

ramona

41

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

buenos aires. junio de 2004 / \$5 ó 5 venus

ramona recargando > Ramón & Ramón

Alan Badiou en Argentina. Quince tesis sobre el arte contemporáneo. Exclusivo para este número, con traducción y nota introductoria > Daniel Link

Maurizio Cattelan. La última Prima Donna Europea > Natalia Nemiña

Sobre la dominación matrimonial del Gran Cacique Eduardo > Diego Melero

Diarios de Jornadas de Experiencias 1: Procesos Abiertos > Alicia Herrero

Rescate histórico: Mesa redonda de la Costa Oeste sobre Arte Moderno, San Francisco, 1949 > Marcel Duchamp y otros.

Imágenes de un mundo post-museificado > Rafael Cippolini

Homenaje a un pensamiento en trance. Glauber Rocha en el Malba > Eduardo Costantini (h)

La Estética del hambre y la Estética del sueño > Glauber Rocha

Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology. Simposio internacional en Tate Modern > Teresa Pereda

Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): El padre paranoico el que edipiza al hijo > Mario H. Gradowczyk

Distintas introducciones a la versión-libro del Pequeño Daisy Ilustrado > Daisy Aisenberg y Jorge Di Paola

ramona Federal y tantísimo, pero tantísimo más

Una iniciativa

de la Fundación Start

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboración especial

Xil Buffone

Secretarios de redacción

Laura Las Heras

Augusto Idoyaga

Julietta Constantini

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., Mariano Oropeza,

Marcelo Gutman, m777

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

Silvia Leone

Armado

Patricia Pedraza

Suscripciones

Mandar un mail a Milagros o a Patricia

ramona@proyectovenus.org

Publicidad

Milagros Velasco

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido sin la

autorización de los autores

www.ramona.org

ramona@proyectovenus.org.ar

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

Índice

- 3 Editorial: ramona recargando**
por Ramón & Ramón
- 7 Josefina, la cantante**
por Daniel Link
- 8 Quince tesis sobre el arte contemporáneo**
por Alain Badiou
- 10 La última Prima Donna Europea**
por Natalia Nemiña
- 14 Sobre la dominación matrimonial del Gran Cacique Eduardo**
por Diego Melero
- 15 Performance de la Era K**
por Daniel Melero
- 16 Un diario anual construido con frascos vacíos de medicamentos, perfumes y jabones**
por Alicia Herrero
- RESCATE HISTORICO
- 22 Reprogramar el arte**
- 23 ¿Hay algo bello? ¿Y qué es? Defina la belleza si no puede definir el arte**
Mesa redonda de la costa Oeste sobre arte moderno, San Francisco, 1949
- 46 Imágenes de un mundo post-museificado**
por Rafael Cippolini
- 50 Homenaje a un pensamiento en trance**
por Eduardo F. Costantini (h)
- 52 La estética del hambre**
por Glauber Rocha
- 56 La estética del sueño**
por Glauber Rocha
- 58 Tierra autóctona en Tate Modern**
por Teresa Pereda
- 62 Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): El padre paranoico es el que edipiza al hijo**
por Mario H. Gradowczyk
- 80 A la manera de Jonathan Swift**
por Jorge Di Paola
- 81 Biblioteca Daisy al ataque!**
por Daisy
- 86 De Amazonia a Recoleta: vinilos for export**
por María Elena Lucero
- 89 Cartas de lectores**
- 92 muestras**
- 94 direcciones**

ramona recargando

por Ramón & Ramón, editores

Todo interconectado: ramona se presenta y actúa esta vez como una inmensa red que crea novísimos objetos para una más que renovada epistemología de las artes criollas con el universo todo. Las subjetividades especulan con límites más y más dilatados: Alan Badiou, tan bien traducido por Daniel Link, nos propone (exclusividad para ramona) una serie de tesis para explorar el arte por venir a escala planetaria. Natalia Nemiña, desde Italia, nos introduce en el universo de una star internacional tan promocionada como Maurizio Cattelan. Desde sus laboratorios móviles infatigables, Diego Melero y Alicia Herrero redefinen los límites de sus experiencias en nuevas definiciones de eso que aún llamamos realidad: el arte como campo de pruebas, de transformaciones, como rastreador de sentidos no siempre claros, aunque invariablemente intensos. Nos hundimos en el cerebro del pasado y diseccionamos una escucha magistral: una mesa en la ciudad de San Francisco, alrededor de la cual se sentaron algunas de las mentes más visionarias de hace más de medio siglo atrás (por supuesto, Duchamp no podía faltar) para realizar los diagramas más minuciosos de este presente (su futuro) que aún seguimos viendo. Nicolas Bourriaud, director y creador del Palais de Tokyo, la institución más cuestionada y revulsiva de la escena europea actual, es releído y confrontado con otras tantas estrategias y definiciones políticas del mundo del arte. También un artista tan genial como Glauber Rocha se suma a esta nave, pero no ya como

creador de imágenes, sino en tanto escritor magistral y pensador de otras estéticas. El pasado de nuestras artes patrias es reconstruido y resignificado por un crítico e historiador tan minucioso como Mario Gradowczyk, que descubre distintos entretelones en los Salones argentinos simultáneos a las primeras vanguardias. La antropología se entromete en los límites del arte al mismo tiempo que adelantamos los textos de obertura del Pequeño Daisy Ilustrado ya en formato libro, antes de que circule por las librerías del mundo (¡felicitaciones!). No faltan a la cita, en esta oportunidad, ni las intervenciones de ramona federal ni el tan activo correo de lectores.

Por último, no queríamos dejar de comenzar nuestro número sino con una larga y maravillosa cita del genial Oscar Masotta, de 1967, que, en consonancia a lo que se señala como el operar del futuro de las artes en uno de los artículos de este número, nos muestra una vez más su poder anticipador.

“Mobile (Gallimard, 1962) -dice Barthes- no es un libro natural, ni familiar: rompe con aquello que los lectores esperan de su aspecto físico, de sus propiedades tipográficas; y lo hace de una doble manera. Primero, porque “toda modificación impuesta por un autor a las normas tipográficas tradicionales constituye un sacudimiento esencial: escalonar palabras aisladas sobre una página, mezclar las itálicas y las mayúsculas según un proyecto que visiblemente no es el de la demostración intelectual (...), romper materialmente el hilo de la frase para introducir párrafos dispares, igualar en importancia

una palabra y una frase, todas esas libertades concurren a la destrucción misma del libro: el libro-objeto se confunde materialmente con el libro-idea, la técnica de la impresión con la institución literaria, de tal suerte que atentar contra la regularidad material de la obra es apuntar a la misma idea de literatura. En suma: las formas tipográficas son una garantía de fondo: la impresión normal atestigua la normalidad del discurso, decir de Mobile que “no es un libro” es evidentemente encerrar el ser y el sentido de la literatura en un puro protocolo, como si esa misma literatura fuese un rito que perdería toda eficacia el día que alguien se burlara formalmente de una de sus reglas” (Essais critiques, pág. 177).

Esas reacciones de una crítica piadosa, que considera a la obra de arte “como una misa”, como dice Barthes, no son ajenas para nosotros. Hace poco, cuando Costa y Jacoby presentaron “obras literarias” en cintas magnéticas, se vio cómo ciertas conciencias reaccionaban con disgusto. Sobre todo ¿por qué llamarlas “Obras literarias”? Es que la idea de la obra de arte es seguida como inseparable de su medio material, natural y regular de expresión. La literatura estará así dentro de los libros. ¡Y no habrá arte del futuro por fuera de esas conexiones!

Pero si la conexión entre la obra y su vehículo “natural” es sentida como portadora de un valor esencial, es que ese valor es el continuo del discurso estético. Hay sin duda diferencia entre perturbar los niveles interiores a la obra y postular la posibilidad de la obra al nivel de otros substratos materiales como lo hace Jacoby, en

lo que llama “un arte para los medios de información”. Pero hay al mismo tiempo una semejanza, al menos al nivel de rechazo de la crítica regular. Detrás de ese rechazo, como dice Barthes, hay que buscar “eso que ha sido herido”. Y lo que ha sido herido aquí es la idea de la relación natural que debería existir entre la idea de “obra” y el número predeterminado de sus posibles vehículos materiales. ¿Dónde reside la materia del informe falso que Jacoby y Costa entregaron a la prensa? En cuanto a Mobile, continua Barthes, lo que este libro ha herido es la misma idea de libro. “El libro tradicional es un objeto que encadena, desarrolla, hila brevemente, que tiene el más profundo horror al vacío. Las metáforas benéficas del libro son la tela que se teje, el agua que corre, la harina que se muele, el camino que se sigue, la cortina que devela, etc; mientras que el objeto que se fabrica, es decir, que se “bricole” a través de materiales discontinuos; por un lado el entretreído de las substancias vivientes, orgánicas, la imprevisión encantadora de los encadenamientos espontáneos; por el otro, lo ingrato y estéril de las construcciones mecánicas; rechinantes y frías. (...) Puesto que es lo que se esconde por detrás de la condenación de lo discontinuo de la vida misma. (Ibid, pág. 177)”

Ahora, decimos, nosotros: ¿no será ramona una de los últimas materializaciones de estas precursoras “Obras completas” indicadas por el texto de Masotta? ¿El capítulo en desarrollo de un nuevo arte de los medios? ¿Usted que piensa?

Por las dudas, mientras, recargamos.

14 años de apoyo a la cultura argentina





Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Griffa

- **en Gestión del Arte y la Cultura**

Coordinador: Lic. Fermín Fèvre



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

Tempranos intereses personales

Leopoldo Estol
Lola Goldstein
Carlos Huffmann
Eduardo Navarro
Manuel Brandazza
Diego de Aduriz

Curadora: **Sonia Becce**

Inauguración:
jueves 3 de

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Los Bañeros 359
C1074ABA Buenos Aires

Tel/Fax: 54 11 4312 0995, 4312 3915
info@albertosendrós.com
www.albertosendrós.com

Josefina, la cantante

Por Daniel Link

Alain Badiou es justamente célebre por su síntesis “El ser y el acontecimiento”, una de las últimas ontologías sistemáticas. Pero además ha publicado otras intervenciones igualmente memorables como “¿Se puede pensar la política?”, donde define los imposibles históricos que caracterizan nuestro tiempo o “Deleuze”, un análisis platonizante de las principales líneas de quien fuera su gran rival (¿el único?) en el campo de la filosofía francesa. Las “15 tesis sobre el arte contemporáneo” que presentamos por primera vez en castellano fueron expuestas el 4 de diciembre de 2003 y publicadas en el número 22 de lacanian ink (www.lacanian.com). Constituyen una síntesis de la posición de Badiou sobre el “problema” del arte, que en verdad recorre toda su obra.

Lector frecuente de Mallarmé y de quienes navegan en su estela (“me apoyo en Mallarmé para abrigar mi soledad”, ha escrito), Badiou ha propuesto “la existencia de cuatro tipos de verdades: científicas, artísticas, políticas y amorosas”. Por supuesto, entre unas y otras, todas las intersecciones posibles. Así como el filósofo trabaja por amor a la verdad, no hay verdad del arte que no pueda entenderse, al mismo tiempo, como una verdad política, tal como estas “15 tesis” demuestran.

Las últimas siete tesis (9-15), aún con todas las sutilezas que presentan, repiten posiciones más o menos conocidas desde el alto modernismo.

Sin embargo, la última frase de la tesis 14 (“debemos transformarnos en impiadosos censores de nosotros mismos), puesta en correlación con la tesis 15, impresiona vivamente por el ascesismo al que convoca.

Es como si Badiou retomara el examen de una posición (la posición-Bartleby: “preferiría no hacerlo”) en el punto donde Deleuze la había abandonado. Tal y como lo entiende Badiou, el arte (“el arte contemporáneo”) debería entenderse como el final (límite o umbral, según se prefiera) de la subjetividad y del estilo: “la producción impersonal de una verdad”. Esa definición podría ponerse legítimamente (Badiou es un lector obsesivo de Lacan) en correlación con el proceso de destitución subjetiva que el psicoanálisis supone (la total exteriorización del yo, la voluntaria asunción de la propia no existencia), pero tal vez podría entenderse mejor en relación con el programa beckettiano-foucaultiano: “qué importa quién habla” y aun (ya que puestos a violentar el pensamiento de otro, para qué detenerse) con el “devenir imperceptible” postulado por Deleuze y Guattari en sus grandes síntesis teóricas.

Si es cierto que de ese modo Badiou se vuelve mucho más nominalista (el arte no es, pero hay arte) de lo que él mismo estaría dispuesto a reconocerse, no menos cierto es que de ese modo se elimina el riesgo de leer sus tesis en relación con un horizonte clasicista y universalizante. Y, sobre todo, así se entiende mejor su demanda de una “ética aristocrático-proletaria”.

Quince tesis sobre el arte contemporáneo

Por Alain Badiou

1.

El arte no es el descenso sublime del infinito en la abyección finita del cuerpo y la sexualidad. Es la producción de una serie subjetiva infinita con los medios finitos de una sustracción material.

2.

El arte no puede ser meramente la expresión de una particularidad (sea étnica o personal). El arte es la producción impersonal de una verdad que se dirige a todos y cada uno.

3.

El arte es el proceso de una verdad, y esta verdad es siempre la verdad de lo sensible o sensual, de lo sensible como sensible. Esto significa: la transformación de lo sensible en un acontecimiento de la Idea.

4.

Hay necesariamente una pluralidad de artes, y aunque podamos imaginar las maneras por las cuales las artes pueden intersectarse, no hay manera de imaginar la totalización de esa pluralidad.

5.

Cada arte se desarrolla a partir de una forma impura, y la progresiva purificación de esa impureza constituye la historia a la vez de una verdad artística particular y de su agotamiento.

6.

El tema de una verdad artística es el conjunto de trabajos que lo componen.

7.

Esta composición es una configuración infinita, que, en nuestro propio contexto artístico con-

temporáneo, constituye una totalidad genérica.

8.

Lo real del arte es la impureza ideal concebida a través del proceso inmanente de su purificación. En otras palabras, la materia prima del arte está determinada por el inicio contingente de una forma. El arte es la formalización secundaria del advenimiento de una forma hasta entonces informe.

9.

La única máxima del arte contemporáneo es no ser imperial. Esto también significa: no tiene que ser democrático, si la democracia implica conformidad con la idea imperial de la libertad política.

10.

El arte no-imperial es necesariamente arte abstracto, en este sentido: se abstrae de toda particularidad, y formaliza el gesto de la abstracción.

11.

La abstracción del arte no-imperial no se refiere a algún público o audiencia en particular. El arte no-imperial se relaciona con una clase de ética aristocrático-proletaria: solo, hace lo que dice, sin distinguir entre clases de persona.

12.

El arte no-imperial debe ser tan riguroso como una demostración matemática, tan sorpresivo como una emboscada en la noche, y tan elevado como una estrella.

13.

Hoy el arte sólo puede hacerse a partir de eso que, en lo que al Imperio se refiere, no existe. Con su abstracción, el arte vuelve visible esa inexistencia. Esto es lo que gobierna el princi-

pio formal de cada arte: el esfuerzo por volver visible para todos y cada uno lo que, para el Imperio (y por extensión, para todos y cada uno, aunque desde un punto de vista diferente), no existe.

14.

Puesto que confía en su capacidad para controlar el dominio entero de lo visible y de lo audible a través de las leyes que gobiernan la circulación comercial y la comunicación demo-

crática, el Imperio ya no censura nada. Todo arte, y todo pensamiento, se arruina si aceptamos el permiso de consumir, de comunicarnos y de gozar. Debemos transformarnos en impiadosos censores de nosotros mismos.

15.

Es mejor no hacer nada que contribuir a la invención de vías formales para volver visible lo que el Imperio reconoce ya como existente.

Feria de arte

Venta de obras
del 10 al 30 de Junio 2004

Antigua Casa de la Moneda
Defensa 771 - Peatnal San Telmo
4361 - 3328 / 4803
edearte@yahoo.com



Kontemporánea
proyecto de arte

abierta la inscripción

Kontemporánea 1

estudios a distancia en arte contemporáneo

Kontemporánea 2

semipresenciales en arte contemporáneo

clases con profesores internacionales -
foros - links - guías de lectura -
entrevistas - materiales de estudio
online - autores - texto de apoyo

www.kontemporanea.com.ar

info@kontemporanea.com.ar

Balcarce 1016 C1064AAV

Buenos Aires - tel/fax (54 11) 4361 3010

La última Prima Donna Europea

Maurizio Cattelan: una star italiana en el mundo del arte

Por Natalia Nemiña

30 de marzo. Italia. Todo sucede en la ciudad de Trento, capital de la poco italiana región Trentino Alto Adige, paraíso tilorés, zona que vive con una lógica propia y verdaderamente distinta a la de la calurosa Italia meridional; noreste diverso de la Italia de nuestro imaginario. Es aquí que se produce un evento importante para el mundo del arte: Maurizio Cattelan recibe un Doctorado Honoris Causa. Bolzano, Trento, Torino, Milano y, seguramente, Padova, ciudad natal de nuestro sujeto... como en tantas otras ciudades de Italia; en galerías, museos y en grupos aislados en los que se habla del mundo del arte... no hay opción, se debe debatir, de debe afrontar el tema: Cattelan. Sí, es un orgullo nacional, pero... no es un simple Totti, campeón de la masa futbolera. Cattelan es un ídolo con clase que dejó su Padova natal para vivir un poco en Milano y otro poco en Nueva York; es un tipo de éxito *made in Italy*.

¿Quién es Cattelan?

La obra de Cattelan está presente en importantes instituciones y museos del mundo, por ejemplo en el Castello di Rivoli, Bojmans Museum, Kunsthalle Basel, Centro Pompidou, MoCA, MOMA, Jumex Collection, Bienal de Istambul, Bienal de Sydney, Manifiesta, entre otros. Además, él ha participado reiteradas veces en la Bienal de Venecia, en la que hizo muy diversas intervenciones. Se sabe que la Bienal actúa como una verdadera marca de aceptación

o como fórmula para la consolidación artística; y no es demasiado errado decir que fue un poco a partir de allí que Cattelan comenzó a construirse un nombre y a fabricar un mito de sí mismo. Una de sus primeras intervenciones en la Bienal de Venecia se produce en el año 1993, cuando participa sub-alquilando su espacio a una empresa de perfumes que pone un cartel publicitario. ¿Un primer gesto anti-institucional? ¿Un juego? Un acto de rebeldía... seguramente uno de los tantos que realizará. Más tarde, en el '97, es elegido para representar a Italia junto a otros dos artistas: Enzo Cucchi y Ettore Spalletti, por desgracia para estos dos decide embalsamar una gran cantidad de pichones que instala en lo alto de la sala, ensucia con los desperdicios de estos pájaros y con bicicletas viejas, que apoya sobre las otras obras, la sala que se transforma en un lugar invivible; no es difícil imaginar que la gente no quisiese entrar y que, claro está, no pudiese ver las obras de sus connacionales. Para su última participación en la Bienal concibió a Charlie, un niño terrible que molestaba a todos manejando un triciclo... su propio espíritu y su misma cara.

Cattelan juega con dobles sentidos y con la polisemia de ciertas figuras que confoman nuestro imaginario cotidiano... por ejemplo cuando realiza el avestruz que esconde la cabeza un hueco hecho en un piso de madera lustrada; pero su juego no siempre tiene un tono banal, algunas veces toma un sentido histórico, como cuando realizó a Hitler niño rezando en una gran sala que resaltaba su pequeñez.

Cattelan puede jugar con la simplicidad o con la ambigüedad de la misma forma que puede jugar con las tradiciones. Un ejemplo interesante es aquel en que, valiéndose de la tradición de vanguardia, realizó una serie de telas a las que infringió tajos al estilo Fontana, pero señalando la "Z" del Zorro. Siguiendo el juego con las imágenes que conforman nuestro repertorio cotidiano actualmente realiza, junto a Paola Manfrin, una revista "de imágenes robadas" que se llama: "Permanent Food"; y es muy cierto que nuestra historia, nuestra cultura, nosotros nos alimentamos con imágenes.

Un mundo de estrellas

Pero volviendo al campo del arte, a Cattelan le gusta reírse irónicamente de su propio ámbito. Tal vez una de las realizaciones que logró un efecto crítico más importante fue el cartel de "HOLLYWOOD" que Cattelan colocó sobre un gran basural, una verdadera montaña de basura que está en Palermo (Sicilia), y que, según algunos rumores, pertenece a la famosa galerista Patricia Sandretto Re Baudengo, la propietaria de un excelente centro de Arte Contemporáneo de Torino, donde actualmente se exhibe una retrospectiva de Carol Rama. La obra se llamó "Dreams that money can buy" y fue realizada como primer proyecto paralelo de la Bienal de Venecia... Como es tradición se hizo una inauguración oficial a la que concurrieron todas la personalidades y personajes del campo artístico y la gente más *chic* de la alta sociedad italiana... ¿dónde se realizó la inauguración? Se realizó en el mismísimo basural...

un avión privado, perteneciente a la mencionada galerista, partió desde Venecia llevando a todos los *VIP* al basural para festejar y ver el cartel... allí los esperaba un banquete... champagne, caviar, mozzarella di Bufala y tantas otras delicias... la sensación de bienestar se interrumpía de tanto en tanto cuando alguien alzaba la vista o cuando llegaba el viento (no ciertamente perfumando de rosas). Tacos altos en el basurero, vestidos firmados por importantes diseñadores, joyas, etc. etc. ¿Este es el máximo de la ironía?

Cattelan es un artista que está fuera de la lógica del arte como lo conocíamos hasta no hace tanto tiempo, es un emprendedor en el sentido de que crea ideas y terceriza su fabricación... eso es fuente de escándalo para muchos... aunque no es un mecanismo ajeno al mundo del arte contemporáneo. La pregunta es: ¿es tan novedoso todo esto? ¿Qué es lo que lo ha convertido en lo que es? ¿Es un mito?

Preguntas

La noticia de la entrega del Doctorado Honoris Causa puede conducir por distintos caminos: podemos preguntarnos por el mérito para la obtención de un título de esta clase; podemos preguntarnos por el mercado del arte; por la necesidad de publicidad de una institución educativa; podemos preguntarnos y preocuparnos por las similitudes con el mundo extra-artístico por decirlo de algún modo... hace unas semanas atrás se sentían voces que reflexionaban sobre el fenómeno de concebir

ideas y gestionarlas; un grupo de personas decía que sentía miedo frente a la posibilidad de que cualquier persona pudiese idear una cosa y ponerla en marcha... y pensaba esto a partir de imaginar a alguien como Cattelan, que un día decidió que después de intentar muy distintos trabajos y fracasar, quería ser un artista y con esa simple decisión se convirtió en un *Self made artist*, concepto del profesor Karl-Siegbert Rehberg, presentador de la candidatura de Cattelan al diploma, y no sólo eso, de hecho se convirtió en el más exitoso... ya no es necesario comprobar una capacidad específica para hacer algo, para lograr cualquier cosa, incluso para gobernar... y eso era lo que daba tanto miedo, pensamiento más que justificado en una Italia gobernada por un personaje como Berlusconi, amigo de Putin y de Bush. El mundo del arte y sus acontecimientos que pueden espejarse sobre otros campos de la sociedad...

Afrontemos otros de estos temas; para empezar un dato: pronto Sotheby's rematará una obra de Cattelan. Algunos años atrás, la instalación en que el artista reprodujo en tamaño natural al Papa Wojtyła tirado sobre el piso debido al golpe de un meteorito que lo aplastaba, no sólo produjo reacciones de lo más diversas, sino que se vendió en subasta en un millón de euros; ahora sabemos que pronto se subastará el caballo que cuelga del cielo raso de una de las elegantes salas del Castello di Rivoli (Torino), y cuya base es de un millón de euros. ¿A qué valor se llegará esta vez?

Honoris Causa

¿Por qué una universidad decide dar un Doctorado Honoris Causa a un artista contemporáneo como Cattelan? Para una mente un poco maliciosa la primera idea es: publicidad, visibilidad... Pero el profesor Antonio Scaglia, que preside la Facultad de Sociología de la Universidad de Trento, justifica: "La Facultad de Sociología de la Universidad de Trento forma investigadores e intelectuales cuya prerrogativa es aquella de comprender el sentido de la sociedad y de los eventos, o sea de aprovechar el nexo que existe entre las visiones del mundo que los hombres se construyen en el actuar individual, social e institucional. Los métodos clásicos de las ciencias sociales pueden ser afianzados con cada contribución en grado de penetrar en el sentido de las sociedades y de las culturas. Y bien: Cattelan expresa uno de los métodos, aquel de su arte, capaz de desenmascarar la mentira social, pública e institucional en modo eficaz. Ecco porque lo retenemos un compañero de viaje de los sociólogos. Y ecco porque el Doctorado Honoris Causa". Cuando refieren estas palabras a Maurizio Cattelan, él responde: "Este título es un regalo inesperado para mí y también difícil de entender: no sé si soy yo el que me equivocó o si es la entera academia que se ha equivocado. De todos modos, lo acepto con mucho gusto, signifique lo que signifique". Y desde la atribución de este *premio*, el burro embalsamado, que preparó como proyecto especial con la Galería Civica de Arte Contemporáneo de Trento y con la Universidad de Trento, recibe cada día hasta

el 24 de setiembre en el Hall de la Universidad a los alumnos de sociología.

Se entiende que Maurizio Cattelan ha construído un recorrido alternativo con respecto a las instituciones artísticas (o no artísticas en el caso de la universidad), participa activamente de ellas pero siempre expresa cierto desacuerdo, aunque tibio. Por lo tanto, aceptar el Doctorado Honoris Causa no es ambiguo ya que él siempre ha jugado a entrar en la institución y provocar malestar desde el interior... no es un radical evidentemente, él acepta la institución y disfruta destruyendo su imagen y su composición formal.

Todo esto no ha sido más que una presentación del personaje: Cattelan que opera en el mundo artístico. ¿Quién es el famoso Cattelan? Interesante: él mismo advierte cuando se le pregunta por el éxito: "Por lo que corresponde al éxito, de alguna parte he leído que la fama es como una botella de leche, es necesario recordarse siempre de controlar la fecha de vencimiento". ¿Qué cosa lo ha llevado a la fama? ¿Será el star system del arte? ¿Su ácida simpatía? ¿La calidad crítica e irónica de su obra? Y, sobre todo, ¿son cuestiones relevantes para nosotros, lectores argentinos? ¿Es un mero chisme? ¿Es el comienzo de un nuevo paradigma? La repuesta no está acá seguramente... la información está expuesta para ser discutida.

Cattelan en Milano, ¿un incomprendido?
El pasado lunes 3 de mayo Maurizio Cattelan

realizó uno de sus provocativos actos, según afirma fue mucho más que una provocación, fue un llamado de atención. Las cadenas televisivas alarmadas, todos los periódicos listos a hacer eco de una más de las tantas payasadas de Cattelan. ¿Pero esta vez es una payasada?

Cattelan colgó, mejor dicho ahorcó, en una plaza de Milano, en un espacio público y muy concurrido, tres muñecos hiperrealistas que simulan tres chicos de aproximadamente cinco o seis años. Muchas instituciones milanesas se pronunciaron para repudiar este juego con algo tan delicado como la infancia... parecían decir: "no se toca la pureza de la niñez". Todos estaban allí para participar del "espectáculo", pero no todos querían darse cuenta de la referencia política de la obra. Por la noche, para agravar la situación de descontento, un borracho descolgó dos de los muñecos y cayó del árbol, tuvo que venir la ambulancia, lo hospitalizaron... en nombre de la salud física y moral pública las voces se alzaron un poco más en la escandalizada Milano.

Algunos dicen que Cattelan quiso hacer referencia, en la berlusconiana Milano, a la guerra, a la muerte... Otros dicen, que un gesto similar realizado por un artista como Cattelan no puede ser entendido sino como una movida para llamar la atención, para provocar simplemente, dicen que Cattelan nos tiene acostumbrados a una ironía diversa y que este gesto no es entendido y, por lo tanto, no sirve. ¿Se trata de visibilidad o de no querer ver?

Sobre la dominación matrimonial del Gran Cacique Eduardo

Acerca de una acción realizada en La Casona de los Olivera el 24 de Abril de 2004 a las 19:30

Por Diego Melero

Convocando con un megáfono al público presente en La Casona del parque Avellaneda -como aún lo hacen los autos y camionetas en las ciudades de la extensa provincia de Buenos Aires en las tardes soleadas de otoño- comencé la lectura sobre una tarima de mármol, desplazándome luego hacia el escenario que desembocó en una acción en tres actos.

Escena: una sala de la planta baja con dos rollos de papel, pegados con una cinta de "frágil" en el borde de arriba caen en el piso sin desenrollar, el autor continúa con el megáfono durante toda la acción que duró alrededor de veinte a veinticinco minutos, el público ingresa a la sala siguiendo al performer.

Acto primero: recuerda a los presentes el capítulo tercero del libro primero de El espíritu de las leyes de Montesquieu, afirmando que la ley civil se funda en un estado de guerra, despliega luego uno de los papeles -pintado con la frase recurrente "estado de guerra", categorizando en el recorrido del papel la dominación patrimonial-estamental para diferenciarla del feudalismo puro- sobre el piso que llegará hasta

la puerta enfrentada al mismo, que luego golpea y se encuentra con una reunión del gabinete nacional del presidente Kirchner, y ahí pugna con Gustavo Béliz que le cierra la puerta y entonces se retira al centro de la sala.

Acto segundo: se para frente al otro papel que es más ancho que el anterior -pintado desde la parte superior con la frase "conurbano bonaerense" apareciendo un largo chorro de acrílico que simboliza al Riachuelo- y describe formas de dominación mixturadas entre el prebendario municipal y la dominación matrimonial de los De la Sota y los Duhalde, llegando al final del papel y se encuentra con la inscripción "gran cacique Eduardo".

Acto tercero: le cuenta al público que estuvo en Lomas de Zamora con Duhalde (Diego y Eduardo se tutean) encomendándole el cacique bonaerense un streep-tease proselitista; entonces se empieza a sacar la ropa el performer: un buzo, luego el segundo y queda con una remera del partido justicialista de apoyo al actual intendente de Lomas de Zamora Jorge Rossi (un ahijado de don Eduardo).

Fin de la acción. (Aplausos).

Performance de la Era K

En exclusiva, presentamos el texto que Diego Melero utilizó como base para una serie de performances en la Casona de los Olivera y en la Torre de los Ingleses

Por Daniel Melero

"La dominación patrimonial-estamental de los caciques municipales y provinciales en su relación con el Estado nacional. Entre Duhalde y Kirchner."

Eduardo Duhalde y Néstor Kirchner son dos políticos profesionales que conocen las formas y las pretensiones que otorga la legitimidad.

Atajos, baldíos y enclaves barriales poblados de votos constituyen los escenarios de "jefes de sección", "caudillejos camineros", "barras bravas de clubes de fútbol", "afiliados de algún sindicato" y "piqueteros beneficiados con algún plan social" son los escalafones curriculares propios de un cacique de comienzos del siglo XXI en la Argentina y en casi toda América latina. Destino principal: la jefatura municipal (de preferencia), que mediante prebendas facilite luego la lucha por la gobernación que le permita sostener a una masa estamental de empleados públicos, y, finalmente, habiendo logrado un lugar de respeto con el incremento del patrimonio personal, (a costa de los fondos públicos-extramatrimoniales), además de un buen lugar en la coparticipación federal para satisfacción del electorado provincial, la Casa Rosada está próxima.

El conurbano bonaerense ofrece un rico mues-

trario de perfiles de los "señores" que le dan letra a una tipología pensada para explicar los elementos tradicionales en el ejercicio del mando, estudiados por las ciencias políticas; como ejemplos se pueden citar: Lanús, Berazategui, Lomas de Zamora, la decisiva Matanza, Moreno, etc.

Hilda González de Duhalde, diputada nacional por el PJ-Buenos Aires preside la estratégica Comisión de Asuntos Municipales de la Cámara Baja, pues sabe que en los municipios está el centro de la representación ciudadana; sin intermediar ninguna especulación neoclásica, ha dicho: "Todo pasa por el municipio: la seguridad, la educación, la salud... Además, cada uno tiene potenciales propios que, en muchos casos, ni se conocen. Si se los fomentara, si se impulsara con mayor énfasis el desarrollo económico local, la salida de la crisis que vive el país sería más fácil".

El presidente Kirchner, mientras tanto, proyecta lanzar el Consejo Federal de Asuntos Municipales, con el objetivo de establecer una relación más directa con los intendentes de todo el país y sobre todo conseguir el apoyo de diversos caudillos territoriales del PJ -en búsqueda de una mayor obediencia en temas específicos, como en algunos de alcance nacional- y extrapartidarios, para consolidar la construcción de una política transversal.

Bs. As. 16 de Abril de 2004.

Un diario anual construido con frascos vacíos de medicamentos, perfumes y jabones

Diario de Jornadas de Experiencias 1: Procesos Abiertos

Por Alicia Herrero

UN BLANCO

Incluyó

- dibujos, escritos, poesías, mails, pinturas, objetos, presentaciones teóricas, crónicas, performances, intervenciones programadas y espontáneas;
- investigación de la presentación pública articulada a un espacio extra-artístico de uso cotidiano;
- formas de trabajo en colaboración;
- dos jornadas de intercambio interdisciplinarias;
- diario de jornadas on line.

Fecha

del 15 al 28 de noviembre de 2003.

Lugar

pasillo y aula de enfermería del Hospital de Infectología Dr. Francisco Muñiz de la Ciudad de Buenos Aires.

Procesos Abiertos fue una jornada impulsada y producida en el marco del seminario *Orientación y seguimiento de proyectos de arte*, en colaboración con el Centro Cultural Rojas y con artistas, escritores, profesionales de hospitales públicos (una antropóloga, un psicoanalista y varios médicos) e investigadores de la Facultad

de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Constituye la primera experiencia de un proyecto independiente que propone instalar un contexto de presentación, lectura y producción de prácticas y proyectos investigativos de arte, un *project room* móvil.

