

ramona

49

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

buenos aires. abril de 2005 / CINCO AÑOS / \$6 ó 6 venus

La escena global como un cubo mágico > editorial

Todo lo que Ustedes querían saber sobre Arte Correo. Adelanto exclusivo de “El Arte Postal en Argentina” > Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero

La gestión cultural es otra cosa. Entrevista a Marcelo Pacheco > Mariano Oropeza

Pensamientos semiamargos de un ex joven furibundo > Dan Graham

Las siete reseñas de monos y mierda > Nicolás Guagnini

El último de los búnker del Topos Uranos o la fuga hacia la pintura > Rafael Cippolini

Comargin nº 2. Guesselmatt nunca aprenderá > Lux Lindner

Métodos, sistemas y objetivos en el arte actual en 3 diferentes contextos > Gustavo Marrone

Entrevistas a > Eloísa Cartonera, Mujeres Creando y Procesos Abiertos.

Macro-Rosario. Sólo soy un pedazo de atmósfera > Xil Buffone

De la servidumbre indiana a la división y (su)-(so)bordinación a los poderes del Estado > Diego Melero

Secuencias de energía levitante. Una entrevista a Ernesto Gallardo sobre Roberto Matta > Pedro Labowitz

Berni como máquina política. Los Salones Nacionales y las vanguardias (1924-1943).

Segunda Parte de la Tercera Parte > Mario Gradowczyk

Una casilla puede ser todo lo que se les ocurra. Sobre una obra de Cristian Segura > Juan Perone

Otras posibles aproximaciones a estéticas latinoamericanas > Lucila Anigstein
Pequeño Daisy Ilustrado

Y tantísimo, pero tantísimo tantísimo más para pasar el otoño



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

ramona

revista de artes visuales
n° 49. abril de 2005
\$6

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

Colaboración especial
Xil Buffone

Colaboradores permanentes
Diana Aisemberg, Jorge Di Paola,
Mario Gradowczik, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Marcelo Gurman, M777.

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga
Julieta Constantini

Producción general
Milagros Velasco

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Silvia Leone

Administración General
Patricia Pedraza

Prensa
Natalia Salvatierra

Organización Vino ramona
Natalia Salvatierra, Jeronimo Saenz I.

Distribución y Ventas
Jeronimo Saenz I.

Suscripciones
Mariel Morel

Publicidad
Milagros Velasco
milagros@proyectovenus.org

ISSN 1666-1826 RNPI
El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores
www.ramona.org.ar
ramona@proyectovenus.org.ar
Fundación Start
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Bs As
Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

- 5 **En el modo editorial: La escena global como un cubo mágico**
por Ramón (al cuadrado)
- 8 **Todo lo que Ud. quería saber sobre Arte Correo**
por Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero
- 18 **La gestión cultural es otra cosa**
Mariano Oropeza entrevista a Marcelo Pacheco
- 24 **Las siete reseñas de monos y mierda**
por Nicolás Guagnini
- 26 **Pensamientos semi amargos de un ex joven furibundo**
por Dan Graham
- 30 **El último de los búnker del Topos Uranos**
Rafael Cippolini
- 34 **Comargin Nr. 2: Guesselmatt nunca aprenderá**
por Lux Lindner
- 40 **DOSSIER MÉTODOS Y SISTEMAS**
 - La inestabilidad e imprevisibilidad son su mayor riqueza**
Gustavo Marrone
 - Eloísa Cartonera: "No tenemos premisas para el futuro"**
Entrevista a Washington Cucurto
- 42 **Mujeres creando: Tecnocracia de género**
Entrevista a Mujeres creando
- 45 **Procesos Abiertos: transfiguración del espacio público**
Entrevista a Manuel Oliveira
- 48 **"Sólo soy un pedazo de atmósfera"**
por Xil Buffone
- 58 **De la servidumbre indiana a la división y (su)-(so)bordinación a los poderes del Estado**
por Diego Melero
- 62 **Secuencias de energía levitante**
Pedro Labowitz entrevista a Ernesto Gallardo
- 66 **Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): Berni como máquina política**
por Mario Gradowczyk
- 82 **Una casilla puede ser todo lo que se les ocurra**
por Juan Perone
- 84 **Ch'uspas, billetitos, sombreroitos**
por Lucila Anigstein
- 90 **Pequeño Daisy ilustrado**
por Diana Aisenberg
- 93 **Correo de lectores**
- 95 **muestras & galerías**

La escena global como un cubo mágico

Ramón
(al cuadrado)

No se trata de obtener la fórmula (por otra parte ¿dónde buscarla?) ni tampoco (mucho menos) quedarnos sentados observando tantas manifestaciones del arte como si se tratara de un programa de televisión en el cual una locutora en off dispara diagnósticos de todo tipo sobre una escena expandida (al igual que en el barroco, el escenario puede ser el mundo, al cual, a veces no sabemos cómo ni en qué forma, seguimos perteneciendo).

Tenemos elementos dispersos, imágenes, balbuceos, certezas, datos, reflexiones, bocetos, recuerdos y muchas dudas que se van desplazando en nuestro cerebro como los colores de un cubo mágico, crucigramas abstractos que encadenan y vinculan claves de modo todavía enigmático.

No queremos develar el mundo: no creemos en un misterio que nos antecede, una verdad primigenia que fue encriptando abracadabras de infinidad de tipos y factores en los pliegues de lo real. Por el contrario: como jugadores eternos de un cubo mágico, damos vueltas y vueltas a la información que tenemos, intentamos otros escorzos, infinitas combinaciones que, por simple prepotencia aleatoria, nos conducen a infinidad de mundos, a multitudes de sueños privados que para nuestro bien y desconcierto siguen modificando los límites del planeta que habitamos. Ésta es nuestra mística.

Nada nos antecede, aparte de una memoria, privada o colectiva, que necesitamos reordenar y volver a pensar una y otra vez, exprimiéndole sentidos. Ani Di Franco, citada en un best seller de Antonio Negri y Michael Hardt afirma: "Toda herramienta es un arma, si se la empuña adecuadamente". Nuestra herramienta es el presente; el presente también es nuestra política. En verdad no es uno: son muchos. Demasiados. Y tan imprevisibles y riesgosos como los ángeles y los demonios de Sinesio de Rodas. ¿Se acuerdan de Sinesio de Rodas?

Hubo un tiempo en que el mundo intelectual estuvo repleto de angelólogos

herejes. Juan José Arreola, en su texto sobre Sinesio, nos recuerda a varios, como Valentino el Gnóstico y su eufórico discípulo Basílides, quienes en pleno siglo II “alzaron del suelo pesadísimas criaturas positivas con nombres científicos como Dínamo y Sofía, a cuya progenie bestial debe el género humano sus desdichas”.

Sinesio aceptó la visión del paraíso que sus antecesores le legaron, pero la vació de ángeles. Afirmó que los ángeles viven entre nosotros y que a ellos deben ser entregadas nuestras plegarias “en calidad de concesionarios y distribuidores exclusivos de las contingencias humanas”. Son ellos los que dispersan, provocan y acarrearán los mil y mil accidentes de la vida. (Arreola dixit.) “A los ojos de Dios van urdiendo una tela de complicados arabescos, mucho más hermosa que el constelado cielo nocturno. Los dibujos del azar se transforman, ante la mirada eterna, en misteriosos signos cabalísticos que narran la aventura del mundo”.

Ahora bien: dado que, en la época que le tocó en suerte a Sinesio los maniqueos exhibieron su auge, éste alojó en su teoría a las huestes de Lucifer, admitiendo a los diablos en calidad de sabotadores. “Ellos complican la urdimbre sobre la que los ángeles traman; rompen el buen hilo de nuestros pensamientos, alteran los colores puros, se birlan la seda y el oro y la plata y los suplen con burdo cañamazo. Y la humanidad ofrece a los ojos de Dios su lamentable tapicería, donde aparecen tristemente alteradas las líneas del diseño original”.

Ángeles y demonios entremezclan sus fórmulas en el presente de nuestro cubo mágico, en el cual, para nuestra felicidad y adrenalina, las piezas que manipulamos y nos manipulan siguen estando desordenadas. Nos encanta pensar nuestro juego en el mundo como el de un pequeño demonio sabotador, que reformula sus movimientos y altera las líneas del diseño original, intentando otros acorde a nuestros instintos.

ramona es leída en todo el mundo

89 bibliotecas especializadas
en toda América Latina, Estados Unidos
y Europa reciben ramona
gracias al auspicio
de la Dirección General
de Asuntos Culturales de la Cancillería.

Leda Catunda

ASGA

Galería Alberto Sendrós

31 de marzo, 19hs.
cierre 6 de mayo

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

Todo lo que Ud. quería saber sobre Arte Correo

El siguiente artículo forma parte del libro *El Arte Postal en Argentina*, que se va a publicar en el año 2005, por Vortice Argentina

Fernando García Delgado

Juan Carlos Romero

Paralelamente al Arte Conceptual y con posterioridad a él, se sucedieron una serie de experiencias eclécticas que si bien surgieron de las diversas modalidades de lo conceptual definieron nuevos medios, como el envío postal (Arte Postal) y la fotocopia (Xerografía). Con el término *Arte Postal* o *Arte Correo* (*Mail Art*, en inglés) se designó inicialmente a una tendencia artística consistente en el envío de mensajes y diversas producciones -poemas, dibujos, objetos, fotografías- utilizando el sistema postal como medio de comunicación a destinatarios conocidos o desconocidos. La intención que subyace en esta tendencia es la de oponerse a las reglas a las que se ajustan las demás disciplinas de las artes visuales, creando un cuestionamiento a los circuitos institucionales de las galerías y museos, es decir, a las prácticas del mercado del arte.

Antecedentes históricos

Si bien no caben dudas acerca de los inicios del Arte Postal en los años sesenta, por el artista norteamericano Ray Johnson, siempre encontramos antecedentes, principalmente en experiencias futuristas y dadaístas. El Futurismo se había propuesto liberarse de las ataduras de la sintaxis en la literatura y de la colocación ordenada en la página de donde nacieron "las palabras en libertad". Marinetti consideraba que la pintura era vista como una "sensación dinámica". El denominador común de los protagonistas de la búsqueda futurista reside en la insistente liberación de la carga del pasado. Giacomo Balla o Pannaggi a la cabeza, en 1920, se sirvieron de esta vía postal para elaborar collage postales que consistían en combinar el domicilio del destinatario con fotografías, elementos gráficos, sellos, inserciones de cifras, papeles policromados embreados, gasas y telas en una composición que después de la oficina de correos completaba poniendo al azar sellos de goma y etiquetas oficiales. A esto hay que agregar las postales alteradas de Kurt Schwitters, como "Collage Merz 133" (1922). En sus trabajos se distingue un estado de espíritu puramente Dada hasta tal punto que el franqueo parece insertado por azar en el contexto gráfico.

Otro precedente de gran significación es el telegrama de Marcel Duchamp, que formó parte de la exposición del Surrealismo de 1936 en París. Duchamp envía un telegrama comunicando que no participará de la exposición; no obstante, la organización lo hace partícipe igualmente, exponiendo el telegrama.

Los impulsores del movimiento neodadaísta Fluxus: George Maciunas, Dick Higgins, Ben Vautier, Joseph Beuys, Ken Friedman, Ray Johnson,

Vostell, son quienes reactualizan el Arte Postal a comienzos de la década de 1960 y desde esa fecha el movimiento no ha cesado de crecer y expandirse por todo el mundo, sumando actualmente a miles de artistas. Ray Johnson enviaba por correo trozos de obras sin terminar, a sus amigos, para hacerlos participar de la creación mediante sus intervenciones y, en 1962, funda la "New York Correspondance School of Art", considerada hoy como inicio y nominación del Arte Postal.

Características del Arte Postal

El Arte Postal tiene ciertas consignas básicas no escritas que perduran desde su nacimiento, hace más de cuarenta años: se exponen todas las obras recibidas; no hay jurados ni críticos; las obras no se comercializan y todos los participantes reciben documentación de la exposición y, aunque la actividad se desarrolla dentro de las artes visuales, cualquier persona puede iniciarse en esta tendencia artística, siendo una de las formas más comunes participando en convocatorias organizadas por artistas, las cuales se difunden mediante el sistema postal, si bien en la actualidad muchos lo hacen por correo electrónico, aprovechando las amplias posibilidades que brinda este medio.

El Arte Postal en Latinoamérica

En América Latina, las primeras manifestaciones de este movimiento comienzan en 1969, con los artistas Liliana Porter y Edgardo Antonio Vigo, en Argentina; Luis Camnitzer y Clemente Padín, en Uruguay; y Pedro Lyra, en Brasil, quien publica un manifiesto de Arte Postal (1970). De esta época se destacan las primeras exposiciones: el "Festival de la Postal Creativa" en Montevideo, Uruguay (1974); la "Última Exposición Internacional de Arte Postal" realizada por Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala, en Buenos Aires, Argentina (1975); y la "I Exposición Internacional de Arte Postal" organizada por Paulo Bruscky y Ypiranga Filho en Recife, Brasil (1975).

En el período de las dictaduras en América Latina, el Arte Postal se manifestó mediante la denuncia de las propias situaciones en los países militarizados a través de la producción de sellos de correos apócrifos, sobres, cadenas de intercambio y otras maneras de expresión propias de este medio. Entre algunos de los hechos que afectaron en forma personal a artistas postales, podemos señalar la censura y clausura por los militares brasileños de la "II Exposición Internacional de Arte Postal" organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago en Recife, Brasil (1976);

el destierro del artista chileno Guillermo Deisler a partir del golpe de Pinochet; la desaparición de Palomo Vigo, hijo del artista argentino Edgardo A. Vigo; la tortura y el encarcelamiento de los uruguayos Jorge Carballo y Clemente Padin; el encarcelamiento y destierro del salvadoreño Jesús Romeo Galdámez, hoy radicado en México.

Fueron múltiples las publicaciones que difundieron y los artistas que practicaron el Arte Postal en Latinoamérica: “W.C.”, “Diagonal Cero”, “Hexágono”, “Hoje, Hoja Hoy”, en Argentina; “La Pata de Palo” y “Margen”, en Brasil; “Ediciones Mimbre” en Chile; “Post Arte” y “Março” en México; y “Ovum 10”, en Uruguay. Entre los artistas, podemos mencionar a los argentinos Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Graciela Gutiérrez Marx, Luis Catriel, Juan Carlos Romero y Luis Iurcovich; los brasileños Joaquim Branco, Samaral, Julio Plaza, Avelino de Araújo, Daniel Santiago, L. M. Andrade, Leonhard Frank Duch y Odair Magallanes; Guillermo Deisler en Chile; en Colombia, Jonier Marín; en Venezuela, Diego Barboza y Dámaso Ogaz; en el Uruguay, Haroldo González y Jorge Carballo; y en México, Felipe Ehrenberg y Pedro Friederick.

A partir de los años ochenta, el Arte Postal comenzó a destacarse con su inclusión en la XVI Bienal de San Pablo Brasil, en 1981; se crea el grupo “Solidarte” en México (1982), que con la muestra “Desaparecidos Políticos de Nuestra América” obtuvo una mención especial en la primera Bienal de la Habana, Cuba (1984). Otros hechos que se sucedieron son la muestra “1ro de Mayo”, en Uruguay (1983), y la fundación de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Postales en Rosario, Argentina, en el marco de la exposición internacional de Arte Postal organizada por Jorge Orta. Entre las actividades de la fundación, se encuentra la campaña mundial en torno a la libertad de Andrés Díaz, las declaraciones en torno a la soberanía de Nicaragua, el cese de la represión en Chile, y una campaña de recolección de firmas reclamando la libertad del líder sudafricano preso, Nelson Mandela.

En este período surgen nuevos artistas: los argentinos Verónica y Jorge Orta, Hilda Paz, Susana Lombardo, Gabriela Hermida, Liliana Grinberg, Patricia Muñoz, Alfredo Mauderli, entre otros; el cubano Pedro Juan Gutiérrez; los panameños Manuel Montilla y Rubén Contreras; los uruguayos Osmar Santos, Antonio Ladra, Nicteroi Argañaraz, Raúl Di Paula, Jorge de Agosto, Acosta Bentos y Rubén Tani; el dominicano Carlos Sangiovanni; los brasileños Wladimir Dias-Pino, Lenir de Miranda, Gilbertto Prado, Roberto Keppler, Philadelpho Menezes, Lucio Kume, entre otros; los mexicanos César Espinosa, Mauricio Guerrero, René Montes, Leticia Ocharán, Arturo Kems, Gerardo Yépez y Gerardo Padilla; los chilenos Eduardo Díaz Espinoza, Juan Heisohn, Osvaldo Silva Casterón, Manuel Escobar y Jorge Lloret; el colombiano Tulio Restrepo; los venezolanos Aquiles Ortiz y Alberto Ferraz; y muchos más.

Principios del Arte Postal en Argentina: Liliana Porter y Edgardo A. Vigo

En 1967 la artista argentina Liliana Porter (n. 1941) realiza la primera ex-

periencia de Arte Postal que consistió en una página con un sello impreso que decía: “To be wrinkled and thrown away” (para arrugar y tirar). El remitente decía: “Liliana Porter, New York Graphic Workshop”. En 1969, desde el Instituto Di Tella, en Buenos Aires, envía cuatro “exposiciones” más, consistentes en tarjetas postales con el tema de sombras sin objetos. En cada una de las cuatro tarjetas blancas estaba impresa la imagen realista de una de las sombras, dejando el espacio vacío en el lugar del respectivo objeto. Existía, así, la posibilidad de colocar encima del lugar preciso el objeto real. De este modo, se invertían los tiempos naturales de las cosas porque primero existía la sombra y luego el supuesto objeto que la proyectaba. Otra obra es de junio del mismo año, en la que participaron también Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo y Roberto Plate. Alquilieron una caja fuerte en el banco *The Manufacturers Hanover Trust's*, donde depositaron cuatro obras. Al final de esta acción enviaron por correo un desplegable, donde aparecían todos los datos de los trabajos depositados y la frase de Camnitzer “Missing Line”, con una línea blanca que cruzaba las palabras (la línea que faltaba), la fotocopia de las tarjetas de identificación de Castillo, la reproducción de la llave de la caja fuerte de Plate y una foto de Eleanore Hubbard saludando a Porter. En 1970 se presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la exposición llamada “Information”, donde el grupo “New York Graphic Workshop” envió una exposición por correo. En el museo había una mesa blanca dispuesta con lapiceras y con sobres para que la gente interesada en recibir la “exposición por correo” escribiera sus domicilios. Todas estas obras fueron consecuencias del manifiesto FANDSO que el grupo escribió en 1966, el cual apoyaba la producción de Free Assemblable Non-functional Disposable Serial Objects (Objetos no funcionales, seriadados, desechables).

El otro artista que trabajó simultáneamente con Porter fue Edgardo A. Vigo (1928-1997), quien comenzó en la actividad del Arte Postal con la distribución internacional de su publicación “Diagonal Cero” en 1968, eslabón que lo unió a la “Comunicación a Distancia” -como solía nombrarlo Vigo-. A través de esta revista conoció, entre otros artistas, a los franceses Julien Blaine y Jean-Francois Bory, que venían de la poesía visual de vanguardia del tipo experimental y estaban dentro de la red de la Comunicación a Distancia.

Aquí un relato de una de sus primeras experiencias postales:

“Durante 1971 realicé una experiencia en el ámbito postal: inventé un personaje al que llamé Otto Von Mach. A él le fueron dirigidas veinticinco propuestas con direcciones inventadas -con direcciones que tenía, las intercambiaba y mandaba, por ejemplo, a Perú con una dirección que correspondía a una ciudad de México-. Me las devolvieron todas. En cada sobre quedó registrada la historia del viaje que tuvo cada una: la entrada, la salida, la fecha, la devolución de las administraciones; algunas dicen desconocido. Todo fue manejado sin que el sobre fuera abierto. Con algunas han hecho una búsqueda de las más exhaustivas.

Otras, directamente, las devolvieron. De a poco me fueron llegando las cartas dentro de un período normal. La última la recibí al año, porque la mandaron a Europa y tenía que ir a Japón. También tienen mi recepción, el informe del cartero. Eso sí, los sobres quedaron muy interesantes. Una pequeña experiencia que es inédita porque no la expuse nunca, todavía no encontré la oportunidad.”

La primera muestra en la Argentina fue organizada por Vigo y Horacio Zabala (n. 1943) el 5 de diciembre de 1975. Zabala le propone a Vigo organizar una muestra y presentarla en la “Galería Arte Nuevo”, en Buenos Aires; aunque Vigo no estaba muy de acuerdo con hacer una exposición, y menos en una galería, acepta con la condición de que sea la primera y última muestra organizada por él. De aquí proviene el nombre de la muestra llamada “La Última Exposición de Arte Correo”.

Una de las maneras en que Vigo hacía Arte Postal era mediante la creación de tarjetas postales de ediciones limitadas, las que le servían para participar de las convocatorias que recibía y de esta forma mantenía un intenso y permanente intercambio. Otra de sus maneras era con la realización de sellos postales (estampillas), que comenzó con la edición de un proyecto llamado “Libro de Estampillas”, en el cual, al llegar a quince participantes, empezaba una nueva convocatoria. Llegó a editar veinte números y reunió una buena cantidad de artistas nacionales y extranjeros, entre los cuales figuran los argentinos Jorge Pereyra -que realizó una estampilla tridimensional, una de las pocas en el ámbito internacional que se hayan hecho ocupando el espacio-, Juan Carlos Romero, Hilda Paz, Graciela G. Marx, Carlos Pamparana y Guillermo Deisler (Chile), Clemente Padín (Uruguay), Vittore Baroni (Italia), Dogfish (USA), H. R. Fricker (Suiza), Keith Bates (Inglaterra), entre muchos otros.

Juan Carlos Romero (n. 1931), a partir de su relación y amistad con Edgardo A. Vigo, tomó conocimiento de los primeros proyectos de Arte Postal, y comienza a participar en diversas convocatorias y publicaciones, como la de los franceses Julien Blaine, “Doc(k)s” y Herve Fischer, “Art et Communication Marginale”; en “Hexágono” y en el múltiple “Biopsia”, ambas editadas por Vigo. En los años noventa formó parte de la organización de los proyectos “No al Indulto”, “500 Años de Represión”, “XX Años”, “Desocupación” y “Desaparición”. Todos ellos fueron presentados como libros de artista grupales. Desde 1997 colabora activamente en los proyectos organizados por “Vortice Argentina”, y coedita, junto con García Delgado, la publicación “Vortex”.

