

ramona

46

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

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

Confort e incomodidad de la rareza > Ramón & Ramón
Práctica artística en una nueva cultura global > Reinaldo Laddaga
Cómo seguir sobreviviendo al conceptualismo > Flavia Da Rin
Dossier Jabón. La polémica de Nicola Constantino > Xil Buffone, antóloga
Macanudo, de Liniers: la revolución al dibujo > Laura Gerscovich
Indagaciones en torno al Libro-Objeto > Victoria Bianchetti
¿Y cómo se manejaron los artistas argentinos con los manejos maniqueos de los jurados? Los Salones Nacionales y las vanguardias. Segunda Parte de la Segunda Parte > Mario Gradowczyk
Pasando revista a Hotel DaDA > Juan Romero
Especialísimo: Dossier Porchimentos ¡muy picante! > Jorge Porcel de Peralta, Diego Melero y m777
Katarzyna Kozyra: una polaca en Italia > Natalia Nemiña
La imposición de sistemas de vida sobre personas con naturaleza propia > Adriana Miranda
La primera novia siempre es sádica. De Sacher-Masoch a Marcel Duchamp > Rafael Cippolini
Nueva Sección: Burbujas de Vernisage > Harry el Sordo
Y tantísimo, pero tantísimo más

ramona 46

ramona

revista de artes visuales
n° 46. octubre de 2004

\$5

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

Julieta 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

- 7 **Confort e incomodidad de la rareza**
por Ramón & Ramón
- 8 **La producción de algo así como de vida social artificial: práctica artística en una nueva cultura global**
por Reinaldo Laddaga
- 39 **Más vale un puente y no una barrera entre el conceptualismo y los demás enfoques del arte**
por Flavia Da Rin
- 44 **Jabonosas polémicas**
por Xil Buffone
- 57 **Macanudo y misterioso**
por Laura Gerscovich
- 60 **Objetos antifuncionales hechos para ser contemplados, pensados en busca de un significado y gozados estéticamente**
por Victoria Bianchetti
- 62 **Los Salones Nacionales y la Vanguardia: ¿y cómo se enfrentaron los artistas argentinos a los manejos maniqueos de los jurados**
por Mario Gradowczyk
- 71 **Pasando revista a HOTEL DaDA**
por Juan Romero
- 76 **Dossier especial Porchimentos!**
por Jorge Porcel de Peralta, Diego Melero , los M777
- 82 **Desnudos tomados por improviso, aún no saben que en algunos rincones (culturales) del mundo son vistos en todo su decrepito esplendor**
por Natalia Nemiña
- 86 **La imposición de sistemas de vida sobre personas con naturaleza propia**
por Adriana Miranda
- 88 **La primera novia siempre es sádica**
por Rafael Cippolini
- 91 **Burbujas de vernissage**
por Harry el sordo
- 94 **Cartas de lectores**
- 96 **muestras**
- 97 **direcciones**

Confort e incomodidad de la rareza

Por Ramón & Ramón, editores

¿Realmente el mundo se puso raro? ¿O es nuestra percepción, tan felizmente contaminada con las peripecias que trazan las artes, la que lo enrarece en cada mirada? Quizá el mundo siempre haya sido algo muy extraño, y la tarea de las artes no consista en nada distinto de explorar esa singularidad extrañante encontrándole renovadas respuestas a un intrínquis perpetuo y deliciosamente fascinante.

Pero ¿cómo operan, hoy por hoy, las artes esa extrañeza y la transforman en algo navegable, en distintas empresas de experiencia y sentido? Reinaldo Laddaga, en el largo texto que inicia este número y que constituye una suerte de adelanto de las temáticas de su próximo libro, observa muy de cerca algunos comportamientos artísticos que, en plena mutación, ejemplificarán nuestro presente en futuros bastante inmediatos; sus tesis fueron de inmediato analizadas, comentadas, debatidas, aplaudidas, reutilizadas y anotadas.

Hace muy poco, en las mesas dedicadas a la indagación de los universos creados por el conceptualismo que tuvieron lugar en el Centro Rojas, Flavia Da Rin expuso una cartografía particular que dio cuenta de recorridos posibles en la marea de una forma de entender el arte que cumple hoy más de cuatro décadas; investigar en su cerebro y sus palabras es una experiencia de la que ningún avisado lector debería privarse.

Xil Buffone, como experta escrutadora, antologiza en imperdible dossier los momentos más calientes de una polémica que aún reverbera: ¿a qué cielos e infiernos, a qué otras temperaturas siguen remitiendo los jabones de la siempre intensa y remodelada Nicola Constantino?

Liniers, sensación ineludible del humor gráfico del incipiente siglo XXI, es examinado como clásico instantáneo y futurible en un ensayo minucioso y ejemplificante.

Mario Gradowczyk recontinúa su arqueología de los Salones Nacionales en aquellos tiempos en que las vanguardias criollas realizaban su fervorosa eclosión; capítulos para coleccionar de una investigación doblemente histórica.

Formatos, tendencias y procedimientos que expanden en su marcha ininterrumpida la supernova de sus límites en los oscilantes terrenos de lo que aún llamamos “conocimiento estético” se dan cita en los intereses de la curiosidad de nuevos y conocidos colaboradores: así lo advertimos en otras teorías, memorias y ocurrencias que sintonizan con información aún inédita sobre arte correo, libro objeto y otras vigorosas derivas, como el sadismo de las primeras novias como planeta de sensaciones que anexa las dulzuras de Leopold Sacher-Masoch a las reflexiones sobre el Gran Vidrio apuntadas, históricamente, por Octavio Paz.

¡Por no hablar de los Porchimentos, esos otros biografemas de la instantaneidad con los cuales Jorge Porcel de Peralta (secundado por Diego Melero y los juegueros m777) radiografiza los átomos de la chismografía de las artes, esa tan legendaria materia que aún no fue declarada obligatoria en los programas de la enseñanza vernácula! Y como si poco fuera, inauguramos una sección de puro audio efervescente: Burbujas.

No faltan, claro, ni las confesiones de artista (gracias, Adriana Miranda) ni las novedades del mundo (gracias a Natalia Nemiña, en su Observatorio Italiano).

Es cierto, el mundo se puso aún más raro. Qué bueno poder seguir leyéndolo ¿no?

La producción de algo así como de vida social artificial: práctica artística en una nueva cultura global

Reinaldo Laddaga, profesor de la Universidad de Pennsylvania, leyó partes de su ensayo inédito "Las artes en una época de globalización"; enseguida devino el debate.

por **Reinaldo Laddaga**

Tercera zona autónoma temporaria (ZAT), Área Sociedades Experimentales, Centro Cultural Ricardo Rojas, Sábado 17 de julio de 2004, Sala Cancha

Reinaldo Laddaga: *El giro a la práctica. Las artes en una época de globalización*

Agradecemos al Centro Cultural Ricardo Rojas por la desgrabación de este material

La hipótesis del libro es que nos encontramos en un momento de cambio de cultura de las artes. Un número creciente de individuos formados en la tradición moderna de las artes tienden a abandonar la práctica de componer obras discretas destinadas a ser instaladas en espacios públicos de tipo tradicional y orientadas a la observación individual y silenciosa, para ocuparse de proponer los espacios, los programas y los instrumentos para que comunidades grandes y heterogéneas compongan enunciaciones y puestas en imagen colectivas, al mismo tiempo que se interrogan sobre las formas posibles de la vida en común y las ponen en circulación en esferas públicas de tipo nuevo. Esta transformación es correlativa a otros procesos: las diversas formas

del movimiento por la justicia global, la programación en open source (fuente abierta), ciertas formas de trabajo transdisciplinario en las ciencias. Me interesa explorar las resonancias y las comunicaciones entre estos desarrollos paralelos, que, en conjunto, definen las líneas de otra modernidad.

La práctica de artista es una práctica esencialmente solitaria, o el momento fundamental de la práctica de artista es un momento solitario. Y un momento en que el privilegio de la cultura moderna de las artes, en la música por ejemplo; la composición sobre la ejecución, la formación del taller de artista y más todavía de una determinada estructura del taller de artista... el momento solitario en el taller de artista se constituye a partir de Rembrandt, pongamos por caso. La figura del gabinete de escritor ¿no? Como sitios donde se despliega el momento central de la práctica ¿no? Implican una separación y una toma de distancia por lo menos temporaria del artista en el momento de la realización de este momento central de la práctica, vamos a decir. La práctica de artista es esencialmente, o el momento central de la práctica de artista es una práctica solitaria, una práctica de retracción o de retiro donde se

compone un objeto que se pone a distancia también, de alguna manera, del mundo. De ahí la función de los marcos y de los paratextos y de los artefactos de separación que se propone, que se expone y se pone en circulación en formas institucionales que se proponen tan neutralizadas como sean posibles. La sala blanca, el teatro a oscuras o incluso el libro blanco, cosa que todavía la edición francesa conserva, esta suerte de retracción del libro como forma material, vamos a decir, y todavía en la edición clásica inglesa esto persiste, en Oxford University Press, en las formas de edición clásica. Y que se destina sobre todo a una recepción silenciosa y retraída. Esto es también el artefacto del teatro a la italiana, la estructura de la biblioteca moderna o la estructura incluso del museo.

Pregunta: ¿Qué es el libro blanco?

Laddaga: No, el libro blanco en el sentido, digamos la típica edición de Gallimard, digamos: la tapa blanca con las letras casi sin ilustración o con una ilustración muy pequeña, con un sello de editor muy discreto ¿no? Esta tendencia al borramiento del aparato material e institucional de exhibición, ¿no es cierto? Esto se constituye

en el curso del siglo XIX, vamos a decir, todo este vasto aparato ideológico, institucional, práctico, que guía, que orienta las miradas y que establece la escena a partir de la cual se producen y se reciben obras de arte. Y nuevamente, junto con esto, se constituye la figura fuerte de la obra de arte. Junto con todo este aparato se establece una cierta presuposición: la de que hay una relación estrecha entre el arte y la verdad, es decir, que el arte es un lugar donde se expone una verdad de un determinado tipo ¿no? Y esta verdad tiene la forma de una exterioridad; la exterioridad del inconsciente, la exterioridad del espíritu, la exterioridad de la subjetividad profunda, la exterioridad de la materia. Lo que se expone en el arte es del orden de la exterioridad respecto de los marcos normales de experiencia para los individuos que se mueven en un mundo social e histórico determinado. Lo que llamo cultura moderna de las artes -podría alargarlo mucho más, por supuesto- es esto, no es cierto. El momento de interrupción es particularmente central en la cultura moderna de las artes; interrupción del vínculo inmediato entre el artista y su mundo para la realización de la obra que se encuentra en interrupción en relación al espacio inmediato en el que se encuentra, y que se

destina a un individuo que en el momento que la recibe se supone que se retrae. Pero esta retracción es una retracción interesante porque es interesante ver la estructura de las bibliotecas, de los museos y de las salas de conciertos modernas, porque el espectador en la sala de concierto a la siglo XIX, de las bibliotecas, de los museos, está a solas pero en público, está a solas en presencia de los otros. Hay un juego de soledad y comunidad en esta experiencia tal que el ideal, en cierto modo, es el de la atención conjunta a este objeto que se presenta allí. De modo que se establece una comunidad entre extraños retraídos cada uno, pero en co-presencia, vamos a decir.

Pregunta: ¿Por qué retraídos?

Laddaga: Porque, digamos, lo que hacemos en el concierto es retraernos, no hablar con nuestros...

Público: No expresarse... estar pasivamente ante...

Laddaga: No me gusta tanto usar la palabra pasividad porque hay una enorme actividad. Es más, uno podría decir que ningún arte ha demandado tanta actividad intelectual, constructiva de su espectador como el arte moderno, es decir, leer una novela suficientemente compleja, leer "En busca del tiempo perdido" demanda una actividad intelectual considerablemente mayor probablemente que la que ha demandado cualquier otra producción artística anterior. De modo que la pasividad no es quizás... hay grados de pasividad y grados de actividad.

Uno podría decir incluso, una cierta pasividad física y en relación a la conversación es la condición para una ultraactividad de atención que es lo que la obra moderna demanda verdaderamente. Por eso digo más bien retracción en el sentido de que hay una producción de un silencio, una interrupción temporaria de la relación local con los otros, en la cual sin embargo se mantiene esta figura de la co-presencia ¿no? Este aparato demanda mucho tiempo por supuesto para formarse, este aparato al mismo tiempo ideológico, institucional, práctico y cada una de las líneas que componen este aparato, esta cultura, tienen una genealogía diferente. Las prácticas de lectura que la literatura va a aprovechar se constituyen desde el siglo XV, por lo menos. Pero el libro, en su sentido moderno, más tarde y en la pintura del mismo modo, el cuadro separado como el cuadro, la tela digo, se instala desde el siglo XVI, XVII. Pero en principio, este aparato se estabiliza hacia mediados del XIX. Por supuesto que hay reacciones contra esto. Las más conocidas son las Vanguardias, por supuesto. Que inmediatamente, que ya desde determinados momentos del siglo XIX pero también desde el XX proponen cancelar la idea de que las prácticas artísticas deben estar destinadas a la producción de obras. Sería muy largo entrar en la cuestión de las vanguardias, pero hay que tener en cuenta que las vanguardias, sin embargo, la mayor parte de las veces conservan el privilegio del momento interruptivo. Bajo la forma, por ejemplo del shock. Lo que debe hacer la práctica artística es shock. Interrumpir la normalidad del despliegue de acciones en un espacio determinado para convocar a las personas que están

ahí a otra cosa, a una experiencia más auténtica, a la manifestación de la vida, pongamos por caso, como aparece en el dadaísmo, del inconsciente, como aparece en el surrealismo. De ahí la tentación por la fusión que aparece tantas veces luego en las vanguardias de los sesenta y de los setenta ¿no? Por ejemplo en los happenings como lugar de manifestación de un caos anterior a la forma. Hay un privilegio fuerte del momento interruptivo y una suerte de hiperfidelidad a la cultura moderna de las artes que se considera traicionada o no suficientemente bien articulada en el arte de galerías o de museos. No voy a aburrirlos con los detalles de toda esta cuestión. Lo que sí me interesa es que este momento de formación de la cultura moderna de las artes es también el momento de formación de lo que Foucault llamaba "modernidad disciplinaria". Es decir de la constitución de los Estados nacionales en los mismos lugares y en los mismos tiempos; Estado nacional burocrático, y la constitución luego de la problemática de lo social y la constitución del capitalismo de gran industria. Por eso es que me parece interesante que, al mismo tiempo que las últimas vanguardias entran en crisis fuerte a principios de los setenta, sea el momento en que también entran en crisis estas otras dos estructuras. Este movimiento, que se inicia hacia mediados de los '70 en el campo político, económico, social, es lo que llamamos generalmente "globalización". Estoy quizás simplificando un poco, pero hay una dinámica que arranca de mediados de los '70 en adelante en el campo político, social y económico que tiene sentido me parece llamar "globalización". La globalización como fenómeno tiene varias

dimensiones, por supuesto. Una dimensión tecnológica: desde los años 70 en adelante hay un aumento dramático de las posibilidades de intercomunicación. El Internet es el más espectacular de estos fenómenos, pero tengamos en cuenta que también desde mediados de los años 70 suceden otras cosas: el abaratamiento de las comunicaciones telefónicas a larga distancia, el abaratamiento de los pasajes en avión... digo, estas cosas son centrales, verdaderamente. El incremento de las posibilidades de giro de dinero, la explosión y la profundización de los procesos de transmisión vía satélite y todo esto que empieza por supuesto mucho antes, pero la generalización de los grandes fenómenos globales: la llegada del hombre a la luna, vamos a decir, hasta este gran teatro de la globalidad, de la aparición del planeta, del globo como tal. Incremento dramático de las comunicaciones, por supuesto. Acelerada decisivamente en los años 90; propongo que un cierto proceso que se inicia a principios de los '70 se acelera dramáticamente desde comienzos de los '90; de ahí que también se comience a hablar de "globalización". El aceleramiento dramático de este proceso a partir de Internet pero es un proceso que es inseparable de estos otros procesos, en los cuales hay que incluir el teléfono celular, por supuesto, y los diferentes desarrollos vinculados al teléfono celular y todo lo que en esto trastorna la relación entre localidad y globalidad, nuestra relación con el espacio local y la ecuación que hacemos entre el estar aquí, entre las relaciones que establecemos con otros que están a distancias breves, que podemos ver inmediatamente (como nosotros nos vemos ahora) y la

relación que establecemos con otros distantes que no podemos ver. Esta modificación de las relaciones espaciales a partir de esto... digo, esta dimensión tecnológica es decisiva. Esto hace posible este otro gran fenómeno que es lo que generalmente se llama postfordismo, que es la gran modificación en las formas de gestionar el trabajo en las empresas, especialmente, pero también en determinados fenómenos para-empresariales, vamos a decir, del tipo de la programación en fuente abierta. Que tiene que ver con un debilitamiento tendencial de la figura de la profesión por un lado, del empleo incluso a largo plazo. Toda la gran estructura fordista o si se quiere en Argentina peronista, que implicaba que el sitio de trabajo fuera no sólo el lugar donde la gente ganaba el dinero para vivir sino donde desplegaba sus procesos esenciales de individualización o subjetivación. No se trabajaba solamente de metalúrgico, se era metalúrgico, en un determinado momento. En EE.UU. no se trabajaba simplemente en la empresa Ford, se era parte de la Ford. El trabajo flexible, el trabajo en casa y junto con esto el desempleo de masas (no sólo el desempleo de masas sino también la renuncia al ideal que gobierna la gestión estatal hasta los '70 del pleno empleo: esto tiende a desaparecer a partir de los años 70 y se generalizan las situaciones de empleo atípicas). Flexibilidad laboral, trabajo en casa, desempleo de masas y crónico, desestructuración del universo del trabajo. Lo que es central que retengamos es que en la Modernidad era a través del universo del trabajo donde las personas tendían a establecer sus identificaciones básicas, vamos a decir, ¿no?, nuevamente; barriales y todo es-

to. En el caso de los aparatos estatales: la creciente pérdida de soberanía del Estado respecto de cosas como las agencias de rating internacional, las agencias reguladoras, Fondo Monetario Internacional, World Trade Organization y todos estos fenómenos que es útil quizás llamar de Estado desagregado; el Estado es menos un centro único de soberanía que una red, que implica una multitud de negociaciones con una multitud de agentes internos y externos. Que tiene que ver incluso con una cierta renuncia del deseo y de la voluntad del Estado de estructurar íntegramente la vida de los habitantes en un determinado territorio, de ahí este nuevo Estado policial digamos, que se conforma con mantener a los agentes peligrosos a distancia, más que intentar integrarlos (digo: el estado integrador o la integración como ideal de acción del Estado también tiende por supuesto a disminuir). Y yo diría que todo esto produce una suerte de conciencia emergente... (después me dicen qué partes me comí, porque estoy un poco acelerado, ¡estoy tratando de pasar aceleradamente esto para pasar a otra cosa!) un debilitamiento de las identidades vinculadas a lo nacional, pongamos por caso, y un incremento de una formación de una conciencia global, vamos a decir, que es cada vez más la conciencia (que también se puede dar a escalas más pequeñas), que es cada vez más la conciencia de haber caído juntos en un determinado lugar. Me parece que el ser argentino, hasta un determinado punto, está empezando a configurarse de esa manera: menos como un país profundo o algo de este orden que como la referencia a la participación de una común circunstancia. De un haber caí-

do juntos acá. Lo que implica una relación diferente con otras identidades. Cosa que se está modificando sin duda en la Argentina: la aparición de lo boliviano, lo paraguayo en Argentina, lo árabe en Europa, lo hispano en EE.UU. Estas relaciones están modificándose decisivamente porque hay también la emergencia de una conciencia global, que tiene que ver con una caída en una común circunstancia en condiciones que cada vez más se perciben como condiciones de emergencia. Como condiciones de riesgo: la conciencia global tiende a ser crecientemente una conciencia de riesgo global.

La hipótesis que me planteo en este libro y la que fue el motor del trabajo fue: si (planteamos la clásica ecuación en cuatro términos) sabemos más o menos qué clase de cosa era (y es todavía, por supuesto) la cultura moderna de las artes, sabemos que la emergencia de esta cultura es correlativa a la emergencia de las grandes estructuras de la Modernidad, sabemos más o menos de qué modo estas estructuras políticas, económicas, estructuras de conciencia, estas formas de experiencia se están modificando; deberíamos ser capaces de producir una descripción y de identificar algunos lugares donde podamos identificar la emergencia de otra cultura de las artes. Digamos, no hay nada más natural que suceda hoy, que emerja otra cultura de las artes y deberíamos ser capaces de identificar esto. Por otra parte esto es lo que tiene que suceder porque sabemos que la cultura moderna de las artes entra desde los años 70 en problemas, en el sentido de que encuentra dificultades crecientes para renovarse y para ser capaz de desper-

tar el mismo nivel de convicción que podía despertar en cierto momento. Convicción o, si quieren, pasión. Cualquiera que enseñe hoy en la universidad sabe que es enormemente difícil encontrar estudiantes que tengan el mismo nivel de pasión por el mismo tipo de cosas que tenía mi generación cuando estudiábamos en la facultad, o algo parecido. Vamos a decir: la cultura moderna de las artes tiene menos capacidad, pareciera, para estructurar la experiencia normal de los individuos que tenía en cierto momento.

En todo caso, el caso es que yo tengo la impresión de que hay otra cultura emergente de las artes, que debería ser posible y que creo que es posible comenzar a describir. Y nuevamente cuando digo cultura de las artes quiero decir un conjunto más o menos articulado de formas de individualidad o de subjetivación, si quieren, de diseños institucionales, de formas de ritual, de objetos típicos y de expectativas en relación con lo que tiene que ver con la producción artística y la exploración de alguna clase de conocimiento o de verdad que está ahí afuera. Yo lo que trato de hacer en este libro es de describir un poco qué clase de figuras tengo la impresión de que se están formando. Y que se está formando un sobre todo, y éste me parece el índice decisivo de que estamos en un cambio de cultura de las artes, sobre todo en un cierto tipo de proyectos que me parece que comienzan a constituirse desde comienzos de los años 90 y que me parece que con idas y venidas crecen; han estado creciendo en los últimos años y aparecen cada vez más y parecen convertirse en el sitio normal -crecientemente- de operación de individuos que están

interesados en hacer algo del orden de las artes. Los colectivos, si quieren ustedes, es el nombre circulante. Pero me parece que se pueden hacer distinciones mayores. Yo diría que los colectivos en sí mismos... no me parece que la palabra "colectivo" describa suficientemente ninguna novedad. El modo como prefiero describir esta situación es por el hecho de que números crecientes de artistas -y cuando digo artistas en este caso, como la mayor parte de ustedes, me parece, están vinculados de una manera u otra al campo de las artes, aquí hablo de artistas en general pero cosas semejantes suceden en el campo de las artes verbales y en el campo de las artes del sonido por lo menos... éstos son los campos que conozco un poco, de modo que acá cuando digo artistas pueden oír estas otras cosas- un número creciente, tengo la impresión, de artistas, a la hora de ponerse a hacer algo así como arte y en nombre también de una cierta fidelidad a la tradición moderna de las artes, lo que hacen, más que producir obra, en algún sentido, es participar en la formación de lo que yo llamo ecologías culturales. Lo llamo también de otras formas pero una ecología cultural es un término que tomo de Charles Till, un teórico social que me parece bastante bueno. Pero más todavía, lo que tengo la impresión de lo que artistas comienzan crecientemente a hacer es, más que a realizar obras es a proponer medios que permitan articular en primer lugar conversaciones entre números grandes de personas, en grupos grandes y heterogéneos de personas. En este sentido tengo que decir que me parece que el Proyecto Venus es un caso interesante y de hecho en el libro tomo el proyecto Venus bre-

vemente; de modo que para tener una imagen al menos en algunos aspectos me parece que puede servirles para que sepan lo que estoy tratando de decir. Números crecientes de artistas intentan intervenir proponiendo medios para la articulación de conversaciones entre grupos grandes de personas en donde se articule la producción de imágenes o de discursos y típicamente de imágenes y de discursos con la intervención y la modificación de estados de cosas locales: la ocupación de un lugar, la realización de un intercambio, la realización de un acto real. Sin... por supuesto, todos sabemos que "real" es una palabra problemática. Un acto real como la ocupación de un edificio, la realización de un intercambio, la organización de una manifestación. De modo tal que la producción de imágenes y de discursos y la ocupación de un lugar sean procesos que se refuerzan mutuamente. Producción de imágenes y de discursos, por otro lado (por eso hablo de conversaciones) que sean al mismo tiempo actos de exposición de personas concretas. Quiero decir, cuando digo la constitución de conversaciones quiero decir la constitución de espacios donde personas desde la posición de un yo concreto puedan realizar actos de exposición, de ficción de sí mismas, de presentación de sí mismas, en condiciones mediadas. Esto es particularmente significativo por una razón a la que voy a ir rápidamente. Y, entonces, actos de conversaciones grandes y grupos heterogéneos: que sean más que grupos de amigos, quiero decir, o grupos fundados en una identidad preexistente. Es decir, que sean lugares donde se produzcan conversaciones que puedan ser al mismo tiempo sitios de formación de

identidades nuevas y no simplemente reproducción de identidades preexistentes. En donde se articulen actos de exposición de sí con producción de imágenes y de discursos, modificación de estados de cosas locales y producción de archivos que puedan ponerse a circular fuera de la conversación en particular y que puedan exponerse en espacios públicos de tipo clásico.

Esto me parece que es un poco el esquema. Y el tipo de objeto que me parece que tendencialmente en muchos lugares está viniendo a ocupar, a ser el equivalente funcional de la obra, en el sentido del objeto en el cual artistas vienen a ocuparse. La producción de medios, de espacios, de formas de organización que permitan articular conversaciones. Donde al mismo tiempo se realicen a través de actos de exposición de personas localizadas, actos de fabulación y de imaginación que se conecten con una modificación de un estado de cosas locales, de modo tal que ambas cosas se refuercen y que den lugar a la formación de formas de registro y de archivo que se puedan poner a circular y que se pongan a circular en espacios públicos de tipo clásico. Por espacio público de tipo clásico quiero decir: museos, galerías, la calle...

Público: Es una pregunta amplia: quería saber si... esta actividad de estos artistas terminaría de algún modo dialogando en el espacio legítimo, en el espacio habitual donde circula arte. Pero es probable también que esos espacios estén tendiendo a modificarse.

Laddaga: Sí, sí, claro.

Público: Digamos, vos ¿por qué nombrás eso como el ciclo? ¿Son los grupos que vos has estudiado? ¿Que tienden a hacer ese ciclo para que haya un diálogo con la gente y sea legítima esa experiencia que está viviendo ese grupo de artistas?

Laddaga: No usaría la palabra legitimación. Primero: yo esto no lo propongo como algo que es descriptivo, no estoy hablando de un ideal sino de lo que pienso. Me parece que, habiendo trabajado una serie más o menos grande de grupos en diferentes lugares, tengo la impresión de que esto es lo que sucede. La descripción completa de la figura, digamos, es un poco ésta. ¿Por qué esto sucede? En algunos casos por una... tal vez sea por razones de legitimación. Pero hablando con artistas, con gente que participa en grupos, tengo la impresión de que lo que se propone es otra cosa. Lo que se propone es la idea de que es importante exponer los archivos de lo que se hace en espacios públicos de tipo clásico ¿no? Que se trata de transformar, entre otras cosas porque esto permite que la experimentación que tiene lugar en la formación de una determinada comunidad se realice, vamos a decir, al aire libre. Y esto modifica las condiciones en las cuales la experimentación se realiza. Una cosa es un grupo que, para hablar de sociedades experimentales, se propone descubrir un determinado modo de vivir satisfactorio para los miembros del grupo y otra cosa es un grupo que se propone hacer eso pero al mismo tiempo, porque en este sentido hacerlo es realizar un gesto generalizante, en el sentido kantiano, vamos

a decir ¿no? Esta experimentación es, por un lado... cuando esto sucede, la experimentación es un sitio de producción de saber. De saber que puede generalizarse y que puede ofrecerse al debate, a la crítica, a la conversación. Y en este caso me parece que lo que es importante para muchos de estos grupos es colocar a priori en el proceso la figura del testigo. El testigo potencial. Lo que sea que se realiza acá, se realiza en condiciones en que es posible que haya por lo menos una persona que no es parte del grupo que atestigüe esto. Eso a mí personalmente me parece importante. Me parece que constituye al mismo tiempo una fuente de inquietud y que impide un cierto cierre y una cierta implosión que es el riesgo, por supuesto, de cualquier experimentación colectiva. Tengo la impresión de que esto es lo que sucede en muchos casos; los casos más interesantes por supuesto, e insisto, cuando hablo de emergencia no tengo la impresión de que haya... por eso no me gusta hablar de paradigma, tampoco... como decir “estamos en un nuevo paradigma” o algo parecido. Hay una serie de procesos que van en una cierta dirección que parecen indicar que hay la emergencia de otra cultura de las artes, cosa que es natural que suceda en la medida que las condiciones de entorno son muy diferentes y también en la medida que hay una cierta extenuación de la cultura moderna de las artes, que no depende de nadie, que es la extenuación al mismo tiempo de una serie de posibilidades de producción en un cierto contexto, pero también una extenuación que tiene que ver con los cambios en el mundo también.

Público: No sé si vos trabajaste con algunos grupos de arte de acá... “arte buenos aires”, que son grupos que en manifestaciones en la dictadura, etcétera, hacen diferentes performances... y por ejemplo la última que hicieron me hacía acordar a esto que decías de poner un espectador externo frente a lo que sucedía porque pusieron como una pantalla de televisión y una filmadora de todo lo que iba sucediendo en este performance que iban haciendo y la gente pasaba y veía la performance que hacían y por otro lado se reflejaba esta misma performance. Era una cuestión de un tercero que formaba parte de eso.

Laddaga: Sí. No sé bien de este grupo. El nombre no me parece conocerlo... y la verdad es que como no he podido seguir lo que hacen estos grupos en detalle... pienso en los grupos de arte callejero, ¿no es cierto?... en relación a un proyecto que tiene que ver con los escraches. La verdad es que no he podido seguirlos en detalle, no sería particularmente serio de mi parte hablar de la cuestión. Dicho eso, a mí me parece que hay una distinción que es importante en la que pienso inmediatamente cuando veo prácticas que tienen que ver con la intervención en manifestaciones o en eventos puntuales, que es una intervención de una gente conocida mía de Los Ángeles, es un grupo que se llama Ultra Red que es la distinción entre lo que ellos llaman arte de la organización y arte activista. Ellos dicen “hay un arte del activismo que tiene que ver con la participación en un evento puntual en el cual se interviene de un determinado modo.” En este sentido es un tipo de activismo del tipo del activista político, del

militante de tal o cual partido de izquierda que moviliza en una determinada manifestación. Esto es de un orden puntual y hay menos la voluntad de producir un efecto de novedad en relación a la formación de comunidad que producir un artefacto que facilite la realización de una acción que está definida en sí misma. Por otro lado ellos hablan de lo que llaman “arte de la organización”. Que tiene más que ver con algo parecido a lo que en relación a los pi-queteros se llama organización territorial. Estar ahí todo el tiempo y producir efectos de, digamos, participar en procesos que son procesos día por día y en los cuales las identidades de los actores día por día se modifican y por lo tanto se modifica también el proyecto como tal. Este efecto de duración y de persistencia. Tengo que decir que es este tipo de procesos el que me interesa, que me parece más novedoso y que me interesa más.

Público: Cuando hablaste del lugar del testigo potencial... mencionabas el lugar del testigo potencial como ese lugar de apertura en los nuevos grupos, que tienen una forma de constituirse que es abierta, porque buscan mostrar en el exterior. Se me ocurría que también ahí había un posible contraste con el paradigma o el sistema de la Modernidad pensando en las situaciones en las que en la Modernidad se constituían grupos. Y me parece que tenían que ver más bien con una forma cerrada, con una forma más esotérica que exotérica. Me parece claro en el caso de las vanguardias también, donde incluso esa cosa en la que participaban ciertos iniciados implicaba estar en posesión de una determinada verdad. O sea que

quedaba expresada en los manifiestos. Claramente, los grupos a los que te referís, los grupos contemporáneos, son grupos sin manifiesto. Son grupos que en todo caso se manifiestan continuamente.