Orientación y seguimiento de proyectos de arte, básicamente, propone construir y articular diálogos intensos y consistentes en el interior de las propias prácticas artísticas y sus procesos; complejizando, en especial, los procedimientos y las sustancias utilizadas (material-técnicas-tiempos-modos-métodos), complejizando, también, la noción de valor estético, la construcción teórica, las rúbricas de legitimación y la presentación pública. Esta efervescencia guía y acota el contexto de trabajo seleccionado, y le otorga características singulares que pueden sumar perspectivas críticas sobre los tópicos de debate del momento y plantear nuevos tópicos.

La primera experiencia

1. Las relaciones establecidas en el interior del lenguaje de un conjunto de piezas de Leandro Torres, artista integrante del seminario, producidas en medio de un tramo existencial singular, son el punto de partida para investigar un contexto de presentación pública. Una especie

de cronos o diario anual construido con frascos vacíos de medicamentos, perfumes y jabones que fueron consumidos durante ese período de tiempo y un grupo de pinturas sobre soporte rígido que imaginan constelaciones estridentes de unas células.

Leandro plantea presentar todo esto en el hospital donde se atiende. La posibilidad de localizar estas piezas en este lugar ofreció subrayar la acción de des-territorializar (operación interna de las piezas en varios sentidos). Esta acción se extiende sobre la convención espacio del arte, sobre el propio hospital donde es atendido y sobre la noción de conferencias o de mesa redonda.

Estos movimientos y enfoques permitieron afirmar y expandir el proceso de trabajo, las relaciones inter-afectivas, bucear en la constitución del *corpus* de las obras desde la compleja trama de cualidades y tensiones: sujeto firmante-convención arte.

Experiencias 1: Procesos Abiertos detiene y despliega un sistema de inter-afectaciones entre discursos, concibiendo al hospital público como topos encontrado para construir una experiencia única de presentación.

Poniéndose en juego la investigación de formas y de metodología, comienza un concepto de trabajo en colaboración y coordinación entre asistentes al seminario (con especiales aportes de Hanaly Benosa, Paola Sigal y Fa-

biana Valgiusti), las distintas áreas del Rojas, del hospital, entre autores, artistas, instituciones, entre campos diversos del conocimiento y entre distintos colectivos sociales.

2. Nos propusimos investigar y construir maneras de relacionarse y tipos de presentación pública, cuidados, intensos, discutidos, que pudieran ofrecernos un territorio para sentir y experimentar momentos del proceso en que se constituyen las formas; espacios de trabajo afectivos entre arte-. Al operar de este modo, obtuvimos un plus en los vínculos humanos y profesionales, relacionándonos colectivamente como individuos-actores. El hospital fue leído como cuba de fermentación, nombramos con palabras infinitamente conocidas a esa zona de procesos y de cruces: intersticios, umbrales, heterotopías. Percibimos que podía ser una experiencia para repensar las distintas especificidades en ese intercambio laberíntico y obtener un capital extra sobre los signos puestos en juego. Un espacio para intensificar los procesos investigativos de trabajo, en cuanto al modo de presentación en ámbitos "no" específicos, *una deshabitación*, tomando prestada esta noción de Ricardo Carreira, de las convenciones de uso del archivo.

Presentamos la experiencia en un espacio social de trabajo y atención diaria y no en salas especiales o auditorios del hospital.

Propusimos

- Reexperimentar el rito de la exhibición, el de la (de)construcción teórica y el de la (de)construcción de contexto, en un vínculo inclusivo de las especificidades relacionadas con el espacio propuesto.
- Inauguración y jornada de reflexión se presentan simultáneamente incluyendo las nociones de intervención teórica, poéticas, performativas, estados intermedios, relatos literarios o acciones y la disposición del tiempo “necesario” para cada presentación.
- Modificar el diseño espacial de la mesa “redonda”, distribuyéndonos por todo el espacio del aula de enfermería.

Síntesis de las Jornadas

Jornada 1: sábado 15 de noviembre de 2003
15:00 Apertura en los pasillos de los consultorios: objetos, pinturas y dibujos de Leandro Torres.
15:30 Encuentro

De las afectaciones a los intersticios:

intervenciones teóricas y/o poéticas en la enfermería. Con Pablo Pérez, escritor; Marta Dillon, periodista, escritora; Gustavo Maggi, psicoanalista; Dr. Paco Maglio, vicedirector del Comité Nacional de Bioética; Leandro Torres, artista visual. Coordina e introduce Alicia Herrero.

Primera intervención: El Dr. Paco Maglio, quien se especializa en Bioética desde hace muchos años, abrió la mesa. Expuso clara y vehemente durante más de una hora, con una comprensión profunda de lo que el lenguaje, especialmente las palabras, y la arquitectura son capaces de “diagnosticar”, una reflexión acerca de los valores éticos, tomando como eje de análisis “lo que dice” la terminología hospitalaria y su analogía con la terminología bélico-militar. Citando a Foucault habló del “texto” de la arquitectura, del “texto” y subtexto del discurso, de la “enfermedad” de las pa-

labras, del autoritarismo de la ciencia que no profundiza estas crisis (lo que nos permitía repensar a los artistas el uso de ciertas terminologías en el arte utilizadas con demasiada ingenuidad).

Paco instala la sospecha de que en los distintos “cuerpos” del conocimiento y de la cultura sobreviven los mismos síntomas y que desandar las distintas capas semánticas del lenguaje es actuar sobre el mismo. A pesar de que Foucault fue muy leído en Buenos Aires, esta mirada “quirúrgica” del Dr. Maglio sobre nuestras palabras coloquiales fue devastadora.

Segunda intervención: Después de Paco todos quedamos tan fascinados que era difícil “salir” de la bomba que acababa de tirar, no obstante lo cual fue feliz el momento en que la periodista y escritora Marta Dillon crea un puente entre *un blanco* y artistas como Feliciano Centurión, Liliana Maresca, Omar Schirilo y Alejandro Kuropatwa, re-significando en este contexto procesual sus obras, sus ideas estéticas, sus formas de vida. Marta culmina su intervención con la lectura de un poema de amor de su autoría, que me recordó a Liliana (Maresca). **Tercera intervención:** El escritor Pablo Pérez comenzó diciendo: “Diré lo que nunca antes pude decir públicamente (...)”.

Relató, en forma de cuento, un recorrido por distintos momentos y experiencias en su vida con el sida, los tratamientos y su manera personalísima de encontrarlos y elegir, planteando en cada paraje juegos de inversión con el sentido común a partir de sus vivencias y una actitud de desmitificación de ciertos “males” (como las drogas, el sexo variado a ultranza, los tratamientos alternativos, las artes marciales), tomando los recursos que conoce bastante, como la crónica personal y el cuento.

Cuarta intervención: El psicoanalista Gustavo Maggi, novio de Leandro Torres desde su práctica hospitalaria y por cercanía con él, se sitúa en los márgenes de acción que el sistema deja a su especialidad para atravesarlo y cues-

tionarlo desde la terminología psicoanalítica, pasando por su propia práctica y planteando la problemática relación arte-psiquis-enfermedad.

Quinta intervención: Leandro Torres expone acerca de su proyecto como artista y paciente. Cuenta que las obras se presentaron como cuerpos que habitaron desde mucho tiempo antes ese espacio y que generaban una atmósfera de lo cotidiano desconocido, de cuerpo afectado; y describe la relación que estableció con el pasillo donde presentó sus piezas: “Al ser un pasillo de tránsito cotidiano del hospital, las paredes estaban agrietadas, tenían una caja de luces y un matafuego que sobresalía. En las puertas había afiches y mensajes informativos. Nada de eso se quitó, intencionalmente los trabajos intervinieron de tal forma que se aprovecharon estas situaciones para entremezclarse y afectarse mutuamente”.

Las intervenciones de la primera jornada se extendieron largamente en el tiempo, esto fue motivo de cuestionamientos ya que, al momento del debate, la mayor parte del público tenía que retirarse, por lo cual, para la segunda incluimos debates puntuales al finalizar cada intervención.

Jornada 2: viernes 28 de noviembre de 2003
15:30: Encuentro

Umbrales y mutaciones: Intervenciones teóricas y/o poéticas en la enfermería. Con Victoria Barreda, antropóloga; Mónica Van Asperen, artista visual; Graciela Biagini, socióloga, investigadora de la UBA; Diego Melero, artista visual, sociólogo; Dr. Sergio Maulen, coordinador de sida del Gobierno de la Ciudad; Diana Rossi, trabajadora social de la UBA y de la ONG Intercambios. Coordina Alicia Herrero.

Primera intervención: La socióloga e investigadora de la UBA, Graciela Biagini, propone la jornada como experiencia micro-social, repar-

te un volante con una encuesta para luego realizar su presentación en diálogo con las respuestas dadas.

Segunda intervención: La artista visual Mónica Van Asperen, para quien la noción de cuerpo es una idea esponjosa que adquiere corporeidad a medida que se traduce en diferentes materialidades, proyecta una pieza especial para este encuentro, en la cual propone compartir una experiencia física, de contacto táctil y visual con unos filamentos de vidrio azul a los que llama “recursos”, que reparte y regala a cada uno de los participantes. Provoca, inmediatamente, un clima reactivo en la audiencia, que se manifestó con inmediatas preguntas y demostrados deseos participativos, más algún debate de diferencias semánticas entre la noción de sujeto individual y sujeto social entre la artista y la socióloga Graciela Biagini y parte del público. Su intervención desató ciertas tensiones entre lo que se considera “la ficcionalidad” del arte y “el realismo” de las Ciencias Sociales.

Tercera intervención: Comienza con Diego Melero, bajo la apariencia de una presentación teórico-académica y con unos afiches pintados manualmente que pega en las paredes donde se pueden leer palabras tales como: capital-estado-trabajo, autogobierno-propiedad-valor, etc. Habla y habla de economía, de capital, de utopías, de historia, cita nombres propios: Marx, Fourier, Napoleón, Platón, Aristóteles y muchos otros; fechas, movimientos, ismos, detalles desconocidos, sucesos de la historia que van otorgando un giro extraño, “confuso”, angustiante; es difícil seguirlo, toma velocidad, una velocidad necesaria a “tanta erudición”. Finalmente, despliega un rollo largo de papel blanco, tan largo como la habitación, donde al final del rollo aparece una línea roja hecha en tiza. Desconcierta, hace percibir la historia del conocimiento como un cúmulo de información difícil de articular, por lo tanto, no muy amigable y, finalmente, ante tanta superposición de

relatos históricos, tanto desconcierto del lenguaje, ese rollo.

Produjo reacción en algunos académicos. La performance de Diego fue motivo de debate y de tensión para la socióloga Biagini, para el psicoanalista y también para algunos integrantes del público. Se acusó al arte contemporáneo de elitista. Todos reclamaban “no haber entendido”. Es que esta performance es tramposa, tiene todo el tono de una acción activista que pudiera darse en cualquier facultad argentina. De pronto llega alguien, pega unos carteles en la pared y comienza a hablar, el momento en que deja de ser esto para pasar a ser otra cosa no es fácil de percibir fuera del marco del “arte”, confunde, opaca. Molesta esa no nitidez que la hace ser lo que es, *encarna en sí misma la conflictividad que genera los mínimos corrimientos de la lengua conocida* a estados intermedios, corrimientos del campo en que nos solemos mover: ficción o no ficción, arte o teoría, sano o enfermo, racional o intuitivo, etc.

Cuarta intervención: La antropóloga Victoria Barreda nos presenta la cuestión de la receptividad crítica y el debate que plantea el cuerpo travesti, cuando enfermo debe ser atendido en un hospital. Presenta la noción de umbral situándonos en la concepción de género post-travesti, presentando el tópico de construcción o de deconstrucción del cuerpo femenino del/la travesti como intersticio semántico, como lugar donde se hacen visibles las crisis de algunas nuevas subjetividades, como territorio de negociación social permanente.

Las siguientes intervenciones, las de la socióloga Graciela Biagini, el Dr. Sergio Maulen y Diana Rossi (quinta, sexta y séptima), se pueden agrupar como “conversaciones”. Se produjeron en un contexto de debate con la audiencia, ya se había creado una atmósfera espontánea de intercambio, preguntas de pacientes en relación con las políticas de la salud,

con la sociedad, reflexiones valiosas sobre la enfermedad, desde distintas perspectivas críticas.

17:30 Cierre. Performance “Fiesta de las Defensas” de Leandro Torres.

Fiesta de las Defensas propone al público volcar, en cuadrados de papel color del mismo tamaño que los azulejos del pasillo, el estado momentáneo personal de las defensas de cada uno de los participante, en mensaje a sus defensas y a las defensas de otros cuerpos, escribirlas y pegarlas sobre esos azulejos de la pared. Así, el pasillo quedó salpicado de colores y mensajes. La acción derivó en dance, donde gran parte del público (algunos forman parte del colectivo “Tacones”) produjo espontáneamente una apropiación del espacio hospitalario comúnmente silencioso y tranquilo, haciendo un show, bailando y cantando en play-back.

Contamos, entre el público asistente, a pacientes del hospital, internados y deambulantes, médicos, psicoanalistas, investigadores, amigos, artistas e integrantes de distintos colectivos, curadores, profesionales jóvenes, estudiantes. A todos los que se acercaron les agradecemos su predisposición, ya que ni fue en una zona céntrica, ni en espacio de arte alguno, ni en horario ni día habitual y además, y sobre todo, significaba “internarse por unas horas en un centro de infectología”.

Hay registro sonoro de las jornadas completas. Es interesante destacar algo sobre la situación de armar y desarmar diariamente la presentación de las piezas durante esos 14 días y recibir los comentarios sorprendidos de enfermeros, pacientes, médicos y público general al ver “modificado” el pasillo. Mucho público que a las 8:00 se encontraba con pinturas, dibujos y objetos en el pasillo, después del asombro inicial, se acercaba a los trabajos haciendo muecas de cercanía o complicidad.

Ruth Benzacar

Galería de Arte

Del 9 de Junio al 17 de Julio

Fabio Kacero

(objetos - film)

-nuevo espacio

Diego Bruno

(video - fotos)

Ruth Benzacar

Florida 1000

CP: C1005AAT

4313-8480

Ciudad de Buenos Aires, Argentina

<http://www.ruthbenzacar.com>

lu - vi: 11:30 - 20; sa: 10:30 - 13:30

Reprogramar el arte

La Mesa Redonda de la Costa Oeste sobre Arte Moderno tuvo lugar en San Francisco el 8, 9 y 10 de abril de 1949. Se programaron tres sesiones para los dos primeros días; una cuarta sesión, fuera de programa, fue añadida el tercer día a petición de algunos participantes. La duración total del encuentro fue de nueve horas. La segunda sesión, previa invitación, estuvo abierta al público y a los miembros de la San Francisco Art Association; las otras tres fueron sesiones cerradas.

Todas las sesiones fueron transcritas por dos taquígrafos y grabadas, además, en cinta magnetofónica. La transcripción mecanografiada fue corregida con posterioridad y aprobada por cada participante.

Se organizó una exposición con motivo del evento que fue exhibida, al mismo tiempo, en el San Francisco Museum of Modern Art, donde tuvieron lugar los encuentros.

Se hizo previamente un juego de reproducciones fotográficas de las obras de esta exposición y se envió a los miembros del simposium como referencia preliminar. Durante el debate hubo cuestiones ilustradas, de vez en cuando, por ejemplos de la exposición. Sin embargo, al principio se decidió que una prolongada dedicación al análisis de las obras de arte específicas enfatizaría las preferencias e idiosincrasias individuales a expensas de ideas con posibilidades de mayor y más profunda implicación.

La Mesa Redonda y su exposición fue organizada por Douglas MacAgy, entonces director de la Escuela de Bellas Artes de California.

El objeto de la Mesa Redonda era ofrecer una representación de las opiniones mejor informadas en ese tiempo para abordar cuestiones sobre el arte de hoy.

Nunca se propuso ni se deseó un conjunto ordenado de conclusiones como resultado del congreso. Más bien, se esperaba avanzar en la exposición de supuestos ocultos, en la eliminación de ideas obsoletas y en la formulación de nuevas preguntas.

¿Hay algo bello? ¿Y qué es? Defina la belleza si no puede definir el arte

Mesa redonda de la costa Oeste sobre arte moderno,
San Francisco, 1949

Versión de José Díaz Cuyás
Traducción de Celia Martín de León

Participantes

George Boas (Moderador): Filósofo y catedrático de historia de la filosofía en la Johns Hopkins University; patrono del Museo de Arte de Baltimore.

Gregory Bateson: Antropólogo cultural, profesor en la escuela médica Langley Porter Clinic of the University of California; una autoridad en Bali y Nueva Guinea.

Kenneth Burke: Crítico literario, filósofo, novelista; catedrático del Bennington College, Vermont.

Marcel Duchamp: Artista.

Alfred Frankenstein: Crítico; músico y editor de arte en el San Francisco Chronicle.

Robert Goldwater: Crítico e historiador del arte; editor del Magazine of Art; profesor de arte en el Queens College.

Darius Milhaud: Compositor y director; catedrático de composición, Mills College.

Andrew C. Ritchie: Crítico e historiador del arte; director del Departamento de Pintura y

Escultura del Museo de Arte Moderno.

Arnold Schoenberg: Compositor.
[Nota: Mr. Schoenberg, por su mala salud, no pudo en el último momento asistir personalmente, contribuyó con una declaración por medio del registro magnetofónico y el mecanografiado.]

Mark Tobey: Artista

Frank Lloyd Wright: Arquitecto.

Sesión de la tarde del viernes 8 de abril de 1949

La primera sesión abordó los motivos de la creación artística

George Boas, (moderador): Señores, como saben, gracias a la generosidad de la San Francisco Art Association nos ha sido posible reunirnos esta tarde para debatir un asunto que afecta profundamente, estoy seguro, a todos los que aquí nos encontramos. Debido a que todos en esta mesa, con la excepción de su moderador, han hecho una contribución muy clara a la cultura contemporánea en el terreno del arte, en el terreno de la crítica o en el terreno de la dirección museística y la docencia de la historia del arte; y debido a que sus contribuciones corresponden más a la modernidad (en cierto sentido de este término tan ambiguo) que al

pasado, hemos sido objeto de un buen número de ataques por parte de muchas personas con poder en la cultura contemporánea. Estos ataques se basan, para empezar, en lo que se supone es un hecho, que nosotros expresamos la estructura de una cultura decadente y que, además, tratamos deliberadamente de confundir al público porque nosotros mismos estamos confundidos. También somos, al parecer, víctimas de avariciosos marchantes y empresarios musicales que necesitan tener algo nuevo para ganar dinero, y nosotros, supuestamente, estamos dispuestos a hacerlo. Tales ataques son ciertamente lugares comunes para todos ustedes. Sin duda, hubo un tiempo en que el público (o al menos ciertas personas entre el público) deseaba defender los derechos de quienes habían innovado algo en la cultura. Pero parece que los tiempos han cambiado y, por eso, es de gran importancia que aquellos de ustedes que han hecho estas importantes contribuciones a la cultura contemporánea hayan sido convocados esta tarde para discutir estos problemas vitales.

Como ya saben, los temas van a dividirse en tres partes. En la sesión de esta tarde, abordaremos la cuestión general de por qué razón los artistas hacen obras de arte, por qué los pintores pintan, los músicos componen y los escritores escriben, si es que hay alguna posibilidad de responder a esta cuestión. Y esta noche nos volveremos hacia la crítica para ver si podemos averiguar qué debería ver un crítico en un cuadro o escuchar en una pieza musical, y qué debería decirle a su lector. Por último, mañana por la tarde debatiremos la cuestión de por qué la gente colecciona obras de arte, o grabaciones gramofónicas, por qué los museos coleccionan estas cosas, y qué deberían hacer con ellas después de haberlas coleccionado.

Lamentablemente, uno de nuestros invitados, el Sr. Arnold Schoenberg, no puede estar aquí esta tarde, pero ha sido muy generoso al enviarnos algunas de sus opiniones por escrito, y

voy a tener el privilegio (aunque el moderador debería mantenerse lo más callado posible) de leer lo que dice sobre su propia filosofía del arte. Estas son las palabras del Sr. Schoenberg:

“Personalmente creo en la risa por la risa. En la creación de una obra de arte, nada debe interferir con la idea. Una obra de arte debe desarrollar su propia idea y debe atenerse a las condiciones que esta idea establece.

Esto no quiere decir que un artista deba tener principios que obedecer y llevar a cabo en cualquier circunstancia. Tales principios probablemente serían, en general, externos; y su aplicación desde luego privaría a la obra de arte de su condición natural.

Tal vez haya sólo un principio al que cualquier artista debería obedecer. Este principio es: no ceder nunca al gusto del mediocre, al gusto de la gente del montón que prefiere lo que un artista nunca debería hacer.

Esto no significa que no exista un arte popular que tiene sus propios puntos de vista y su propio código de honor, yo diría incluso que el compositor vienés Johann Strauss y el poeta satírico vienés Johann Nestroy o, por ejemplo, el compositor americano Gershwin y Jacques Offenbach tienen la capacidad de expresar exactamente lo que la gente piensa y siente. Sus ideas estarían en el mismo plano que los sentimientos y las ideas de las masas. No hay nada malo en tal creación, pero para un compositor serio es un error escribir o incluir en sus obras esas partes que sabe que van a gustar al público o que sólo van a tener un efecto general. Hay un gran compositor sobre el que alguien mantenía que dijo lo siguiente (yo no lo creo): «En cada una de mis obras tiene que haber una melodía que pueda entender el oyente más estúpido...»

Yo no lo creo, como he dicho; pero estoy seguro de que si fuera cierto su obra sólo tendría oyentes estúpidos, cosa que no ha ocurrido.

La idea de combinar la escritura seria con la es-

critura popular está totalmente fuera de lugar. Por eso, la idea de los músicos cercanos al comunismo de escribir una música que sea para todo el mundo, de modo que la gente pueda escuchar sus propias canciones, sus viejas canciones, que puede comprender totalmente, es un crimen artístico. Por otra parte, lo que no puedo entender es que exista tal necesidad. ¿Por qué no puede haber una música para el hombre corriente, para el hombre mediocre, para el entendimiento limitado: para los no iniciados, por un lado, y una música para los pocos que entienden, por otro lado? ¿Es necesario que el compositor que puede escribir para estos pocos sea precisamente el que escriba también para todos? ¿No es mejor que haya especialistas, que uno escriba para todos y el otro para unos pocos?”

Tenemos la enorme fortuna de contar con alguien que puede retomar esta idea, se trata de Marcel Duchamp, que es sin duda uno de los maestros más veteranos del modernismo. Me pregunto si desea intervenir.

Marcel Duchamp: Yo lo llamo “Arte para todos o arte para unos pocos”.

El arte no puede definirse nunca de forma adecuada porque la traducción de una emoción estética en una descripción verbal es tan inexacta como la descripción que uno hace del miedo cuando ha estado realmente asustado. Cuando decimos “Arte para Todos”, queremos decir que todo el mundo es bienvenido a contemplar libremente cualquier obra de arte e intentar percibir lo que llamo un eco estético. También sugerimos que el arte no puede ser entendido con el intelecto, sino que se siente como una emoción que presenta algunas analogías con una fe religiosa o una atracción sexual: un eco estético. Esto es todo lo que puedo decir para dar un equivalente objetivo de cómo se manifiesta esa emoción estética. Lo importante es diferenciar gusto de eco estético.

El gusto procura una sensación, no una emoción estética. El gusto presupone un espectador dominante que dicta lo que le gusta o le disgusta, y lo traduce en “bello” o “feo” según se sienta o no complacido sensualmente.

Muy al contrario, la “víctima” de un eco estético está en una posición comparable a la de un hombre enamorado o a la de un creyente que automáticamente rechaza su ego exigente y, desvalido, se rinde a una fuerza placentera y misteriosa. Cuando ejerce su gusto, adopta una actitud dominante. Cuando es alcanzado por una revelación estética, el mismo hombre, en una disposición casi extática, se vuelve receptivo y humilde. Eso es todo.

[...]

Boas: Sr. Bateson, creo que tiene algo que decir.

Gregory Bateson: Bueno, mi trabajo no tiene mucho que ver con la pintura moderna o contemporánea, sino más bien con los productos artísticos de culturas que no han llegado a un estado tan confuso (en Nueva Guinea, en Indonesia y lugares así). El que viaja allí se encuentra con que la gente que hace y que contempla las obras de arte vive, desde su punto de vista, en un mundo que es totalmente inteligible. Sabe que el cielo es azul, sabe por qué el agua está mojada. No viven en una cultura en la que casi todo lo que ocurre es misterioso, o está oculto en la Enciclopedia Británica, o en fuentes aún más oscuras. Sienten que conocen el mundo en el que viven, y los objetos de arte que ven se han producido a partir de ese mundo homogéneo, son afirmaciones, si ustedes quieren, mágicas o estéticas, del sentido que ese mundo tiene para ellos.

En la terminología del Sr. Duchamp, el “eco estético” es algo que puede ser compartido por un número muy grande de personas en el grupo. Mientras que nosotros vivimos en una cultura que está cambiando de forma muy rápida y el

eco estético que se transmite en el arte moderno, tal y como yo lo veo, tiende a ser la estética de la nostalgia de un mundo inmutable; o la estética del intento de resistir al cambio con un sentimiento de preocupación por el cambio, se trata de una historia mucho más complicada que el tipo de cosas de las que me ocupó profesionalmente.

[Wright llega con retraso y Boas le pone al tanto de la opinión del Sr. Ritchie, quien considera que el arte contemporáneo no es ni más ni menos inteligible que el clásico. Wright lo califica no sólo de incomprensible “para todos excepto los iniciados”, sino de burda mercancía.]

Frank Lloyd Wright: Y en lo que respecta al museo, creo que se parece bastante a un depósito de cadáveres. Y el director del museo, o amortajador, él es... bueno, lo que sea. El museo actual, la idea de museo es, para mí, una cámara de los horrores, y me parece que lo que más necesita el estimado público en relación con esta cosa que llamamos arquitectura moderna (un cliché, en lugar de “moderna arquitectura”, algo vivo) es aprender a trazar la línea entre lo curioso y lo bello.

Me parece que esa es la medida de... bueno, la calidad de la mente de una civilización. Una civilización que no ha aprendido a trazar esa línea, entre lo curioso y lo bello, apenas es digna de respeto; y mucho me temo que entramos en esa categoría.

[A continuación, Wright plantea al moderador la conveniencia de definir el concepto de obra de arte.]

Boas: ¿Alguien quiere empezar? ¿Sr. Duchamp?

Duchamp: Ya he dicho que no puede definirse de forma adecuada.

Bateson: Hay otras cosas que no son obras de arte. Este papel, ¿es una obra de arte?

Duchamp: Es una definición de arte lo que usted quiere, no una obra de arte, ¿no?

Boas: Y bien, ¿Sr. Wright?

Wright: Monsieur, creo que apenas vale la pena definir lo que hoy en día pasa por obra de arte, si acaso fuera posible hacerlo. Pero creo que lo que pasaría por obra de arte en una cultura verdadera, en una civilización que pudiéramos considerar digna de ese nombre, sería algo que daría una impresión a cualquiera que lo contemplara de lo que él o ella llamaría “lo bello”; y yo creo que el criterio para juzgar esa obra de arte, en lo que respecta a esa persona, sería la medida en que podía responder a ella, con ese sentimiento de que se trataba de una cuestión de belleza; que no precisaba un análisis o un mapa, algo que le guiara para apreciarla, que apelaba directamente a su corazón; y en la medida en que su corazón fuera una parte de su mente, o su mente estuviera constituida de tal modo que su corazón ocupara su lugar en relación con ella, como un rasgo orgánico de ella, su juicio sería bueno.

Boas: Sr. Bateson.

Bateson: Por qué no hacemos un cambio y ponemos la palabra “serio” en lugar de “bello”, o algo parecido, o algo como la palabra “belloriedad”. Muchos de ellos dibujan objetos extremadamente feos.

Wright: No. Los mayores crímenes cometidos en la historia han sido cometidos con absoluta sinceridad.

Bateson: Seriedad, entonces.

[En el mismo contexto.]

Duchamp: ¿Hay algo bello? ¿Y qué es? Defina la belleza si no puede definir el arte.

Bateson: Me gustaría plantear la cuestión del rechazo de lo feo: Goya, por ejemplo. La escena representada puede ser de un horror extremo. La emoción que se representa no es de gusto por el horror, sino de rechazo del horror. Por eso se trata de una obra seria. Este es el motivo por el que propongo la palabra “serio” para sustituir la palabra “belleza”.

Andrew Ritchie: Creo que podemos retrotraernos más atrás, a la escena de la Crucifixión...

Bateson: Eso es lo que yo también tenía en mente.

Ritchie: El más feo de los temas.

Kenneth Burke: Bien, si ustedes van a sacar a colación el término “belleza” ¿por qué no darle al menos algo de contenido? Es decir, añadir una definición de lo sublime; lo sublime es generalmente el elemento que introduce este sentido añadido de temor, terror... algún elemento de esa clase.

Wright: Usted está admitiendo que lo sublime para alguien puede ser lo ridículo para otra persona.

Duchamp: No estamos tratando con absolutos, si es que alguna vez lo hacemos. Estamos tratando sólo con eso que está en movimiento, no con lo que es... absoluto y fijo. No podemos, ya sea bello o sublime, lo que quiera que sea, está en movimiento.

Boas: Bien, pero, por supuesto, aunque estas cosas cambien de una época a otra, el Sr. Wright puede estar en lo cierto al decir (no para cualquier época), que el artista de esa época está buscando... la belleza.

Duchamp: Estoy completamente de acuerdo.

Bateson: Hay un gran número de culturas que clasifican juntos los dos extremos de la escala sacro-mundano. La palabra “sacer” en latín, de la que proviene nuestra palabra “sacro”, es una palabra para el extremo más bello y deseable de la escala mágica. En contraste, hay un nivel medio de aquello que es mundano, cotidiano, normal. Y en el otro extremo, uno vuelve a encontrarse lo “sacer”, lo sagrado, que es horrible y sobrenatural.

Pues bien, me parece que el arte tiene mucho que ver con ambos extremos de la escala. [...]

Boas: Lo que de verdad estamos tratando de averiguar es por qué ustedes los artistas hacen estas cosas. Su propuesta fue que las hacen con la intención de crear algo hermoso.

Duchamp: Es un impulso, es decir, uno lo hace igual que todas las cosas en la vida. No hay modo de explicarlo.

Boas: Pero el Sr. Bateson ha señalado que algunas personas hacen cosas que son horribles y deliberadamente horribles con un propósito edificante.

Burke: Si lo hacen con el arte.

Mark Tobey: Bien, si el artista está bajo el dominio de lo que podemos llamar el lenguaje de la belleza del Renacimiento, intentará pintar su cuadro de acuerdo con ese tipo de belleza, pero si no fuera esa su situación, tendría que pintarlo del mejor modo que pudiera, o de la única manera que pudiera, y ¿qué clase de belleza sería esa? Tendríamos que llamarla belleza moderna y tendríamos que decir que es fea.

Wright: ¿Por qué no decimos que todo lo que llamamos belleza es esa cualidad de amor que

vive en el alma humana, en el carácter humano, y que hasta el punto en que es evocado por lo que el artista hace, hasta ese punto, podemos decir que lo que hace es bello?

[Más adelante, Tobey argumenta que es el artista quien está al servicio del arte y no al contrario.]

Robert Goldwater: [...] Acaba usted [el Sr. Tobey] de señalar que hay una diferencia entre el artista y su obra; eso significa que la obra de arte es en ese sentido exterior al artista. Si es así, entonces, a medida que el artista avanza en el proceso de creación, llega un momento en que está satisfecho con la obra de arte como algo que tiene su propia existencia exterior a él. El problema de lo que el público hace con ella es algo que no nos concierne; lo que ahora nos interesa es el problema del artista.

Wright: En otras palabras, ¿tiene curiosidad por saber cuándo alcanza el orgasmo?

Goldwater: Cuándo lo cree él, no cuándo lo cree el público.

Boas: Hace un instante he visto una interrogación en el rostro del Sr. Duchamp.

Duchamp: Nada, solamente que la obra de arte es independiente del trabajo del artista, a lo largo de toda su existencia. La obra de arte vive por sí misma y el artista al que le acontece hacerla es como un elemento mediador, no es responsable, no sabía en absoluto lo que hacía, un genio no puede decir: 'Soy un genio. Mañana voy a pintar una obra maestra.' Nunca se ha hecho, nunca he oído tal cosa.

Bateson: Entonces, Sr. Duchamp, lo que está diciendo es que el artista es la vía por la que la pintura logra ser pintada. Se trata de una afirmación muy seria y razonable, pero implica

que, en algún sentido, la obra de arte existe antes de estar ahí, sobre la tela...

Duchamp: Sí, tiene que ser extraída.

Bateson: ...que está en vías de salir.

Wright: De acuerdo, señores, si quieren pueden también llevar las cosas hasta ese extremo, pero ninguna obra va nunca a elevarse por encima del artista.

Duchamp: ¿Quién es grande, la obra o el hombre? Esa es otra cuestión.

[En determinado momento, Alfred Frankenstein plantea a Darius Milhaud si estaría de acuerdo con Duchamp en que las obras de arte se hacen a causa de un "impulso misterioso" y, por tanto, "incomprensible".]

Darius Milhaud: No del todo; pero sí en buena medida, porque cuando empiezas una obra, a veces sientes que no está lista para ser iniciada. ¿Por qué? Porque la obra aún está muy lejos de ti. Un día, la obra viene. ¿Por qué? Porque está dentro.

Bateson: Exactamente la experiencia de la teoría científica.

Milhaud: Sin duda; incluso algunas veces, lo que ha dicho el Sr. Duchamp (y estoy completamente de acuerdo) es que la obra te guía, porque a veces un creador se contradice completamente en una nueva obra (gracias a Dios), de lo contrario, si permanece bajo la misma etiqueta, no sólo se guía por su pensamiento, sino por... llámenlo como quieran, la inspiración, si no tienen miedo de esa palabra. Bueno, está la obra que te guía también, pero, por supuesto, si no cuentas con la técnica adecuada para responder a ella, entonces las cosas empiezan a ponerse bastante mal.