Las nuevas generaciones

A muchos artistas la relación con Edgardo Vigo -a través del Arte Postal- les abrió un panorama distinto acerca de las artes visuales: el de crear por el placer de hacer y de comunicar. Algunos de ellos crearon sus proyectos personales, como el periódico *Hoje Hoja Hoy*, de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo, integrada por Graciela Gutiérrez Marx, Gustavo Mariano, Hilda Paz, Alfredo Mauderli y

Susana Lombardo. Se publicaron, entre 1985 y 1986, cinco números, con un tiraje de 500 ejemplares, y en cada número se incluía un grabado numerado y firmado que se imprimía en el taller de Hilda Paz en Bernal, en los suburbios de Buenos Aires.

Hilda Paz (n. 1950) es una de las primeras artistas argentinas que empezó a realizar envíos de Arte Postal, destacándose por su fluida y cotidiana participación, tanto en el nivel nacional como en el internacional. Por lo general, en sus obras emplea las diversas técnicas del grabado, con una estética muy particular. Entre algunas participaciones, mencionamos sus colaboraciones para la revista *Univer/s*, que editaba el artista chileno Guillermo Deisler desde Alemania y en varios números de *468 Revista de Gráfica Experimental*, dirigida por el artista argentino Carlos Pamparana. Junto con Juan Carlos Romero, empezaron a editar, en noviembre de 1997, la revista de poesía visual *2 de Oro*, publicando 11 números hasta 1999 y continúan con *La Tzara* desde el año 2003.

Claudia Del Río (n. 1957) y Jorge Orta (n. 1953), dos artistas de la ciudad de Rosario, formaron un grupo de trabajo entre 1981 y 1982, al que se sumó posteriormente Graciela Sacco (n. 1956). Claudia Del Río sostiene que desde los '80 hasta comienzos de los '90, trabajó intensamente y considera que tuvo tres momentos en el Arte Postal, el período activista, el poético-político y el todossomosartistas. Lo puntual, para destacar, fueron dos convocatorias organizadas por el grupo: “No al Indulto” (1989) y el “Primer Encuentro Bienal Alternativo Tomarte” (1990), ambas realizadas en Rosario. “No al Indulto” fue una acción postal con envíos a la Casa Rosada del Gobierno Nacional; “Tomarte”, un encuentro alternativo organizado desde la Facultad de Humanidades y Artes, con alcance nacional e internacional, y la intención de tomar la ciudad desde el arte durante dos o tres días, en las calles y los ámbitos públicos. Otros artistas importantes que participan del medio son Florencia Crescimbeni (n. 1965), a través de postales creadas con técnicas de grabado y collage; Jorge Garnica (n. 1956), con la creación de estampillas de artista; Muriel Frega (n. 1972), con diversas obras gráficas; y Carlos Pamparana quien, a través de la Editorial Lorito Tinto de la ciudad de La Plata, edita 5 números de *468 Revista de Gráfica Experimental*, con un tiraje de 200 ejemplares y conformada con trabajos originales de diversos artistas postales.

En 1994, Osvaldo Jalil (n. 1950) crea “Ediciones El Zaguán”, una editorial que funciona hasta la fecha en su taller donde se editan diversas publicaciones de bajo tiraje. Desde marzo de ese año hasta diciembre de 1996, publicó la revista “5+1 Arte”, de la que fueron editados 28 números, con un tiraje de 100 ejemplares. En ella participaban seis artistas visuales y un escritor. Hubo una edición especial hecha en su totalidad por Wolfgang Luh, artista alemán que vivió en Buenos Aires. Los trabajos eran, en su mayoría, reproducciones pero varias de ellas también contaban con obras originales. De las mismas participaron los argentinos Crist, Carlos Alonso, Carlos Masoch, Dalmiro Sáenz, M. Lumb (Inglaterra), R. Maggi (Italia), K. Framelius (Finlandia), Crackerjack Kid

(EE.UU.), entre muchos otros. A finales de 1995 y de 1996, Jalil realizó en su casa/taller dos exposiciones con todos los trabajos publicados en las revistas.

En febrero de 1996 el artista argentino Fernando García Delgado (n. 1960) comienza un proyecto participativo entre varios artistas a partir de la edición de la publicación de Arte Postal "Vortice". El proyecto fue desarrollando nuevas ideas y adoptando diversas disciplinas y formatos, desde sellos y tarjetas postales, publicaciones periódicas, libros de artista, objetos, obras gráficas y *performances* hasta la organización de convocatorias internacionales. El conjunto de todas estas ediciones y actividades se enmarcan dentro del proyecto artístico denominado "Vortice Argentina" e ingresa a la red mundial del Arte Postal, la Poesía Visual y el libro de artista, participando, organizando e informando sobre todo lo relacionado con estas actividades en el nivel nacional e internacional. A través de ocho años de actividad, hoy posee un archivo con más de 7.000 obras de 1.800 artistas de 43 países, de la que participan reconocidos artistas argentinos como León Ferrari, Hilda Paz, Juan Carlos Romero, Osvaldo Jalil, Claudia Del Río, Fernando Fazzolari, entre tantos otros, sin olvidar a Edgardo A. Vigo, uno de los pioneros del Arte Postal en la Argentina.

Desde su inicio y hasta la fecha, edita publicaciones periódicas de edición limitada: "Vortice" (1996) con 300 ejemplares, donde presenta obras originales de artistas, notas, ensayos y convocatorias; "Vortex" (1997) con 1.000 ejemplares, un afiche de Poesía Visual y Gráfica Experimental iniciado por Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero; y "A+C" (1998) con 70 ejemplares, un libro anual internacional de artistas correo armado con obras originales. En todas estas publicaciones participan artistas argentinos y de otros países.

En abril de 1998, García Delgado inauguró en el domicilio particular la "Barraca Vorticista", el primer lugar en el país dedicado exclusivamente a la presentación de exposiciones y proyectos de artistas vinculados al Arte Postal, la Poesía Visual y los libros de artista. La idea de habilitar este espacio fue para tener un lugar de encuentro entre artistas que trabajan en la misma actividad y para presentar diversos proyectos, que, por su carácter, es difícil de presentar en espacios institucionales. Con relación al proyecto, ese mismo año diseña el sitio en Internet; www.vorticeargentina.com.ar. De esta forma se documenta la historia del proyecto además de las ediciones, exhibiciones, una biblioteca virtual con escritos, cartas y ensayos, un directorio de artistas argentinos y enlaces a sitios internacionales, todo vinculado a la actividad. También comienza a seleccionar y clasificar parte del material para el Archivo Vortice Argentina de Arte Alternativo (AVADAA), que contiene documentación escrita y fotográfica sobre las actividades realizadas en Argentina. Crea otro sitio en Internet dedicado a la obra del colega Edgardo A. Vigo, con obras y material del archivo de Vortice y de artistas con quienes Vigo mantenía correspondencia: www.eavigo.com.ar.

Otro proyecto que origina Vortice Argentina es la determinación, en

1999, de una fecha para conmemorar el Arte Postal en Argentina, estableciendo el 5 de diciembre como el "Día del Arte Correo" -fecha de la primera muestra realizada en el país en 1975- y llevando a cabo anualmente una exhibición internacional de sellos postales (1). Como parte del mismo proyecto, cada año invita a 36 artistas argentinos para que cada uno elabore una imagen y así poder editar una serie de 1.000 ejemplares que son sellados con el "día de emisión" a cargo de la Gerencia de Sellos Postales y Filatelia del Correo Argentino.

Norberto José Martínez (n. 1970) en 1995 organizó la muestra de Arte Postal en la calle "Último día de libertad en América", en Paso del Rey, Provincia de Buenos Aires, y al año siguiente se hizo una segunda convocatoria. En 1996, con la invitación del artista Alfredo Portillos, Martínez organizó la exposición "Utopías por correo", presentada en la muestra *AEIUO* en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Otras dos convocatorias fueron "Cuerpos Hechos a Mano" (1998), junto a Jorge Daffunchio, Nora Menghi y Hugo Vidal, y "Cien años, un mes", (1999) con Nora Menghi, en homenaje al centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges, con una muestra de sellos postales y páginas de artistas expuestas en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires.

Nora Menghi (n. 1954), a fines de 1995, envió por correo un pliego de papel de molde, sellado con las palabras "Modelos/Moldes", realizando una muestra en un taller de costura de Buenos Aires, expuestos sobre paredes, pizarras y mesas de trabajo, con los moldes intervenidos que reflejaban los conflictos de la educación y la mujer. Otros proyectos de Menghi fueron "Schaned Matriz" (1999); "Violencia y Poder" (2000), con intervenciones sobre cartones de lotería; "Jugando al doctor", y "Con destino sudamericano" (2002).

Andrea Cárdenas (n. 1970) convocó, en 1998, a un proyecto de Arte Postal llamado "Preparaditos", donde el elemento enviado por correo era una pequeña caja de acrílico con un preparado en su interior (una sustancia grasosa, viscosa y pegnante), proponiendo enlazar la "imagen gráfica" y "el objeto gráfico" a través de añadir, unir, modificar, destruir y/o reorganizar la estructura preestablecida. En su viaje por el correo, el Preparadito se enfrenta con lo fortuito y, en muchos casos, emerge y ensucia el exterior a través de grietas o fisuras de la caja. En su primera convocatoria envió 60 cajas y llegaron intervenidas 37, las cuales fueron exhibidas en la *Barraca Vorticista* en abril de 1999.

Desde mediados de los noventa hasta la actualidad, podemos mencionar a los artistas argentinos Laura Andreoni, Alejandra Bocquel, Hernán Cagliano, Jorge Daffunchio, Paula Ferraresi, Mabel Giaccarini, Alicia Gil, Maribel Martínez, Dolores May, Omar, Patricia Salas, Víctor Sitá, Javier Sobrino, Roxana Villarino, Ivana Martínez Vollaro, Hugo Pontes y Sérgio Monteiro de Almeida (Brasil), Antonio Pérez-Cares y Orlando Nelson Pacheco Acuña (Chile), Mónica Garcés Conley (Ecuador), Chio Flores (Perú), Elías Adasme (Puerto Rico), Alexis Bracho y Keyla Holmquist (Venezuela), entre muchos otros.

El Arte Postal en Latinoamérica se desarrolla con más intensidad en Ar-

1) Este año 2005, del 1 al 30 de diciembre, se llevará a cabo en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires la exposición internacional "Día del Arte Correo Edición 2005", que abarcará todas las disciplinas y diversas formas de expresión que se desarrollan en el Arte Postal, y contará con la presencia de reconocidos artistas internacionales e invitados al evento. La muestra es de carácter conmemorativa por el 30º aniversario de la primera exposición de Arte Correo realizada en Argentina. Dentro de las actividades por realizarse, se presentará el libro *El Arte Postal en Argentina*, editado por Vortice Argentina, del cual es parte el presente artículo.

gentina, Brasil y México; permanente se le suman nuevas generaciones de artistas, contando, además, con la presencia de instituciones educativas de arte. Desde hace tres años Vortice Argentina da origen a un ambicioso y particular proyecto que es el de crear la "Casa Argentina de Arte Correo (CADAC)", un espacio para convocar, difundir y atesorar las actividades del Arte Postal en todas sus manifestaciones. Durante estos años se realizaron las respectivas gestiones con la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, para obtener un lugar y poder concretar este proyecto. Aún no se ha recibido ninguna respuesta pero Vortice Argentina seguirá insistiendo por considerar su importancia como propuesta artístico cultural para la ciudad.

El Arte Postal y el correo electrónico

El 20 de octubre de 1998, con motivo de la detención del ex dictador chileno Augusto Pinochet, en Londres, por una solicitud de extradición de un juez español, el artista César Reglero (BOEK861) de España tuvo la idea de lanzar un mensaje para apoyar el pedido de extradición y solidarizarse con el profesor de BB.AA. de la Universidad de Chile, Humberto Nilo Saavedra, expulsado de su cátedra después de organizar una convocatoria de Arte Postal bajo el lema "Libertad para la enseñanza de las Artes". En apenas 48 horas se había formado un grupo compuesto por: César Reglero y Tartarugo (España), Clemente Padin (Uruguay), Fernando García Delgado (Argentina) y Hans Braumüller (chileno radicado en Alemania). Con un ritmo intenso de trabajo y usando como medio de transmisión el correo electrónico e Internet, en una semana se movilizó, para difundir la idea, a un gran número de artistas a nivel mundial. A medida que continuaba la batalla por la extradición de Pinochet, el grupo de cinco personas quedó consolidado al comprobar la eficacia de una planificación "no planificada" y se fueron sentando las bases para lo que, posteriormente, sería "AU+MA", grupo abierto con objetivos muy sencillos: actuar urgentemente en aquellos casos en los que el colectivo decida que la causa humanitaria, social, ecológica o en defensa de los Derechos Humanos requiere nuestra solidaridad. A los pocos meses se sumaron al grupo los artistas José Emilio Antón y Montse Fornós, de España, y Elías Adasme, de Puerto Rico. Surgieron cuatro grandes convocatorias: "Por la Libertad de la enseñanza de las Artes" (1998), "Stop Bombing Yugoslavia / Paz en Kosovo" (1999), "No a la pena de muerte" (2000), "Paz para Vieques" (2001) y el proyecto para la red "Identidad y Globalización" presentado en 2001 en la Bienal de Cuenca, Ecuador.

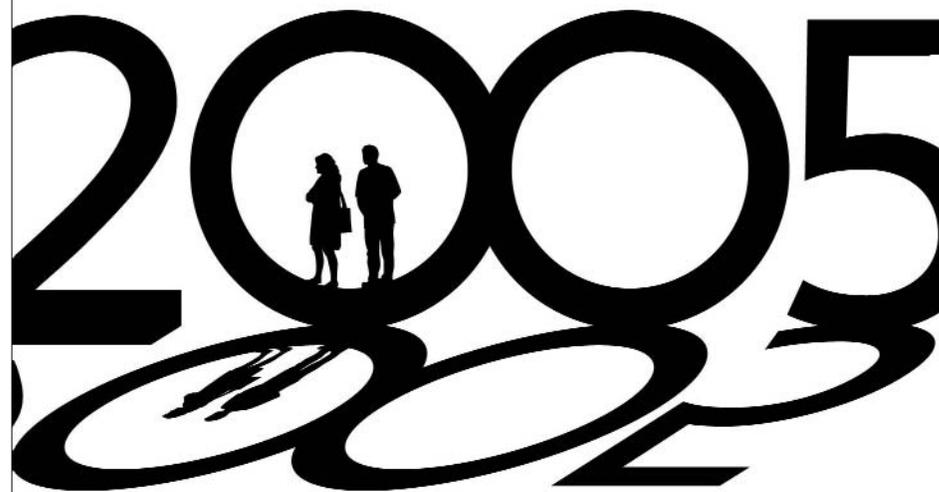
Por último, afirmamos que el Arte Postal no va a perder su esencia con la incorporación del correo electrónico y el espacio virtual en Internet, porque entendemos que estos dos medios son sólo herramientas alternativas al sistema postal tradicional para contactarse y no para producir Arte Postal; éste seguirá manteniendo el mismo concepto artístico y su principal característica: la participación democrática y no mercantil en el arte a través de la Comunicación a Distancia.

» arteBA2005

14 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

20 AL 25 DE MAYO, LA RURAL, BUENOS AIRES

18 Y 19 DE MAYO, INAUGURACIONES PRIVADAS



La gestión cultural es otra cosa

Entrevista exclusiva a Marcelo Pacheco

Mariano Oropeza Desde uno de los sillones de dirección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires de la Fundación Costantini, el crítico e investigador Marcelo Pacheco se convirtió en uno de los principales animadores del campo porteño de las artes visuales. A partir de una recordada organización de la muestra de Fernando Fader en Buenos Aires, tal vez la primera exposición masiva de un artista argentino, Pacheco desarrolló una reconocida carrera en nivel regional que consiguió la proyección internacional con las curadurías de *Cantos paralelos*, en la Universidad de Austin, *Arte abstracto argentino*, para Bérgamo y varias bienales internacionales como la última Bienal de San Pablo con la obra de Pablo Siquier. Profesor universitario y autor de varios estudios críticos, entre ellos: *El arte latinoamericano en el norte de América*, *Kenneth Kemble*, *La gran ruptura. 1956-1963* y *Algunos textos 1993-1999*, obtuvo el premio Arlequín 1998 a la mejor actividad crítica. Además sumó una vasta experiencia en la gestión cultural iniciada en el Museo Nacional de Bellas Artes junto a Daniel Martínez; luego, en los noventa, con su cargo de director ejecutivo de la Fundación Espigas, y finalmente con la designación, en 2002, en el museo Costantini como curador jefe. Por eso no resultó extraño que haya sido convocado en 2004 para integrar una comisión que hiciera un riguroso diagnóstico del Museo Nacional de Bellas Artes. Con fecha de julio pasado, el informe fue entregado a las autoridades de la Secretaría de Cultura “sin ningún tipo de respuesta oficial hasta el momento”, comenta resignado el crítico. “No me sorprende. Como tampoco me llama la atención la acefalía en el Fondo Nacional de las Artes”, -y sin dejar espacios en blanco en sus frases, Pacheco continúa-, “en realidad es algo bastante sintomático que habla de la importancia de las artes visuales para los funcionarios. Estamos hablando de instituciones clave para el funcionamiento de cualquier política cultural del área, dos espacios estratégicos de incidencia tanto simbólica como financiera. Y no es porque se genere el debate necesario que plantee la modernización de los perfiles institucionales. Para las artes visuales por décadas todo se reduce a declaraciones bienintencionadas de los ejecutores de turno o los dislates de algún secretario de cultura.”

Periodista: ¿Observa algún cambio en la política cultural en la denominada “era K”?

Marcelo Pacheco: No veo ninguna modificación sustancial. -N. de R: la entrevista se re-

alizó antes de la asunción de José Nun-. Tampoco lo veo en el ámbito político. Sí me parece que en cine hubo alguna mayor intencionalidad en la producción y el movimiento de las películas. Pero desde el punto de vista fáctico no hubo

ningún gesto que marcara un cambio en la cultura. Hasta ahora lo único en concreto es que se pidió la renuncia de las autoridades del Fondo Nacional y poco más. Era claro que había que oxigenar los cargos en ese lugar o en el Museo de Bellas Artes. A la vez no deja de ser un testimonio de la actitud hacia las artes que este proceso lógico derivara en extrañas luchas de poder que llevaron a la fallida propuesta en el Fondo de Nacha Guevara. Pienso que se intenta, en la superficie, despegar de cierta imagen de cómo hacer política durante los noventa y que en lo profundo para nuestro Estado las artes son un tema irrelevante. Continuamos en grado 0 en cuanto políticas culturales en artes visuales.

P: ¿El motivo?

MP: Más allá de la acción espasmódica no hay interés en las artes visuales, a pesar de que en las últimas décadas cada vez que los radicales llegaron al poder prometieron un cambio. Ellos se aprovechan de ese gusto culturoso de la clase media. Creo que los radicales hicieron más estragos que los peronistas y sus planes de mayor eficacia en la gestión cultural terminaron siendo pésimos. Al funcionario público sólo le interesa el arte, y a los artistas, si salen en la tapa de los diarios.

P: ¿Por qué?

MP: Los funcionarios culturales, en general, carecen de una visión contemporánea y sus pensamientos son anacrónicos. Parecen vivir en un mundo que desapareció hace 50 años. Uno puede no estar de acuerdo sobre cómo se transformó la ecuación arte y sociedad, sobre el poder del mercado, pero esa discusión se

reduce a las charlas de café. La gestión cultural es otra cosa.

P: ¿Cómo se entienden, en este marco, las iniciativas privadas?

MP: La participación del sector privado en las artes es un signo de los noventa. También se produjo la puesta en escena de un nuevo modelo de gestión que diferenció a los proyectos anteriores, como el de la Fundación Banco Patricios, de los nuevos espacios, como Proa, Fundación Espigas o MALBA. Principalmente inspirados en esquemas norteamericanos, las nuevas propuestas tuvieron que ver con ideas contemporáneas sobre *management* cultural que favoreció el financiamiento y el gerenciamiento de emprendimientos entre privados. Las anteriores experiencias todavía mantenían una vieja noción de cooperativismo, asistencialismo o mecenazgo que difícilmente sobrevivan en un contexto actual. Aclaremos de entrada que la aspiración de estas nuevas formas de gestión es expandir el diálogo no sólo entre privados, sino con el Estado y el tercer sector. Lo que me preocupa es que este movimiento sea acompañado por la total ausencia de política pública. Me encantaría que se llegara a una discusión de los vínculos interinstitucionales, algo que da a poco se ha dado entre los privados como es fácil de constatar por los consejos de administración y los proyectos.

P: Quizás la experiencia del Centro Cultural Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, es un contraejemplo de que en el sector público se pueden originar proyectos y diálogos sustentables.

MP: El Rojas es un capítulo de la historia del

arte argentino tanto en producción como en métodos de acción cultural. Se podrá adherir más o menos a los resultados estéticos y prácticos pero sus proyecciones diseñaron el campo argentino. El tema es que en los últimos años fue perdiendo el rumbo. La gestión de Fabián Lebenglik es una chance de que vuelva a perfilarse su impronta en la gestión cultural sobre los intereses políticos que lo permearon durante más de una década. La llegada de la Beca Kuitca significa un cambio positivo de mentalidad. No olvidemos que es una manera de administración cultural que demostró ser exitosa desde una plataforma universitaria, algo que no es un dato menor. Y la continuidad en el tiempo, pese a los vaivenes de las gestiones, resulta destacable. Igual es un islote en Buenos Aires porque su modelo de gestión no se derramó.

P: ¿Se puede seguir la historia de las instituciones culturales como la historia de las políticas culturales?

MP: Totalmente. Creo que se podría hacer una mapa de cómo se han ido sucediendo desde la aparición del Rojas en los ochenta, que no es el mismo de los noventa, o el surgimiento y desaparición de la Fundación Antorchas o las alianzas que originaron al Centro Cultural Borges. Pensar estas cuestiones nos ayudaría a saber, entre otras cosas, cuáles fueron las bases ideológicas y económicas que fundamentaban cada iniciativa o si algunas fueron diseñadas para el fracaso.

P: ¿Algún ejemplo?