Laddaga: Claro.

Público: Y me parece fundamental, como para aportar a la idea que vos traés, pensar cuál es la relación con la verdad que encontraban por un lado aquellos grupos esotéricos que tenían la forma de una célula y los actuales grupos exotéricos que tienen más bien la forma de un nodo o de un punto de pasaje, de un sitio en el que se encuentran distintas corrientes. Volviendo como siempre a la vieja tríada platónica de belleza, verdad y bien, cómo se reacomodan estas cosas.

Laddaga: A mi juicio, es un problema difícilísimo ése, ¿no es cierto? Pero el modo como yo trato de pensarlo, la relación con la verdad (y con el bien, si querés) la relación con la verdad, en primer lugar... por un lado estoy totalmente de acuerdo: la forma típica de la vanguardia surrealista o dadaísta es un poco la de la secta o la de la célula. Sería interesante ver las bases sobre las cuales se constituyen las vanguardias: a veces son bases profesionales, a veces son bases existenciales. Pero en todo caso yo diría que se forman en torno a la idea de la figura de un experto. Aunque fuera la forma particular de experto que es el artista y que se vincula sí al acceso a una determinada forma de verdad. Yo diría... cuando yo digo conversaciones entre grupos heterogéneos, para mí una heteroge-

neidad es fundamental. Estos grupos incluyen expertos y no expertos, artistas y no artistas. O diferentes niveles de *expertise* como se dice en EE.UU. Me interesa tener en cuenta que en estos grupos generalmente se produce alguna clase de articulación y por eso apunto a la cuestión de que son espacios de presentación de la persona en tanto persona. Espacios de articulación de la vida privada o de lo que en el individuo hay de persona, si persona es todo aquello que queda después de que se sacan todos los niveles de *expertise*. Pero yendo a la cuestión de la verdad, yo tengo la impresión de que la relación... en primer lugar, la verdad que se trata de explorar en estos grupos es la verdad de lo social, más que la verdad del mundo más en general. La verdad de los social sobre todo. Habría que ver cuál es el significado del interés por lo social, respecto al interés por lo psicológico o por lo metafísico. A la hora de tratar de averiguar la verdad sobre lo social yo diría que lo que estos grupos producen es algo del orden de la simulación. Simulación no en el sentido de la imitación de algo o de la falsificación de alguna cosa. Simulación, como se usa últimamente en la ciencia, generalmente tiene que ver con la producción de vida artificial: el clonado y la producción de vida en condiciones de laboratorio. Que es vida artificial solamente en el sentido de que no existiría si no fuera por la producción de una maniobra técnica en condiciones controladas. Un clon, una oveja clonada, es una oveja. No es una oveja falsa. Es una oveja producida en condiciones experimentales, ése es el punto. En el mismo sentido yo diría que de lo que se trata en estos grupos es de la producción de

algo así como de vida social artificial, vamos a decir ¿no? De lo que se trata cuando se produce vida artificial es estrictamente de producir vida, VIDA en condiciones tales que pueda observarse su forma efectiva de desarrollo. Lo que no se puede hacer en condiciones naturales. Que se puedan variar los parámetros, observar qué pasa cuando los parámetros se varían y registrar el desarrollo de la vida en cuestión para producir algo del orden de un saber.

Se establece una forma de vida artificial, una forma de vida con determinadas restricciones. Si no se deja el desarrollo de la vida tal como sería sino que se introduce un marco de restricciones y una forma... creo que de esto se habla cuando se habla de sociedades experimentales, también. Digo, la sociedad que se construye en condiciones controladas. Aun cuando estas condiciones controladas acaben produciendo descontrol. Cuando hablo de condiciones controladas no hablo de nada que tenga que ver con la frialdad o el desapasionamiento sino simplemente de condiciones establecidas a priori a partir de las cuales... Lo que es interesante de la simulación es que es una forma de averiguamiento de la verdad por construcción, es decir, de lo que se trata es de establecer un procedimiento técnico y de observar qué sucede a partir de la aplicación de este procedimiento técnico. Éste yo creo que no es el caso de las... hay una relación por supuesto en el arte contemporáneo y moderno entre la construcción y la verdad. Y en este caso esta cultura de las artes sin duda se encuentra en la genealogía de lo moderno. Sólo que hay un ideal de naturalidad en relación a la

vida social en la Modernidad, que me parece que es menos importante para algunos de estos proyectos.

Público: Algo así como antropología experimental.

Laddaga: Sí, en cierto modo. De hecho las modificaciones de la Antropología en los últimos años son particularmente interesantes en este caso. Todo esto, por supuesto, resulta en que la distinción entre arte y no-arte no es la misma que solía ser, por supuesto. Esto es... la distinción entre arte y no-arte que comienza relativamente tarde en la historia europea efectivamente, me parece que empieza a difuminarse. Entre otras cosas también porque hay que decir que el trabajo conjunto, el trabajo colectivo, en cualquier área es crecientemente central. En pocas áreas hay todavía alguna clase de privilegio del trabajo individual.

Público: ¿Vos no estás excluyendo el trabajo individual de como una nueva... ?

Laddaga: Yo la llamo cultura, francamente.

Público: Estás excluyendo las artes o los medios que implicarían un proceso solitario...

Laddaga: No, no.

Público: ¿O estás sumando a estas sociedades... ?

Laddaga: No, no lo estoy excluyendo para nada. Primero, yo personalmente no excluyo na-

da. Ni siquiera privilegio una cosa sobre la otra. Lo que digo es que suceden una cosas de este tipo y lo que sucede es que hay una determinada dinámica observable en los últimos años y que es probable que crezca (en la medida de que lo que parece es crecer en el presente)... pero es probable que crezca también porque parece ser una respuesta a condiciones del presente -y ahora voy a ir a eso- que tiende a privilegiar un determinado tipo de producción por encima de otra. Pero esto en primer lugar no significa en absoluto una suerte de reemplazo... de decir "este otro arte ya no existe más o no tendría que existir o no va a existir más..." Ni siquiera este otro arte me parece perverso o no me interesa. Nada parecido. Y yo diría que en estos colectivos hay muchas veces el intento de conservar potencias de la cultura artística de la Modernidad que se hacen difíciles de conservar en los medios clásicos. Que se hacen difíciles, digo. Y cuando digo esto nuevamente me refiero a las dificultades con las que se encuentra cualquier artista, escritor... en las condiciones presentes en las que se encuentra. No tanto y no sólo para exponer o publicar o lo que sea sino para despertar convicción -yo diría- en los espectadores o lectores. De modo que no estoy excluyendo esto otro. Hay, por otra parte, una transición larga. Por eso insisto en que la emergencia de una cultura moderna de las artes es cosa de cincuenta o sesenta años. Y en este momento parecemos estar en una larga transición que parece haber empezado a mediados de los '70 y que parece conducir a una cierta dirección. Que me parece natural, por otro lado, que conduzca en una cierta dirección. Por una razón por la que yo in-

sistía en la dimensión interruptiva del arte moderno. O, si se quiere también, y en este sentido las palabras son casi intercambiables, en una dimensión crítica: el arte moderno es crítico. Crítico en la Modernidad significa interrumpir las evidencias ordinarias para mostrar la otra dimensión de la cual secretamente lo ordinario proviene. El desenmascaramiento, aparición de lo otro en general. Este gesto, que era central en la cultura moderna de las artes, aparecía sin duda vinculada, la convicción que este gesto despertaba aparecía sin duda vinculada a la percepción de que un mal social e individual central era la opresión, en alguna de sus formas. El mundo era asfixiante, vamos a decir. En el mundo había demasiada conexión; esta conexión era oprimiente. El mundo estaba íntegramente conectado. La estructura, el Estado, el capital, eran grandes aparatos de conexión tras los cuales había un secreto que había que desenmascarar para aflojar estos lazos que se percibían como oprimientes.

Hace tres décadas más o menos que ésta no es la forma del mundo, verdaderamente. En el mundo, lo que hay es formas de poder que operan más bien por desconexión, por desocialización, por despublicación, por vaciamiento de los espacios de conexión efectivamente. De ahí que es en cierto modo natural que esto produzca al mismo tiempo una situación de vacío y de desnaturalización de las formas usuales de vida social (lo que implica un espacio de posibilidad) y un espacio de malestar vinculado a la dificultad de establecer conexiones efectivamente; conexiones locales, pongamos por caso. Quiero decir: hay una transformación en curso en las últimas décadas que hace que el

gesto crítico tenga menos poder de convicción, entre otras cosas, porque aparecen fuentes de malestar y posibilidad al mismo tiempo, a las cuales el gesto crítico parece poder tocar menos.

Público: ¿Decís que hay menos posibilidades de conformación de espacios colectivos en los que se pueda generar arte que en otros momentos? ¿Es más difícil? ¿O la conformación de espacios... no se conecta tanto con otros espacios y no se puede llegar a un consenso?

Laddaga: Sí, bueno. Por un lado hay, sin duda, una cosa que yo diría que es... hay una dimensión de la conexión que yo diría que es menos posible. Yo hablaba de un espacio, de un modo típico de recepción de la obra de arte moderna, del espacio de la librería o del espacio de las salas de exposiciones que era un determinado tipo de relación entre el individuo retirado y la presencia de los otros. Lo que sucedía... la situación típica... y todavía hoy es la situación del cine de masas. Nosotros (todos nosotros) estamos cada uno de nosotros en nuestro espacio propio de retracción pero estamos todos mirando la misma cosa. Y en esa atención conjunta hay la formación de un tipo específico de comunidad. Una forma típica de experiencia de co-presencia. Y esto es parte del goce del cine y de la función cultural del cine en el momento de su gloria: la producción de co-presencia. Y por eso el cine está en un tipo de continuidad con la literatura. Lo que...

Público: Una pregunta. Si no te parece que es otro tipo de espacio de alineación... yo creo

que estamos todos juntos digamos como espectadores pero no somos una comunidad porque no hay relaciones cara a cara, relaciones de confianza entre una persona y la otra. Sino un retraimiento de cada una de las personas que se conectan como en una masa en un dispositivo que los conecta.

Laddaga: Yo diría que la masa es más una figura de la Modernidad. Porque la masa es más este objeto colectivo magnetizado por un objeto central. Justamente la masa es la mala forma de esta comunidad moderna, donde el líder político como gran objeto central, magnetiza al mismo tiempo a una multitud que, generalmente es una multitud nacional. Yo diría que es interesante pensar en la diferencia entre, por ejemplo, la situación del cine... y la situación... o el cine como el momento típico de la gran industria de la Modernidad o la televisión de precable, la televisión de masa, la televisión de grandes canales, la televisión de cinco canales que constituye un espacio de comunidad transespacial de un tipo particular: todos sabemos que estamos viendo el mismo programa (o en Brasil todo el mundo sabe que está viendo la misma novela a las ocho), estos espacios modernos de comunidad... la televisión por cable me parece importante en este sentido, pero más decisiva me parece la diferencia entre esta clase de espacios y el espacio... los espacios que se abren en Internet, por ejemplo, en relación a cosas tales como los juegos en línea. O más en general, la pantalla de la computadora.

Uno podría decir que es un espacio que permite mayor medida de conexión en la medida en que no es un espacio en el cual me conecto di-

rectamente con otra persona que presupongo ahí; en otro sentido es un espacio de más desconexión en la medida en que se volatiliza este objeto único. Este objeto único al que todos estamos prestando atención. Yo te diría que este fenómeno de la atención colectiva constante a un determinado espectáculo que aparece ahí en una sociedad crecientemente individualizada tiende a disminuir. Esto, por supuesto, es largo de ver, pero...

Público: También... el lugar... de dónde me conecto yo. Por ahí hablo con alguien de otro país...

Laddaga: Exacto.

Público: Y la cuestión de la localización y de este sentirnos parte de un lugar... tenemos amigos en todo el mundo y nos comunicamos con gente de distintos lugares... ¿adónde pertenecemos?

Laddaga: Claro. Por eso hablaba del continuo entre esto y el celular como aparato de conexión y de coordinación y de organización en espacios urbanos. Que permite la constitución de una espacialidad en la cual se modifica la relación entre inmediatez corporal y conexión; estamos al mismo tiempo menos conectados con lo que está inmediatamente al lado nuestro y más conectados con... y necesariamente nuestro mapeo del espacio cambia. El espacio urbano en relación al celular. El espacio internacional en relación a las comunicaciones telefónicas y más todavía en relación a Internet y al e-mail.

Yo diría que éste es otro lado que es particularmente interesante. Una cantidad creciente

de grupos creo que están trabajando transespacialmente y en muchos casos transnacionalmente. Esta transnacionalidad es importante en la medida que modifica un hecho que hasta hace muy poco era el contexto normal de la producción de un artista en el contexto nacional, digamos. Por supuesto que a partir de las Documentas y Bienales y todo esto en la posguerra se generaliza un espacio internacional o por lo menos transatlántico que se constituye en el contexto de la producción del arte. Pero las modificaciones espaciales que ha habido últimamente son particularmente violentas. Por un lado, porque hay que decir que en los últimos años las metrópolis han perdido pregnancia en el campo del arte. Las grandes metrópolis centrales; hoy New York y Paris son sobre todo espacios de exhibición de arte, pero en la investigación para este libro yo he estado más en ciudades secundarias de Europa y EE.UU. o en barrios remotos que en los espacios centrales clásicos de producción de arte. De modo que hay una suerte de provincialización al mismo tiempo de las escenas artísticas y un crecimiento de las escenas artísticas locales. En EE.UU. esto es bastante notable, el crecimiento de las escenas de ciudades secundarias frente a las grandes escenas, New York, sobre todo.

Público: ¿En espacios urbanos o también en... ?

Laddaga: En ámbitos rurales no sé, la verdad. Pero ámbitos urbanos y en muchos casos ámbitos urbanos de tipo nuevo, vamos a decir ¿no? Pero sí, yo diría que en este sentido hay una modificación grande del panorama espa-

cial y por lo tanto modos diferentes de circulación ¿no?

Público: Con relación al tema de esta dualidad de individuo y lo colectivo y el tema de la verdad, la belleza y el bien como acá se dijo, me parece que es muy interesante averiguar cuáles son los efectos que produce el tema de la verdad, ¿no?, porque me parece que, intrínsecamente, la recepción de la verdad por parte del individuo es bastante complicada. Por ejemplo, se podría decir el caso del pato empetrolado ese que fue difundido mundialmente como un hecho atribuido dentro de la Guerra del Golfo como una estrategia militar en la cual Saddam Hussein dejó como víctima ... (suena un celular: risas). Me refería al caso, no sé si se acuerdan ustedes, de una fotografía que fue difundida mundialmente del pato empetrolado que fue como consecuencia de un acto bélico de Saddam. Y esto circuló por el mundo entero acentuando el desprestigio de Saddam. Y concomitantemente con esto, el fotógrafo que había recibido un premio Pulitzer por esa fotografía salió a decir que esa fotografía la había sacado de un accidente del Exxon Valdez o algo así que no tenía nada que ver con el hecho de la Guerra del Golfo.

R. Jacoby: Una cosita. Vino mucha gente nueva. Me olvidé de decir de nuevo las reglas de cómo funciona este espacio. Es que en este caso hay una primera parte teórica donde hay un nivel expositivo vinculado a textos, etcétera, y los demás escuchamos. Y después de esto se dividen en grupos de seis, donde cada uno tiene oportunidad de opinar, se re-

gistra, se anota, se lee en voz alta, todo eso se graba y se vuelve a conversar en pequeñas unidades de tiempo. Ésa es la técnica. Como hoy fue tan alterado el procedimiento me olvidé de establecer esta regla. Pero es así como funciona. Puede ser que en el futuro cambie. Pero mientras funciona así autoritariamente y autocráticamente es así. Entonces, ésta es la parte que no les había contado. Sí, porque si no nos vamos a extender en discusiones que es la mecánica común de cualquier charla, pero no la de acá. No lo tomen a mal pero, todo el mundo interviene, todo el mundo participa pero...

Laddaga: Me parece una forma... en el sentido de que es algo que una serie de individuos diferentes en lugares diferentes, sin saber los unos de los otros qué hacen, me parece que es una forma de objetividad que está en la genealogía de la cultura de las artes pero que no es la forma de la obra. No quiero entrar en otros detalles respecto de esta forma... las dimensiones que me decía que me parecían interesantes para definir una cultura de las artes es un tipo de objeto central (y este tipo, con más detalles, me parece un objeto en torno del cual está emergiendo otra cultura de las artes), una cierta expectativa de los individuos respecto a qué cosa se puede encontrar allí. Y, sin duda en relación a esto, se encuentra la cuestión de la verdad y esto que hablamos un poco ahora: la relación con la verdad me parece que funciona en estos casos en torno a la figura de la simulación en el sentido específica que trataba de explicar. La cuestión del diseño institucional y ritual (no voy a entrar en esto pero me parece

que es relativamente fácil deducirlo). La cuestión probablemente más difícil es qué formas de existencia individual se están generando en torno a esto, qué formas de vida se generan en torno a la producción de estas formas efectivas de objetividad. Pero me parece que voy a dejarlo por ahora porque el libro en algún momento va a salir de los próximos meses o el año próximo así que ahí podremos volver a charlar en relación a eso. ¿No es cierto?

DEBATE

R. Jacoby: ¿Quién empieza? Empieza Inés.

Inés: Bueno, voy a leer lo que dijo Mauricio que es arquitecto y uno de los M777, él dijo: "me gustó la idea de la producción de vida artificial. Me pareció que tiene que ver con cómo se producen los intercambios entre intereses privados y beneficios públicos y entre intereses públicos y beneficios privados. Con lo que no estoy de acuerdo es con que quizás lo más interesante de estas experiencias es la despersonalización que producen y no la aparición de un yo concreto.

Mónica es artista; dijo: "tengo una pregunta en relación con lo que Reinaldo decía del participante en el esquema anterior del arte como espectador retraído. La pregunta es: ¿él piensa que los grupos más interesantes deconstruyen las nuevas simulaciones como espectadores? ¿O que arman un marco deconstruido de ese espectador que está haciendo una simulación distinta del marco modernista?"

Alfonso... no sé qué hace Alfonso... médico: "quisiera diferenciar dos cuestiones que no es-

tán contextualizadas. El pato empetrolado como propaganda y por otro lado la lectura del pato empetrolado que es polisémica, o sea, puede ser usada de distintas maneras. Habría que diferenciar lo contextual porque si no no queda claro cómo es el sujeto posmoderno, que sería entonces más retraído que el sujeto moderno.

Eduardo, abogado, dice -nuevamente-: “el pato empetrolado puede ser el ejemplo internacional de lo que fue Kosteki y Santillán en Argentina. El pato fue mantenido como verdad, presentado como verdad igual que lo de Kosteki y Santillán que fue presentado como un enfrentamiento entre piqueteros cuando en realidad fue un asesinato.” ¿Alguien me daría un cenicero? Gracias. Juan José, pintor, dice: “me interesó lo contrario a eso. Realmente en el juego global de los grupos... me interesó el juego global de los grupos, la pérdida de prevalencia real de las metrópolis, esa aparición daría como resultado que el arte se esfumara. Esto no es lo opuesto al manifiesto, sino que el arte se esfuma, desaparecen las categorías de mejor, peor, manifiesto, no manifiesto. La simulación sería un artefacto de apoyo a esa situación.

Cecilia, autodidacta: “yo tengo una crítica o una opinión en relación con la estructura de la hipótesis de Reinaldo. Él parte de la idea de que conocemos ese repertorio de hábitos que responden a la cultura moderna y entonces podemos describir una nueva cultura o tendencia. Me parece que habría que romper con las categorías anteriores para describir una cultura capaz de apasionar. Si no el efecto es de superficialidad.” O sea, lo que ella plantea es que

se renueven los términos. Inés, que soy yo, dice: “la pregunta es si esta nueva cultura de las artes lograría producir convicción o pasión. Si el arte reproduce nuevas condiciones sociales: ¿cuál sería la experiencia estética y cómo sería esa experiencia estética?”

Fernando: Bueno... Fernando es el redactor... voy a empezar con Cecilia que es una vecina de Almagro (risas). Lo que decía Cecilia es que como vos planteabas, Reinaldo, en la figura del testigo da la sensación de que es claro el límite entre el que mira y el que hace. En cambio, a ella le da la sensación de que muchas veces este límite se borra y se da más un espacio expansivo con una forma espiralada y que no es tan clara esa división entre el adentro y el afuera. Lorena, que es escritora dice que cuando planteás estas formas artísticas como un darse natural y obedeciendo a cambios generales de la sociedad, a ella le interesaba en particular la noción de experiencia; si esta noción... si podía existir un tipo de experiencia, si se podía dar en estas nuevas formas de relacionarse y cuál sería una manera de recuperar la posibilidad de la experiencia teóricamente perdida o, en algunos textos, se plantea como una experiencia más nostálgica de experiencia... y por otro lado le interesaba la experiencia de simulación como método para alcanzar algún tipo de saber o de producir algo. Guadalupe, que es politóloga: “han caído los paradigmas de la Modernidad que se analizaron antes; corresponden también -dice ella- a la caída de estos paradigmas en el resto de los ámbitos de la sociedad”. Entonces también decía de quién estamos hablando cuando planteamos todas esas características de una comunidad que se

relaciona a través de Internet, de una pantalla o de celulares o del abaratamiento de los pasajes aéreos porque planteaba quiénes acceden realmente a estas herramientas; si no es una comunidad muy pequeña. Alejandro, como espectador profesional (risas) dice que la creación de estos nuevos grupos artísticos conformados como artistas y no-artistas a él le interesaban mucho pero no ve que se generen nuevos espacios para estas experiencias... y cómo sería la conformación o la formación del artista en este medio global y de comunicación. Si se está encaminando toda esta experiencia de nuevos grupos artísticos hacia algún lado o, si como vos describías con respecto al paradigma moderno, si esa búsqueda todavía es muy incierta y no tiene todavía una manera de ser muy identificada. Y Nicolás decía acerca de la idea de simulación que le interesaba la creación sistemática de situaciones en contextos públicos eliminando la relación entre espectador y espectáculo; pero le parecía riesgosa, por otro lado, la relación entre la biotecnología contemporánea que vos hacías y estos nuevos grupos puesto que la biotecnología él la ve más como algo que está relacionado con algo más perverso o que está vinculado a un sistema de dominación, en cambio estos grupos por ahí son más de una característica antiestatal. Y Gastón, otro vecino de Almagro, plantea la cuestión de agruparse en colectivos artísticos, cuando se... el darse estos agrupamientos por ahí tenían que ver con el derrumbamiento de otros modos de agrupación como la familia, los clubes o los partidos y que se complejiza el acto de comunicación en estos grupos puesto que individualmente existe esta relación emi-

sor-receptor o testigo y en cambio en el grupo se da más una intercomunicación, una sumatoria de capas que complejizan el discurso y muchas veces también se crea una plataforma de comunicación que retroalimenta finalmente el resultado de lo que se da. Bueno, eso es.

(Empieza a hablar otro grupo que no quiso dar nombres) Bueno, acá como primerizos tuvimos un cierto caos pero paso a decir lo que ha sido dicho. Se dijo.. no alcanzamos a decir quién dijo qué cosa porque... parte del caos (risas). Se nombró el cambio a... hubo una pregunta que el cambio de paradigma de la obra de arte que implica otros ámbitos más allá del arte... que las definiciones de objeto y sujeto se vuelven gaseosas... modificaciones en la noción de objeto y sujeto, un tipo de objeto nuevo. También se nombró que hay cierta inestabilidad y turbulencia; un mareo, nostalgia por las certezas en relación a... a la modificación que está ocurriendo de los códigos: que ahora, por ejemplo, el objeto de arte se puede definir como objeto epistémicamente interesante. Cómo hay un borramiento del límite de lo que es el objeto artístico. Acá una chica nombró que no conocía los ejemplos de los artistas que fueron nombrados, que si se podía ampliar un poco ese tema. Que se empiezan a borrar las distinciones entre lo que es el producto final de la obra de arte y sus objetivos. Los objetivos y el producto final se confunden en la obra de arte. Después se nombró que hay una mayor fragmentación que obliga, de algún modo, a una vuelta a la subjetividad y que podría ser de algún modo a un sentido común y a un cierto nivel de naturaleza que puede llegar a ser “la inteligencia de

los seres humanos"... así. Y... se habló de la globalización: se puso eso en cuestionamiento como diciendo que es un concepto nuevo y a su vez como de algún modo dándole un lugar un poco más... más cuestionado, porque de algún modo suena demasiado -a mi entender- etnocéntrico porque realmente... o sea, está bueno como análisis de una parte de lo que está ocurriendo en el mundo pero no es "el mundo en sí". Hay otras realidades que están ocurriendo en simultáneo. Y también se nombró esa fantasía y el peligro de algún modo que es como las realidades que se venden a través de los medios de comunicación. O sea, esa realidad globalizada tiene legitimación a través de los medios de comunicación; y ahí estaría el concepto de realidad, en este momento, como algo delicado, como algo para desarrollar... el concepto de realidad en esta globalización, en este contexto. Y... que también está la posibilidad de acceso a participar con medios alternativos... como que se abre de algún modo el juego porque cualquier persona tiene acceso a medios de comunicación y de información. O sea que de algún modo también está la puerta de generar otros niveles de realidades o promocionar o comunicar los niveles que uno considera de la realidad. Entonces está este doble juego. Bueno, y eso, más o menos.

(Comienza a exponer otro grupo) Bueno. A Pablo le resonó el concepto de simulación como experimentación social en el fenómeno artístico. A Malena la parece interesante que el arte, que varias personas al mismo tiempo pongan atención en lo que antes se estaba perdiendo. Arturo dice: "hay un corrimiento de la obra como

lugar entre un observador y un autor que manifiesta la irrupción de una potencia creadora de nuevas formas de arte a partir de nuevas formas de vida.

Andrea, "que la cultura emergente la cual se toma como nueva forma de cultura parte de la proliferación de múltiples lenguajes artísticos que hacen que se sostengan de otro modo."

Florencia: "cambio, posible referente de la manifiestación artística. La vida y sus formas."

Malena: le pareció interesante el concepto de crisis de la cultura moderna en la época actual y la permanente función crítica del arte como un permanente e indiscutible modo en relación a las relaciones sociales.

Maxi dice: "en esta nueva cultura de las artes, lo que antes llamábamos mitologías individuales es reemplazado por grandes discusiones heterogéneas."

Sebastián dice: "el yo individual está subsumido en su colectivo generando acción política y artística bajo un mismo nombre o firma."

Laura: le parece interesante que pueda haber un corrimiento en relación al arte como un lugar bastante anodino que ha perdido su capacidad crítica atrapado por las leyes del mercado o de la indiferencia. Es interesante que el arte pueda ser una herramienta transformadora de la vida de la gente. Dice: "lo interesante es el esfuerzo de aislar fenómenos como emergencia de formas nuevas en la confección y exposición de hechos artísticos.

Mariela dice: "me llama la atención la palabra emergente. Hasta hace poco se hablaba de artistas emergentes y ahora se usa la palabra en relación a nuevas formas como sociedades experimentales. ¿Cuál es el riesgo de que esto

sea así?

Julio se ocupa de literatura "y llegué tarde".
Pregunta: "¿hay un curador? O sea, si en estas sociedades colectivas o en estos grupos hay un curador. La relación entre lo arcaico presencial y la electrónica que zanja la distancia que tiene de lo antiguo a lo epistolar, en mi práctica coexisten las dos cosas y se potencian." Lupe, artista, dice: "la descripción del artista y la simulación, la creación de vida artificial, ésa es la definición de artista de todos los tiempos." Graciela dice: "yo sigo perpleja, no termino de entender. Evoca una nueva cultura artística como si estuviéramos en las vísperas del nacimiento de algo. No entiendo cuál es el planteo sobre qué es lo nuevo." Armando, que es restaurador, escultor y solitario dice: "hay distintos modos de conocimiento: ciencia, mística y el arte, que nos permite recrear el universo y decir: la Luna es un queso fluorescente. Si el arte me permite transmitir emociones, entonces tengo que definir qué es la cultura del arte. ¿Un nuevo modo de conocimiento, de conocer algo? La verdad absoluta se me cayó hace rato. La interrelación social es lo más fuerte. Cuando la creación es colectiva, si no hay un autor: ¿cuáles son las bases que nos permiten decir que hay una nueva cultura? La cultura del arte es indefinible."

Flavia hace un punteo de las características de estos grupos y se coloca en el lugar de testigo (ella es la extranjera).

Diana, yo, digo: "no encuentro el cambio cuando las dificultades de los colectivos para incorporarse en los espacios clásicos son iguales a las dificultades de los individuales. El cambio lo verá en tanto se generen modos de financiamien-

to o autofinanciamiento o fuentes de trabajo a través de los actos del arte."

Beba, escritora, dice: "no escuché la charla. Sólo escuché algo así como un nuevo estilo de vida... computadoras... artes de los medios y me acordé de un investigador artista que enseña a armar cuestiones en la computadora que hizo un pequeño corto con un texto de Borges, el de los hermanos, *La intrusa*. Lo armó con muñequitos digitalizados como un ejercicio para los estudiantes para hablar sobre el texto y lo puso en Internet. Recibió comentarios de todas partes del mundo que respondían a esta experiencia que prendió en lugares remotos a este trabajo escolar."

Jacoby: Una cosa que te dije aparte, al margen... cuando te hacían la pregunta sobre el tema de la verdad, en tu libro vos citás un concepto que me parece muy interesante para definir qué sería un objeto artístico contemporáneo. Y que, si no entendí mal, lo que decías era que eran objetos epistémicamente interesantes. Como que pone el eje no tanto en la poética, digamos así, sino en una dimensión que no sé cómo se llama... en el esquema de Jacobson, cómo se llamaría eso... la dimensión epistémica de los objetos que es preguntarse por el propio carácter del objeto y del sujeto, es decir, son objetos raros que lo primero que te suscitan es decir "¿qué es esto?" ya eso sería como...

Laddaga: Mil gracias por supuesto por las preguntas. Que no creo que pueda responder... pero voy a empezar por esto último, por la cuestión del interés. Porque me parece interesante

para lo que es evidentemente un problema, para cualquiera que escriba sobre estas cosas o sobre cualquier otra ¿no? Pero sobre todo para cualquiera que escriba sobre historia, el problema es cómo escribir continuidades y discontinuidades. Cómo continuar la descripción de continuidades y discontinuidades. Yo me resisto todo lo posible a describir el paso de una cultura a otra como un corte, en algún sentido. El momento en que lo hago es porque quiero ser claro, si es posible eso, y porque en algún momento hay que introducir un corte. Pero me parece que entre esta cultura que se forma y la cultura de las artes en la Modernidad hay una continuidad y hay discontinuidades. Y un punto de continuidad es, sin duda, la curiosidad. No hay... la base psicológica para que exista algo así como arte moderno es "las personas humanas son curiosas" ¿no? Cuando hablamos de la cuestión de la actividad, el motor y la característica humana sobre la cual se funda la novela moderna o el arte de Manet es "el individuo humano es curioso". Por lo tanto, la construcción de la obra de arte es una gestión de la curiosidad ajena, una gestión de la ansiedad del individuo por descubrir determinados secretos que se alojan allí... (risas).

Y sin duda en estos otros proyectos de los que estábamos hablando hay también una gestión particular de la curiosidad. Sólo que la curiosidad en estos casos es la curiosidad de un individuo por un objeto en cuya construcción está participando. Esto es peculiar y me parece que está conectado con un término que usé bastante pero que no aclaré que es el término "emergencia". Emergencia tal como se usa en relación a las ciencias de la complejidad, en

general, es un fenómeno que emerge a partir de una serie grande de *inputs* sin un plan global y que es un fenómeno sobre el cual, vamos a decir; una emergencia es, pongamos por caso, diciembre de 2001 en Argentina. Una multitud de individuos sin un plan global producen un fenómeno global, sin un plan general producen un fenómeno global que se constituye en un dato a partir del cual los individuos siguen actuando. Es decir, alguien sale con una cacerola o algo parecido, una multitud de personas salen con sus cacerolas, se produce un fenómeno global (el cacerolazo) que a partir de ahí se constituye en un dato a partir del cual cada uno de los individuos que participa del evento comienza a actuar. Esto es lo que estoy llamando emergencia: un fenómeno que resulta de una cantidad muy grande de *inputs* individuales e independientes los unos de los otros que sin embargo participan en la generación de un fenómeno que tiene una forma reconocible y a partir del cual cada uno de estos individuos puede seguir actuando. Cuando hablo de emergencia hablo un poco de esto. Y pienso que los fenómenos culturales importantes, generalmente, se producen de esta manera. A partir de una serie de *inputs* individuales.