Ritchie: Entonces, en otras palabras, Sr. Milhaud, la obra puede independizarse.

Milhaud: Desde luego, lo hace, y tanto mejor, porque si se independiza, probablemente es que no inició su camino para llevarte consigo.

Duchamp: Es una especie de carrera entre el artista y la obra de arte.

[A continuación, Frankenstein plantea a los artistas presentes si mantendrían el mismo punto de vista respecto a las obras del pasado.]

Wright: Creo que todo artista digno de ese nombre se apoya en lo que considera un principio, y de éste proceden su obra, sus palabras, sus emociones y la comprensión de sus emociones. De lo contrario... no es un hombre seguro; no hará nada por sí mismo. Probablemente cometerá un suicidio en todo lo que haga.

Boas: El Sr. Duchamp tiene un comentario que hacer sobre esto.

Duchamp: Sólo que la consideración de la técnica, de los cánones o los principios es algo secundario para la cuestión planteada por el Sr. Frankenstein.

Wright: ¿Quiere decir que los principios son secundarios?

Duchamp: Sí, en la obra maestra.

Wright: No lo creo. Pienso que mientras los principios no estén donde les corresponde y mientras el artista no se atenga a sus principios, su inspiración lo llevará por el mal camino; sólo en la medida en que sea consciente de los principios en su esfuerzo y en su amor por las formas en que estos se manifiestan, y por su obra como manifestación de ellos, será grande como artista.

Milhaud: Sí, pero debe usted dejar el campo abierto para la imaginación y la poesía.

Wright: Sólo cuando un hombre se apoya en sus principios está seguro para abrir su alma a algo inspirador y puede sacar algo de ello.

Ritchie: Sr. Wright, ¿el principio de quién? ¿Su propio principio, al que ha llegado de manera independiente?

Wright: El principio es. El hombre no lo hace. El principio no es proyectado. El principio es. Dios es un principio.

Duchamp: Eso también es discutible.

Boas: Sr. Duchamp, ¿quiere usted discutirlo?

Duchamp: No, no; quiero dejar el tema de los principios, de la verdad, del arte, de todas estas grandes cosas que son metafísicas, no es lo que hoy nos interesa.

Wright: Sr. Duchamp, discúlpeme un momento. Hubo un gran principio (sic) que escribió un poema. Su nombre era Mallarmé y el título del poema era "Les yeux".

Duchamp: Sí.

Wright: Descendió al mundo subterráneo. Tomó drogas. Hizo todo lo posible para destruir su sentido de los principios y sólo pudo lograrlo destruyéndose a sí mismo.

Duchamp: Sí, pero usted no sabe por lo que tuvo que pasar Mallarmé para ser reconocido. Es uno de los artistas modernos.

Boas: Es uno de ustedes, los artistas modernos desprestigiados.

Wright: No, no creo que los artistas modernos

estén desprestigiados, ninguno de ellos. Tal vez sean desprestigiadores, pero no están desprestigiados.

[Boas recapitula, hay división de opiniones sobre la naturaleza del acto creativo: de un lado, el artista sería un medio para la realización de una obra que tendría su origen en algo exterior a él; del otro, el artista sería el origen de la obra pero se serviría de técnicas y obedecería a principios que serían externos a él.]

Burke: ¿No podríamos tomar como ejemplo un cuadro particular? Creo que nuestro problema es que nos estamos expresando en términos demasiado vagos.

Wright: Tome un edificio ¿Por qué un cuadro?

Burke: De acuerdo, pero sólo estaba pensando en la cuestión de los principios... pensaba en este cuadro del Sr. Duchamp, y este otro de Matisse, donde cada uno sigue una lógica diferente -en mis términos, un lenguaje diferente- y, por tanto, cada uno tiene su propio sistema de principios. Este tipo de forma oval desde luego no se avendría con este tipo de reducción cubista, y...

Wright: Usted está usando ahora principio en el sentido de fórmula.

Burke: Cada uno, a su manera, está aplicando un principio de consistencia; y este principio en realidad sería, como usted diría, un principio universal... que cada uno aplica a su manera. ¿Cree que es inexacto, Sr. Duchamp?

Duchamp: No, pero no en el sentido que le da el Sr. Wright. Él habla de principios más elevados.

Wright: Más profundos.

Duchamp: Que nada tienen que ver con los

aspectos técnicos de la ejecución... ¿Es así, Sr. Wright?

Wright: Sí, está en lo cierto.

Duchamp: Sin embargo, eso no significa que esté del todo de acuerdo con usted.

Boas: ¿Hasta qué punto está usted de acuerdo con el Sr. Wright?

Duchamp: Es algo que no se puede evitar, como uno no puede evitar llevar sombrero en el mundo civilizado. Ese es el principio. Es algo que va asociado al clima, a todo, quiero decir que es algo realmente básico.

Wright: Innato es la palabra: básico, innato.

Bateson: Quisiera preguntarle, Sr. Duchamp, acerca de estos dos cuadros, el Matisse y el "Desnudo bajando la escalera" [sic]. Si, de hecho, no tienen los dos en común que ambos se ocupan del problema de la relación entre lo estático y lo dinámico, o algo parecido.

Duchamp: Esto nos lleva a una cuestión más general. ¿Piensa usted que las obras de lo que llamamos arte moderno tienen una cualidad común que las distingue de otras escuelas?

Bateson: Estaba planteando, en cierto sentido, la misma pregunta.

Duchamp: Pienso que la cualidad común a todo el arte moderno desde el impresionismo, desde que empezó a usarse la palabra, más o menos, se basa en un esteticismo común que yo llamo retiniano. Por retiniano entiendo que en el momento en que alguien es impresionista, la pintura se dirige a la retina y se detiene en ella. Solamente aceptaría las obras de las escuelas más recientes, los surrealistas, que se distancian claramente de la estética retiniana.

Con retiniana quiero decir que no llega en absoluto a la materia gris. Se detiene en la retina. Considero a Rembrandt un artista de materia gris porque, fíjense, todos esos problemas... se trata casi de un problema técnico.

Bateson: Pero en realidad no se detiene en la retina. Es una forma metafórica de expresarlo.

Duchamp: Es una forma metafórica de decirlo. Sin embargo, esta cualidad retiniana es realmente la cualidad dominante en una pintura impresionista, puntillista, expresionista, fauvista, cubista o abstracta; sólo los surrealistas han reintroducido la cualidad de la 'materia gris' en la pintura.

Bateson: Entonces, todo este tema de los principios, ¿diría usted que es asunto de la materia gris?

Duchamp: No, no, no.

Boas: ¿Podría darnos un ejemplo de principio?

Duchamp: Es difícil. Yo lo llamo principio. La gravedad es un principio en arquitectura.

Wright: Sí, un arquitecto trabaja con ella.

Duchamp: Sí, es una ley de la naturaleza.

Wright: Sí. Ayer tuve el privilegio y el placer de caracterizar estas cosas, prácticamente todas ellas, como crimen desapasionado. [Se refiere al arte moderno en general y, sin duda, al surrealismo en particular.]

Duchamp: Está en su derecho.

[Más adelante Wright califica al científico como enemigo del arte y de la religión.]

Bateson: Yo diría, en primer lugar, que creo

que el Sr. Wright se refiere a una época científica que es completamente materialista, que se ocupa de secuencias causales y líneas rectas: A implica B, B implica C... es decir, yo puedo manipular a ti y tú puedes manipular a alguien.

Wright: Y los inconscientes han hecho que esta idea triunfe, y basan en ella el éxito, no reconocen más éxito que...

Bateson: Sí, pero el problema es que esa época científica está, creo yo, llegando rápidamente a su fin.

Wright: Ojalá esté en lo cierto, pero me temo que no es así.

Bateson: En la postura del Sr. Duchamp, por ejemplo, podemos reconocer el fenómeno de los sistemas causales circulares, en los que la mayor parte del círculo nos resulta inaccesible; por tanto, no existe la posibilidad de manipulación, ya que estamos dentro del sistema.

Wright: [...] El artista creativo está en la esencia de las cosas, adentro; y su visión se dirige hacia afuera. El científico está afuera mirando hacia adentro, intentando separar las cosas y descubrir lo que las hace funcionar.

Bateson: No, el científico no está afuera. [...] El científico es parte de la cosa que ha estudiado, tanto como el artista; y es este giro (el descubrimiento de que el observador es una parte importante de lo observado) el que marca el cambio de época.

Sesión de la noche del viernes 8 de abril de 1949

La segunda sesión abordó el tema de la función de la crítica. Fue la única sesión abierta al público.

Boas: Una cosa está clara: tres de los cuatro

artistas presentes están de acuerdo con el Sr. Frankenstein en que los críticos no escriben para los artistas. Pero escuchemos ahora la opinión del cuarto, el Sr. Duchamp.

Duchamp: No tengo nada contra los críticos y, si estamos de acuerdo en que el artista es un elemento mediador y no tiene control intelectual sobre su obra, con más razón niego al artista todo derecho a criticar su propia obra. Las críticas contra el arte moderno son una consecuencia natural de la libertad dada al artista para expresar su visión individualista. Además, considero el barómetro de la oposición un signo saludable de la profundidad de la expresión individual: cuanto más hostil sea la crítica, más alentado debe sentirse el artista.

Boas: Los críticos desearán responder a esto.

Burke: Hay una función crítica y hay una función artística. Podemos tratarlas como cosas distintas. Pero ¿qué ocurre con el artista que revisa su obra? ¿Qué es lo que está haciendo? ¿No está criticándose a sí mismo? En otras palabras, el artista que no introduce una función crítica en su trabajo, es inferior. [...] El crítico no trata de decirle al artista lo que tiene que hacer. El artista hace lo que hace y punto. El crítico intenta decir cosas nuevas, descubrir cosas nuevas, sobre la naturaleza de la actividad del artista. Pero a la vista de la interacción entre las dos funciones, ¿no podemos desistir de hacer una distinción clara entre estos dos tipos de actividad?

Boas: ¿Cómo no hacer una distinción si se ve que los dos hacen cosas diferentes? Sin duda una cosa es pintar un cuadro y otra diferente hablar sobre el cuadro que se ha pintado.

Duchamp: Olvida que la obra del artista se basa en la emoción y que la obra de los críticos se basa en una traducción intelectual.

Alfred Frankenstein: ¿Qué?

Goldwater: Eso plantea una cuestión a la que me gustaría volver.

Duchamp: Discúlpeme si le interrumpo. Quiero decir que el crítico transpone, traduce una emoción a otro medio, el medio de las palabras... y me pregunto si esa traducción puede expresar en absoluto las “esencias” poéticas de ese otro lenguaje llamado comúnmente arte.

Goldwater: El Sr. Bateson utilizó la palabra “comprensión” esta noche claramente en el mismo contexto. [...] En otras palabras, la comprensión no tiene por qué tomarse en el sentido del análisis matemático, científico. La comprensión es una comprensión visual, es decir, percepción visual, y lo que el crítico hace es aumentar la profundidad y la agudeza de esta percepción.

Duchamp: No, pero tiene que traducirla al lenguaje hablado o escrito, y es ahí donde aparece la dificultad.

[Goldwater comenta como una peculiaridad del artista americano su tendencia a permanecer “agarrado” a la obra una vez realizada -a su recepción- y contrasta esta “inseguridad” con “las declaraciones bastante crípticas del Sr. Duchamp”.]

Duchamp: Creo en la vida de la obra en sí misma y para sí misma... la obra es lo que importa y el artista, un ciego que toma sus intenciones por realidades.

Boas: La mayor parte de las veces ni siquiera sabemos quién era.

Duchamp: Exacto.

Boas: Pero, Sr. Duchamp, ¿qué espera real-

mente que haga un crítico? Usted ve su obra con una gran distancia, el objeto es ahora independiente de usted, el cuadro cuelga de la pared. ¿Qué esperaría que dijera realmente un crítico?

Duchamp: Poca cosa, excepto que puede ayudar mucho al público.

Boas: Bien, por una parte, esta tarde se ha formulado la opinión de que el crítico está ahí para explicar, para producir una mayor comprensión... y por otra parte, la opinión de que el crítico está ahí... para decir si una cosa es buena o mala, para alabarla o para censurarla.

Duchamp: Diga lo que diga el crítico, la obra se impone por sí misma.

Boas: ¿Pero qué le gustaría que hiciera el crítico?

Duchamp: No me preocupa.

Sesión de la tarde del sábado 9 de abril de 1949

Esta sesión versó sobre la función del museo y del coleccionismo.

[En un momento de la conversación, Goldwater introduce el concepto de autoconciencia histórica como una peculiaridad insoslayable del arte contemporáneo.]

Goldwater: [...] La reacción contra las cualidades y los valores del arte de nuestra cultura occidental, al menos desde el Renacimiento, adopta la forma, en gran cantidad de obras modernas, de una sutil reafirmación irónica de las cualidades de alguna tradición artística anterior. [...] Si contemplamos este Magritte, que se llama -la ironía empieza ya en su título- “El retrato”, lo que tenemos en mente es toda la tradición de naturalezas muertas de los siglos

XVII y XVIII, de Chardin y otros artistas de ese tipo, y eso aumenta bastante la profundidad de la referencia y la cualidad afectiva -las tensiones emocionales- que transmite una obra así.

[Bateson y Tobey polemizan con Goldwater, la discusión se centra en la interpretación de “El retrato”.]

Ritchie: ¿No existe la posibilidad de que en este caso el artista no quiera decir nada más y no espere que uno vea en el cuadro nada más que una buena y sana burla, digamos, de formas anteriores de naturaleza muerta? ¿No tiene esta obra las cualidades de una caricatura? Si nos alejamos mucho de esta idea, creo que estamos viendo en la obra mucho más de lo que el mismo artista pretendía.

Boas: ¿Sr. Duchamp?

Duchamp: En el caso de Magritte, que es un surrealista, nos encontramos con una expresión artística que ya no se basa sólo en la estética retiniana, sino que trata de ir más allá de la emoción puramente visual introduciendo, en la pintura mencionada por el Sr. Bateson, un elemento de comedia o caricatura, como ha señalado el Sr. Ritchie.

Ritchie: ¿Sugiere usted, como el Sr. Bateson, que el arte moderno es como la tragedia griega: “te presentamos esto para que lo contemples y es cosa tuya lo que hagas con ello”?

Duchamp: Pero ahora estoy, intencionadamente, hablando desde el punto de vista del artista; de las intenciones tal y como las conozco, más o menos, y esto puede ser útil a la hora de juzgar las obras; y en el caso del Magritte, ya nos hemos referido a la intención surrealista, que es recuperar otro elemento totalmente distinto, más materia gris que retinal. Es todo lo que tengo que decir.

Tobey: ¿No calificaría esto de híbrido?

Duchamp: Híbrido, si usted quiere, pero...

Tobey: Quiero decir... que no es puramente retiniano.

Duchamp: No, bueno, toda pintura es retiniana. Rembrandt, también. Pero en el caso de estos impresionistas, de estos expresionistas, las propias intenciones eran retinianas.

Goldwater: ¿Diría usted, a la vista de los textos de Mondrian, que su intención explícita, incluso en una pintura tan aparentemente retiniana como ésta... no intenta dar cuerpo a... ?

Duchamp: Si vamos al lado estético...

Goldwater: No, estoy tratando de limitarme, como hacía usted, dentro de la obra de Mondrian, a la...

Duchamp: Apariencia.

Goldwater: No, a la intención de Mondrian.

Duchamp: No, a la intención técnica, porque eso no hace a la pintura diferente. Si usted quiere hacer un juicio estético sobre ella, hay exactamente tanta estética en lo retiniano como en la materia gris. Eso no tiene nada que ver con el juicio último que emitirán los censores.

Goldwater: ¿Está usted haciendo una distinción entre la intención verbal e intelectualizada del artista y la intención tal y como usted la juzga a partir de la propia pintura?

Duchamp: Sé que casi no tiene importancia; en doscientos años estas intenciones técnicas habrán desaparecido como tales, pero esto puede ayudarnos en la discusión...

[A la vuelta de un breve descanso Wright inicia una polémica con Ritchie por haberle imputado una actitud despreciativa hacia la exposición. Wright alaba primero la obra de Tobey -que no conocía- y la de Kandinsky, a renglón seguido se dirige a Duchamp.]

Wright: Estoy seguro de que el propio Duchamp ahora no lo considera [al “Desnudo Bajando una Escalera”] una gran pintura; estoy seguro de que no.

Duchamp: Señor mío, le ruego que me perdone.

Wright: Considero al Sr. Duchamp una persona honesta, y me complace que todavía crea ciegamente en sus primeros errores.

Duchamp: Por otra parte, han pasado 40 años, que es un breve testigo temporal, si podemos llamarlo así, de la posibilidad de ser algo o de haber sido algo, y el tiempo, después de todo, es un factor importante en la decisión de si una cosa es buena o mala.

Wright: Esto es lo que imaginaba que usted sentía cuando hizo el así llamado “Desnudo Bajando la Escalera”.

Duchamp: Vamos a ver, cuando usted hizo su primer edificio, ¿sabía si iba a ser bueno?

Wright: No, el primero fue de parvulario, estaba aprendiendo a caminar.

Duchamp: Yo también.

Wright: Es lo que suponía.

Duchamp: Así es.

Wright: Ahora que ya sabe caminar, Marcel Duchamp, ¿todavía considera “El Desnudo...”

un cuadro importante?

Duchamp: Más que nunca.

Wright: Yo no me encuentro en esa posición en relación con mis primeros esfuerzos.

Duchamp: Es una diferencia de opinión.

Boas: Es posible que el Sr. Duchamp sea más arrogante que usted.

Wright: Estoy seguro de que es honesto.

Bateson: Tal vez el proceso de aprender a caminar sea más emocionante que caminar.

Wright: Pero, aparte de eso, me siento en desventaja entre ustedes. Todos ustedes parecen creer en esto...

[A continuación Wright acabará por calificar “esto” de degenerado, siendo especialmente crítico con la actualización de lo “primitivo”. En tono indignado Milhaud le recordó que hacía muy poco “otro artista”, en Alemania, se había expresado en sus mismos términos. Goldwater trae a colación el hecho de que los críticos de su época consideraran sus primeras obras como algo propio de “bárbaros”.]

Duchamp: ¿Por qué lo llama degenerado? Se busca en lo primitivo lo que podría ser bueno adoptar.

Milhaud: Y saludable.

Wright: ¿Diría usted que la homosexualidad es algo degenerado?

Duchamp: No, no es algo degenerado.

Wright: ¿Diría usted que este movimiento que llamamos arte y pintura modernos ha estado

en gran medida, o está en gran medida en deuda con la homosexualidad?

Duchamp: Lo admito. Pero no, no, quiero decir que tiene su parte atractiva.

Wright: Para mí esto es significativo.

Duchamp: Creo que el público homosexual ha mostrado más curiosidad o interés por el arte moderno que el heterosexual: ha sido así, pero esto no afecta al arte moderno en sí mismo.

[Más adelante, Wright matizará su diagnóstico y sustituirá el calificativo “degenerado” por el de mero “trapicheo”. Considera a “todos nosotros” como loros y monos que imitan sin “ver”. Bateson constata un progreso en la capacidad craneal desde los primeros antropoides.]

Wright: ¿No es esto cierto: que el hombre primitivo... que los primeros períodos en la vida artística de las razas salvajes eran más infantiles?

Duchamp: No.

Boas: No.

Bateson: No, no, no; ellos creen que nosotros somos como niños.

[Wright insiste, ellos sí estaban en “contacto directo con la naturaleza”, su arquitectura sí “pertenece a su vida en ese ambiente”. Los últimos cinco siglos en arquitectura sólo han sido imitación.]

Boas: No, esta es la pura verdad: no podrá encontrar ninguna pintura india que se parezca al “Desnudo Bajando la Escalera”, ni al edificio cuyo que he visto hoy, ni a la “Tercera Sinfonía” de Milhaud. No es así, y usted lo sabe.

Wright: No lo sabemos.

Boas: Simplemente es usted modesto.

Wright: No, en absoluto. La gente dice siempre de mi trabajo, “bueno, esto tiene aspecto de haber sido excavado, no de haber nacido”, lo que es más o menos falso, pero mi idea es que si vamos a volver atrás (bueno, digamos que no queremos volver atrás), pero si vamos avanzando apoyándonos en algo que podemos llamar principio y queremos respetarlo como tal y entenderlo, y ser inspirados por ello, debemos ver consciente y premeditadamente qué era lo que en esos primeros días y primeros tiempos daba la nobleza que tienen a aquellas formas, ver por qué aquellas cosas eran importantes y pueden emocionarnos hoy, ver por qué somos incapaces de proyectar nada comparable, excepto cuando las imitamos...

Boas: Sr. Duchamp.

Duchamp: La palabra “avanzar” implica la aceptación del progreso, y el progreso, desde luego, no existe en el arte que yo conozco. No hay progreso en arte. Puede haber progreso en la civilización -cosa que no creo en absoluto- pero, en arte, estoy seguro de que no existe; de modo que respeto lo primitivo ni más ni menos como respeto lo contemporáneo y eso está por completo fuera de lugar en el debate.

Wright: Hay algo que se omite en ese argumento. Es una misma cuestión, las circunstancias cambiantes que tienen lugar en nuestras vidas..., en la manera en que vivimos hoy en comparación con el modo en que vivían los antiguos.

Duchamp: Esto no afecta a la emoción estética.

Wright: Evidentemente sí. No creo que usted pueda aplicar la misma estética a la situación en que vivimos como lo haría a los antiguos in-

dios, por ejemplo, excepto como principio [de] naturaleza muerta.

Bateson: Eso acaba, por cierto, con aquellos absolutos..., muy bien.

Duchamp: Exactamente.

Wright: Ahora que estamos aquí en el siglo XX y que todos pertenecemos a nuestro tiempo y expresamos oportunas necesidades y propósitos...

Duchamp: Ese es otro punto de vista.

Wright: ... Entonces de qué modo este arte que hemos estado examinando aquí, y que yo he lanzado sobre la mesa como indigno de este ideal que tengo del arte participado por principios..., ¿en qué modo nos expresa?

[Mas adelante, a solicitud de Boas, Duchamp expone de nuevo, en términos “exactos” a como lo había hecho en la sesión anterior, su concepto de “eco estético”.]

Boas: Lo que está haciendo el Sr. Duchamp es distinguir entre el efecto directo del cuadro sobre un observador y las reflexiones que ese observador podría hacer sobre él, que podemos llamar estéticas. ¿Lo he entendido correctamente?

Duchamp: Sí, es decir que el hombre de gusto por lo general busca satisfacer su gusto. Esto es, si le gusta la naranja, comerá naranja. El que sufre una conmoción estética -se trata de una conmoción- no es dueño de sí mismo. Es sometido, es esclavizado, etcétera.

Wright: Creo que no está tan autorizado para ello en materia de gusto.

Duchamp: Mi conclusión personal es que,

hablando en general, muy poca gente es capaz de una emoción estética o de un eco estético. Mientras que mucha gente tiene gusto, sólo unos pocos están dotados de receptividad estética. Estoy intentando hacer una distinción entre gusto y emoción estética.

Wright: Lo estético tiene muy poco que ver con el gusto, ¿no es el gusto meramente la aprehensión de un sabor, de una cualidad?

Ritchie: Me pregunto si entiendo correctamente al Sr. Duchamp. ¿Quiere decir que el gusto realmente representa los estándares acumulados o establecidos de una época, y que alguien que sigue el gusto no está comprendiendo el cuadro directamente, sino siguiendo opiniones establecidas?

Duchamp: Como un eco, sí.

Ritchie: ¿Cree usted que para la gran masa sólo es posible seguir opiniones o gustos establecidos y que sólo muy pocos pueden recibir una conmoción directamente de la pintura sin la interferencia del gusto?

Duchamp: Totalmente correcto.

Ritchie: Esto nos lleva obviamente a una importante cuestión en lo que atañe al museo. Debemos estar -de acuerdo con su teoría- completamente equivocados en tener museos. El supuesto previo de un museo es que podemos apelar... no a todo el mundo, sería ridículo, pero sí a una gran parte del público, más amplia de lo que su distinción parece implicar.

Duchamp: La actitud normal del profano sería la de aceptar religiosamente lo que el museo le presenta. El profano no tiene nada que decir, excepto cuando tiene el eco estético y, como digo, muy pocos lo tienen... en todas las épocas.

Ritchie: Comprendo.

Duchamp: El público en realidad no tiene voz. Quiero decir que el público debe tener una forma religiosa de respeto.

Wright: ¿Cómo puede usted valorar la palabra que tiene un significado definido en toda su importancia? No lo veo.

Boas: El Sr. Duchamp no piensa que el gusto sea muy importante. Sr. Goldwater.

Goldwater: Me parece que la cuestión que el Sr. Duchamp ha planteado nos retrotrae bastante directamente a algunos de los comentarios iniciales del Sr. Ritchie, y me gustaría que tratara más a fondo esta cuestión particular. El Sr. Ritchie sugería que una de las maneras en que puede llegarse a esa amplia audiencia era empezando por un nivel más bajo. Es decir, el nivel de las denominadas artes menores o aplicadas; y partiendo de ahí seguir hacia las denominadas bellas artes.

Pues bien, yo convendría con el Sr. Duchamp en que aquello que define como gusto es la actitud que todos nosotros, artistas, así como el público en general, tenemos hacia las artes aplicadas. Son cosas decorativas.

Duchamp: No, el gusto es una emoción generalizada, una cualidad que todo hombre tiene o puede adquirir.

Goldwater: A lo que yo me refería era a que en este proceso de... educación...

Duchamp: No, no es un proceso de educación.

Goldwater: Bueno, el progreso de la educación al que se refería el Sr. Ritchie. Ahí está el punto central, o la frontera... en este inicio de la educación del público por el museo, para el tipo de apreciación del eco estético al que el Sr.

Duchamp se ha referido; y uno de los puntos más delicados está precisamente en esta frontera entre las denominadas artes aplicadas y las bellas artes; y en cómo se ve ese salto (que es un salto cualitativo, no cuantitativo, no un aumento de la educación). ¿Cómo lo ve el observador que ha sido introducido en el museo con las visitas guiadas a los tres círculos a los que se ha referido el Sr. Wright, cómo logra pasar del segundo círculo al tercer círculo del eco estético de las bellas artes?

Duchamp: Bueno, o lo tienes o no lo tienes; yo no soy matemático, y nunca soñaría con entender las matemáticas o con pensar de forma matemática, porque no tengo las herramientas innatas necesarias para ello. Tampoco el profano, creo, tiene las herramientas necesarias para el arte. Son sólo unos pocos los privilegiados, y su grupo forma el tercer elemento de una trinidad: artista, obra, reconocimiento.

Frankenstein: No obstante, usted podría tener el privilegio, si lo así lo desea, de recibir una educación matemática.

Duchamp: Nunca, si uno no tiene cerebro para ello.

Wright: ¿No estamos hablando, al fin y al cabo, de la señora que dijo que no sabía lo que era la arquitectura, pero sí que sabía lo que le gustaba?

Ritchie: Creo que sería pura presunción por parte de algún director de museo suponer que sabe quién tiene capacidad para experimentar la conmoción estética, por decirlo con sus términos, Sr. Duchamp; sencillamente, no podemos determinar esas cosas.

Duchamp: No.

Ritchie: De modo que debemos presentar

nuestros cuadros al público más amplio posible.

Duchamp: Desde luego.

Ritchie: Unos pocos llegan a unos cuadros, algunos más pueden llegar a otros. Sin embargo, no estoy seguro de si estoy completamente de acuerdo con usted en que no todo hombre es capaz... Quiero decir que no estoy de acuerdo con usted en pensar que algunas personas son incapaces de sentir una conmoción estética, como usted apunta.

Duchamp: Es posible.

[En este punto Ritchie reivindica la capacidad que todo hombre tiene de degustar algo.]

Boas: El Sr. Duchamp ha hecho una distinción entre la persona sensible al gusto, que es una cosa, y la persona sensible al eco estético, que es otra cosa. No confunde el gusto con esta otra clase de sensibilidad.

Ritchie: Adhiriéndome a su terminología, pienso que tenemos que estar de acuerdo con esa distinción que consiste, desde mi punto de vista, en si creemos, por ejemplo, que las artes aplicadas, una mesa -para volver al viejo ejemplo del filósofo- que una mesa, una mesa hecha por un hombre, como opuesta a una mesa hecha por otro hombre, por muy estrechamente que pueda ceñirse a las dimensiones acordadas, tiene ciertas diferencias accidentales y, a veces, intencionadas, por pequeñas que puedan ser, están ahí. Aparte de las proporciones matemáticas, me parece que tenemos aquí a un nivel muy simple parte de la cualidad estética de esa mesa. [...] Me pregunto si el Sr. Duchamp estaría de acuerdo en que es posible recibir una conmoción estética, por leve que sea, de las diferencias entre las dos mesas.

Duchamp: Podría ser, pero no necesariamente.

Ritchie: No de forma esencial; es algo que sólo atañe a la pintura o la escultura.

Duchamp: No, no es así.

Bateson: Quisiera plantear la cuestión de por qué la capacidad para sentir una conmoción estética tendría que ser tan limitada. Pienso en una noche en que estuve en una exposición de objetos balineses en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que estaba montada de forma muy didáctica, con un análisis del material que lo interrelacionaba en sus aspectos puramente intelectuales. Pues bien, las tallas estaban llenas de vida; yo observaba a la gente que deambulaba por la exposición. Debí dedicar entre tres o cuatro horas simplemente a observar la habitación, y la inmensa mayoría de la gente no se despegaba de los carteles. Miraban el objeto; volvían a mirar el texto; y miraban el objeto y después el texto y lo leían de nuevo y volvían al objeto. Se esforzaban muchísimo, pero desde luego no sentían una conmoción estética. Pero de vez en cuando venía una pareja de enamorados cuyo subconsciente, digamos, o cuyas entrañas estaban un poco más a flor de piel, veían aquellos objetos y recibían de ellos algo mucho más cercano a eso de lo que están hablando.

Duchamp: Seguro.

Wright: ¿Sin leer los carteles?

Bateson: Sin apenas leer los carteles, ¡Dios bendiga sus corazones! Pues bien, si esto fuera así, implicaría que la barrera de la conmoción estética es algo en gran medida creado por la cultura de nuestros días. Yo diría que el balinés siente conmociones estéticas con mucha más facilidad que nosotros, no porque sean primitivos, sino porque son mucho más libres, y nosotros podríamos ser igual de libres. Y volvemos a la cuestión de la posibilidad de

que la crítica, la autoridad que dicta el gusto sea, de hecho, un factor que impida la conmoción estética.

Duchamp: Desde luego.

Ritchie: ¿Querría usted definir la relación entre emoción y gusto?

Duchamp: Antes he intentado establecer una pequeña distinción.

Wright: No la he captado.

Duchamp: Sólo lo he intentado.

Boas: Pónganos un ejemplo, Sr. Duchamp.

Duchamp: La ausencia de eco estético en mucha gente puede ilustrarse muy bien pensando en la ceguera para el color... Un daltónico nunca soñará con el rojo ni con el verde ni con nada parecido. Es el mismo tipo de deficiencia física.

Boas: He aquí una teoría psicológica de estos dos facultades diferentes del Sr. Duchamp: utilicemos el viejo término "conocimiento"... uno es lo que él llama gusto; otro es la sensibilidad para la conmoción estética, y nunca estableceremos claramente esta diferencia, porque no somos psicólogos.

Duchamp: No.

[Boas solicita a Bateson que retome el tema del significado de lo mágico en el arte contemporáneo. De manera poco "ortodoxa en antropología" interpreta como mágico aquello que "afirma" en el oficiante o participante, por lo general de manera inconsciente, "alguna premisa de valor esencial". A continuación distinguirá el entretenimiento -una película- de aquello que produce en cada uno la afirmación de

un cambio. A propósito de todo ello, Goldwater entiende que Magritte subvierte los valores de “objetividad” de la cultura occidental.]

Duchamp: Esa es la magia de hoy, y tenemos que buscarla en estas obras.

Bateson: Sí, pero creo que debemos buscar la magia de hoy, y no limitarnos a subvertir la magia de ayer...

Duchamp: No, no.

Bateson: ...Lo que al final resulta muy poco interesante; son las afirmaciones nuevas y espontáneas las que tienen importancia.

Duchamp: Creo que la obra de arte tiene magia en todas las épocas y, en 1949, tenemos nuestra propia magia, ¿verdad?

Bateson: Creo que sí.

Duchamp: Y no podemos evitarlo, creo yo.

Sábado. Sesión del 10 de abril de 1949

Sesión no programada en la que los participantes debían aportar nuevas ideas sobre intervenciones anteriores. En esta ocasión Frankenstein ejerció de moderador y la mesa estuvo compuesta por Bateson, Burke, Duchamp, Goldwater y Milhaud.

[Una de las cuestiones sobre las que se había venido produciendo mayor antagonismo era la función de la crítica. Goldwater, Burke y Frankenstein intentan ahora buscar puntos de acuerdo con las posiciones de Bateson y Duchamp.]

Goldwater: [...] Creo que el Sr. Bateson, respecto a la discusión que tuvimos anteriormente, estaría de acuerdo en que, aunque tal vez sea cierto que el análisis crítico de una obra de arte puede debilitar la percepción del “eco es-

tético” del Sr. Duchamp en esa obra concreta en ese momento particular, al mismo tiempo, el profano al que se dirige la crítica adquiere una comprensión que es útil porque abre vías estéticas, sensibles y también intelectuales, que utilizará más tarde y le permitirán escuchar el eco estético al acercarse a otra obra de arte en otro momento y, tal vez, en otro lugar. Creo que de esta forma podemos reconciliar la opinión aquí expuesta y lo que parece una vuelta a lo que considero la vieja falacia romántica de un conflicto entre el intelecto y la emoción.