MP: El Borges sigue siendo para mí una incógnita. Desde su inauguración en 1995 me pregunto si no respondía a un contexto determinado: la cultura menemista y las formas de

participación de esa cultura. Ese centro es un espacio nacido en el apogeo del dinero de las privatizaciones y que ahora funciona casi sin ingresos. Además es un emplazamiento privilegiado en cuanto a sitio urbano y arquitectónico que en su momento tenía un consejo de administración integrado por Bunge & Born y Techint o ministros poderosos del menemismo. Un año después empezó la sangría de apoyos que continúa con el presente incierto del centro.

P: ¿No fue un intento de gestión mixta entre lo privado y lo público?

MP: Resulta raro que si la intencionalidad fue mixturar ambos sectores, unos pocos meses más tarde varios grupos se retiraron en sordina, no quiero usar solapadamente que es una palabra con carga, sino digo más bien calladamente. No es un modelo que probaron en años y fracasó o que se fue vaciando en el tiempo. Casi al nacer ya el Borges estaba a la deriva. Curioso.

P: ¿Si hubiera una política estatal definida sería factible un mayor impulso a las artes visuales?

MP: Puede ser que el secreto de la vitalidad del circuito porteño desde 2001 se deba a que precisamente no hay ninguna política estatal. Vivimos 50 años esperando una guía y es probable que finalmente la ausencia de una política cultural definida sea una condición de posibilidad, una real virtud.

P: ¿Piensa entonces que no es necesaria una política cultural?

MP: No, no, creo que hay ejes que son patrimonio exclusivo del Estado. Básicamente cierta responsabilidad, incluso cierto compromiso

con la cultura de un pueblo, que sólo el Estado debe arrogarse para sí con exclusividad. Si la Argentina va a ser un país culturalmente activo en la escena global depende de los gobiernos. Los esfuerzos privados son una pequeña parte que pueden compartir algunas metas puntuales con lo estatal y no mucho más. Nunca se podría poner plenamente a las artes visuales desde los privados en un lugar dinámico de la cultura, generador de recursos, o como un catalizador de identidades culturales.

P: En ciertos funcionarios e intelectuales existe un rechazo a la palabra “privado”.

MP: Es una visión pequeña que dilata la verdadera discusión de la política pública. Las organizaciones del tipo Proa o Espigas tienen un origen privado pero un fin público. Recuerdo que en el momento de la formación de Espigas entre los investigadores había cierto temor de que parte del patrimonio testimonial artístico pasara “a las manos de una entidad privada”. Primero: al Estado argentino nunca le interesó llevar un registro de los documentos, es más, hasta se encargó sistemáticamente de abandonarlos. Segundo: lo que me interesaría que se discutiera con las organizaciones no gubernamentales es garantizar las mayores posibilidades de accesibilidad. Trabajo con instituciones públicas hace 25 años y siempre encuentro miradas estrechas como el “pánico” a los museos privados o la bendita frase “lo que nos falta es presupuesto”.

P: Este es uno de los principales argumentos de la falta de proyectos públicos en arte.

MP: Todo el desastre en las políticas públicas de los últimos 40 años en las artes visuales ha sido justificado por la falta de presupuesto cuando en verdad el presupuesto que se maneja en

cultura nunca es despreciable. Por ejemplo, el Fondo maneja casi 10 millones de pesos. La excusa es que gran parte del dinero se va en sueldos e infraestructura. Si uno mira el presupuesto que invierte Buenos Aires vemos que es una gran cantidad de dinero (en el presupuesto 2005 de la ciudad se destina a Cultura 216.022.943 pesos) y que tenemos que pensar con los dispares resultados en qué se “quema”. Muchas veces se piensa que la discusión sobre las instituciones y la optimización de sus recursos es repetitiva o reaccionaria pero creo que realmente nunca ocurrió.

P: ¿Qué lugar ocupa MALBA en el espacio porteño?

MP: Esta institución es un bicho raro que tiene tres patas definidas en las artes visuales: una importante colección de arte latinoamericano con grandes nombres, el espacio cedido a las expresiones contemporáneas de artistas emergentes y el peso simbólico de organizar exposiciones de nivel internacional. Cuando asumí me interesaba este triángulo potente a la par que me motivaba la intención de hacer circular la colección estable en contraposición a los museos públicos que tienden a desestimar el patrimonio. Y esto no quiere decir que no aparezcan limitaciones. Tengo un presupuesto que no puede exceder los 7 millones anuales, que por otro lado salen en un 80% del bolsillo del fundador. ¡Mirá si lo tengo que cuidar! Sumemos que MALBA no solamente se restringe a las artes visuales sino que también desarrolla encuentros de literatura, ciclos de cine y cursos. De todos modos pienso que el lugar que ocupa sucede más por defecto que por mérito. Como una notoria plataforma de visibilidad termina llenando espacios al no existir un museo de arte moderno con una política de compras o un museo nacional que tenga una agenda aperturista.

Que MALBA acabe en esa posición no me parece una ventaja sino todo lo contrario...

P: ¿Lo preocupa?

MP: Por supuesto, porque los organismos privados ocupamos un lugar central que está vacante por abandono. Sería interesante que haya un mayor volumen de actividad pública para que el circuito se fortalezca.

P: ¿Qué propone como puntas indispensables para el diseño de políticas culturales en el área?

MP: Para que reemplacemos de una buena vez la idea de muchos funcionarios, que piensan que con sostener los museos, salones y premios agotan la gestión cultural en arte, siempre caemos en los mismos temas: una ley de mecenazgo (que funciona en todo en el mundo y que no afectaría la recaudación impositiva porque los montos razonables y necesarios son muy pequeños) y el viejo tema de la profesionalización de la gestión cultural. Atentos que no propongo esa mentira de la reforma del Estado, típica de los noventa, que fue un fracaso estrepitoso y fuente de corruptela. La idea implica que los cargos dejen de ser políticos y que haya concursos abiertos en todos

los puestos.

P: ¿No rescata nada de nada?

MP: No quiero dar un diagnóstico tan sombrío del sector público porque en algunos islotes se comprueba un cambio de mentalidad. Lebeglik, en el Rojas; -Nora- Hochbaum, en el Recoleta, pese a que no se define muy bien el perfil del Centro, el Fondo Nacional de las Artes, que con -Amalia Lacroze de- Fortabat manejó eficazmente el presupuesto con becas, ediciones y premios, el proyecto prometedora de -Laura- Buccellato dinamizado con la ampliación del Museo de Arte Moderno y un mejor trato de las autoridades en el envío de la última Bienal de la región.

Sin embargo resulta útil una mirada aérea en momentos en que no llega el debate sobre las políticas culturales. Es ingenuo pensar que se puede cambiar nombrando un funcionario por otro o teniendo una mirada romántica sobre la cosa pública. Hay una forma de hacer política en general, una forma electoralista, que debe ser revisada para que no afecte el funcionamiento de las instituciones. Dentro de un país tan perverso, con dirigentes, entre otras cosas, ajenos al desarrollo cultural, a mí me quedan pocas esperanzas de que las artes visuales dejen de ser consideradas las hermanitas pobres de la política cultural.

| | |
|--|--|
| Adrián Dick va a renovar su suscripción. | Alberto Perrone lee a ramona en el colectivo. |
| A Eva Grinstein la envidian los vecinos cuando le llega la ramona. | Marcela de Barruel tiene que renovar su suscripción. |
| Silvia Gurfein va a extañar a ramona si no se suscribe otra vez | Diana García Calvo recibe a ramona en su casa |



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

Psicoanálisis

Adolescentes y adultos

Del malestar y los avatares de la angustia al singular sendero del deseo y su causa...

Lic. Gabriel Roel
4952-2394 / 15 51575211
gabrieloroel@yahoo.fr

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 Hurto, 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

Las siete reseñas de monos y mierda

Nicolás Guagnini convirtió su trabajo crítico en una obra conceptual. Dan Graham intervino en ella.

Nicolás Guagnini

La revista *Time Out* me contactó para reseñar muestras en Nueva York. La fórmula requerida es aproximadamente la siguiente: 250 palabras; de las cuales 50 son para describir exactamente de quién es la muestra, en qué consiste, y en qué contexto se realiza; 75 para describir la obra o una obra en particular; 75 para expresar una opinión sobre la obra; 50, con un colofón que resuma todo y termine en una frase ingeniosa. Me pareció que la revista tiene un nombre claramente antisituacionista, y que cualquier cosa que se escriba allí estaba tan regimentada que era imposible decir algo. Cumple estrictamente el dictum de Mc Luhan (de-estado por Debord): el medio es el mensaje.

Por otra parte, la revista tiene una circulación mayor que todas las revistas de arte combinadas. Cuando una muestra es reseñada aumenta literalmente la asistencia de público. Representa un grado de poder importante, particularmente con respecto a las instituciones obsesionadas por la rentabilidad de lo invertido en cada muestra, que se mide por la relación dólar espectador. Me pareció un espacio tan regimentado y regulado que era ideal para hacer una obra. Si las reglas son muy claras, es más fácil romperlas.

Acordé con mi editora lo siguiente: no reseñaría artistas de mi generación, ni artistas totalmente reconocidos por la escena neoyorquina. Con eso no hubo problema, después de todo precisamente por eso les interesaba mi visión. Sin comunicarlo, me propuse un desafío más complicado: escribiría siete reseñas consecutivas, y mencionaría en todas ellas monos o mierda.

Exhibiría las revistas como una obra terminada en una vitrina, y republicaría mis textos juntos en un librito, generando una especie de meta ensayo, cuyo hilo conductor serían justamente los monos y la caca. La obra la realicé en Printed Matter, una librería especializada en libros de artistas ubicada en Chelsea.

Las reseñas pasan por un mecanismo editorial estándar. Primero, la edita la sección de arte; luego, un corrector de estilo; finalmente, el editor general. Los monos y la mierda pasaron inadvertidos para todos durante las siete reseñas. Al hacer público el proyecto me echaron de la revista, y gracias a la feliz intervención de mi editora frente a su jefe, evité un juicio por uso ilegal de copyright, porque reproduce páginas enteras de la revista sin permiso.

La economía del proyecto era relevante. Una reseña puede ser instrumental para ayudar al éxito de una exhibición con presupuestos importantes, o para ayudar a vender obras relativamente caras. El que la escribe

cobra irrisorios 75 dólares. Decidí reinvertir lo ganado en mí mismo, y comisioné, por 525 dólares, dos textos a artistas críticos ubicados respectivamente a una y a dos generaciones de distancia: John Miller y Dan Graham.

Dos de los modelos para el proyecto fueron las “Intervenciones en circuitos ideológicos”, de Cildo Meireles, y una afirmación clave del “Manifiesto del Arte de los Medios”: que la presencia periodística de una muestra puede reemplazar su existencia real. Pensé -pienso- que las movidas en las direcciones propuestas por esas obras no están agotadas. A Dan Graham le interesó el proyecto, y nos embarcamos inmediatamente en una discusión sobre el presente y los sesenta. Su posición era básicamente que el rollo de usar las revistas como recipientes de obras era neosessantista, y que de hecho toda la producción de mi generación lo era. Yo le repliqué que los sesenta, entendidos o malentendidos, son el vocabulario de nuestra generación, en el mismo sentido que el constructivismo ruso fue el vocabulario básico para Flavin, por ejemplo. No hay neosessantistas, no hay un afuera de los sesenta. Me replicó sacando de sus archivos un texto de 1969 que relaciona la economía del mundo del arte con las revistas y la caca, y escribió -a mano- una breve introducción en el acto.

Curiosamente, ese mismo texto está publicado en la muy influyente antología de referencia sobre arte conceptual de Alberro y Smitson, que comienza precisamente con el “Manifiesto del Arte de los Medios”. Mas allá de la retórica (o retórica para mi generación, la polémica sobre los orígenes de cada aspecto del conceptualismo es análoga para parte de la generación sesenta en intensidad a la que mantienen sin tregua hace medio siglo Kosice y Arden Quin sobre el origen del Madi. Kosuth, Wiener y Graham se acusan mutuamente de adulterar fechas. Y la cronología Sur-Norte, en ese orden, recién está siendo establecida), en la visión que Graham tenía del problema en el 69 y la que propone el mismo Alberro en su recientemente publicado “Arte conceptual y las políticas de la publicidad”, la cuestión económica es la central.

Tal vez porque en Argentina, para bien y para mal, el mercado era y es mucho menor, la cuestión del valor no está en el centro absoluto de la cuestión de la desmaterialización, lo que contribuye a la calidad y cantidad del malentendido/asalto. Quizás la desmaterialización a la que Massotta se refería -vía Lissitsky- estuviera más cerca de una poética de los medios de comunicación y reproducción, y del problema mismo del lenguaje, a la manera de Moholy Nagy, transmitiendo pinturas por teléfono,

que a una desmaterialización como crítica al objeto como mercancía. Es obvio que ambas versiones no son excluyentes y que ambas preocupaciones eran parte del horizonte tanto al Sur como al Norte de la desmaterialización (la cita de Lissitsky que le interesó tanto a Massota prefigura el “fin del trabajo” y el análisis del estatuto del servicio como mercancía, dos temas clásicos del marxismo de posguerra; inversamente, la presentación institucional y la primera instancia en la que sudamericanos y norteamericanos exhibieron en pie de igualdad fue una exhibición en MoMA llamada “Information”), y no es casual que tanto Meireles como Jacoby trabajaran en diferentes momentos de su producción sobre la economía y el problema del valor, actuando directamente sobre la moneda (“Zero Dolar”, “Proyecto Venus”). La diferencia cualitativa, más allá y más acá de quien formalizó el concepto por vez primera, es en alcance: lo que está en juego y en cuestión en los sudamericanos es la vida misma, la economía como forma de vida. No la economía capitalista aplicada al mercado del arte como forma de vida para quienes participan en él, lo que como objetivo crítico es igualmente válido pero un tanto más estrecho. Para ser universalistas, nada como los monitos de la periferia.

Pensamientos semi amargos de un ex joven furibundo

Dan Graham

Al final del año 68 hice una terapia derivada de las ideas de Wilhelm Reich, que tuvo una gran influencia en mi obra y en mis textos. Me relacioné con los flujos energéticos corporales y de información. Mi interés por la relación entre el mundo del arte y la defecación, y por canalizar mi rabia, se manifiesta en mi presentación para la Coalición de Trabajadores del Arte.

Me enfoqué, también, en reseñas para revistas de arte, como parte del sistema mundo del arte/revistas. Un poco antes había escrito sobre monos y rechacé la noción de progreso. Estaba interesado en la entropía y la degeneración, o sea, involución.

Presentación para la audiencia pública de la Coalición de Trabajadores del Arte, 10 de abril de 1969.

El sujeto es el artista, el objeto es hacer que el arte sea libre y gratis.

El mundo del arte apesta; está compuesto de personas que colectivamente buscan mierda; ahora parece ser el momento para sacar la mierda colectiva del sistema.

¿Dónde comienza el ciclo? Comencemos con el pintor o escultor como individuo, acomodado en las alturas de su trabajo, en su *loft*, haciendo su pila de mierda (quizás, en el ojo de su mente, perciba que realmente está cagándose en el mundo), luego de ingerir información sobre el arte e información sin procesar del mundo compartido; dilapidando su tiempo,

la labor de su amor quizás por ser redimido, realizado, en otro momento. La cosa se transforma cuando se transpola a valores “altos” impuestos. Primero, una galería, y después, quizás, un museo, para ser aún más modificado por la traducción a información sobre arte cuando se reproduce en una revista; punto en el que el artista, viendo la transformación, está irritado. Con el traspaso de tiempo, hay un traspaso de dinero en forma privada para el artista y una “alta” calidad para el coleccionista y el crítico de arte en esta sociedad de negocios. El mundo del arte es una colección de personas que buscan chismes (1), o le pagan al artista por generarlos, y participar de la acción. Son los juegos que la gente juega, por diversión y ganancia personal.

Todos tienen sus partes privadas para contribuir. Y los medios de comunicación son nada más que otra capa de la vida/entretenimiento.

Parece que es hora de dejar toda esa mierda atrás; el mundo del arte está envenenado; irse al campo o tomar alguna posición radical. (Según el diccionario, la raíz de raíz y la de radical son la misma. ¿La tierra o el mal tienen realmente raíces?)

¿Debería el arte ser un lugar de oposición al *establishment*? ¿Hacer al arte peligroso? Pero el arte es sólo una de las mercaderías peligrosas que circulan en la sociedad y, pese a no ser muy atractiva, una de las menos letales. ¿Substraerse? Un sistema cerrado muere por asfixia.

Al que escribe se le presentaba un problema análogo en el pasado. Todas las revistas, para poder, sobrevivir están forzadas a presentar un punto de vista conocido para que los lectores puedan identificarse con los avisos. De la misma forma, en el pasado la estructura del libro como objeto funcionaba para reprimir la perspectiva íntima y privada de la visión de la vida del autor en función del lector privado que compró la ilusión de unidad al leer la narrativa, lineal y continua, desde el comienzo hacia el punto de fuga, y por esto se supone que su perspectiva será alterada por una visión del mundo novedosa, y, por ende, está en movimiento; en los tiempos de Marx, Zola y Brecht se esperaba que tal movimiento motivara para realizar cambios en el mundo exterior. Las revistas, y las revistas de arte, continuaron esta ficción de asumir puntos de vista privados, cuya conjunción se asume que es la visión colectiva de los lectores y los anunciantes. Dependen exclusivamente para su subsistencia económica de la venta de avisos a galerías. Por lo que vale para los lectores que compran, el crítico que debe vender, la calidad en el arte es lo que cuenta (el tiempo es dinero; el hombre es la medida de todas las cosas). Para el autor, y recientemente para algunos de los llamados artistas conceptuales, hay una solución simple: comprar los avisos. El ciclo se retroalimenta; invierte en vos mismo, es una sociedad libre. En realidad, no son los artistas, ni las galerías, ni los coleccionistas, ni los críticos, ni las revistas de arte quienes sostienen la estructura, sino

1) Aquí hay un irónico juego de palabras. “Dig the dirt” significa buscar chismes y secretitos sucios, y literalmente sacar tierra. Graham hace referencia a la exhibición de reliquias del Land Art en galerías por parte de Smithson, Heizer, Walter de María, y Openheimm. Se trata literalmente de mostrar tierra en la galería, generando valor en algo que obviamente no lo tiene fuera del contexto artístico.

el gobierno de los EE UU; vos y yo, orientados hacia las necesidades de las corporaciones, que gracias a la estructura impositiva hacen que dé ganancia hacer negocios con el arte, que den pérdida, comprar y donar obras a museos (y en el proceso servir al noble propósito de alimentar artistas y tipos de negocios de la avenida Madison, inmersos en el proceso de hacer mucha plata), etc., etc.

El artista conceptual concibe un arte puro, sin base material, basado simplemente en generar nuevas ideas. Un arte que idealmente no sería un béisbol o un juego de estrategia, sino un juego sin bola, bate, gravedad, dados, o dinero. Pero es gratis, y como el sexo, con un mínimo de dos personas (sujeto/objeto, adentro/afuera, yin/yang, receptor/emisor, gente que se saca fotos los unos a los otros, sólo para probar que realmente existen), todos pueden jugar, haciendo sus reglas mientras juegan.

El artista trabajaba bajo el mito del intento de definirse a sí mismo (y a su tiempo) en términos de su obra, su contribución única, su *raison d'être*; en oposición a ser definidos por la sociedad.

Pero el arte es una parte inevitable de un orden social mayor, su lenguaje y su mundo compartido e interdependiente del lenguaje y la visión de su tiempo, lugar y función específicos.

Todos los cerebros humanos perciben y piensan parcialmente en símbolos que tienen una relación con signos externos accesibles a todo el mundo, lo que se puede reducir a varios sistemas de lenguaje interrelacionados, que a su vez se relacionan con el orden social en cada momento dado.

¿Qué tiene el artista en común con sus amigos, su público, su sociedad? Información sobre sí mismo, y sobre todos nosotros, que no se reduce a ideas o materia pero funciona en ambas categorías, y tiene un espacio/tiempo pasado, presente, y futuro. No es una "verdad" subjetiva ni objetiva; simplemente es. Es simultáneamente un "objeto" residual y un medio neutral "etéreo" transcrito, que traduce el contenido individual y colectivo de posiciones, obras, ideas y actividades humanas internas y externas.

El artista no es una máquina; el artista comparte con la humanidad diversos modos de expresión, y no tiene mejores "secretos" ni visiones internas o externas de las cosas mejores que las de cualquier otra persona; a menudo es más calculador; quiere que las cosas sean lo más interesantes posible, dar y recibir placer, contribuir al pacto social. Quizás los artistas jóvenes, con su ingenuidad nueva, han remplazado la ingenuidad vieja de sus padres.

Mi opinión: debemos volver a la vieja noción de "buenas obras" sociales, contra la noción privada, estética de "obra buena". Que el arte sea público.



En la Fundación Andreani brindamos nuestro trabajo en favor de la
solidaridad, la educación y la cultura.
Porque creemos que éstas son las herramientas que construyen la base
para el desarrollo del país y los valores que nos impulsan.



15 AÑOS
1990 - 2005

Otra forma de llegar

www.fundacionandreani.org.ar
4016-0805

El último de los búnker del Topos Uranos

¿La pintura vuelve a ser el centro del arte contemporáneo?

Rafael Cippolini

Rámon: ¿Es así? ¿realmente? ¿se viene otro nuevo reinado absoluto para la pintura? ¿vuelve, una vez más, la tela a ser el Eje Supremo de la Historia del Arte? Fijate: diario Clarín, lunes 31 de enero, titular de una nota: *¿Fin del arte conceptual? ¡El triunfo de la pintura!* Charles Saatchi, publicista iraní-londinense lo declara con todas sus letras: “...no se está volviendo atrás, de regreso a la pintura, sino que se está avanzando hacia la pintura”. ¿Será una neo-neo vanguardia? ¿un revival re-mutado? ¿O será la pintura un bien inmutable, a-histórico, el último de los búnker del Topos Uranos?

Rámon: He aquí un dato: los grandes coleccionistas son epistemólogos del arte. Pues bien: como simpáticos anarquistas que somos ya sabemos a quién y dónde depositar nuestras bombas.