La curiosidad -yo diría- de aquellos que participan en muchos de estos proyectos es que el proyecto como tal se constituye en un objeto al mismo tiempo externo y no externo a lo que está haciendo. Es un fenómeno que resulta de una multitud de acciones de individuos relativamente independientes que están participando de la misma cosa... quiero decir, la curiosidad es en cierto modo la curiosidad por algo que se está constituyendo pero sobre lo cual ninguno

de los participantes en la constitución tiene control final. Son fenómenos que mezclan lo construido con lo natural, si lo natural es lo que se produce fuera de la voluntad de cada uno de los actores. Lo estoy explicando de un modo un poco torpe, probablemente; pero me imagino que se entiende de qué estoy hablando. Estos objetos epistémicos, entonces, son al mismo tiempo objetos nuevos que resultan de la interacción de una cantidad grande de agentes sobre los cuales ningún agente tiene el control final y que se constituyen en un objeto relativamente externo que es para cada uno de los participantes fuente de curiosidad. Fuente que moviliza una curiosidad que no es estrictamente diferente a la curiosidad del individuo que abre una novela y quiere saber cómo termina. Aun cuando el individuo que participa de estos proyectos sabe que no se puede saber cómo termina. Y este carácter de apertura es lo que genera -yo diría- un tipo particular de pasión en este tipo particular de experiencia. Por eso yo diría que la experiencia en estos casos es la experiencia que se hace de una realidad construida pero construida de este modo: no a partir de un plan central sino a partir de la proposición de un mecanismo que permite a una cantidad grande de individuos interactuar de modo tal que de esta interacción surja un fenómeno nuevo. Que emerja un fenómeno nuevo. A mí me parece que lo que se intenta en estos casos es la producción de emergencias.

En este sentido, la pasión que mueve a estos proyectos se encuentra en cierto modo en continuidad con el arte moderno. Sabemos que el arte moderno, desde Manet, se propone como ... la práctica del arte moderno como un modo

de operación donde el artista opera sin saber adónde va. Y de modo tal que cada nueva marca que se hace en una tela o cada nueva frase que se escribe en un poema o en una novela se constituye en un dato que no existía previamente y a partir del cual se sigue operando. En este sentido se puede decir que una novela es una emergencia, también. O que un cuadro es un tipo particular de emergencia. En este sentido creo que hay una continuidad entre una cosa y otra. Quizás esto sea demasiado abstracto. Si lo es díganme, por favor, pero trato de simplificar. En este sentido es que hablo también de simulación. La simulación es la producción de entidades tales que se constituyen a partir de datos de base relativamente controlados, de la proposición de una serie de parámetros y de una serie de elementos, pero cuyo desarrollo es imprevisible y que por lo tanto da lugar a la formación de una entidad nueva que se constituye en objeto de curiosidad. Me parece que la situación esa según la cual aquello en lo cual participo da lugar a un resultado que puede ser objeto de curiosidad, para mí es una situación interesante. Yo diría que la experiencia de participación en estos proyectos tiene que ver con eso. No es enteramente diferente a la participación en una buena conversación. Y yo insisto en la cuestión de la conversación como metáfora interesante para pensar estos proyectos. Conversación que no necesariamente tiene que tener lugar a través de frases, que puede tenerlo a través de imágenes también y que no necesita estar radicada en una localidad estable. Estoy pensando... muchos de estos proyectos se parecen a chat-rooms, en cierto modo. En el sentido de conver-

saciones translocales, no necesariamente simultáneas y donde hay una necesidad muy alta de presentación de sí, de fabulación de sí mismo, de ficción y todo esto. Eso en cuanto a la cuestión, a la movilización de la curiosidad y por lo tanto la cuestión de lo interesante en relación a estos proyectos.

Es cierto que, y voy a la cuestión de Juanjo del esfumarse del arte, sin duda hay un reposicionamiento de algo así como el arte en relación a estos proyectos. El esfumarse es una metáfora válida, creo. No sé si es la que yo usaría específicamente. Y acá es realmente una cuestión de metáforas, porque la cuestión aquí es definir un proyecto complejo. Hace poco leí este libro interesante de este historiador del Medioevo cuyo nombre no recuerdo que decía que en el Medioevo no había religión. El decía “no había religión” porque no había nada que no lo fuera. Es decir, no había religión como un campo de la experiencia separado. En el mismo sentido tendría sentido decir que en el Medioevo no había arte. Que no había nada que no fuera estrictamente diferente al arte. En tanto el arte era inmediatamente modelizado en el ritual y por lo tanto articulado con el universo de la religión. El hecho de “haber arte” es algo relativamente reciente, no completamente diferente al no haber religión. Por lo tanto sí creo que hoy hay una dinámica de... llamémosle esfumamiento con Juanjo, llamémosle de otro modo, de pérdida de definición del campo del arte como algo estrictamente separado de otros campos, vamos a decir. Este mismo problema de qué metáfora usar para esta pérdida de definición del campo del arte como algo estrictamente separado de otros campos me parece

que aparece también recién en relación al hecho de que ciertamente el testigo refiere a la posición de alguien que sería completamente externo al proyecto cuando lo que hay en realidad es diferentes modos, niveles y variedades de pertenencia y de ausencia en relación a un proyecto. Yo creo que esto es así, verdaderamente, que lo que sucede en relación a estos proyectos es que más que haber... en relación al esquema clásico del artista y el espectador, hay la construcción de una suerte de continuo entre un polo y otro de modo tal que en un polo estaría la función autor y del otro lado la función testigo. Pero esas son más funciones o posiciones en el sentido estructural, más bien, que posiciones efectivamente ocupadas sino que ahí son continuos de participación, más bien. Esto también es un poco abstracto y también podríamos hablar más de eso, pero no quiero extenderme mucho... y me gustaría que hubiera comentarios.

Jacoby: Yo creo que estaría bien comentar las experiencias...

Laddaga: A qué me refiero. Voy a contar una... son largas de contar, por eso no quería contarlas... por ejemplo. Liisa Roberts es una artista norteamericana de familia finlandesa. En Rusia, hoy día, hay una ciudad que se llama Viborg que era parte de Finlandia hasta 1939, cuando era parte de Finlandia se llamaba Viipuri y hay una biblioteca construida por Albar Alto, ahí por los años 30, uno de los edificios más importantes de Alto... En el '39, cuando Rusia tomó la ciudad (está muy cerca de la frontera), expulsó a la población finlandesa prácticamen-

te completa, la pobló con pobladores rusos y la biblioteca comenzó a quedar un poco abandonada. Se hicieron una serie de modificaciones para estatizar soviéticamente la biblioteca que nuevamente fue refuncionalizada como edificio soviético en parte y parte fue abandonada y cayó en una fase de degradación. Durante los años 80 y sobre todo después del '89 un arquitecto ruso comenzó a intentar reconstruir la biblioteca tal como era en la época de Alto, en la época de Viipuri y para eso... poco tiempo después de la reconstrucción fue contactado por una asociación finlandesa para la reconstrucción de la biblioteca que comenzó a trabajar con este arquitecto ruso, con dinero finlandés, etc. Un poco después, hacia finales de los años 90, Liisa Roberts, a partir de una beca finlandesa, llegó a Viborg a la biblioteca, contactó al arquitecto, a la asociación finlandesa y se dio cuenta de que la cuestión de la reconstrucción no era tan simple en la medida de que lo característico de Alto era articular el edificio con su entorno inmediato, el entorno inmediato ya no era el mismo, no se sabía cuál era el entorno inmediato porque Viborg había caído en una especie de situación de crisis de identidad y por lo tanto la cuestión de qué quería decir “reconstruir la biblioteca” era relativamente compleja. Roberts propuso iniciar un proyecto en el cual de lo que se trataba era de reconstruir algo así como el imaginario de Viborg y el modo cómo los habitantes hoy de Viborg veían al pasado de Viipuri y usar esos datos del imaginario para la reconstrucción de la biblioteca. Comenzó a trabajar con el arquitecto, con la asociación de Viipuri pero también resolvió que el modo de capturar un poco este imaginario

del pasado de Viborg era trabajar con estudiantes de escuelas secundarias para la producción de un taller de escritura colectiva. Contactó a varias escuelas secundarias, construyó un grupo que inicialmente era de unos cincuenta o sesenta estudiantes (y luego de doce y luego de ocho) con los que empezó a trabajar en un taller de escritura colectiva interrogando el presente y el pasado de Viborg y con la idea de hacer una película que se tenía que proyectar en el auditorio de la biblioteca construida por Albar Alto de Viipuri para lo cual era necesario reconstruir este auditorio tal como era en el año '39 y ahora estaba destruido. A partir de allí comienza entonces un proceso de escritura colectiva y rápidamente de filmación en video de algunas de las cosas que aparecían en este taller de escritura colectiva que empezaron a pasarse en la televisión de Viborg, a partir de una alianza con un canal de televisión local, pero luego rápidamente en San Petersburgo, que queda relativamente cerca de Viborg, a partir de lo cual personas de San Petersburgo empezaron a conectarse con este proyecto y a participar de esto. A partir del trabajo en este taller de escritura colectiva realizado en colaboración con un psicólogo y con un artista de San Petersburgo y después con el arquitecto encargado de la reconstrucción se comenzó a construir una suerte de archivo que empezaría a ser utilizado por la asociación finlandesa que estaba encargada de la biblioteca. El caso es que a partir de este núcleo inicial que es esta artista, esta serie de adolescentes en un taller de escritura colectiva, artistas de San Petersburgo, arquitectos y una asociación de reconstrucción de la biblioteca, comienza a

proponerse un plan de reconstrucción de la biblioteca al mismo tiempo y un plan de construcción de imágenes que empiezan a aparecer en las calles de Viborg y la construcción de una película (que ahora está terminada) a partir del libreto construido en el taller literario pero también de una excursión que se realiza en determinado momento. Las adolescentes planean una excursión para la cual invitan a viejos habitantes de Viipuri que ahora viven en Finlandia y con los cuales realizan una suerte de grupo temporario a través de la cual reconstruyen el pasado de la ciudad. De esta reconstrucción... de los contactos que aparecen en esta reconstrucción se realizan una serie de exhibiciones en Berlín y también en Finlandia en las cuales se reprocesan los materiales... me refiero a este tipo de cosas. A este tipo de entidad al mismo tiempo frágil y compleja. Éste es uno de los casos, de hecho, que trabajo en mi libro de un modo mucho más detallado, es verdaderamente largo...

Otro caso que rápidamente voy a mencionar es un cineasta llamado Peter Watkins que desde los años 60 realizó una serie de documentales bastante peculiares. Es contactado a fines de los '90 por el museo de Orsay en París para realizar un documental sobre la Comuna de París que tenía que pasarse junto con una muestra en el museo de Orsay sobre el arte contemporáneo en la Comuna de París. En lugar de realizar un documental sobre la Comuna de París, Watkins contacta a través del periódico a un grupo de doscientas veinte personas que viven en París (algunos de ellos actores, pero muchos no) que estén dispuestos a participar de un taller en el cual se va a producir un texto co-

lectivo de reconstrucción de la Comuna en colaboración con una serie de historiadores y con algunas personas que entrenan en la actuación a estos individuos. Durante varios meses se realiza la reconstrucción, este taller de creación colectiva en el cual se mezcla la composición de personajes... que van a ser los personajes de cada uno de los individuos pero también una discusión sobre la relevancia del ejemplo de la Comuna de París para la constitución de una comunidad hoy, que es la comunidad de este grupo de doscientos veinte que comienza a constituirse como comunidad relativamente consistente. Este proceso culmina en una filmación durante tres días que es en parte también una improvisación colectiva en base a este sketch, a este taller de creación colectiva anterior que se filma... El dispositivo de filmación es bastante complejo... y se constituye en una película a partir de la cual una parte importante de este grupo de doscientas personas genera una asociación que viaja con la película para mostrar la película, a hacer sesiones de discusión y de comentario y de reactuación muchas veces de la película en situaciones locales en diversos lugares. La asociación todavía existe, se llama la *Rebonne de la Comunne* y es bastante particular. Es una asociación parapolítica, cuyo origen es la producción de una película. Estos son algunos casos.

Público: Quería volver a la cuestión del interés o de la curiosidad que parece tener un lugar fundamental. Porque hubo algún momento en el que el valor de una obra de arte estaba establecido con bastante claridad por algunas instituciones que se encargaban de eso, que tenía

an ese papel. Y dada la decadencia de este sistema de valoración del arte, parece que lo que nos quedara en su lugar es esto: un interés, un interés subjetivo. Ahora, el interés me parece, por un lado, el interés o la curiosidad una categoría sumamente vaga. Es decir, "es interesante" es lo primero que decimos cuando no sabemos qué decir, en realidad. Es una palabra comodín que en realidad está bastante vacía de significado. Y, por otro lado, me parece una categoría peligrosa porque la misma idea de interés es la que sirve para sostener, por ejemplo, la lógica de los medios; es la que sirve para validar las barbaridades y las bestialidades más grandes como podemos ver todos los días en televisión. Porque es después de todo la lógica del rating. Porque es "bueno, si esto es lo que le interesa a un número muy grande de personas es bueno y ha de tener un lugar, ha de ser visto, ha de ser mostrado." Entonces, hablábamos acá en el grupo de la experiencia subjetiva de desconcierto o de mareo que propone esta turbulencia en la que estamos montados. Y me parece que mucho tiene que ver con esto esta especie de piedra libre que deja librado al interés subjetivo el valor que puede tener lo que se nos presenta. El riesgo que está permanentemente por detrás de eso es, me parece, el desinterés total.

Laddaga: Me gustaría que no sea tanto una cosa de preguntas a mí y eso... pero respecto al interés y a la cuestión del financiamiento - que también se mencionó acá- es, obviamente, una cuestión crucial. El rating, por supuesto, es una manera perversa -si querés- de consultar a los... vamos a decirlo de este modo... si pone-

mos al rating del lado del mercado y al financiamiento estatal del lado de las artes, del lado del financiamiento estatal efectivamente, me parece un poco que el desafío que hay en relación a estos proyectos es encontrar otra manera ¿no? Yo no veo manera de confiar en el Estado como representante del interés público. Y como el que debería decidir qué cosa es del interés público efectivamente... no sé si apuntaba a eso... porque... esto sería una discusión enorme, pero obviamente el mecanismo del rating es una manera de interrogar a los destinatarios de un cierto producto cultural qué es lo que quieren ver; sería muy largo hacer una lectura de las perversidades del sistema del rating, pero tampoco encuentro la posibilidad de adherir a alguna clase de decisión del valor desde la perspectiva del Estado. Por lo tanto, a mí me parece que en los casos más interesantes en algunos de estos proyectos se están esbozando maneras de vincular los deseos y las demandas con las ofertas de un modo diferente al rating y a la financiación vía secretarías de cultura y esto ¿no?

Público: El proyecto de Finlandia ¿quién lo financió?

Laddaga: Los financiamientos son complejos y variados. Por un lado, la verdad es que... y de ahí a la cuestión de la profesionalidad, la mayor parte de estos proyectos son financiados por los artistas. Hay algún dinero en algunos casos vinculados a fundaciones y a algunas oficinas estatales. Yo diría que en este momento las fundaciones son más decisivas que las oficinas estatales, en relación a estas cuestiones. Pero

hay alguna clase de financiamiento por un lado por parte de los artistas y participación voluntaria de aquellos que participan la mayor parte de las veces. Y de ahí la importancia de la capacidad de convencer o apasionar o lo que quieran.

Jacoby: ¿Puedo decir algo? Le quiero contestar a Leonardo. Me parece que el tema es la palabra interesante. Me parece que en este caso lo interesante no es lo atractivo en el mismo sentido que el rating que es meramente un criterio binario: tiene prendido el televisor en este programa sí o no. Sino que lo interesante, justamente, lo que decía es: objetos epistémicamente interesantes, es decir, objetos que tienen en sí mismos una construcción o implican una construcción de su modo de producción, un modo de producción del objeto que en sí mismo es algo interesante. Distinto de la construcción de otros objetos, en participación y la relación entre el autor, digamos entre comillas lo que sería el autor, lo que serían los espectadores, los que serían los participantes, cuál es el producto final, las distintas actividades... todo eso, ya de por sí es una ruptura respecto de las formas tradicionales de producir. No es el interés “ah, qué bueno, vamos a ver la película de Liisa Roberts”, a ver cuánta gente va a ver la película de Liisa Roberts, que seguramente son los mismos veinte de siempre. El tema es cómo hizo Liisa Roberts esa película. O sea, si la hizo como cualquier autor de video normalmente... que se le ocurre una idea, consigue la cámara, todas las cosas prácticas y hace su idea, o arma... esta especie de procedimiento o de protocolo de trabajo por el cual

hay una cantidad de elementos que ella no puede controlar, que no sabe cómo se van a producir y que admite la incorporación de nuevos autores o nuevos sujetos a la producción. Es en ese sentido que es el objeto interesante, en el sentido de que te plantea dudas acerca de por ejemplo qué es un objeto, qué es un autor, qué es una obra. Qué es...eso.

Público: Sí, los dos ejemplos son bastante semejantes, me parece. En el sentido de que tanto en la biblioteca de Viborg-Viipuri como en el caso del documental de la comuna me parece que es casi una astucia en la transformación de una demanda... En lugar de procesar la demanda a través de una oferta o de una respuesta de producto se la convierte en otra demanda de distinta naturaleza. Es decir, no sé... hay un personaje de la cultura islámica que es el Mullah Nasrudin que Ediciones de la Flor hace dos o tres décadas editó un librito que eran los decires del Mullah Nasrudin y uno de los más célebres era: un discípulo le pregunta Mullah “¿por qué siempre contesta lo que le preguntamos con otra pregunta?” y el Mullah Nasrudin le contesta “¿yo hago eso?” (risas). Entonces a mí me parece que en la cuestión esta hay dos cosas que se pueden coordinar y que son de distinta naturaleza, respecto por ejemplo a la biblioteca de Viborg. En primer lugar, lo que se desencadena es un proceso fascinante, extraordinario de altísima productividad social. Punto. Por otro lado, la biblioteca es irreconstruible. Ya sea con una estrategia arqueológica o con una estrategia de prognosis, esa biblioteca no se va a reconstruir jamás porque esa biblioteca fue y estaba en relación con su entorno,

con su contexto, con otra demanda, etc. Entonces, cualquier respuesta que se dé... Ahora yo introduciría otro elemento quizás más conservador: yo también tendría interés en ver qué pasa con el efecto después de todo ese proceso extraordinario y fascinante de alta productividad social, me interesaría ver qué biblioteca sale de ahí, de todas maneras. No me desentendería de eso. Y de los valores, tampoco, que no asignaría meramente a una perspectiva estatal. Eso es otra cuestión. Y el de la Comuna es lo mismo: no se trata de “bueno, hay un financiamiento, una demanda y entonces hay una respuesta y hay un producto”. Esto es como el circuito convencional. Sino que hay un lugar... bueno, el Mullah Nasrudin... la nueva pregunta que actúa la respuesta creativa de esta gente.

Laddaga: Yo tampoco me desentiendo de los resultados. Me parece que la caracterización que hacés, esta relación entre demandas es interesante y es una buena figura, es un buen modo de pensarlo, realmente. Y por otro lado yo tampoco me desentiendo del resultado. Por eso insistía en que los más interesantes de estos proyectos tampoco se desentenden de los resultados y consideran el momento en el cual alguna clase de resultado de ese proyecto pasa al dominio público. Y en ese sentido la figura del testigo pasa al dominio de esa comunidad de extraños que constituye el público virtual de cualquier cosa. Eso me parece incluso definitorio de los más interesantes de estos proyectos. Que el proyecto de Roberts produce efectos concretos en la reconstrucción; permite mejorar la reconstrucción de la biblioteca

(a pesar de que la biblioteca no se puede re-tornar al estado de... ¿no?), permite recoger archivos que no se hubieran recogido de otro modo y de que la película es interesante también. Que es interesante aun sin saber cuál es el proceso del cual viene y aun cuando es infinitamente más interesante si se dispone de este saber.

Público: La palabra riesgo, que en un momento dijiste, está más vinculada a lo picante o a lo interesante. No a un riesgo así, no sé, por algo peligroso. A eso que comentó Roberto.

Laddaga: No tiene que ver con lo que comentaba Roberto.

Jacoby: ¿Quedan preguntas? Si no quedan más preguntas le agradecemos a Reinaldo. Fue muy... (aplausos), me pareció muy bueno poder en esta serie de conversaciones trabajar sobre un texto que específicamente reflexiona sobre acciones; no solamente sobre teorías, como hasta ahora habíamos trabajado sobre la teoría utópica, sino que acá se está trabajando sobre acciones de grupos reales y que hacen actividades concretas y que tienen una forma de organización unos, una forma de organización otros, de circulación, etc. Para terminar le voy a pedir a Mauricio del M777 que cuente muy brevemente cómo va a ser el trabajo de la próxima Zona Autónoma Temporal que va a versar sobre formas de gobierno.

Mauricio Corbalán del M777: Voy a ser bastante breve. Nosotros venimos trabajando en un sistema de modelización de autogobier-

no por un interés propio, una curiosidad propia y habíamos pensado que el ZAT podría ser un lugar para experimentar una versión de este sistema. El sistema está en un período de prueba: por un lado se trata de cuestionar qué es el ZAT, cómo se administra el ZAT, para qué sirve el ZAT. Nosotros venimos trabajando en cómo utilizar ciertas herramientas que se aplican mucho en management y marketing, facilitadores de reuniones, asistencia de toma de decisiones en grupo. Si hay alguien que trabaja en marketing tal vez lo conoce, es cómo armar estructuras de discusión donde uno puede participar anónimamente y a la vez puede conseguir una especie de dinámica medio parecida a la que se vino haciendo en el ZAT en sus tres ediciones, que es cómo lograr que participen con más o menos grados de anonimato, y poder construir una especie de archivo que se va modificando todo el tiempo.

Esto con el interés de lograr una idea de autogobierno: el sistema electoral "burgués" que se viene utilizando en Occidente presupone que el voto y la representación es el sistema de gobierno pero hay otros; esto es un ensayo. En muchas comunidades en EE.UU. se están utilizando; en vez de ir a votar a uno lo citan a un lugar que se llama Strategic Civic Room, que es un lugar donde hay diez máquinas y un switcher y un cañón, entonces se sientan diez personas de esa comunidad y en vez de ir a votar en cinco minutos una lista, se ejerce una especie de democracia directa a través del manejo de textos.

Nuestro interés y curiosidad radicaba en si estas herramientas podían ser deconstruidas en el ámbito de una zona de autodeterminación.

Éstas son las condiciones del experimento.

Vamos a ver si para la próxima ZAT lo podemos llegar a concretar, puede ser en una forma más manual o en una forma más técnica que hay que implementar porque éstos tienen software carísimos. Pero siempre hay una forma de hacerlo.

Se trata de cómo tomar decisiones involucrando a todas las personas presentes en la reunión. El subtítulo del experimento es "La edición como política", cómo podés editar una reunión y que eso sea un sistema de toma de decisiones. Como si estuvieras a la vez anulando la representación, en el sentido de que vas trabajando una serie de entradas y propuestas que los otros grupos van criticando en tiempo real, y eso con un método que sea anónimo.

Las empresas lo utilizan para que se exprese la gente que no se expresa en una reunión por presión de mayorías, por timidez. Al revés que en el Congreso donde se forman todo el tiempo grupos de presión. Justamente la dinámica que tiene para el sistema técnico empresarial es lograr que todos expresen su opinión y eso va armando un archivo sobre el que se van tomando decisiones todo el tiempo. En este sentido el sistema electoral es muy primitivo, elegís una representación que luego perdés porque está basado en el supuesto de que solamente los expertos pueden hacerse cargo del sistema político, si vos no sos político no podés incidir en todo eso.

Cómo es el camino de una ley, bueno, tenés que hacerte político para incidir en una ley.

Vas a votar a un tipo que te va a representar en un lugar que no sabés qué es, que en un momento va a tomar una decisión presionado por

un interés privado y una definición de un beneficio público. Pero también está analizado en muchos lugares cómo se calcula el interés privado en las decisiones políticas. Hay algunos lugares donde se utiliza la sociobiología, donde se determina en un mapeo cerebral si es

posible el altruismo. Son experimentos conservadores delirantes, pero existe el problema en cuánto uno toma decisiones en beneficio propio y en cuánto puede incluir a los demás en ese beneficio.

Y, ¿es posible?

viajobien.com

EDITA
VIAJES & TURISMO

Bienal de Arte San Pablo 2004

* Pasaje aéreo con impuestos incluidos - traslados,

* 4 noches de alojamiento en Comfort hotel

* con desayuno e impuestos incluidos

USD 352 .-por persona en base doble

Salida coordinada por Julio Sanchez 1 de Octubre
(Cerrado)

Nueva Salida del 19 al 23 de Noviembre
(Cupos limitados)

Incluyendo una visita guiada al Masp y galerías de arte

USD 459 .-por persona en base doble

011 4314 0778 - info@viajobien.com

QUINO

50 AÑOS

muestra itinerante
2004 - 2005

Córdoba, Museo Caraffa,
del 1 de Octubre al 14 de noviembre de 2004

Mar del Plata, Teatro Auditorium,
del 17 de diciembre de 2004 al 13 de febrero de 2005

Rosario, Centro Cultural Parque de España,
del 24 de febrero al 3 de abril de 2005

www.quino50anos.com.ar

FUNDACION
Andreani

14 años con la cultura Argentina

info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

Más vale un puente y no una barrera entre el conceptualismo y los demás enfoques del arte

Durante agosto y setiembre se llevó a cabo en el Rojas el ciclo *Cómo sobrevivir al conceptualismo*, ideado y conducido por Rafael Cippolini. En adelante exclusivo, una de las charlas.

Por Flavia Da Rin

En el encuentro anterior se hizo un repaso y una contextualización del nacimiento del conceptualismo, sus herencias y sus influencias. Se señaló que si bien el conceptualismo aparece por primera vez como movimiento durante los años 50, lo conceptual puede rastrearse mucho antes en la historia del arte, por ejemplo, en Piero della Francesca, o en Leonardo en el siglo XV... También se indicó la oposición emocional/conceptual, intelectual/sensible, retiniano/no retiniano.

Ahora voy a intentar enfocarme en algunas cuestiones que me interesaron a nivel personal al ponerme a pensar en el tema de la convocatoria. En sus orígenes el movimiento conceptualista se manifiesta como respuesta al mundo del arte comercial -el mercado, las instituciones-, en contra del objeto de arte como fin en sí mismo (con la voluntad de expandir la idea de arte más allá de ese objeto), remarca la importancia del concepto obviamente, de las ideas, del procedimiento y la reflexión sobre el lenguaje. Creo que, salvo en su oposición al mercado, el conceptualismo venció en la mayoría de sus

batallas. Al menos en el sentido en que se logró cabalmente modificar la percepción de las obras de arte y expandir las formas convencionales de recepción de la experiencia artística. Esta conquista del conceptualismo se evidencia no sólo a instancias de la percepción, sino que se cuela y se establece sólidamente en los modos de construcción de los artistas, cualquiera sea su posicionamiento. Hoy día nos es imposible no preguntarnos al menos acerca de los lenguajes que usamos, del por qué de los materiales, de cuáles son los procedimientos de construcción... Inclusive el decidir no prestar atención a todas estas preguntas implica una toma de posición y el manejo de un concepto general. Así trae a conciencia y da forma a una manera de interpretar e interpelar el arte, que ahora deja impronta en las nuevas generaciones. Leo el "cómo sobrevivir al conceptualismo" que propone Rafael como un "cómo escapar del conceptualismo", y supongo en cierto punto que es tan imposible como empobrecedor. Creo que este es un momento de hacer uso de esta clave de lectura que es lo conceptual. De ver cómo es su funcionamiento en este nuevo contexto donde ya están a la vista sus resultados, sus fracasos, pero también están establecidas

muchas de las premisas que proponía. Volvamos al comienzo un momento. Uno de los aspectos que se destacó el lunes pasado y que más me interesó fue la relación del movimiento conceptual con el mercado. Dadas las características de la propuesta y su repulsa hacia las instituciones y el aspecto comercial del mundo del arte, muchas obras presentaban una forma que escapaba a las convenciones establecidas de una obra “comprable” o bien tenían poca o ninguna presencia física. Una vez que cierto público y los coleccionistas comprendieron que el corazón del arte conceptual pasaba por las ideas, fue esto lo que se salió a comprar.

Compraron y se vendieron derechos de proyectos, restos de *performances*, documentación, video, dibujos de planos, memorabilia de proyectos realizados, etc. Y todo lo que no fue posible de ser comprado era plausible de ser subsidiado por alguna institución.

De este modo, no sólo cambia la forma de percibir el arte, de plantarse frente a la construcción de la obra, sino que se amplían también los horizontes del mercado y de las instituciones a través de nuevas transacciones y formas de patrocinio.

Pero esto no es unidireccional. También estos agentes influyen en la forma de presentarse de los artistas. El sistema de subsidios en general tiene en sus requisitos un componente conceptual pesado que es la presentación de un proyecto, y el artista concuerda en seguir ese proyecto, cumpliendo su parte del contrato.

Es decir, desde la institución misma se termina formateando la presentación de la obra del artista a la manera conceptual, provocando a veces

también como resultado fórmulas de construcción de obras “para subsidios”, “para beca”, que terminan teniendo casi un carácter de género.

Una vez más sobre esta inserción vuelve la lectura conceptual a ponerse en obra. Una de las mejores obras de Takashi Murakami (a quien se ha tildado más de una vez como el Andy Warhol oriental) a mi gusto no es ni un objeto, ni una escultura, ni una pintura, sino su proyecto de ampliación del mercado de arte en su país natal.

Inserto en el circuito internacional con sus obras que van desde murales hasta fundas para celulares, y carísimas carteras en colaboración con Loui Vuitton, Murakami comienza su actividad como curador. Su meta implicaba cultivar un devastado panorama de espacios y mercado para nuevos artistas... Haciendo uso de su conocimiento del mundo pop japonés y de un estudio concienzudo de estrategias de mercadeo aplicadas al arte, comienza una campaña para darlos a conocer y generarles fanáticos. Con la idea de que la obra de artistas jóvenes y desconocidos debía venderse a chicos de la misma edad a precios de un CD o un DVD, las exhibiciones curadas por Murakami han dado cuenta de una enorme cantidad de ventas y han llegado a elevar al estatus de ídolos a una nueva generación de artistas japoneses. Creo que más que en ninguna otra obra aquí Murakami pone en juego su herencia conceptual, y la materia con la que trabaja y a la cual le habla es al mercado.

Más cercano a nosotros, Roberto Jacoby propuso otro tipo de diálogo con el mercado, al impulsar la formación de una microsociedad

experimental de artistas y no artistas, que simula o realiza diferentes escenarios (incluso gubernamentales) para ese mercado paralelo o alternativo y donde circula una nueva moneda (el Venus). Aun más, es el venus el que facilita dicha idea de microsociedad. “La moneda no es anterior a la formación de esas relaciones sino una forma de reflejarlas”, dice Roberto.

Son estas idas y venidas las que caracterizan y hacen tal vez más interesante la herencia del conceptualismo.

La antigua pelea con el objeto de arte tradicional también se reformula, porque el objeto de arte actual se redefine a instancias del conceptualismo. El arte institucionalizado no es, ahora, la forma clásica de representación, sino que incluye las instalaciones, las *performances*, los videos, el arte de acción, el *land art*, arte povera, *scatter art* y demás manifestaciones.