Bateson: Estoy de acuerdo con la puntualización del Sr. Goldwater, pero creo que la cuestión es aún más delicada y más complicada, y dentro de un momento me gustaría pasarle la palabra al Sr. Duchamp para que la comentara desde el punto de vista del eco estético. Antes de hacerlo me gustaría decir que, después de todo, el cerebro, la mente -digamos la mente mejor que el objeto material- la mente misma tiene diferentes partes y funciones; y la parte con la que entendemos de forma consciente, con la que pensamos, de hecho, es bastante distinta de esta parte inconsciente a partir de la cual hemos acordado que se crea en su mayor parte la obra de arte, y a partir de la cual surge el “eco estético”. Y sabemos que es tremendamente difícil, en general, hacer que las cosas funcionen al revés. [...] La dinámica normal opera cuando las presiones van de abajo hacia arriba; y es terriblemente difícil invertir el proceso: sumergir lo que uno ha aprendido conscientemente en los niveles inconscientes. [...]

Goldwater: [...] Creo que volvemos a encontrar una dificultad que surgió ya en la sesión de la noche, y que radica en nuestra definición del término “comprensión”, tal y como se aplica a la función de la crítica. [...] La comprensión en este sentido, es decir, la función de la crítica como aumento de la

comprensión, parece significar un aumento de la agudeza visual y la percepción del observador, y no tanto la comprensión de una experiencia intelectual o histórica...

[...] Tal vez la función principal de la crítica es sencillamente servir de método para que el espectador sea absorbido por una obra durante más tiempo del que, por sí sola, la obra podría mantener su atención...

Duchamp: Estoy completamente de acuerdo en todo esto, totalmente, en que el crítico es muy importante cuando ayuda al público a mirar un cuadro, y cuando le dice al público, “por favor, ahora, dejen fluir sus emociones”, es también una gran ayuda. Aquí no hay ningún conflicto en absoluto. De hecho, el público es completamente ignorante, o podría serlo, y necesita ayuda. De hecho, es dudoso que el público pueda llegar a sentir nunca nada y, como he dicho antes, creo que sólo unos pocos no son daltónicos. Cuando digo daltónicos quiero decir incapaces de un eco estético.

Goldwater: Bueno, diría usted...

Duchamp: Y no creo que esto pueda desarrollarse.

Goldwater: Creo que una de las dificultades que tenemos es esta: da la impresión de que ha surgido un desacuerdo entre nosotros, porque el eco estético, tal como lo describe, parece ser para usted algo inmediato e instantáneo cuando nos acercamos...

Duchamp: Sí.

Goldwater: ...cuando nos acercamos al arte. ¿Es esa su forma de entenderlo?

Duchamp: Es inmediato y directo, pero se puede hacer a un hombre consciente de su

“existencia”. Se puede intentar describir el sabor de una naranja, y cuando alguien pruebe la naranja, entenderá lo que se trataba de explicar. ¿Comprende lo que quiero decir? Viene de la parte afectiva del cuerpo. Sí, es afectivo, después de todo, ¿no? La emoción.

[Burke reintroduce su concepción de la auto-crítica en el proceso creativo como un caso de la función crítica.]

Burke: ...Hay un dibujo en la exposición de Klee que me causó una impresión bastante fuerte. Se llama “[Un] Jardín para Orfeo”. Tal y como yo lo veo, es una pintura de escaleras que van hacia abajo, hacia atrás, a los lados. Escaleras en diagonal, escaleras dentro de escaleras, escaleras que atraviesan escaleras, montones de escaleras, escaleras más allá de las escaleras, carreteras de escaleras, puentes de escaleras, pirámides de escaleras. Pues bien, si el autor hubiera titulado esta obra... “Agonía de escaleras”, el título llevaría implícita una observación que subrayaría la naturaleza de las formas pictóricas. Y un título así sería una forma de crítica. Porque la comprensión crítica de una obra es como un título expandido... Toda obra tiene un tema central, un principio generador... e idealmente, ese tema se expresaría en su título. Sin embargo, no veo por qué la percepción de ese tema debería interferir con la apreciación espontánea de la obra. Porque si fuera así, entonces ninguna pintura podría ser titulada correctamente, puesto que un título correcto debería apelar al “nivel superior” de nuestra comprensión. Por otra parte, tan pronto como vemos un cuadro desde la perspectiva del título, si el título no es engañoso, podemos empezar a ver las posibles vías por las que se ha generado el tema, o se ha amplificado, y tal percepción aumentará nuestro placer.

Duchamp: El título es una cuestión secundaria,

totalmente.

Bateson: Sin duda.

Duchamp: Con los surrealistas el título ha sido con frecuencia como otro color añadido a los colores, una especie de color literario añadido a los colores, a los colores físicos.

Bateson: Y uno ve un color literario contrapuntístico, pero...

Duchamp: En las otras escuelas del arte moderno el título es por lo general puramente descriptivo (paisaje, naturaleza muerta, pintura abstracta).

Burke: Formulémoslo de esta manera, entonces: ¿podría malograr la apreciación de ese dibujo particular el señalar que es una “agonía de escaleras”? ¿Qué es lo que malograría?

Duchamp: Nada en absoluto, es un ejemplo perfecto, porque lo que usted ve no es lo que yo veo. Su emoción es tan emoción como la mía, y no es la misma emoción, porque su emoción no es nunca en absoluto mi emoción; por eso no tiene que haber una sola emoción, una emoción formulada. Usted tiene su propia interpretación y su propia emoción y todo está bien, siempre que tenga una emoción.
[...]

Burke: ...Si un crítico, en la perfección ideal de su papel, pudiera dar a una obra su título y subtítulos adecuados, ¿echaría a perder su contribución la apreciación de la obra?

Duchamp: A menudo sería una gran ayuda.
[...]

Bateson: Sí. Me gustaría subrayar la afirmación del Sr. Duchamp sobre el uso del título que es transversal a la pintura, sin embargo, el

título se usa específicamente como parte de una obra de arte.

Duchamp: En algunos casos.

Bateson: Totalmente diferentes del suyo. Defínalos.

Duchamp: Es algo reciente en el arte moderno.

Bateson: Sí, una de las cosas características del arte moderno, el arte contemporáneo... ¿qué nombre le pusimos?

Duchamp: Es explicativo y demás. Bueno, merece la pena mencionar esta intención, por decirlo así, del arte moderno.

[El debate retoma la cuestión de arte y magia. Bateson expone la contradicción en la que ha incurrido su discurso en las sesiones anteriores al celebrar lo mágico, que es, dice, en algún sentido, predicar un credo y, por otra parte, sostener que la gran virtud del arte contemporáneo es su carácter no coercitivo. Burke le sugiere valerse de la diferencia que la teoría literaria establece entre retórica y poética.]

Bateson: Creo que he superado mi propia contradicción, con alguna ayuda por su parte. ¿Sería justo decir que la exposición de Klee es precisamente una afirmación válida o muy enérgica de algún tipo de proposición: “No me coercionarás. Tengo derecho a mi propia visión retiniana, y tú tienes derecho a tu propia receptividad retiniana objetiva”, de manera que los cuadros de Klee están en el lado mágico, justo en la medida en que hace esa particular afirmación?

Duchamp: Absolutamente, porque la palabra “magia” no se aplica necesariamente sólo a lo primitivo.

Bateson: No, en absoluto.

Duchamp: De hecho tenemos poca información sobre qué es la magia de hoy, incluso en el mundo práctico (quiero decir en el mundo de los negocios).

Bateson: Sí.

Duchamp: La magia va y viene.

Bateson: Claro, así es como compramos pasta de dientes.

[Goldwater sostiene que el tipo de persuasión moral característica del arte del siglo XIX había tomado prestadas sus máximas de disciplinas no visuales; en el arte moderno, en cambio, la persuasión sería ejercida desde el interior del sistema visual. Sugiere que este juego de “convencimiento” visual sería uno de los modos de aplicación de lo mágico al arte.]

Bateson: Pero, en realidad, ¿es así? Creo que las afirmaciones no coercitivas... Creo que es un paso correcto decir que...

Duchamp: Sí, no hay coerción ahí.

Bateson: No sólo no hay coerción, hay una insistencia en la no coerción, lo cual es un paso positivo.

Duchamp: Lo cual significa que el artista es incapaz de expresar con palabras cuáles eran sus intenciones, su mensaje. De hecho, lo importante es la obra de arte, y no el artista.

Bateson: Entonces, eso se convierte en lo siguiente, quiero decir: si decimos que la fuerza coercitiva del arte del siglo XIX se convierte en el trampolín que da lugar, como reacción, a la no coerción en el arte contemporáneo, y pensamos entonces en una síntesis entre esas dos

polaridades, la síntesis es más o menos la postura que usted adoptó en ese sentido.

Duchamp: Sí, sí. Creo que la presentación de la obra en sí es lo principal, es importante, y hace que el artista sea secundario.

Bateson: Retinalidad, o algo así.

Duchamp: Sí, y el público o espectador también viene después de la obra, después de lo que se ha dejado... no del artista. Usted me entiende. Si somos tan orgullosos, en relación con nosotros mismos como humanos, o dioses, creo que es un poco ridículo poner al hombre antes que la obra. Miren, damos vida a una cosa que tiene vida, tiene vida en sí misma como obra maestra.

Bateson: Sí, y es posible que ahí radique una cuestión que deberíamos abordar.

Duchamp: En otras palabras, el artista es sólo la madre.

Bateson: Si se toman los cuadros de Duchamp o de Klee, se puede obtener una vívida impresión del tipo de persona que es Duchamp y del tipo de persona que era Klee. Pero hay una gran cantidad de obras con las cuales no se puede hacer esto. Quiero decir que no tenemos realmente ninguna impresión de qué tipo de persona era Shakespeare.

Duchamp: Y quizás no es importante.

Bateson: Un tipo de creación no es más importante que el otro, pero quizás haya que distinguir entre aquellas obras en las que uno siente al creador y aquellas obras, que quizá no sean menos importantes, en las cuales uno realmente no siente al creador porque ha desaparecido en su habilidad técnica o algo así.

Duchamp: No, yo no siento en absoluto al creador.

Frankenstein (moderador): Señores, quisiera proponer una cuestión a los dos artistas creativos que están aquí. [...] La cuestión planteada por el Sr. Boas [la otra noche] fue si los artistas creativos han aprendido algo de los críticos. La respuesta unánime fue: “no”. La respuesta era, sin embargo, “no” en relación con su propio trabajo. La cuestión es ésta: ¿han aprendido algo los artistas creativos de los críticos sobre la obra de otros artistas?

Duchamp: En efecto, porque en el momento en que un artista mira la obra de otro artista no es creador, se vuelve espectador. De hecho, no confío mucho en el sentido crítico del artista porque éste suele estar demasiado absorbiendo por su propia obra para ser objetivo en relación con otros artistas.

[Goldwater plantea a los artistas presentes si algo de lo que han aprehendido de los críticos sobre la obra de otros les ha sido, en algún sentido, útil en sus creaciones.]

Duchamp: Bueno, no. En algunos casos puede haber tenido una influencia y un efecto negativos. No, porque precisamente distorsiona la desnudez del artista añadiéndole nuevas ropas. [...]

Burke: Sólo me gustaría añadir... a esta cuestión de la relación entre la crítica y el artista... que cuando un artista corrige su trabajo, ¿no es esto autocrítica... ?

Duchamp: Lo es.

Burke: Entonces, si podemos dejar sentado que el propio artista está haciendo uso de la crítica... esa es la vertiente que quería introducir como un aspecto de la creación.

Duchamp: La autocrítica es por completo diferente, porque uno se critica a sí mismo en uno de sus actos. [...]

Burke: Bueno, Sr. Duchamp, en filosofía... tomemos la noción del “otro generalizado” de [George Herbert] Mead. Cuando uno se critica a sí mismo, está “tomando la actitud del otro”, está teniendo en cuenta lo que Freud llamaría el “super ego”. Está, por tanto, tomando en consideración un personaje social. No es solamente uno mismo. Uno está “respondiendo” a alguien. Hay también un proceso interno: la interacción del artista con su propia obra en el curso de su creación. El trazado de una línea se convierte en un determinante parcial para la próxima línea. Y hay, asimismo, una interacción entre el artista y su tela, me imagino. Es cierto que no se trata de un proceso puramente autocrítico, pero está relacionado con la corrección de la obra, y existe una similitud entre los dos procesos [...].

Duchamp: Entonces no es crítica.

Milhaud: No, probablemente es la construcción de la obra.

Duchamp: En ese caso debería entenderse por sí misma. Quiero decir que una vez concluida la obra, uno puede comenzar a ser el espectador y decir, “muy bien, esta obra no es buena, voy a romperla”.

Goldwater: No, estaba preguntándome si el Sr. Duchamp podría volver a tratar de manera más extensa las opiniones que creo que tiene sobre el coleccionismo, y concretamente la relación del gusto y del eco estético en el coleccionista.

Duchamp: No, creo que no tengo mucho que decir. El coleccionista... hay todo tipo de co-

leccionistas: el coleccionista real, al que opongo a los coleccionistas comerciales de los que hoy existen multitud, como todo el mercantilismo que realmente ha hecho del arte moderno un terreno comparable a un negocio de Wall Street. El coleccionista real, en mi opinión, es un artista au carré; selecciona cuadros y los cuelga en su pared, en otras palabras, “pinta una colección”. Es una continuación del artista. Esa es mi idea del buen coleccionista, del coleccionista serio. Eso es todo.

Frankenstein: [...] También está, por supuesto, la otra cara de la cuestión, de la cual somos todos muy conscientes, que con mucha frecuencia la gente colecciona porque los Smith están coleccionando la misma cosa, y así se introduce el elemento de apuesta especuladora. Me parece, sin embargo, que ese elemento especulador no es más intenso hoy que lo que lo fue en cualquier momento del pasado. ¿Está de acuerdo, Sr. Duchamp?

Duchamp: No lo sé. Tendríamos que haber vivido en el pasado.

[Duchamp prosigue en el mismo contexto.]

Duchamp: Bueno, en relación con la libertad en el arte, el artista realmente no tiene libertad para buscar por su cuenta un marchante. Y por otra parte, en lo que respecta al público, es culpable de haber hecho una valoración cuantitativa de la obra de arte. Es decir, una obra vale tantos y tantos dólares; ésta vale más que aquella. Este tipo de coleccionismo, este tipo de compra, el público, son responsables, culpables, de hacer esa valoración. Y esto produ-

ce ahora una situación en la que el mercantilismo ocupa el cien por cien. No conozco otros períodos de forma comparativa. Creo que hace cien años había unos pocos coleccionistas, unos pocos pintores, unos pocos críticos y unos pocos marchantes, y formaban su pequeño mundo aparte, jugaban su pequeño juego y lo mantenían entre ellos muy delicadamente; como los matemáticos hoy en día, que aún se mantienen unidos y no pretenden forzarnos a entender las matemáticas y demás. Así que se trata de una especie de condición social que ha sido producida tal vez por la democracia, no lo sé.

Goldwater: Sólo quisiera añadir algo a lo que ha dicho el Sr. Duchamp, que aunque estoy de acuerdo con él en que hay un coleccionismo comercial, y en que hay quizás algún marchante que influye en el gusto en el arte moderno, se puede afirmar que ese marchante y ese coleccionista comercial han tenido una influencia limitada en ciertas reputaciones y que desde luego han influido en la vida personal de artistas individuales; pero dudo mucho que tales influencias comerciales, como se ha sugerido en ocasiones, hayan impuesto realmente al público o a la sociedad en general ningún estilo o dirección global en el arte contemporáneo. ¿Estaría de acuerdo?

Duchamp: No, no creo que tenga ninguna importancia esencial, porque, después de todo, el arte moderno es lo que se ha producido en su mayor parte entre 1875 y el presente, y no se puede destruir. El mismo hecho de que el arte moderno sea tan apreciado y denostado es prueba suficiente de su vitalidad.

<p>Email se suscribió a ramona</p>	<p>Mónica Mullen tiene a ramona en su biblioteca</p>
------------------------------------	--

Imágenes de un mundo post-museificado

Otras aplicaciones teóricas para “Post-Producción” (AH Editora), primer libro publicado en castellano del creador y director del Palais de Tokyo, Nicolas Bourriaud.

Por Rafael Cippolini

En el capítulo que cierra *Post-Producción*, al cual Nicolas Bourriaud tituló, precisamente, “Eclecticismo y post-Producción”, leemos:

“A través de su sistema museístico y sus aparatos históricos, pero también por su necesidad de nuevos productos y de nuevos 'ambientes', el mundo occidental ha terminado reconociendo en tanto que culturas en pleno derecho a tradiciones hasta entonces consideradas como destinadas a desaparecer dentro del movimiento del modernismo industrial, aceptando como arte lo que sólo era percibido como folklore o primitivismo. Recordemos que para un ciudadano de principios de siglo XX la historia de la escultura saltaba a veces de la Antigüedad griega al renacimiento y se limitaba a nombres europeos. Hoy la cultura global es una gigantesca anamnesis, una inmensa mezcla cuyos principios de selección son muy difíciles de identificar. ¿Cómo evitar que esa colisión de culturas y estilos desemboque en un eclecticismo kitsch, en un alejandrino cool que excluya cualquier juicio crítico? Generalmente se clasifica como ecléctico a un gusto confuso o desprovisto de criterios, una trayectoria intelectual sin una columna vertebral, un conjunto de opciones que no fundamenta ninguna visión coherente. (...) El carácter vergonzoso del eclecticismo es inseparable de la idea de que el individuo se asimila socialmente a sus elecciones culturales: se supone que soy lo que leo, lo que escucho, lo que miro. Cada uno de nosotros es identificado con su estrategia personal de consumo de signos: lo kitsch representa un gusto exterior, una especie de opinión difusa e impersonal que vendría a reemplazar a la elección individual”.

Hay varios aspectos de este párrafo que necesito destacar. En primer término, la idea de un sistema museístico del mundo occidental; al decir de Bourriaud, es el mundo el que se ha museificado (es más: el mundo mismo es una máquina de museificar). Si a fines del siglo XVIII, con el nacimiento de la institución museo, el patrimonio de la humanidad (ya artístico, ya histórico) se abría de una vez y para siempre a las masas, a principios del siglo XXI, ese estado de museificación ha llegado a tal dimensión que todos los bienes culturales del mundo se nos presentan en su disponibilidad más pura. Si a los miembros de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en pleno debate entre italianizantes y afrancesados, se les hubiera presentado un cacharro diaguista como posible obra de arte, el señor Sívori, o el señor Schiaffino hubieran creído que se trataba de una broma no muy divertida. Una “artesanía aborígen” podía ser, para estos cultivados artistas, un valioso aporte a la constelación de objetos de la etnología creciente o los estudios folklóricos, pero jamás asimilables a la evolución de las artes (la noción de evolución, progresivamente, se volvería más y más importante). Las vanguardias europeas ampliarían las cartografías: no hay más que pensar en las tan conocidas aficiones africanas de Picasso, de Giacometti. Pero un museo tan vasto, tan gigantesco que nos recuerda los mapas que Borges alucina tan enormes como coincidentes con la escala uno a uno del planeta, nos conduce al mayor de los peligros, según una mentalidad modernista como, supongamos, la de Clement Greenberg o bien Julio Payró: el eclecticismo como la mayor de las aberraciones, como el consumo horroroso. Pues bien, ya sabemos que tanto la historia como el gusto se fundan en una larga serie de exclusiones (la necesidad de

señalar y recuperar lo necesario para la experiencia frente a lo que jamás o de momento no resulta imprescindible).

Andreas Huyssen, hace casi veinte años nos hablaba de una gran división (“La cultura de la modernidad se ha caracterizado, desde mediados del siglo XIX, por una relación volátil entre arte alto y cultura de masas. (...) El modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia a ser contaminado por su otro: una cultura de masas consumista y opresiva”). Pues bien: si el mundo todo se presenta como un deslimitado museobazar, donde se jerarquizan paulatinamente todos aquellos consumos antes desprestigiados ¿cómo sostener entonces las elecciones que nos determinan en cuanto singularidades? Si somos lo que consumimos y podemos consumirlo todo ¿qué sentido guardan entonces, para nuestras experiencias, los mecanismos singularizantes de la historia y del gusto?

El kitsch, sintomáticamente, es leído según criterios ideológicos (¿podría ser de otra forma?): el kitsch ya no como una cualidad del objeto, ni como una adulteración de un catálogo modernista, sino, simplemente, un error en el consumo. “Cuando Marcel Duchamp expone en 1914 un portabotellas y utiliza como 'instrumento de producción' un objeto fabricado en serie, trasladada a la esfera del arte el proceso capitalista de producción (trabajar a partir del trabajo acumulado) basando el papel del artista en el mundo de los intercambios: se emparenta de pronto con el comerciante cuyo trabajo consiste en desplazar un producto de un sitio a otro. Duchamp parte del principio de que el consumo es también un modo de producción, al igual que Marx cuando escribe que en su *Introducción a la crítica de la economía política* que 'el consumo es igualmente y de manera inmediata

producción; así como en la naturaleza el consumo de elementos y sustancias químicas es producción de la planta'. Sin descontar que 'en la alimentación, que es una forma de consumo, el hombre produce su propio cuerpo'. Así un producto no se volvería realmente un producto sino en el acto de consumo, puesto que 'un vestido no se vuelve un vestido real más que en el acto de llevarlo puesto; una casa deshabitada no es de hecho una casa real'. Más aún, al crear la necesidad de una nueva producción, el consumo constituye a la vez su motor y su motivo. Ésa es la primera virtud del ready-made: establecer una equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir. Lo cual es difícil de aceptar en un mundo gobernado por la ideología cristiana del esfuerzo ('Trabajarás con el sudor de tu frente') o la del obrero-stajanovista.” (Otra utilización histórica de este concepto puede leerse en otro ensayo mío, “Cubify BA; Cubificar Buenos Aires: una obra capital de Marcel Duchamp”. Revista Lucera n° 5, Rosario. Otoño de 2004).

Bien: ¿Duchamp una vez más? Claro que no es el único punto de partida (de ninguna manera un nec plus ultrae, un punto de no retorno) de estas políticas y éticas del consumo, sino un mero dato por demás contundente (más aún para nosotros, cuando el Marchand du Sel desplegó su primer sistema conceptual de consumos diferenciados durante su estadía en Buenos Aires, lo cual vendría a resignificar este paso porteño tan misterioso, tan poco y mal estudiado por sus biógrafos y exégetas).

Pero hay algo que me interesa más todavía del texto de Bourriaud: el pensar la cultura global como una inmensa anamnesis. Esto es: una reminiscencia, una rememoración, un interrogatorio con vistas a explorar las zonas más oscuras. ¿De qué elementos estamos hablando

cuando la memoria cultural relanza sus búsquedas?

Digo que me interesa aún más porque el operar conceptualista al que refiere el director del Palais de Tokyo no sólo descubre una única dimensión mundial, sino que abarca todos los tiempos, todo nuestro pasado como civilización. Ahora bien ¿con cuáles herramientas conceptuales develaremos y reconstruiremos esos pasados?

La respuesta tenemos que encontrarla en uno de los comentarios de Bourriaud a su anterior obra, "Esthétique Relationnelle" (1998):

"Habitualmente, el término arte describe la presencia de un juego de objetos como parte de una narrativa conocida como historia del arte (prepara genealogías y críticas y discute los problemas que generan estos objetos). Hoy día, la palabra arte no parece ser más que un sobrante semántico de esa narrativa que consiste en el producto de una relación con el mundo, con la ayuda de señales, formas, acciones y objetos. En las décadas del '60 y '70, los artistas inventaron nuevas herramientas; pienso que mi generación considera la historia del arte como una caja de herramientas, para citar una provechosa idea de Foucault. El común denominador compartido por todos los artistas es que muestran algo, y este acto les basta para definirse, ya sea una representación, una sugerencia o una designación. (...) Toda obra de arte materializa una relación con el mundo. Si ves un Mondrian, materializa así, en la forma, la relación con el mundo que Mondrian tuvo. Y cada cual puede interpretar esa forma como desee y utilizarla. Otro artista, como observador, proporcionará su propia visión sobre la obra, prosiguiendo la cadena de relaciones con el mundo. Una obra de arte es la visualización de una relación con el mundo."

Lo que me parece más incitante de la tesis de Bourriaud no es sólo que implica una nueva responsabilidad del artista, como veremos enseguida, sino que, mediante su análisis, señala una novísima explosión en los límites del objeto. En 1966, con el tan pionero y temprano Manifiesto del Arte de los Medios de Comunicación,

Roberto Jacoby y Eduardo Costa proponían la constitución de un objeto virtual, ya mediatizado (y sin decirlo ponían en evidencia que nuestra formación, la de la mayoría de los que no nos educamos en Europa ni en Estados Unidos, se había producido mediante una larga cadena de mediatizaciones, ya que conocimos todas las obras maestras de los Grandes Cánones del Arte por medio de reproducciones). Ellos nos indicaban, entonces, un objeto desmaterializado, creado para los medios: una situación irreversible. (Si ahora acotamos que los medios ya no son únicamente los disponibles en los sesenta, y exploramos la irrupción de Internet, las distancias se vuelven aún más agigantadas). Obviamente este objeto ya no era el mismo que el del arte teorizado por Gombrich: la relación del artista con los formatos históricos (entiéndase cuadros, esculturas, etc) ya no podría ser la misma, de igual manera que la forma de pensar y producir arte no fue la misma después de la emergencia de saberes como la Estética o la Historia del Arte o disciplinas como la crítica de arte.

No se trató, eso nos dijeron los hechos, de la muerte de la pintura, como rezaba aquella famosa tapa de la revista Primera Plana (cuyo artículo completo publicamos en el n° 39 de esta revista). La pintura, por supuesto, no fue suplantada. Pero tampoco se pudo ya pintar de la misma manera (de hecho, luego de la irrupción del daguerrotipo los impresionistas ya no pudieron pintar como sus predecesores). El formato pintura había sufrido inmensas modificaciones conceptuales, aunque tantos no estuvieran dispuestos a entenderlas.

Hoy, los críticos y artistas más conservadores observan con horror que Catherine David, curadora general de Documenta X (1997), haya manifestado alguna vez que se arrepentía de haber exhibido obras, "si con los debates teóricos ya alcanzaba". Y por cierto, no tiene ningún sentido que la teoría reemplace al objeto, porque la teoría es algo muy distinto al objeto.

Me preguntaba hace unos años (ver ramona 19-20, de diciembre de 2001) qué hubiera pasado si, abstrayéndonos ficcionalmente de un

dato tan certero como el que nos indica que fueron los minimalistas, en Estados Unidos, quienes iniciaron las prácticas conceptuales (ya no como poética de un autor, como fue el caso de R. Mutt, sino como un hacer plural), brindamos todo el nexo histórico a Duchamp, que, en la primera mención que se hace de su obra en Argentina, por Guillermo de Torre en la revista Proa (en su número 6 de 1925), aparece como mero "escritor retruacanista". Si Duchamp hubiese sido sólo un escritor ¿sería hoy el conceptualismo una práctica inscrita en la literatura y no en las artes visuales?

Lo que subrayo del pensamiento de Bourriaud es que, para el teórico francés, esta distinción ya carece de sentido, tanto como para un artista como Pablo Siquier la división entre abstracción y figuración denota algo definitivamente anacrónico. Para Bourriaud, según el último párrafo suyo que citamos, no tiene mayor interés que un artista sea escritor o pintor, que use una materia u otra, porque la constitución del objeto ya no pasa únicamente por la forma, sino por su operar conceptual. Todos los artistas muestran algo y en esto se singularizan; toda obra entraña una relación con el mundo.

Lo que aparecen así corroidos son los límites entre las disciplinas. Por supuesto, esta nueva epistemología es escandalosa. Si aún hoy siguen cuestionándose "la falta de trabajo hacia la factura de un formato" ¿qué debemos esperar frente a una lectura que no reconozca distinción entre un cuadro, una película, una novela y un cómic, cuando nuestra educación todavía modernista dinamita toda homologación para redefinir una y otra vez más compartimientos estancos?

Para Bourriaud la importancia ya no radica, ni mucho menos, en una propuesta tan banal como reemplazar un objeto por una producción teórica, sino en señalar un operar diferente del sujeto artista, un operar ético por sobre todo género, disciplina y formato:

"Pero ¿acaso no podemos oponer a este eclecticismo banalizador y consumista [de algunas tendencias posmodernistas de los ochentas y noventas], que pregona la indife-

rencia cínica hacia la historia y que borra las implicaciones políticas de las obras, nada más que la visión darwinista de Greenberg o una visión puramente historicista del arte? La clave de este dilema se halla en la instauración de procesos y prácticas que nos permitirían pasar de una cultura de consumo a una cultura de la actividad, de la pasividad hacia el almacenamiento disponible de signos con prácticas de responsabilización. Cada individuo, y más aún cada artista dado que él o ella se mueven entre los signos, debe considerarse responsable de las formas y de su funcionamiento social; el surgimiento de un 'consumo ciudadano', la toma de conciencia colectiva de las condiciones de trabajo inhumanas en la producción de zapatillas deportivas o de los desgastes ecológicos ocasionados por tal o cual actividad industrial forman parte integrante de esta responsabilización. El sabotaje, el desvío y la piratería pertenecen a esa cultura de la actividad. (...) Reescribir la modernidad es la tarea histórica de los comienzos de siglo XXI: ni volver a partir de cero, ni quedarse atiborrado por el almacén de la historia, sino inventariar, utilizar y recargar." Ahora bien: ¿no encontramos ya, tan retrospectivamente, este accionar en la dinamitación de fronteras (aquí la pintura, allá la escritura, más allá otras tareas) en artistas visionarios como Xul Solar o Kosice, de quienes aún no se estudió convenientemente sus hallazgos formales en la escritura y en otras disciplinas (y hablo específicamente de neocreol y la panlingua en Xul como el diccionario madí), como tampoco sus investigaciones arquitectónicas, ya fluviales, ya hidroespaciales? Si podemos leer y abordar los formatos conceptualmente ¿qué sería lo que vuelve químicamente incompatible a quien utiliza la escritura o la pintura o las técnicas digitales o el mismo pensamiento? Nada más lejos que una lógica de reemplazos; ojalá, y parafraseando a William Blake, los objetos (materiales y virtuales) se nos muestren de una vez y para siempre como lo que son: una complejísima red de interconexiones.

Homenaje a un pensamiento en trance

Glauber Rocha en Malba

Por Eduardo F. Costantini (h)

Hace un tiempo, durante una conversación, Fernando Birri (1) me reveló un precioso secreto. Cuando se estrenó *A Idade da Terra* (1980) en el Festival de Venecia, a sala llena, las personas se fueron levantando a medida que transcurría el film. Al finalizar, se acercó al director brasileño un espectador para felicitarlo. Se trataba nada menos que de Michelangelo Antonioni, quien sostuvo: "Cada escena es una lección que muestra cómo debería hacerse el cine moderno". Algo radical había impactado al ojo del cineasta italiano y un excedente extraño había desbordado a la mayor parte del público. La anécdota presenta el extraño universo de Glauber Rocha, que experimentó al encontrarme por primera vez con su obra durante el 24° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba. Y fue eso precisamente lo que me impulsó a acercar al público local el pensamiento explosivo y transformador, con su radical propuesta de mito, política y poesía, presente en su multifacética obra. El cineasta unió la mayor transformación del lenguaje cinematográfico moderno a un alto compromiso político; intervino, tras el estallido del tropicalismo antropófago, en la lucha de las culturas latinoamericanas por constituir una identidad no colonizada; creó las bases estéticas y lideró lo que luego se conocería como el movimiento brasileño de mayor impacto internacional, el *Cinema Novo*, enfrentando al cine industrial comprometido, según sus propias palabras, con la mentira y la explotación.

A veintitrés años de la muerte del mayor exponente del cine moderno latinoamericano, Malba le brinda un homenaje que ofrece al público

la oportunidad de explorar su obra a través de una revisión completa de sus películas, una exposición y una serie de charlas y debates. Inauguramos de esta forma *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, primera muestra que el museo le dedica a un cineasta, y que intenta dar cuenta de la diversidad artística y mediática que abarcó su pensamiento. Podrá verse un conjunto de fotografías o retratos íntimos, inéditos hasta hoy, que Paula Gaitán realizó en Río de Janeiro, Minas Gerais, Brasilia y durante su exilio en Portugal en 1981; afiches originales y fotografías de sus films; su último guión, *El destino de la humanidad*, dibujos y poemas, y el legendario programa *Abertura*, de altos contrastes, que apareció al aire en pleno proceso de democratización de Brasil y en el que Rocha entrevista a Caetano Veloso, al filósofo brasileño Luiz Carlos Maciel, al psicoanalista Eduardo Mascarenhas, al político Antonio Carlos Magalhães y al director y político Milton Reis, entre otros. Programas en los que insistentemente denuncia que Brasil padece una cultura contaminada y colonizada. También exhibimos por primera vez en Argentina una retrospectiva completa de su obra cinematográfica, organizada según un escrito-manifiesto que Glauber Rocha tituló *Kynoperzpektyva 81* y en el que distribuyó sus films según cuatro núcleos temáticos:

AFRYKA
(*Barravento*, 1962, y *Der Leone Have Sept Cabeças*, 1970)

BRAZYL ARKAYKO
(*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, y *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969)

AMERYKA YBERIKA
(*Terra em Transe*, 1967, y *Cabezas Cortadas*, 1970)

BRAZYL UNYVERZAL
(*Di Cavalcanti*, 1977, y *A Idade da Terra*, 1980)

Se suma a este homenaje un catálogo antológico con una selección de algunos de sus textos capitales -entre ellos, *Estética del hambre y Estética del sueño*-; un grupo de ensayos en los que Rocha señala una particular mirada sobre los grandes realizadores de la historia del cine (Eisenstein, Lang, Renoir, Ford, Buñuel, Rossellini, Visconti, Pasolini, Antonioni, Fellini y Godard), y un conjunto de revisiones críticas sobre su obra y su pensamiento.

Quiero destacar la importancia que tiene para Malba concretar este intercambio entre Brasil y Argentina en un momento en que las instituciones

culturales pueden contribuir de manera decisiva a fortalecer los lazos entre ambos países en la búsqueda de una cultura regional latinoamericana más unificada en sus diferencias.