Rámon: ¿Sabés qué es lo que más me seducía de la posmodernidad? El gran bazar, el supermercado de las disponibilidades totales de la forma, el todo vale, la reescritura del mundo y que se hubieran abierto de una vez las tremendas puertas de la subjetividad. Me gustaba mucho actuar como si no existiera un centro, sino infinitos. Infinitos mundos, cantidad de escenas superponiéndose: ghettos de objetualistas, ghettos de performers, ghettos de videoartistas, ghettos de dibujantes, ghettos de los escultores, todos al mismo tiempo, como un gran delta hipercomunicado. Es más: me excitaba que un video-artista pintara, que un dibujante hiciera objetos, que los performers se convirtieran en ceramistas. El sueño de un planeta anarquista ¿no? Un pintor que fuera as-

trólogo o un astrólogo que viva como pintor. Es más: me desperté un día y soñé que los críticos eran performers y que los artistas eran historiadores. Pero estamos frente a un nuevo orden mundial ultrapuritano ¿no? que enloquece de odio frente a cualquier síntoma de promiscuidad. La identidad antes que la entidad. Y la identidad en una sola dirección, bien definida.

Rámon: Es que nos olvidamos de otro recorrido. La *Estética* comenzó siendo un capítulo de la filosofía. En el siglo XVIII se independizó, y alcanzó su mayoría de edad. Y en el siglo XX, en algunos momentos, también creímos que se había transformado en un epifenómeno de la sociología, hasta incluso de las ciencias políticas. Pero ya no tenemos dudas: todos sabemos que se trata de una currícula (una, entre otras) de las ciencias económicas. Ganó en especificidad. Hoy la *Estética* tiene como programa de estudio a las ferias de arte, a las políticas del MOMA y los zigzagueos de *Mondo Guggenheim*. Ya hace mucho, cuando leía la nota de Inés Katzenstein en ramona 37 (*acá lejos*), no podía dejar de imaginarme a la escena internacional neo-conceptualista del mundo como los campamentos romanos de Aquarium, Babaorum, Laudanum y Petibonum rodeando a la resistente aldea de Asterix y sus amigos. ¿Gumier Maier como Abraracurcix? Londaiber se parece físicamente bastante a Asurance-turix ¿no?

Rámon: A propósito, hace poco Daniel Santoro nos mandó un sobre con un texto (y un disquete) que venía con un manifiesto cuya ober-tura era una sentencia del crítico norteamericano Dave Hickey: “una mala noche de Tiziano es más que los últimos años del arte occidental”.

El final es épico: “¿habrá estallado la revolución tanto tiempo esperada? ¿Los pintores tomaremos el palacio de invierno? Esto se pone cada vez más interesante”.

Rámon: Su visión sobre los pintores me hace pensar en los primordiales de Lovecraft: los antiguos dueños del mundo esperan en el umbral para volver a reafirmar su imperio. ¡Un Necronomicón Peronista! Tomando la obra de Santoro como ejemplo ¿vos creés que está peronizando la estética o estetizando al peronismo?

Rámon: Más bien explora la Tercera Posición: se zambulle en el museo peronista y rescata un estado gráfico del mundo que permanecía sumergido como la Atlántida. Santoro es un atlante: la República de los Niños es para él una ciudad sumergida bajo un océano de conceptualismos gorilas. Otro faro sumergido podría ser el *Monumento al Descamisado*. Retomando tu visión lovecraftiana, los talentos santorianos espectan en lo profundo dispuestos a emerger y peronizar la vida.

Rámon: ¿Pero vos no pensás que también avanzó hacia un conceptualismo peronista? Pienso en la reapropiación que hace de ese *object trouvé* que es su Perón Gótico, un general con capa a lo Batman; o en su flipper peronista...

Rámon: Como sea, el factor totalizante de su pintura en particular y su arte en general (Perón) es la reconstrucción de una estética local. Lo que me resulta extraño es que la luz verde, la señal de emersión ¡se la dé un coleccionista inglés! ¿Qué hubiera dicho Scalabrini Ortiz? En fin, los Atlantes Santorianos no están solos, pero

esperan.

Rámon: Yo no creo que esperen. La teoría santórica enuncia esta dicotomía: la Belleza contra la tiranía de las modas y la tecnología. Es un romántico que cita a Balthus, que se enmarca en sus dos apotegmas; primo: “*el intelectualismo y la conceptualización del mundo han secado a la pintura y la han hecho parecerse a la tecnología*”; segundo: “*sin la dimensión espiritual en el arte, sin la relación con el misterio sólo cabría esperar aventuras estrafalarias y sometimiento a la tiranía de las modas*”.

Rámon: Pero ¿qué hay mejor que las aventuras estrafalarias? Si está en contra de la tecnología y las aventuras estrafalarias ¿está en contra de Julio Verne, por ejemplo? Pienso también en uno de sus fans, en Kosice, en su Ciudad Hidroespacial, en su afirmación de un arte planetario, en su confianza en la tecnología (que forma, según su visión, una tríada fundamental junto al arte y la ciencia), en su desconfianza a todo regreso a un pasado pictorizante; cito: “*a esto lo considero no sólo una fractura histórica sino un retroceso, un retorno que significa una mirada hacia atrás y en el caso particular de las artes plásticas supone (aunque no se lo quiera admitir) un reverdecer anacrónico de viejos laureles marchitos (la representación figurativa, el marco, el soporte y la sensibilidad sobre la tela)*”.

Rámon: En todo caso, este búnker del Topos Uranos, esta inmutabilidad de la belleza del arte, de la atemporalidad de sus recursos sensibles no aflora sólo en la Unidad (Pictórico) Báscica de Santoro. Contemporáneamente a su texto circuló también este otro, catálogo que

escribió Daniel Molina para la muestra Mix 05 de Proa. Leo: *“Se identifica la renovación estética con innovación tecnológica. Se piensa erróneamente que mientras más avanzado es el soporte más nueva es la obra que se produce en él. (...) Mallarmé y Whitman sentaron las bases de la poesía moderna usando las formas más tradicionales: el soneto (una forma literaria que es aun más antigua que la pintura al óleo) y el versículo bíblico (más antiguo aun que los frescos medievales o los mosaicos bizantinos). Borges produjo un universo nuevo dentro de los géneros más tradicionales: el relato policial o el cuento fantástico”.*

Rámon: Lo que sucede es que el género triunfante, el que sirve de soporte, no es otro que los últimos manuales de mercadotecnia. Te propongo hacer paráfrasis de la frase de Molina y enunciar: *“se identifica la renovación estética con la renovación mercadotécnica”.* Cada vez existen más tesis, más papers, más periodismo especializado sobre el mercado del arte y sus estrategias y consecuencias. Cada vez más información. La palabra arte, mientras tanto, está cautiva de estos discursos (de contextos discursivos). En la diversidad, no existe más que uniformidad. Me gusta pensar en algo instantáneo y milenario a la vez, también inasible. Pero jamás en el sentido platónico: no un ideal y menos un ideal con un precio de mercado. ¿Sobre qué evento se escribe más, año tras año, en los medios? Sobre ArteBa. O sea, sobre una feria. Y todas las ferias tienen productos de temporada: frutas de estación. ¿Cuánto sale hoy el kilo de neo-neo-expresionismo? ¿cuál de todas estas manifestaciones de arte político viene más jugosa?

Ramón: El capitalismo fue simbolizado, arquetipizado si se quiere, con una gran máquina. Al fin de cuentas ¿uno de sus orígenes no fue la revolución industrial? Pero desde hace rato las máquinas perfectas para representarlo

son las máquinas del tiempo (pienso en la de Alfred Jarry o la más famosa de H. G. Wells). El horizonte descrito, hace más de tres lustros por Francis Fukuyama (la resolución de todas las contradicciones en el seno del capitalismo) parece deslizarse por distintas dimensiones temporales. El mercado de mañana es el reciclado de un conjunto de teorías estéticas de tal o cual pasado remozadas en condimentos y liftings de acronías, de tónicos contra el envejecimiento. ¿Algo de esto habrá sugerido Barthes en su sistema de la moda? Toda práctica de arte (sea pictórica, desmaterializada, electrónica o política) parece existir para resolverse en una ontología de mercado.

Rámon: El mercado es imperial (está globalizado). Admite un solo escenario, expandido. Impone una sola lógica de intercambios. ¿Te acordás de lo que decía Gerardo Mosquera? Avanzamos muy poco en la relación sur-sur. Las redes de la globalización duplican las viejas rutas coloniales, donde una escena del sur, para conectarse con otra escena del sur, tiene siempre que atravesar una escena en el norte, que supervisa y diagnostica este intercambio. Me acuerdo de aquellas jornadas de la Universidad Di Tella que coordinó Ed Shaw. Alfredo Prior decía: *“Hubo una época en que todos hablaban de un retorno de la pintura. ¿Y adónde se había ido la pintura? ¿Cuándo se dejó de pintar?”* ¿Romero Brest y Primera Plana fueron quienes decretaron el ostracismo de la pintura por fuera de la Polis de las Artes? ¿Es que la pintura no podía competir con las Nuevas Barbis? También me acuerdo de Yuyo Noé, que decía: *“Si decimos que es pintura algo que empezó con el Renacimiento, coincido: la pintura está muerta. Pero si decimos que es pintura lo que se hacía en las cuevas de Altamira o Lascaux, bueno, eso está tan vivo como siempre”.* Otra vez la máquina del tiempo ¿te das cuenta? Yuyo nos descubre nuestro gen prehistórico. ¿Y si retrotraemos también el mercado a

aquellas épocas? ¿Cómo te imaginás a un marchand en la Edad de Piedra?

Ramón: Rep ya se lo imaginó. Y lo dibujó.

Rámon: Para mí el problema nace con la división cada vez más especializada del trabajo. Con los discursos cada vez más específicos. Un historiador conservador como Simon Schama señaló: *“hay más historiadores profesionales trabajando hoy en día que en cualquier época desde que Heródoto empezara su crónica. Los programas de licenciatura de las universidades poderosas producen legiones de doctores, que producirán todavía más doctores y que pueblan las innumerables conferencias y los múltiples institutos. Las antiguamente espaciosas habitaciones de la casa histórica han sido subdivididas en armarios de especialización cada vez más pequeños. Cuanto más y más se sabe acerca de algo el conocimiento es menor y menor, de manera que artículos como «Labor relations in the Dutch Margarine Industry 1870-1934» (History Workshop Journal, 1990) no tienen dificultad en encontrar quien los publique”.* Cada historiador, cada crítico, cada artista y cada galerista tienen su pequeño o gran mercado. Pero la voluntad imperial siempre interviene para que un mercado (y sólo uno, el suyo) reine sobre los demás, con sus modos únicos y poderosos. Son reinos batallantes, imperios guerreando por la hegemonía. Como Coca-Cola y Pepsi. Lo que cuenta es la marca.

Ramón: Vos me leíste, ahora te leo yo. Bernard-

Henry Lévy decía, con respecto a los escritores: *“Debemos imaginarnos a los grandes escritores como fundadores de estados. No se enfrentan a una lengua virgen ni a una zona virgen de la lengua, sino a territorios ocupados, saturados y por lo tanto hostiles, que deben tomar en reñida lucha, para desalojar a sus primeros ocupantes y colonizarlos. Debemos ver al escritor novel como una especie de animal literario que hace un hueco, casi una madriguera dentro de las obras de otros, y a partir de ese hueco, de ese interminable molde se va formando lo que llamamos un estilo. Al final de la vida, los dados ruedan por última vez y por fin llega la obra, el verdadero nacimiento, Rancé, el Kant de la Crítica del juicio, Cézanne, Tiziano, el último Picasso”.* Lo mismo creo que sucede con los mercados. Construyen las madrigueras en otros mercados.

Rámon: No vale. Hacés trampa. Confundís mercado con tradición literaria. Si vos te pasás de vivo, yo también: Borges nos enseñó que la tradición argentina son todas las tradiciones. Que podemos hacer uso de todas la tradiciones del universo. Nos alivió las valijas del color local. ¿Buenos Aires es tan europea (o lo fue) porque usaba de esta metodología borge-siana *avant-la-lettre*?

Ramón: Buenos Aires sigue siendo una pintura. Decadente y todo, más allá de cualquier concepto. ¿No nos estamos yendo de tema?

| | |
|---|--|
| Nora Iniesta se pone re contenta cuando le llega la ramona | Marianela Claverie no va a ser la misma si deja de recibir su ramona |
| Martín García Cambeiro va a renovar su suscripción mañana mismo | Antonio Carlos Melero ya no tiene que rastrear a ramona por los quioscos |

Comargin Nr. 2: Guesselmatt nunca aprenderá

Un fino análisis de ciertas conductas de artistas argentinos en el extranjero

Lux Lindner

1
No se llega a Guesselmatt sólo con un click en el monitor. Es todo un trabajo al que hay que ponerle el cuerpo. Y aquí un actor tiene que hacer algo con su propio peso. Hay que bajarse del tren en una ciudad a medio camino entre Lucerna y Zurigavia, donde viven la mayor parte de los mafiosos y evasores de impuestos (sin por ello ser Thalwil) y después te esperan cuarenta minutos de colectivo amarillo por bosques vitrificados. Un paredón presuntamente romano, una docena de casas de ventanas adornadas con flores a prueba de congelamiento, algunos viejos chotos y avinagrados como forma de vida predominante, todo eso compone Guesselmatt. Muchas ciudadelas como ésta, ciudadelas tramposas de la Confederación Helvética han sido abrigo tradicional de artistas, multimediales o no, o multimediales hasta la puntita, como Saulo P. Morcillo.

2
Estamos frente a un santiagueño de proyección internacional. Cultor del neoadadá, del neomadí... siempre carne fresca sobre el mostrador. Si digo que no me tiemblan un poco las piernas frente a la inminencia del encuentro, estoy mintiendo. Las odiosas comparaciones toman forma sobre mis orejas como lo haría un sombrero. Morcillo se ha desplazado y desplaza por distintos cantones helvéticos (y aun más allá) como Pete le Boutique lo haría por su casa (importante diferencia con quien escribe). Está en mejores términos que Uno con la Ley de estas montañas. Puede no ser el mejor administrador de su propio mundo de quimeras, pero un piojoso no es. Financia sus vicios legales e ilegales con recursos genuinos. Su dealer es de las pocas personas en Guesselmatt que sonríen sin dificultad.

3
Lástima que por lo general una visita de Morcillo al cantón de Lucerna signifique algunas escenas penosas para Uno y no sólo para Uno y varios días de discusiones con la Jefa de Uno. Varios días avergonzado de haber tenido alguna vez el mismo pasaporte y algo así como una tradición en común, que tan poco puede ayudar en medio de la nieve.

4
La Jefa quiere que Uno esté en mejores términos con la Ley de estas montañas pero tiene miedo de que una vez casado con ella me transforme yo en otro Morcillo, o al menos en lo que Morcillo es cuando pasa por Lucerna: un verboso que ignora la gramática de la lengua local, un agitador multimedial-epigonal que gusta de enviar por Internet películas que nadie le ha pedido y que atorran todo el sistema. El peligro es grande. De todas maneras ha sido ella la que me pide que responda a invitaciones de Morcillo y lo vaya a visitar a Guesselmatt. Tenés que hablar castellano de vez en cuando con gente que puede compartir algunos de tus problemas, me dice. Por lo menos que te pague pasaje y la comida del día. La Jefa me despide con esos consejos tan propios de la Confederación.

5
Lectura de Tren del argentino en movimiento > Tiempo Intermedio de Martin Walser. ¡Milagro Económico! El protagonista ha pasado las mil y una en la colimba (cicatrices 1:1) pero ahora es próspero comerciante, bien que algo drogado.

6
En un semisótano de Guesselmatt Morcillo me muestra sus cuadros. Se excita con sus propias explicaciones; se diría que trata de nadar en ellas. Suda copiosamente como los personajes de Lucho Olivera, cataratas de agua salada iluminan su cráneo infame. Dice todo el tiempo "vamos que... vamos que... vamos que...".

6.1.
La montaña no ha podido con él. Sus telas conservan el aire latinoamericano-insistido-heladera-que-no-funciona que habrían tenido pintadas en Atamisqui. Cuadros enormes, que no se ahorran ni el corazón sangrante ni la cosecha atacada por el gorgojo. Detallismo tenaz, triunfo de las esencias, un poroto para Morcillo.

6.2.
Pero un aplauso de semisótano no es alimento verdadero para un santiagueño de proyección internacional. Morcillo no tiene ganas de seguir arrumbando los sedimento de su interioridad sin encontrarles una boca

de expendio, tiene hambre de escenario. ¿Pero qué nativo de la Confederación H tendría lugar para colgar estas telas, en el caso de que se atreviera a comprarlas?

No oculto mi opinión, digo que (por escala, por colorinche) son cuadros para California, no para Guesselmann. Digo lo que realmente pienso y quisiera que por una vez se me tome en serio. Yo no gano nada con un fracaso de Morcillo. Pero tiendo a creer que él prefiere dar lecciones en vez de recibir las. No sé si se pueda hacer mucho, él es mayor que yo y ha entrado en ese ciclo de siete años donde menos escuchamos al mundo exterior.

6.3.

De los cuadros todavía se puede decir algo intentando el rescate emotivo, pero las ambiciones multimediales y utópicas de Morcillo se revelan mucho más problemáticas. Respuesta de Morcillo a una pregunta sobre el significado de una fotocopia color de formas filamentosas. “Son formas contemporáneas”. ¿Qué se puede hacer a partir de una respuesta semejante ?

7

Los artistas nativos de estas montañas escapan a velocidades cercanas a la de la luz a cualquier tema que tenga que ver con la política de partidos. Entendible, porque la política de partidos les paga monitores y cártalos, y sin materiales pagados de antemano aquí nadie mueve un pelo, lo que no es muy sexy de ver para quien piensa que el arte es una oportunidad del heroísmo. El artista exilé busca adaptarse al estado de cosas (mimikry como en la novelita de M. Walser) y cuando empieza a tener papeles en orden quiere monitores pagados por alguna fundación. Para algo ha pasado por la ordalía burocrática antes de estar en buenos términos con la Ley de estas montañas donde la vida es tan cara y los dentistas te cobran por minuto.

Pero el artista exilé que no tiene una linda-fea cicatriz para ofrecer se la va a ver peliagudas a la hora de presentar su caso. Un exilé no está en estas montañas para hablar sobre normalidades o sobre los lirios del campo. Una ley de las no escritas que rigen en estas montañas pide al exilé algunos años de colimba como payaso de Larrañaga. Y esta fase puede durar hasta que tengas unos sesenta años. ¡Porque queremos saber cómo y hasta dónde te metieron el palo en el orto! ¡Y dónde quedó atascada cada astillita! ¡Esmeráte! ¡Alguien del Tercer Mundo sin un buen palo en el orto para mostrar es una afrenta al OxiDiente Queristiano! ¡Y

si no te metieron nada nos aburrís y no vamos a pagarte ni el pasaje de vuelta a tu estúpido agujero!.

Así se forma para el exilé una especie de opción de hierro, la de folklorizarse ay ay ay para insertarse en la escena montañosa-occidental de algún modo o pasar desapercibido. Y va de suyo que el artista exilé quiere poner algo de sí en el mostrador antes de que se le pudra en el sótano.

8

En Lucerna hay un pintor al óleo que pinta mascotas de los ricos al óleo y con eso se llena de gaita para comprar más óleo y espacio medial para parientes sin talento. Suele organizar unas fiestas tremendas donde nunca falta el elemento tropical indocumentado, la música trepidante, las canciones con muchas vocales. Uno sueña con ser invitado, pavear un rato y eventualmente hacer algún negocito, pero hasta ahora no way. Con la Jefa siempre tratamos de descifrar por qué nunca se nos invita. En Lucerna la Jefa es the girl next door así que corresponde a Uno hacer la oferta de pimienta. Pero Uno no tangua, contratiempo serio. Y no tiene cicatrices tan floridas para ofrecer, o no tiene cicatrices suficientes o son cicatrices demasiado intercambiables o no encuentra la nariz de payaso reglamentaria.

Los meses pasan y pasan y nada pasa. Y eso siendo Lucerna es mucho más grande que Guesselmann, con otras escalas de rebote social. Pero sin una oferta inicial de pimienta no hay caso.

9

Lo anterior viene a cuento de que si tras años pavoneándose por los circuitos internacionales de la fotocopia-color-de-formas-contemporáneas las extensiones multimediales de Morcillo no pasan de ofrecer música de programa de la cultura general (composición tema Borges y los laberintos) o se limita a pixelar utopismos sancochados (neos y neos), no hay que ensañarse innecesariamente con él. Hay que tener en cuenta desde dónde emite. En Huropa no encontrás una nariz reglamentaria abandonada en la vereda. Morcillo no quiere recostarse en lo primero que se espera de él (frascos de pimienta y lo payasolarrañaga ya descrito) y parte de una teoría no del todo pesimista sobre lo que todavía puede esperarse del público de las montañas. (Yo supongo que) él quiere que se considere lo que pone en el mostrador bajo el grado cero de tradiciones culturales ya sancionadas y centrales al canon OxiDental (Composición tema Borges & Lab.) y a los vandalismos culturales ya

sancionados devenidos papilla, centrales al canon de la Editorial Taschen (Composición tema neodadá).

10

En una ocasión tengo que hacer una suplencia en las salas de exposición donde trabaja la Jefa. Y entre los visitantes de la muestra me encuentro con uno de los eternos invitados a las festicholas del pintor de mascotas. Es un mejicano eternamente de ping pong entre Londres y Lucerna y al que trato de dar charla para recabar información y destilar la formula que me haga entrar en las picantes reuniones.

El hombre no es cara del todo nueva. Pero todavía falta el cartelito identificador. A veces se presenta como curador, a veces como fotógrafo, a veces simplemente como amigo de algún matador local. En su tarjeta de presentación (impresa en relieve) pone todo lo que viene a la mente... escritor, artista conceptual, fotógrafo, curador, historiador del arte. O es un genio de la actuación o está muy despistado. Dice que quiere una muestra y también que se va la semana que viene y no sabe si va a volver. ¿Es gay o se hace? Por un momento pienso que está realmente despistado y que eso combinado con su vocecita mejicana de pedir disculpas por hablar lo hace tan divertido en las asambleas de turistas sexuales craquelados. Pero por ahí la suma de señales que emite es sólo la cortina de humo de un hombre listo. Para él no es imposible imaginar que yo no tengo ningún poder de decisión.

11

(A Morcillo le encantan las historias sobre la Fundación San Telmo, no le cansa escucharlas, como si hubiera olvidado algo ahí).