Hace poco encontré una frase del crítico Peter Bürger que decía: “Cuando un artista hoy firma y exhibe un caño de una estufa, ya no está denunciando el mercado del arte sino sometiéndose a él”. El autor hacía referencia al concepto de creación individual, diciendo que actos como el de exhibir un caño de estufa acababan por confirmarlo.

Yo pienso que el ejemplo sirve también para hablar del concepto de obra como mercancía. El hecho, en estos días, de exponer un objeto cotidiano o una instalación invendible, ya no cuestiona ni al estatuto de obra ni al mercado. Más simple sería colgar una pintura y simplemente no ponerla a venta.

Ya decía Duchamp refiriéndose a sus *ready*

mades: “No tardé en darme cuenta del peligro que podía acarrear el uso indiscriminado de esta forma de expresión, y decidí limitar la producción de los *ready mades* a una pequeña cantidad. Comprendí por esa época que para el espectador, más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis *ready mades* de una contaminación de tal especie”.

Casi podría decirse que lejos de rendir homenaje al padre del conceptualismo, cuando se repiten hasta el agotamiento los procedimientos utilizados por Duchamp se traiciona su espíritu. Es en los cruces donde aparece lo más interesante, a mi entender.

La impronta conceptual también aparece en la propagación de clínicas de análisis; obra, por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires (hablo de Capital Federal porque es lo que conozco). Las clínicas no sólo funcionan como los espacios tan necesarios de reflexión y de diálogo entre artistas, sino que son también dispositivos de difusión de un tipo de lectura de obra que en general parte de lo conceptual.

Inclusive, al menos en los años que estuve en la escuela de Bellas Artes, una de las modalidades preferidas por los profesores para evaluarnos durante el año era el “trabajo con proyecto”, donde se seguía la idea original, el procedimiento y el resultado.

De hecho también muchos artistas jóvenes se sienten compelidos a dar cuenta de “un concepto tras de su producción”. Con consecuencias fatales a veces.

En este panorama es difícil entonces separar el arte conceptual de cualquier inclinación del artista en relación con la construcción de su

obra. Hay, más vale, un puente y no una barrera entre el conceptualismo y los demás enfoques del arte.

A esto me refería cuando hablaba de los cruces. Incluso cruces en las nuevas lecturas que se pueden hacer del pasado. Pudimos ver esto en la charla anterior cuando se habló de si Jackson Pollock fue o no un artista conceptual. Un artista que pareciera trabajar en base a sus emociones únicamente, expresadas en acciones sobre la tela, pinceladas gestuales, chorreados, marcados. Como un fluir de la emocionalidad del artista sobre la tela de manera orgánica; "yo soy la naturaleza", dijo una vez.

Pero esta manera orgánica es en sí misma organizada; "yo controlo el flujo de pintura, no hay accidente", dice.

Pollock se vale de un procedimiento (componente de importancia fundamental del arte conceptual) con pasos bien descritos para realizar sus pinturas.

Este ejemplo nos enfrenta a otra de las grandes confrontaciones de las que hablamos el lunes anterior: la aparente oposición de emoción *versus* concepto.

Una de las obras catalogadas como más vitales y expresivas de la primera mitad del siglo XX, como la de Jackson Pollock, ligada a la inmediatez, al instinto, a la naturaleza y a lo inconsciente, es en última instancia producto de un método, donde la composición no es casual, donde el artista lleva a cabo un proceso casi mecánico. Tal es así que en la página de la Guggenheim hay un apartado donde enseñan cómo realizar tu propio Pollock, emulando su método... Por otra parte, un artista que sería la clásica referencia del conceptualismo actual, como es el

mexicano Gabriel Orozco, hace pocas semanas se mostró molesto cuando el diario *The New Yorker* lo rotuló como "el artista conceptual y de instalación que va a la vanguardia de su generación".

"No creo que yo sea un artista conceptual en ningún sentido", dijo para mi asombro, "creo que lo conceptual es una categoría cómoda para definir todo lo que no encaja en las nociones de arte tradicional, y se usa hasta que se inventa un rótulo más específico para un nuevo formato o estilo". Y agregó cándidamente: "Por suerte, mi arte y yo todavía no tenemos ese nombre específico".

El artículo de BBC mundo de donde levanté esta información dice también que la obra de Orozco apela de manera directa sobre las emociones. Podremos estar de acuerdo o no con la lectura del artista sobre su propia obra, pero lo que sí podemos decir es que la oposición a la cual hacía referencia anteriormente, y que ha servido a efectos de ordenar una historia, comienza a patinar a la luz de nuevas lecturas menos reduccionistas y maniqueístas.

Tal vez estemos en un momento donde el antagonismo entre lo emocional y lo conceptual podría disolverse gracias a la construcción nuevos tipos de discursos acerca de la experiencia artística.

Si me preguntan cómo serían esos nuevos discursos, no lo sé aún, pero creo que tendrá mucho que ver con la capacidad de los artistas de poder poner en palabras y conceptos propios su subjetividad, de su preocupación y esfuerzos por comunicar, compartir y confrontar su obra para así generar nuevas tomas de posición, nuevas ideas y, claro, nuevas obras.



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



SILVINA VITARELLI
ARQUITECTURA CON OFICIO

www.silvinavitarelli.com.ar

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Marcela Mouján
Tristana Macció

inauguración:
jueves 21 de octubre, 19hs.

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

Jabonosas polémicas

La polémica sobre los jabones de Nicola Costantino en un minucioso resumen.

Por Xil Buffone

Los notas publicadas en *Página/12* desataron una polémica jabonosa acerca de una obra, presentada simultáneamente en el Malba y en la galería Benzacar, que atravesó un límite ético de sensibilidad.

Virtualmente, se ha dado este intercambio espontáneo de mails. En un grupo yahoo (ramona2002) concretamente circularon estas afirmaciones y dudas. De un problema estético rápidamente se accede al filosófico-ético: allí donde para lo estético todo vale, para lo ético no; porque se puede estetizar el horror, pero si eso colabora a la sutil conciencia de lo humano.

De Daisy

9 de agosto de 2004

Asunto: [ramona2002] nota en *Página12/WEB*, Burucúa-Lupo

Nota publicada en *Página/12*, sección Sociedad.

Los límites del arte en la mirada del horror Nicola Costantino presentó en el Malba una obra condenada a la polémica: *Savon de corps*, línea de jabones hechos con tejido adiposo propio. José Emilio Burucúa y Tom Lupo cuestionan la validez ética del trabajo de la artista rosarina, a la luz de uno de los símbolos del genocidio nazi.

EL KITSCH PROYECTADO SOBRE LA MUERTE

Por José E. Burucúa

Licenciado en Historia de las Artes.

Nicola Costantino presenta en una galería de Buenos Aires unos jabones de tocador hechos con sustancias de su propio cuerpo, obtenidas mediante una lipoaspiración. Explica además en un escrito cuáles han sido los propósitos de crítica socio-antropológica e histórica que han

guiado su extraño procedimiento de conversión estética de lo que ella llama “residuos patológicos”, extraídos de su propia grasa. No vengo a poner en duda el derecho de Nicola Costantino a disponer de sí misma en la forma en que lo hace, ni tampoco el derecho que asiste a la galerista a exponer los resultados de ese trabajo.

Lo estrafalario suele desnudar los ocultamientos, los prejuicios, las hipocresías asentadas en una sociedad y, en tal sentido, que sea bienvenido al campo del arte. Pero me temo que no estamos ante un caso semejante y por eso me permito ejercer yo también algunos derechos, por ejemplo, el de decir en voz alta cuanto pienso, el de publicarlo si algún editor acepta esta cuartilla y el de exhortar a quienes me lean a no asistir a la muestra de Nicola.

Mis razones son simples. La primera es que, aun cuando la artista asegura tener una especie de nihil obstat de quienes pudieran sentirse afectados por la metáfora inevitable que liga la operación realizada por Costantino a su equivalente del pasado, atribuida a los nazis y realizada con grasa que no era la de esos verdugos sino la de sus víctimas, es decir, los judíos internados en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, aunque tal dispensa existiese, ello no quita que Nicola ha buscado provocar un estremecimiento en el público, atenuado quizás por las refracciones que la violencia simbólica del acto de extracción de la grasa ha experimentado a través del mundo amable de lo cotidiano, pues esto es lo que implica el haber perfumado y haber dado formas sugerentemente eróticas a los jabones. Tal producción de un cierto temblor interior, finalmente edulcorado por una estetización ramplona, parecería vincular el arte de Costantino con el kitsch.

Pero claro, el kitsch proyectado sobre la muerte engendra conglomerados significantes y

emocionales que, gracias a los estudios de Saul Friedlander (*Reflections of Nazism. An essay on Kitsch and Death*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1993), hoy descubrimos íntimamente asociados a las prácticas culturales nazis. De manera que el mecanismo estético por el cual nuestra artista suponía, si es que esta suposición existe, desnudar el horror nazi, no hace más que reproducir y legitimar un carácter de esa misma cultura (aquella paradoja de una combinación imposible entre la muerte y el kitsch, emblema sublimado de una vida imposible y tonta sin asomo de tragedia). Mas, hay un agravante respecto de expresiones del Holokitsch como *La vida es bella* (Benigni) y hasta *La caída de los dioses* (Luchino Visconti), en las que la belleza escénica induce el giro kitsch sobre la muerte tout court. La proyección kitsch de Costantino se ha ejercido sobre el acto y el efecto de la producción industrializada del asesinato en masa.

La segunda razón me remite a *Los endemoniados* de Dostoievsky y, en buena medida, se ubica en los antípodas de la anterior. De esa suerte, los jabones de Costantino podrían verse como el resultado de la aplicación de un principio social (“schigalevismo” lo llaman los personajes de la novela, por cuanto Schigaliyov había sido el inventor del “sistema”): el principio de que todo está permitido a la élite de los lúcidos autoformados, autoelegidos y autoimpuestos para el gobierno de las masas. En este caso, todo es posible para los *connoisseurs*, la libertad radical, la burla sin límites, el sarcasmo procaz, pues el resquemor, el escrúpulo y el control ético son instrumentos interiorizados en las almas de los simples con el fin de su más eficaz sojuzgamiento.

A nosotros, los iluminados y conscientes, nos toca ser libres y también sufrir; a los otros, los sometidos, trabajar, subsistir, recostarse en la

moralina y vivir así seguros de que el mundo tiene un sentido. En síntesis, me permito aconsejarle, artístico lector, que no vaya a la exposición de Nicola Costantino. El *frisson* de su contacto con los jabones puede convertirlo, sin que usted se dé cuenta, en el contemplador indulgente, a gran distancia en el tiempo y en el espacio, de un crimen sin nombre. Hay tal vez en este detalle el rasgo de una perversidad inesperada, que va unida al ejercicio perenne de la capacidad mnemónica emocional del arte. Por otra parte, el chigalevismo ha tenido consecuencias históricas horripilantes. Y vos, Nicola, volvé sobre tus pasos, todavía te creo capaz, por otras cosas tuyas que conozco, de hacernos mejores gracias a la transmisión de tu sensibilidad y de tu experiencia estética.

YO SERÉ UN GRASA, PERO HAY COSAS QUE ME DAN UN JABÓN”

Por Tom Lupo

Psicólogo, escritor y periodista.

Cuando supe que una artista iba a exponer jabones fabricados con su propia grasa, sobrante de una lipoaspiración, tuve una ligera molestia, cosa extraña en un librepensador, como me considero. Aproveché la extraña coincidencia de tener una vecina que es sobreviviente de un campo de concentración en Polonia y le conté el hecho como una cosa más. La anciana se perturbó notoriamente y de su relato les cuento que cuando metían a los judíos en los trenes que los llevaban a los campos de exterminio, en el andén, la multitud coreaba: “Vas para jabón”. Ella no puede olvidarlo y esta noticia la horrorizó. Entre otras cosas lo vivió como una posible burla y una legalización de semejante perversión.

Entonces pensé que cuando hubo un horror tan grande, la ética sugiere que por lo menos uno analice los alcances de una muestra así.

Si la artista conoce el hecho, es evidente que es ese hecho lo que haría notorio su acto “artístico”. Lo cual lo hace claramente cuestionable. Si no lo conocía, ¿cuál es el arte de mostrar un jabón? Dado que el origen de la grasa es un relato. Puede ser de vaca, de una amiga, de ella. En el arte combinatorio, en un collage, uno admira el resultado de la combinación final, pero los elementos están a la vista. Aquí para ser considerado arte, alguien tiene que contarle previamente la historia al espectador. Y uno puede decir, ¡ay! de las obras que no pueden explicarse o seducir o repugnar por sí mismas. A la valoración exagerada de los desperdicios humanos, Freud la llamó narcisismo. Pero, ¿alcanza el narcisismo para ser arte? “Producir en mi propio placer no me asegura el placer del espectador”, decía Barthes. Puede que lo mío sea simple miopía y no esté preparado para tomar esta señal como una indicación para un nuevo camino. Tal vez debería empezar a conservar mis heces, posible materia prima fecal de un futuro monumento a lo que hacen algunos seres con la vida de otros seres o con sus recuerdos más sagrados.

De Andrés Weissman

9 de agosto de 2004

Asunto: Re: [ramona2002] en *Pagina12/WEB* - Burucúa

A mi también me reconforta, como dice Braga Menéndez el envío de ambos conceptos, el de Burucúa y de alguna manera el de Lupo. Burucúa lo dice de manera inmejorable. Gracias por la amplitud. Andrés W.

Florencia Braga Menéndez

9 de Agosto de 2004

Diana, que suerte que mandarás esto: ESTOY ABSOLUTAMENTE DE ACUERDO. ¡Qué buen texto el de Burucúa!... Gracias, me hiciste bien, un beso. (el de Lupo también). Flor.

De Xil Buffone

9 de Agosto de 2004

Asunto: RE: [ramona2002] Burucúa-Lupo no se bañan

Pompas de jabón

acuerdo con todos los que acuerdan excelentes ambas lecturas, profundas, respetuosas, sabias.

es un tema muy delicado, porque la estrategia es muy buena.

sin fisura

aunque se critique se habla, y ese es el objetivo último,

creo que la artista puede hacer lo que se le ocurra, el tema acá es el sitio que le damos a esas expresiones. (de la celebración a la cancelación hay un gran arco)

no me gusta que se diga “no vaya a ver tal muestra”, porque por un lado es facho, y por otro lado, instala la imagen y despierta aún más el deseo.

Una opción:

el silencio es potente

tal vez el único antídoto...

cuando de lo que se trata es justamente

de un golpe bajo para que hablemos de eso.

les mando besos

xil

De Andrés Weissman

9 de Agosto de 2004

Asunto: RE: [ramona2002] Burucúa - Lupo no se bañan

Es un golpe bajo, muy bajo, sin ninguna duda, pero cuántos ya han ejercido su poder de pluma para no quedar afuera de este “acontecimiento”. El silencio tampoco es bueno en estos casos, intento a riesgo de que digan: “Este no entiende la propuesta”, decir que contengo una indomable náusea. Pero todos tenemos derecho a expresarnos, claro. Y por suerte Burucúa y Lupo ya lo han hecho en un sentido crítico y constructivo. Andrés.

De Andrés Weissman

11 de agosto de 2004

Asunto: [ramona2002] Ciertas muestras no muestran: licuan.

¿Podríamos decir que hemos entrado en el límite de lo tolerable?

En arte, ¿cuál es el límite? ¿Qué es tolerable?

Las pinturas negras de Goya fueron casi secretas, acercaron el horror, la oscuridad, cierta cara de un país que se destruía en una guerra civil. Actuó de espejo. La obra fue reconocida y admirada tiempo después. Bacon también nos dejó una mirada del horror. Hace ya bastante tiempo, algunos artistas pintaron con excrementos sobre paredes de una galería y de alguna manera nos hablaron de las posibilidades viscerales de reaccionar frente a un mundo corrompido. Las cirugías estéticas de otra artista que utilizó su cuerpo como objeto de arte en sí mismo, nos dejó ver las transformaciones, una a una, después de cada intervención; pero nunca hasta ahora había visto, al menos yo, que se avalara, probablemente sin intención, la industria de la muerte, como hemos visto en estos días. Arte antropomórfico, arte escatológico, arte de la muerte, pero no arte que convalide lo que aun, fresco en la memoria, nos retrotrae a la segunda guerra mundial, a sus fábricas de jabón, producto realizado con grasa humana. Piel, huesos, carne, líquidos, uñas, pelo, zapatos, pantalones... amontonamiento, escombros humanos.

¿Qué haríamos con uñas humanas, por ejemplo, producir calcio para mezclar en las comidas, desenterrar cuerpos o antes de enterrarlos quitarles lo que sea necesario para una posible industria que se alimente de la deshumanización, de la antropofagia? Vender en farmacias el polvo de uñas, en bolsitas *cool*, con algo que diga: colóquelo en el caldo, revuelva y alargará su vida. ¿Hasta dónde la incorporada manera de llamar la atención como un plus a la obra será más importante que la obra misma?

Máquinas devoradoras de conciencias que producen a partir de una materia prima obtenida en el campo del horror, entretenimiento. Jabones perfumados, con la esencia del cuerpo propio. *El Perfume*, ¡qué buena novela, qué bien escrita está y qué presente cuando presentamos más allá de lo tolerable esta presunta fábrica que intoxica, por lo menos a las conciencias que aún creemos que todo es posible, pero que existe un mínimo de prudencia o de legitimidad necesarias antes de abrir las puertas de un taller! Estar en el ruido, ser secreto, inesperado, provocador, está adentro de las posibilidades de hoy, pero prefiero a Borges cuando hace muchos años, en la librería La Ciudad -que fue la Galería del Este- me dijo: “Para usted joven ¿qué significa la palabra promoción?”, y él mismo continuó: “cuando terminé de editar con mi propio dinero *Fervor de Buenos Aires*, tomé algunos ejemplares y fui a una conferencia en donde iban a estar los escritores que más admiraba; me quedé parado, observando cuando se quitaban los abrigos antes de entrar y los dejaban en el guardarro-pas y cuando pude, coloqué un ejemplar en cada bolsillo de aquellos que quería tuvieran el libro. ¿Eso significa promoción?”

No, la promoción ahora se instiga desde la obra con las consecuencias que esto deja. Las obras de algunos artistas a veces se adelantan a todo y tienen su tiempo de espera, éste no es el caso, esto ya fue hecho con mayor ferocidad y planificación. Pasó hace más de cincuenta años. A riesgo de parecer anticuado, todavía valoro la ética, y creo que ella debiera practicarse en todas las profesiones; cruzar los límites de lo tolerable es casi una medida desesperada y en arte la desesperación que no está atada al proceso creativo no es desesperación, es avidez descontrolada. Son los titulares de un día muy corto, que en todo caso sólo dejan amargura, memorias terribles de muchos que aún recuerdan a los suyos.

Licuar esta verdad vendiendo posibles obras de arte que se convertirán en inmejorables inversiones, es eso, licuar la realidad y convertirla en nada, en algo común, cotidiano, algo más dentro del panorama de muerte diaria. ¿Me pregunto si alguien podrá colocar el jabón en la vitrina o bajo una caja de acrílico en el living de su casa y soportarlo?

No quiero escuchar la respuesta.
Andrés.

De Remo Bianchedi

16 de agosto de 2004

Asunto: [ramona2002] Carta de Remo Bianchedi a Andrés Weissman

Querido Andrés, no he escuchado un solo comentario a favor del tema. Al contrario está todo el mundo indignado.

Lo curioso es que ya hace un tiempo Laura Batkis publicó en *Ambito Financiero* una nota "Bicicleta fija" en donde comparaba el asunto de los jabones y a su autora con el Dr. Mengele. Sin embargo una galería acepta exponer eso. Esa misma galería hizo uso del "derecho a réplica" en el mismo diario porque se sintió insultada por Laura...

Que ahora se ponga en acto lo considero una verdadera burla a la memoria. Es la risa del "portero de noche", la risa de la barbarie.

Un abrazo, Remo.

De Florencia Braga Menéndez

9 de Agosto de 2004

Asunto: [ramona2002] Ana Martínez Quijano - 2001

Che, acá abajo les mando un excelente texto de Ana Martínez Quijano del 2001, en el que de alguna manera preve las formas que podría tomar el ejercicio, es sorprendente la clarividencia, en ese momento yo no asociaba, como hoy, esta obra a la historia de la violencia política argentina. Besos,
Flor.

LA SEDUCCIÓN Y LA VIOLENCIA EN LA OBRA DE NICOLA COSTANTINO

Por Ana Martínez Quijano (2001)

Con la fuerza de un atavismo y una violencia que depara emociones fuertes al debilitado imaginario de los noventa, las tradiciones bárbaras que cruzan la historia argentina resurgen en la obra de la artista Nicola Costantino.

Ubicada en el extremo sur del Otro Mundo, la Argentina es producto de una evolución histórica atípica, que la aleja más de lo que la acerca a la idiosincrasia de otros países latinoamericanos. Nuestro país, creado a partir del Virreinato del Río de la Plata, fundado en un retazo exiguamente colonizado del imperio español, emerge de las guerras independentistas enfrascado en una guerra civil permanente, que sólo termina cuando se consolida la hegemonía porteña.

A partir del sexto decenio del siglo XIX, se impone el modelo de país centralista y liberal sobre las tendencias federalistas del interior.

Desde el punto de vista de los vencedores se trata de un triunfo de la "civilización" sobre la "barbarie", como lo expresa Domingo Faustino Sarmiento, arquitecto de un país construido a imagen y semejanza de las naciones centrales. "Civilización" significa Europa, la ciudad y el puerto, el laicismo liberal, la modernidad; mientras que "barbarie" remite a la vastedad salvaje del territorio inabarcable, el oscurantismo de la herencia ibérica, los indios y los gauchos, la premodernidad.

El modelo que se esboza en el pensamiento de Sarmiento, se concreta a partir de los ochenta con la promoción de la inmigración europea a gran escala (civilización), y con la integración del territorio nacional, por medio de una campaña que prácticamente extermina la población indígena y reduce significativamente el gaucho (barbarie).

Acaso porque la civilización se impone a fuerza de taponar grietas por donde aflora la barbarie,

la violencia tiene expresiones llamativamente tardías en las artes plásticas. El tono apacible de las primeras pinturas iconográficas de Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón, que mucho no se condice con la realidad, caracteriza el arte del siglo XIX. Una obra reveladora es El malón, de Ángel Della Valle, visión idealizada del rapto de una cautiva como acto de barbarie del indio que legitima la del conquistador.

Recién en la segunda mitad del siglo XX las obras de Antonio Berni y las del grupo Nueva Figuración, integrado por Rómulo Macció, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega, reflejan el tormento físico y moral. Artistas como Juan Carlos Distéfano, Alberto Heredia, Norberto Gómez, Oscar Bony o León Ferrari, hablan entonces de modo muy explícito, de modo directo y brutal sobre la violencia.

En este contexto, vale la pena destacar el hecho extraño de que la literatura argentina exhibe la violencia sin reservas; es como si pintores y escritores hubieran vivido en países, mundos diferentes. Desde los textos fundacionales, como el *Facundo* de Sarmiento y *El Matadero* de Esteban Echeverría, hasta obras recientes como *Plata quemada* de Ricardo Piglia, la violencia se mantiene tan vigente en las letras como en la historia misma.

(...)

En los objetos e instalaciones de Costantino, coinciden la atracción que provoca la sofisticada elaboración del diseño y la repulsión que inspira el material que utiliza: animales muertos, pelo humano y el calco de la piel humana para sus creaciones de alta costura. (...)

El arte enigmático de Costantino se puede ver como una crítica al consumismo, aunque de ser así, y es preciso reconocerlo, se trata de una crítica embozada. La artista participa del sistema, construye su obra en las propias entrañas del sistema, utiliza las mismas herramientas y manipula con habilidad la belleza de la apariencia que suscita el deseo. Conoce los

más íntimos secretos de la cultura del consumo, su rostro y sus máscaras.

Al igual que Bret Easton Ellis, autor de la novela *American Psycho*, quien relata la historia de un asesino serial fanático de las marcas, Costantino establece una inquietante relación entre la desenfadada incitación al consumo y la violencia, denuncia la esquizofrenia que provoca el doble mensaje de estetización y deshumanización. El escritor norteamericano contribuye a interpretar el status de los objetos de Costantino, que por un lado bien pueden engrosar la lista de productos que satisfacen una exclusiva franja de consumidores top, pero que además son substitutos de una satisfacción vital, honda y fatalmente enraizada en la barbarie de nuestras raíces.

De László Moholy Nagy

17 de agosto de 2004

Asunto: RE: [ramona2002] ¡Y encima tiene el tupé de citarme!... ¡AVON... AVON... AVON!

Polémica por la muestra *Savon de corps*.

Nota en *Página/12* - 17 de agosto de 2004

Respuesta a las notas de José E. Burucúa y Tom Lupo, publicadas el lunes 9 de agosto en *Página/12*. La exposición se presenta en la Galería Ruth Benzacar (Florida 1000), hasta fin de mes.

NO ES SOBRE EL HOLOCAUSTO

Nicola Costantino

"Quien tomó el compromiso de llevar a cabo una acción en el mundo, de hacer arte, se presupone bueno, se presupone inocente", sostenía el artista húngaro László Moholy-Nagy. Yo, como artista, vivo un impulso creativo libre de segundas intenciones.

Mi obra no es una reflexión sobre el Holocausto ni se nutre de él. A la hora de establecer una referencia directa de la utilización de grasa lipospirada en jabones, ésta le correspondería

a la película estadounidense *El club de la pelea* (1999), donde, en una crítica ácida a la sociedad de consumo, los protagonistas roban grasa de una clínica de cirugía estética con el fin de hacer jabones y venderlos a los ricos para que se laven la cara con su propio culo.

Vemos el mundo lleno de segundas intenciones, de especulación: intereses económicos y políticos de los que el impulso artístico original es ajeno. Inocencia no es lo mismo que ingenuidad, opinaba Moholy-Nagy. Así fue como, considerando seriamente los posibles errores de interpretación y el debate que podría generarse, supedité la realización del proyecto a la opinión de autoridades religiosas e institucionales judías. Todos comprendieron perfectamente el sentido de la obra y consideraron beneficioso el debate que podría suscitar. Hay quienes no lo entienden así y recomiendan, desde un lugar de “lúcidos autoformados”, no asistir a la muestra de Nicola Costantino, menospreciando la capacidad de juicio del público. “Los artistas siempre están empujando un límite, un borde, y abren zonas nuevas de pensamiento, de sentido, de noción, de reflexión, de visión. Esa tensión, el empuje del límite, es parte del movimiento del arte. Sin embargo, el escándalo, aun siendo un instrumento de acción simbólica por excelencia, no es el único camino de correr el límite. Hay obras silenciosas que desplazan los bordes e iluminan territorios nuevos”, agrega Moholy-Nagy.

El compromiso con que abracé mi rol de artista contemporánea desde hace mucho tiempo me ha permitido abordar temas delicados, hablar de violencia con violencia. “La estética de lo ominoso”, como define mi obra el psicoanalista Carlos Kuri: la construcción de la belleza y la seducción, desde lo más abyecto. El cuerpo animal, los calcos de piel humana y, ahora, mi propio cuerpo constituyen la arena para el debate.

Otra crítica se complace de las obras cuya observación no basta para explicarlas y nece-

sitan de un dato externo para ser comprendidas. La debida contemplación de *Savon de corps* sugiere los elementos (lipoaspiración, jabón, mi propia grasa) que construyen su sentido. Tom Lupo, es notorio que desconocés mi obra y la obra de Piero Manzoni: guardá tu mierda si querés, pero ya lo hizo él hace más de cuarenta años.

De *-*mint*-*

17 de agosto de 2004

Asunto: RE: [ramona2002] Club de la pelea (conceptual)

Ni bien vi la obra pensé en el *Club de la pelea*, luego, me apareció la violencia nazi.

La cosa siento que pasa por qué tipo de desconstrucción estética es positiva para el crecimiento de la sociedad.

Ella piensa que esa.

¿No?

De Xil Buffone

17 de agosto de 2004

Asunto: RE: [ramona2002] ¡Y encima tiene el tupé de citarme!...¡AVON...AVON...AVON!...

Laszlo y el silencio de los inocentes

esto ya lo vi

esto lo escuché.

Ya vi al alemán que esculpe con cadáveres, desarrolló una interesante técnica de conservación.

Compre mierda, millones de coleccionistas no pueden equivocarse. (graffiti manzoni)

Demasiado ego.

Allí donde la perversión

parece pop

no es más que la última de disney.

Bendito sea el zaping.

xil

pd: y creo que Laszlo es tan inocente como un conejito nonato.

De Daniela Gutiérrez

17 de agosto de 2004

Asunto: RE: [ramona2002] ¡Y encima tiene el tupé de citarme!... ¡AVON... AVON... AVON!

Participo de esta lista en una condición normalmente silenciosa, curiosa e interesada. La nota de hoy de NC terminó por doblegar mi silencio prudencial, no soy artista, no soy crítica de arte. Sin embargo, esta boca es mía. Y en un acto soberano, se me antoja que es bueno decir algo, antes de que cualquiera más poderoso, más inteligente, más blanco o más judío, decida hacer de mi grasa, de mi cuerpo: jabón. UNO

Contradiendo lo expuesto en el párrafo anterior: Nicola, esto no es un tema personal. Es artístico, por lo tanto social y por eso mismo político. DOS

Quisiera separar de la discusión el tema de la caca. Excremento y humanidad suelen superponerse. Hasta se llega a afirmar que en la vida es preciso ser alguien, aún cuando eso que se es sea una basura, un excremento, una mierda, siempre es preferible al abismo del no ser nadie. Zizek, filósofo puesto de moda recientemente, lo explica de la siguiente forma: Tenemos tal multitud de tipos de inodoros tan sólo porque existe un exceso traumático que cada uno de ellos intenta acomodar -según Lacan, una de las características que separa al hombre de los animales es precisamente ésa, la de que, con los humanos, el desecho de la caca se convierte en un problema (Zizek 1999:14). Puede verse también como *Una mirada a la vida privada*, desde este punto de vista, es una mirada a los retretes (Braunstein, 1990: 276). El poderoso libro de Georges Vigarello *Lo limpio y lo sucio* (1991) es uno de los manuales de pedagogía más sofisticados escritos en el siglo XX. Al fin y al cabo el acto de hacer algo con los excrementos satisface el primer propósito educativo, haciendo de la obediencia un don de amor (Vicens, 1999:20).

Quiero decir con esto que caca y grasa no son

equivalentes. Y sus posibilidades de representación tampoco lo son. La gran diferencia (no podría hablar de arte, no es lo mío) es ética y política. La caca y como se resuelve el hecho de “deshacernos” de ella, implica ni más ni menos que algo de lo humano. Sin más, saber qué hacer -eso lo sabe para el cachorro humano quien cuida de él, quien le enseña- debe aprenderse no se despliega como instinto. Es tan humano como hablar.

Probablemente hacer arte con caca sea asqueroso. Pero el excremento está entre la naturaleza y la cultura; y por lo tanto es antes del asco.

Mi abuela diría “no aclares que oscurece”, y no era tonta. Me resulta casi un acto fallido el hecho de que NC diga: “supedité la realización del proyecto a la opinión de autoridades religiosas e institucionales judías”.

En la trampa de la palabra se volvió para mí particularmente transparente su conocimiento de la connotación inmediata de la obra (no me refiero al *Club de la pelea*). Pero no termino de entender qué clase de permiso ético habilita la palabra de la comunidad laica y religiosa judía. Estoy intentando imaginar qué clase de enunciado puede haber sido pronunciado en tal ocasión y no logro dar con él.

- ¿Está mal que haga jabón con mi grasa?

- ¿Se ofenderán los judíos si hago de la grasa humana jabón...?

Tampoco encuentro las respuestas...

- Usted con su grasa haga lo que quiera.

- ¿Usted es judía?

- No le vamos a decir nosotros qué es lo que puede o no hacer un artista, pero en la cole tenemos rebuenos analistas.

TRES

Como me dedico a la biopolítica tendría cosas en serio para decir pero no pienso aburrir a nadie, sólo estas humildes apostillas.

- El jabón se hace con grasa.

- La grasa con la que se hace el jabón no es

grasa humana.