NOTAS

1) Fernando Birri nació en Santa Fe. Estudió realización en el Centro Sperimentale di Roma. En 1956 fundó la Escuela Documental de Santa Fe. *La primera fundación de Buenos Aires* (1959), su primera película, dirigida en colaboración con el artista León Ferrari y el fotógrafo Enrique Wallfisch, es un mediometrage que reflexiona sobre los vínculos entre representación cinematográfica y pictórica. Basado sobre un cuadro de Oski y un texto de Schmidl, el film puede sintetizarse como poesía visual y sonora pero no menos cinematográfica. Posteriormente, en 1960, Birri supervisó el mediometrage colectivo *Tire dié*, y luego, en 1961, dirigió el largometraje *Los inundados*.

Fe de erratas

En nuestro número anterior, ramona 40, algo raro pasó con los archivos y se coló, misteriosamente, el capítulo IX de Antiestética, de Luis Felipe Noé (desde la mitad de la página 66 a la 69) al texto de Aldo Pellegrini sobre Paternosto y Puente. Si bien los lectores tuvieron la suerte de tener de yapa este texto indispensable, no por esto dejamos de pedir disculpas por la intromisión, debida a un error, como todo error, no deseado.

También le pedimos disculpas a Horacio Zabala por haber escrito mal su nombre.

La estética del hambre

Tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, enero de 1965

Por Glauber Rocha

Dejando de lado la introducción informativa que se transforma en la característica general de las discusiones con respecto a América Latina, prefiero situar las reacciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos reducidos que aquellos que, también, caracterizan el análisis del observador europeo. Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no como un síntoma trágico, sino solamente como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino.

He aquí -fundamentalmente- la situación de las artes en Brasil frente al mundo: hasta hoy, solamente mentiras elaboradas como verdades (los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales) consiguieron comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del arte, sino que contaminan sobre todo el terreno general de lo político. Al observador europeo, los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por los condicionamientos colonialistas.

América Latina permanece colonia, y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más perfecta del colonizador; y además de los colonizadores, las formas sutiles de aquellos que también, sobre nosotros, arman futuros golpes.

El problema internacional de América Latina es

todavía un caso de cambio de colonizadores, siendo que una liberación posible estará todavía por mucho tiempo en función de una nueva dependencia.

Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia, que, a veces inconsciente, a veces no, producen en el primer caso la esterilidad y en el segundo la histeria.

La esterilidad: aquellas obras encontradas en gran cantidad en nuestro arte, en donde el autor se castra en ejercicios formales que todavía no alcanzan la plena posesión de sus formas, el sueño frustrado de la universalización; artistas que no despertaron del ideal estético adolescente. Así, vemos centenares de cuadros en las galerías, empolvados y olvidados, libros de cuentos y poemas, piezas teatrales, filmes que, sobre todo en São Paulo, provocaron inclusive quiebras...

El mundo oficial encargado de las artes generó exposiciones carnavalescas en varios festivales y bienales, conferencias fabricadas, fórmulas fáciles de éxito, *cocktails* en varias partes del mundo, además de algunos monstruos oficiales de la cultura, académicos de letras y artes, jurados de pintura y delegaciones culturales por el exterior.

Monstruosidades universitarias: las famosas revistas literarias, los concursos, los títulos.

La histeria: un capítulo más complejo. La indignación social provoca discursos impetuosos. El primer síntoma es el anarquismo que marca la poesía joven hasta hoy (y la pintura). El segundo es una reacción política del arte que hace mala política por exceso de sectarismo. El tercero y más eficaz es la búsqueda de una sistematización para el arte popular. Pero el equívoco de todo esto es que nuestro posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y auto-devastador esfuerzo en el

sentido de superar la impotencia; y en el resultado de esta operación de fórceps, nosotros vemos frustrados, sólo en los límites inferiores del colonizador: y si él nos comprende, entonces no es por la lucidez de nuestro diálogo sino por el humanitarismo que nuestra información inspira.

Una vez más el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento. El hambre latino, por eso, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del *Cinema Novo* delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido.

De *Amanda* hasta *Vidas Secas*, el *Cinema Novo* narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al *Cinema Novo* con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público, este último sin soportar las imágenes de la propia miseria.

Este miserabilismo del *Cinema Novo* se opone a la tendencia del cine digestivo, preconizada por el mayor crítico de Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, en casas bonitas, en automóviles de lujo, filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Estos son los filmes que se oponen al hambre, como si, en la estufa y los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o como si los propios materiales

técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizado en la propia incivilización. Como si, sobre todo, con este aparato de paisajes tropicales, pudiera ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de films. Lo que hizo del *Cinema Novo* un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; su propio miserabilismo, antes escrito por la literatura de los años treinta, fue ahora fotografiado por el cine de los años sesenta; y si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político.

Las propias etapas del miserabilismo en nuestro cine son internamente evolutivas. Así, como observa Gustavo Dhal, van desde el fenomenológico (*Porto das Caixas*), al social (*Vidas Secas*), al político (*Deus e o Diabo*), al poético (*Ganga Zumba*), al demagógico (*Cinco vezes Favela*), al experimental (*Sol sobre a lama*), al documental (*Os mendigos*), experiencias en varios sentidos, frustradas unas, realizadas otras, pero todas componiendo, al final de tres años, un cuadro histórico que, no por casualidad, va a caracterizar el período *Jânio-Jango*: el período de las grandes crisis de conciencia y de rebeldía, de agitación y revolución que culminó en el Golpe de Abril. Y fue a partir de abril que la tesis del cine digestivo ganó peso en Brasil, amenazando, sistemáticamente, al *Cinema Novo*. Nosotros comprendemos este hambre que el europeo y el brasileño en su mayoría no entienden. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional. El brasileño no come, pero tiene vergüenza de decir eso; y sobre todo, no sabe de dónde viene este hambre.

Sabemos -nosotros que hicimos estos filmes feos y tristes, estos filmes gritados y desesperados donde no siempre la razón habla más alto-

que el hambre no será curado por los planeamientos de gabinetes y que los remiendos del tecnicolor no esconden, sino agravan sus tumores. Así, solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia. El acto de mendigar, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causas de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los relatos oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con la intención de construir escuelas sin crear profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar el alfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide: el *Cinema Novo*, en el campo internacional, no pidió nada, sino que impuso la violencia de sus imágenes y sus sonidos en veintidós festivales internacionales.

Para el *Cinema Novo*, el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo. ¿Corrisco es primitivo? ¿La mujer de *Porto das Caixas* es primitiva?

El *Cinema Novo*: una estética de la "violencia" antes de ser primitiva y revolucionaria; he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado; solamente concientizando su única posibilidad, la violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no levanta las armas, el colonizado es un esclavo: fue necesario un primer policía muerto para que el francés viera un argelino. Esa "violencia", con todo, no está incorporada al oído, como tampoco diríamos que está ligada al viejo humanismo colonizador. El amor que ésta "violencia" encierra es tan brutal como la propia "violencia", porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un

amor de acción y transformación.

El *Cinema Novo*, por eso, no hizo melodramas; las mujeres del *Cinema Novo* siempre fueron seres en busca de una salida posible para el amor. Dada la imposibilidad de amar con hambre, la mujer prototipo, la de *Porto das Caixas*, mata al marido; la Dandara de *Ganga Zumba* huye de la guerra para un amor romántico; Sinhá Vitoria sueña con nuevos tiempos para los hijos; Rosa va al crimen para salvar a Manuel y amarlo en otras circunstancias; la muchacha del sacerdote necesita romper el hábito para ganar un nuevo hombre; la mujer de *O Desafio* rompe con el amante porque prefiere quedarse fiel a su mundo burgués; la mujer en *São Paulo S. A.* quiere la seguridad del amor pequeño burgués y para eso intentará reducir la vida del marido a un sistema mediocre.

Ya pasó el tiempo en que el *Cinema Novo* necesitaba explicarse para existir. El *Cinema Novo* necesita procesarse para que se explique, en la medida en que nuestra realidad sea más discernible a la luz de los pensamientos que no estén debilitados o que deliren por el hambre. El *Cinema Novo* no puede desarrollarse efectivamente mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano; además, porque el *Cinema Novo* es un fenómeno de los pueblos colonizados y no una entidad privilegiada de Brasil. Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policiales de la censura, ahí habrá un germen vivo del *Cinema Novo*. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía, el tecnicismo, ahí habrá un germen del *Cinema Novo*. Donde haya un cineasta de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del *Cinema Novo*.

La definición es ésta, y por esta definición, el *Cinema Novo* se margina de la industria, porque el compromiso del Cine Industrial es con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del *Cinema Novo* depende de la libertad de América Latina. Para esta libertad, el *Cinema Novo* se empeña en su propio nombre, de sus más próximos y diversos integrantes, de los más burros a los más talentosos, de los más débiles a los más fuertes. Es una cuestión de moral que se reflejará

en los filmes en el tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle que observa, en la filosofía: no es un filme, sino un conjunto de filmes en evolución el que le dará al público, por fin, la conciencia de su propia existencia. No tenemos por eso mayores puntos de contacto con el cine mundial. El *Cinema Novo* es un proyecto que se realiza en la política del hambre, y sufre, por eso mismo, todas las debilidades consecuentes de su existencia.

www.estebanlisa.com

biografía
exposiciones
obra pictórica
obra literaria
fundación



rocamora 4555
C 1184 ABK
buenos aires, argentina
(54-11) 4862-0569
fund-estebanlisa@sinectis.com.ar

La estética del sueño

Traducciones de Christian Ferrer, editadas en Revista La Caja, nº 4, junio-julio de 1993

Por Glauber Rocha

El peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad. Delante de la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología revolucionaria imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias capaces de no aceptar, en ninguna hipótesis, las evasivas propuestas. Y, lo que es más difícil, exige una precisa identificación de lo que es *arte revolucionario* útil al activismo político, de lo que es arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones, de lo que es arte revolucionario por la izquierda e instrumentado por la derecha.

En el primer caso, yo cito, como hombre de cine, el filme de Fernando Solanas, argentino, *La hora de los hornos*. Es un típico panfleto de informaciones, agitación y polémica, utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos.

En el segundo caso, tengo algunos filmes del *Cinema Novo* brasileño, entre los cuales se encuentran mis propios filmes.

Y por último, la obra de Jorge Luis Borges.

Esta clasificación revela las contradicciones de un arte que expresa a su propio contemporáneo. Una obra de *arte revolucionario* debería no sólo actuar de modo inmediatamente político, como también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica. La existencia discontinua de este *arte revolucio-*

nario en el Tercer Mundo se debe fundamentalmente a las represiones del racionalismo.

La ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida.

Las vanguardias del pensamiento no pueden dedicarse más a la tarea inútil de responder a la razón opresiva con la razón revolucionaria. La revolución es la antirrazón que comunica las tensiones y las rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza.

Ninguna estadística puede informar la dimensión de la pobreza.

La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas. Una es fatalista y sumisa, la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística. La razón dominante califica el misticismo de irracionalismo y lo reprime a balazos. Para ella, todo lo que es irracional debe ser destruido, sea la mística religiosa, sea la mística política.

La revolución como posesión del hombre que lanza su vida rumbo a una idea es el más alto ánimo del misticismo. Las revoluciones fracasan cuando esta posesión no es total, cuando el hombre rebelde no se libera completamente de la razón opresiva, cuando los signos de la lucha no se producen a un nivel de emoción estimulante y reveladora, cuando -todavía accionando por la razón burguesa- método e

ideología se confunden a tal punto que paralizan las transacciones de la lucha. En la medida en que la desrazón plantea las revoluciones, la razón planea la represión.

Las revoluciones se hacen en la imprevisibilidad de la práctica histórica que es la cábala del encuentro de las fuerzas irracionales de las masas pobres.

La toma política del poder no implica el éxito revolucionario.

Hay que tocar, por comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende el esquema racional de opresión. La revolución es una magia porque es el imprevisto dentro de la razón dominante. Debe ser una imposibilidad de comprensión para la razón dominante, de tal forma que ella misma se niegue y se devore ante su imposibilidad de comprender.

El irracionalismo liberador es el arma más fuerte del revolucionario. Y la liberación, incluso en los encuentros de la violencia provocada por el sistema, significa siempre negar la violencia en nombre de una comunidad fundada por el sentido del amor ilimitado entre los hombres. Este amor nada tiene que ver con el humanismo tradicional, símbolo de la buena conciencia dominante.

Las raíces indias y negras del pueblo latinoamericano deben ser comprendidas como la única fuerza desarrollada de este continente. Nuestras clases media y burguesa son caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras.

La cultura popular no es lo que se llama técnicamente folclore, sino el lenguaje popular de la permanente rebelión histórica.

El encuentro de los revolucionarios desligados de la razón burguesa con las estructuras más significativas de esta cultura popular será la primera configuración de un nuevo signo revolucionario.

El sueño es el único derecho que no se puede prohibir. La *Estética del hambre* era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965.

Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El arte revolucionario debe ser una magia capaz de embrujar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda.

Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Su estética es la del sueño. Para mí, es una iluminación espiritual que contribuye a dilatar mi sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales de mi raza. Esta raza, pobre y aparentemente sin destino, elabora en la mística su momento de libertad.

Los dioses afroindios negaron la mística colonizadora del catolicismo, que es brujería de la represión y de la redención de los ricos.

No justifico ni explico mi sueño, porque él nace de una intimidad cada vez mayor con el tema de mis filmes, sentido natural de mi vida.

(1971)

Tierra autóctona en Tate Modern

Fieldworks: dialogues between art and anthropology.
Simposio internacional en Tate Modern, Londres,
del 26 al 28 de septiembre de 2003

Por Teresa Pereda

En el mes de junio de 2003 fui invitada por *Tate Modern* para presentar una ponencia en el contexto de un simposio internacional e interdisciplinario sobre arte y antropología, *Fieldworks: diálogos entre arte y antropología*. Mi propuesta quedó seleccionada junto con otras 25 ponencias.

El congreso abordaba algunos de los recientes cambios que se han dado en el arte y en la antropología y que sugieren una aparente superposición entre los intereses y las prácticas implementados por aquellos que están trabajando en cada disciplina: el recurrente uso, por parte de los artistas, de las intervenciones artísticas y el giro etnográfico abordado por algunos teóricos del arte. Se analizaron algunas de las similitudes y diferencias que existen en la manera en que los artistas y antropólogos emplean y representan los eventos y las experiencias vividas. En el área de la antropología, críticos de la etnografía y de los trabajos de campo elevaron cuestionamientos fundamentales acerca de la naturaleza de la representación, aspecto que tiene una implicancia directa en el arte.

Mi presentación se refirió al trabajo de campo con el que habitualmente opero, al modo como mantengo relaciones con otros durante las intervenciones artísticas (*fieldwork*) y a las diversas perspectivas que se presentan al reflejar la etnografía en el arte.

Fieldworks: dialogues between art and anthropology.

Se trató del primer simposio internacional sobre

arte contemporáneo y antropología que se llevó a cabo en esta escala. Surgió a partir de una propuesta de Arnd Schneider (University of East London/Universidad de Hamburg) y Chris Wright (Goldsmiths College), aceptada por la Tate Modern en el año 2002, donde también se organizó junto con Dominic Willsdon (Education and Events, Tate Modern). Fue financiado con becas de la British Academy y de la Wenner Gren Foundation for Anthropological Research (New York). Se seleccionaron 25 ponencias de artistas, críticos y antropólogos y además hubo 9 ponencias magistrales por parte de invitados especiales, entre ellos, Lucy Lippard, George Marcus, Michael Taussig, Rimer Cardillo y Susan Hiller.

Tuvo gran éxito en cuanto a cantidad de público, las entradas para concurrir se agotaron dos meses antes y cientos de personas en todo el mundo siguieron las ponencias y participaron de animadísimas discusiones en vivo en la web. Me resultó de sumo interés presenciar e integrar los debates posteriores a cada ponencia, ya que el público demostraba estar absolutamente empapado e informado de las problemáticas en cuestión y su aporte resultó uno de los aspectos que encuadró el evento dentro de una dinámica reflexiva de altísimo nivel. Reseñas de la conferencia aparecieron en medios de prensa y en revistas artísticas y antropológicas internacionales, como por ejemplo: *American Anthropological Association Newsletter*, *Anthropology Today*, *a-n magazine*, *Buenos Aires Herald*, *Cambridge Anthropology*, *Ethnoscripts*, *Newsletter of the University of Essex Latin American Collection* y *www.visualanthropology.net*. Una selección de las ponencias será

publicada en la revista *Thrid Text* en 2005.

Entre las ponencias que integraron el simposio voy a mencionar a aquellas con las que logré constanciar en mayor medida debido a que me aportaron nuevos interrogantes. El artista uruguayo Rimer Cardillo se refirió a la problemática del mestizaje presentando *Desde la tierra púrpura hasta el Hudson River Valley*; la crítica estadounidense Lucy Lippard abordó la intersección entre arte, antropología y arqueología; el teórico Massimo Canevacci, de la Universidad de Roma, propuso una antropología multilingüística; el realizador cinematográfico Hugh Brody afirmó: "No me interesa inventar nada, me interesa ser testigo hoy", ejemplificando en la película *Inside Australia*, realizada junto con el artista británico Anthony Gormley (Turner Prize '94); George E. Marcus, antropólogo norteamericano, desarrolló *Cultura escrita: la poética y la política en la etnografía*; el artista mexicano Abraham Cruzvillegas disertó sobre su proyecto *Artesanías recientes*, a partir de una experiencia llevada a cabo en el pueblo de su abuela, en Michoacán; la artista canadiense Mara Verna, quien realizó trabajos de campo en Sudáfrica, presentó *Nada se ha perdido*, el artista brasileño Pablo Asumpcao disertó sobre *La ciudad y/como performance y como algo más*; la antropóloga colombiana María del Rosario Ferro aseveró: "El observador forma parte de lo que observa", durante la ponencia *Encontrándome entre los indígenas de Sierra Nevada*.

"Bajo el nombre de Juan": The production of an artist book and the ethics of artistic fieldwork. La producción de un

libro de artista y la ética en el trabajo de campo.

Mi ponencia se refirió al trabajo de campo que llevé a cabo en la puna jujeña y en los pirineos catalanes, con el objetivo de ser testigo directo de una celebración popular para luego producir un libro de artista que titulé *Bajo el nombre de Juan* (Arte Dos Gráfico, Bogotá, 2001). Para esto, concurrí a la celebración de la Fiesta de San Juan, en junio de 1999, al poblado de Isil, en los pirineos catalanes de España, junto con Irma Arestizábal (textos críticos) y Humberto Rivas (fotografías); y en junio del año 2000 viajé al pueblo de Cochino, provincia de Jujuy, Argentina, junto con Irma Arestizábal (textos críticos) y Michel Riehl (fotografías).

La celebración al fuego está presente en distintos lugares del mundo cristiano el día 24 de junio. Mi objetivo era realizar una investigación paralela, ya que mientras sucede el solsticio de verano en el hemisferio norte, acontece lo contrario en el hemisferio sur: el solsticio de invierno, momento del año en el cual las comunidades originarias andinas de América celebran el Año Nuevo, el *Inti Raymin*. La metodología de trabajo que implementé durante la etapa de *fieldwork* consistió en presenciar ambas celebraciones, entrevistar a los lugareños que las ofician, recolectar la tierra de cada lugar, asimismo, recoger las cenizas y carbones de los fogones que ardieron por la noche y cualquier otro elemento que caracterizara cada fiesta. También tomé fotografías y realicé bocetos.

El trabajo de campo es un "modo de operar" al que recurro con frecuencia en la etapa inicial de mi trabajo. Durante los últimos diez años he llevado a cabo trabajos de campo en diversos

lugares de la Argentina con el objetivo de adentrarme en el multiculturalismo característico de Latinoamérica. Mi obra se centra en una investigación en torno a la *tierra autóctona* (v. gr.: misma / tierra), reflexión que conlleva en sí misma a la *tierra* como concepto y como materia. Y a su vez, como testigo consustanciado de la vida humana y de las culturas que en contacto con ella se desarrollan. La acción inicial surge de una premisa: la *recolección de tierras* que solicito a personas que habitan en los lugares a los que concurro. Procedo desde el contacto humano y el contacto con las tierras, madres respectivas de los pobladores en cada sitio (mestizos, indígenas e inmigrantes). Mediante el acto de recolección propongo conciliar y sumar la diversidad social, regional, étnica y lingüística.

Debido a que el tiempo era acotado, en el caso de la ponencia a la que hago referencia, me circunscribí a la Fiesta de San Juan en la puna andina y al trabajo de campo allí realizado. A continuación intentaré detallar algunas vivencias. En una primera etapa de investigación recurrí a gente quechua que vive en la ciudad de Buenos Aires. Ellos se reúnen los jueves por la noche en la Plaza Palermo Viejo para aprender la lengua, cuestiones medicinales y religiosas. Su guía y maestro es Carmelo Ullpu. Fueron muy generosos. No sólo me permitieron presenciar y participar de sus encuentros sino que guiaron mi investigación. Les estoy especialmente agradecida, ya que fue Carmelo Ullpu quien me permitió registrar y transcribir en el libro la oración al Padre Sol (*Intiq*) y la oración a la Madre Universo (*Pachamama*), ambas plegarias suelen

repetirse durante la celebración del *Intiq Raimin*. Su único requerimiento fue que por tratarse de textos sagrados no los tradujera, que permaneciesen en su lengua original. Pedido al que por supuesto accedí.

Luego de varios meses de concurrir a la Plaza Palermo Viejo, Carmelo Ullpu y su grupo me pusieron en contacto con sus amigos y familiares en Jujuy para continuar con la investigación *in situ*. Elegí concurrir al poblado de Cochinoca, ubicado en la alta puna de la provincia argentina de Jujuy, por ser una de las únicas comunidades donde aún permanece vigente el paso por el fuego con los pies descalzos. Su población es mayoritariamente quechua, como consecuencia de haber integrado el Imperio Inca. La celebración comenzó con la caída del sol y se prolongó hasta el día siguiente. Recuerdo que aquella gélida noche los lugareños encendieron el fuego en la plaza frente a la iglesia parroquial de Cochinoca. Este pequeño poblado está emplazado a 3.648 metros de altitud y, en consecuencia, las noches de invierno suelen ser muy frías; es habitual que la temperatura descienda a quince o veinte grados bajo cero. Actualmente viven dieciséis familias, pastores de cabras, llamas y ovejas. Allí, nos recibieron con gran hospitalidad Eduarda Cruz y su esposo, Víctor Cabezas. Llegamos varios días previos a la celebración, simplemente estuvimos en su casa, compartimos las comidas y la rutina doméstica de sus vidas. Y, en lo posible, colaboramos con ellos en los preparativos de la celebración.

Durante el trabajo de campo mi intención es ser testigo, observar, documentar, tomar fotografías y entrevistar a los participantes. En la

medida de lo posible, intento no modificar situaciones, ni alterar el ritmo habitual del lugar. Dedico muchas horas a conversar: pregunto, escucho y grabo. Conversar es también compartir largos silencios. Así me enteré de que Eduarda Cruz cumple innumerables tareas al servicio de la comunidad de Cochinoca: cuida las iglesias, integra la comisión de la escuela, y es la responsable de las llaves de la sala de primeros auxilios. ¡Me sorprendió considerablemente advertir que la única cabina telefónica pública del pueblo está emplazada en la cocina de su propia casa! Eduarda propuso instalarla allí, para poder atenderla. Ella es quien recibe los mensajes para los vecinos, realiza los cobros de la utilización de la cabina pública y paga las facturas mensualmente. Aquella noche, Eduarda abrió la marcha del fuego y sin tuteos fue la primera en cruzar descalza sobre las brasas vivas. Debo reconocer que en aquel instante la respiración se me cortó. Y, atónita, observé no sólo a otras veinte personas seguir su ejemplo, sino también a una niña de doce años llamada Argentina Vilte. Estas fueron las razones por las cuales elegí a Eduarda como protagonista del libro, conversamos, grabé sus palabras, su historia, la retratamos. Y al día siguiente, recogí junto con ella tierra del lugar próximo donde recientemente se habían realizado las ofrendas a la Pachamama. Esta tierra luego fue incorporada en el papel de las tapas del libro que resultaron de color rojizo. También recogí las cenizas y carbones de los fogones que habían ardido toda la noche, haciendo propio el concepto andino del fuego sagrado que rinde homenaje al Padre Sol durante los días del *Intiq Raimin*. Dichas cenizas fueron integradas

en otros papeles que resultaron de color grisáceo. El libro *Bajo el nombre de Juan*, al contener tierra y cenizas procedentes de Cochinoca, rinde homenaje al Padre Sol y a la Pachamama, ancestrales custodios del altiplano andino.

A modo de cierre, voy a transcribir algunas de las conmovedoras palabras con las que Jorge Olmos, otro lugareño, me relató cómo se vive en Cochinoca. Transcribí luego textualmente su testimonio en el libro:

“(…) Yo vivo aquí en Cochinoca, soy changueero, hago trabajo rural, en el campo nomás. Aquí tengo mi compañera Yolanda Velázquez y tenemos seis hijos, los tres más grandes ya están en la escuela. También tenemos veinte ovejitas, diez cabras y cinco llamas. Hay veces que se sufre por historias, por ropita, por calzado, por la hacienda, alguna gente joven se va, está escaso'l trabajo, pero si querés hacer algo por tu vida aquí se vive feliz, tranquilo, aquí estamos bien todos (...)”.

Parafraseando a Carlos Fuentes, puedo decir que el arte contemporáneo y su vinculación con lo *multicultural*, el mundo indígena y la marginación de ciertos grupos sociales me conciernen íntimamente, como artista, como mujer y como ciudadana de Argentina en la América Latina actual. A partir de esta inflexión es que cobra sentido el recorrido que he realizado. Sólo me cabe agradecer el haberlo podido concretar.

Sitio web:

www.tate.org.uk/onlineevents/archive/field-works

Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): El padre paranoico es el que edipiza al hijo

Por Mario H. Gradowczyk

PARTE I

1. INTRODUCCIÓN

Si se desea analizar los diversos componentes que articulan la cultura argentina del siglo XX, y particularmente el campo de las artes visuales, la génesis, el desarrollo y la influencia de los Salones Nacionales de Pintura y Escultura es un tema que no ha perdido actualidad. Eventos anuales de relevancia cultural y social, los salones de ese período reflejan tendencias dominantes del arte argentino y constituyen, en buena medida, un cerco opaco para las escasas manifestaciones de las vanguardias artísticas surgidas durante ese período, lo que dio lugar a salones alternativos en algunos casos, o a la autocensura o al aislamiento en otros. En todos los casos, estos eventos se realizaron en Buenos Aires, la desmesurada cabeza de ese Goliat que absorbía y concentraba los productos culturales de la época, aunque centros como Rosario y Córdoba poseían una dinámica propia. Justo es señalar, que en distintas ciudades de la República se realizaron Salones Provinciales, que constituyen hitos que merecen ser incluidos en otros estudios. Se señala las detalladas investigaciones sobre los Salones Nacionales que ha realizado un destacado conjunto de historiadores/as (1).

No se trata de realizar un ejercicio teórico; esta

exposición virtual le propone al visitante contemplar no sólo pinturas premiadas en los Salones Nacionales realizados durante el período 1924-1943, sino que la misma instalación brinde un panorama de la pintura argentina moderna, alentando al observador para que ejercite - si así lo desea- su propio razonamiento crítico. Tomando como patrón de referencia las obras seleccionadas y premiadas en los salones, se consideran en este ensayo las estrategias utilizadas tanto por los expositores como por los miembros de los jurados en esos salones nombrados por la Comisión Nacional de Bellas Artes, su repercusión en los medios periodísticos y revistas culturales y en el incipiente coleccionismo. Se ha puesto especial énfasis en considerar al fenómeno "Salón" no como un elemento aislado, sino analizando el contexto cultural argentino que le dio lugar y las condiciones históricas y sociales de borde.

Este enfoque permite un replanteo de los avatares de nuestras vanguardias históricas ya que, salvo exposiciones puntuales de maestros del arte argentino: Pettoruti, De Quirós, Molina Campos, Quinquela Martín y Soldi en el Palais de Glace; Del Prete, Spilimbergo, Victorica, Diomedea, Lacámara, y Castagnino en el Centro Cultural Recoleta; Fader, Berni, Xul Solar, Lisa, Magariños D. y la aún recordada exhibición de Raquel Forner en el Museo Nacional de Bellas Artes, son limitados los intentos por brindar un panorama amplio del período considerado en un horizonte transversal. Las fechas elegidas

no resultan arbitrarias, 1924 resulta clave para la modernidad argentina, ya que durante este año se produce el regreso definitivo al país de Jorge Luis Borges, Emilio Pettoruti y Xul Solar; Evar Méndez refunda la revista Martín Fierro; en este año se crea Amigos del Arte, una asociación privada conducida por Elena Sansinena de Elizalde, en cuyas salas ubicadas en la calle Florida se realizan exposiciones que permiten apreciar aspectos más avanzados del arte nacional e internacional. En esta larga lista se anotan los Salones de Arte Moderno, la primera muestra individual de Xul Solar, la exposición de la pintura italiana contemporánea, la presentación de la obra abstracta (pintura y escultura) de Del Prete a su regreso de París -a donde viaja becado por esa asociación- y la muestra de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), entre otras.

El período concluye en 1943 con un país fracturado y asolado por conflictos ideológicos, políticos y sociales. Es que con este golpe militar se desvanece ese simulacro de democracia instaurado a partir de la revolución de 1930. Para evaluar las estrategias de legitimación del Salón, conviene revisar cuáles son las fuerzas predominantes que operan en ese período clave de gestación de la modernidad argentina. Es por ello que se presentan, además de pinturas premiadas por las recompensas mayores, otros trabajos realizados por expositores que forman parte sustancial de nuestro acervo cultural. Esta confrontación permitiría explicar

omisiones y rechazos caprichosos, y revalorizar, si cabe, otras figuras aún no suficientemente reconocidas, caso Augusto Schiavoni, y que con escasas excepciones, sólo han sido presentadas dentro de un contexto local.

En el Capítulo 6 se analizan trabajos realizados por un pequeño grupo de artistas que transitan, abierta o en forma secreta, por senderos más riesgosos y periféricos del modernismo: la abstracción, el expresionismo y el mundo de lo surreal. Esta angosta cornisa que rodea al cuerpo oficialmente reconocido del arte pictórico nacional, si se lo desea visualizar así, es obra de artistas que integran esa "modernidad no deseada", marginada por la crítica ejercida desde los grandes medios periodísticos, y menos aún, desde las instituciones oficiales de enseñanza y los museos, con alguna excepción, como fue el caso de Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas Artes de la Plata entre 1930 y 1946. Dentro de ese conjunto se incluyen trabajos significativos de artistas automarginados y de aquellos expositores que se "autocensuraron". Los avances en las metodologías de análisis de la historia del arte sugieren que los estudios no sólo se reduzcan a lo estrictamente pictórico, es necesario explicitar aquellos mecanismos institucionales y sociales que articulan el arte canónico argentino, analizar la producción artística del período, discutir el contexto que le da lugar y considerar también la posición del observador. Esto implica considerar diferentes estratos (niveles) de

significación: la producción del artefacto por parte del artista, su inserción dentro de su contexto social, económico y político, y la relación con el observador en el espacio imaginario de contemplación. Para ello se requiere, entre otras cosas, establecer ejes de referencia temporales para el análisis de los eventos, ya que la percepción de la crítica de hace 50 o 70 años, en varios casos difiere de una visión actual, la que a su vez admite amplias ramificaciones. Para conocer ese desarrollo y sus implicancias, hay que estar dispuesto a efectuar cambios rápidos en los ejes de referencia que cruzan los diferentes estratos, no sólo dentro de nuestro territorio, sino ponderar los que ocurren en países centrales que ejercen su influencia en esta región, habida cuenta la interacción y cierta dependencia que existe entre los distintos mundos artísticos. Para describir la trayectoria de algunos de los artistas más significativos se trazan ejes-fuerza que se orientan a lo largo del tiempo; también es necesario recorrer trayectorias sobre horizontes transversales que cruzan a estos ejes-fuerza, esto es, considerar diferentes sucesos que ocurren sobre diferentes ejes para un mismo tiempo. En ningún caso las trayectorias son continuas, admiten pliegues, quiebres, y discontinuidades (fragmentaciones). Esta metodología se aplica, por ejemplo, a una obra específica de Alfredo Guido: La Chola desnuda, y al proceso experimentado por Berni a su regreso de Francia hasta 1943.

Este ejercicio quizá permita obtener conclusiones sobre aquellos condicionantes que determinan, en buena parte, el destino de varias generaciones de artistas y sus cruces, sus ocultamientos, sus exteriorizaciones, sus contribuciones teóricas, sus ilusiones, y proponer una caracterización de nuestra corriente modernista. De manera indirecta, esos condicionantes facilitan la creación de estereotipos que se propagan hacia otros aspectos de la cultura argentina, en la literatura, el pensamiento crítico e ideológico, la música, la arquitectura y el diseño, entre

otros. Una toma de conciencia de esa realidad, hoy, podría resultar útil para comprender mecanismos de conducta institucionales, para reafirmar el potencial simbólico que subyace en el arte argentino y para delinear estrategias útiles para el arte actual.

Para facilitar la comprensión del alcance del trabajo dividido en cuatro partes, se brinda a continuación un índice:

PARTE I

1. INTRODUCCIÓN

2. MODERNIDAD Y MODERNISMO

Un modelo cultural

De la pampa al gaucho

Europeizar [o Edipizar] la cultura

Contemporizando con la burguesía

Mirando hacia el Cosmos

PARTE II

3. LOS SALONES: DELICIAS DE LA ILUSTRACIÓN

¿El Salón: un faro?

¿El Salón: agujero negro?