12

Regreso sin gloria desde Guesselmatt (319 metros sobre el nivel del mar) al menos con pasaje pagado plus pizzaiola aus der retorte y jugo de bidón integrados al tórax. Cuando llego a la estación de Lucerna son las siete de la tarde, ya es de noche y está todo cerrado. No hay donde gastar la plata que de todas maneras has de devolver. La Jefa me pregunta cómo ha sido eso de pasar un día entero con un compatriota. ¿Qué decirle? En dos días más van a empezar a llegar las cuentas y tengo que guardar las lágrimas para entonces. Miramos un rato la tele. Cuando llega la hora de los videos y me despierto la Jefa ya ronca.

Lux Lindner, 2004.



Bienal de Venecia

Del 12 de junio al 6 de noviembre

Desde: U\$S 1.220.-*

Incluye: pasaje aéreo y 5 noches de alojamiento en hotel 4*

Consulte por salidas grupales, extensiones, combine destinos, distintas categorías de hoteles, etc
Consulte por salida especial coordinada por Julio Sanchez

TE: 4314-0778

E-mail: info@viajobien.com

* Precio por persona en base doble, no incluye impuestos.

delinfinitoarte

MARTÍN REYNA

Sin título

Marzo - Abril

Libro sobre su obra en venta en la galería

Av Quintana 325, PB - Buenos Aires

lu - vi de 11 a 20 hs y sa de 11 a 13 hs

4813 - 8828 - delinfinitoarte@speedy.com.ar

La inestabilidad e imprevisibilidad son su mayor riqueza

Métodos, sistemas y objetivos del arte actual en 3 diferentes contextos

Gustavo Marrone Ética y moral junto a métodos y formas de trabajo son permanentemente cuestionados en el arte contemporáneo. Eso hace que el arte replantee continuamente su función haciendo que su inestabilidad e imprevisibilidad sean su mayor riqueza. Fiel a esto, mucho de la creación actual pone el acento en lo procesal del hecho artístico como un lugar de interconexión entre artista, obra y espectador junto al contexto donde se desarrolla. A continuación tres ejemplos donde el proceso de la creación es parte de lo visible de la obra y su objetivo, Eloísa Cartonera y Mujeres Creando nacen de la necesidad de dar respuestas a situaciones extremas sobre las que trabajan concretamente siendo el sistema arte el que les incorpora e integra a su espacio, y le da y se da un plus de visibilidad en un proceso simbiótico. El proyecto expositivo de Manuel Oliveira para la ciudad de Terrassa (Barcelona) es una respuesta y reflexión desde el sistema arte sobre el status de la producción en relación con la economía y la sociedad, desde un contexto rico y una perspectiva europea de la cultura.

Eloísa Cartonera: “No tenemos premisas para el futuro”

Gustavo Marrone: Me gustaría que me cuenten cómo nació la idea de Eloísa Cartonera, quiénes son los que motivaron el proyecto y cómo sacan adelante los primeros pasos.

Washington Cucurto: Surgió cuando la Argentina entró en crisis con la devaluación del peso y la suba del dólar. El papel dejó de fabricarse en Argentina, llegó un papel importado de Brasil carísimo a precio dólar. Yo decidí no pagar más papel importado y hacer algo con lo que tuviera a mano, de la forma más económica posible y empecé a usar los cartones, comprándolos a los mismos cartoneros a 1,5 pesos el kilo. Y después se me ocurrió darles el trabajo

de confección a ellos mismos pagándoles 3 pesos la hora de trabajo, casi lo que vale un libro, (cuatro pesos). Así comencé haciéndolos yo, y vendiéndolos en la calle. El proyecto creció y pudimos poner con Fernanda Laguna y Javier Barilaro una cartonería donde armar los libros y recolectar el cartón. La cartonería se llama “No hay cuchillos sin rosas”.

GM: Es un proyecto editorial evidentemente relacionado con la literatura, pero es inevitable su relación con la plástica y más aún Eloísa encierra en todas sus posibles lecturas muchas de las preocupaciones del artista contemporáneo relacionadas con la función de la obra, su

visibilidad, implicación social, institución-poder político, etc. ¿Cuán cerca de todo esto se sienten con este trabajo?

WC: Lo primero de Eloísa era difundir autores poco conocidos, latinoamericanos, y usar al libro como objeto generador de trabajo. Al cartón sólo podíamos pintarlo con témpera, porque era lo que teníamos a mano. Y así se formó una estética, un modo de ver el libro. El libro sirve para dar trabajo a las personas que lo fabrican.

GM: Este proyecto se puede entender como un proceso de trabajo. ¿Tienen algunas premisas para su funcionamiento, o tuvieron algunas expectativas en sus inicios que no fueron logradas o tal vez fueron superadas?

WC: No, sólo hacemos lo que podemos, lo que el trabajo diario nos va indicando. No tenemos premisas para el futuro, vivimos el día a día, como cualquier trabajador argentino.

GM: Eloísa entró a formar parte de alguna manera del circuito de las artes plásticas, estuvieron en la Feria de arte de Buenos Aires y de hecho esta entrevista se está realizando para la sección de arte de B-guided. Nos interesaría saber cómo viven esta participación en el mundo de las artes plásticas, como una especie de intrusismo para difundir vuestro proyecto que no deja de ser político y/o como una posición, en la que las artes no se encasillan en categorías.

WC: Sí, creo que Eloísa cartonera, nuestra pe-

queña galería que funciona en el mismo lugar donde cortamos el cartón y armamos, pegamos los libros y también los pintamos, es particular porque no tiene el concepto de galería habitual; sin embargo han expuesto ahí distintos tipos de artistas plásticos. Creemos en la variedad, la libertad y la alegría.

GM: Viendo el catálogo de los escritores convocados y habiendo leído alguno de ellos, se deduce un línea por el tipo de obra que realizan ¿Cuáles son las bases para participar de Eloísa o cómo son convocados los escritores? ¿Hay algún tipo de filtro?

WC: No tenemos ninguna base, simplemente publicamos lo que nos gusta, lo que nos inspira y nos hace soñar, también lo que venimos leyendo desde chicos, o lo que encontramos por ahí de casualidad en una revista de literatura u otras cosas así... Nuestra línea es editar todo aquello que no tiene lugar en un mercado, es una nueva puerta para la difusión de la literatura, es popularizar el libro latinoamericano... Es verdad que publicamos gente como Aira, Piglia, Perlongher, pero hicimos hincapié en Oswaldo Reynoso, un escritor peruano que escribió un libro maravilloso que se llama Los Inocentes. No fue publicado nunca fuera del Perú y ahora llega al público argentino a un precio irrisorio y en formato cartón, ¡ése es nuestro triunfo!

GM: Háblame un poco de la internacionalización de Eloísa, (caso Perú, etc.). ¿Estamos

frente a una futura multinacional de pobres que puede enfrentar el mainstream de las grandes editoriales?

WC: Nada de eso, estamos ante una nueva forma de presentar el libro, de mostrar lo que estamos haciendo a través del trabajo. Eloisa Perú surgió como una iniciativa de los mismos artistas de Perú, imitando el modelo y me parece bárbaro, todos los modos de hacer que la cultura se cruce es más que interesante... ¡Vivan los cruces y abajo los monopolios!

GM: A mí, particularmente, me interesó que en Arte Ba pusieran Cumbia Villera, música muy presente en tu literatura. Fenómeno cultural de lo más interesante que vi después de cinco años de no ir a Argentina. ¿Cómo lo viven desde Eloísa? ¿Es una de las músicas habituales del entorno vuestro, podríamos decir que es parte de la estética de Eloísa? Ten en cuenta que esta entrevista se publicará en España, y se difunde en Europa. El desconocimiento sobre

el tema es total. También sé que hubo un incidente con esta música en la Feria, si no me equivoco.

WC: La cumbia villera es una variante de la cumbia latinoamericana que es la música que se escucha en casi todos los países de Latinoamérica. Las letras son violentas, explícitas y están dirigidas hacia el público más pobre y de menores recursos de la Argentina. Al ser una música tan violenta generó incomodidades en la Feria, claro que no toda la gente, en especial la del arte plástico está acostumbrada a esta clase de música tan de clase social muy baja. Esta cumbia se escucha en las villas (barrios de chabolas) o barrios populares y sus consumidores son niños de 12, 13, 14 años. Los grupos como Meta Guacha, Flor de piedra, Damas Gratis, Fantasma, Eh, guacho! y otras más, cada vez que tocan en las bailantas generan verdaderas revoluciones de público y música. ¡Viva la cumbia en todas sus facetas!

Mujeres creando: Tecnocracia de género

Gustavo Marrone: Nos interesaría saber cómo fue el inicio de “Mujeres Creando” en Bolivia y cuál fue el detonante inicial de este proyecto, también quiénes son sus impulsores originales

Mujeres Creando: “Mujeres Creando” fue iniciada por cuatro locas, respondió al análisis que hicimos nosotras en aquel momento, inicio de los noventa, en el auge del neoliberalismo y la crisis interna de la izquierda boliviana. En aquel momento nos interesaba hacer un análisis de las corresponsabilidades de la izquierda con su propia derrota y, al mismo tiempo, analizar el lugar de las mujeres dentro de todas las organizaciones sociales, sindicatos, partidos, movimientos; el papel de las ONGs en el soporte

del neoliberalismo, aunque ellas fueron el refugio de la intelectualidad de izquierda.

Es así que decidimos crear un espacio social propio, un espacio feminista que nació interpeando a todos estos sectores al mismo tiempo. Esta forma de ubicarnos ha implicado, para nosotras, reconceptualizar nuestra visión de movimiento social y, al mismo tiempo, desmontar el discurso de reivindicación de derechos surgido desde la tecnocracia de género vinculada con las ONGs y los Organismos Internacionales. *Tecnocracia de género* es un término introducido por “Mujeres Creando” para analizar el proceso de institucionalización vivido por el feminismo latinoamericano a través de las ONGs. Entendiendo por tecnocracia de género el círculo de profesionales al servicio del modelo

neoliberal, círculo que es aliado de las elites gobernantes con el cual sostiene vínculos de clase y parentesco y que centra su estrategia en influenciar a estas elites para conseguir algunos espacios públicos y entendiendo por feminismo aquel proyecto antipatriarcal diverso y múltiple subversivo y transformador de las sociedades.

Uno de las características más nefastas de la tecnocracia de género en América Latina ha sido la de construir una relación clientelar y utilitaria con los diferentes sectores de mujeres, en nombre de los cuales se ha actuado y captado financiamiento y se ha negociado y suplantado su representatividad, construyendo con esto la figura de las beneficiarias y las benefactoras. Es por esta característica que nosotras preferimos hablar de tecnocracia de género y no de feminismo institucionalizado, puesto que la institucionalidad jurídica como ONG no es su principal característica, sino su rol dentro del modelo neoliberal.

Nosotras nos calificamos como agitadoras callejeras y lo que hemos construido es un movimiento social porque lo que hacemos es política. Movimiento es el espacio que nos coloca en una relación de subversión de las relaciones de dominación. No somos como movimiento complementarias al poder, porque no nos constituimos en sus clientas. Hemos escapado del juego demanda concesión para entender el movimiento como espacio de construcción de identidades complejas.

Las características inacabadas del feminismo como movimiento social son, desde nuestra lectura:

- El movimiento como tejido de solidaridades, tejido complejo que nos hace indigestas porque nos es inaceptable la exclusión de “la otra” a cambio de ser titulares aceptables de interlocución ninguna, por eso nos entendemos como indias putas y lesbianas juntas revueltas y hermanadas. Imposibles de ser escindidas, ni separadas unas de otras, ni colocadas en fila a

la espera de concesiones parciales.

- El movimiento como el espacio de integración y unidad entre trabajo manual, trabajo intelectual y trabajo creativo, entendiendo que los tres forman un mismo cuerpo. Unidad que rompe las nociones de servidumbre entre nosotras, unidad que interpela el papel de las intelectuales para entender que es el movimiento el espacio de construcción de pensamiento y teoría a partir de una práctica social colectiva. Todas somos pensantes y actuantes. La teoría tiene sentido y valor desde la práctica social y para ella, desde la transformación social y para ella. La teoría, al mismo tiempo, es transformadora en el reconocimiento de todos los saberes y en la integración de todos ellos y no en la repetición de la disociación y jerarquización de los saberes.

- Movimiento como espacio de construcción de un sujeto histórico.

- Movimiento como espacio de ejercicio político cuyo sentido está en sí mismo y no en la pugna por el poder.

- Movimiento como espacio de construcción de contestación cultural y de formas y fuerzas expresivas. No hay lucha sin palabra. Por eso hablamos de la urgencia de la palabra directa que sustituye el papel del testimonio. No testimoniamos para que un otro construya teoría sobre nuestra vida. Tomamos la palabra directamente, nos autointerpretamos y nos guionizamos a nosotras mismas. Nos es inaceptable que una hable por la otra, la india habla por sí misma, la lesbiana habla por sí misma y cada palabra es imposible de ser sustituida por la palabra de otra. La palabra directa no admite sustituciones ni interpretaciones. Su fuerza radica ahí, es discurso directo, conmueve e interpela, convoca y llama, no necesita sino de otra palabra directa como respuesta. Por eso nuestra palabra no rompe el silencio sino la mudez.

Por eso nuestra palabra no rompe el silencio sino los muros temáticos y los guiones im-

puestos; hablamos de todo porque de todo somos parte, hablamos de todo porque todo nos atinge, nos dirigimos a unas y otras y otros porque con todas y todos nuestro discurso se vincula sin aceptar prohibiciones ni cubículos. Con esta concepción de movimiento entendemos el movimiento como un espacio ético de relaciones que tejemos entre nosotras y hacia la sociedad, es una relación coreográfica que descoloca y desmantela el juego de poder que nos silenciaba. Olvidamos coreográficamente quién se supone que está arriba y quién se supone que está abajo; nos ponemos una al lado de la otra, una a espaldas de las otras, una delante de las otras, según las necesidades de las luchas. Nuestra coreografía altera las filas y los turnos de lo aceptable; hablamos de deudas lo mismo que de placer. Coreografía circular de todas al mismo tiempo, todas o ninguna. Nosotras colocamos la iniciativa.

Nosotras definimos e intuimos el grado de provocación.

Nosotras elegimos los temas.

Nosotras elegimos el escenario y las horas según nuestro calendario de amor y nuestro calendario de lucha.

De entre todos esos tesoros sin duda el tesoro más grande es la iniciativa, ella es nuestra. La cuidamos, la mimamos, le regalamos horas y horas de ocio, la dejamos enamorarse en cada esquina y cuando nos mira con sus ojos brillantes nos rendimos ante sus seductoros ocurrencias. Todo esto que les cuento es un relato de prácticas entrelazadas, por eso me gustaría simplemente contarles una de las más dulces que viví en los últimos años, porque estamos hablando de cosas concretas con lugares días y horas concretas. Las “Mujeres Creando” somos un collar interminable de concreciones, no somos un discurso somos un espacio de rebeldía e irreverencia, espacio que empieza en nuestro cuerpo y se proyecta allí donde nos instalamos.

GM: “Mujeres Creando” tiene varias particula-

ridades que no le dejan entrar en definiciones fáciles y acomodaticias. Esto hace entrar en discusiones sobre formas de trabajo muy contemporáneas y que están en las preocupaciones de muchos colectivos y artistas en todo el mundo, ¿cómo viven esta familiaridad desde la particularidad de su contexto, en este caso, Bolivia?

MC: Me gustaría responder con este texto presentado en una jornadas de arte contemporáneo realizado en Bolivia recientemente:

No somos intelectuales, ni artistas.

No somos intelectuales, ni artistas, mientras el arte sea tan blanco, tan decente, tan masculino, tan decorativo, tan inocuo, tan egocéntrico y tan lejano a una buena sopa o a un hermoso empedrado.

No somos artistas, somos agitadoras callejeras.

Cocineras, deudoras, feministas y grafiteras.

No somos intelectuales, ni artistas.

Nuestras acciones no son anécdotas.

Su trascendencia única y central es en nuestras vidas,

carecen del sentido de espectáculo,

carecen del sentido exhibicionista que nutra morbosidad alguna.

Por eso tienen sentido en la calle afuera y no adentro.

Afuera, en el medio de las relaciones sociales, y no adentro de las mediaciones institucionales. Nuestras acciones son sencillas y contundentes:

1. La acción de ser yo misma.
2. La acción de reírnos a carcajadas del poder.
3. La acción de venderte un periódico.
4. La acción de no recibir, ni optar por ningún premio.
5. La acción de gritar en la calle.
6. La acción de amar este país.
7. La acción de tomar la superintendencia de bancos (fue una acción pacífica llevada adelante junto a miles de deudoras de microcrédito en denuncia de la usura bancaria).
8. La acción de no tener marido.

9. La acción de besarnos en las esquinas.

10. La acción de acariciarnos en las plazas.

11. La acción de parir.

12. La acción de construir comunidad y no familia.

13. La acción de cuidarnos unas a las otras.

14. La acción de vestirme como me da la gana.

15. La acción de desvestirme donde me da la gana.

16. La acción de dar de mamar.

17. La acción de escribir nuestro pensamiento.

18. La acción de organizarnos.

19. La acción de no convertir esta lucha en escalera.

20. La acción de tomar la palabra en primera persona.

21. La acción de compartir mi techo y mi comida.

22. La acción de grafitear.

23. La acción de invitarte a abandonar tus privilegios.

24. La acción de no ser corderos en el matadero del Estado.

25. La acción de no ser secundonas de caudillos.

26. La acción de no ser candidatas.

27. La acción de ser libres.

28. La acción de transgredir las normas.

29. La acción de no calcular ni hacer carrera, ni currículum.

30. La acción de reírse de policías y banqueros.

31. La acción de no decir lo que la india dice, sino de escuchar lo que ella dice.

32. La acción de no decir lo que la lesbiana dice, sino de escuchar lo que ella dice.

33. La acción de no decir lo que la otra dice, sino de escuchar lo que ella dice.

34. La acción de no cultivar el arte de las buenas costumbres.

35. La acción de pintar penes en vía pública (esta acción fue parte de la filmación de “Mamá no me lo dijo” y suscitó un juicio por “actos obscenos” de parte del Estado contra María Galindo).

Para comunicarse con “Mujeres Creando”:

tel.: 00591-2-2217440

tel.: 00591-2-2492151

mujerescreando@alamo.entelnet.bo

Procesos Abiertos: transfiguración del espacio público

Gustavo Marrone: Procesos Abiertos, es un proyecto de tu autoría que involucró a 11 artistas -Erick Beltrán, Bik van der Pol, Paco Cao, Carolina Caycedo, Raymond Chaves, Daniel Andújar, Pedro G. Romero, Cova Macías, Rotor y María Ruido- con una duración de 7 meses y que tuvo lugar en Terrassa. Su particularidad consiste en que trata de presentar, más que obras, métodos y procesos de trabajos, en su totalidad de artistas que tratan de involucrarse en actividades cotidianas del entorno de las ciudades. También la creación de una web donde se pudo y se pueden ver los pasos y formas de trabajo de cada uno de los artistas participantes, producción de un CD de música de Terrassa, videos y publicaciones. Evidentemente el punto central del proyecto es

enseñar al público los procesos de trabajo que utiliza cada artista para lograr sus objetivos, su pieza. Sobre esto se pueden hacer muchas lecturas y tener posicionamientos diferentes. Contanos a grandes rasgos, ¿en qué consistieron algunos de los proyectos y cómo participó la colectividad donde se fueron desarrollando?

Manuel Oliveira: Es una pregunta muy amplia. Primero estaría bien enmarcar el proyecto P_O_ como un ejercicio de investigación y reflexión sobre el estatus de la producción y sus condiciones en la actualidad en relación con la economía y la sociedad. Partimos definiendo un marco de trabajo a raíz de un encargo muy preciso: trabajar en y con el espacio público de Terrassa concebido como un flujo

de relaciones. Esa investigación se realizó desde la propia práctica y proceso de trabajo del equipo de personas que incluyó a artistas pero también a muchas personas, instituciones, organizaciones, colectivos que de forma individual o grupal han participado con P_O_ o con las propuestas de cada artista.

El proceso, parte esencial en P_O_, ha determinado muchas cuestiones. Una de ellas es que empezamos con 11 artistas y hemos acabado con 10. Pedro G. Romero no fue capaz de cumplir las condiciones del marco de trabajo (volcar en el blog el proceso, definir con tiempo un proyecto para dar tiempo a coordinarlo o producirlo y ajustarse a un presupuesto fue imposible para él) y se autoexcluyó de P_O_.

La implicación y el proceso de trabajo de cada artista ha sido diferente en función de la naturaleza de su trabajo, las determinaciones de su proyecto y el o los públicos a los que cada uno se ha dirigido. Cada artista ha sido seleccionado por razones que se explicitaron en la página www.p-oberts.org desde el principio. Por lo cual cada uno de ellos sabía *a priori* el motivo por el que fue seleccionado. En función de ello propusieron una serie de proyectos, algunos se han hecho realidad unos meses más tarde, y otros han variado en función de algunos parámetros que en principio no habíamos previsto. Cada blog permite reconstruir cada uno de los procesos de trabajo que han marcado cada proyecto.

Erick Beltrán ha realizado una reflexión sobre la edición de imagen contemporánea y el flujo de personas; su trabajo se ha plasmado en una serie de textos que se escriben en el asfalto tal y como se hace con las señales de tráfico y, posteriormente, hemos editado un periódico donde se reconstruye el proceso de producción de las imágenes. Bik van der Pol ha reflexionado sobre la situación y las reacciones que están motivando la presencia de aves autóctonas como las cotorras; su propuesta ha sido

realizar un picnic en el Parc de Vallparadís y para ello han realizado un poster y una serie de manteles sobre los que merendar plácidamente mientras escuchábamos los ruidos emitidos por las cotorras del parque. Paco Cao ha investigado la vida de un desconocido personaje terrasense llamado Félix Bermeu que ha participado en la vibrante vida cultural de la primera mitad del siglo XX, de él ha realizado una biografía novelada titulada *Félix Bermeu, vida soterrada*. Carolina Caycedo ha realizado una convocatoria y selección de solistas o grupos que deseaban grabar un CD bajo el genérico nombre de *Banda La Terraza*; este CD fue distribuido durante el concierto del día 24 de julio y acompañará a la publicación de esta primera edición de P_O_. Raymond Chaves residió en Terrassa durante varios meses y colaboró diariamente con el Ateneu Candela y varios colectivos de la ciudad como la distribuidora Love Pili o la revista *Multitud*; el resultado de su trabajo ha sido un mural en toda la fachada del edificio que el Ateneu ocupa en la calle Rutlla. Daniel García Andújar reflexionó sobre los mecanismos de “democratizar la democracia” desde la autogestión de proyectos independientes basados en nuevas tecnologías y en el software libre a través de una serie de acciones como las que se pueden ver en su blog y un laboratorio abierto instalado en la Sala Muncunill. Dora García reflexionó sobre los mecanismos de comportamiento colectivo mediante una especie de juego de rol o de espías al que se puede acceder en www.elfactorhumano.net. Cova Macías ha trabajado de forma muy cercana con la juventud y ha realizado una serie de fotos y un video que aún está en proceso. El colectivo Rotor ha realizado una serie de “excursiones” para explorar la capacidad sónica de la ciudad, tal y como se puede ver en un video y en la web www.cantaralacalle.net. Y, finalmente, María Ruido ha realizado una investigación sobre la situación y el devenir de las fábricas textiles y las mujeres que trabajaban

en ellas y que se ha plasmado en una especie de video-ensayo.