- La lipoaspiración es un interesantísimo dispositivo que sirve el propósito de la cosmética, la estética, la dietética y la gimnástica... En todo caso, interesantes tecnologías de dominio sobre el yo. Bien tratadas en la película que menciona NC.

- NC vive y vive en este tiempo, tiene o debería tener memoria.

- Los jabones hechos con grasa de judíos no los vió nadie. Ni siquiera es importante que hayan existido.

- Existió en ese momento nazi, el relato o la metáfora con que nombrar el horror. Hoy hay otras y no son los jabones de NC.

- Los jabones de NC son literales.

- Los jabones éstos traen a la memoria no la metáfora del horror sino su enunciado más siniestro. Ese horror de hacer del cuerpo de alguien, algo implica la aniquilación y la muerte del sujeto.

- Cualquiera que participe de la sociedad en la que vivimos sabe que esa operación "no es pasado".

- La lipo de NC es pasado. Hacer jabon con grasa humana, no.

- Esto es puro presente, presente eterno, algo que fue, que es y que puede volver a ser.

- No es un espectáculo, no es arte. Coincido con Burucúa.

- Pensarme como espectadora, supondría que pienso lo que veo en un más allá de mí. Y no, ese horror me pertenece y nunca dejará de acecharme.

- Ese horror está dentro nuestro y conviene no banalizarlo.

- Como dijo José Pablo Feinmann: "Ese horror está en mí, cuando hablo, cuando tengo miedo. Cuando -de alguna de las infinitas maneras que son posibles- me victimizan o incurro en la potestad del castigo".

Nicola, la literalidad es fatal. Lo que ví, es un

puro acto humano. Las bestias no hacen jabones, somos los seres humanos los que somos capaces de tales cosas. Lo que lo vi, es la posibilidad (que de no existir cosas como la ética, la política o el arte) de la perversidad humana, la pura pulsión destructiva primordial sin la cual sería imposible la larguísima galería de horrores de la historia. Daniela Gutierrez.

De Andrés Weissman

18 de agosto de 2004

Asunto: RE: RE: [Ramona2002] ¡AVON... AVON... AVON!

A mí también me parece impecable el texto de Daniela porque es justo y equilibrado. Hace falta mucha gente que piense y diga. Bravo Daniela.

De Santa Cecilia

18 de agosto de 2004

Asunto: Re: RE: [Ramona2002] ¡Y encima tiene el tupé de citarme! ¡AVON...AVON...AVON!

¡Qué bueno que se oigan opiniones!

A mí también me llamó la atención el hecho de que escribiera, en un medio gráfico, el respaldo de gente que está en diferentes cultos... Me parece que eso señala un poco la inseguridad de parte de la artista, porque yo no tengo por qué buscar opiniones de ninguna institución para mis obras. Y como fue a lo "sagrado" digamos así, quizás tanto demostrar por el asco y la cosa fea a ella misma le provoca una trampa, porque si quiere publicidad la tiene, pero eso dura poco y desgasta mucho... En fin. Besos a todos, María.

Envió Pablo Montini

17 de agosto de 2004 - Asunto: [ramona2002]

Para *La Nación*

EFECTISMO EN EL MUSEO

Por Gabriel Levinas

Periodista. Fue director de la revista *El Porteño*.

El 3 del actual se presentó en el Malba la obra

de Nicola Costantino *Savon de corps*. El trabajo, de carácter conceptual, consiste en unos jabones realizados con un porcentaje de grasa humana obtenida mediante lipoaspiración del propio cuerpo de la artista.

Preocupado por el efecto que esta obra me causaba, tomé contacto telefónico con Nicola. No la conozco personalmente, pero sé que su obra es considerable y, habitualmente, está realizada con gran calidad. Me aclaró que había consultado con algunas personas vinculadas con el tema del Holocausto y que ellas le habían dado vía libre. Sin dudar de sus palabras, hablé con uno de ellos, el profesor Huberman, de la fundación Memoria del Holocausto. Me dijo que él no considera demostrado que efectivamente se haya hecho jabón con los cuerpos de las víctimas de los nazis, lo que no implica desconocer que para la gente eso está instalado como una verdad dolorosa.

El segundo consultado por la artista es un rabino con quien no pude hablar, pero que pertenece al mismo grupo de otro rabino que, años atrás, declaró en Israel que los seis millones de judíos muertos habían pagado con sus vidas por algo que, según Dios, merecían.

El solo hecho de consultar revela que la artista no sólo sabía del dolor que podía causar, sino, me temo, que la idea no era suya, sino de un mal pintor que cumplió con la masacre más terrible que se recuerda y que con los restos de su producido fabricó jabón, pantallas para lámparas y otras atrocidades. Algunas de ellas se ven reflejadas en obras anteriores de Nicola, aunque ella sostiene que tomó esas ideas de la película protagonizada por Brad Pitt *El club de la pelea*.

Durante años, como marchand, organicé algunas de las primeras exposiciones de arte conceptual en nuestro país y, entre otros artistas, representé a Víctor Grippo, ya fallecido y a quien el Malba le está haciendo actualmente una gran exhibición.

De más está decir, que si Grippo viviera, aunque respetara a Nicola y a su obra, jamás hubiera aceptado compartir un ámbito con esta nueva muestra, en la que la frivolidad y la desaprensión prevalecen por encima del dolor de miles de sobrevivientes y de familiares de judíos asesinados por el nazismo hace más de cincuenta años.

Mi madre, indignada y dolida por la reactivación de viejas heridas nunca cerradas (ella perdió a gran parte de su familia en los campos de Polonia y Alemania) recordaba cómo los subieron a un tren y cómo desde afuera la muchedumbre enardecida les gritaba: "Vas para jabón". Además, se enoja porque la obra es presentada y avalada por un museo que ella, a pesar de sus 86 años, visita habitualmente (dice, con bronca, que ya no lo hará). Su teléfono no para de recibir llamados de sus amigas, algunas de las cuales son sobrevivientes de los campos de exterminio.

Nadie puede desconocer, y menos un artista de las ideas, la inevitable relación que el público hará entre estos jabones y los creados durante el Holocausto. No descarto, repito, la tesis de que esos jabones podrían no haber nunca existido, pero para el imaginario colectivo son reales y estarán siempre presentes.

Nadie debe censurar jamás una obra de arte, por indignante que sea. De hacerlo, seríamos parecidos a los que originaron estas ideas monstruosas. El artista que maneja conceptos y símbolos deberá evaluar qué es lo que prefiere que predomine, si su narcisismo o el interés del público. No va a ser la primera vez que algún creador prefiera guardar alguna obra para exponerla en una oportunidad mejor. Una institución como el Malba tiene el derecho y la obligación de seleccionar lo que va a mostrar con un criterio amplio, pero cuidando, también, los sentimientos más profundos de la gente.

De Daniela Gutierrez

19 de agosto de 2004

Asunto: [Ramona2002] Félix de Azúa. - Diccionario de las artes: artista

Félix de Azúa en su *Diccionario de las artes*, en la letra A ubica la palabra artista y la ilustra con el siguiente texto.

En los trenes que iban a Auschwitz hombres, mujeres y niños estaban hacinados. En los vagones destinados para el ganado se amontonaban de pie ochenta o más personas pegadas entre sí. Algunas morían en aquel primer viaje, sus cuerpos se apretaban contra los pies de los vivos. A veces se lograba intercambiar turnos para que alguno pudiera sentarse. Los vagones estaban en la negrura. Tenían tan sólo dos aberturas. Unos agujeros en el piso para defecar. Y una rendija entre el techo y el portón corredizo por el que pasaba un poco de aire y luz. Azúa cuenta que era frecuente que se alzara en hombros a alguno del vagón para que le dijera al resto qué es lo que veía por el resquicio. Debía ser, por supuesto, hombre, o mujer, de poco peso.

Azúa discrimina entre estos vigías. Los había minuciosos, exactos, científicos: "veo una estación de ferrocarril con dos puertas laterales y una central con trampilla de madera y herrajes de latón". Estos obsesivos a fuerza de detalles provocaban la impaciencia general. Hacían del exterior un estuche de informaciones.

Estaban los distraídos e inconexos que decían ver una nube en forma de Afrodita o una bandada de pájaros, luego una pareja de burgueses que parece amarse, ¿o son dos soldados discutiendo?. Este tipo de cronista era inmediatamente bajado al nivel de sus compadres. También irritaban los que todo lo interpretaban desde sus impresiones personales, a los que les parecía demasiado verde una planta o muy sucio un leñador. De este modo Azúa nos certifica que ni la ciencia ni la inocencia, ni la verdad objetiva ni la expresión subjetiva les eran de ninguna ayuda, a los condenados.

Pero, nos dice Azúa, los oteadores más apreciados eran aquellos que daban la noticia de un mundo verdadero, libre de la tortura y del horror, un mundo luminoso que a la vez estaba conectado al mundo de los condenados. Este vigía les dice a sus compañeros: "algunas mujeres de este pueblo se han reunido junto a la estación, en el abrevadero público, y están allí apiñadas mirando nuestros vagones con disimulo. Una de ellas con un niño en sus brazos le señala nuestro vagón, así que voy a sacar la mano por la mirilla, y quizás así la mujer se convenza de que hay gente en los vagones que van a la muerte".

Se tejía un hilo entre el mundo de afuera y el de adentro. Estos relatos conectaban ambos mundos, el mundo de la muerte al mundo de la vida. El oteador de los vagones cargados de condenados era el único que tenía constancia del otro mundo. Lo transmitía a sus compañeros. El mundo del vagón era espantoso, pero si el mundo de los vivos era verosímil, entonces la vida del vagón se convertía a su vez en una ficción resultante del juego de otras leyes que condenaban a vivir en el horror, sin culpa alguna, sin haber sido acusados de nada. Se mantenía la esperanza que el horror tuviera un final. La realidad del mundo luminoso y la realidad del mundo de la muerte se ficcionaban reciprocamente. Sólo cuando el mundo de la muerte y el mundo de la vida coinciden, sólo entonces la tarea del oteador-cronista-vigía es inútil porque nadie la necesita.

Azúa nos pide prestar atención al hecho de que ningún vigía consideró su tarea como un don, un talento. Sabía que su tarea no le pertenecía, sino que era el fruto de un pacto colectivo. Ni uno solo -nos dice- de los oteadores olvidó a cuál de los mundos pertenecía, aunque conociera dos mundos reales y verosímiles. El artista de Azúa es uno de los sobrevivientes de Bettelheim.

CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

OCHO INTERVENCIONES OCHO

Ciclo de teatro

Idea y curaduría: Rubén Szuchmacher

INTERVENCIONES ESPACIALES

4 y 5 de octubre, 18.30 hs.: Rita Cosentino

22 y 23 de noviembre, 18.30 hs.: Mariano Pensoti

INTERVENCIONES TEXTUALES

18 y 19 de octubre, 18.30 hs.: Susana Villalba

8 y 9 de noviembre, 18.30 hs.: Horacio Banega

PLÁSTICA / VIDEO / ARTE SONORO / INSTALACIONES

Inauguración 3 de noviembre, 18.30 hs.

EN SALA: EL MODELO REDUCIDO

Curador: Horacio Zabala. Artistas: Luis Bénédict, Marcelo Boulosa, Gustavo Christiansen, Roberto Elía, León Ferrari, Gabriela Francone, Alicia Herrero, Emiliano Miliyo, Luis Felipe Noé, Daniel Oberti, Daniel Ontiveros, Jorge Perednik, Analía Regué, Gustavo Romano, Eduardo Stupía y Augusto Zanela.

MICROESPACIOS

M1. Xil Buffone.

M2. Alicia Antich.

M3. Soledad Stagnaro (puerta baños).

M3. Jorge Haro (instalación sonora baños).

M4. Mariona Vilaseca.

PUNTOS DE ENCUENTRO

A. RETROSPECTIVA BUENOS AIRES VIDEO. PRIMEROS PREMIOS.

A. ARTE SONORO / MÚSICA EXPERIMENTAL. Selección de Luis Marte.

B. REVISTAS CULTURALES Y PRIMERAS OBRAS.

CCEBA Centro Cultural de España en Buenos Aires
Florida 943 (C1005AAS) Bs. As. Argentina.
Tel 5411 4312.3214 / Fax 5411 4313.2432
info@cceba.org.ar

CREDICOOP Y LA COMUNIDAD

UNA ACCION CONJUNTA PARA EL BENEFICIO COMUN

25 AÑOS

BANCO CREDICOOP
COOPERATIVO LIMITADO

La Banca Solidaria

Macanudo y misterioso

Una aproximación teórica al corazón del *chistonto* cultivado por Liniers, un clásico de esta década.

Por Laura Gerscovich

I. De por qué las tiras de Macanudo son más bien obras de arte que tiras cómicas

Quisiera primero relatar mi propia vivencia con estos dibujitos: Algunas mañanas cuando voy a un bar a leer el diario, me preparo para disfrutar de ese espacio rectangular, que es como brisa de aire puro y fresco, siempre vital. Espero el momento exacto y busco el suplemento; entonces, leo. Después me llena de ternura, y es un aliciente y a la vez una suave reflexión antes de empezar el día. A veces viene en dosis fuertes, cuando mi madre -con una paciencia de madre- recorta el diario y me envía en un sobre decenas de tiras. En ese momento, con un té en la mano, descanso un poco del mundo viéndolo desde ese papelito. Ahora, paso a argumentar el título de este ensayo (¿?).

En primer lugar, una advertencia al lector: creo que no existe en las tiras de Macanudo un ánimo de provocar espasmos de risas (aunque los provoca igual a veces) ni de ser "Chiste" con todos los convencionalismos que esto acarrea, por lo que quien busque sólo eso allí estará perdido, y perderá la riqueza oculta en ese lugar del Suplemento Espectáculos del diario *La Nación*.

Estamos ante un cuidadoso trabajo del espacio y del formato, siempre buscando las variaciones

y ruptura de ese mismo espacio. Las tiras no siempre son lineales, y el encuadre y tamaño de cada imagen está en función del relato. Liniers utiliza herramientas para enriquecer la narrativa desde lo visual como viñetas triangulares y multiformes, adornos barrocos como marco, cuadros deambulando en un espacio oscuro y estrellado, ausencia de recuadros, disposición horizontal de la tira (es necesario girar el diario). Las tipografías son una fuente más de acentuación del estilo y ánimo de la historieta: su letra de siempre, pero también la escolar de Enriqueta, una voz en off, un símil de publicación literaria, escrito en mármol, a veces en espejo -simulando un mundo paralelo, o un argumento incomprendido. Las voces son sonoras, coloca cada trazo y palabra para que casi las escuchemos, en el momento en que él decide. El manejo de los tiempos y las sorpresas es preciso, y por consiguiente imperceptible. Muchas veces me hace pensar en un story board por los acercamientos (Zoom), por el ajuste del guión en relación a la historia. Pero no siempre la comunicación se da a través de la palabra; hay signos que por sí solos transmiten lo necesario: escritura musical, sonidos, onomatopeyas, ausencia total de signos, silencio como presencia.

La acuarela y su forma de emplearla revela una dedicación artística en los detalles, los paisajes, las perspectivas, las sombras, los climas que nos introducen y nos zambullen en su planeta.

En cuanto a los contenidos, una de las cosas más atractivas es el cruce de mundos, los submundos o universos paralelos: existen muchas realidades interfiriendo unas con otras. El mundo real, cotidiano, onírico, surrealista, fantástico, el mundo de los seres microscópicos, de los inanimados, de los espíritus. Liniers es capaz de ponerse en el lugar de cualquier cosa; de un árbol, de un perro, un pez. Hace que ellos hablen y revelen lo que ocurre del otro lado, mientras nosotros actuamos, ejercemos nuestro poder sobre las cosas. Realiza deseos imposibles que nos asolan por la calle, advierte que una realidad trágica puede llegar a ocurrir dentro de otra en apariencia cotidiana (mientras un perro se rasca, dos pulgas viven la cercanía a la muerte; cuando un tipo le da de comer a sus peces, éstos se asombran por el fenómeno paranormal de su aparición, o manifiestan su sospecha cruda de que “hay algo más en la vida que esto”). El mundo de seres fantásticos o zoológicos se entremezcla con el humano no sin cierto efecto siniestro. Pero además de lo inquietante o absurdo de esta convivencia de dimensiones, en todas ellas transita una aguda crítica social (que abarca al entero planeta tierra personificado), aunque se encuentre en boca de un pingüinito volador. Las denuncias de los ambientes solitarios, cansados, rutinarios, oficinísticos, aparecen en un espejo en el que uno se descubre retratado. Es ácido con la hipnosis involutiva

que provocan algunos programas de tele, mientras transmite toda la mirada del mundo desde los ojos de niño que todo lo pone de revés, cuestionando las mismas bases de la cultura. Sin embargo el desamparo se endulza rápidamente con la sonrisa que se desliza de la tira, dejando flotar una sensación de rescate, de querer que algo suceda.

Un sentimiento romántico aflora muy seguido. Una visión alta del amor, de las parejas enamoradas, de los tristes distanciamientos, de la extrema timidez. También se burla del despotismo del azar. Hay una presencia de lo azaroso como gestor de situaciones, resaltando el poder que a menudo le restamos.

Las fuentes son evidenciadas, como en todo buen artista que se jacta de su imaginaria fabricada por el tiempo y espacio en que vive. Alicia en el país, la década de los 80 y su ideología apocalípticamente grasa, Débussy, un poco de existencialismo y de percepción Dark del mundo... Anatole France y su “La isla de los pingüinos”. Hay citas de autores como Chéjov, Carroll, Nietzsche. Sus influencias -como él dice- exceden el mundo de la historieta, y trae a Chaplin, Monty Pyton o Woody Allen a la tira.

La sátira consiste a veces, justamente, en arrasar con ese aire poético que tan naturalmente desprende. Se expande la reflexión filosófica sobre algún tema y se baja a tierra de repente, provocando un contraste abrupto, absurdo,

humor. Lo intelectual abrumador se hace grotesco, un poco sinsentido, la magnitud de la naturaleza se minimiza ante ciertas miradas planas, cada uno potencia al otro, o lo desenmascara. Los personajes recurrentes son comediantes y es difícil elegir alguno. Existe todo un bestiario, una narrativa de cada uno de ellos con su mundo, sus gustos, curiosidades.

Pero lo que me resulta altamente importante, y que agradezco tanto, es la inspiración de buen ánimo con que me deja. Y aún, con un sentimiento que se funda en la creencia, en la resistencia, en lo valioso de las cosas que existen en el mundo. Por eso, más allá de la denuncia existe un remate positivo y constructivo, y no es esto tan pequeño como pareciera.

Por todo eso, estoy tan contenta de que las tiras de Macanudo se hayan encontrado todas juntas en un libro (finalmente y recientemente publicado).

Creo que esta tira es un tesoro diario, de esos que no se encuentran a menudo, y espero que siga por mucho tiempo en ese rincón de todos los días, como un gran regalo pequeño.

II. Sobre lo valioso

Además del cuidado estético que las tiras presentan, siempre percibí aún algo más y quizás ahora puedo acercarme a *ello* con palabras. Aunque si dijera “un delicado valor por lo humano o por los hombres y una visión poética

del mundo, que se desprende más allá de cualquier juego de palabras o absurdo onírico”, podría expresar lo que pienso, sin embargo no resultaría completo, y creo que toda traducción sería una traición. Entonces la única forma es leer la tira y varias veces. Con todo, continúo mi esfuerzo:

Aquí sucede algo; y es ese perfume sutil que desprenden cuentos como Alicia o El principito. Ese algo escurridizo entre la tersura de los personajes y el filo de su realidad, ese ímpetu por vivir, volando siempre más y más alto, hacia un lugar misterioso y luminoso.

Es por eso que no concuerdo tanto con la intro de Maitena (cfr. “Macanudo”, ediciones de La Flor.): “Sus historias caen en el *chistonto* con la pureza de quien disfruta profundamente de las cosas *tontas* de la vida”. “Una alegría melancólica en las antípodas de la felicidad *idiota*”. Hay un hincapié en lo bobo. Sí, es la cáscara (incluso el mismo autor lo enaltece). Y sí, se nota una apreciación por lo mínimo, lo simple. Pero no me quedaría con el anzuelo, o la carnada. Veo aún más allá. Veo la caña y el pescador, y la roca sobre la que está sentado, y el horizonte que sus ojos contemplan... Allí, en lo más oculto (o lo más claro), bajo algunas capas (o suspendido en el aire como el rocío), se oye el susurro de un hombre sabio que habla desde el amor acerca del mundo.

Objetos antifuncionales hechos para ser contemplados, pensados en busca de un significado y gozados estéticamente

Indagaciones en torno al *Libro-objeto*.

Por Victoria Bianchetti

Podemos decir que la controversia surge a partir de que algunas personas creen que un libro, para ser considerado un libro, debe comportarse en todos sus aspectos como tal. De otra manera no es un libro sino algo diferente, como una escultura. Es aquí donde aparece el "libro objeto". No tengo ninguna duda de que con el tiempo la gente se dará cuenta de que objetos o esculturas que fueron inspiradas por o tuvieron una gran influencia del "objeto fetiche conocido como libro" van a poder ser considerados como "libro de artista" a pesar de no cumplir en todos los aspectos la lista de lo que conforma un libro tradicional. Es obvio que el público se encuentra ante una obra diferente. Esta obra asume las propuestas heredadas de Duchamp declarando todo lo no artístico como artístico. Así, mediante la apropiación de un objeto cotidiano, el artista le da un nuevo nombre y lo firma haciéndolo suyo, presentándolo como obra de arte en sitios socialmente aceptados como espacios dignos del arte. Tal es el caso del tan famoso urinal.

De esta manera Duchamp se convierte en el padre del arte moderno. El objeto ha revolucionado el concepto de arte. El nombre de objeto fue dado por los surrealistas (Breton, 1935). Hoy podemos considerar al objeto como una técnica artística autónoma. Materiales que no se concebían como apropiados para la expresión artística son incorporados como válidos e idóneos. El *arte objetual* ha sido el primer punto de partida de la reivindicación del "principio collage" y de la apropiación de la realidad convertida en obra de arte. Las diferentes modalidades reseñadas del *arte objetual*, desde el *ready made* hasta los movimientos recientes, identifican los niveles de la representación y lo representado, borran las diferencias establecidas por los principios tradicionales de la representación. La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto a su contexto interno y externo. No interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas.

Abriendo el objeto, así, un inmenso campo de investigación en donde justamente estas características actúan como motores.

El *arte objetual* alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas (el azar, el juego), libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de dación de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente.

El objeto es funcional y se define por su uso. Se caracteriza por pertenecer a una serie de objetos idénticos, porque tiene una vida promedio, por ser sustituible y por ser de autor anónimo.

En cambio, el objeto artístico está fuera del sujeto pero no como opuesto sino como proyección de su subjetividad en el mundo exterior. Tampoco está concebido para cumplir una función ni para ser manipulado de acuerdo con su uso. Son objetos antifuncionales, hechos para ser contemplados, pensados en busca de un significado y gozados estéticamente. Su nombre no implica una generalización sobre un conjunto: cada objeto lleva un título que le

pertenece y que completa su significado (1). Por otro lado, la actividad disminuida del artista ha exigido una elevada actividad del espectador. El espectador se compromete de una manera directa frente a la obra. El receptor renueva sus mecanismos de interpretación y se ve obligado a reflexionar (2). Muchas veces el espectador está obligado a tocar, oler, escribir. Adoptando un carácter activo. Sin esta actitud la obra no está completa.

El *libro objeto* vuelve a recuperar así el carácter alegórico o metafórico y los significados antropológicos más amplios conservando al mismo tiempo todas la cualidades del libro y del objeto artístico (3).

NOTAS

1) Giunta, Andrea, Catálogo Muestra A. Nigro, Centro Cultural Recoleta, 2004.

2) Op. Cit.

3) Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*.

Los Salones Nacionales y la Vanguardia: ¿y cómo se enfrentaron los artistas argentinos a los manejos maniqueos de los jurados?

Por Mario Gradowczyk

PARTE II - Continuación

Se debe destacar la tarea realizada por el diario *Crítica*, el que mira con simpatía a las vanguardias y cumple un rol central para la difusión de las ideas de Siqueiros en Buenos Aires, que difunde y apoya en una serie de notas (1). Con referencia al XXIII Salón, el cronista del diario es contundente; escribe: “prima lo próximo pasado. Academismo disfrazado. Snobismo vergonzante” y sólo rescata la obra de Lino Enea Spilimbergo, un hombre que, según el crítico, pertenece a la causa revolucionaria. Por su parte, el artista mexicano brinda en este diario su propia visión del XXIII Salón: primero rescata la capacidad y los valores personales de Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Raquel Forner y Victorica; hace hincapié en la ausencia de convicción social en las obras seleccionadas, y sostiene que este salón “revela con violencia la descomposición del régimen capitalista”(2).

En 1931 Victoria Ocampo crea la revista *Sur*. Aunque la plástica no es un tema prioritario para la escritora, en su número inaugural publica una nota de Guillermo de Torre, su primer secretario de redacción y activo participante de las vanguardias europeas, el que propone “la clausura de ese certamen [Salón Nacional] durante

unos cuantos años, mientras se reorganiza su estructura y se busca mejor destino artístico a los dineros del Estado” (3). En 1935, siguiendo esta línea de pensamiento, María Rosa Oliver señala la “monotonía lamentable” del XXV Salón Nacional (4), precisamente el certamen dedicado a celebrar su 25° aniversario y muy elogiado por Pagano en *La Nación*.

A partir de 1936 *Sur* dedica un espacio permanente a la crítica de las exposiciones, que se le encomienda a Attilio Rossi (1909-1994), un joven artista, crítico y diseñador gráfico italiano radicado en Buenos Aires (5), y donde también se registran notas de Julio Rinaldini. Rossi había fundado con Carlo Drali la revista *Campo Grafico* que se publica en Italia entre 1933 y 1939 y fue su primer director hasta fines de 1935. En esta revista se propugnan las ideas modernistas, las prácticas de las vanguardias abstractas y se afirma la tesis de la gráfica como arte aplicado a la comunicación visual.

En su primera contribución a *Sur*, Rossi analiza el panorama local desde un punto de vista marxista y explica cuál será la orientación de su columna. Sin desconocer la evolución de las artes figurativas, adelanta su interés por la abstracción geométrica, lo que se evidencia si se ojea la revista que fundara en Italia (6). Al referirse al ambiente local, manifiesta su desdén por una crítica que realiza una “alquimia hipócrita”

con las palabras para evadir la responsabilidad que le compete; denuncia que el Salón Nacional y todas las exposiciones oficiales, en lugar de servir como campo de lucha y de emulación, se prestan “a una corrupción indecente, en que todo se mira bajo el aspecto de los premios, no del arte” y rescata los textos publicados en *Martín Fierro*. También apunta, como hecho determinante, que:

“La estructura política de la República, ligada a todos los intereses de un mundo extranjero que no ama al país sino en relación con las ganancias inmediatas, es un factor negativo para la vida espiritual, siempre necesitada de comprensión inteligente en sus raíces íntimas y profundas, estrechamente unidas al porvenir del país”.

Rossi se alinea con los constructivistas soviéticos que en el '20 se proponen elevar a las masas hacia el arte del futuro y lamenta el giro posterior del arte oficial en la URSS. Por otra parte, se opone a la acción política y al arte social puesto en práctica por los artistas agrupados en la AIAPE, lo que implica un tiro por elevación al “Nuevo Realismo” de Berni, cuyas ideas, en mayor o menor grado, abundan en textos e ilustraciones de revistas de la izquierda de la década: *Contra*, *Nueva Revista*, *Nervio* y *Unidad*. Rossi le sugiere a los jóvenes artistas argentinos que empleen todas sus energías para

desarrollar un arte revolucionario.

Al referirse al arte social, el ensayista comenta que:

“En la historia, el arte social no es una novedad, y a la luz de estas experiencias nos permitimos juzgar la cuestión con serenidad. *El cuarto poder*, de Pelizza de Volpedo, célebre cuadro de asunto social, no premiado por los reaccionarios de la época a causa de su contenido, resulta hoy mucho menos revolucionario, y hasta demagógico, en comparación con el primer dibujo abstracto de Kandinski (sic), que vivía ya entonces de la misma savia de que vive hoy a la arquitectura racional”.

Ideas como éstas serán retomadas por los Concretos y Madís en la década siguiente.

La claridad expositiva de Rossi, su descarnada visión de las artes locales y las conexiones que realiza con las vanguardias europeas no sólo marca la presencia de un intelectual muy lúcido, sino que muestra una visión inédita de la directora de *Sur*, cuya amplitud de miras y cruces inesperados no deja de sorprender.

En cuanto a los Salones de Otoño organizados por la SAAP y el Salón de Arte de La Plata (7), Rossi sostiene que “se mantienen en un nivel de mediocridad que excita los nervios”, comentario que extiende luego al XXII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas (8), donde critica la acción permisiva y complaciente

del jurado; otra vez más se impone el “lema del amiguismo”.

En 1938 Rossi deja la revista y Julio E. Payró se incorpora a *Sur*. Decidido a hacer carrera como pintor, Payró estudió pintura, primero con Torres-García en Barcelona y luego en Bruselas en la Academia de Saint-Gilles y en la Academia Real (9). Además de participar en exposiciones realizadas en Bélgica, Holanda y Francia, envía obras al Salón Nacional de Buenos Aires. Podría decirse que Payró fue una de sus “víctimas”, ya que su pintura *Nevermore*, de profundo sentido simbolista y dedicada a la memoria de su joven esposa, fue rechazada por el jurado del Salón de 1926, lo que motivó el fin de sus aspiraciones artísticas profesionales, aunque no dejaría de pintar.

Payró comienza a ser conocido por sus artículos sobre artistas europeos que publica en *La Nación* a partir de 1924. A su vuelta ingresa al periodismo en dicho diario en la sección de cables extranjeros y continúa pintando y dibujando. Sus notas sobre la actividad plástica se publican en forma periódica en *Sur* a partir del número 48 (1938) y su última colaboración se registra en 1953. Payró critica los aspectos más detestables de los Salones Nacionales de Pintura, pero defiende la obra de los artistas más cosmopolitas del grupo de París.

En las revistas de izquierda que aparecen durante el '30 también se analiza el Salón, con resultados previsible. Enrique Pichón Riviere, crítico de arte en aquellos años, que se convertirá en uno de los psicoanalistas más importantes de su generación, al referirse al XVIII Salón apunta en la revista anarquista *Nervio*: “La influencia que tienen las academias de pintura es funesta, provocan la anquilosis de la capacidad artística y exigen del joven artista nada más que la copia, la imitación y la comparación de los llamados grandes maestros”. A renglón seguido, señala, como segundo mal del arte argentino, la falta de cultura de los artistas (10). Quizá convenga insistir que, cuando se revisa el campo de la crítica de las artes visuales durante las décadas cubiertas por este análisis,

se observa el escaso interés despertado por los problemas teóricos que esta actividad conlleva, especialmente si se piensa en el desarrollo de las teorías críticas en las letras y en otras ramas de las ciencias sociales. La acción de instituciones como el CAIA y el CEDINCI, el cuerpo profesoral de varias universidades y un grupo de investigadores independientes está revirtiendo esas falencias. La anécdota siguiente brinda una comprobación práctica de lo antedicho. Para el análisis de los textos publicados en *Sur*, que hasta ahora no habían concitado mayor interés en la literatura consultada, concurrí a la magnífica biblioteca de la Academia Argentina de Letras. Los volúmenes de la revista, encuadrados en impecable tela gris, se veían casi destruidos, transformados en fragmentos, producto de una consulta constante. Mas mi sorpresa fue grande cuando comprobé, en varias ocasiones, que los cuernillos donde se habían impreso las notas de arte jamás habían sido abiertos...