4. TÁCTICAS Y ESTRATEGIAS

Los jurados complacientes

Los artistas

La Comisión Nacional de Bellas Artes

PARTE III

5. RECORRIENDO LA EXPOSICIÓN

Modelando el espacio

El espacio imaginario de contemplación

La mirada de un artista premiado

Berni y el Nuevo Realismo

El Grupo de París

La Boca, un crisol de razas

PARTE IV

6. LOS NO DESEADOS

Emilio Pettoruti

Alrededor de Xul Solar

La pintura abstracta en Buenos Aires

¿Arte fantástico o Surrealismo?

2. MODERNIDAD Y MODERNISMO

Para explicar mejor las razones sostenidas por la élite, el Estado y toda una generación de artistas que conformaron con la “operación Sa-

lón” un “dique de contención” al arte de avanzada, según se describe en el Capítulo 3, conviene incursionar en aspectos más generales que enmarcan el surgimiento de la modernidad en nuestro país.

Cuando se intenta explicar esas raíces, describir y analizar a las principales figuras del modernismo del arte argentino, no resulta fácil adoptar el andamiaje desarrollado mayormente a partir de los textos críticos de Charles Baudelaire y las pinturas emblemáticas de Edouard Manet. Autores reconocidos como Marshall Berman y Peter Bürger utilizan como casos claves en su evaluación de las vanguardias artísticas, el surgimiento del dadaísmo, las experiencias constructivistas en la URSS, y el surrealismo (2). Estas vanguardias surgieron en naciones con estructuras étnicas consolidadas durante varios siglos, con una larga tradición cultural enraizada por la Ilustración, sustento indispensable para el desarrollo de una burguesía ávida, que preparó las condiciones para su ingreso a la modernidad. Estas condiciones son muy diferentes a las ocurridas en nuestra región, lo que obliga a repensar y reubicar nuestro discurso crítico sobre el arte producido durante la primeras seis décadas del siglo XX. Esos autores ignoran ejemplos emblemáticos de otras vanguardias, como sería el caso del arte abstracto rioplatense, articulado sobre la base de un proyecto de índole marxista. En la literatura argentina existen diferentes usos de términos como vanguardia, modernidad, moderno, modernista que se prestan a interpretaciones diferentes. Si se piensa que una reescritura crítica de la historia del arte debiera incluir al arte producido en la periferia, convendría definir en este caso un marco de análisis común y utilizar, o adaptar cuando resultare necesario, conceptos establecidos por lo que comúnmente se denomina “el canon”. De esta manera se facilitaría, por un lado esa inserción, pero lo más destacable aun, es que una aproximación en tal sentido permitiría una relectura crítica y reconstruir, si fuera necesario, nuestra

propia historia.

Se presentan a continuación las siguientes definiciones utilizadas en el resto del texto:

Modernidad: período histórico que se inicia a partir de los cambios políticos, económicos, sociales, científicos y tecnológicos que se inician en el siglo XIX, lo que conlleva la democratización política, el respeto por las garantías individuales, la generación masiva de bienes y servicios, el mejoramiento de las condiciones de vida, la salud y la educación pública y gratuita.

Modernismo: existen varias acepciones a este término:

1) Se refiere a aquellas características específicas de la cultura occidental a que da lugar el devenir de los cambios producidos durante la modernidad.

2) En un sentido más especializado, para caracterizar una tendencia de la cultura occidental que se expresa mediante una nueva manera de practicar arte y se diferencia tanto de las formas clásicas como de otras formas de la cultura popular.

3) Identifica no a la tendencia artística descrita en el segundo uso, sino para caracterizar una posición crítica que refleja un sistema específico de ideas y creencias sobre el arte y su desarrollo.

Moderno: cualidad del modernismo. Un “artista moderno” es aquel que produce un cuerpo de obra de su tiempo, es decir, que no utiliza el lenguaje académico en la representación, desarrollado a partir del Renacimiento hasta mediados del siglo XIX.

Modernización: identifica los procesos a que dio lugar la modernidad.

Modernidad en el arte: de acuerdo a Baudelaire, por “modernidad” se entiende: “Lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable”.

Modernidad activa: cuando las condiciones psicológicas y sociales que conforman el espíritu inquisitivo de la modernidad es puesta en práctica por el artista con realizaciones concretas.

Modernidad recatada (pasiva (3), reprimida

(4)): cuando el artista vuelca hacia su propia interioridad el espíritu inquisitivo de la modernidad.

Modernista: admite dos acepciones:

- 1) Perteneciente o relativo al modernismo.
- 2) Identifica al artista que practica nuevas formas de arte con las que expresa su intención por satisfacer su propio sentido crítico, las demandas de un medio específico y la originalidad de su propuesta. (Identifica a la obra que cumple con estos requisitos). El arte kitsch es “moderno”, ya que se produjo en esa época, pero no es “modernista”.

En cuanto al término **vanguardia**, fue utilizado originariamente para caracterizar la conjunción de manifestaciones artísticas modernistas con contenidos políticos y sociales revolucionarios. Habitualmente sólo se lo emplea como sinónimo de las prácticas de los artistas que se proponen combatir su herencia cultural y espiritual y “su mito favorito es la aniquilación de todo el pasado, lo procedente y la tradición”, según lo afirma Poggioli (5). La existencia de dos vanguardias, aquella que unifica las luchas políticas y estéticas y la que sólo plantea su lucha en el plano estético, prácticamente desaparece en Francia hacia fines del siglo XIX. La conjunción entre las fuerzas renovadoras en lo político y en la práctica artística reaparece con el constructivismo soviético y el surrealismo. También se produce en la Argentina entre 1933-1937, durante la estadía de Berni en Rosario cuando organiza la Mutualidad de artistas, en el “período heroico del arte concreto” (1945-1948) y con características muy específicas por sus condiciones de borde en *Tucumán arde*. Por su parte Bürger establece una diferencia entre aquellas vanguardias que sólo proponen innovaciones formales en la representación (caso del cubismo), y los que atacan y combaten la institución arte (el dadaísmo, el primer surrealismo y la vanguardia soviética después de la Revolución de Octubre) (6).

Un modelo cultural

Cuando se produce el Centenario de la Revo-

lución de Mayo, el país está dirigido por una elite que controla los estamentos de poder. Podría afirmarse en términos globales que con esas fastuosas celebraciones la Argentina oficial desea brindar al mundo la “imagen” de un país moderno. En ese esfuerzo colectivo para consolidar esa imagen, la Ley electoral Sáenz Peña dispara un proceso de democratización política que conduce al gobierno populista de Hipólito Yrigoyen.

Oscar Terán establece tres etapas en la construcción del modelo de país, el que posee alta correlación con el desarrollo cultural en general (7). A los fines de nuestro análisis, conviene efectuar esa división en cuatro períodos, los que se definen a continuación, y que responden, en buena medida, al desarrollo del modernismo en el país y al de sus principales actores.

Primero: la Generación de 1837 (Alberdi, Sarmiento) se propone construir un país que debe borrar todo rastro de absolutismo y clericalismo hispánico y que no encuentra en las antiguas poblaciones nativas elementos narrativos o visuales como para construir su identidad. “Gobernar es poblar” y “civilización o barbarie”, son consignas adoptadas a rajatabla por el grupo liberal, pero no sin pagar un elevado precio.

Segundo: es la generación de 1890 la que, tras “la conquista del desierto”, elabora estrategias para lograr que el Estado arbitre y asegure la continuidad del proceso liberal. Para hacerla posible, busca consolidar una cultura nacional que incorpore como nutrientes primordiales los componentes telúricos y la tradición gauchesca que propugna un sector de la elite. El llamado “nacionalismo cultural” es la resultante de este proceso, que alcanza su momento más glorioso durante la celebración del Centenario. No se trata de una consigna que unifique el pensamiento de los diferentes sectores de la cultura, sino que dentro de ese capítulo confluyen diferentes variantes ideológicas que oscilan entre esa mezcla de liberalismo, nacionalista laico e indoeamericanismo reclamado por Ricardo Rojas -que podría verse

como una dialéctica superadora de “civilización y barbarie” (8)- y el hispanismo, la xenofobia y catolicismo furioso de Manuel Gálvez. De acuerdo a esta última visión la identidad nacional estaría amenazada por la inmigración europea integrada, en su mayoría, por obreros y campesinos con poca instrucción, la que modifica el panorama demográfico, político, económico, social y cultural, aunque las estrategias utilizadas son diversas. Las siguientes palabras del escritor Enrique Larreta resumen cómo desde la elite se alimenta el nacionalismo cultural: “No creo que pueda surgir de esa turba dolorosa [los inmigrantes], que arrastra en su mayor parte todas las sombras de la ignorancia, la clase dirigente capaz de encaminar hacia un ideal grandioso la cultura argentina” (9) Según estos designios, sólo los herederos del patriciado están en condiciones de producir la cultura argentina, apotegma que será mantenido, con intensidades y modalidades diversas, por muchos operadores culturales activos durante casi la primera mitad del siglo XX.

Tercero: con el fin de la Primera Guerra Mundial se inicia un nuevo período, bajo el paraguas benévolo de los gobiernos radicales de Yrigoyen y Alvear. En la década del 20 se consolida una nueva generación de políticos, profesionales, sindicalistas, intelectuales y artistas con fuerte inserción urbana deseosa de incorporarse de pleno a la vida pública y cultural. Integrantes de esta generación, constituida por inmigrantes o sus hijos, analizan y reinterpretan las diferentes corrientes ideológicas importadas desde Europa, entre la que se encuentra el anarquismo y las tendencias socialistas de diverso cuño que ven en el surgimiento de la Unión Soviética un ejemplo a seguir, y es consciente de las nuevas condiciones que su propia inserción impone en el medio local. Están decididos a participar en todos los campos posibles de la vida nacional, acuden en masa a las universidades, se preparan y se ilusionan por construir ese país utópico soñado por los artífices de la nación.

Cuando se revisa la peculiar situación de la cultura nacional de ese momento; se van perfilando nuevas manifestaciones que se oponen a la tradición académica local, tanto en el campo literario como en la arquitectura y las artes plásticas, de los que se ha ocupado un creciente número de historiadores. Es que la inefable sensación que produce el mundo moderno, cuya tecnología crece a pasos agigantados, produce una nueva poética que se transmite en una ciudad ávida de nuevos contactos con los países centrales europeos, reestablecidos después del interregno causado por la guerra. Sin embargo, no habría que pensar que la elite, alineada tras las consignas del nacionalismo cultural, sigue a pie juntillas un esquema monolítico. Las relaciones resultan ser más complejas, los cruces y quiebres más frecuentes. Si por un lado un sector patricio enarbola consignas nacionalistas, otro sector más cosmopolita extiende sus lazos hacia la cultura europea, y así se construye otro imaginario en paralelo, que pone en evidencia otra vez más la ausencia de cruces fecundos en la cultura argentina, enraizada en una elite que no construye “constelaciones” sino que se esfuerza por ser una sempiterna lanzadora de “barriletes”. Esa polaridad **nacionalismo-cosmopolitismo** se mantiene vigente durante décadas, con diversos casos paradigmáticos. Por ejemplo, lo ocurrido en ocasión de la Exposición Internacional del Centenario, que culmina con el enfrentamiento entre Eduardo Schiaffino -director del Museo de Bellas Artes- y la Comisión Nacional de Bellas Artes, termina con la exoneración del pintor de su cargo. Este conflicto, de acuerdo al análisis de Miguel Ángel Muñoz(10), además de ser el resultado de rencillas entre poderes y el manejo de los fondos votados por el Estado para la compra de obras para el Museo, tiene como correlato conflictos ideológicos desatados entre cosmopolitismo (Schiaffino) y tendencias nacionalistas predominantes dentro de la Comisión. Ricardo Rojas presenta otra cara del naciona-

lismo cultural. Escritor y profesor universitario, para esta figura del liberalismo la misión del arte nacional es: “Volver al paisaje para americanizar las ciudades y volver a la raza para simbolizar su anhelo” (11). Desarrolla su teoría en su libro *Eurindia*, publicado en 1924, cuando la modernidad argentina comienza a adquirir masa crítica. En lugar de adherir al llamado primer nacionalismo cultural ejemplificado por los textos de Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones, Rojas es conciente de los inevitables cambios que se están produciendo en el seno de la sociedad argentina; en uno de sus ensayos plantea la necesidad de que sus artistas se adiestren en el manejo de los nuevos medios de expresión, “académicos o vanguardistas” (12), y generen un arte que sea una síntesis de lo europeo y la cultura precolombina. No propugna una apropiación paródica de los elementos formales del arte prehistórico y folklórico de América, ya que de copiarlo, como lo señala con perspicacia, sólo “sería arqueología y folklore, sino para descubrir sus ritmos, descifrar sus símbolos y penetrar en el espíritu de la tradición continental a la cual pertenecemos por misterio de la tierra, como pertenecemos a la tradición europea, por misterio de la Historia”. Torres-García plantea en Montevideo, una década más tarde, la necesidad de integrar el arte moderno europeo con la cultura indoamericana, utilizando argumentos que siguen letra a letra las ideas de Rojas, pero no existen evidencias que el uruguayo hubiera conocido el texto del escritor. Ambos programas resultaron difíciles de cumplir; es que el imaginario rioplatense está muy “infectado” por la cultura europea. Además, a la ausencia de una población nativa significativa en las grandes urbes del Plata que mantenga tradiciones ancestrales, como sucede en México y en Perú, se le suma la ausencia de iconos notables de las culturas prehispánicas en la región. También podría formularse la siguiente pregunta: ¿por qué el primer gobierno radical de Yrigoyen decide confiar el control de muchos de sus instrumentos

culturales a sectores conservadores, como ocurriera con la dirección del Salón? ¿Respondería esta concesión a una necesidad de preservar, por razones ideológicas, el modelo del nacionalismo cultural, o es que ésta estrategia refleja una suerte de alianza encubierta con la elite para mantener el *statu quo*? Quizá la respuesta se encuentre dentro de la propia estructura multiclasista del partido de Yrigoyen, que carecía de líneas de pensamiento homogéneas; la pelea en el campo cultural se centraba entonces en temas ligados a la enseñanza, materializados por la Reforma Universitaria, ya que el control político de la Universidad facilitaría la formación de los cuadros del radicalismo y de las izquierdas; los temas artísticos no resultan ser relevantes para los grupos de poder. Esta conclusión tiene importancia ya que resulta ser una marca indeleble cuando se evalúan las estrategias de difusión del arte nacional instrumentadas por el Estado y los grupos privados, a partir del Centenario hasta el presente.

En 1924 aparece en la revista *Martín Fierro* (2da. época) un manifiesto vanguardista a la manera futurista, primera manifestación pública de aquellos intelectuales jóvenes que aspiran a contribuir no sólo dentro de la patria chica sino buscando proyectarse hacia el mundo con un arte renovado, en fase con las vanguardias europeas. En este proyecto modernista se anotan, entre otras figuras, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Evar Méndez, Alberto Prebisch, Emilio Pettoruti y Xul Solar, cuya consigna resume la voluntad del grupo: “Nuestro (patriotismo?) es encontrar el más alto ideal posible de humanidad -realizarlo y extenderlo al mundo (sic)” (13).

Este grupo polifacético, con intereses diversos, que la historiografía identifica como el “grupo Florida”, articula una suerte de “una modernidad no deseada” por la mayoría de la elite conservadora, pero tampoco concita el interés de artistas e intelectuales más solidarios con la problemática social, mayormente identificados

como el “grupo Boedo”, recorte que sólo sirve para enmascarar una problemática mucho más compleja entre diferentes concepciones de mundo, de clase y de rango social.

Cuarto: La revolución de setiembre de 1930 derroca no sólo a Yrigoyen, sino que se inicia un período regresivo en todos los frentes, en un mundo ensombrecido por la crisis económica mundial y el surgimiento de regímenes totalitarios. Aunque los esfuerzos de Uriburu para constituir un estado corporativo fracasa, se insta un simulacro de democracia en el país. El tema del “sujeto nacional” rebrota como una virosis más exacerbada, alimentada por la crisis económica y los acontecimientos europeos. Los sectores nacionalistas se alinean con posiciones oscurantistas y antisemitas -alimentados por el mito del complot judeo-comunista y por el catolicismo ultramontano (14)-, o manifestando su oposición a intereses imperialistas europeos (caso FORJA). Desde el nacionalismo se reinstala el tema Rosas y esto genera otra polémica que divide el campo.

Los sectores liberales y conservadores cosmopolitas -ligados mayormente a intereses económicos británicos y franceses- y columna vertebral del régimen fraudulento, se mantienen expectantes, la intelectualidad de izquierda se moviliza bajo el estricto control de un gobierno que detiene y deporta a dirigentes políticos, clausura revistas; en este período la polarización y discriminación ideológica es rampante. El antiliberalismo europeo -que expresa la reacción de esas elites a los avances del marxismo y la potencialidad del movimiento obrero organizado- crece en Italia, Francia y Alemania, y figuras como Maurice Barrés y Charles Maurras ocupan un lugar preferente en los medios de difusión argentinos. Y esto no deja de influenciar en el campo cultural.

Como muestra del nivel escatológico del pensamiento de la elite gobernante, sirva este fragmento de un discurso del Dr. Clodomiro Zavallía, decano de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Ai-

res: “Cómo se desarticula y perturba la organización familiar cuando en el seno de un hogar obrero y aun de rústicos labradores crece la planta de una aspiración excesiva de mejoramiento”. (15)

Este texto ejemplifica la fractura que existe entre el núcleo oligárquico que detenta el poder y la clase obrera. (Zavallía fue aquel juez federal que en 1918 condenó a 10 años de extrañamiento a un militante anarquista detenido por llevar “folletos y carteles de propaganda subversiva”). (16)

A partir del comienzo de la guerra civil española se incrementan las contradicciones entre los distintos sectores de poder, situación que se agudiza durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. El sistema político entra en una crisis profunda, y la revolución de 1943 produce un nuevo quiebre, cuyas consecuencias aún perduran. La posición ideológica de la elite en el plano cultural hace que la polarización crezca; los conflictos se magnifican y las decisiones oficiales en torno a las artes plásticas revelan una coherencia pocas veces vista. Entre los hechos relevantes se señala la frustrada entrada de un gran Picasso al Museo y el soez ataque de Oscar Ivanissevich (ministro de Educación del primer gobierno de Perón) a las vanguardias artísticas. Pero esta percepción sobre las vanguardias no nace con el peronismo, está inmersa en la ideología de la elite gobernante durante las décadas anteriores. Como ejemplo, se cita un mensaje radial del Dr. Jorge Coll, Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública del gobierno de Roberto M. Ortiz, quien expresa de manera inequívoca el pensamiento oficial que revela lo que ya se conocía, el contralor, por parte del Estado, del Salón: “Volver al estudio serio, desechando las tendencias, desviaciones e improvisaciones que se mantienen aún en nuestro país bajo el rótulo impreciso de arte de vanguardia. Para el año próximo el salón se organizará sobre principios que eviten en forma absoluta los simulacros del arte”. (17) En vena retórica, se observa que

Coll utiliza el término “simulacro”, utilizado repetidas veces por Martínez Estrada, en sentido opuesto. Por su parte Jorge Romero Brest, durante el gobierno de Arturo Frondizi, se vio obligado a renunciar a la Dirección del Museo Nacional a raíz de su negativa a incorporar al mismo la donación de pinturas de Bernaldo de Quirós.

Si finalmente uno se propone modelizar todos esos desencuentros, podría decirse que un modelo bipolar conformaría un primer esquema que aproxima el funcionamiento institucional y cultural del país, y que cruza diferentes estratos sociales, económicos y políticos. En resumen, se podría representar al país como una multiplicidad de segmentos aislados: bipolos, los que podrían resumirse como: unitarios-federales, civilización-barbarie, radicales-conservadores, nacionalistas-cosmopolitas, rosistas-antirrosistas, anglófilos-anglófobos. Bastaría que uno de esos polos emerja y se proyecte con fuerza como para que inmediatamente asome una tendencia de signo contrario. Después vendrán otros más: peronistas-antiperonistas, alpargatas sí-libros no, universidad estatal-universidad privada, campo-industria, borgeanos-antiborgeanos, etc. La incapacidad de visualizar y aceptar que el país conforma una nación polifacética, con multiplicidades, pliegues, discontinuidades y fragmentos será casi una constante del transcurso argentino. Como consecuencia, los inevitables choques facciosos dificultan una expansión consensuada entre las partes que posibilite el tejido de redes plurales; el tejido argentino está conformado por múltiples bipolos aislados. Además, este conjunto de bipolos conforma un sistema intrínsecamente inestable, sin vínculos que lo rigidice, como hebras aisladas a merced del más leve aliento.

En otras palabras, existe una dificultad manifiesta por encontrar objetivos comunes por encima de las posiciones políticas, ideológicas y de clase. Esta indeseable desarticulación de lo múltiple, de lo diverso, no deja de manifestarse

en los campos de la cultura. Premisas como la “ley de la discordia” enunciada por Joaquín V. González son paradigmáticas, y la recoge Eduardo Mallea en este fragmento que no pierde actualidad: “Los hombres que nacimos en la Argentina después del 900 nos encontramos que en nuestro país todo dividía, todo era motivo de división: la cultura dividía, la política dividía, la codicia, el arte, la idea de nacionalismo, la vacua suficiencia individual dividían. Y esta división no se fundaba en movimientos de pasión auténtica, sino en movimientos de origen deleznable, en una voluntad general de ficción”.(18)

Otros lemas generados a partir de la permutación de los antónimos de este paradigma: “los amigos de mis enemigos son mis enemigos”, que denominamos “lemas del amiguismo”, forman parte también de la vida política, económica y cultural argentina, a la que se agrega esa obsesión recurrente por pretender revisar conflictos ya superados, en lugar de procurar que las heridas se cicatricen. Estas limitaciones gravitan fuertemente y aún no han sido desterradas de las prácticas usuales.

De la pampa al gaucho

¿Cómo explicar el comportamiento de un gran sector de la elite argentina, poseedora de grandísimas extensiones de tierra y cuantiosas cabezas de ganado, su insistencia por consagrar una cultura sustentada sobre lo telúrico y el culto desmedido al gaucho, cuando el país asiste a la construcción de una sociedad urbana con raíces multiculturales que desea proyectarse al mundo moderno? Una relectura de *Radiografía de la pampa*, libro publicado por Ezequiel Martínez Estrada en 1933 (19), permite visualizar a este texto como una metáfora gigantesca de esa Argentina contradictoria, con picos y desfiladeros, luces y sombras, artilugios, parodias y simulacros, que quizá brinde respuestas convincentes. Es en esa llanura sin fin donde se confrontan las aspiraciones utópicas de los primeros conquistadores y las de los inmigrantes que desembarcan tres siglos después, choque

inevitable que transforma las utopías del enriquecimiento rápido en utopías de autodestrucción. Porque la tierra es el principal protagonista, argumenta Martínez Estrada: “(...) Ese bien de poder, de dominio, de jerarquía. Poseer tierra era poseer ciudades que se edificarían en el futuro, dominar gentes que las poblarían en el futuro (...).” Para el escritor, la tierra adquiere “un supervalor, una plusvalía psicológica por el trabajo de la imaginación: el valor ficticio de lo que podría llegar a ser con arreglo a la ambición. Es por eso, insiste el escritor, que la tierra era un inmenso feudo, un dominio que implicaba nobleza. Por eso hoy todavía nuestro terrateniente es el noble en el orden de nuestro capitalismo bárbaro”. (20)

Se podría imaginar a la Nación como una acumulación topográfica de grandes extensiones territoriales: latifundios que resultan de la división y entrega del suelo tras las guerras civiles y la conquista del desierto, y cuyo valor económico crece en forma desahogada con la llegada del ferrocarril. El alambrado resulta ser el elemento clave de la gigantesca operación de estriaje y la “estancia”, gracias al poder económico que su posesión detenta, se coloca en el centro de la escena.

Si se acepta que el concepto **tierra** posee un “valor psíquico” singular en el imaginario argentino, por qué no pensar también a la Nación como una entidad psíquica que agrupa todos esos espacios estriados, capaz de engendrar un poderoso mito constituido por la posesión de la tierra, que le otorga a la oligarquía los títulos nobiliarios que le fueron negados por el sistema republicano establecido por la Constitución de 1853, lo que obnubila y desfocaliza el pensamiento conservador. La vigencia de este mito dificulta cualquier discusión objetiva que plantee cuál debiera ser el modelo de país, su estructura política, las ventajas de un desarrollo demográfico sostenido por el flujo inmigratorio, nuevas pautas en lo económico, en lo social y en lo cultural, el crecimiento del mercado interno, las relaciones entre clases, etc.

Aún hoy perdura ese mito, y un sector de alta burguesía industrial -o de los servicios-, se preocupa por alcanzar el estatus vicario que otorga “la estancia” en el imaginario social. Sobre una estructura psíquica de estas características yace el poder casi omnímodo de la elite. Cuando el país se organiza, desaparece el gaucho, ese ser nómada, ladrón de ganado, alzado contra la ley, que en *Radiografía de la Pampa* se lo presenta como “ese Quijote de regreso, vencido, el andrajo de un sueño ridículo”. Qué mejor entonces que entronizarlo como icono, se trata de otro héroe más de la epopeya nacional, glorificando a su instrumento primordial, el cuchillo, símbolo de la primera industria del país [la de la carne], al caballo y a sus accesorios camperos. Así, el patriciado terrateniente reafirma la saga de lo telúrico y se inicia un coleccionismo que reivindica y afirma ese mito, que Borges revierte más tarde con su criollismo vanguardista.

Con el triunfo de Yrigoyen, la elite, relegada sólo parcialmente del poder político, mantiene el control de los resortes financieros, la producción agropecuaria, un sector de las fuerzas armadas y los estamentos de la cultura. Pero ya no está sola. La clase obrera y una nueva burguesía ilustrada que provienen de la inmigración ocupan espacios políticos, se insertan en los medios productivos, concurre a las universidades y se diploma; se hace realidad esa aspiración del gringo: “¡mi hijo el doctor!”. Surgen desde su seno quienes se proponen desarrollar una cultura que refleje su propia problemática, inmersa aún en los zaguanes de la nueva sociedad urbana. A esto se le sumaría los violentos y drásticos cambios geopolíticos producidos en el sistema europeo al final de la Primera Guerra Mundial. Y si para la época del Centenario alguna rama del anarquismo -mayormente introducido por la inmigración- puso con sus acciones terroristas en estado de alerta a los sectores del poder político y económico, la posibilidad de que en el país se consoliden las izquierdas se convierte en tema de honda preo-

cupación para la elite y los estamentos de la Iglesia, que retornan al poder de la mano de Uriburu.

Europeizar [o Edipizar] la cultura

La metáfora “padre” e “hijo” serviría de modelo para simbolizar la relación entre el nuevo país y la gran tradición europea, y más precisamente, para analizar los vínculos establecidos en el plano cultural. El fuerte nivel de idealización que conforma este vínculo permite visualizarlo como el modelo de dependencia que se establece entre un hijo débil frente a su padre poderoso que todo lo sabe y todo lo puede; vínculo que, por exceder el tiempo necesario para la formación intelectual del hijo, se transforma, en muchos casos, en un complejo de inferioridad de difícil superación (al hijo carenciado le cuesta desprenderse de la tutela paterna). Siguiendo este modelo, no le resultaría fácil a la intelectualidad de un país joven tan alejado de los centros culturales europeos elaborar un discurso original, como lo señala Octavio Paz: “Tenemos una crítica literaria; lo que no tenemos es un pensamiento crítico propio (...) Me parece que lo que nos faltó sobre todo fue el equivalente de la Ilustración y de la filosofía crítica (...) Desde el XVIII hemos bailado fuera de compás, a veces contra la corriente y otras, como en el período modernista, tratando de seguir las piruetas del día. Por fortuna, nunca lo hemos logrado enteramente”. (21)

Esta dependencia intelectual tiene profundas raíces históricas: es que en España e Italia, países de donde proviene la mayor parte de la inmigración argentina, fueron dominadas por el aparato inquisidor de la Iglesia. En esos países resultaba difícil y hasta peligroso desarrollar un pensamiento filosófico independiente. Esta carencia -acentuada y magnificada en las colonias de Hispanoamérica- se suple con textos de pensadores franceses, ingleses y alemanes, los que responden a contextos diferentes, y no siempre resultan ser aplicables en nuestro país.

Un novelista español contemporáneo, Arturo Pérez Reverté retorna sobre este tema cuando explica la importancia del Siglo de Oro español, cuando España todavía es la gran potencia mundial, y comienza a dejar de serlo. Pero es entonces, comenta Pérez Reverté: “Cuando a España, que es el país que tiene “la verdadera religión” como decían ellos, le surge la herejía luterana y calvinista. Frente a eso lidera la reacción contra las potencias protestantes, contra el Dios moderno, y esa defensa del Dios antiguo, reaccionario, vengador y negativo que quema libros, hace que España y los países de la franja católica queden descolgados de los países del progreso. Y ahora seguimos pagando un precio altísimo en cuanto a atraso -y por consecuencia también América latina-, por haber elegido un Dios equivocado en un momento decisivo para la historia. Curas fanáticos, ministros corruptos y reyes incapaces nos llevaron a ser la piltrafa que todavía somos”. (22)

La adopción indiscriminada de las ideas de la Ilustración condujo a un jacobinismo ideológico en el país que impregna a la generación de 1837, lo que conspira con la búsqueda de soluciones consensuadas para los conflictos con los caudillos, lo que tendrá peso considerable en el desarrollo de la historia moderna argentina. Por su parte el “hijo”, por su propia condición, necesita ver en su “padre intelectual” un ser monolítico, impoluto, todopoderoso, sin resquicios, como si se tratara de una máquina de poder casi inalcanzable e insuperable. Por ende, el mecanismo de idealización que se establece entre “hijo” y “padre” no permite apreciar, ni imaginar siquiera, que ese padre omnímodo pueda ser jaqueado, por un lado, por las fuerzas sociales revolucionarias que tratan de arrebatarle el poder, y por el otro, por las acciones disolventes encaradas por las vanguardias artísticas. Es que las vanguardias, al fracasar en su intento por destruir la sociedad burguesa en su conjunto, se habían propuesto, en plan de mínima, perforar la coraza de sus instituciones, infectar su sistema sanguíneo,

destruir su imperturbabilidad y la aristocrática magnificencia de sus ideas decimonónicas. El “hijo” se opondrá con todas sus fuerzas ante cualquier circunstancia que mine el poder del “padre”; esto explicaría la reacción negativa de importantes sectores de la intelectualidad argentina frente a las vanguardias artísticas en las primeras cuatro décadas del siglo XX, sectores que, en algunos casos, se preocupan por el desarrollo de una nación socialmente más justa. Además, ese “padre” no sólo opera como **faro** desinteresado, sino que otorga empréstitos, construye usinas, puertos y ferrocarriles, y consume la casi totalidad de sus productos de exportación, lo que refuerza el vínculo y la necesidad que tiene el “hijo” por mantenerlo sano.

Pero se trata de “hijos” putativos, no reconocidos ni queridos, lo que perturba aún más esa relación enferma. En realidad, el modelo es más complejo, ya que para que exista el “hijo”, es necesario primero que exista el “padre”, y esta objeción al modelo freudiano del Edipo, planteada por Deleuze y Guattari, se resume en las frases siguientes: “Es el padre paranoico el que edipiza al hijo. La culpabilidad es una idea proyectada por el padre antes de ser un sentimiento interior sentido por el hijo”. (23)

En términos de la historia social, el pensamiento tradicional de la burguesía europea cuenta con medios de difusión apropiados que se emiten hacia todo el mundo occidental, y es precisamente esa potencia “parental” la que se difunde en los países periféricos y que energiza y alimenta aún más esa dependencia.

Este simple modelo explicaría el porqué muchísimos científicos, artistas e intelectuales argentinos de varias generaciones se propusieron realizar estudios en Europa, alentados desde el Estado y con el beneplácito de la intelectualidad y los gobiernos europeos, lo que magnifica la dependencia. La obtención de la tan ansiada beca se constituyó en objetivo primordial para los jóvenes. En el campo artístico, señalamos a Xul Solar, Pettoruti y Guttero -que

viajaron antes de la Primera Guerra- y que se integraron a la vida cultural europea en la medida de sus aspiraciones artísticas y condicionantes psíquicos.

La generación siguiente se traslada a Europa en la década del 20, entre los que se encuentran los artistas del llamado Grupo de París (Del Prete, Badi, Basaldúa, Berni, Bigatti, Horacio Butler, Domínguez Neira, Forner y Spilimbergo), algunos de ellos inmigrantes o primera generación. Muchos concurren a talleres o academias que, como los de Otto Friesz y André Lhote, representaban lo más granado del *rappel à l'ordre*, esa vuelta a un arte que defiende la tradición cultural francesa (un cezánismo neoacadémico) y que se opone a los avances de una vanguardia que había desplazado su eje de acción hacia el Este (De Stijl en Holanda, la Bauhaus en Alemania, los constructivistas en la Rusia Soviética). La mayoría se concentró por transmitir sus vivencias enmarcadas en diferentes variaciones estilísticas, alejados de los esquemas académicos argentinos, ignorando al surrealismo y a los movimientos abstractos y constructivistas, combatidos por importantes sectores del arte francés. Lo que resulta significativo es que esa primera voluntad de desterritorializarse para aumentar su capacitación y ver cómo funcionan otros sistemas más avanzados, corre pareja con una fuerte voluntad de reterritorialización. Hoy, la situación que enfrentan los artistas contemporáneos es, en la mayoría de los casos, radicalmente opuesta.

El análisis efectuado sugiere una cierta dependencia “psicológica” del sector cosmopolita de la intelectualidad porteña, y esto implicaría una tímida independencia creativa, volcada hacia el mundo interior, sin voluntad de proyectarse hacia horizontes más inciertos, el aventurarse, el tomar riesgos; esa dependencia actúa como un campo gravitatorio extra que pesa sobre el imaginario. En este sentido resulta aleccionador que una joven tan resuelta como Victoria Ocampo haya seleccionado para su retrato a

Paul César Helleu, artista mimado por la aristocracia parisina. ¿Qué habría pasado si hubiera elegido en su lugar a Picasso, como lo hiciera la escritora norteamericana Grete Stern pocos años antes, o a Pettoruti?