Como ves todas son propuestas muy diferentes, abiertas a mucha gente, pero también circunscritas a sectores privilegiados de públicos muy concretos y que activan aspectos de la vida ciudadana muy determinados y que han supuesto gestiones con los museos, bibliotecas, centros de documentación, agrupaciones, organizaciones, empresas y profesionales muy variados. La coordinación municipal desarrollada por Susana Medina y la directamente vinculada al proyecto ejecutada por Amanda Cuesta han sido decisivas para llevar a buen puerto cada una de estas propuestas.

GM: Queda claro que la finalidad de Procesos no es la obra en sí, sino todo lo que sucede *entre tanto*, pero también se puede leer como un manifiesto sobre la *inutilidad de la contemplación*, entendiéndola como hecho pasivo. Podría entenderse que eres radical en esto en tu trabajo, ¿es así? Y si es así, ¿qué espacio le das al arte hoy en día en la construcción de la realidad, de nuestra realidad Bcn?

MO: La finalidad es articular un proyecto de producción que sirva como caso de estudio y como un modelo, entre otros, de gestionar iniciativas culturales en un contexto muy concreto. De ahí que el proceso y las formas de articular la comunicación con diferentes comunidades sea esencial. Es también una forma de trabar complicidades con colectivos que pueden ser ajenos al arte y que, de esta forma, pueden ver cómo se gesta y se produce una obra de arte contemporáneo. Aunque ello no excluye que algunas personas se acerquen al proyecto buscando “cotilletos” o siguiéndolo como una “novela por entregas”, o con el ánimo de “jugar”. Hay muchas formas de relacionarse con el arte, incluso no considerándolo como arte, y la contemplación es una forma

como otra cualquiera. Quizás en este proyecto la contemplación sea la actitud menos incentivada, pero me parece tan útil como cualquier otra actitud. ¿Inutilidad? ¿Utilidad? El arte es una actividad muy compleja y conceptos como utilidad o rentabilidad deben ser tratados de forma exhaustiva. No sé si soy radical en mi trabajo, quizás sí honesto. Y la honestidad en este caso pasa por considerar la utilidad práctica del arte desde el punto de vista que produce beneficios económicos claros en una ciudad como Barcelona que tiene un modelo económico basado en la explotación de la cultura como recurso. Poner dinero en arte implica activar la economía, significa invertir. La cuestión es quién (seguro que los artistas no, claro) se aprovecha de la rentabilidad que proporciona la cultura y de qué manera. Por desgracia este estudio del impacto de la cultura en la economía está sin hacer. Y habría que preguntarse a quién beneficia el hecho de que no se haga y que no se sepa el papel que cada uno juega en la ciudad.

También tengo que decir, por supuesto, que el espacio y la rentabilidad del arte en Terrassa o en Barcelona no sólo pasa por cuestiones presupuestarias y económicas; sino que también tienen que ver con la gestión interpersonal e intrapersonal. El arte y la cultura tienen que ver con una cuestión fundamental de la vida social: la gestión de los símbolos y la afirmación de las subjetividades que se asocian a esos símbolos, tanto desde el punto de vista de la articulación de las comunidades como de la posición de las personas en función de las comunidades y de los signos y símbolos que estas comunidades manifiestan en el ámbito público. Este es un espacio privilegiado para el arte y la cultura, y es en él donde se ve claramente la instrumentalización que se hace o se puede hacer desde el interés por “uniformizar”, “espectacularizar”, “segregar”, “taxonomizar” o “normalizar”.

“Sólo soy un pedazo de atmósfera”

Génesis de la conformación de la colección de arte contemporáneo argentino más importante del país

Xil Buffone

“Durante mucho tiempo una forma de argentinar una idea era no concretarla. Pero ahora eso se terminó, ya nadie quiere postergar sus sueños.”

Federico M. Peralta Ramos

MACRO - FICHA TÉCNICA

Lugar: Rosario, Provincia de Santa Fe - República Argentina

Fecha: 16 de Noviembre de 2004

El MACRO es una extensión del Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. El nuevo museo funciona en el edificio de los antiguos Silos Davis ubicados junto al río. Creado por iniciativa de su director, el licenciado Fernando Farina, y el apoyo de la Municipalidad de Rosario y la Fundación Museo Castagnino. -970 m. cuadrados de exposición.

-Está dotado de diez pisos con salas de exposiciones, bar, restaurante y área de servicios. Posee externamente un ascensor vidriado, con sorprendentes vistas de la ciudad y las islas.

-El museo está climatizado y cuenta con un sistema de control de incendios y de seguridad que cumple con las normativas internacionales para exhibición.

-La pintura exterior es el proyecto de la arquitecta rosarina Cintia Prieto, premiada por un jurado integrado por Luis Fernando Benedit, Luis Felipe Noé y Clorindo Testa. Se renovará por concurso cada 3 años.

- Próxima etapa: reciclado de los ocho cilindros de 7,5 metros de diámetro cada uno.

- 350 obras donadas por artistas forman la nueva colección contemporánea del MACRO.

INAUGURACIÓN DEL MACRO

El martes 16 de noviembre de 2004, a las 11:25 de la mañana, quedó inaugurado el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO). Tras el acto protocolar en una bellinesca terraza, se habilitaron las muestras: *Homenaje a Lucio Fontana* y *Obras de la colección de arte argentino contemporáneo* -la más importante del país-, con valiosas piezas de los más destacados artistas argentinos de las últimas cuatro décadas.

19:30 hs. Recepción a los artistas.

21:00 hs. Show al aire libre del músico uruguayo Leo Masliah.

23:00 hs. Show de música electrónica.

Los que viajaron desde Baires: Noé, H. Zabala, R. M. Ravera, G. Taquini, O. Benzacar, A. de Arteaga, M. T. Gramuglio, V. Verlichak, D. Saiegh, M. Kovensky, M. Brodsky, C. Antoniadis, C. Schiavi, K. El Azem, N. Muntaabski, L. Erlich, Di Girolamo, Res, Gravinese, V. Usubiaga, M. Ares, D. Schufer - nietos de Aizenberg, N. Mangiante, R. Flores, A. Mettler, C. Contreras, L. Chiachio, N. Costantino, X. Buffone... entre otros...

EQUIPO DEL MACRO

Fernando Farina, director / Roberto Echen, curador / Nancy Rojas, investigación / Fernanda Calvi, producción / Leandro Comba, diseño de montaje / Eugenia Calvo, educación / Paola Rosso Ponce, comunicación / Georgina Ricci, diseño / Juan Perassi, montaje / Mauro Guzmán, tienda / Gabriela Baldomá, conservación / Román Vitali, curador invitado

EXPOSICIÓN INAUGURAL MACRO 2004, LISTADO DE OBRAS

pisos 8 y 9: Intervenciones de artistas rosarinos

Luján Castellani, Leo Battistelli, Marcelo Villegas, Mauro Machado.

Depósito y boutique (una “tarima-mesa-ratona” exhibiendo unas 50 obras semiembaladas con papel blanco).

piso 6

Marcelo Pombo: *Caja azul* (1999), Objeto. *Océano* (1999) Mixta sobre madera.

Omar Schiliro: *Salud* (1993), Objeto, plástico y vidrio.

Ariadna Pastorini: *Sin título*, de la serie *Flo-tación* (1997), Instalación, 3 piezas de vinilo.

Liliana Porter: *Drum solo / Solo de tambor* (2000), Video.

Dino Bruzzone: *Pont Neuf* (1997), Foto.

piso 5

Román Vitali: *Relación* (2000), Tejido con cuentas acrílicas facetadas y luz fría.

piso 4

Cristina Schiavi: *Sin título* (1999), Objeto.

Sergio Avello: *Sin título* (2002), Fibrofácil policromado y ensamblado.

Lucio Dorr: *Sin título* (2000), Vidrio tallado, pulido y pintado.

Benito Laren: *Telescopio. Triciclo. Circunscricción circulante* (2003), Instalación.

Julio Le Parc: *Sin título* (1962) (reproducida en 2003), Panel madera y piezas de acrílico.

Roberto Aizenberg: *Torre* (ca. 1990), Óleo sobre tela.

piso 3

Guillermo Kuitca: *The Ring* (2002), Técnica mixta sobre papel: 4 dibujos.

León Ferrari: *Bienaventurados malditos* (1998), Técnica mixta.

Daniel Joglar: *Sin título* (2001), Instalación.

Víctor Grippo: *Distancia* (2000), Vidrio, yeso y madera pintados.

Ernesto Ballesteros: *Línea trazada con ojos cerrados caminando alrededor de una tela durante 30 minutos, 1749 intersecciones* (2001) - Lápiz, acrílico e impurezas sobre tela.

Elba Bairon: *Sin título* (1997) - Instalación, 6 piezas de yeso, piedra y esmalte.

piso 2

Lucio Fontana: *Concepto espacial* (1951), Óleo sobre tela.

Juan José Cambre: *Naranja* (2001), Acrílico sobre tela.

Mónica Girón: *Corner pieces* (1995-1997), Instalación cerámica y frazadas recortadas.

piso 1

Sala Fontana (Obras prestadas)

“... soy un pedazo de atmósfera

voy para cualquier lado

no tengo velocidad...

soy un pedazo de atmósfera.

No sé a qué me dedico

me basta ser en el mundo

soy un pedazo de atmósfera

soy un pedazo de atmósfera

¡¡¡Mozo, por favor, un sifón,

tráigame un vaso con hielo

y una rodaja e limón!!!

soy un pedazo de atmósfera

soy un pedazo de atmósfera

¡¡¡nada más!!!...”

FMPR.

MACRO-CONSULTA: SI LO SABE CANTE

Atmósfera:

“... Nos rodea como un océano invisible de gases y partículas que no tiene límites definidos, pero que se extiende hacia afuera desde la su-

perficie de la Tierra por miles de kilómetros. La mayoría piensa en la atmósfera como solamente aire, pero ésta forma parte de un sistema complicado que incluye al Sol, los océanos de la Tierra, las superficies terrestres, cada cual ejerciendo influencia sobre los demás. Sabemos mucho sobre el sistema atmosférico, pero algunas de las maneras en que la atmósfera, los océanos y la tierra se afectan mutuamente uno a otro y cambian continúan siendo un misterio.”

(<http://teacherlink.ed.usu.edu>)

UN ESPACIO PARA PENSAR EN MACRO

Todos los participantes recibieron el siguiente mail:

Deseo que la nota sea informativa, crítica y epifánica. festejando, mirando y pensando...

Invitación: Si tenés ganas de sumar tu punto de vista, de escribir tu opinión sobre: MACRO - COLECCIÓN - MONTAJE

“SI LO SABE CANTE”

Cada uno cuenta un pedazo de atmósfera...

1. Macro Guttero

María Teresa Gramuglio

2. Macro cromático

Carlos Esquivel

3. Macro elefante

Hugo Cava

4. Macro bosque

Horacio Zabala

5. Macro, el comienzo

Daniel García

6. Macro, lleno y vacío

Raúl D'Amelio

7. Macro de lejos

César Baracca

8. Macro: lo bueno, lo malo, lo mejor

María Spinelli

9. Macro con aire acondicionado

Darío Homs

10. Macro, el próximo museo

Franco Vico

11. Macro 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Leandro Comba

12. Macro, arte y parte

Aurelio García

13. Macro quo vadis

Mauro Machado

14. Macro [m _ _ o] Museo

Roberto Echen

15. Macro térmico

Claudia del Río

16. Macro de los macros

Fernando Atilio Traverso

17. Macro, una especie de visión

Marcela Römer

18. Macro - colección - montaje

Fernando Farina

19. Macro gym

Max Cachimba

MACRO GUTTERO

La inauguración del MACRO resultó una intensa experiencia espacial. En una mañana de sol radiante y aire fresco, los enormes cilindros coloreados de los silos, flanqueados por el más pequeño prisma elevado que forma el recinto del museo propiamente dicho, se aparecían como la transposición volumétrica de un Guttero. La mole competía en esplendor con el río y las islas junto a las que se alza. Y el río y las islas la penetran a través de las transparencias de las ventanas y el ascensor externo. Esta magnificencia contrasta con el interior, formado por la superposición de salas pequeñas, como si se tratara de una torre de cubos hecha por un niño, pero austeras, blancas y despojadas como celdas monásticas. Se podrá dudar de su funcionalidad para las obras de grandes dimensiones que son frecuentes en el arte contemporáneo. Parecería más propicia para lo conceptual y minimalista, en presentaciones cuya sintaxis difícilmente admita despliegues ampulosos. La sala de los Fontana, la breve serie de Kuitca, la caligrafía de Ferrari, el vibrante lienzo de Cambre: brindaron una buena muestra de la diversidad de posibilidades que ofrece un espacio cuya disposición es un verdadero desafío para la inteligencia y la imaginación. **María Teresa Gramuglio.** CIUNR. Profesora de Literatura Europea II y de Literatura del Siglo XIX en la UNR y en la UBA.

MACRO CROMÁTICO

El MACRO se impone abruptamente al paisaje ribereño, interceptando al tránsito peatonal y vehicular. Se encuentra emplazado a unos pocos metros del Río Paraná, sobre un borde accidentado de la barranca. Los añosos árboles, guardan y ocultan celosamente su silueta edilicia. Los antiguos silos de los tiempos “granero del mundo”, a través de la rehabilitación, es hoy un signifiante del imaginario colectivo. Un nuevo signo de identificación, en lo formal, análoga “caja de colores” por los coloridos cilindros; en el aspecto cultural, es un espacio contenedor de las más relevantes obras artísticas generadas en el país, en los últimos años. Como punto final y crítico, en la brevedad será un desafío para los arquitectos responder a una ampliación o proporcionar un nuevo edificio, para así restablecer el escaso espacio con que cuenta actualmente. Hasta ahora, sólo fue posible ver algunas pocas obras de las 350 que figuran en el hermoso catálogo. ¿Será sueño o realidad este “monumento para un arte contemporáneo”? **Cali Esquivel,** Licenciado en Bellas Artes y arquitecto.

MACRO ELEFANTE

En cuanto al museo, yo estoy muy contento de tenerlo aquí en Rosario. Es más, no sólo estoy contento si no que me da cierto orgullo.

La colección en sí misma como grupo de obras me parece muy valiosa y muy representativa de los últimos años del arte argentino.

Mis dudas son que ediliciamente el museo es difícil de recorrer y eso pone barreras para los visitantes casuales. Por lo tanto si lo que se quiere es atraer gente nueva a “las artes” eso me parece que funciona como un pequeño escollo. Por otro lado, y esto es lo más importante, el MACRO me parece “un elefante” muy hermoso, pero también muy pesado para echarlo a andar si las políticas culturales -en este caso locales- no destinan dinero y estructura para su promoción y mantenimiento. No nos olvidemos que es un espacio que habrá que instalar en la ciudad a fuerza de propuestas atractivas para que todos comencemos a disfrutarlo a pleno.

Hugo Cava, Artista.

MACRO BOSQUE

El MACRO es un bosque. Cuando algún árbol nos impide ver el bosque es porque nuestra percepción está afectada por la distracción y la depresión. Y el MACRO propone lo contrario a la distracción y la depresión. Es un bosque cuyos senderos nos permiten escapar de la vigilancia, la domesticación y la mediatización de nuestras experiencias. Es obvio que se deberán ajustar algunos criterios y detalles de presentación de las obras, pero en definitiva, yo creo que el MACRO es un bosque que se opone al desierto. Y todos sabemos que el desierto crece más y más.

Horacio Zabala. Artista.

MACRO, EL COMIENZO

Desde ya que festejo con alegría la inauguración de este museo, pero, sin embargo me gustaría puntualizar un par de cosas. Primero, acerca del museo en sí, como espacio físico. Este museo-torre que se acaba de inaugurar debería ser algo así como la punta del iceberg o la cereza de la torta (tengo más clichés, si quieren). El espacio es lindo, la vista del río y las islas es fascinante, todo bien, pero, ¡es muy chico! Ni un 10 % de la colección puede exhibirse en él, además de que hay obras que ni siquiera entran. Ni hablar si en algún momento se quieren hacer muestras temporales (cosa imprescindible para un museo contemporáneo). Por otro lado el tema de las pequeñas salas superpuestas es bastante fuerte: es más el tiempo que toma pasar de una sala a otra que el que lleva contemplar las obras que están expuestas actualmente.

Me parece muy bueno lo hecho hasta ahora, pero el museo no está terminado, recién comienza. Necesita más espacio, más depósitos, más presupuesto y ser una institución *independiente* del Museo Castagnino.

Paso al segundo punto: la colección. Hubiese sido bastante más interesante que ésta se formara mediante obras elegidas cuidadosamente con alguna clase de criterio: estético, museográfico o histórico, en lugar de provenir de donaciones regidas por el azar, la buena voluntad

de los artistas y su mejor o peor criterio o disponibilidad de obras.

También tendría algunas críticas para hacer, pero las guardo para otra ocasión porque creo que no es momento para críticas, por ahora es momento para festejos.

Daniel García. Artista plástico.

MACRO, LLENO Y VACÍO

Los nuevos programas de exhibiciones en museos de arte, cada vez con mayor criterio, incorporan (más allá del objeto expuesto) información sustancial para los visitantes. Esta idea se apoya en el firme propósito de que el visitante no sea un pasivo observador de las obras que el museo le presenta, sino entre otras cosas, para establecer una comunicación y diálogo fluido con la audiencia.

La exhibición inaugural que se encuentra en el MACRO propone otro escenario. Para el visitante no iniciado la relación con las obras no va más allá de la simple contemplación. La ausencia de información básica es común en muchas exhibiciones de arte contemporáneo argentino y este caso parece confirmar la regla. No mediar entre la obra y el público omite un obvio mecanismo de comunicación, que consiste en ofrecer los elementos necesarios para que las personas puedan dilucidar lo que observan. No sólo acerca de la pieza aislada, sino para posibilitar la interpretación de los conjuntos, de sus relaciones y de los intrincados mecanismos de legitimación, selección y montaje. Sin comunicación no hay mensaje, en consecuencia tampoco hay obra. Con lo cual podríamos indicar que ciertas prácticas contemporáneas estarían vacías de sentido para muchos espectadores. Para que otros puedan acceder debemos otorgar las llaves. En este contexto deberíamos atender el modo en que nuestros museos comunican y de que manera los actores vinculados al arte contemporáneo relacionamos nuestros conceptos con la audiencia.

Raúl D'Amelio. Artista y director del Museo de la Ciudad de Rosario.

MACRO DE LEJOS

Creo que el MACRO es uno de los más importantes sucesos de Rosario de estos últimos tiempos, la ciudad tiene que estar orgullosa de poseer un museo de arte contemporáneo y además poder disfrutar el lugar físico privilegiado donde está implantado.

Todavía no he visto su interior y me gustaría encontrar una colección que represente a la producción de arte contemporáneo argentino, un museo que se incline a programas educativos para todas las edades y por último un museo gratuito ya que el arte es para todos, no sólo para aquellos que puedan pagar.

No olvidemos que el museo no es un templo de eternas verdades; es quizá un lugar donde trabajan y conviven distintas interpretaciones, un lugar de verdades provisionales.

César Baracca. Artista y supervisor en el British Museum.

MACRO: LO BUENO, LO MALO, LO MEJOR

LO BUENO: sin descartar el enorme lugar ocupado por el director del Museo, la Fundación Antorchas y la Secretaría de Cultura en la ampliación del Castagnino-MACRO, en mi opinión, lo mejor de este emprendimiento han sido los artistas y la Fundación del MMBAJBC. Si un museo es esencialmente su colección y el uso que hace de ella, entonces hay que reconocer que sin el aporte de los artistas, no habría MACRO.

Por otra parte, sin el apoyo de la Fundación - que acompañó las decisiones sin rivalizar por el gobierno- todo lo otro seguramente hubiese sido mucho más difícil.

LO MALO: el anexo, separado del edificio principal por 1.5 kilómetros, podría representar un reto con muchas complicaciones. Lograr una agenda coherente; compartir parte del personal; repartir entre dos inmuebles autónomos una misma partida presupuestaria; que la Fundación deba trabajar doblemente para apoyar la gestión, son algunas de las cosas que me inquietan.

LO MEJOR: es lo que queda por hacer. Habrá que pensar para el anexo una adecuada política de colecciones y nuevas estrategias expositivas, ambas en consonancia con las de un museo

de arte contemporáneo. Aunque parte de la colección es demasiado grande para las salas (no sólo en número sino también en dimensiones), se espera poder ampliar el museo. De seguro el Anexo seguirá creciendo e incluso quizás tanto que su divorcio del Castagnino resulte inevitable.

María Spinelli, Crítica de arte y curadora independiente.

MACRO CON AIRE ACONDICIONADO

MACRO -al menos en Rosario- remite a supermercado, a algo que en el fondo no escapa demasiado a las leyes del cambalache, y ahora, además, a arte. Mas no a cualquiera, sino al arte más contemporáneo que alguien tan luego pueda llegar a imaginar. Y tal vez como uno no tiene la dimensión exacta de hasta donde se extienda el dominio de su significación, todo agujero en el lienzo es arte, todo montón de lámparas de bajo consumo colgando del techo es arte, toda mancha de barro en la pared es arte, toda plastícola de colores sobre una ventana es arte, la ausencia del autor al pie de la obra es arte. El día de la inauguración del tan moderno que apabulla y llena de dudas Macro mi amigo Germán, ataviado con su overol azul, se mandaba por huecos altísimos y reaparecía por otras tuberías, en otro nivel, inquieto e inquietante. Este pibe de azul overol trabaja en Bunker -negocio del ramo del aire acondicionado, no piensen mal- y estaba poniendo a punto algunos de los equipos. Desprevenidos transeúntes de escaleras hacia ningún lado, vieron en él una puesta en escena de algo que también era arte. Y un montón de obras -no vamos a aclarar que de arte- a medio desenvolverse sobre una mesa, tal cual la góndola de oferta de productos navideños en febrero, rematando la idea de que si no se sabe mucho, mejor confundir o al menos tratar de hacerlo.