4. TÁCTICAS Y ESTRATEGIAS

La estructura diseñada de los Salones Nacionales de Pintura permite que el Estado sea quien seleccione, apruebe o rechace y premie a aquéllos que resultan beneficiosos para su política cultural. La confirmación de este poder omnímodo, otorgado a la elite y los sectores académicos más recalcitrantes, lo devela un análisis de los jurados. Para ello se dispone de un listado de los jurados de los Salones del período 1911-1960, que incluyen Pintura, Escultura, Grabado, Dibujo y Miniatura, el que resulta útil para poder identificar y obtener algunas conclusiones preliminares sobre las estrategias articuladas desde el Estado. El empleo de la *Enciclopedia del Arte de América* (11) y el libro de Pagano permiten identificar aquellos nombres que han pasado al olvido, aunque en algunos casos la información entre ambos textos difiere (12). La inclusión de las fechas de nacimiento y muerte de cada integrante, no siempre disponibles, facilita su ubicación generacional.

Los jurados complacientes

No sorprende verificar lo que ya se suponía, que los artistas más conservadores desde el punto de vista artístico ocupan casi exclusivamente los sitios de los jurados oficiales de pintura. Así, entre los nombrados durante el período 1911-1930 se observan artistas de dos generaciones diferentes. Por un lado, se registra la presencia de Alejandro Christophersen (1866-1946), Cupertino del Campo, y miembros del grupo Nexus: Pío Collivadino (1869-1945), Carlos Ripamonte (1874-1968), Alberto Rossi (1879-1965) y Cesáreo B. de Quirós (1881-1968); y por el otro, a un grupo más joven: Emilio Centurión (1894-), Rodolfo Franco (1889-1954), Miguel C. Victorica (1884-1955), Francisco Vidal (1887-1965), Juan B. Tapia (1891-1958) y Alfredo Guido (1892-1967). Pero no actuaron sólo como jurados oficiales, sino que muchos de ellos fueron designados por los expositores. Los críticos Fernán Félix de Amador (Domingo Fernández Beschtedt) (1889-1954) y Atilio Chiappori aparecen como jurados en ambas categorías. Por su parte José León Pagano, artista pintor, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, profesor y crítico de *La Nación*, conforma un caso privilegiado: entre 1913 y 1941 fue designado jurado oficial en nueve oportunidades y en tres ocasiones por los expositores (13).

La situación se modifica parcialmente en el período 1931-1943: aparecen como jurados oficiales Christophersen, Collivadino, Emilio Centurión, Chiappori, Pedro Domínguez Neira (1894-1970), Franco, Guido, Gastón Jarry (1889-), Enrique de Larrañaga, Raúl Mazza (1888-1948), Pagano, Quirós, Rossi, Spilimbergo (1896-1964), Tapia, Miguel C. Victorica, Francisco Vidal y Alfredo Williams (1899-). En cuanto a los jurados designados por los expositores, junto a Centurión, Franco, Guido, Jarry, Enrique de Larrañaga, Mazza, y Victorica se verifica el ingreso de artistas de tendencias más avanzadas: Héctor Basaldúa, Rodrigo Bonome (1906-), Juan Carlos Castagnini, Ramón Gómez Cornet (1898-1964) y Enrique Policastro

(1898-1971).

Se observa que la pintora Lía Correa Morales (1893-) es la única mujer nombrada como jurado oficial en los salones de pintura realizados entre 1934 y 1953. La designación de los diecinueve jurados femeninos restantes se produce a partir de 1948, con el surgimiento del peronismo, y ellas son designadas en las nuevas especialidades de Grabado, Dibujo y Miniatura. Esto da una tónica de la mentalidad reinante durante el período considerado.

Los artistas

La sola aceptación de su obra en el Salón conforma, para el artista, un reconocimiento significativo por parte de la crítica, el incipiente coleccionismo y las propias instituciones de enseñanza artística, habida cuenta la relevancia cultural y social del Salón y de sus jurados. El participar resulta ser un atractivo insoslayable para muchos de ellos, cuyos medios de vida (la docencia) está ligada a ese reconocimiento.

¿Cómo se enfrentan los artistas argentinos a los manejos maniqueos de los jurados? Existen diferentes momentos, como la creación del “Salón de Rechazados de 1914” y el “Salón de Independientes de 1918”, eventos realizados en Buenos Aires donde no se entregan premios, y cuyo nivel tampoco es destacado. La situación cambia hacia mediados del '20 debido al surgimiento de artistas que se alejan de las tendencias académicas, como ocurre con el regreso de Xul Solar, Pettoruti y Alfredo Guttero (1882-1932). Además, los envíos que desde Europa realizan los integrantes del grupo de París marca un punto de quiebre en la fisonomía del salón a partir de 1924. A esto se le suma el nuevo contexto económico, político y social que caracteriza a la Argentina cosmopolita de los '20 y la percepción de que se necesita un cambio vigoroso en la orientación artística; así surgen diversos salones libres y Amigos del Arte se convierte en un lugar privilegiado para ver el arte moderno local e internacional. El salón, con su alta visibilidad, bien puede asimilarse a un pequeño campo de batalla, y esto

pone en jaque a las autoridades. Habría que corregir o mitigar las críticas publicadas en revistas de alta circulación como *Martín Fierro* o de mayor visibilidad intelectual, caso de *Proa*, que cuenta con el apoyo de intelectuales de peso (Borges, Oliverio Gironde y Ricardo Güiraldes, entre otros). La protesta por el rechazo de una pintura de Raquel Forner al XV Salón (14) publicada de manera destacada en *Martín Fierro* (15), -la pintora había sido premiada con un meritorio 3er. Premio en el Salón anterior (16) -y el mordaz comentario sobre la compra de una escultura de Zonza Briano por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes (17), agregan nuevos ingredientes críticos. Además, las exposiciones realizadas en Amigos del Arte y sus Salones de Artistas Modernos -en distintas versiones- afirman nuevas tendencias pictóricas que la Comisión Nacional no podría dejar de atender.

Un primer grupo decide enviar al Salón obras menos conflictivas, como una suerte de autocensura que le asegure su inclusión y que le permita, quizás, acceder a algún premio. Los interesados en un arte con fuerte contenido ideológico conforman un segundo grupo, ya que su participación serviría como elemento de agitación política. En este caso el Salón opera como espacio proselitista, ya que es numeroso el público que lo visita y los diarios y revistas le dedican una atención preferente. Un tercer grupo decide abstenerse. Se puede ilustrar esto mediante casos emblemáticos.

Primero, el de Pettoruti, que desde Italia participa en los salones de 1914, 1916, 1917 y 1918. De regreso en Buenos Aires, y a escasas semanas de la inauguración de su muestra en Witcomb, el XIV Salón acepta su envío de dos obras de carácter figurativo: *Dos amigas* (1914) y *Una calle del pueblito Tremosine* (Lago Garda) (1918), rechazadas en salones anteriores según lo menciona su autor. La fuerza expresiva de las figuras femeninas del joven Pettoruti (tenía 22 años cuando realiza esta magnífica pintura), su estructura sólida y despojada, vigor expresivo y su colorido, hace que *Dos amigas*

sea una de las pinturas emblemáticas de la pintura argentina dentro de la tradición figurativa y, por qué no, anticipa a la pintura del *noveciento* italiano. Su exclusión explica de manera convincente la óptica que guía a los jurados del Salón. Una tercera obra de Pettoruti, listada en el catálogo del XIV Salón, no fue expuesta (18), episodio utilizado por Atalaya para descalificar a Chiappori, que en su crítica dio como exhibidas a las tres pinturas citadas en el catálogo. A partir de 1934 Pettoruti reinicia su participación en los Salones Nacionales (19); entre las obras enviadas se encuentran *El improvisador* y *Última serenata*.

Segundo, se señala el caso de Berni, cuya participación en el Salón comienza en 1925. Es conocida la posición crítica de los jurados respecto del arte con contenido social, tal como lo manifiesta Facio Hebequer en numerosas oportunidades, y no se registra en esos años dentro de la lista de los aceptados trabajos del llamado Grupo de Artistas del Pueblo (Facio Hebequer, Arato y Vigo.) Berni envía al XXV Salón (1935) *Desocupación (Desocupados)* -la obra más emblemática de su "Nuevo Realismo"-, que es rechazada, pero esto no lo amilana (20). Berni continúa con sus envíos y en 1943 recibe el Gran Premio de Honor. Un análisis detallado de la obra de Berni y de sus tácticas, en relación al salón, se presenta en el Capítulo 5.

Tercero, no consta en los listados oficiales el envío de obras abstractas por parte de Del Prete, ya sea porque fueron rechazadas o debido al propio designio del artista, que presenta trabajos figurativos. Xul Solar, Juan Battle Planas y Esteban Lisa, por su parte, prefieren mantenerse al margen.

En agosto de 1935 se realiza una exposición en Amigos del Arte integrada por obras de Badi, Basaldúa, Berni, Butler, Gómez Cornet, Pettoruti y Spilimbergo, la que se origina, de acuerdo al relato de Butler, como reacción ante una crítica encomiástica de Pagano que comenta una pintura de "cierta aficionada distinguida" presentada al Salón. Con ese motivo los siete

artistas publican un manifiesto colectivo, repartido y pegado en las paredes de las salas, en el que explican que "esta exposición responde al deseo de aclarar el juicio de un público desorientado por una crítica incapaz de establecer jerarquías y que adjudica una frívola condición de moda pasajera al drama de una generación que trata de expresarse" (21). Según Butler, este manifiesto no era en contra de Pagano, sino en defensa de un principio. Como consecuencia, su nombre "dejó de aparecer durante mucho tiempo en las columnas de su diario".

Es escasa la reflexión escrita de los artistas sobre los Salones. Por ejemplo, señalo las opiniones publicadas por Horacio Butler, Raúl Soldi y Aquiles Badi en la revista *Sur*, a continuación de la nota de María Rosa Oliver, las que parecerían haber sido sujetas a una suerte de autocensura. Rescato un texto de Gustavo Cochet, un pintor rosarino que vivió muchos años en París y Barcelona, tomado de su *Diario de un pintor* -publicado en 1941- que ante el rechazo de su obra en el Salón de 1940 comenta: "Qué falta de respeto, qué falta de seriedad. Bonhome (sic), Vasilef, Montero y otros los que formaban el jurado: ¿qué obra propia les respaldarán justificando tal autoridad y competencia en sus juicios? Quizás no tenga derecho a quejarme; en realidad la culpa es mía. No me he querido conformar nunca con pintar para capacidades de su calibre, ni menos he sido jamás ducho en politiquerías y zalamerías" (22). En un extenso ensayo publicado en *Sur*, Pettoruti, director del Museo Provincial de La Plata, luego de presentar los objetivos que debieran cumplir los salones, propone suprimir los premios para evitar favoritismos y propulsar las adquisiciones directas, según la exitosa experiencia de su museo. Esto permitiría incorporar mayor cantidad de trabajos al patrimonio del Estado (23), ya que del texto se infiere que se las podría adquirir a precios muy favorables. Pero el tema de cómo se efectúa la selección del comité de adquisiciones permanecería abierto. Por su parte, ante una encuesta organizada por

la publicación *Argentina Libre* sobre si los salones y los premios estimulan la producción plástica, que recoge la metodología sugerida e implementada por Pettoruti, Berni propone en cambio continuar con los salones, incrementar el monto de los premios (24) y que el Estado tome una mayor ingerencia como impulsor de las artes (25).

También se registran comentarios en las memorias de artistas publicadas en la década del '60. Horacio Butler denuncia la politiquería provocada por el Salón, ese "cúmulo de intrigas, resentimientos y desengaños que nada tenían que ver con los verdaderos ideales" (26). A su vez, Pettoruti comenta en su autobiografía que, aunque envía obras a los salones no sólo no recibe premio alguno, sino que ni siquiera se registran votos a su favor de ninguno de los jurados (27). Sin embargo, su memoria falla ya que en 1941 recibe el premio Eduardo Sívori por su pintura *El Timbre*, hoy en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

La Comisión Nacional de Bellas Artes

Los grandes premios del período 1924 a 1930 fueron declarados desiertos; esto indicaría una relectura por parte de los jurados -y de la Comisión Nacional- de los comentarios críticos publicados en algunos sectores de la gran prensa. En 1927, en el extenso texto que publica *La Prensa* sobre la historia de los Salones ya mencionado, atribuido a Chiappori, el autor le da la bienvenida a los artistas más jóvenes. Así, al revisar el Salón de 1924, este ensayista señala "una saludable tendencia de renovación y modernidad" y concluye, cuando comenta el de 1926, que "se ensancha y adquiere mayor importancia el grupo de vanguardia". Su táctica resultaría evidente, por un lado, intenta justificar todo lo actuado en los salones anteriores, y por el otro, se sitúa desde otro rincón para saludar a la nueva generación a quien categoriza como "grupo de vanguardia".

No es fácil justificar, con los elementos disponibles, las motivaciones que pudo haber tenido Chiappori, funcionario del Museo Nacional, para

escribir semejante artículo. La hipótesis ya analizada de que la Comisión Nacional de Bellas Artes desearía contener, dentro de la estructura oficial, al nuevo grupo de artistas, especialmente a los del Grupo de París es plausible; esto explicaría por qué se les otorgaron distinciones menores a jóvenes, como el caso de Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Raquel Forner y Spilimbergo, y el primer premio a Guttero, un pintor maduro, declarando desierto el premio mayor.

Lo que se buscaría desde la Comisión es abrir las puertas a aquel sector más cosmopolita que practica un arte renovado y que se mantiene dentro del “llamado al orden”, que responde a esa idea de un modernismo recatado que no propone cambios drásticos en el sistema artístico y sin incursionar en la problemática social. En suma, podría decirse que se fue delineando una maniobra gatopardista que da sus frutos ya que en la década siguiente la mayoría de los artistas renovadores participan en los salones, y el Salón se afirma en su nueva sala de la calle Posadas, en el Palais de Glace. No habría que pensar que los jurados y la Comisión perseguían una estrategia delineada con rigor estalinista; las distintas tendencias y opiniones que caracterizan la cultura argentina se reflejan tanto en los premios como en los rechazos, como ocurriera con la pintura de Forner rechazada por el jurado del XV Salón y reproducida en *Martín Fierro*, ya que ésta obra no difiere mayormente de su obra premiada el año anterior. Quizá la respuesta esté en las distintas posiciones estéticas de los jurados. La política de adquisiciones del Estado también muestra su despreocupación por el arte de avanzada. El considerar que el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires “puede figurar entre los mejores del mundo”, en cuanto al arte moderno se refiere, temeraria afirmación de Pagano pronunciada en su conferencia de 1926 ya analizada, es compartida por la Comisión Nacional que declina incorporar al patrimonio del Museo alguno de los grandes Picasos expuestos en 1934 en la Galería Müller. En

cambio, prefiere adquirir en la misma galería *Mantones de Manila*, una obra de Fader premiada en el Salón de 1914 y que el artista rehusó ceder entonces al Museo porque consideró bajo el monto del premio (28). En definitiva, se adquiere esta pintura -junto a otras dos del mismo pintor- por un total de \$53.000 pesos, y se descarta al Picasso.

A principios de la década del 30 el *Museum of Modern Art de Nueva York* no disponía de la suma de \$10.000 dólares (unos 20.000 pesos argentinos) para incorporar a su colección una versión de la emblemática pintura *Tres músicos* (1921) de Picasso (adquirida entonces por el coleccionista norteamericano A. E. Gallatin y que hoy se encuentra en el museo de Filadelfia). Recién en 1949 el MoMA logra los fondos necesarios para incorporar la otra versión de *Tres músicos*, expuesta en la Galería Müller en 1934 y que permaneciera en Buenos Aires hasta 1939. Según Michael FitzGerald, el MoMA la pudo haber comprado en 1936 por \$ 20.000 dólares, o sea unos \$ 40.000 pesos (29).

NOTAS

- 1) Reproducidos en Héctor Mendizábal - Daniel Schávelson, *Ejercicio Plástico. El Mural de Siqueiros en la Argentina*, El Ateneo, Buenos Aires, 2003, págs. 246-275.
- 2) D. A. Siqueiros, “El XXIII Salón como expresión social”, *Crítica*, 2 de octubre de 1933, tomado de *Ibidem*, p. 267.
- 3) Guillermo de Torre, “Nuevos pintores argentinos”, *Sur*, N° 1, 1931, p. 186.
- 4) Rosa María Oliver, “Salón de Artes Plásticas. Resumen”, *Sur*, N° 13, p. 84.
- 5) Attilio Rossi funda en 1933 (con Carlo Dradi) el periódico “Campo Gráfico” en Milán y fue su primer director hasta fines de 1935. Esta revista es pionera del diseño italiano moderno y de la abstracción geométrica. Llega a Buenos Aires en 1936 y regresa a Italia después de la guerra. En 1938 funda la Editorial Losada con el español Gonzalo Losada y Guillermo de Torre (Rossi se ocupa del diseño gráfico). Entre sus ilustraciones se encuentran: la tapa de “El

Aleph” de J. L. Borges, Losada 1949, y las incluidas en su libro, “Buenos Aires en tinta china”, con un poema de Rafael Alberti y un prólogo de J. L. Borges. A su regreso a Italia retoma su labor como diseñador y como artista. Realiza diseños para Riccordi. Tuvo a su cargo la edición de *Alfabeto dignissimo antico*, di Luca Pacioli, Silvana, Milano, 1960 y es autor de *Campo grafico, 1933-1939*, Electa, Milano, 1983.

- 6) A. Rossi, “Para iniciar una sección de crítica de arte”, *Sur*, N° 18, 1936.
- 7) A. Rossi, “Salones de Arte de Buenos Aires y La Plata”, *Sur*, N° 22, 1936, p. 87.
- 8) A. Rossi, “XXII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas”, *Sur*, N° 24, 1936, p. 143-147. Este salón se realiza en *Amigos del Arte*.
- 9) Tomás Alva Negri, *Julio Payró*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1979. Figura de la crítica, Payró publica numerosos libros y se dedica a la enseñanza como profesor y fundador de la Licenciatura en Historia del Arte de la UBA.
- 10) E. Pichón Riviere, “El XVIII Salón anual de Pintura”, *Nervio*, Año II, N° 17, setiembre 1932, p. 53.
- 11) *Enciclopedia del Arte en América*, Biografías I, II y III, por Vicente Gesualdo y colaboradores, OMEBA, Buenos Aires, 1969.
- 12) Cuando aparecen diferencias, se adoptó la que brinda la Enciclopedia si no se pudo obtener información más fidedigna.
- 13) J. L. Pagano fue jurado oficial de Pintura en los salones de 1913, 1914, 1918, 1935, 1936, 1938, 1939, 1940, 1941, 1945, 1947, 1949 y 1950 y por los expositores en 1915, 1916 y 1920.
- 14) El jurado oficial del XV Salón (1925) estaba integrado por por Cupertino del Campo (director del Museo Nacional), Rodolfo Franco y Carlos Ripamonti, y el pintor Mario Augusto Canale (1890-1951) por los expositores.
- 15) *Martín Fierro*, Año II, N° 24, octubre 17 de 1925.
- 16) El jurado oficial del XIV Salón (1924) estaba formado por Ernesto de la Cárcova, Emilio Centurión y Pío Collivadino; los expositores por el pintor y crítico José M. Lozano Moujan (1888-1934).
- 17) Anécdota, *Martín Fierro*, Año III, N° 33, se-

tiembre 3 de 1926.

- 18) Pettoruti señala en su autobiografía que las dos pinturas mencionadas habían sido rechazadas en salones anteriores y que la tercera, que no pudo ser expuesta, estaba aún en la aduana. Esto explicaría su disponibilidad. Emilio Pettoruti, *Un pintor frente al espejo*, Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968, p. 184.
- 19) Lo hace en 1934, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941 y 1942.
- 20) El jurado de 1935 está integrado por los pintores Hector Basaldúa, Jorge Beristain, A. Christophersen y José Luis Pagano como jurados oficiales y por Enrique Borla, Rodolfo Franco y Gastón Jarry por los expositores.
- 21) *Ibidem*, pp 155-156. Publicado en Antonio Berni, p. 208, como texto original de Berni.
- 22) Gustavo Cochet, *Diario de un pintor*, Ediciones Conducta N° 3, Teatro del Pueblo, Buenos Aires, 1941, p. 114. Véase la nota 117 donde se lista el jurado completo. Los tres jurados mencionados por Cochet fueron nombrados por los expositores.
- 23) Emilio Pettoruti, “Fines y organizaciones de los salones de arte”, *Sur*, N° 12, p. 92.
- 24) En cuanto a los montos de los premios, resulta difícil establecer una relación entre aquellos valores y la situación actual. Un factor razonable sería multiplicar por 15, o sea un premio de \$7.000.- pesos de esa época equivaldrían a unos 105.000 pesos actuales, considerablemente mayor a los \$ 12.000 asignados en el año 2003, con la salvedad que actualmente el Estado otorga pensiones de por vida al ganador del Gran Premio de Honor.
- 25) A. Berni, “Contesta Antonio Berni”, *Argentina Libre*, Mayo 1 de 1941.
- 26) Horacio Butler, op. cit., p. 154.
- 27) E. Pettoruti, *Un pintor frente al espejo*, op. cit., págs. 236-37.
- 28) Esta pintura de Fader fue premiada con la suma de \$ 4.000 de esa época. El artista se negó a entregarla ya que le había fijado como precio la suma de \$ 6.000.
- 29) Michael C. FitzGerald, *Making Modernism*, Farrar, Straus and Giroux, New York,

ALIGHIERO BOETTI-CASI TODO

Hasta el 21 de Noviembre

en Av. Pedro de Mendoza 1929, La Boca

Organizada conjuntamente por la GAMeC, Galería de Arte Moderna y Contemporánea de Bergamo, Italia y Fundación Proa.

Curadores: Corrado Levi y Giacinto di Pietrantonio

Apoyo: Embajada de Italia/Instituto Italiano de Cultura

Patrocinio: Tenaris - Organización Techint

La exhibición histórica del artista italiano Alighiero Boetti reúne un conjunto de destacadas obras de uno de los artistas contemporáneos más influyentes de la segunda posguerra.

www.proa.org

delinfinitoarte

MARA FACCHIN
GABRIELA FRANCONI
JIMENA LASCANO
CRISTINA ROCHAIX
PAULA TOTO BLAKE

Curador: Jorge López Anaya
Inauguración 20/10 - 19 hs

Av Quintana 325, PB
Buenos Aires
4813 - 8828
lu - vi de 11 a 20 hs
y sa de 11 a 13 hs
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master En Mercado De Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos,

Delitos Tributarios, Lavado de Dinero
Preferentemente: a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general.
Absoluta reserva

En Buenos Aires:

Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

En Punta del Este, Uruguay:

Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

Pasando revista a HOTEL DaDA

En agosto de 2002 apareció en Junín (provincia de Buenos Aires) el primer número de la revista *HOTEL DaDA*, dedicada especialmente al arte postal y la poesía visual, dirigida por Graciela Cianfagna y Silvio Javier de Gracia. Con ambos realizamos, para los lectores de ramona, la entrevista que pueden leer a continuación.

Por Juan Romero

¿Cómo surgió *HOTEL DaDA*?

D. G.: En realidad, el proyecto *HOTEL DaDA* surgió en 1998. Ese año yo ingresé en el arte correo y recuerdo que la primera convocatoria de la que participé fue una muestra homenaje a Edgardo Vigo, pionero del movimiento en nuestro país, que se realizó en la galería Archimboldo. Por entonces, editaba una revista de arte y literatura y, con el entusiasmo propio de los recién iniciados, se me ocurrió incluir un suplemento que debería difundir arte correo, poesía visual y gráfica experimental. Este suplemento salió una única vez, acompañando el número 6 de la revista *Ácido*. Lo que ocurrió fue que empezamos un importante intercambio con publicaciones afines de España y Alemania y recibimos colaboraciones que excedían la idea del suplemento. Se imponía la idea de transformarlo en revista, pero como no se podía se suspendió hasta que soplara viento a favor.

¿Cómo ha sido la trayectoria de *HOTEL DaDA* desde agosto de 2002 hasta hoy? ¿Cuáles son los temas centrales de la revista y quiénes colaboran en ella?

D. G.: En agosto de 2002, ya con Graciela como co-directora, se reflota el proyecto *HOTEL DaDA* y se lo redefine. Apostamos a llenar un vacío notorio en Latinoamérica en materia de publicaciones especializadas en arte correo y

poesía visual, puesto que, más allá de las ya históricas publicaciones del platense Edgardo Vigo o del uruguayo Clemente Padín, prácticamente no existe una tradición al respecto. El objetivo de la revista es servir de medio de divulgación, no sólo de imágenes, sino fundamentalmente de artículos y ensayos. Intentamos contribuir a mantener vivos el debate y la teorización en torno a los movimientos de arte correo y poesía visual. Para esto, afortunadamente, contamos con la desinteresada colaboración de algunos de los más influyentes teóricos de ambos movimientos, entre los que debemos mencionar a Elías Adasme, Vittore Baroni, Peter Netmail, Ruggero Maggi, Gianni Simone, Clemente Padín y John Held Jr. Lo que nos diferencia de otras publicaciones que sólo reproducen artículos de revistas de *mail-art* del "primer mundo" es que nuestros artículos son exclusivos. Además, *HOTEL DaDA* es bilingüe (español-inglés), y esto nos asegura una mayor difusión en todo el mundo, a través del intercambio con otras publicaciones y artistas que trabajan dentro del *Network* (red de Arte Correo). En el año 2003 organizamos nuestra primera convocatoria de Arte Correo y Poesía Visual que llevó por título "¿Cómo es *HOTEL DaDA*?", y que se expuso en Buenos Aires. Tuvimos una buena respuesta, por cuanto participaron 87 artistas procedentes de 25 países.

¿Mantienen contacto con artistas, movimientos y publicaciones afines? ¿Cuáles destacarían?

D. G.: Ya cuando *HOTEL DaDA* salió como su-

plemento, empezamos un importante intercambio con publicaciones semejantes y con artistas referentes del arte correo y la poesía visual. Entre las publicaciones hay que destacar, sin duda, las españolas *P.O. BOX*, de Pere Sousa, y la *Factoría Merz Mail* (que lamentablemente dejó de editarse en 1999); *Correspondances*, de Tartarugo; y la electrónica *Boek 861*, de César Reglero. Otras magníficas revistas a tener en cuenta son la *Número*, del alemán Wilfried Nold (extinta en 1999); y su sucesora, *Kairan*, dirigida por Gianni Simone; la “avantguardista” *Lost and Found Times*, del norteamericano John M. Bennett; las exquisitas ensambladas del francés Pascal Lenoir; y *Brain Cell*, del incansable Ryosuke Cohen. En Latinoamérica, se podrían mencionar la desaparecida *2 de Oro*, que dirigían los argentinos Hilda Paz y Juan Carlos Romero; y *Pense Aquí* de nuestro entusiasta amigo, el brasileño José Roberto Sechi. Por otra parte, debemos destacar a ciertos artistas que nos apoyaron y nos brindaron aliento desde el principio de *HOTEL DaDA*, como nuestros amigos Elías Adasme, de Puerto Rico y el uruguayo Clemente Padín, principal referente del arte correo y la poesía experimental en Latinoamérica, quien siempre está dispuesto a ayudarnos en nuestros proyectos.

¿En qué otras actividades vinculadas al arte postal o la poesía visual han participado?

G. C: Nuestro trabajo dentro de la red de arte correo y poesía visual es considerable porque, en la medida de lo posible, tratamos de responder a todas las convocatorias que permanentemente se están generando en cualquier parte del mundo. Cuando a uno le llegan todo el tiempo invitaciones se hace difícil dejar alguna de lado. El arte correo se basa en el intercambio y por eso la mayor parte de lo que se

hace es estar en contacto con otros artistas y participar en las convocatorias que promueven. Uno de los proyectos especiales en los que he participado últimamente fue un número de la revista japonesa *Kairan*, que se ocupó de las mujeres que trabajan dentro del arte correo. Silvio, por su parte, fue incluido recientemente en un número de la revista sueca de Artes Visuales *Heterogénesis*, que tomó como tema el arte correo y que reunió a los principales teóricos del movimiento para referirse al mismo en el contexto de la globalización. Más allá de esto, que para ambos resulta muy significativo, lo de todos los días es producir, intercambiar y participar en las convocatorias que, felizmente, florecen en todas partes.

Ambos tienen una trayectoria artística considerable. ¿Podrían resumirla para los lectores de ramona?

G. C: Además de actuar dentro de la red de arte correo, nosotros mantenemos nuestro trabajo dentro de otras expresiones del arte que podrían considerarse más convencionales. Yo provengo originalmente del grabado y el arte impreso, pero en los últimos tiempos, quizá por efecto de las posibilidades abiertas por el arte correo, estoy siguiendo mi búsqueda por caminos cada vez más experimentales, que incluyen el arte “objetual”, las instalaciones y hasta las intervenciones urbanas. Desde mediados de los 80 he expuesto en forma individual y colectiva, y más recientemente estoy participando en salones internacionales. Mi trabajo está muy relacionado con las problemáticas socio políticas y ecológicas. Estas últimas las he abordado a través de instalaciones en el medio natural y de algunas acciones coordinadas con *Greenpeace*.

D. G: Yo desarrollo mis obras tanto en disciplinas

tradicionales (empecé con la pintura, el grabado y pequeñas esculturas soldadas), como en las formas expresivas más características del arte contemporáneo, ya se trate de instalaciones, *performances*, objetos, videoarte o intervenciones urbanas. Expongo en forma individual y colectiva y participo en salones nacionales e internacionales. Entre estos últimos, puedo destacar el Septième Festival d'Art Singulier (Roquevaire, Francia, 2002); el IV Salón Internacional de Artes Plásticas de Chavantes (San Pablo, Brasil, 2002); o la X Bienal Guadalupeana (México, 2003). Este año, a partir de mi ingreso al grupo de videoartistas ArtExpo Internacional he expuesto en México; en el Festival Signes de Nuit, en Francia; y en septiembre formaré parte de la muestra colectiva NONStop 04, en el marco de la Feria Internacional de Arte FAIM, en Madrid. Pese a que no dejo de lado ningún medio expresivo, en la actualidad estoy muy interesado en las posibilidades que ofrecen los lenguajes de la *performance* y el videoarte.

HEXA o el Corredor Cultural El Horizonte los cuentan entre sus integrantes. ¿Cómo han sido esas experiencias y en cuáles otras han participado?

G. C: HEXA fue una de las varias muestras colectivas que organizó Silvio y que se expuso en el Museo de Junín. Se conformó un grupo junto a nuestro amigo Néstor Goyanes, un destacado grabador, y otros artistas porteños, con una amplia propuesta que incluía pinturas, esculturas, grabados y objetos. Lo del Corredor Cultural El Horizonte fue un proyecto de la provincia que seleccionó a los artistas más importantes del Noroeste y los llevó en una muestra itinerante por los distintos municipios de la región. Después, tuvimos la oportunidad de pasar una nueva instancia de selección y terminamos integrando la primera Muestra de Artistas

Plásticos del Noroeste Bonaerense, que se presentó en el Palais de Glace. Otra experiencia importante que podemos destacar fue nuestra participación en el V Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental en el Centro Cultural Recoleta, donde se reunió a la mayoría de los máximos exponentes de esta expresión.

Además de HOTEL DaDA, Ediciones El Candirú ha publicado libros y revistas y organizó conferencias y certámenes; por otra parte, El Círculo de Lovecraft en Junín no existiría sin ustedes. ¿Qué información nos podrían facilitar al respecto?

D. G: Ediciones El Candirú es una editorial independiente que dirijo desde el año 1996 y que tiene su sede en Junín. En este tiempo se han editado libros de poesía y cuentos y antologías; a la par de la tarea propiamente editorial se ha trabajado en la producción y difusión de actividades culturales, tales como conferencias, certámenes literarios, muestras de arte, y ciclos de lectura de poesía y cuento. Se han editado a autores locales y de la región y se han integrado antologías con autores de diversos puntos del país. Siempre con un objetivo no comercial, sino de difusión. En cuanto a las revistas, bajo el sello Ediciones El Candirú se han editado varias: *Ácido*, de arte y literatura (hasta el año 2000 en papel y luego en Internet); la hoja mural *Interzona*, de cuento y poesía; y la revista *El Paseo Cultural*. Esta última llegó a tener una importante distribución regional, a diferencia de las otras que eran más restringidas a un público especial, pero debió suspenderse porque nos tomó en plena crisis “delarruista” y se hizo imposible seguir. En cuanto a *El Círculo de Lovecraft* lo creamos junto a un especialista como Fernando García, con la intención de difundir la literatura fantástica y de horror. A

partir del Círculo se organizaron conferencias y hasta una muestra de arte titulada "El horror en la plástica", que reunió a varios artistas y que tuvo una respuesta enorme. No descartamos en un futuro próximo iniciar la edición de un boletín de este Círculo.