Podría decirse, como conclusión, que la exagerada permanencia de la cuestión nacional como centro de la discusión en el plano cultural actúa como un contrapeso que conspira contra el avance de las ideas modernistas que se extiende en la Argentina hasta comienzos de la década del 50. Quizá sería válido preguntarse, a modo de hipótesis, si la cuestión nacional, no resultó ser también un contrapeso para el avance del proceso de modernización del país.

Contemporizando con la burguesía

Karl Marx habla en el Manifiesto Comunista de la fuerza revolucionaria de la burguesía, del papel universal que tiene la producción intelectual de cada nación y de quienes producen las condiciones que materializan la sociedad capitalista. Ahora bien, las vanguardias culturales modernistas se instalan dentro este sistema capitalista, crecen en la medida que lo hace la burguesía, son fuerzas críticas que la acompañan, señalan sus contradicciones, se aprovechan de los intersticios del sistema, se apropian y enarbolan muchas de sus consignas liberadoras. Pueden ser inofensivas o virulentas, pero están siempre en acción.

El modelo de producción de la obra de arte se modifica con la modernidad, los artistas ya no dependen de los mecenas que los tienen a sueldo, se independizan y producen en busca de un mercado. Ahora los salones anuales, centros de acción cultural propiciados por el Estado, adquieren el carácter de grandes vidrieras: los artistas exhiben sus productos y se muestran, allí se instauran premios y es el sitio donde se concentran las adquisiciones de los Museos. Esta nueva modalidad requiere nuevos modos de comercialización y se instaura el sistema de galerías comerciales a cargo de un

marchante experto que actúa como intermediario entre el productor (el artista) y el consumidor (el coleccionista o el Museo).

El sector más ilustrado de la burguesía europea y norteamericana percibe que los productos de las vanguardias artísticas poseen un valor simbólico significativo, ya que portan los gérmenes de la sociedad moderna en pleno avance; por ende, este sector brega no sólo por los avances científicos y tecnológicos -motor del capitalismo moderno-, sino se interesa por esta nueva estética. Como sucediera a partir del Renacimiento, la posesión, goce y ostentación de bienes artísticos modernistas convierte a ese sector de la burguesía ilustrada en una nueva elite cultural; y en la medida que nuevos sectores pugnen por ingresar a ella genera una mayor demanda de esos productos; todo esto produce una reacción en cadena. En consecuencia, el modernismo podría ser considerado como el producto de una clase ilustrada ansiosa de tomar el control no sólo de los medios económicos y políticos, sino también de los medios culturales más avanzados.

Este sector de la burguesía -ennoblecida con los atributos de las vanguardias- se instituye en un guardián del modernismo (24) no para modificar su propia estructura de clase, sino para afirmar su poderío y diferenciarse de las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales establecidas por los regímenes aristocráticos, mayormente sostenidas por cánones académicos, así como los de una nueva burguesía ascendente que se proponía copiar los usos y costumbres de la nobleza. La creación del *Museum of Modern Art* de Nueva York (MoMA), de la mano de los Rockefeller, es el ejemplo más emblemático. Por su parte, los artistas de la vanguardia, como apunta Clement Greenberg, permanecen ligados a la nueva elite por “un cordón umbilical de oro” (25). Este esbozo conceptual molar (o macroscópico) sobre la relación que existe entre los sectores más ilustrados de la burguesía de los países altamente industrializados con el arte modernista no

debería perder de vista realidades históricas específicas. Por ejemplo, un amplio sector del mundo del arte parisino de entreguerras que apoyó en momentos clave a Picasso y Léger, entre el que se señala al marchante Daniel-Henry Kahnweiler, se opuso al arte abstracto, ya que, en sus propias palabras, “estas pinturas no presentan una escritura, no hay nada que leer [en ellas]”.(26) Por otra parte, si se entra en consideraciones moleculares, es decir, microcósmicas, habría que señalar las genuinas motivaciones personales que articulan la relación que se establece entre el productor y las necesidades intelectuales y psíquicas del consumidor de la obra de arte, relación que se establece en el espacio imaginario de contemplación, y de cuya existencia da cuenta, por ejemplo, Paul Klee, aspecto analizado en detalle en el capítulo 5.

El despegue de una vanguardia artística apoyada por un sector ilustrado de la burguesía también ocurre en la Argentina, pero con retraso considerable. John King señala con acierto que los jóvenes vanguardistas argentinos del '20, aunque se pronuncian contra el sistema, continúan dependiendo del patrocinio cultural y el apoyo material de la elite del país (27). En las décadas del 20 y del 30 el desarrollo industrial es incipiente, o sea que en este período no existe una clase burguesa lo suficientemente poderosa dispuesta a disputarle el control político, económico y cultural del país a la elite aristocrática, más bien se adapta a sus gustos estéticos. El artista, para subsistir, debía transar o permanecer oculto, y la metáfora del “ropero” como expresión de ese extrañamiento no podría ser más apta.

Muchos artistas argentinos suplen sus ingresos con otras actividades: Basaldúa se ocupa de las escenografías del Teatro Colón, Pettoruti dirige el Museo Provincial de La Plata, Xul Solar -apoyado económicamente por su madre y su tía- enseña astrología y realiza traducciones; otros trabajan como maestros y profesores en escuelas de arte, los menos cuentan con una

fortuna personal.

Algunos artesanos devenidos en industriales, profesionales e intelectuales socialistas o cercanos al Partido Comunista adquieren innúmeras maternidades de Juan Carlos Castagnino, retratos de niños y niñas de tez morena ejecutados por Antonio Berni, sanguíneas de Lino Enea Spilimbergo, figuras de Demetrio Urruchúa, muchas de ellas expuestas en clubes de izquierda y en el mítico Teatro del Pueblo; un grupo de psicoanalistas apoya a Juan Battle Planas; unos pocos coleccionistas acumulan trabajos de figuras del modernismo rioplatense: Figari, Pettoruti, Torres-García (Xul Solar es casi ignorado por el coleccionismo hasta bien entrada la década del '70); jóvenes arquitectos y decoradores apoyan a los artistas concretos. En la década del 50 la industria local adquiere un desarrollo considerable debido a las políticas impulsadas por el gobierno peronista; esto explicaría el éxito de una galería como Bonino, que cuenta con el apoyo de industriales, muchos de ellos europeos.

En las primeras cuatro décadas del siglo XX se crean diversas colecciones privadas de importancia que han servido de base para la creación de diversos museos argentinos, entre los que se destaca el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, cuyo principal donante fue Juan B. Castagnino. Es significativo que recién a fines del siglo XX un financista argentino, con constancia e ingentes fondos -sin apoyo de sus pares- crea una colección de obras maestras del arte moderno latinoamericano, construye el edificio que la alberga y financia su funcionamiento, creando un espacio modelo en su género.

Mirando hacia el Cosmos

En 1941 el jurado del Salón Nacional de Pintura consagra a Miguel C. Víctorica con el Gran Premio de Honor. Jorge Brito, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Tomás Maldonado Bayley, jóvenes estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, denuncian en un corto manifiesto -impreso como

volante- lo que ellos consideran una traición de una generación de artistas que rubrica estrategias culturales gatopardistas desarrolladas desde el Estado con el apoyo de la elite y de la gran prensa, ya denunciadas por críticos como Atalaya y Guillermo de Torre. Están frescas en ese imaginario las palabras de Ezequiel Martínez Estrada: “Diarios, universidades y salones se sostienen por un complejo sistema de intereses cruzados: unos amparan a los otros y a lo largo de los personajes encadenados circula una sola sangre y un solo fluido vital: la política, mientras que el artista honesto está predestinado a sucumbir porque está solo, y su rebeldía y su renuncia contrasta con el canevá de los intereses en juego. No tiene intereses recíprocos; es un eslabón suelto”. (28)

Esta juventud contestataria se reúne en cafés de Buenos Aires. Su familiaridad con los pioneros del arte moderno y de la abstracción se produce gracias a la información publicada por revistas, libros y reproducciones, mayormente europeas, muchas de ellas facilitadas por artistas e intelectuales escapados de Franco o víctimas de otras persecuciones europeas, y la influencia ejercida por Torres-García, que desde Montevideo influye en el arte porteño. El grupo local, al que se le incorporan uruguayos, decide publicar una revista, *Arturo. Revista de Artes Abstractas*, cuyo primer y único número aparece en el “verano de 1944” (29). Como cubierta y contracubierta se utiliza una xilografía de Maldonado trabajada en estilo “expresionista abstracto”. El nombre elegido para la revista, según lo publicado por Kósice, se refiere a una de las estrellas más brillantes del hemisferio boreal, una manera sutil de mostrar la aspiración cósmica del grupo.

¿Cuál sería la importancia de *Arturo*? Sus textos incitan a una defensa apasionada de la creatividad combinada con componentes tomados de la utopía marxista y así se inserta de pleno en el campo modernista. Pero lo que ha convertido a *Arturo* en un icono no es sólo la propuesta de Rothfuss del cuadro de formato

irregular, sino su violenta ruptura con todo lo anterior, su deseo de articular el arte con la vida, dotando al acto artístico de una ideología revolucionaria, y su voluntad de confrontarse con la vanguardia internacional, creando para un mundo sin fronteras. Esto explica la ausencia, en sus textos, de estas palabras clave: **América, América Latina, Argentina, Uruguay, patria y pertenencia**, así como de referencias a la crítica situación mundial.

Sus integrantes desbordan con sus ideas tumultuosas y una irresistible voluntad por “inventar”, con la confianza que el triunfo del marxismo los conduciría a un mundo nuevo. Se inicia aquí un nuevo capítulo en la historia del modernismo. Se podría visualizar a la gesta de *Arturo* y los eventos que le sucedieron como un punto de inflexión más en el desarrollo de las vanguardias, precisamente cuando éstas habían abandonado todo intento por ideologizar su posición, como ocurriera con los concretos suizos. Esto requeriría una relectura crítica y una reescritura de esta historia.

El Instituto de Artes Visuales (IDAV) fue creado en 2003 para poner en circulación el archivo de 12.000 carpetas de artistas de las Salas Nacionales de Exposición. Está organizando una serie de seminarios, el primero estuvo a cargo de Patricio Lóizaga, director del Palais de Glace, cuyo tema fue “Berni y los Salones Nacionales”, y se realizó entre el 7 de junio y el 5 de julio de 2004 en el recientemente inaugurado microcine del Palais de Glace. El segundo se realizará entre el 4 al 28 de agosto, a cargo de M. Gradowczyk, del cual se publica la primer parte. Habrá becas para estudiantes avanzados de carreras afines (IUNA, UBA, UNTREF, USAL y otras).

NOTAS

1) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes* (1911-1989), M. Penhos y Diana Wechsler (coordinadoras), Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero, 1999. Contiene trabajos de Andrea Giunta, Ana Longoni, Mi-

guel Ángel Muñoz, Marta Penhos, Cristina Rossi y Diana Wechsler.

2) Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.

3) El adjetivo “pasivo” es una traducción literal del adjetivo “passive” introducido por Charles Harrison en “Modernism”, publicado en *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson y Richard Schiff, Chicago University Press, Chicago, 1996, p. 143. Si se le otorga una connotación psicológica, podría utilizarse ya que lo “pasivo femenino” posee un sentido incorporativo, que escapa al concepto inmovilizador con que generalmente se identifica lo pasivo. Los otros adjetivos propuestos: “recatado” o “reprimido” califican de manera más certera la situación de aquellos artistas que, concientes o no de la necesidad de producir innovaciones, no se encuentran motivados a cruzar esa frontera.

4) Jorge López Anaya, en su *Historia del arte argentino*, Emecé, Buenos Aires, 1997, habla de una *modernidad atenuada*.

5) Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968, tomado de Ann Gibson, “Avant-Garde”, *Critical Terms for Art History*, op. cit., p. 163.

6) Peter Bürger, op. cit., p. 54.

7) Oscar Terán, “Acerca de la idea nacional”, publicado en *La Argentina Siglo XX*, editada por Carlos Altamirano, Ariel, Buenos Aires, 1999, págs. 279-287.

8) Horacio Castillo, *Ricardo Rojas*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1999, p. 153.

9) Oscar Terán, op. cit., p. 281.

10) Miguel A. Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, publicado en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina* (1880-1960), Archivos del CAIA 1, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1998, p. 51.

11) Ricardo Rojas, texto publicado en el catálogo de la exposición del escultor Luis Perloti en la Asociación Ameghino de Luján, en 1933. Tomado de *Tras los pasos de la norma*, op. cit., p. 152.

12) *Ibidem*.

13) M. H. Gradowczyk, *Xul Solar*, Ediciones Alba/Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994, p. 120.

14) Sobre el tema del antisemitismo véase, por ejemplo, Daniel Lvovich, *Nacionalismo y Antisemitismo en la Argentina*, Javier Vergara editor, Buenos Aires, 2003.

15) *Unidad - por la defensa de la cultura*, órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), Buenos Aires, febrero 1936, N° 2.

16) D. Lvovich, op. cit., p. 141.

17) “Arte dirigido”, *Sur*, N° 50, 1938, págs. 93-94. Este discurso fue leído por L. R. A. “El Mundo” el 10 de noviembre de 1938.

18) Eduardo Mallea, *Conocimiento y expresión de la Argentina*, Sur, Buenos Aires, 1935, citado por B. Sarlo, op. cit., p. 234.

19) Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, Losada, Buenos Aires, 1942.

20) E. Martínez Estrada, op. cit., p. 15.

21) Octavio Paz, “Palabras al Simposio”, publi-

cado en *El artista latinoamericano y su identidad*, editado por Damián Bayón, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, págs. 23-24.

22) Entrevista exclusiva: Arturo Perez-Reverte, "La literatura, los escritores y los gilipollas", *Revista Ñ*, Clarín, sábado 13 de marzo de 2004.

23) Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 285.

24) Michael Baldwin, Charles Harrison y Mel Ramsden, "Art History, Art Criticism and Explanation", *Art History*, 4, N° 4, December 1981, pp. 432-56, tomado de *Art History and its Methods*, editado por Eric Fernie, Phaidon, Londres, 1995, p. 272.

25) Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch" (1939), reimpresso en, Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Vol. I, Perceptions and Judgements*, 1939-1944, editado por John O'Brian, Chicago University Presss, Chicago, 1988, p. 11.

26) Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres*, entrevista con Francis Crémieux, Gallimard, París, 1961, p. 89.

27) John King, Sur. *Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 44 (traducción del inglés por Juan José Utrilla).

28) E. Martínez Estrada, op. cit., p. 243.

29) Son sus editores los argentinos Edgar Bayley (hermano mayor de Tomás Maldonado) y Gyula Kósice (Fernando Fallik) y los uruguayos Carmelo Ardén Quin (Carmelo Heriberto Alves), y Rhod (Carlos María) Rothfuss. *Arturo* contiene textos y poemas de sus editores, un texto y un poema de Torres-García, y otros versos del chileno Vicente Huidobro y del brasileño Muri-lo Mendes. Las ilustraciones son de Kandinsky, Mondrian, Torres-García, y de jóvenes artistas: Lidy Maldonado (Prati), Maldonado, Rothfuss, Vieira Da Silva, y Augusto Torres, lo que asegura el internacionalismo de la propuesta.

Martín García Canveiro se va a suscribir mañana mismo	Marina de Caro se quiere suscribir otra vez
Leonardo Damonte debería suscribirse de nuevo	Gonzalo Gil se olvidó de renovar su suscripción
Seguro que Rubén Szuchmacher se suscribe a ramona otra vez	Beatriz Gonzales tiene ganas de renovar su suscripción
Natalia Pineau va a extrañar a ramona si no se suscribe otra vez	Jorge Aregall no va a interrumpir su colección de ramona

rafael cippolini

clases individuales y grupales
arte & literatura

arno.cipp@dd.com.ar

solicitud de suscripción - ramona papel

seleccionar categoría

- 6 números \$30
- 12 números \$60

completar

- nombre y apellido
- calle, n° y piso
- localidad, cp y provincia
- tel
- e mail

seleccionar forma de pago

- efectivo
- cheque
- depósito

enviar solicitud

- fundación start
- bartolomé mitre 1970 5° B - C1039AAD
- buenos aires - argentina
- ramona@proyectovenus.org

A la *maniera* de Jonathan Swift

Introducción ajena a la versión libresca del Pequeño Daisy Ilustrado

Por Jorge Di Paola

Este libro tiene varias singularidades. Está compilado, e incitado, por una artista plástica (con infrecuente agudeza literaria, es cierto) lo que lo convierte en una performance, género al que hoy están propensos las galerías de arte y los museos. Es acaso el primer diccionario que produce fervor. Comenzó a conocerse como una sección fija de la revista ramona y rápidamente conquistó decenas de colaboradores dispuestos a evocar definiciones, significados, certezas, intuiciones, erudiciones, dudas y rasgos de humor. Secretamente cada lector de ramona dedicó un tiempo variable de sus reflexiones, consultó a sus amigos y envió (o no lo hizo, por indecisión) alguna de sus contribuciones acaso sin saber que estaba participando en un experimento tanto sobre la naturaleza del lenguaje como sobre la de un cierto tipo de asociación humana, una especie de antiacademia alrededor del sentido y de su construcción.

En alguna de sus convocatorias Diana Aisenberg (en lindo / feo, por citar una), pudo cosechar dibujos y aún tan sólo trazos de tizas de colores. A cualquiera de esas respuestas puede acusársela de escepticismo sobre la capacidad del lenguaje hablado o escrito para designar objetos o cualidades. Jonathan Swift imagina un personaje que carga con todos los objetos posibles para presentarlos al interlocutor en su diálogo, y así inventa una de las mayores ironías posibles sobre el lenguaje que justamente está para reemplazarlas, aludirlas, evocarlas. Es rigurosamente cierto que muy a menudo todos sentimos cierta incapacidad de las palabras, cierta incompletud. No podemos decir o sentimos que no podemos decir nada por completo, que algo le falta a nuestra enunciación.

Por otra parte también es singular la diferencia que se puede encontrar entre éste y un diccio-

nario corriente, que apela a la autoridad para sostenerse y a los rasgos más comunes del vocablo para definirlo, cuando no se refugia en las etimologías de las palabras para asegurar su sentido, aunque en los intercambios verbales en acto la historia lo haya alejado de esa acepción.

Pero éste es un diccionario Fuenteovejuna, un diccionario horizontal en el cual se registran los sentidos que le atribuyen aquellos que hablan a lo que dicen. Son los hablantes los que le dan el significado, los que toman el poder de designar o evocar la cosa en un acuerdo común lleno de sobreentendidos. Entonces comprender aparece claramente como un acto social, contemporáneo y colectivo, un acto de cierta familiaridad entre participantes, que tiene algo de guiño. Entonces las palabras así consideradas unen.

Lewis Carroll había atribuido a la Reina de Alicia en el país de las Maravillas la frase “Las palabras significan lo que yo quiero que signifiquen.”, derivando de ese modo el significado del ejercicio de un poder absoluto.

Por el contrario, este libro muestra un momento de libertad compartida entre quienes han sido invitados a nombrar como si fuera por primera vez, y también por primera vez a concertar significados, certezas, intuiciones, dudas, erudiciones, rasgos de humor, afinidades, diferencias. Tiende a ser infinito o al menos desmesurado: nuevas acepciones se vislumbran en la lejanía y nuevos participantes esperan en la cercanía de estas páginas, leyéndolas con avidez. Este libro no se consulta como un diccionario habitual, se lee como una narración de nuevo cuño, como si Diana hubiera descubierto un nuevo género que puede poner en escena la naturaleza del lenguaje, que quizá no se entienda del todo sin relato y que acaso necesite desplegarse en toda su extensión para ser al fin escuchado sin equívocos.

Biblioteca Daisy al ataque!

El Diccionario de Daisy (El pequeño Daisy ilustrado)

Llega al formato-libro

Por Daisy

Un poco de historia y algunas indicaciones útiles(*)

Fue en 1997, después ya de años de dedicarme a la enseñanza de la pintura, de estar atenta a lugares comunes y preguntas que se repiten, buscando un camino para refinar el diálogo y facilitar la comprensión del arte y sus posibles lecturas, que ideé, en formato Seminario, un curso que llevó el nombre que hoy tiene este diccionario.

Historias del arte, básicamente teórico, con producción de diapositivas y audiovisuales, trataba en suma de *aprender a mirar* la producción propia o ajena, histórica y contemporánea. Se investigaba la vida y la obra de algunos artistas que influyeron en el arte actual.

Ítems que ocuparon siempre a los artistas, como el texto, la calle, el cuerpo humano y la máquina, la historia del color, el vacío, el lenguaje visual en la vida cotidiana, formaban parte del programa evidenciando el lenguaje como herramienta de poder, para la unión o la separación. Convocaba a personas interesadas o involucradas en cualquiera de las ramas del arte, ya sea práctica o teórica, a los curiosos, por sobre todo. Bienvenido era el “informado” como quien no tenía idea alguna. Sucede que cantidades de términos son utilizados en el lenguaje coloquial, sin respetar su orden histórico y tergiversando totalmente su significado: *cuálquier mancha que chorrea es expresionista*. Así como usamos estos términos sin conocerlos, suponemos que desconocemos conceptos y valores del lenguaje visual con los que convivimos diariamente. Los conceptos se organizaban por orden alfabético y fue en esa operación donde comenzó la historia de este diccionario. En el Diario de Delacroix, me topé sorpresivamente con sus intenciones de escribir un dic-

cionario de arte, y la importancia que le daba a que éste fuera escrito por artistas y no exclusivamente por los críticos. Esta obra quedó inconclusa. Un cuarto de su diario está poblado por esbozos de definiciones, textos para el prólogo, listas de entradas y listas de posibles títulos. Habla del diccionario como un lugar donde uno no debe captar un desarrollo de la idea, ni un principio ni un fin, sino leer una frase para quedar meditando sobre ella. Ya estaba enfermo, no podía hablar ni enseñar, decía no tener fuerza para el pincel pero sí para escribir sus notas.

Gracias a los milagros del Internet, recibí por esa época una entrevista a José Antonio Marina, filólogo, escritor, maestro y jardinero, y un admirable citador. Así me enteré de la construcción de su *Diccionario de los sentimientos* y de su interés por la palabra como preciso punto de unión entre la realidad y la inteligencia. Una verdadera historia de amor por las palabras. Esa entrevista y esa promesa de diccionario de los sentimientos resultaron un gran refuerzo para mí, y un gran estímulo para la continuación de esta tarea, la cual parecía inmensa, imposible y tan pretenciosa.

El *Diccionario de certezas e intuiciones* se compone de palabras en idioma castellano que con su uso contribuyen a la construcción del discurso del arte actual. Incluye términos de otras lenguas ya metabolizados. Se trata aquí de la creación de un diccionario de arte de construcción colectiva que encuentra su materialización en función del encuentro con el otro. Se rastrea el uso de la palabra en todas sus acepciones (los significados se devaluaron a tal punto y los usos se ampliaron tanto que la mayoría de las veces desconocemos de qué está hablando el *otro* cuando utiliza un término). La participación de cada uno lo constituye y lo transforma tanto en su contenido como en el modo de manifestarse. Incluye textos editados

a partir de los aportes de los colaboradores que hasta este momento (28-6-2003) suman 643. El concepto de diccionario se vuelve objeto de investigación.

Es una invitación masiva a la escritura. Este diccionario es completamente sensible, todo lo afecta: todas las variables del medio, todos los que escriben para él, los que no escriben. Todos los que hablan, los caprichos de la tecnología, el estado de las computadoras, los ritmos de los correos electrónicos, lo que se traduce y lo que llega en distintos idiomas, lo que va pasando en la ciudad día a día, todo lo que les pasa a quienes van construyéndolo, corrigiéndolo, el estado de ánimo de la ciudad. Y por sobre todas las cosas los mundos individuales de todos los que se han ido acercando e incorporando a este proyecto, dirigiendo sus rutas por lugares impensados.

Son curiosos, especialistas, estudiosos, ignorantes, madres, parientes, personas que azarosamente están ahí, amigos, extranjeros desconocidos, voluntarios, aparecidos, niños, profesionales que aportan sus textos, instituciones, emprendimientos individuales o grupales que se suman con infraestructura, nuevas ideas y posibilidades de experimentación. No hay juicio selectivo hacia las personas a quienes se les envía la palabra.

Se reciben citas, recuerdos y confesiones, rumores y pistas, acercamientos y descripciones que aportan a la diversidad de definiciones y cuestionan el sentido mismo de la palabra *definición*. Si bien el grueso de los pedidos de colaboración se realiza por vía digital, también se suma información en eventos performáticos, donde se invita a escribir por distintos medios, en la pared, en el papel, en computadoras de acceso público en distintas situaciones. En los eventos donde se invita a escribir en las paredes la acción despierta un sentimiento primario, un recuerdo infantil, un lugar prohibido. Este

sentimiento genuino se manifiesta en el impulso a la escritura junto con la reflexión sobre los términos propuestos. Ser testigo y parte de esta pulsión colectiva por la escritura en espacios públicos concentra energía al punto de exasperar o enamorar.

Todo soporte de información se revela como una posibilidad de ser parte de esta red instalando la pregunta y la reflexión sobre el lenguaje en la cotidianidad de los usuarios, en el día a día de la ciudad.

La acción permanente consiste en el envío por correo electrónico de la solicitud de una definición y sus correspondientes respuestas son posteriormente editadas. El aporte se consume en el acto de escribir. El diccionario se vuelve, así, como un sensor que capta las ondas del aire, un receptor de lo que “está en el aire”, de las verdades, de las intuiciones, de las supersticiones que rodean aquello que entendemos como historia del arte, en una línea asíntota que va de lo personal a lo público.

El pedido de definición está dirigido a *quien guste colaborar* y abierto a cualquier persona que demuestre interés y a toda persona que crea que le pueda significar felicidad el ser parte de este viaje. Los aportes se dirigen a Daisy, que es el nombre que utilizo en mi correo electrónico. Es así que distintas versiones del diccionario aparecen en diversas publicaciones de artistas bajo el título de *Pequeño Daisy ilustrado*, o *el diccionario de Daisy*.

Las colaboraciones son amistosas, el diccionario está hecho de regalos.

“¿Debo entender, entonces, que alguien que pide ayuda a una parte del mundo para acercarse al concepto siquiera poético de *desobediencia* es real? Quiero decir: ¿hay alguien que se llama Daisy? ¿No es un contestador automático de mensajes electrónicos? Alguien con alma, con cara, con brazos que escriben y pier-

nas capaces de correr... De ser así, Daisy, la vida aún tiene solución, aún no estamos deshumanizados del todo, y escribir tiene algún sentido”.

El aspecto formador de esta obra quizá resida en el intento de forzar o al menos prefabricar un pensamiento colectivo. Su primera función se cumple cuando un gran número de personas reflexiona al mismo tiempo sobre el pedido de definición. Los pensamientos, al ser compartidos, aumentan su potencial transformador.

“Estimada Daisy, aprovecho este *petit* diálogo para decirte que cada vez que recibo una propuesta tuya para intentar definir una palabra me prometo colaborar, y NUNCA PUEDO ARRIESGAR UN COMENTARIO! Evidentemente tengo alguna dificultad con las *definiciones*. La cuestión es que me gusta y me divierte lo que hacés e incluso muchas veces me hace pensar un largo rato frente a la pantalla. Me disparan pensamientos tus preguntas o *research* de palabras, me quedo pensando toda la semana”.

Su segunda intención es fomentar la producción de texto local en lengua madre o en su defecto en la lengua con la cual tenemos una vinculación afectiva. Hay entre nosotros muchos seres de reflexiones valiosas de las que sólo nos enteramos sus amigos. Cada documentación escrita de nuestra experiencia es testimonio y vocero. *Podríamos hablar, escribiendo*. La práctica de libertad de este proyecto promueve tanto la escritura como la inclusión de esos textos en un soporte mayor. Tiende a abrir puentes entre los cortes de acumulación del saber que se sucedieron en nuestro país debido a los golpes militares, pone en circulación conceptos y los renombra, y constituye una herramienta de enunciación contrapuesta

al silencio de las dictaduras. Es un trabajo intensivo que se construye a sí mismo a su manera sin dejar de horadar y confiar en que una gota puede producir una variación en la vida desde una acción de arte. Tiende a la inclusión de la mayor cantidad de puntos de vista diversos. Las definiciones no sólo incluyen sino que propician las contradicciones. Si las ideas aparecen repetidas se editan como únicas o se elige la más linda.

Se seleccionaron categorías para esta versión: enumeraciones, autorías colectivas, información pública, glosas, textos especiales, citas, recomendaciones y ocurrencias. Si bien la estructura de las categorías se mantiene, cada entrada se presenta indistintamente con sólo una categoría o todas ellas. Las definiciones se encuentran incompletas y deliberadamente abiertas por principio de este diccionario.

Entre las autorías colectivas se aceptan verdades no comprobadas, sin firma, implantadas en el saber común reproduciendo el modo en que la información nos llega cotidianamente a través del boca a boca, comentarios de amigos, conocidos, vecinos. En la categoría que llamamos información pública se acoplan saberes enciclopédicos, algunos tomados de documentales, periódicos, televisión, radio, manuales escolares, libros de texto y de Internet vía buscadores. Se encuentran también verdades tomadas de distintos libros por distintos colaboradores, apuntes sueltos, certezas. Las glosas se encuentran en una categoría intermedia entre las autorías colectivas y la información pública.

Se recomiendan canciones, autores, obras específicas, libros, películas, incluso paisajes y paseos. Adoro los cuadernos personales, sobre todo los de los artistas. Tenemos la suerte de que tantos de ellos ponen a disposición sus cuadernos de apuntes, resúmenes de clases en cursos y universidades, comentarios de libros;

una bendición.

En nuestra historia local -intuyo que tendrá sus paralelos en otros rincones del continente- está probado que abundan los talentos desconocidos, los genios ocultos y que no todo lo legalizado y puesto en circulación y a disposición del público por las vías convencionales es lo mejor que tenemos. El diccionario intenta abrir el juego, incorporar textos inéditos, textos de catálogo y textos elaborados guardados en cajones y computadoras. La producción de texto local es aparentemente escasa pero mucho más escasa es la puesta en circulación de estos textos. Sumamos así lo que llamamos entregas especiales, textos escritos para el diccionario o donados por teóricos, curadores y artistas de sus archivos personales.

Muchas palabras propuestas son pedidos de artistas colaboradores, como fuente de investigación para sus proyectos personales o para eventos específicos. Hace ya varios meses que no me ocupo de estar tan atenta a la palabra para enviar, ya que tengo en lista de espera una cantidad de términos pendientes, que son pedidos de los colaboradores. El material está a disposición de los escribientes que a menudo lo solicitan.

Se incluyen textos producidos en clase, desgrabaciones de experiencias en equipo; todos ellos artistas y estudiantes que son motor y parte fundamental de esta empresa. También resultaron fundantes y fundadores los primeros escribientes de este diccionario en la etapa que en que estaba constituido por un pequeño grupo de artistas y amigos a quienes debo mi especial agradecimiento.

En el año 2000 es Enrique Ahriman quien define el título completo del proyecto. A él está dedicado este libro por su apoyo, su comprensión, su inteligencia desbordada. Su compañía y su generosidad al compartir su conocimiento resultaron un comportamiento maestro para

mí. Sigue alimentándome hoy, a poco más de una año de su muerte, a pesar de lo intolerable de su ausencia.

Me gustaría señalar ciertos tipos de colaboración que fueron indispensables para el crecimiento de la red de construcción de este proyecto. Durante el año 2002, el sitio poesia.com reenvió a sus miles de suscriptores el pedido de definición junto con el poema del día. Zapatos rojos, otro sitio de poesía, también hizo otro tanto, lo que sumó colaboradores de los lugares menos pensados, como Palestina, Japón, Cartagena, distintos lugares de España, Miami y casi todos los países latinoamericanos, aportando visiones muy diferentes sobre cada entrada y también modos de utilizar el lenguaje. Entre estas grandes colaboraciones se cuenta también la revista ramona, que llega a todo el país y también tiene distribución internacional, y los mails de ramona semanal. Otra gran colaboración fue la publicación en manos del Gobierno de la Ciudad del diccionario de una sola palabra: *Presencia*. Y quiero aclarar que el Estado argentino no se conoce por proteger la producción artística local y esta publicación resulta casi milagrosa.

El diccionario fue seleccionado por el Proyecto Trama en el marco del taller de investigación sobre la práctica artística y su proyección social, eje sobre el cual basculó la construcción de la versión *100 palabras porque sí*. El sitio Trama alberga una versión digital del primer libro, fotos de eventos y el CV del proyecto.

Entre los colaboradores se encuentran personas de distintas nacionalidades. No todas tienen el castellano como lengua madre sino que algunas sostienen un vínculo afectivo con el idioma y ofrecen una versión personal abriendo el abanico de expresiones así como lo abre la convivencia de modismos de hablantes de la misma lengua en diferentes países.

No se asombren si encuentran palabras desco-

nocidas, inventadas o intermedias entre uno y otro idioma reconocible. Se han respetado hibridaciones idiomáticas y usos coloquiales, incluso las así llamadas *malas palabras*, sobre todo aquellas muy usadas diariamente.

En cada entrada están señaladas las palabras que constituyen las entradas de esta versión. Se produce la ficción de un texto digital en el cual las palabras de una entrada remiten sucesivamente a otras diversas entradas. De la misma manera se señalan palabras de la familia de una entrada; así, negativo llevará al lector a negación, familiar a familia, buscar a búsqueda, mirar a mirada.

Las inclusiones en la lista de colaboración, registradas en la entrada *colaboradores*, incluyen calidades y funciones de las más diversas. Las personas se registran según el nickname con el que llega la información. Así es que encontrarán nombres de famosos, como Pablo Picasso, u otras picardías, que simplemente son el modo con el que llegan los textos por vía digital. Aparecen, como colaboradores corporizados, los nombres de las publicaciones en papel o digitales que dan espacio a este diccionario más allá de las personas que la conforman, del mismo modo las instituciones gubernamentales o emprendimientos privados que apoyan su circulación.