Homs

MACRO, EL PRÓXIMO MUSEO

Al ingresar al MACRO, uno no puede evitar preguntarse, ¿qué es la contemporaneidad? ¿qué la caracteriza? Y al emprender el odiseo

co trayecto de 10 pisos en ascenso, por escaleras o elevador, uno trata de encontrar las respuestas en las límpidas paredes "intervenidas", con mayor o menor grado de evidencia, por los "artistas". Lo que encontramos, en uno de los lugares que ha de albergar la cúspide del arte de este tiempo, es (mayoritariamente y salvo honradas excepciones que no ocupan más que los dígitos de una sola mano) la impunidad y arbitrariedad con que se asigna la categoría de "arte" últimamente. Las excepciones correspondientes a los dígitos de mi mano (ocupada por su parte en distribuir a escondidas el primer manifiesto del NI-NOvedismo, movimiento inaugurado, por quien escribe y otros disconformes, en vistas de tanta facilidad ante el hecho de "ser artista") se repartían entre la sala dedicada a la muestra de Lucio Fontana, obras de Grippo, Le Parc o León Ferrari (deslucidas en el deslucido contexto), y alguna que otra reliquia apoltronada y condenada al anonimato en una mesa gigante cual escaparate cambalachesco o stand ferial (Marta Minujín, Nicola Constantino, Fabio Kacero, Marcos López, etc.). Quizá, sintomáticamente, eso sea la contemporaneidad; un edificio rescatado de sus viejas épocas de esplendor agroganadero, sin espacio para tanto público, cuyo ascenso suma en decepción. Al llegar al mirador del décimo piso, no podemos sino lanzarnos al vacío o recorrer incansablemente las salas en busca de la siguiente salvedad. En el mejor de los casos: bajar, firmar el libro de visitas con un poco sutil improperio o una obsecuente adhesión, y cruzar la ciudad a la pesquisa del próximo museo más cercano.

Franco Vico. Artista, miembro fundador del "Movimiento NI-NOvedista".

MACRO 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Para la inauguración se pensó mostrar parte de la colección de arte contemporáneo, un cuerpo de obras en el MACRO y otro en el Museo Castagnino, articulando ambos espacios. Con Román Vitali, como asesor invitado, trabajamos en el diseño de montaje, planteando desde el comienzo un recorrido con una fuerte visión

contemporánea de museo.

En el MACRO trabajamos la idea de eje vertical, produciendo un recorrido que se va complejizando y contemporizando a medida que ascendemos; a la vez cada planta tiene una lógica horizontal, con fuertes diálogos de obras entre maestros y artistas consagrados junto a jóvenes artistas y de generación intermedia.

Se desarrolló así un tejido de conexiones en donde es posible diversas lecturas, tanto en sentido vertical como el horizontal.

El piso 7 se propone como conexión directa con el depósito, conformado por partes de obras de la colección, a modo de recorte, de instancia de proceso.

En el piso 8 y en el 9 intervenciones específicas realizadas por cuatro artistas rosarinos, operaciones al límite entre la obra y la no obra y la desmaterialización del arte. Cosas que pasan. **Leandro Comba.** Diseño de montaje.

MACRO, ARTE Y PARTE

No sé si está del todo bien ser arte y parte. Curador y artista. Las cosas corren el riesgo de mezclarse con poca fortuna. Curar un museo en su instancia inaugural incluyendo la propia obra y la de los amigos muy amigos, la de los menos amigos o la de los poco amigos no parece ser una tarea muy difícil de hacer, pero sí de justificar.

Tal vez resulte ser que la ética, o al menos cierta vergüenza profesional sean valores ya superados por la dialéctica de “lo contemporáneo” y los usos actuales impliquen otros mecanismos menos atados a inútiles convenciones estancadas en el tiempo. Se ve que ahora hay otra frescura, otro desparpajo, que no se necesita de grandes trayectorias ni de excesivas preparaciones para encargarse de esas tareas domésticas. Basta con tener un muy buen gusto, cultivar cierto encanto personal, un poquito, no mucho, de ocurrence prepotencia y la venia de las autoridades. A algunas momias pasadas de fecha esto nos parece además de indigno un poco berreta...

Aurelio García. Pintor.

MACRO QUO VADIS...

En primer lugar querría señalar que la apertura de un museo dedicado al arte contemporáneo es un hecho extraordinario (por lo poco frecuente y por el sentido positivo de afirmación de la decisión política que le diera origen). Méritos de las dos últimas administraciones socialistas del municipio (la actual y su predecesora) y del director del Museo Castagnino, F. Farina. Del cúmulo de decisiones y acuerdos para concretar esta empresa, quiero detenerme en una cuestión en especial, la cual tuvo carácter fundacional pero sobre la cual se insiste equivocadamente.

La idea de crear un museo en los silos Davis, nació asociada a la voluntad de albergar allí una colección de arte contemporáneo. Se puede entender dicha propuesta en un contexto de incertidumbre, donde la iniciativa disputaba su lugar con muchas otras posibles para el mismo sitio, como táctica de convencimiento a los poderes públicos responsables de la decisión final, ahora bien, cuando se continúan realizando acciones con la mirada puesta en la colección, se tiene que concluir que aquello no solamente fue una cuestión estratégica sino que existe alguna línea conceptual en ese sentido. En ese punto se nos presentan una serie de preguntas para las que podemos ensayar algunas respuestas tratando de colaborar en un debate necesario.

Para comenzar, guardar o atesorar no son tareas que *a priori* asociaríamos a un centro de arte contemporáneo (se podrá decir que es esta una afirmación ideológica, puntualicemos entonces las discrepancias ideológicas de la propuesta). Para ponerlo en pocas palabras las colecciones, la magnitud y la opulencia de las mismas, están ligadas a la exaltación del poder. Sobre qué bases, cuáles fueron los criterios para la selección de los artistas y de las obras reunidas para la colección, no lo sabemos. Podemos suponer que ha habido una voluntad de presentar un panorama lo más amplio posible de la escena del arte argentino pero, existen innumerables “presentaciones” o “visiones” del arte argentino. Lo que debería quedar claro son los puntos de vista elegidos para aproximarnos a

esa voluntad, sino esta aspiración nos enfrenta acriticamente con los conceptos de “calidad” y de “valor” con sus correspondientes mecanismos de legitimación. “Buenas obras” y “buenos artistas” no son suficientes para presentar una visión del arte argentino como posición independiente desde Rosario de Santa Fe, años de adquisición e incorporación de obras mediante premios nacionales no ayudaron en lo más mínimo a conformar una mirada propia de nosotros mismos.

Podríamos finalmente, parafrasear a Sergio Raimondi: “Se puede construir un museo sin patrimonio, nunca sin gente”, y en el caso que nos ocupa, decir: “Se puede construir un lugar para el arte contemporáneo con colección o sin colección (no es relevante) a condición que explicitemos qué queremos o a dónde vamos”. De lo contrario, no habrá “presentación”, ni “visión” ni “montaje” que supere el contexto de desorientación y, en el mejor de los casos, el nivel de la ocurrencia.

Mauro Machado. Artista y cuidador de hongos.

MACRO [M _ _ _ O] MUSEO

MACRO: el edificio físico -pero, sobre todo, el conceptual- pone en suspenso el concepto de museo. ¿Se puede ser museo y contemporáneo? Contemporáneo es algo que se está definiendo ahora, se está haciendo ahora... pero, un museo es un lugar de legitimación en tanto recorte de una masa de productos que aspiran a estar, desde la contemporaneidad, legitimados (tal vez no...). Entonces, podría ser sólo el gesto de situarlos en ese lugar (espacio-temporal). Estamos tratando de construir “un museo contemporáneo de arte contemporáneo en Rosario, con una colección”... y desde las incertidumbres. ¿Se puede tener una colección de arte contemporáneo?

MACRO puede ser el nombre de ocurrencias urbanas que no ocurran en el espacio del edificio (zona emergente iniciada en el Castagnino).

MACRO tiene que ser lo que acaezca en la contemporaneidad y pueda ser pensado desde el lugar del arte... es decir: lugar donde pensar

en abismo conceptos como el de colección, museo y, en fin, arte.

Roberto Echen. Curador macro, artista, docente UNR.

MACRO TÉRMICO

El Anexo no es un edificio estable, como podríamos pensar del Museo Castagnino. Decididamente es inestable, su particular condición espacial: la arquitectura pone al visitante en atención flotante, intermitente, dispersa.

Razones: ¿cómo entra insistentemente el paisaje en el edificio! y la contundente experiencia física que lleva adelante el visitante. Además está viendo arte contemporáneo, y por momentos se borran los objetos (cuadros) para desparramarse en el propio edificio. Lo que digo no es retórica, es la experiencia física que tuve en cada una de las 4 visitas. Esta sucesión de pisos, el andar por las escaleras, entrar y salir de los espacios, la alternancia de temperaturas reales y acondicionadas, la presencia contundente del paisaje con sus innumerables recortes, ventanas, panorámicas, el horizonte inestable, bajísimo, alto, medio. (Hay un lejano recuerdo a la pintura de Cándido López, ¿la estratificación de los colores y el horizonte móvil? O el río Paraná y las islas). Quizás otro museo propiamente dicho sea el catálogo.

¿Será el Anexo un espacio inteligente al modo de las telas inteligentes? Termosensibles al contexto, livianas, dispuestas a cambiar, a ser muy frías o muy calientes de acuerdo a lo que se necesite de ellas, ocupando poco espacio real, sin embargo muy efectivas en sus funciones. Me gustará que además de conservar obras y ofrecer permanentes relecturas de la colección, se amplíe con gestiones didácticas hacia el público. ¿Podría el anexo seguir creciendo en módulos, sobre el parque?

Un problema: en las puertas vidriadas de cada piso, están rotulados los nombres de las obras y de los artistas. Un piso (con sillones y algunos libros) tiene rotulado el nombre de una empresa de muebles, (es un descanso), igual no me parece adecuado que aparezca del mismo modo que los artistas.

Claudia Del Río. Artista / docente.

MACRO DE LOS MACROS

Sabés que todavía no fui a ver ese espacio, o sea que poco puedo hablar de él. Recuerdo que ese día -el de la “mega fiesta”- que inauguraron, yo estaba justo haciendo una presentación en el Centro Cultural La Toma (ex Supermercado Tigre), en el marco del primer congreso de laS lenguaS, donde participé como organizador. Creo que el espacio hace a la propuesta en sí, la modifica, la acentúa. Por eso pienso que todos los espacios son óptimos. ¡También el Macro!

Te agradezco la confianza y perdoname. Te mando un fuerte abrazo.

Fernando A. Traverso. Artista.

MACRO, UAN ESPECIE DE VISIÓN

Cuál es la perspectiva de arte contemporáneo en el interior del país, es un poco diferente a la de la Capital. Bueno, en realidad depende de los sujetos, las ideas y los tiempos dentro del campo del arte; y la cuestión es: qué significa un museo de estas características para los rosarinos. Significa una idea de sutil corrimiento legitimador desde el centro a la periferia. Esto es: trabajamos mucho para construir arte contemporáneo y queremos que se vea en buen lugar y privilegiado. Al lado de un bar muy hermoso -Davis ayuda- a que el panorama del Paraná te haga sentir como en un nirvana artístico. La colección se va armando de una manera mutable, la obra es mucha y diversa, caso inédito: se va catalogando y ordenando apenas ingresa. Estamos como en la cresta de la ola y producimos un poco de envidia de las otras provincias, que ojalá nos copien bien rápido. Por supuesto somos conscientes que tenemos que trabajar más y mucho para respaldar esto, que es como el corolario de muchos años, de mucha gente que se esfuerza para sostenerlo. Sin trabajo no se puede hacer nada, es así. El Museo Castagnino se agrandó con el MACRO y a veces asusta, porque las programaciones serán muchas, porque habrá mucho para ver. Su espacio de exposición es extraño y com-

plejo.

Nosotros felices, queremos que todos nos visiten, haremos tours para que conozcan nuestros espacios de arte. Es que acá nos aburrimos, si no hacemos arte, qué hacemos. Es una ciudad de extraños entes con romanticismos artísticos.

Marcela Römer. Escribe sobre arte.

MACRO - COLECCIÓN - MONTAJE

MACRO: (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario): un referente internacional del arte argentino contemporáneo.

COLECCIÓN: un excelente conjunto, tan valioso por representar los últimos movimientos artísticos como por poner en evidencia las diferentes escenas del país.

MONTAJE: una elección entre las muchas alternativas de una colección que expresa la diversidad.

Fernando Farina - Director.

MACRO GYM

En la situación de aperturas de ocasión, se entrevió la posibilidad próxima de ir viendo una interesantísima colección, en un espacio muy bonito, cultural y deportivo, para quienes gustan del arte y de subir y bajar escaleras. ¡un beso! ¡a brindar!

Max Cachimba. Autor de historietas y pintor dominguero.

NOTA:

Un museo contemporáneo, por definición es una oportunidad *in progress*. Agradezco a todos los participantes por su entusiasta colaboración. Agradezco también a aquellos que por razones de espacio no pudieron sumar su visión, pero que la tienen...

Gracias a Jorge Colaccini.

Esta encuesta permanecerá abierta en web.

Participá en

www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?nota=125

artecontemporáneoargentino

30 marzo | 7 mayo

Liliana Porter

“Ellos y algunos otros”

nuevoespacio

Leopoldo Estol

“Parque”

www.ruthbenzacar.com

Florida 1000 . Buenos Aires
Teléfono +54 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

De la servidumbre indiana a la división y (su)-(so)bordinación a los poderes del Estado

Diego Melero, un performer-sociólogo que trasmuta un *paper* en acción artístico-poética. Vayan más pruebas.

Diego Melero

La conquista de las naciones originarias de América está signada desde su inicio por “dos maneras generales y principales” que han empleado los llamados civilizadores-evangelizadores-europeos: “la una por injustas, sangrientas y tiránicas guerras” y “la otra, después de que han muerto todos los que podrían anhelar o suspirar o pensar en libertad, o en salir de los tormentos que padecen, como son todos los señores naturales y los hombres varones (porque comúnmente no dejan en las guerras la vida sino los mozos y mujeres), oprimiéndolos con la más dura, horrible y áspera servidumbre en que jamás hombres ni bestias pudieron ser puestas. A estas dos maneras de tiranía infernal se reducen o se resuelven o subalternan como a géneros todas las otras diversas y varias de asolar aquellas gentes, que son infinitas”(1). Fray Bartolomé de las Casas -alumno de Antonio de Nebrija y contemporáneo de Tomás Moro, Maquiavelo, Erasmo de Rotterdam, Francisco de Vitoria, Lutero- toma contacto con un indio que le regala su padre al llegar a España luego del segundo viaje de Colón, entablando una breve amistad que le permite conocer a los seres humanos del otro lado del Atlántico antes de llegar a las tierras de Indias. Luego, una vez en la isla La Española consigue una repartición y encomienda -posesión de un determinado número de indios a los que se debía instruir en la fe cristiana y al mismo tiempo utilizar tanto para las labores agrícolas como para la extracción del oro-. Viendo las matanzas, Las Casas una vez ordenado sacerdote renuncia a la encomienda y a los bienes acumulados proponiéndose una misión: modificar la política colonial. Si bien encuentra receptividad del emperador Carlos I, las “Leyes Nuevas” serán boicoteadas, siguiendo entonces el sistema de esclavitud y servidumbre (2) por casi tres siglos más; institucionalizando en tierras americanas a la conquista por codicia, la usurpación y la tiranía(3). Mientras que en Inglaterra se instaura un monarquía parlamentaria a fines del siglo XVII -después de guerras civiles, interregnos tiránicos, restauraciones, etc.-, estableciendo un

lugar de preeminencia del poder legislativo subordinando, así, los deseos absolutistas de quienes ejercen el poder ejecutivo a los de aquéllos que la sociedad les delega la capacidad de preservarla mediante la legislación; en el caso de los corregidores y oidores -como también los gobernadores, capitanes generales o virreyes- de Hispanoamérica continúan con prácticas arraigadas desde los primeros adelantados, procuradores, priores comunitarios y jueces visitadores fomentando la subordinación a la corrupción administrativa indiana, siendo la moneda corriente el soborno.

El tema de la conquista, el exterminio, la reducción a servidumbre y la destrucción de las culturas precolombinas se proyecta en sus efectos hasta el presente en América Latina, a pesar de los intentos de borrar rastros. La combinación de instituciones propias de la Edad Media Tardía castellana con la afirmación moderna de los derechos ciudadanos en la revolución inglesa, la Ilustración, las reformas borbónicas, la independencia de los Estados Unidos, la revolución francesa y sus consecuencias independentistas en los pensadores de Iberoamérica, no cierran la servidumbre de la dominación colonial.

Diego Melero, 30 de Noviembre de 2004.

1) Bartolomé de Las Casas en el “Memorial de los catorce puntos” (1516), propugna una colonización pacífica, además del fin de las reparticiones -encomiendas-, la creación de ciudades de no más de mil habitantes integradas por grupos de trabajadores indios dependientes de sus jefes naturales bajo administración de españoles, explicando, además, un sistema de enseñanza en base a las técnicas agrícolas nuevas; aquí aparece un planteo sobre la ciudad en el nuevo mundo a partir del modo de producción mercantilista con rasgos utópicos -Moro-. Enscribe la primera parte de “Utopía” en 1516, mismo año del Memorial-. En

1542 escribe la "Brevísima relación de la destrucción de las Indias", dirigiéndose en el prólogo al "Príncipe de las Españas, Don Felipe", sucesor del emperador al abdicar Carlos I, como Felipe II, definiendo en estas líneas los dos motivos al comienzo de la espeluznante narración -detallando cada región, con métodos similares- por los cuales murieron en cuarenta años más de doce millones de "ánimas, hombres, mujeres y niños". Es de considerar la influencia de los humanistas en Las Casas -sacerdote que ingresa en la orden de los dominicos en 1523, contemporáneo de la Reforma, pero anterior a la Contrarreforma-; luego en el "Segundo ensayo sobre el gobierno civil", Locke al referirse al origen de las sociedades políticas plantea el lugar desconocido que hay en el momento previo al que un grupo de hombres decide constituirse en sociedad estableciendo un gobierno, es decir: ¿cuál es el lugar del estado de naturaleza y para quiénes es lícito el reconocimiento a partir del inicio de alguna forma de gobierno? Y aquí el filósofo inglés cita al jesuita José de Acosta (1539-1600) diciendo en su obra "Historia natural y moral de Indias" que en muchas partes de América no hay gobierno alguno, y menciona a los chericuanas de Florida o los indios del Brasil; entonces: ¿la guerra sería justa?, ¿estaría la conquista justificada?

2) "Amo y siervo son nombres tan viejos como la historia, pero se han dado a individuos de muy diferente condición. Pues un hombre libre se convierte en siervo de otro vendiéndole, por un cierto tiempo, el servicio que se compromete a hacer a cambio de un salario que ha de recibir. Y aunque, por lo común, esta condición lo introduce en la familia de su amo y lo somete a la disciplina ordinaria que allí impera, sólo le da al amo un poder pasajero sobre él, y exclusivamente dentro de los límites del contrato establecido entre ambos. Pero hay otro tipo de siervos a los que llamamos esclavos, quienes, por ser cautivos tomados en una guerra justa, están, por derecho natural, sometidos al dominio absoluto y el poder arbitrario de sus amos. Como he dicho, al haber renunciado estos hombres a su vida y, junto con ella, a sus libertades, y habiendo perdido sus bienes al pasar a un estado de esclavitud, no son capaces de tener alguna, y no pueden ser considerados partes de la sociedad civil, cuyo fin principal es la preservación de la propiedad." Locke, John: "Segundo ensayo sobre el gobierno civil", cap:VII, paragr: 85.

3) Acerca de la diferencia y en cómo se conectan conquista, usurpación y tiranía: "Del mismo modo en que la conquista puede llamarse usurpación extranjera, la usurpación es un tipo de conquista doméstica, con esta diferencia: que un usurpador nunca puede tener el derecho de su lado, no habiendo usurpación allí donde uno no ha tomado posesión de algo a lo que otro tiene derecho. Esto, en lo que a la usurpación se refiere, es sólo un cambio de personas, mas no de las formas y reglas de gobierno. Pues si el usurpador extiende su poder más allá de lo que, por derecho, pertenece a los príncipes o gobernantes legítimos del Estado, se trata de tiranía sumada a la usurpación". Idem., op. cit. Cap: XVII, par: 197.

el psicoanálisis a su alcance

FUNDACIÓN
PUERTAS ABIERTAS
Asistencia a niños, adolescentes y adultos

Jean Jeurés 916

4964-3235

Secretaría: lunes a viernes de 14 a 20 horas
puertasabiertas@telecentro.com.ar
www.puertasabiertas.com.ar

Sede central en Capital Federal y consultorios en zona Norte y Oeste

Creada en 1998, la **Fundación Puertas Abiertas** cuenta para la atención de *entrevistas, pedidos de análisis y supervisiones* con un equipo formado por psicoanalistas de amplia trayectoria en instituciones públicas y privadas, en áreas de asistencia, enseñanza e investigación clínica:

Lic. Alicia Alonso; Dr. Sergio Ayas; Lic. Claudia Castillo; Dra. María Marta Giani;
Lic. Daniel Lascano; Dra. Daniela Rodríguez de Escobar.

culturas del gran chaco

Fotografías de Grete Stern

Curador Luis Priamo

piezas arqueológicas del Museo

Etnográfico de Buenos Aires

Curador: José A. Pérez Gollán

a partir de abril

PROA
FUNDACION

Av. Pedro de Mendoza 1929 (y Caminito), Buenos Aires
T (54-11) 4303 0909 - info@proa.org
Martes a Domingos de 11 a 19 hs

Secuencias de energía levitante

Una radiograma de Roberto Matta

Pedro Labowitz

Occidente, publicación chilena, tuvo la ocasión de entrevistarse con el investigador Ernesto Gallardo, Magister de la Universidad Autónoma de México, experto en la obra del pintor Roberto Matta. Es autor de una biografía de más de 800 páginas sobre Matta que, se espera, será publicada pronto.