¿Cómo ven el panorama artístico y cultural del NO Bonaerense?

D. G.: En el Noroeste Bonaerense hay algunos artistas de considerable nivel, pero en general les juega en contra la falta de información y el aislamiento. Parece que muchos de ellos consideran que no hay otra forma de mostrar lo que hacen más que adentrándose en el maremagno del sistema de arte instalado en Buenos Aires. Como se les hace difícil, terminan por resignarse al aislamiento y entran en una peligrosa actitud mezquina. Nosotros creemos que desde el lugar en que uno esté igual puede proyectarse y generar lazos de amistad con otros artistas, que llevarán, en definitiva, a que las propuestas de unos y otros se potencien. En nuestra región, como en la mayoría del interior, hace falta una suerte de docencia respecto a lo que implica el arte contemporáneo, y sobre todo superar egoísmos y limitaciones mentales muy acentuadas. En Junín, por ejemplo, hemos sido nosotros los primeros en presentar instalaciones en espacios abiertos y cerrados y realizar intervenciones urbanas.

¿Qué iniciativas llevan adelante ahora?

G. C.: Este año tenemos dos proyectos muy fuertes. Uno de ellos es el Encuentro Internacional de Arte "Libertad para América Latina", donde apostamos por las posibilidades que el arte ofrece para criticar, denunciar y reclamar construyendo un discurso alternativo. Esta

convocatoria se basa, sobre todo, en el aporte de los artistas correo y poetas visuales y en la capacidad de subversión de estas expresiones, pero también se amplió a otros lenguajes, como el videoarte, el arte "objetual", libros de artista, obra digital y multimedia. Para este Encuentro, que se inaugurará en julio, contamos con casi un centenar de artistas de 23 países. Otra apuesta todavía más ambiciosa es la organización de PLAY III, Festival Internacional de Videoarte de Junín. En principio, Silvio gestó la idea de difundir el videoarte y organizó una muestra que se realizó en Junín, en el año 2002, y al año siguiente en la vecina ciudad de Bragado. A partir de este año, ya con mayor apoyo oficial, se le decidió dar el carácter de festival. Además, esta vez tendrá dos curadores: Silvio, por Argentina y Luca Curci, de Italia, director del grupo ArtExpo Internacional. También, a mediados de año estaremos participando de la London Art Biennial, en una sección de arte postal que es curada por nuestro amigo y colaborador, el mail-artista italiano Ruggero Maggi.

¿Cómo se puede entrar en contacto con HOTEL DaDA?

G. C.: HOTEL DaDA se distribuye en forma gratuita a los artistas de la red, quienes únicamente deben enviar cupones internacionales para cubrir los gastos de envío. Casi toda la edición se destina a estos artistas y al intercambio con otras publicaciones. No obstante, de cada número queda una suerte de reserva que los interesados pueden solicitar enviando 6 estampillas de costo mínimo de Correo Argentino o su importe equivalente. Para comunicarse por mail pueden hacerlo a dadahotel@hotmail.com. Y seguramente la respuesta diga: ¡Bienvenidos al hotel!

ruthbenzacar.com

arte contemporáneo argentino



CURRICULUM
CERO

sin antecedentes, con talento

4 de octubre al 5 de noviembre

bases >> www.ruthbenzacar.com . curriculumcero@ruthbenzacar.com

13 de octubre - 20 de noviembre

Alejandro Puente

nuevoespacio

Mariano Sardon

cero grado

RUTH
BENZACAR
GALEERIA DE ARTE

Florida 1000 . Teléfono 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com

Dossier especial Porchimentos!

Crónica despampanante de una intervención desfachatada en ArteBa 2004. ¿Que rating y razón de ser tuvo ArteB en ArteBa04? Entrecruzamientos, subversiones & chimerterío módico en los pasillos de la megaferia del arte argentino: ¿qué significó ser venusino en medio de todo ese merequetengue? ¿Épica y quilombo? ¿Les enfants terribles? ¿O algo más? Nuestras modestas pero dicharacheras visiones de la super máquina relegitimadora del sistema del arte.

Perpetradores: Jorge Porcel de Peralta, Diego Melero , los M777

Tres fases expositivas: 1) Crónicas porcelianas acerca de la mega-muestra y el concurso de redes.

2) Formato periodístico & conceptual sumamente novedoso: diálogo imaginario entre Porcel y Melero, escrito por Portxi (Porcel, bah), y aprobado por Melero, apropiándose éste de palabras supuestamente dichas por él, pero escritas por otro!

3) Formato iracundo: mapa estratégico trazado provocativamente acerca del *to be or not to be* de proyectovenus en arteba04: un subdossier donde los m777 se despachan sin compasión.

CRÓNICAS PORCELIANAS

La vernissage

Intento entrar a la inauguración de ArteBa 04, se supone que este año más contemporánea que nunca.

La Rural muy linda por dentro, pero por fuera un barrial más adecuado para las vacas de los latifundistas que para los seres humanos.

Nos dicen que el ingreso es por la puerta de la esquina cercana a la US. Embassy, se va sumando gente en la accidentada caminata: Andrea Cavagnaro, muy linda, Sebastián Gordín, con un tapado y un sombrero de paño verde esmeralda paquetísimo: el Augusto Bonardo del siglo XXI.

Como 10 personas se me pegan para entrar

conmigo, porque creen que soy Mr.Vernissage. Y lo soy, pero no tanto, muchachos...

Melero aguarda adentro, logramos entrar, pese a todo; se había dicho que el acceso a la vernissage de las vernissages iba a ser jodido: no fue así, para nada.

Diego Baracchini (QEPD, Capo!) nunca perpetró puertas infranqueables/forras, y como participo en el stand de Proyecto Venus, como porchimentero, obtengo mi carnet de expositor, entregado en recepción por la sobrina de Raúl Ricardo Alfonsín.

Stefan y Janja, dos documentalistas alemanes, filman nuestro majestuoso ingreso, cómo una veterana me da un pico bien rico, cómo nos dan champán al toque y cómo todos somos irrefrenablemente felices: ya comienza ArteBa!

Es sector *vip* de Chandon, una paquetería.

No hay *tanta* gente al principio, falta para el lleno total, llegamos en el momento preciso, no tanto quilombo todavía.

Comienzan los saludos, los reencuentros, las previsiones, los personajes... y la producción: se impone ir reclutando a la gente que participará en el programa de PORCHIMENTOS de ArteB, el canal de Proyecto Venus en ArteBa04, que se emitirá el Jueves 19.

Aprovechamos a ver obra desde ese primer día ni bien nos queda un hueco de tiempo, dado que con lo ocupados que estaremos todos en esas jornadas, tal vez lograríamos ver poco y nada.

Produciendo PORCHIMENTOS

Lee Tandrow, where are you???

Todos buscamos frenéticamente al cerebro operativo de ArteB, al Fangio de la irreverencia planificada, al Kaiser de la subversión desplegada, a nuestro querido venusino importado, ¡oh Canadá!, a tu insigne hijo...

El stand de Venus hierve, nos miramos entre nosotros ,dándonos cuenta perfectamente de que estamos remetidos hasta las bolas y de que sólo resta bailar dignamente el cha cha cha del Concurso de Redes lo mejor posible, y con Diego Melero nos deslizamos cual pelotitas en un flipper excitante, poseídos por un indómito frenesí, entre los pasillos de Arte Ba 04!

Sergio Avello nos dice que alguien lo cagó con guita y quiere tirar una bombita en el programa, uau!

Milagros Velasco es nuestra delicada y eficaz productora/persuasora para reclutar a los participantes de la mesa redonda.

Día Jueves 19/05: estamos ya en la mesa redonda de PORCHIMENTOS, en el Aula Magna de la UNAC de Maxi Jacoby & Leo Mercado: Cecilia Sainz & Lee Tandrow NO están presentes con las cámaras!!!

Sudo como un infeliz.

Viene Ana Torrejón y le decimos que venga más tarde, que todavía no llegó la *tele*.

Pero van llegando todos: Pelusa Borthwick, Javier Rizzo, Fernanda Laguna, Ruth Jameson, Patricia Rizzo, Cambiasso, Daniel Abate, Orly Benza-car, y los ÚNICOS artistas que se atrevieron a

venir a la mesa: Karina Peisajovich y Benito Laren. Decido arrancar con o sin cámara, bueh , se hace lo que se puede, lo miro a Diego Melero... y arrancamos PORCHIMENTOS! sin cámaras: televisión virtual, como si no sobraran ya virtualidades...

Agradezco a los invitados y enumero los temas: ¿Qué gana y qué pierde una galerista cuando un artista deja de estar en su portfolio?

¿Y qué gana y qué pierde el artista?

¿Qué pasa que últimamente hay tantos pases entre galerías?

¿Hay más pases en el arte que en fútbol?

La mesa salió de rechupete, sobre todo cuando aparecieron los cameraman: ya veremos cómo le damos forma al material surgido del debate, del cual podemos extraer como conclusión principal de que es el *deseo* el tuétano del vínculo entre artista y galerista.

Y olé.

Los galeristas: ¿Venden o hacen que venden?

Y ya que hablamos del mercado y sus pases: lo primero que nos proponemos con Diego Melero es hacer una *lectura de la cancha y el partido*, respecto de las intrincadas/enquilmabadas relaciones y devenires entre el consabido sistema del arte y el requeteconsabido sistema del mercado (dos cosas *bien* diferentes, ya se sabe); el juego se está ya jugando, aunque estamos convencidos de que sólo en su última etapa: si los hechos curatoriales y/o de exhibi-

goría/slogan/palermo/hollywood, ¿este año descubrieron a las redes, como si primero hubieran aparecido a la luz las nuevas expresiones y luego se hubieran conformado los grupos sociales que las produjeron? (?????????????) Si el marketing estratégico no respeta la cronología de los hechos, muchachos...

Pero lo interesante del juego propuesto es que hay también categoría de obra individual: si hubiera sólo un concurso de redes, sería una legitimación demasiado alevosa, ¿no?

La cuestión es que a los muchachos de las redes les es indicado competir entre ellos... absurdamente!

La gente de Eloísa Cartonera es casi toda venusina, al igual que -aunque en una fase posterior, y con una trayectoria inicial propia- Javier Ríos & Cía...

Y con las restantes redes hay amistades, parentescos, amoríos, trabajos y vínculos superconocidos...

A todos los que nos toca competir entre nosotros nos cagamos de risa de la situación.

¿Por qué competencia entre actores de un mismo sector tan vapuleado y desprotegido por parte de la nomenklatura?

¿Por qué competencia entre personas que nos recontraconocemos y ayudamos desde hace mucho más que dos años?

¿Por qué no dar 1000\$ a cada uno de los ocho participantes ya sean redes o personas y que de última vote el público, y al más votado se le da una yapa de 1000 pesitos extra, que mal no vienen?

Pero no, tiene que haber UN premiado, ya

ocho premiados sería demasiada legitimación dispensada, ¿no?

Y con esto no quiero decir de ninguna manera que Eloísa Cartonera no se merece ganar el premio (absolutamente todos los concursantes esperamos y queremos que así sea, por lo que significan para todos nosotros los nombres de Fernanda Laguna, Javier Barilaro y Washington Cucurto, de Eloísa Cartonera, aunque sepamos positivamente que es, evidentemente, un fallo políticamente correcto: nada más atinado socialmente que premiar a los cartoneros...).

El sábado 21 de mayo, durante la entrega del premio, alguien tan amorosa como Ana Quijano -quien, desde esa ocasión, en cada vernissage en que nos encontramos, sistemáticamente me agarra mis mofletes rechonchos- expresa frente al público presente, concursantes, teóricos & algún colado, que "nos costó y dolió tener que elegir uno solamente y hubiéramos querido premiar a todos."

Ni esas palabras ni los pergaminos consuelo formato Carlitos/Balá/Aca/Todos/Ganan bastan para convencer a la juventud iracunda que aguardó el fallo de que no sorprende absolutamente a nadie.

Conclusión: la legitimación, al igual que la *vendetta*, es un plato que se come frío, quizá demasiado frío, pero de a un comensal por vez, como en la kermesse, como si las tramas interpersonales y los movimientos de artistas no estuvieran lo suficientemente afianzados a esta altura de la soiré, o no tuvieran los evidentes vasos comunicantes que sí tienen entre sí o no expresaran una calentura surgida en conjunto.

Agustina Picasso, con ese apellido se tiene que suscribir!	Alberto Giudici tiene ganas de renovar su suscripción
Kiwi Sainz va a extrañar a ramona si no se suscribe otra vez	Juan y Tiny Cambiaso Weil no van a ser los mismos sin ramona

www.estebanlisa.com

biografía
exposiciones
obra pictórica
obra literaria
fundación



rocamora 4555
c 1184 ABK
buenos aires, argentina
(54-11) 4867 0569
fund-estebanlisa@sinectis.com.ar

rafael cippolini

clases individuales y grupales
arte & literatura

arno.cipp@dd.com.ar

Desnudos tomados por improviso, aún no saben que en algunos rincones (culturales) del mundo son vistos en todo su decrepito esplendor

Katarzyna Kozyra: una polaca en Italia.

Por Natalia Nemiña
Desde Italia

La Galería Cívica de Trento ha presentado la primera muestra personal de la artista polaca Katarzyna Kozyra. Una artista provocadora, atributo indispensable para el logro del éxito en el mundo del arte contemporáneo. Kozyra habla desde Polonia sobre el tema de la violencia, que en el caso del este europeo se manifiesta principalmente a través de la discriminación, del desprecio racial, aunque para la tranquilidad de conciencia de Europa, el este es “premiado” con la introducción, por el momento de segunda categoría, en la Comunidad Europea. De todos modos, Kozyra no se refiere a la política, toma los desechos de la humanidad en un estado primario, donde ya se esbozan problemas políticos fundamentales. Kozyra ha realizado una serie de trabajos sobre las armas, sobre los modernos medios de destrucción: misiles, lanzallamas, granadas, morteros, minas y pistolas. “Ricos y Aburridos” es un grupo de fanáticos que recorre Polonia haciendo saltar por el aire en forma casi “Hollywoodesca” edificios, automóviles, etc., y todo esto por puro divertimento. Estos chicos ricos

que sufren de aburrimiento son *managers* de Varsovia, una de sus actividades del tiempo libre es tomar lecciones de uso de explosivos... ¿Cómo matar mejor? ¿Cómo destruir mejor? Ellos se ocultan, usan pelucas y trajes militares, usan máscaras. Esta instalación se llamó: *Punishment and Crime*, como se dijo al momento de su inauguración, constituyó una especie de enciclopedia de la violencia, y yo agregaría: de la violencia institucional u organizada. Pero un dato que convierte todo esto en un caso ambiguo: el video documenta una realidad, juegos de guerra realizados por un grupo de apasionados de la Segunda Guerra Mundial, que se realizan en Polonia entre edificios y barracas deshabitadas. Pero Kozyra no sólo documenta, sino que agrega algunos elementos convirtiendo a estas personas en personajes, en muñecos, como en un juego de roles o en el teatro. Los disfraza con pelucas y máscaras de latex. Ella oculta la verdad del juego, oculta la identidad... transformando la realidad en parodia, en comedia trágica.

Las realizaciones de Kozyra tienen como temática las cosas más despreciadas por el mundo contemporáneo: la enfermedad, la vejez, la desnudez no bella... El grotesco forma parte

de su mundo de representación, pero también la privacidad, beneficio cada día menos probable en una sociedad del control que avanza alcanzando todo y a todos. Juega con la historia del arte y con la propia historia; manipulando esta vez su tragedia personal: encarna, en 1996, una Olympia como aquella de Manet enferma de cáncer y en cura con quimioterapia. Durante la exposición en Trento se pudieron ver los cuerpos desnudos de un grupo de hombres en un baño turco. Esta obra, expuesta en el pabellón polaco de la Bienal de Venecia, fue premiada con una mención de honor en 1999. Para realizar *Men's Bathhouse* Kozyra debió travestirse con un pene y vello también postizo, adoptando posturas masculinas para lograr pasar desapercibida dentro de las termas de Budapest. Además debió esconder las cámaras con las cuales filmó a estos hombres desnudos tomados por improviso, que aun no saben que en algunos rincones “culturales” del mundo son vistos en todo su decrepito esplendor. Pero no sólo los hombres perdieron privacidad, un grupo de ancianas también fue filmado en las termas femeninas. Esta obra: *Women's Bathhouse* muestra los cuerpos gordos y flácidos de un grupo de mujeres envueltas en el vapor.

En *La Primavera de los Ancianos* Kozyra logró hacer bailar a un grupo de ancianos de más de ochenta años, que se movían con dificultad, que tenían su cuerpos doloridos, endurecidos pero que lograron bailar gracias a las técnicas de animación cinematográfica. Los disfrazó, bailaron desnudos con falso sexo, con penes y vaginas nuevas, falsas... Parecían seres despreciados, sin embargo el prejuicio estaba, estaba y está en nuestra mirada, en sentir vejez ajena... que pone en juego el desprecio y la poca comprensión por una etapa más de la vida: la ancianidad con sus ritmos y sus tiempos. El juego de citas con la historia del arte también hace aparición aquí, llama a la memoria a Stravinsky en 1913 y *Le sacre du printemps*; como las termas convocan a la memoria a Ingres.

Kozyra ha logrado despertar el interés de los trentinos, de todos aquellos que esperan acción en la ciudad, que a pesar de ser pequeña no carece de actividades interesantes. Primero: las imágenes impactantes llamadas por la prensa local: “diabólicas”. Segundo: una procesión funeraria en el centro histórico y turístico de la ciudad. Y tercero: una performance u obra teatral que llamó *In Art Dreams Come*

True (En el arte los sueños se transforman en realidad). La idea originaria era realizar un juego de citas y de velada crítica al mundo del trabajo, a la industria, a la mecanización. Kozyra esperaba realizar una performance y un video en los galpones donde una vez estuvo la fábrica Michelin. Como se puede imaginar, no obtuvo los permisos que necesitaba. La idea era la de convocar a los ex-trabajadores de la fábrica y a sus parientes, hacerlos utilizar los viejos uniformes y repetir como en un danza acompañada los movimientos mecánicos que realizaban entonces pero sin sus instrumentos y sin las máquinas originales, en un espacio absolutamente vacío. Movimientos que se repitiesen de memoria, todos al mismo tiempo como muñecos mecánicos. En el cielo debía haber un globo aerostático con la publicidad de la empresa que funcionase como señal, como invitación a participar.

Ante la imposibilidad de realizar la acción anterior, Kozyra propuso: *In Art Dreams Come True* que fue la puesta en escena de un supuesto sueño o pesadilla personal. Pesadilla sobre la consagración social, sobre la vergüenza y el privilegio de ser "el elegido". En los últimos tiempos Kozyra ha estudiado lírica con un gran maestro, ha aprendido a cantar. La noche esperada del debut frente al público llega. Esa noche es una pesadilla y todos los habitantes de Trento han sido invitados a formar parte, a actuar este sueño-pesadilla. Al entrar al Teatro Social la gente recibe espejos y flores. Después de haber bebido una primera copa de espumante típico de la zona, todos se sientan como es regla en un teatro esperando ver un concierto o algo mínimamente estructurado; sólo

entonces, Favio Cavallucci, director de la Galería Cívica de Trento, presentador y animador de la noche, advierte a los espectadores que las reglas de uso de un teatro han sido abolidas y que cada uno puede comportarse como quiera, no serán más espectadores sino actores de la noche. Hay que reconocer que la gente acogió activamente la indicación... El maestro dió apertura a la noche introduciendo a Katarzyna Kozyra e invitándola a cantar, pero también dió espacio a una verdadera cantante lírica. El público jugó a destruir a Katarzyna y a ensalzar a su oponente, y cuando la primera perdía la voz y se desmayaba de angustia, el público subía al escenario para ayudarla o defenestrarla. Mientras tanto circulaban camareos semi-desnudos que repartían chocolates...

La gente se dedicaba por momentos a beber y comer dando la espalda al escenario, luego jugaba con Kozyra y con los espejitos. El logro de Kozyra por momentos se diluyó ante su propia ansiedad por filmar aquello que sucedía y ésto la privó de vivir a fondo y de participar de la performance que quedó en manos de la voluntad de juego de los invitados.

Evidentemente Kozyra es una artista de una gran sensibilidad, sus temas son básicos y tocan la profundidad humana, no es sádica ni cruel al mostrar la miseria humana, muestra verdaderamente la miseria de nuestra mirada... nos descubrimos miserables al descubrir nuestro propio juicio sobre las cosas. Kozyra es potente, aunque aún debe lograr equilibrar su búsqueda con la realización, ya que algunas veces parece perder el objetivo. Esperemos su explosión.

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

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

La imposición de sistemas de vida sobre personas con naturaleza propia

Antes de inaugurar una de las muestras más interesantes de las exhibidas en Buenos Aires en los últimos tiempos, la fotógrafa radicada en NY contestó algunas preguntas a ramona

Por Adriana Miranda

(...)

Estoy trabajando profesionalmente como fotógrafa de arquitectura, lo disfruto mucho ya que pongo en práctica la puesta en escena, un oficio que desde mi época de estudiante de cinematografía me apasionó. Con las maquetas me vuelvo loca. No es mi trabajo personal pero tengo un estilo muy marcado... "atmósfera". Como dijera un editor, cierto carácter que por suerte gusta. Hasta ahora en los dos últimos años todas las fotos que hice se publicaron en revistas y libros especializados, además de la muestra con fotos de maquetas que se mostró en abril en RISDE, escuela de diseño y arquitectura, y a fin de año estará en Columbia U.

Con las fotos por las que vos me conocés, *El objeto viviente* (retratos de animales), *La Subversión del detalle* (paisajes), y *Las leyes de la óptica* (autorretratos), armé un gran paisaje que mostré en el 2002 en la Bienal de Noortherlight

en Holanda. Es un trabajo que siempre lo pensé como trilogía y en el paisaje se fundieron perfectamente. Luego (este año) hice un cd-rom donde se puede navegar por el paisaje que hasta ahora cuenta con 55 imágenes.

El *Paisaje* marca el final de una etapa, un proyecto donde la preocupación es de cómo, según el adoctrinamiento asimilado por las personas, el prejuicio es determinante en la percepción del mundo así como la visión antropomórfica del universo que nos impide el estado de armonía con la naturaleza. Que todo está vivo es algo difícil de aceptar.

Actualmente estoy desarrollando otro proyecto a largo plazo, donde por supuesto sigo con mi especial interés en la teoría, y la temática es el conflicto producido por la imposición de sistemas de vida sobre personas con naturaleza propia, hombres con emociones y pasiones.

Para una muestra colectiva itinerante que este año en noviembre llega a NY, empecé el año pasado una serie de siete fotos pequeñas color que sugieren una fantasía erótica con una es-

tética muy romántica.

Profundicé en el estudio del movimiento románticista, así produje *Corazón de rubí*, que muestro en lo de Zavaleta desde el 12 de agosto; esta muestra está directamente relacionada a mis propias emociones, en los últimos tres años en la ciudad donde vivo, NY, el futuro se convirtió en el pasado y la ciudad donde viví diez de mis años, Bs As, se convirtió en una novela muy romántica que seguí por los medios y conversaciones telefónicas con mis amigos. Sigo con una muestra en *La Rebecca*, curada por Michèle Faguet, en septiembre. *The Bogotá affair* es una muestra grande. Desde todas las salas se escucharán más o menos intensamente los últimos nocturnos de Chopin. Tiene videos, fotos, y la parte principal la realizaré cuando llegue a Bogotá, que consistirá en una galería de retratos de un perro callejero con quien emprenderé una relación tratando de no ejercer ni poder ni chantaje sobre él.

(...) Sí, es verdad. Para realizar el paisaje fueron

años de experimentación con animales, lugares y sustancias alucinógenas, era muy importante investigar seriamente la relación entre estado de conciencia y percepción. Este nuevo proyecto "románticista" no sé todavía adónde me llevará.

(...) No estoy en contacto con la escena en San Juan, hay artistas pero escena no.

Y con Bs As es inevitable, por mi interés personal y por el fuerte vínculo que después de más de ocho años viviendo lejos sigo teniendo con mis amigos porteños.

(...) Me sorprende que recuerdes ese detalle del safari, pero sí, tengo un pequeño diario con fotos y dibujitos. Fue en un viaje por Kenia en la reserva del Masai Mara. Muy recomendable.

(...) Justamente este año volví a hacer videos. El último había sido con Liliana Maresca. Estoy muy entusiasmada y ya hice cuatro cortos sin sonido. En lo de Zavaleta muestro uno de ellos.

La primera novia siempre es sádica

¿Sacher-Masoch, Georg Brecht, Octavio Paz, Bernard Michel, Duchamp y el Divino Marqués?

Por Rafael Cippolini

La primera novia siempre es sádica. Expuesto así suena sentencioso: más un dogma que un aforismo, que pareciera finalmente lo que pretende ser. Si bien es cierto que el aforismo invariablemente posee una carga dogmática, este encargo es más breve, más incierto.

Examinaré más de cerca esta oración. ¿Cuál es su sujeto? La novia. Una novia. Pero no cualquier novia, sino la primera novia.

Ahora bien ¿la primera novia de quién? Porque ser novia implica una condición, remite a otra persona: una novia, siempre, en todos los casos, es la novia de alguien.

Pues ésta no: ésta es una novia sin novio. Atención: no estoy diciendo que ésta sea una novia de la cual no conocemos su novio. Para nada: por el contrario, ésta es una novia que jamás tuvo novio y sin embargo no dudaríamos en denominarla novia. Digo que se trata de una novia *per se*.

Y la primera novia *per se* de la que tenemos noticias es la novia que señaló Marcel Duchamp en la que quizá sea su obra más célebre: *La novia desnudada por sus solteros*. También podríamos agregar, junto a Georg Brecht, uno de los protagonistas fundamentales del movimiento Fluxus, que es mucho más difícil ser el último en hacer algo que ser el primero, puesto que entonces se trata de aprender a observar bien.

Prosiguiendo con esta pista, la novia duchampiana, que es una primera novia, es una novia que aún no puede observar bien, puesto que se presenta como primera, es decir, en ausencia

de consecuencias para su propio noviazgo sin novio aparente.

Ahora bien: estoy seguro de que se trata de una novia duchampiana, la novia del Gran Vidrio, pero ¿por qué sádica? ¿Qué es lo que convierte en sádica a esta novia en ausencia de consecuencias?

A los quince años leí ese libro maravilloso titulado: *Las memoria del Wanda*. Wanda, como ustedes saben, fue la mujer que convirtió al novelista Leopold Sacher-Masoch en un ejemplar literario pronto a metamorfosearse en síntoma. Por supuesto, no fue él quien se propuso como paradigma.

De la lectura del libro del historiador francés Bernard Michel, titulado precisamente *Leopold Von Sacher-Masoch*, salimos con la convicción de que el “masoquismo” no es una perversión de la vida sexual, como diagnosticó el psiquiatra Richard Von Krafft-Ebing, profesor de la Universidad de Viena, en 1890, apenas cinco años antes de la muerte del escritor, en un libro intitulado *Nuevas investigaciones sobre psicopatía sexual*. Es interesante señalar que fue este psiquiatra el primero en usar las voces “masoquismo” y “masoquista”, términos que el propio Sacher-Masoch jamás empleó e inclusive rechazó. El escritor nunca vio su actitud ante el amor y la sexualidad como una psicopatía; lo vio como un impulso del amor-pasión que tiene antecedentes en el mundo clásico greco-latino, pero también en la historia de los matriarcados de los pueblos eslavos y rutenos. Al acuñar el término “masoquismo” el citado siquiatra lo usó como antónimo de sadismo, voz que como bien sabemos procede del célebre

Marqués. Al relacionar ambos conceptos se gestó la idea de que sadismo y masoquismo son complementarios, y la lectura del libro de Michel desmiente esta apreciación. El sadismo suele ser demasiado frío, brutal e intelectualizado, y el masoquismo, por su parte, lleva su buena dosis de romanticismo y, sin duda, una alta dosis de imaginación, de magia, de pasión. He aquí una muestra:

“Si bien el contrato de esclavitud fue firmado el 25 de julio, no es sino hasta el 17 de agosto, tras haberlo azotado, que Wanda se convierte en amante de Sacher-Masoch. Él se desnuda y Wanda lo ata de pies y manos, le da unos primeros latigazos y se inclina a preguntarle qué siente, si le gusta. Él le confiesa sentir una gran voluptuosidad, ella acerca sus labios a los labios del sometido y cuando él va a besarlos se aleja; tiene que rogar por un beso. Ella lo premia con un beso ardiente, prolongado, pero después lo azota con tal fuerza que Sacher-Masoch casi no puede soportarlo. Wanda arroja el látigo y le dice que si quiere que siga tiene que suplicarle, que sólo así ella tendría verdadero placer al flagelarlo. Tras de jugar con él como el gato con el ratón, Wanda se desnuda y cubre su desnudez con un abrigo de gala, de terciopelo negro adornado de zorro azul. Sacher-Masoch flagelado, desnudo, atado de pies y manos, se inclina hasta besar los pies de Wanda, ella coloca un pie sobre su nuca y sentencia: *Soy vuestra ama en la vida y en la muerte*.”

Ahora bien: esta escena, que acabo de transcribir, en mi cerebro se superpone por completo

a la lectura que Octavio Paz realiza de la imagen del Gran Vidrio duchampiano, en su célebre ensayo *La Novia y sus solteros*. Leamos:

“El Gran Vidrio es una escena del mito o, más exactamente, de la familia de mitos relativos a la Virgen y a la sociedad cerrada de los hombres. Sería curioso emprender una comparación sistemática entre las otras versiones del mito y la de Duchamp. Es una tarea que rebasa, justamente, mi capacidad y mis propósitos de traductor del texto. Me limitaré a aislar unos cuantos elementos. El primero es la separación entre los machos y la Novia y la dependencia de los primeros; no sólo el llamado de la Virgen los despierta a la vida, sino que toda su actividad, mezcla de adoración y agresión, es una actividad refleja, suscitada por la energía que emite la mujer y dirigida por ella hacia ella. También es significativa la división espacial en dos mitades: el aquí debajo de los machos -infierno monótono y chabacano según lo declaran las letanías del Carrito- y el allá arriba solitario de la Virgen, a la que ni siquiera tocan los disparos-plegarias de sus solteros. El sentido de esta división es claro: arriba están la energía y la decisión, abajo la pasividad en su forma más irrisoria: la ilusión de movimiento, el autoengaño (los machos creen en su existencia por la acción de un espejo que les impide verse en su cómica irrealdad). Lo más notable es el carácter circular e ilusorio de la operación: todo nace de la Virgen y todo vuelve a ella. Esto último encierra una paradoja: la Novia está condenada a ser Virgen. La maquinaria erótica que pone en marcha es enteramente imaginaria, tanto porque sus machos no tienen realidad

Burbujas de vernissage

Ésta es una nueva sección en la que Harry “escuchará” lo que se dice en las muestras.

propia como porque la única realidad que ella conoce y la conoce es refleja: la proyección de su Motor-Deseo. Los efluvios que recibe, a distancia, son los suyos, tamizados por una maquinaria insensata. En ningún momento del proceso la Novia entra en relación con la verdadera realidad masculina ni con la realidad real: entre ella y el mundo se interpone la imaginaria máquina que proyecta su motor. En la versión que nos ofrece Duchamp del mito, falta el héroe (el enamorado) que rompe el círculo masculino, quema su librea o uniforme, atraviesa la zona de la gravedad, conquista a la Novia y la libera de su prisión al abrirla, al romper su virginidad. No es extraño que algunos críticos, influidos por el psicoanálisis, vean en el Gran Vidrio un mito de castración, una alegoría del onanismo o a la expresión de una visión pesimista del amor: la unión verdadera es imposible.”