Para que este diccionario funcione resulta vital el tiempo de levado en que cada individuo encuentra su modo único de ser parte, de fusionar sus vivencias y concretar su modo personal de colaboración. Este trabajo construye su molde donde se cocinará el pastel, según las posibilidades de realización en su propia circulación a partir de los encuentros con otros. Así se construyeron los usos del diccio-

nario, que fue conformando su soporte según la ocasión.

Además de las versiones en formato libro se suman publicaciones de artistas, sitios de Internet, revistas, formato página de artista, texto de catálogo, edición en pared, vitrina, en hojas sueltas, volantes, fotos de registro de evento, estampado en remeras, objetos relacionados a los eventos de presentación de proyecto, entre los cuales se ha invitado a escribir en los paneles del stand de la feria de galerías de Buenos Aires sobre "buen gusto", en el Museo J. B. Castagnino de Rosario sobre "contacto", en la Bienal Venus de Tandil sobre "lindo y feo". Este diccionario no tiene pretensiones de exhaustividad académica. Yo no soy una teórica del arte ni lo quiero ser. Mi saber está ligado a la experimentación, a mi trabajo docente, a mi trabajo con artistas y a mi trabajo como pintora. Es más bien el modo que encontré de dar forma visible al nexo de estos componentes como parte de mi obra. *Historias del arte, diccionario de certezas e intuiciones* expande en un diámetro mucho mayor el proyecto de mi obra total, que nace en el dibujo y en la pintura.

(*) Este texto fue editado y escrito en colaboración con Eliana Lardone y Mariano García al igual que todos los textos incluidos en este libro. Eliana fue fundamental y permanente ayuda en la organización y limpieza de la información recibida, archivada en el estado que llamamos *torta*, y el pintado posterior de las palabras de cada entrada. Mariano se ocupó de la corrección y el pulido, ayudó con valiosos aportes de contenido; un gran maestro de la escritura. Ellos sostuvieron mi espíritu en alto, durante estos largos meses de edición.

<p>Alberto Giudici sigue coleccionando a ramona</p>	<p>Fernando Peirano recibe a ramona todos los meses</p>
---	---

De Amazonia a Recoleta: vinilos for export

Por **María Elena Lucero**
elenaluce@hotmail.com

Cuando por noviembre le escribo al querido Cippolini, respondiendo a su pedido: “Me inquietaron las imágenes de tu obras (...) quiero que me cuentes sobre ellas (...)”, intenté detallar lo más fielmente posible cuál había sido el leitmotiv de una serie de pinturas y objetos producidos durante los años 2001 y 2002, expuestos en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, en junio y julio de 2003. Como en el texto de catálogo se mencionaba el término “latinoamericano” en relación con la identidad, Rafael me hace llegar un artículo del crítico Gerardo Mosquera, donde justamente se revisa lo “latinoamericano”, escurriendo el peso de lo identitario y pensando en una acepción más amplia y pluralista.

Le comento que conocía el texto de Mosquera -tuve contacto con sus libros en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España, donde el crítico desarrolla los Foros de Arte Latinoamericano desde 1998 hasta la actualidad- (1) y que coincido con esta reformulación del término, comparándola con posturas más radicales de los años setenta, donde la reflexión sobre la identidad y la búsqueda de las propias raíces tenían un fuerte peso -recuerdo los escritos de Juan Acha, Néstor García Canclini, Marta Traba y sus áreas abiertas y cerradas-. (2) Bien, mi obra se gestó a partir de experiencias sumamente potentes, a raíz de un viaje que me invitaron a realizar antropólogos e historiadores, a la Amazonia peruana -febrero 2001- para presentar un trabajo escrito sobre Arte Latinoamericano y Antropología. La exuberancia del paisaje natural, la sensación de estar frente a una “cultura de la muerte” al bajar a las tumbas subterráneas, donde se sacrificaban hombres y mujeres para satisfacer a los dioses, y la

densidad de un contexto social atravesado por mestizajes e hibridaciones traspasaron mi análisis intelectual. Esas vivencias no tenían cabida en lo racional, por lo cual me sentí superada como ser humano y como artista.

Cuando aterricé en Rosario, luego de 15 aventurados días en la zona andina, me dije: “Algo hay que hacer con esto (...)”, y me puse a trabajar.

Venía experimentando con vinilos y objetos rellenos. Había asociado el vinilo con la materialidad fría, me sugería relaciones con aspectos de lo decorativo y lo industrial; también estaba pintando volúmenes con esmaltes dorados y plateados.

En ese marco, me pareció atractivo tensar temáticas ligadas a lo visceral o ancestral -como estas impresiones devenidas de la cultura prehispánica- con soportes materiales hijos del Polímero y del Cool. La simbiosis condujo a una relación casi pasional con las telas plásticas, las cuáles eran cosidas con lanas, cortadas, quemadas, amaniatadas, pintadas, pegadas, tensadas en bastidores de madera y sometidas a los más diversos tratamientos. Un amigo artista, me sugiere: “(...) los báculos, objetos alargados que remiten a símbolos de poder, piden ser industrializados”, por el sesgo de artesanía en las uniones y el modo de aplicar la pintura; lo voy a pensar ...

A partir de esas producciones, comienzo a trabajar con formas que remiten a “pseudo órganos” seccionados, posados en bandejas plateadas (pienso en la figura de Judit -retratada por Francesco Maffei, Artemisa Gentileschi y Giorgione-, quien coloca la cabeza cortada de Holofernes en una pulcra bandeja). (3)

Órganos-bultos-informes, bañados de purpura dorada, secreciones brillantes ad hoc: mix de barroquismo, visceralidad y algo de kitsch -un kitsch desde la perspectiva del rumano Matei Calinescu, como “falsedad estética”-. (4)

Los tiernos paquetitos se muestran blandos, mórbidos, suaves al tacto, pero con cierto grado de repulsa.

Las últimas obras fueron exhibidas en la Galería Luisa Pedrouzo, también en 2003. Cito las palabras de Leonel Luna (permiso...) en la inauguración de la muestra: “Tus objetos son ‘poco’ domésticos”. Lúcida observación, lo poco doméstico es aquello que se resiste a ser aprehendido.

Octubre. Almuerzo de un sábado, compartido con Römer, Montini y Laren. Le muestro a Benito una foto de los “riñoncitos” dorados: “Tienen algo de extraterrestre (...)”, dice (en el fondo serán órganos Ciborg, artificiales, reemplazables, intercambiables, ¿año 5005?).

Otro comentario que apunté, en Rosario: “Cuando el objeto o el chorreado está a punto de provocar rechazo, en ese instante se congela, y se cristaliza”.

La viscera maquillada a punto de explotar. La belleza de la violencia simulada. Vinilos, pelos, maderas, esmaltes, conjunción de materiales que conviven aunque se repelen.

En resumen: despojos humanos barnizados o recubiertos de falsas láminas de oro. La pátina cobre y obtura superficies, pliegues, aspectos deteriorados, envejecidos. De esa manera, el fondo no se revela: la ocultación como estrategia. Esto me resuena en el campo político. Se oculta para no dejar algo al desnudo; ¿no es acaso, algo cotidianamente latinoamericano? Volviendo al prestigioso crítico cubano, quien además en su texto analiza el concepto de “desterritorialidad” (respecto a los circuitos de distribución y circulación de las prácticas artísticas), es evidente que, en las últimas décadas, el arte contemporáneo de América Latina ha hecho un giro notable hacia la apertura e internacionalización. Aún así, sigo creyendo que hay rincones en la inmensidad de estas tierras que dan cuenta de experiencias muy propias,

singulares, intensas, desconocidas, a veces ignotas, que a su vez nos vinculan con especificidades de la cultura que habita en dichas geografías o con “nuevas antropologías del presente”. (5)

Pienso que la obra, más allá de los realismos, expresionismos, conceptualismos y todos los neos y post que la historiografía enumera, es protagonista de aquello que se nos filtra como sujetos pensantes, intelectuales y artistas en la contemporaneidad. Y eso no tiene etiquetas ...

01/12/2003

NOTAS

(1) Mosquera, Gerardo, “Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina”, I y II Foros Latinoamericanos, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Producción Editorial: Lápiz, Revista Internacional de Arte. Madrid, España, 2001.

(2) Traba, Marta, “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970”, México, Siglo XX Editores, 1973, S.A., pp. 104-153.

(3) Panofsky, Erwin, “El significado de las artes visuales”, Madrid, España, Alianza Editorial, S.A., 1979, p. 55.

(4) Calinescu, Matei, “Las cinco caras de la Modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo”, Madrid, España, Editorial Tecnos, S.A., 1991, pp. 221-255.

(5) Appadurai, Arjun, “La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la Globalización”, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica, S.A., 2001.

PD: Gracias a Rafael Cippolini por invitarme a escribir en “Proyectos de Artistas”... y a Xil Buffone por darle fuerzas a ramona federal.

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

Taller de materiales

de Miguel Harte
Escultura - Objeto

Feijoó 832 y Av. Suárez
(a una cuadra del Easy Barracas)

Abierto los días martes
de 11 a 21 hs

Para más información:
guamigue@sinectis.com.ar
tel: 4301-0798

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

Cartas de lectores

Hola gente ramona, quiero saber si puedo pedirles tres revistas de un mismo nro y completar con tres (que serían de los tres últimos nros. publicados). las del mismo nro son del 34 y son para una persona del Sur que expuso en Fra Angélico y las necesita para entregarlas en Casa de cultura de Trelew y en otro lugar de allá. Cariños. Gracias.

Zulma Torres

Agradezco profundamente que nos hayan incluido en la penúltima página del n. 36 (muestras noviembre/diciembre 2003), pero se les han escapado algunos errores. No somos "Quintana" sino "Quinta Trabucco". La localidad no es "Buenos Aires" sino "Florida, pcia. de Bs. Aires". Y nuestro horario no es "MA-DO: 14-20" sino en cambio: "MA-SA: 8-20; DO: 14-20". Va información como archivo adjunto. Un fuerte abrazo,

Rodolfo Alonso, Director
Centro Cultural Paseo Quinta Trabucco

hola, con mis cordiales saludos , soy una estudiante de bellas artes de la universidad de barcelona, en barcelona , españa, me gustaria conseguir en numero siete de vuestra revista, pero no se donde obtener un numero aqui en españa , podrian falicitarme alguna informacion de como conseguirla aqui, si tienen algun suscriptor aqui que pudiera facilitarme el numero que necesito, o bien alguna manera de hacerme llegar esta edicion; es que precisamente en esta revista se expone la critica de luis francisco perez en el catalogo de javier peñañiel , que es el articulo que más me interesa. gracias por su atencion, esperando me respondan lo antes que puedan, atentamente,

emmanuelle montiel

Estimados editores de revista Ramona, les escribo desde Córdoba Capital muy interesado por el nro. 36 de su publicación, en la que tratan sobre el dibujante uruguayo/argentino ALBERTO BRECCIA, ¿cómo puedo conseguirla en Córdoba? ¿Ustedes me la pueden enviar

por correo? ¿Cuanto costaria? Lo que puedan hacer por mi y los datos necesarios yo se los agradezco. Espero su respuesta. Los saluda afectuosamente.

Sergio Más - Córdoba Capital

Hola equipo de ramona

Le comunicamos que dada la trascendencia de su página hemos colocado a la nuestra un link a su web y quedamos a su disposición por cualquier otra información que ustedes quieran colocar. Paralelamente si ustedes quieren colocar algo nuestro, nosotros estaremos agradecidos, pero no es condición indispensable.

Saludos, Julieta
www.artevisualargentino.com

No entendí muy bien la primer oración de tu mail, pero si entendí que la muestra de Benito saldrá en ramona papel.

Graciasssss!!!!!!
eleonora

a mi casa?
que amores....

Marula Di Como

Buenas, en principio me haría muy feliz saber cuáles son los puntos de venta donde puedo conseguir la revista. El otro día fui al Café Voltaire a buscarla pero estaba todo desvencijado... tristeza por dos.

Mientras espero que alguien se apiade de mi y me diga dónde conseguir MI revista... pienso el tema de los números atrasadas. Gracias

Abrazos, Lucía.

Por favor pueden informar si existe sitio web ??
Gracias . Chau

querida ramona

muy bueno tu número de historieta. Solo me molestó que Saccoamano le atribuyera a Romero Brest la Primera Bienal Mundial de la Historieta que fue una idea y realización de Oscar Masotta junto con David Lipszyc.

¿Jorge RB ejerce derecho de pernada sobre todo lo que se hizo en el bendito Instituto? La crítica (de Glusberg a López Anaya, y de Lipard a Maricarmen Ramírez) siempre lo obvia a Masotta y cuando alguien lo nombra, le encaja al Gordo, que poco hizo para facilitarle la vida al nuestro nunca bien ponderado Sordo.

juventudes masottianas

hola, gente de ramona, contento estaba con vuestro envío semanal a mi cuenta hasta que, de repente, sin que yo lo haya pedido, dejé de recibirla. Pensé que no la enviaban más pero luego me enteré que mis amigos la seguían recibiendo. Pueden volver a incluirme en la lista? gracias. saludos.

jorge

Hola, mi nombre es Paula y les escribo para proponerles publicar un artículo “sobre Mail-art “El artista llama dos veces”, escrito por mi hermano, el cual es escritor y dr. en filosofía, reside en Lisboa y edita una revista de arte en el viejo mundo. Si leen este mensaje y estan curiosos por leer el artículo, escríbanmen y se los envío. Saludos ramona

Paula

Mucha Suerte Gente Linda! Cuentan con nuestro apoyo!

Maria Florencia Montouto

Directora de www.arteinventa.com.ar

Copié los datos de la página porque el link a la suscripción no funciona (esto sólo por si quieren notificar al nunca bien ponderado webmaster). En todo caso mi deseo es recibir en mi casilla de mail ramona Semanal. Muchísimas gracias.

Lucía.

Hola, mi nombre es Carlos Broun, soy miembro del Centro Cultural Rosa Luxemburgo. Quisiera suscribirme a su excelente revista.

Como hago para pagar y demas? gracias,

Carlos

Che, Rafael cuanto hay que poner para que difundas mi muestra? cariños,

Jorge

Soy artista visual de México y me interesa recibir su revista electrónica de la cual me llegó a través de Iris Aeggeler:

Mi nombre es: Margarita de la Peña,

Gracias y Saludos

Siento la necesidad de expresar públicamente mi adhesión a las ideas manifestadas por Gabriel Levinas en su texto “El PAMI de Glusberg”, publicado en Ramona 35. Claridad y precisión, exigencia y grandeza, honradez y coraje: eso es lo que necesitamos. Congratulaciones.

RODOLFO ALONSO

Milagros, el numero 35 de Ramona que recibí está pésimamente compaginado y le faltan unas cuantas hojas cosa que me impide terminar de leer varias notas. Mi pregunta es si salieron todas así. Si tenés una en buenas condiciones me la podrías mandar????

Muchas gracias.

Kenia Mihura

quisiera saber si esta disponible el numero 32.... o en todo caso cuando lo pondrian on line....como puedo hacer para comprar ese numero? gracias

sebastian

Gracias por mandar Ramona semanal por mail...Felicidades

Paula

Gracias por contactarse , amiguitos, mail es amor

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

Hola, puedes promoverme sin costos por vivir en Cuba y luego entramos en algun arreglo, un besazo y feliz 2004

no me pierdo a RAMONA

hey

aqui aguadecoco,mm

Estimada ramona,

Queremos contarles que estamos desrrollando 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 Masvernats, asistente de edición del sitio web, proyecto trama

Hola , soy Julio Fierro, les agradezco mucho que hayan visitado mi muestra en la galería Praxis, también quisiera suscribirme a ramona Papel, les dejo mi email. Cordialmente

Julio Fierro

ramona, olvidé decirte en el mail anterior, que me gusto 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

Tengo textos de arte en español y los ofrezco para acrecetar la biblioteca.

¿Cómo hago para mandarlos? ¿Es el mismo mail? Afectuosamente

Matilde

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

a todos y cada uno, lejos o cerca, fueron parte de mi año, y quiero ser parte de los augurios para el que viene, seamos felices, ya fue, es ahora o nunca, no va a pasar nada mas que lo que hagamos, asi que hagamoslo ya! no puedo evitar ser cursi, porque es cierto, es ahora o nunca !

sonrian , bimbo los ama!!!!!!!

me interesa averiguar sobre las suscripciones. opciones, valores, etc. y toda la informacion que me puedan dar. muchas gracias.

marta grinda

Hola. Mi nombre es Marcela Trainotti y me gustaría 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

A todo ese grupo de gente que cada dia nos sorprende y y reconforta. A todos los que trabajan “a pulmón” para que el arte siga vigente y en primera plana. A todos ustedes, nuestro reconocimiento y agradecimiento por dejarnos participar en sus proyectos.

Cristina Ramos y Isabel Tez

Hola:

Mi nombre es María Lorena Guanella y trabajo en el Museo Municipal de bellas Artes “Juan Sánchez” de gral. Roca donde recibimos Ramona papel y online, yo quisiera suscribirme para recibir en mi domicilio la ramona Online.

Muchas gracias..

muestras junio-julio

Cáceres, Anahí	180° Arte Contemporáneo	Video Arte	15.5.04-16.7.04	Schnell, Susana	Espacio Ecléctico	Pintura	13.5.04-20.6.04
Catz, Hilda	Adriana Indik	Pintura	28.5.04-15.6.04	Artistas varios	Espacio Telefónica	Arte contemporáneo	27.4.04-27.6.04
Lobo, Silvina Rosa	Alicia Brandy	Pintura	21.6.04-7.7.04	Artistas varios	Fundación Proa	Esculturas	18.4.04-20.6.04
Mon, De Pues	Alicia Brandy	Esculturas	3.6.04-19.6.04	Hopian, Carlos Leopold	Fund. Rincon del Arte (Sta Cruz)	Fotografía	27.5.04-18.6.04
Piazzardi, Ana	Arroyo	Pintura	2.6.04-22.6.04	Malenchini, Peter	Galería de la Recoleta GR	Acuarelas	11.5.04-16.6.04
Kahayan, Carlos Sarkis	Asociación Cultural Pestalozzi	Pintura	2.6.04-30.6.04	Zang, Isidoro	Galería de Photo Sign (Salta)	Fotografía	27.5.04-26.6.04
Gauvry, Floki	Atica	Dibujos	31.5.04-26.6.04	Leal, María Eliana	Galería Metropolitana (Chile)	Instalación	28.5.04-20.6.04
Castro, Sergio	Bacano	Pintura	7.7.04-5.8.04	Valverde, Voulliez	Jardin Oculito	Esculturas	2.7.04-4.7.04
Romero, Bainella	Boquitas Pintadas	Pintura	21.5.04-21.7.04	Helman, Dreyfus, Maffei	Karina Paradiso	Pintura	27.5.04-15.6.04
Giordano, Pablo	Cra. de diputados de la Nación	Pinturas y Dibujos	1.6.04-14.6.04	Margulis, Alejandro	Las Mil y Un Artes	Pintura	5.6.04-30.6.04
Lopez, Gustavo	Campo Bravo	Fotografía	10.5.04-25.6.04	Anselmi, Cerimedo, Travaglini	Liberarte	Dibujos y fotografías	4.7.04-17.5.04
ph15	CC Barrio Copello	Fotografía	2.6.04-27.6.04	Tomasello, Luis	MACLA (La Plata)	Pintura	16.4.04-13.6.04
Lattes, Coca	CC Borges	Pintura	10.6.04-4.7.04	Estéves, Juan José	MACLA (La Plata)	Fotografía	19.5.04-20.6.04
Dalí	CC Borges	grabado	4.2.04-22.8.04	Medina, Gerardo	Mosto & Rojas Arte (On Line)	Técnicas mixtas	1.6.04-15.7.04
Yabeck, Robert	CC Borges	Fotografía	3.6.04-27.6.04	Aitala, Azar, Vega	MOTP (Mar del Plata)	Fotografía y Pintura	5.6.04-3.7.04
Mingo, Jorge	CC Borges	Pintura	18.5.04-18.6.04	Alonso, Carlos	Muntref (Caseros)	Pintura	22.4.04-26.6.04
López, Emiliano	CC Borges	Pintura	27.5.04-27.6.04	Prior, Alfredo	Museo Castagnino (Rosario)	Pintura	20.5.04-20.6.04
Bardin, Geraldine	CC Borges	Fotografía	16.6.04-4.7.04	Klossner, Franticek	Museo de Arte Moderno	Técnicas varias	6.5.04-6.7.04
Arq. Solsona	CC Borges	Dibujos	26.5.04-27.6.04	Calle, Roldán	Museo de Arte Moderno	Técnicas varias	6.5.04-6.7.07
Insúa, Marisa	CC Borges	Esculturas	9.6.04-4.7.04	Sacco, Graciela	Museo de Arte Moderno	Técnicas varias	6.5.04-6.7.07
Elkin, Carolina	CC Borges	Fotografía Digital	13.5.04-13.6.04	J. Hernández, E. Del Campo	Museo Fernández Blanco	Documentación	11.5.04-11.6.04
Ballesteros, Decaro, otros	CC de España en Bs As (ICI)	Técnicas varias	28.4.04-25.6.04	Artistas varios	Museo José Hernández	Esculturas	13.5.04-13.6.04
Neuhaus, Susana	CC de la Cooperación	Dibujos	19.5.04-19.6.04	Cukier, Jose	Museo Metropolitano	Pintura	22.5.04-22.6.04
Navarro, Inti Mena	CC Konex	Fotografía	1.6.04-18.6.04	Artistas varios	Museo Nac. de Arte Decorativo	Pinturas y grabados	15.4.04-20.6.04
Artistas Premiadados	CC Recoleta	Fotografía	28.5.04-27.6.04	Hilda y Julio Paz	Museo Nacional del Grabado	grabado	3.6.04-27.6.04
Montanari, Cagli, Moschi, otros	CC Recoleta	pintura y escultura	21.5.04-20.6.04	Artistas varios	Museo Nacional del Grabado	grabado	3.6.04-27.6.04
Ayón, Belkis	CC Recoleta	Colografías	21.5.04-21.6.04	Said, Akman, Gebhardt, otros	Neo Gallery	Pintura y Escultura	27.5.04-22.6.07
Lippenholtz, Déborah	CC Recoleta	Esculturas	10.6.04-4.7.04	Artistas varios	Nucleo cultural (Córdoba)	Pintura	26.5.04-26.6.04
Aguirre, Sanguinetti, otros	CC Recoleta	Pintura	21.5.04-21.6.04	Quinquela, Soldi, Daneri, otros	Pabellón de las Bellas de la UCA	Pintura	12.5.04-12.6.04
García Faure, Margarita	CC Recoleta	Pintura	21.5.04-13.6.04	Agosta, Julián	Palatina	Esculturas	26.5.04-14.6.04
Rank, Ana	CC Recoleta	Instalación	21.5.04-13.6.04	Freisztav, Luis	Papelera Palermo	Esculturas	29.4.04-15.7.04
Molina, Joaquin	CC Recoleta	Pintura	26.5.04-21.6.04	Belza, Bertone, Gopar, Reig	Pedro & Jacqui Green	Dibujos y fotografías	22.5.04-26.6.04
Esteves, Mercedes	CC Recoleta	Dibujos	21.5.04-20.6.04	Saperas, Eduardo	Praxis (Arroyo)	Fotografía y Pintura	28.5.04-23.6.04
Ceci, María	CC Recoleta	Dibujos	28.5.04-13.6.04	Golubinsky, Lilliana	Rubbers (Alvear)	Pintura	24.5.04-15.6.04
Esteves, Mercedes	CC Recoleta	Pintura	21.5.04-21.6.04	Grinbaum, Mario	Rubbers (Alvear)	Pintura	24.5.04-15.6.04
Valiente, Sanguinetti, otros	CC Recoleta	Técnicas varias	21.5.04-20.6.04	Kacero, Fabio	Ruth Benzacar	Objetos	9.6.04-17.7.04
Popolizios, Evangelina	CC Recoleta	Pintura	3.6.04-27.6.04	Bruno, Diego	Ruth Benzacar	Fotografía	9.6.04-17.7.04
Lavaseli, Alicia	CC Recoleta	Pintura	28.5.04-13.6.04	Mosches, Graciela	Sala Juan Bautista alberdi	Acrílicos	20.5.04-13.6.04
Ceci, María	CC Recoleta	Pintura	28.5.04-13.6.04	Calderón, Cardozo, Leone, otros	San Pedro Restaurant	Pintura	15.5.04-15.6.04
Herrera, Juan Pablo	CC Recoleta	Pintura	28.5.04-13.6.04	Ercoli, Carlos	Suipacha	Collages	2.6.04-19.6.04
Paksa, Margarita	CC Recoleta	Instalación	25.5.04-27.6.04	Tapia, Jorge	Suipacha	Dibujos	23.6.04-13.7.04
Lanteri, Geraldine	CC Rojas	Fotografía	19.5.04-18.6.04	Ercoli, Carlos	Suipacha	Dibujos	2.6.04-19.6.04
Katz, Leandro	Cedinci	Instalación	18.6.04-9.8.04	Melero, Diego	Torre Monumental	Fotografía	27.5.04-3.7.04
Soldi, Raúl	Colección Alvear	Pintura	18.5.04-26.6.04	Schusshheim, Feijoo, Felipe, otros	Transarte	Pintura	10.6.04-10.7.04
Schneider, Karin	Dabbah Torrejón	Técnicas varias	11.5.04-26.6.04	Huidobro, Vidal	Uriarte, Bar	Técnicas varias	20.5.04-14.6.04
Mirto, Rodrigo	Ecléctica	Instalación	20.5.04-19.6.04	Dietl, Graciela	Van Riel	Pintura	18.5.04-12.6.04
Leone, Stella Maris	El Artesano	Objetos	17.4.04-17.6.04	Borthwick, Graciela	vereda de "La Biela"	Esculturas	10.5.04-31.8.04
Pini, Angel	Elsi del Río	Acuarelas	1.6.04-3.7.04	Artistas varios	Vermeer	Esculturas	13.6.04-30.6.04
Allende, Ariza, Benedet, otros	En Tren de Arte	Pintura	17.5.04-17.6.04	Donnini, Armando	Vermeer	Dibujos	5.5.04-11.6.04
Trotta, Andrea	Escape al arte (Haedo)	Pintura	14.11.2003-14.12.04	Homs, Darío	Peccata Minuta (Rosario)	Dibujos	4.5.04-25.6.04
Dorado, Adrián	Esc. de Bellas Artes Pueyrredón	Pintura	1.6.04-30.6.04	Soibelman, Antoniadis, otros	Volumen 3	Pintura	5.5.04-15.6.04
Mónaco, Jorge	Escuela Nacional de Fotografía	Fotografía	7.5.04-30.6.04	Romano, Gerardo	VYP	Pintura	15.6.04-26.6.04
Rocco, Paz	Espacio Bambú	Fotografía	18.3.04-11.6.04	Jacobson, Dieglo	VYP	Pintura	28.5.04-11.6.04
Muslera, Josefina	Espacio Cultural Mondragón	Pintura	22.5.04-5.7.04	E Bertani, C Gallina, otros	Zurbarán	Pintura	15.4.04-12.6.04
Rozanes, Agüero	Espacio de arte 1029	Técnicas varias	14.5.04-12.6.04	Soldi, Raúl	Zurbarán	Pintura	10.5.04-12.6.04

direcciones

180° Arte Contemporáneo	San Martín 975, sub	Cdad de Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16 y 21-24
Adriana Indik	Rod. Peña 2067 PB°A	Cdad de Bs As	lu-do 15-20
Alberto Sendrós	Pje.T. Sargentos 359	Buenos Aires	
Alicia Brandy	Charcas 3149	Buenos Aires	lu-vi 15-20, SA 10-13
Asociación Cultural Pestalozzi	Freire 1882	Buenos Aires	
British Art Center	Suipacha 1333	Buenos Aires	lu-vi 15-21
Castagnino Roldán	Juncal 743	Buenos Aires	
CC de España en Bs As (ICI)	Florida 943	Buenos Aires	lu-vi 10:30-20
CC Médanos (Médanos)	Saavedra 172	Buenos Aires	vi-do 17-20
CC Recoleta	Junín 1930	Buenos Aires	ma-vi 14-21; sa-do-fe 10-21
CC San Martín	Sarmiento 1551	Buenos Aires	lu-do 11-21
Edea Ant Casa de la moneda	Defensa 630	Buenos Aires	ma-do 15-19hs
El Borde. Arte contemporáneo	Uriarte 1356	Buenos Aires	lu-sa 14-20; VISITAS 12-24
Espacio Bambú	Av. Córdoba 1415	Buenos Aires	lu-vi 8-20
Espacio Telefónica	Arenales 1540	Buenos Aires	ma-do 14:30-20
Frutería y Verdulería "Maku"	Salta 2585	Buenos Aires	lu-sa 08-13:30 15-20:30
Fundación Proa	P. de Mendoza 1929	Buenos Aires	ma-do 11-19
MACLA (La Plata)	Calle 50 e/6 y 7	Buenos Aires	ma-vi 10-20, sa-do 15-22
MALBA	Av. F. Alcorta 3415	Buenos Aires	lu-ju-vi 12-20; mi 12-21; sa-do-fe 10-20
Muntref (Caseros)	Valentín Gomez 4838	Buenos Aires	
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	Santa Fe	ma-vi 12-21; sa-do 10-20
Museo Eduardo Sívori	Infanta Isabel 555	Buenos Aires	ma-vi 12-20; sa-do-feR 10-20
Museo Nac de Arte Decorativo	Av. Libertador 1902	Buenos Aires	lu-do 14-19
Ruth Benzacar	Florida 1000	Buenos Aires	lu-vi 11:30-20; sa 10:30-13:30
Vermeer	Suipacha 1168	Buenos Aires	lu-vi 11-19, sa 11-14
Volumen 3	Paraná 1163	Cdad de Bs As	
Wussmann	Rodríguez Peña 1399	Buenos Aires	
Zurbarán	Cerrito 1522	Buenos Aires	lu-vi 10-21; sa 10:30-13
Fundación Esteban Lisa	Rocamora 4555	Buenos Aires	lu-vi 15-20, sa 10-14
Fundación Andreani	P. de Mendoza 1993	Buenos Aires	lu-sa 8-18
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	Buenos Aires	lu-vi 10:30-20; sa 11-13
Palatina	Arroyo 821	Buenos Aires	lu-vi 10-20:30; sa 10-13
Zabaleta Lab	Arroyo 872	Buenos Aires	
CC Konex	Av. Córdoba 1235	Buenos Aires	
Sonoridad Amarilla	Fitz roy 1983/	Buenos Aires	ma 14-20; mi-sa 14-02
Mamba	Av. San Juan 350	Buenos Aires	ma-vi 10-20, sa-do-fe 11-20
MNBA	Av. Libertador 1473	Buenos Aires	ma-vi 13-19:30; sa-do 9:30-19
CC Borges	Viamonte y S Martín	Buenos Aires	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
Belleza y Felicidad	A. de Figueroa 900	Buenos Aires	lu-vi 11:30-20; sa 11:30-19

ESPACIO
Fundación Telefónica

Programación de exposiciones junio 2004 - marzo 2005.

COLECCIÓN TELEFÓNICA DE ARGENTINA

HASTA EL 25 DE JUNIO

42 ARTISTAS. 50 OBRAS.

CURADORA: CORINNE SACCA ABADI.

ONÍRICO Y PRIVADO/GETTING OVER

INAUGURACIÓN 1 DE JULIO

ONÍRICO Y PRIVADO. Pintura mural, fotografía digital, video, pintura, dibujos y objetos.

ARTISTAS: Calmet, V. Romano, Amezttoy, Salamanco, Guerrieri, Londaibere, Verf, Maculán, Gumier, Maier entre otros. **PERFORMANCE** de Giménez Larralde.

CURADORAS: Florencia Braga Menéndez (invitada) y Corinne Sacca Abadi.

GETTING OVER: Video-instalación participativa.

ARTISTA: Andrea Juan. Objetos fotográficos y video digital.

CURADORA: Corinne Sacca Abadi.

FESTIVAL DE LA LUZ

INAUGURACIÓN 10 DE AGOSTO

PROYECTO HÁBITAT: UTOPIA Y DECONSTRUCCIÓN. Maquetas, cajas de luz y fotografías.

ARTISTA: Fabiana Barreda.

CURADORA: Corinne Sacca Abadi.

ENTRE LA CIUDAD Y LA NATURALEZA. OCUPACIONES DEL TERRITORIO PÚBLICO.

ARTISTAS: Senderowicz, Luna, G. Fernández, A. Sanguinetti, Mouján, Rivas, Rousso, D' Angiollillo, Bruzzone, Valansi, lasparra, Pastorino, El Azem, C. Gallardo, entre otros.

CURADORAS: Valeria González (invitada) y Corinne Sacca Abadi.

COLECCIÓN JUMEX ARTE CONTEMPORÁNEO INTERNACIONAL

INAUGURACIÓN 27 DE SEPTIEMBRE

En simultáneo con el MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI. Videos, fotografías, multimedia.

CURADOR INVITADO: Carlos Basualdo.

BETWEEN SILENCE AND VIOLENCE

INAUGURACIÓN 22 DE NOVIEMBRE

Arte Argentino Contemporáneo en colaboración con ARTEBA.

ARTISTAS: Benedi, Bony, Elía, Ferrari, N. Gómez, Grippo, Heredia, Macchi, Piffer, Sacco, Vigo.

CURADORA INVITADA: Mercedes Casanegra.



Visitas guiadas para público en general: martes a domingo a las 18 hs.
Visitas audioguiadas.

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

FUNDACIÓN

Telefónica

Arenales 1540 - Martes a Domingo de 14 a 20:30 hs. - 4333-1300/1301
espacioeducacion@telefonica.com.ar - ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Colección permanente
Exposiciones temporarias
Arte contemporáneo
Ciclos de cine
Encuentros con escritores
Programas para niños
Cursos y conferencias
Bar / Restaurante
Tiendamalba

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T |+54 11| 48 08 65 00 F |+54 11| 48 08 65 98 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Costantini