En la versión de Sacher-Masoch, por supuesto, y a diferencia de lo analizado por Paz, el héroe no falta, está presente. Pero, coincidente con la versión del escritor azteca, el héroe no rescata a la Novia, sino que le propone un pacto. Ese pacto está reglado, tiene su forma jurídica, es un contrato.

Busco en el libro de Wanda y transcribo:

“Esclavo mío, las condiciones en que os acepto como esclavo y os soporto a mi lado son las siguientes:

- 1)Renuncia absoluta a vuestro yo.
- 2) No tenéis otra voluntad que no sea la mía.
- 3) Me serán permitidas las mayores crueldades

y si llego a mutilaros será necesario soportarlo sin queja.

4) Fuera de mí no tenéis nada. Soy todo para vos, vuestra vida felicidad futuro desgracia tormento y alegría.

5) Si se produjera el hecho de que no pudieras soportar mi dominio y que vuestras cadenas sean demasiado pesadas, deberéis mataros: nunca os devolveré la libertad.

6) Me comprometo bajo mi palabra de honor, de ser esclavo de Madame Wanda, como ella lo exige y someterme sin resistencia a todo lo que se me imponga.

Firmado: Leopold de Sacher-Masoch.”

Lo primero que me llama la atención, como a ustedes, es que Sacher-Masoch se escribe a sí mismo como si fuera otro. Se llama a sí: “Esclavo mío”. O sea, en este aspecto coincide por completo con el análisis realizado por Paz: el pretendiente, el soltero o el célibe, al pedir de Duchamp, realiza un contrato consigo mismo con prescindencia de la voluntad de la Novia. La Novia le resulta tan lejana a su voluntad, que decide dictarse una preceptiva que sólo él pueda dictar y a la vez cumplir, señalando así su total autosuficiencia.

Así es que, cuando releo la primera frase de este texto, y pienso en la primera novia que siempre es sádica, también me reafirmo en mi solipsismo amoroso al señalarme, tan duchampianamente, que uno reconstruye a la primera Novia a su piacere, en un contrato rubricado en el capricho de una memoria tan personal como salvajemente literaria.

Por Harry el sordo

Siempre fue efímera y subestimada la voz del visitante de las vernissage, por ello grabaremos una serie de testimonios anónimos en las exposiciones, para develar los verdaderos pensamientos del llamado “público” que a lo largo de la historia fue cambiando gracias a los diversos contextos.

La intención es desnudar maneras de ver el arte sin intermediarios, y tratar de escuchar palabras de verdaderos observadores, hasta de personajes que se contentan con un par de caras y un par de copas.

¿De qué habla el público?, ¿de qué habla el artista? Lo sabremos rescatando estos “extractos” de inauguraciones.

Los efectos del alcohol harán desbordar la sinceridad y la espontaneidad. Y “Burbujas de vernissage” será una sección de desparpajo para que los artistas y galeristas escuchen otra campana.

Un registro de conversaciones anónimas de un público que no es abstracto.

Artista: Eduardo Newark

Muestra: Semblantes

Lugar: C. C. Recoleta (sala 15)

Fecha: 3 de septiembre de 2004

En el primer piso, una sala grande, aproximadamente 17 pinturas y mucha gente elegante

hablando mucho, de todo eso rescaté alguna conversación y una respuesta de este psicoanalista-artista.

(Entre todo el barullo una conversación de cuatro mujeres muy producidas y, por qué no, con alguna cirugía plástica).

-...Acá no hay ningún enigma.

- Che tenemos que juntarnos a comer las cuatro, ¿no te acordás ese día que fuimos a comer juntas?

- Ya no me acuerdo qué era, pero aparte era muy gracioso... Bachi... vos... eeh, Bruno.

- No, no, eeh... Eva, salimos de ver algo de Bachi, que fuimos a comer esa noche, no sé a qué era.

- De buscadores, ¿te acordás?

- Eso... ¡bueno!, organicemos...

- Chicas, voy a ver la muestra...

.....
(Éste es un pibe que interrumpí mientras miraba un cuadro).

- ¿De qué creo que está hablando?... Y de la sociedad, de los argentinos, o sea de lo que pasa hoy en día o esto, que nadie entiende nada, la incompreensión de la gente, que están en una burbuja, desconectados del mundo, la soledad.

- ¿Algún palo?

- A ver... más que nada la pincelada, por momentos no me gusta tanto, las caras medio duras ¿viste?, o sea , como que se esfuerza mucho en pintar, no le sale del alma.

.....
(Testimonio crítico de dos mujeres).

- Habla de la vida boba, viste que en los cuadros está todo muy perfecto, la playa, todo bien.

- Revista Caras, todavía está muy... le falta un

click para... para conseguir lo que quiere, no tiene todavía el click en lo artístico para hacer lo que pretende, todavía está muy torturado cuando pinta, en lo que pinta, cómo lo pinta, la técnica viene sola cuando se hace el click, pero él está torturado, él se tortura, es un toque de maduración.

.....
(Previa presentación entre toda la gente que lo saludaba y se sacaba fotos, le formulé esta pregunta).

Harry: Eduardo, ¿de qué habla en esta exposición?

E.N.: Esencialmente hablo de la ostentación... (Interrupción de una amiga).

- ¡Nos hablamos pronto!

E.N.: Do you liked it ?

- Very much so, congratulations.

E.N.: Thank you my dear, see you...

...(Se empezó a cruzar gente y lo perdí)... bla bla... sí... ja ja, bla (foto)... bla... bla (lo recuperé)... bueno... hay tres temas en esta exposición, uno es la soledad, los hombres, hay una serie de hombres solos, la soledad en el quirófano, la soledad... lo tengo vinculado a las mujeres en situaciones dudosas, tríos, dúos, etc., que está más bien destinado a inquietar y el tema mío principal está sacado de la... de lo que sería los medios gráficos como Caras, Gente, que hace ostentación de sus logros como el pescador que hace ostentación del pescado más grande que sacó y como no sabe, como no puede comérselo ni tirarlo al agua se saca una foto para registrar el instante para la posteridad, eso es para la mujer que ha logrado llegar adonde el imaginario popular indica que uno tiene que llegar, a tener determinada cosa

que es la más grande, la más larga, la más ancha, la más todo... Me gusta retratar la gente que vive para eso y que cree boludamente que ha llegado y que como digo congela el momento como si fuera la estatua de un mausoleo, o sea para la muerte.

Artista: Alberto Pasolini

Muestra: Sonata septiembre

Lugar: C. C. Recoleta (sala 9)

Fecha: 3 de septiembre de 2004

Una sala pequeña, 13 ilustraciones de formato mediano en acuarela en las que se ve un banco de escuela antropomorfo en situaciones vinculadas a los meses del año y nuestro calendario, colores vivos, hay vino tino y como detalle una bandeja llena de frutillas, buena combinación.

(Diálogo entre dos personas mientras recorren la muestra).

-... Bariloche... con las sillas esas para ir a esquiar... qué lindo eso... ¿vos alcanzás a leer ahí?

- ¿Yo?... y dice... qué carajo...

- Piñata... no.

-... Sonata... septiembre en fa mayor allegro.

- Gracias sí... sonata, yo no, no... las letras no...

- Seguro que te gusta la lírica a vos... ¿eso es no?, acá están el resto de los meses... del primero a julio

- Qué lindo... pero qué buena idea...

.....
(Opinión desprevenida en plena observación de la obra).

-...Y... pienso que es algo más bien así como

ingenuo... algo así como una caricatura digamos, que es más bien algo así humorístico... cuando uno iba a la escuela y existían estos pupitres era algo mortífero viste... verlos así es otra cosa.

.....
(Fuera de la sala, junto a la mesa de vinos y frutillas, otro testimonio).

- No, a mí me encanta... lo conozco porque expusimos juntos en... yo hago fotografía y estuvimos juntos en Federico Klemm... entonces lo conozco de ahí y nos encontramos así en las muestras, lo que me gusta mucho es el humor

que tiene para... digamos que la ternura con la cual trabaja.

- ¿Una crítica?

- Por ahí el montaje y... qué se yo me parece como... yo le daría como una vuelta más al soporte, no sé... el color de los marcos... le daría algo más rústico, quizás marcos en madera... aparte trabaja desde un lugar no rebuscado, me encontré mirando las obras y lo que me pasa muchas veces cuando voy a ver muestras es que no entiendo y... hace falta un poco de eso ¿no?... tanta cosa abstracta...



Vinos de selección

Lo invitamos a disfrutar de nuestra cuidada selección de vinos argentinos, elaborados para la exportación por las mejores bodegas boutique del país.

pedidos@coyanco.com.ar

tel / fax 4331-2000

Cartas de lectores

Sr Director Revista Ramona:

En la agenda de inauguraciones de setiembre olvidaron incluir la del Salón Nacional en el Palais de Glace el 21 de setiembre. Sobre todo porque se recuperó la fecha tradicional de su apertura. Espero lo tengan en cuenta. Un saludo.
Jorge Meijide.

R. de r.: querido Jorge, en ramona ¡nunca hubo director! Y ramona ¡se escribe con minúscula! Y ¡no nos olvidamos de nada! Por el contrario, una cantidad de voluntarios ¡recuerda! cientos y cientos de muestras, galerías, centros culturales, museos y artistas desde hace cuatro años, todas las semanas. Y, en cambio, muchos funcionarios se olvidan de ramona. Espero que lo tengas en cuenta.

Muy buenos días!

Solamente quería felicitarlos por la revista y su contenido, y ver la posibilidad de poder recibir la información on line o subscribirme a su newsletter. Desde ya muchas gracias y quedo a la espera de su amable respuesta. Un saludo cordial,
Nora Arias

R. de r.: ¿Qué tal Nora? No nos conocemos pero tenés una energía muy positiva. Cariños a Kim y Alan.

Queridos Amigos ramona:

Mi nombre es Valeria Conte Mac Donell, soy artista plástica. Hace un año decidí trasladarme desde Buenos Aires, donde estudié y me especialicé a estas tierras cordilleranas. Actualmente estoy dando cursos de arte contemporáneo y generando y pequeño espacio de debate sobre problemáticas actuales en arte. Les escribo porque me encantaría que ramona se distribuya aquí. ¿Cómo podríamos hacer? Desde ya muchas gracias.

Un abrazo, Valeria

R. de r.: ¡Qué buena vida! lo más fácil para recibir ramona es suscribirse: por 60 pesos anuales la tienen en su domicilio.

Si todos tienen el cráneo de Cippolini cuidado!! La revista puede llegar a explotar. Gracias por la información, Tacho.

R. de r.: Si, Cippo es un genio, pero por suerte no todos acá tienen su cráneo: algunos tienen pelo.

Lei la revista n°34 donde escribe Rafael Cipollini, "sempiternas espirales del pop", quisiera comunicarme con él. Podrían pasarme su mail o sino darle el mío para que me escriba?
Gracias, Vanesa.

R. de r.: ¡qué querido está Cippo! Ya le pasamos tu email. Entretanto tenés casi diez ramonas para leer...

Vayan pues, mis felicitaciones por el Especial Kósice a los sres. editores. Un número de lujo que no puedo dejar de recomendar. Caro documento para la historia escrita del arte argentino. Un saludo,
Juan F. García

R. de r.: Y no quedan números para abastecer los pedidos. Esperemos que haya algunas devoluciones porque no guardamos ni uno.

Estimados amigos:

Los felicito por la revista y por vuestra manera de difundir todo lo que hace al arte en nuestro país ya que es muy completa y precisa. Estaría bueno que incorporaran alguna sección como: "Argentinos en el exterior" o algo semejante, pues nos cuesta mucho esfuerzo insertarnos en el mundo y sería bueno que se difundiera. Les mando un cordial saludo y espero no molestarlos con mi sugerencia.

Alejandra Tolosa

R. de r.: para nada, querida Ale, bienvenidas todas las sugerencias y las notas de, sobre, por y para los argentinos en la diáspora global.

Te agradezco mucho el muy buen número doble

43/44 de tu revista. Cordialmente.

Horacio Nieva

R. de r.: ¡encantada!

Hoy a las 18 hs. nació Camila!!!

Estoy muy feliz y quería compartir esta alegría!
Cristian Segura

R. de r.: Felicidades Cristian! Compartimos la alegría y saludos a Camila...

Sres. Editores de ramona Semanal y ramona Papel

Me dirijo a ustedes a fin de agradecer el envío de Ramona Semanal 49.4, con información muy completa sobre la agenda y novedades en Artes Visuales. También deseo expresar nuestro interés en difundir las actividades relacionadas a las artes visuales mendocinas en ese medio. Para ello quisiera saber si enviando información a esta dirección de correo electrónico es posible que nos incluyan en vuestra agenda, o si hay otra forma más efectiva de hacerlo. Para nosotros es muy importante tener otra vía de difusión de nuestras actividades, teniendo en cuenta las dificultades que deben enfrentar los artistas del interior para hacerse conocer fuera de su provincia. Cordiales saludos
Susana B. Delgado
Area Cultura, Casa de Mendoza, Av. Callao 445 Buenos Aires

R. de r.: Susi, claro, mandá todos los datos por email a ramona@proyectovenus.org porque incluimos la información de todo el país y sus alrededores.

hola

yo fui víctima de ustedes caminando por la exposición de telefónica. en una entrevista junto con Daniel Abate. Me gustaría saber donde publicarían. luego les mando mas cosas. "Es mas importante la imaginación que el conocimiento", Albert Einstein

Juan José Díaz Infante, Artista

R. de r.: querido Albert, decile a Juan

José que no sé que le hicimos, pero si se publica seguro que será en ramona.

Estimados Correo Ramona:

Le solicito especialmente, tengan a bien, por la presente continuar con los envíos de la presentación semanal vía email de RAMONA su publicación. Sus noticias, como sus textos fueron muy útiles y oportunamente recomendados a mis alumnos en las clases de la Asociación Amigos del MNBA; así como también, a los estudiantes de Museología, Expertizaje e Historia del Arte de la Universidad del Museo Social Argentino. Sin otro particular y desde ya agradeciendo su atención los saludo cordialmente.

Lic. Susana Smulevici

Coordinadora de cursos y talleres AAMNBA

R. de r.: Hola Susi, muchas gracias por tus gentilezas y me encanta poder ser útil a la comunidad y, desde luego, te seguimos enviando el ramona semanal. También si querés podés suscribirte o suscribir a amigos y colegas.

Estimados Ramones:

Las galerías del interior no existimos??????
Cordiales saludos

María Elena Kravetz, Artempresa

R. de r.: Un poco más dulce, Mary, que hacemos todo de onda... Alguna muestra por ahí se chispotea... disculpá. Pero en general incluimos todo lo que llega. Entre 120 y 130 por mes.

Hola ramona .

Sos la mejor en información no hay dudas sobre eso. El diseño actual tiene un buen diseño pero presta a la confusión por su amontonamiento. Salud.

emiliano

R. de r.: vamos a ver qué hacemos con el diseño, gracias por tus comentarios.

R de diseñadora: ¿¿QUÉ AMONTONAMIENTO??

muestras

Torti, Emilio	180° Arte Contemporáneo	Dibujos	21.9.04 - 12.11.04
Mouján, Marcela	Alberto Sendrós	Técnicas Varias	21.10.04 - 21.11.04
Macció, Tristana	Alberto Sendrós	Técnicas Varias	21.10.04 - 21.11.04
Lebensohn, Diana	Alianza Francesa (Bahía Blanca)	Fotografía	5.10.04 - 30.10.04
Venier, Bruno	Alicia Brandy	grabados y objetos	18.11.04 - 4.12.04
Pagano, Norberto	Alicia Brandy	Pintura	1.11.04 - 17.11.04
Gianuzzi, Juan C.	Alicia Brandy	Pintura	20.9.04 - 20.10.04
Francini, Silvio	Alicia Brandy	Pintura	11.10.04 - 30.10.04
Casalini, Kiteber, Pérez	Arciboldo	Técnicas varias	4.10.04 - 23.10.04
Iommi, Vieyra, Cataffo, Nazarian	Art Gallery International	Técnicas Varias	11.9.04 - 4.12.04
Munich, Eulalia Gentile	Art Gallery International	Esculturas	5.10.04 - 9.11.04
Kirnos, Débora	Asociación Cultural Pestalozzi	Pintura	15.9.04 - 15.10.04
Guillèn Vaschetti, Lorena	Atica	Fotografía	20.9.04 - 20.11.04
Winograd, Groeppel	Boquitas Pintadas	Fotografía	24.9.04 - 24.10.04
Rosenfeldt, Roberto	Casa de la Cultura (Olivos)	Pintura	15.10.04 - 17.11.04
Llorens, Agustina	CC Borges	Fotografía	22.9.04 - 17.10.04
Ferrer, Andrés	CC de España en Bs As (ex ICI)	Fotografía	8.9.04 - 22.10.04
Benedit, Elia, Ferrari, otros	CC de España en Bs As(ex ICI)	Instalación	3.11.04 - 3.12.04
Vigo, Abraham R.	CC de la Cooperación	grabado	23.9.04 - 23.10.04
Radigales, Enrique	CC Konex	Arte Digital	18.10.04 - 31.10.04
Guillemette, Val	CC Konex	Arte Digital	4.10.04 - 17.10.04
Planas, Castagna, otros	CC Recoleta	Fotografía	3.9.04 - 31.10.04
Artistas de 17 países diferentes	CC Recoleta	Obra gráfica	23.9.04 - 17.10.04
Centurión, Basaldúa, otros	CC Recoleta	Varias	15.10.04 - 7.11.04
Vortice, Argentina	CC Recoleta	Obra gráfica	23.9.04 - 17.10.04
Freire, Link, Moreno	CC Rojas	Técnicas varias	29.9.04 - 22.10.04
Morales, Ernesto	CC San Martín	Pintura	29.9.04 - 29.10.04
Genovés, Graciela	Colección Alvear	Oleos	15.11.04 - 12.12.04
Rikelme, Claudio	Colección Alvear	Acrílicos	22.9.04 - 30.10.04
Kaplan, Daniel	Colección Alvear	Oleos	18.10.04 - 14.11.04
Scafatti, Luis	Consortio de Arte Buenos Aires	Ilustraciones	6.10.04 - 23.10.04
Bruzone, Dino	Dabbah Torrejón	Fotografías y objetos	2.9.04 - 21.10.04
Facchin, Francone, otros	Del Infinito	Técnicas varias	20.10.04 - 20.11.04
Vanarsky, Jack	Dharma Fine Arts	Esculturas	20.9.04 - 20.10.04
Chen, Aili	El Borde. Arte contemporáneo	Collages	19.11.04 - 25.12.04
Echen, Roberto	El pasaje espacio de arte	Técnicas Varias	1.10.04 - 31.10.04
Naftal, Ariela	Elsi del Río	Fotografía	5.10.04 - 30.10.04
Trotta, Andrea	Escape al arte (Haedo)	Pintura	14.11.03 - 14.12.04
Colección Jumex	Espacio Fundación Telefónica	Fotografía, film, video	28.9.04 - 30.11.04
Lacarra, Silvana	Fondo Nacional de las Artes	Esculturas	30.8.04 - 30.10.04
Barilari, Blaszkó, Chab, Greco	Foto Club Argentino	Técnicas Varias	16.9.04 - 29.10.04
Agüero, Candiani, Juan, Marín	Fund Klemm	Técnicas Varias	7.9.04 - 7.10.04
Boetti, Alighiero	Fundación Proa	Pintura, dibujos	18.9.04 - 21.11.04
Scaglione, Carlos	Galería de la Recoleta GR	Técnicas Varias	21.9.04 - 31.10.04
Maguid, Rosalia	Galería CORIANNE	Fotografía	9.11.04 - 16.12.04
Pini, María Laura	Isidro Miranda (San Isidro)	grabado	28.9.04 - 16.10.04
Giordani, Liliana	Karina Paradiso	Técnicas varias	12.10.04 - 30.10.04
Disario, Alicia	Karina Paradiso	Pintura	1.11.04 - 15.11.04
Montesa, Moreno, Urraco	Karina Paradiso	Técnicas varias	20.9.04 - 9.10.04
Blanco, Moreno, Urraco Perez	Karina Paradiso	Pintura	20.9.04 - 9.10.04
Garcin, Gilbert	Kowasa Gallery (Barcelona)	Fotografía	21.9.04 - 6.11.04
Bedmar, Josep	L'Algepsar (España)	Video Arte	17.9.04 - 12.10.04
Curutchet, Pablo	La Casona de los Olivera	Objetos	25.9.04 - 7.11.04
Lopez Castan, Sivak	La Casona de los Olivera	Pintura	25.9.04 - 7.11.04
Paternosto, Cesar	La Ruche	Pintura	4.10.04 - 20.11.04
A. M. Ibáñez, Ma. L. Ibáñez, otros	Los Cuencos (Mar del Plata)	Técnicas varias	22.9.04 - 22.10.04
Bigio, Crivelli, Monzani, otros	MACLA (La Plata)	Grabado, pintura	23.9.04 - 17.10.04
Colección Jumex	Malba	Fotografía, film, video	28.9.04 - 30.11.04
Mondongo	Maman	Técnicas mixtas	6.10.04 - 11.12.04
Artistas varios	MNBA	pintura y escultura	20.9.04 - 17.10.04

Grupo Espartaco	Muntref (Caseros)	Pintura	18.8.04 - 18.10.04
Quino 50 años	Museo Caraffa (Córdoba)	Historieta	1.10.04 - 14.11.04
Grupo Plural Argentino	M. de Arte Contemporáneo	Grabado, pintura	23.9.04 - 17.10.04
Villaro, Leandro	M. de Arte Contemporáneo	Fotografía	29.9.04 - 24.10.04
Speroni, Laura	M. de Arte Contemporáneo	Pintura	24.9.04 - 17.10.04
Abalos, Paula	Museo de Arte Moderno	Instalación	7.10.04 - 7.11.04
Luna, Leonel	Museo de Arte Moderno	Arte Digital	7.10.04 - 7.11.04
Sívori, Spilimbergo, Silva, Hlito	Museo Eduardo Sívori	Pintura	11.9.04 - 14.11.04
Zuik, Martha	Museo Metropolitano	Pintura	17.9.04 - 17.10.04
Moneta, Raúl	Nucleo cultural (Córdoba)	Pintura	26.10.04 - 8.11.04
Lavaseli, Alicia	Nucleo cultural (Córdoba)	Pintura	11.11.04 - 25.11.04
Carranza, Bertoloni, Chalub	Nucleo cultural (Córdoba)	Técnicas varias	11.11.04 - 25.11.04
Ortolan, Nora	Nucleo cultural (Córdoba)	Pintura	11.11.04 - 25.11.04
Laborde, Beatriz	Nucleo cultural (Córdoba)	Técnicas varias	18.10.04 - 2.11.04
Salón Nacional	Palais de Glace	Varias	21.9.04 - 21.10.04
Roncoli, Claudio	Praxis (Arenales)	Pintura	24.9.04 - 24.10.04
Currículum O	Ruth Benzacar	Pintura	4.10.04 - 5.11.04
Puente, Alejandro	Ruth Benzacar	Pintura	13.10.04 - 20.11.04
Sardón, Mariano	Ruth Benzacar	Pintura	13.10.04 - 20.11.04
Chiachio, Giannone	Sonoridad Amarilla	Objetos	9.10.04 - 6.11.04
Artistas varios	Vermeer	Técnicas varias	1.10.04 - 30.10.04
Artistas Latinoamericanos	Vermeer	Técnicas varias	1.11.04 - 30.11.04

direcciones

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	
180° Arte Contemporáneo	San Martín 975, subsuelo	Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16 y 21-24
Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	Bs As	
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PB°	Bs As	lu-vi 9-21; sa 9-14
Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi 15-20; sa 10-13
Arciboldo	Reconquista 761 PB°14	Bs As	lu-vi 15-19; sa 11-13
Arciboldo	Reconquista 761 PB°14	Bs As	lu-vi 15-19; sa 11-13
Art Gallery International	Costa Rica 4688	Bs As	lu-vi 10:30-20, sa 10:30-14
Asociación Cultural Pestalozzi	Freire 1882		
Atica	Libertad 1240 PB°9	Bs As	lu-do 11-13, 15-20. sa 11-13
Beca Kuitca	San Luis 3176		
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 11:30-19
Boquitas Pintadas	estados unidos 1393	Bs As	lu-sa 12-2
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pasaje Revol	Córdoba	do 20-24
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC de España en Bs As (ex ICI)	Florida 943	Bs As	lu-vi 10:30-20
CC de la Cooperación	Corrientes 1543	Bs As	lu-sa 11-22; do 17-20:30
CC Konex	Av. Córdoba 1235	Bs As	
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	Bs As	lu-sa 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs As	lu-do 11-21
Cedinci	Fray Luis Beltrán 125	Bs As	ma y vi 10-19
Colección Alvear	Av. Alvear 1685	Bs As	lu-vi 11-21
Consortio de Arte Bs As	Av. Libertador 14801	Bs As	lu-sa 10-20; do 16-20
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	Bs As	ma-vi 15-20; sa 11-14
Daniel Abate	Pasaje Bolloni 2170	Bs As	
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	Bs As	lu-vi 10:30-20; sa 11-13
Dharma Fine Arts	Arenales 1239 Puerta 1-1°	Bs As	
Ecléctica	Serrano 1452	Bs As	
Edea Antigua Casa de la Moneda	Defensa 630	Bs As	ma-do 14-18
El Borde. Arte contemporáneo	Uriarte 1356	Bs As	lu-sa 14-20; visitas 12-24

El pasaje espacio de arte	Córdoba 954 Loc 26 PA	Rosario	lu-vi 9-20; sa 10-13
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 10:00-13:00/16-20; sa 11-14
Escape al arte (Haedo)	Marcos Sastre 57	Haedo	
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs As	ma-vi 12-21; do 15-21
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9º "C"	Bs As	A convenir
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	Bs As	ma-do 14-20:30
Espacio Vox (Bahía Blanca)	Zeballos 295	Bs As	lu-sa 17- 20
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	Bs As	lu-vi 10-18
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	Bs As	lu-vi 11-21; sa 10-14
Fund Esteban Lisa	Rocamora 4555	Bs As	lu-vi 15-20, sa 10-14
Fund Klemm	M. T. de Alvear 626	Bs As	lu-vi 11-20
Fund C. de Estudos Brasileiros	Esmeralda 965	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Fundación Proa	Av. Pedro de Mendoza 1929	Bs As	ma-do 11-19
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502	Bs As	lu-vi 12-19; do 14-19
Isidro Miranda (San Isidro)	Juan Segundo Fernandez 1221	San Isidro	lu-vi 10-13 y 17-20; 10-13
Juana de Arco	El Salvador 4762	Bs As	lu-sa 11-20
Karina Paradiso	Av. Libertador 4700 PB A	Bs As	lu-vi 14-20; sa 11-14
Kowasa Gallery (Barcelona)	Calle Mallorca 235	Barcelona	ma-sa 10.30-14 17-20.30
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	Avellaneda	ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19
La Ruche	Arenales 1321	Bs As	lu-vi 15-19:30; sa 11-13:30
Loreto Arenas Galería de Arte	Juncal 885	Bs As	lu-vi 12-20 hs; sa 11,30-13,30
Los Cuencos (Mar del Plata)	Roca 1404	M. del Plata	ju-sa 9-13; 16-20, do 16-20
MAC de Bahía Blanca	Sarmiento 450	Bs As	
MACLA (La Plata)	Calle 50 e/6 y 7	La Plata	ma-vi 10-20, sa-do 15-22
MALBA	Av. F. Alcorta 3415	Bs As	lu-vi 12-20; sa-do-fer 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	Bs As	lu-vi 11-20, sa 11-19
Marq-Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador y callao	Bs As	lu-vi 15-20; sa-do 11-19
Materia Urbana, Tienda	Defensa 707 1º	Bs As	ma-ju 11- 19; vi-do 11- 20
MNBA	Av. Del Libertador 1473	Bs As	ma-vi 12:30-19; sa-do 9:30-19
MOTP (Mar del Plata)	Rawson 3550	M. del Plata	lu-vi 17-20:30
Muntref (Caseros)	Valentín Gomez 4838	Bs As	lu-sa 11-20
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Yrigoyen 651	Córdoba	
Museo Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	Bs As	ma-vi 15-19; do 16-19
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	Rosario	ma-vi 12-21; sa-do 10-20
Museo de Arte Contemporáneo	Sarmiento 450	Bahía Blanca	
Museo de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	Bs As	lu-do 14-19
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	Bs As	ma-vi 10-20, sa-do-fer 11-20
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel 555	Bs As	ma-vi 12-20; sa-do-fer 10-20
Museo Etnográfico	Moreno 350	Bs As	mi-do 14.30-18.30
Museo Fernández Blanco	Suipacha 1422	Bs As	ma-do 14-19
Museo Fotográfico Simik	Federico Lacroze 3901		
Museo Metropolitano	Castex 3217	Bs As	lu-do 12:30-20:30
Museo Xul Solar	Laprida 1212	Bs As	lu-vi 12-20
Núcleo cultural (Córdoba)	Pab. Argentina, C. Universitaria	Córdoba	lu-vi 10-21
Núcleo de Arte	Maipú 995	Bs As	lu-vi 10-19:30; sa 10-14
Pabellón 4	Uriarte 1332	Bs As	lu-do 16-20
Palais de Glace	Posadas 1725	Bs As	lu-vi 13-20; SA-do 15-20
Pedro & Jacqui Green	Azcuénaga 1745 2ºA	Bs As	JU, VI y sa 16-20
Praxis (Arenales)	Arenales 1311	Bs As	lu-vi 10:30-20; sa 10:30-14
Praxis (Arroyo)	Arroyo 851	Bs As	lu-vi 10:30-20 ; sa 10:30-14
Ruth Benzacar	Florida 1000	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 10:30-13:30
Sara García Uriburu	Uruguay 1223 P.B.	Bs As	lu-vi 11-13, 16-20; sa 11-13
Sonoridad Amarilla	fitz roy 1983/1985/1987	Bs As	ma 14-20; mi-sa 14-02
Stein (Rosario)	Santa Fe 2479	Sta Fe	lu-vi 10-12 y 16-20; sa 10-12
Tono Rojo	Eduardo Schiaffino 2183	Bs As	
Torre Monumental	Plaza Fuerza Aérea Argentina	Bs As	ju-do 12-19
Vermeer	Suipacha 1168	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14
Victor Najmías	Costa Rica 4668	Bs As	ma-do 11-13, 15-19; sa 15-18
Volumen 3	Paraná 1163	Bs As	
Zavaleta Lab	Arroyo 872	Bs As	

E S P A C I O

Fundación Telefónica

Programación Octubre - Noviembre

CURSOS

El sonido y la música experimental en las instalaciones multidisciplinares

Situación del arte sonoro y la música experimental en el contexto del arte contemporáneo. El análisis de las relaciones existentes entre el sonido y la música en las instalaciones multidisciplinares.

A cargo de **Jorge Haro**.

21 y 28 de octubre, 4 y 11 de noviembre 18.30 hs.

En el marco de la exposición "Los Usos de la imagen: fotografía, film y video en la Colección Jumex".

CICLO DE MESAS REDONDAS

Diálogos e intercambios en las Artes plásticas

Coordinado por **Patricia Hakim**.

Fronteras tenues: El arte como producción de conocimiento y creador de contexto

Ponentes: Fabiana Barreda, Leonel Luna, Marcelo de la Fuente.

12 de octubre.

Proyecto cultural, curaduría, investigación y crítica

Ponentes: Jorge López Anaya, Ana María Battizozzi, Corinne Sacca Abadi.

19 de octubre.

La obra presentada por sus autores

Ponentes: Pablo Siquier, Dino Bruzzone, Jorge Macchi.

26 de octubre.

Todos los martes de octubre a las 18 hs.

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

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

FUNDACIÓN

Telefónica

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

Septiembre - Noviembre 2004
Malba - Colección Costantini
y Espacio Fundación Telefónica

Los usos de la imagen: fotografía, film y video en

La Colección Jumex

Una co-producción Malba - Jumex
en asociación con Espacio Fundación Telefónica

Curadores: Carlos Basualdo y Patricia Martín

ESPACIO
Fundación Telefónica

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio



LA COLECCIÓN
JUMEX

malba Colección Costantini

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Av. Figueroa Alcorta 3415 | www.malba.org.ar