Occidente: Ud. citó una vez a Matta diciendo: “La pintura no me interesa; es el lenguaje lo que me interesa”. ¿Cómo debemos entender esto?

Ernesto Gallardo: Para Matta la pintura ES el lenguaje, no es la colocación de pigmentos sobre un soporte determinado. Su preocupación es a partir de los efectos que la pintura provoca en el espectador. Hay que hablar de lo incomprendible y no sólo de las cosas que reconocemos y comprendemos. Matta comentó que “el verbo es América”; sería el hacernos ver lo invisible a simple vista, lo inmaterial, la energía que hay en cada objeto, los cambios o las metamorfosis, la temperatura de las cosas, incluyendo una fugaz estrella o un meteoro. Plantea la idea de la “Gestalt”, que incluye el fondo y la figura. El fondo -el soporte- donde ocurre, como en un escenario, la historia por relatar y que en ciertos momentos es plano, como en el surrealismo de Dalí; y luego interviene con el elemento cromático. Todos los mundos representados por Matta tienen que ver con el mito de Psiquis, del alma. Matta es un gran experto en materializar personajes y mitos históricos. Toma un escritor del siglo V a.C., como Agatone, y crea una “Cena con Agatone”. Retoma la “Última Cena” y la recrea, no con un concepto religioso, sino que yendo a lo esencial de la composición de Da Vinci. Igual que su contemporáneo, el italiano Gettuso, Matta pasó de un catolicismo practicante en su

juventud, a un agnosticismo absoluto en su madurez; pero nunca rehusó de usar temas religiosos como crucifixiones en su obra. Los mitos mexicanos y de la Isla de Pascua, los tótem también están en su iconografía, tanto en su gráfica como en sus óleos. Luego recrea mitos etruscos que con la ayuda de artesanos son materializados en bronce, en cerámicas escultóricas y en murales. En Santiago podemos ver en el aeropuerto un gran ejemplo de una tal escultura cerámica.

O: ¿Ud. mencionó la Teoría de la Gestalt?

EG: Sí, en París Matta se ocupó bastante de esta teoría psicológica. Figura en sus lecturas al lado de los “poetas malditos”, de Sade, de Jarry; asiste a obras de teatro y retoma sus personajes.

O: En el último tiempo hijos de Matta visitaron Chile. La vida familiar y afectiva de Matta parece bastante complicada...

EG: La vida afectiva de Matta comienza con sus “novias de juventud”, y forman parte de la “prehistoria” de Matta: Teresa Matta Juanne, prima hermana, y, luego, más formal, Lilian Lorca Bunster, que ocupa su corazón de 1934 a 1935 aproximadamente. Tiene guardados dibujos y correspondencia de Matta y es la fuente primaria para asegurar que él viajó a Europa en 1935.

En 1937 conoce en París a Anne Clark y se casa con ella, madre de sus mellizos Gordon y Sebastián, hoy ambos fallecidos. Gordon visitó Chile en 1971 y realizó una “acción de arte” en el “hoyo” del Museo que va a ser su Sala Matta. Cuando nacen los mellizos en 1938, Matta se separa de Clark, quien, ya separada, viene a conocer a los abuelos de sus hijos. Su segunda pareja, desde 1943 y ya viviendo en EE UU, es doña Patricia O’Connors, con quien no tiene hijos y quien anteriormente era la pareja del Marchand d’art Pierre Matisse, hijo del pintor Henri Matisse. Matta convivió con ella hasta 1948.

Entre 1948 y 1954 es el tiempo de la actriz italiana Ángela María Farranda, madre de su hijo Pablo, quien naciera ya a la vuelta de Matta a Europa.

Por equivocación del empleado del registro civil en Italia, quedó inscrito con el apellido materno de su padre, Echaurren, o sea, como Pablo Echaurren y mantuvo es nombre.

A doña Ángela le sigue Malitte Poppe, diseñadora de profesión y directora del Centre Pompidou en París. De este matrimonio nacen, en 1955, su hijo Ramuncho y, en 1960, su hija Federica. En 1969, durante una visita de Matta a Cuba, aparece doña Germana, 30 años menor que Roberto, italiana, hija de un acaudalado profesional, que abandona su propia carrera artística para dedicarse a apoyar la carrera de su futuro marido. Se casan el mismo año, en una ceremonia “oricha”, en una mezcla de evento surrealista y folklórico. En 1970, cuando Matta recibe información oficial de su divorcio de M. Poppe, se casa oficialmente con Germana, madre de su última hija Alisé, y quien lo sobrevive -estando hoy a cargo de la amplia herencia de

obras que dejara el artista-.

Todo lo anterior, naturalmente, sin contar las “no oficiales”, como su mítico encuentro en Nueva York con Agnes, esposa del famoso pintor Achille Gorky.

Gorky se suicida en 1948, pero no precisamente por la supuesta aventura de su esposa, sino por sufrir de un cáncer terminal, por problemas económicos, por el incendio de su taller y otras desgracias.

O: Cambiando de tema, ¿en qué sentido la pintura de Matta es “surrealista”?

EG: En el sentido de que el surrealismo es más que un movimiento artístico, tanto en literatura como en las artes visuales, y debe considerarse como un estilo de vida que privilegia la fantasía, la recreación de lo fantástico, de sueños, de amor... Los primeros trabajos de Matta, en general, se llaman genéricamente “morfológicos”, en donde las manchas casuales pueden interpretarse como “amaneceres”, casi en un lenguaje no representativo expresionista. Al optar por la no representación servil de la naturaleza, llega a soluciones que dan la sensación de espacios que muchas veces apreciamos como “cósmicos” y agrega el proceso de espacio tiempo, involucrando a su modo ideas de la relatividad. Se transforma, en sus palabras, de un “pin-tor” a un “ver-tor”; ve y hace ver a los demás. Matta emplea un lenguaje básicamente surrealista: la expresión del inconsciente sin mayor control ni censura de la parte consciente de su ser. Emplea un surrealismo espontáneo que emana de las capas inconscientes -muy contrario al surrealismo pensado y racionalizado de un Dalí-. De esta manera, Matta se encuentra mucho

más cerca de Miró o de Tanguy, que de Magritte o Matta. Elabora a su manera los pensamientos expresados en los manifiestos surrealistas de Breton, a quien conoció desde 1937 y quien lo incorporó “oficialmente” al “grupo surrealista”, del cual Breton era su indiscutido líder y teórico.

O: ¿Podemos hablar entonces de una pintura espontánea?

EG: No tanto. Matta estudió y se recibió de arquitecto, con representaciones del espacio tridimensional. Además, tiene formación pictórica en Chile desde 1929 hasta 1934, en la Academia Libre “Los Olmos”, en los altos del diario *La Nación*, con el maestro Hernán Gazmuri. La libertad de su obra viene de su fuero interno, de su rechazo de toda censura, sea artística, estética, moral o política. Esto le permite abrir un camino nuevo y diferente a los problemas de la pintura. Se desarrolla de una primera etapa de obras más pequeñas (1937-1957) a formatos muy grandes (hasta 2 x 10 m), en que privilegia un trazo largo y secuencias de energía levitantes. Esto coincide con el encargo de un gran óleo sobre tela para el nuevo edificio de la UNESCO, en París, llamado “Tres seres -constelaciones frente al fuego”. Si bien, en 1940, ya tiene un estilo personal y unas constantes reconocibles, es el año 1955 el que marca su ingreso a la elite mundial de la pintura, al ser invitado doblemente a la Tercera Bienal de Sao Paulo: como seleccionado de Chile (por Romano di Doménico) y por la OEA (por Gómez Sicre), con obras provenientes de EE UU.

O: ¿Qué hace que una pintura de Matta sea un “Matta”?

EG: Hay constantes. Suele colorearla con un

solo pigmento: el “azurro” -casi siempre es el azul-. Tanto es así que no usa verdes de un tubo sino que los produce en la tela, al mezclar el fondo azul con el amarillo. Luego dispara arbitrariamente manchas, en una acción de automatismo psíquico y maneja los rojos que equilibran la composición. En el camino agrega veladuras con negros, que con su práctica y un ojo agudizado los deja o los saca nuevamente con un trapo impregnado de un solvente como la trementina, que puede ser mezclada con aceite de linaza. Normalmente trabaja las telas sin bastidor y las da vuelta en el suelo durante el proceso, pintando desde varios lados simultáneamente. Con esto logra efectos visuales en que los elementos luz y energía pasan a ser el tema de la obra.

Después de 1957, usando grandes formatos, maneja pinceles y carbón con agregado de aceite de linaza, para lograr efectos como chorreaduras o goteados, técnica que tanto impresionó a los incipientes pintores de la Escuela Abstracta de Nueva York durante su paso por esa ciudad, dando origen a una nueva forma de expresión.

Ese año también incorpora personajes a sus escenarios ampliamente espaciales y surgen entonces los tótem y los “personajes tipos”, como los “ciclotruomos”, los “vidriadores”, los “anudadores” o los “grandes transparentes” - estos últimos, una preocupación estética común - allí literarios- con André Breton.

O: Es muy amplia la obra gráfica de Roberto Matta. ¿Qué nos puede decir de ella?

EG: Su gráfica puede entenderse como preparación para la pintura al óleo, aunque con temas muy diversos. Trabaja en París, primero, con el impresor y editor Geogre Visat y a la muerte de éste, sigue con su hija Christine Vi-

sat y su marido, artistas ambos.

Realizó un gran número de ilustraciones de libros, afiches, carpetas, hojas sueltas y series en diversas técnicas gráficas, incluso algunas experimentales, como el “carborundum”, las que combina a su arbitrio con efectos a veces sorprendentes; obras que deben numerarse en los miles. A veces hasta crea su propio papel para mayor expresividad. En su gráfica no faltan muchas obras de carácter erótico y político. Sus series incluyen cinco carpetas de agua fuerte/aguatintas, llamadas “Homère”, dando lugar a lecturas polisémicas. “Homère” se transforma (en francés) en “Madre”, en “Mar”, en “Omar”. Es que Matta siempre era un gran jugador con las palabras, lúdico e imaginativo. Solía hacer estos juegos de palabra con mucha frecuencia, con mucho placer y en varios idiomas. Además, tres países, Chile, Cuba y Francia, editaron sendos sellos postales con imágenes de la obra gráfica de Matta.

O: Para terminar, hablemos de las conexiones verdaderas de Matta -un genio universal- con su país natal, Chile.

EG: Después de haber salido de Chile, en 1935, volvió ocho veces, y se quedó desde varias horas (en 1961) hasta seis meses (en 1948 y 1956). En una de estas ocasiones ayudó a las actividades de la Brigada Ramona Parra a favor de Allende, de quien era ferviente partidario. Pero no he podido encontrar ninguna fuente fidedigna de que el Gobierno Militar le haya quitado el pasaporte chileno a Matta. De todos modos, ya gozó de la ciudadanía francesa, a la cual se agregaron después la española, la argentina y la italiana. Más que chileno, Matta se consideró siempre un ciudadano del mundo. En el seno familiar, nunca faltaron las buenas relaciones con sus parientes, especialmente

con su hermano Mario, con quien había integrado en sus años universitarios la Mueblería Matta, y con sus hermanos menores. En su primer viaje de regreso, en 1948, se reencontró afectivamente con su padre Roberto Sebastián, con quien siempre había tenido ciertas diferencias vitales, lo cual no le impidió agregar el nombre “Sebastián” a sí mismo, en una de sus muchísimas mixtificaciones. En este mismo viaje, expone por primera vez en Chile, en la Galería Dédalo, de su amigo Cata Undurraga, en la calle Miraflores de Santiago. Es el mismo año en que Undurraga ya había organizado una exposición internacional de surrealistas. Chile, en 1991, le concedió el Premio Nacional de Arte -no sin que un sorprendido Roberto Matta, al escuchar la noticia por teléfono, por boca del entonces Ministro de Educación Ricardo Lagos, dejase escapar espontáneamente ciertas expresiones de tinte coprofálico-; pero Matta se hizo beneficiario de la totalidad del Premio a la Fundación Matta que para tal efecto instituyera su amigo Sergio Larraín García-Moreno, Director del Museo Precolombino de Chile. Era uno de los muchos premios y distinciones que Matta recibiera durante su vida...

En Chile tenemos diversas obras de Matta, tanto en nuestros principales museos, como en muchas colecciones particulares. Vale la pena mencionar las 80 obras entre pinturas, mural, esculturas y gráfica en posesión del Museo de Artes Visuales de Santiago, que debe ser la colección local más numerosa.

Contrariamente a lo afirmado en el gran catálogo de 1985 del Centre Pompidou, ninguna obra de Matta fue destruida en época alguna. Pero quedamos en Chile con una deuda pendiente: el establecimiento de un espacio permanente de exhibición, un futuro Museo Matta.

Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): Berni como máquina política

PARTE III - Segunda Parte

Mario Gradowczyk

La mirada de un artista premiado

1924 es un año clave para la modernidad argentina. Al tiempo que se exhiben en Witcomb los trabajos futuristas y cubistas de Pettoruti, dentro de un radio de unas pocas cuadras se muestran una retrospectiva de Fernando Fader en la Galería Müller y el Salón Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura en las salas de la calle Arenales. En esta sincrónica terna se manifiestan: la “modernidad no deseada” por la mayoría de la elite; la “tradicción nacional” que encuentra en Fader su expresión más genuina y el evento artístico del año. Por primera vez se confrontan en espacios públicos de jerarquía, tendencias tan contrapuestas. Es dentro de ese contexto que se propone analizar *Chola desnuda*, la obra de Alfredo Guido que obtuvo el Primer Premio en ese Salón de Primavera de 1924 (1).

Esta pintura muestra una mujer desnuda, reclinada sobre un canapé cubierto por un abigarrado conjunto de mantas con motivos geométricos en el instante en que se prueba un sombrero coya; un mantón azul tapizado con flores que prácticamente cubre un muro borravino limita el espacio de la representación, mientras que en el piso se observan frutas desparramadas, un botellón y una bandeja con otras frutas apoyada sobre el borde del canapé.

Veamos los juicios críticos formulados por los cronistas de la época sobre este premio. Mientras que el crítico de *La Nación* señala que el desnudo de Guido es una pintura desequilibrada y es la “‘menos entera’ de cuantas realizó su autor” (2), para el crítico Atalaya ese cuadro “respira un cansancio atroz, una letal inmovilidad de muerte, una impotencia plástica desalentadora” (3). Por su parte, Alberto Prebisch en *Martín Fierro* critica la pintura de Guido por ser “una aglomeración desordenada de elementos diversos”. Siete décadas después, Marta Penhos sugiere que el premio otorgado refleja “la interpretación favorable del jurado en la clave que buscaba Guido: una alegórica síntesis americanista basada en el título de la obra y la mezcla de elementos” (4) y adhiere a la

opinión de *La Nación*. Wechsler también adopta esa postura ya que, según su análisis, Guido ha transpuesto “la iconografía de la maja en un personaje inverosímil” (5). José León Pagano ignora la existencia de esa pintura en su extenso texto sobre Guido publicado en *El arte de los argentinos*.

El desnudo femenino es un género bien instalado en el arte argentino del siglo XX, como se observa en las pinturas de Basaldúa, Beristayn, Christophersen, Jarry, Larco y Victorica presentadas en salones anteriores. El motivo de este análisis de la *Chola desnuda* es otro. Primero, no se le escapará al observador advertido la similitud temática, compositiva y de tamaño que existe entre la pintura de Guido (óleo sobre tela de 1,62 x 2,05 metros) y una pintura emblemática del arte moderno. Se trata de la *Olympia* de Edouard Manet (óleo sobre tela de 1,305 x 1,90 metros), que representa a una mujer desnuda (una atractiva prostituta) de mirada indolente en el instante en que su mucama negra, casi en primer plano, se inclina para entregarle un ramo de flores -obsequio de algún admirador que quizá aguarde una respuesta-, mientras en un extremo se observa un gato negro. *Olympia*, a su vez, es la recreación de *La Venus de Urbino* de Tiziano.

Manet y Guido no sólo registran imágenes sino que convocan al observador para que, acompañado por el artista, se enfrente en el espacio imaginario de contemplación con la actitud desinhibida de dos mujeres públicas, aproximaciones pictóricas que abordan un tema de creciente significado social, tanto en el París decimonónico como en la Argentina de principios del siglo XX. No se puede asegurar que Guido haya visto a *Olympia* en reproducciones o en el Louvre antes de la realización de su chola (6), pero existen elementos comunes que lo sugieren: la disposición de los cuerpos, el dibujo de los senos, los oportunos cruces de piernas que evita la representación del pubis, el perturbador desenfado en ambas miradas y las medidas de ambas telas. Sólo que en el relato de Guido la coqueta chola gira su cintura probándose el sombrero

1) M. H. Gradowczyk, “Hace ochenta años el Salón de Primavera consagró, con la “Chola desnuda”, un simulacro de-leuziano”, *Cultura*, Año 21 N° 81, primer semestre 2004, págs. 49-51.

2) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Marta N. Penhos y Diana Wechsler (coordinadoras), Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 130.

3) Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), 1920-1932. *Críticas de Arte Argentino*, M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1934., p. 184.

4) *Tras los pasos de la norma*, op. cit., p. 130.

5) *Ibidem*, p. 53.

6) Según la literatura consultada Guido viajó a Europa en 1925 y 1937.

-hipotético obsequio de algún admirador que la contempla- mientras que las bananas, manzanas y otras frutas han rodado por el piso debido a una displicente disposición de la bandeja. ¿Otro obsequio quizá? La disposición de los elementos del fondo, en ambas pinturas, enmarcan la temporalidad de las escenas: en el cuadro de Manet, la cortina descorrida permite el ingreso de la mucama al cuarto. En la de Guido, el ingreso de los elementos clave: sombrero y bandeja ya se habría producido; el insólito mantón, totalmente desplegado sobre el muro, al tiempo que limita la entrada de otros elementos en la escena, proyecta una tonalidad azulada sobre el cuerpo de la muchacha. Parodiando a Franck Stella cuando define al artefacto minimalista, en esta obra se ve [más de] lo que se ve.

La acción de probarse el sombrero le insufla a la escena un contenido perturbador, la fisonomía de la mujer no concuerda con las imágenes habituales de las sufridas mujeres del norte argentino, registradas con detalle por Policastro, y su estilizada figura se aparta de las escatológicas descripciones de las prostitutas coyas brindadas por Alfred Metraux, el etnólogo suizo amigo de Victoria Ocampo, durante su recorrido por el Norte argentino-boliviano(7).

Se podría plantear una reflexión sobre ambas pinturas con argumentos paralelos. Primero, el tratamiento pictórico del desnudo de Manet, con su aproximación frontal y planista al tema y el contraste entre los diversos planos de color lo convierte en el primer modernista. Manet desmonta la prácticas representativas de la época, que se ven reflejadas por esos desnudos contorneados con pronunciados esfumados ubicados en espacios profundos, que caracterizan las obras de los pintores académicos del Salón de París -caso de la pintura de Alexandre Cabanel (*Nacimiento de Venus*) (8), y que encuentran un correlato porteño en el erotismo desembozado de *La siesta* de Prilidiano Pueyrredón. Segundo, la manera desinhibida con que el francés encara la prostitución muestra la potencialidad de la imagen como elemento de análisis social. Tercero, esta conjunción entre novedad pictórica y valoración de la representación, convoca e involucra directamente la mirada del observador y lo convierte en cliente involuntario. Esto implica tres niveles de significación: lo puramente plástico, lo social y la relación con el observador en el espacio imaginario de contemplación.

De la obra de Guido se infiere una aproximación similar. Al colocar un fondo que limita totalmente el espacio, el artista también impulsa a la imagen de la mujer desnuda a un primer plano, cuyo tratamiento pictórico mantiene la frontalidad característica de la pintura de Manet. Esta frontalidad coloca al observador ante un hecho singular; ambos artistas han trasgredido un modo clásico de representación puesto que no ubican al desnudo dentro de un campo perspectivo profundo, sea éste un

paisaje (Giorgione) o un interior (Tiziano); en cambio prácticamente lo plantan en un plano frontal delante de las narices del observador. La presencia de este novedoso esquema compositivo quizá explique la atracción/repulsión que experimentara parte del público y de la crítica durante las primeras exhibiciones de *Olympia*, lo que se repite en Buenos Aires con la *Chola desnuda*, sesenta años después.

Otras lecturas son posibles, particularmente si se reflexiona en torno a los tres elementos clave del cuadro de Manet: *Olympia*, su sirvienta y el ramo de flores, que enmarcan una acción, un devenir: la entrega de un obsequio y la transmisión de un posible mensaje, resuelta por el artista como si se tratara del registro instantáneo de un cuadro cinematográfico, que resultaría difícil de captar con la técnica fotográfica de la época. La acción está allí, en este sector del cuadro; visualizo al gato como un recordatorio de que el concepto intemporal que caracteriza a mucha de la pintura clásica es cuestionado. Por su parte, el contenido del hipotético mensaje, según lo delata la impavidez de *Olympia*, difícilmente la perturbe. En la pintura de Guido también se registra una dinámica, no sólo por la prueba del sombrero, sino por el efecto que introduce la bandeja con frutas. No veo a este conjunto como un elemento decorativo que engalana el cuarto de la coya, por el contrario, la insólita posición vertical de la bandeja con frutas que se desplazan -el ananá a punto de caerse-, y otras desparramadas por el piso, permitiría arriesgar diferentes interpretaciones. Y si se acepta que el sombrero y las frutas materializan un obsequio, o una retribución, está claro que dicha entrega ya se había producido. Pero hay más. Guido no se ha preocupado por pintar un tema clásico o producir una copia de la *Olympia*, ni en registrar la mímesis de una supuesta modelo del norte argentino, esto explicaría la inverosimilitud de la que habla Wechsler. Guido, con la *Chola desnuda*, no se propuso trazar la copia de una imagen icónica, por el contrario, ha realizado un simulacro de una escena cortesana, esbozada por Tiziano, reactualizada por Manet en el nuevo marco social de la burguesía francesa y que él la replantea en el contexto local. Es que el simulacro, según Gilles Deleuze, se distingue de la copia ya que ésta “es una imagen dotada de semejanza” mientras que “el simulacro es una imagen sin semejanza” (9). El filósofo francés, en ese texto clave para el estudio del llamado “arte posmoderno”, agrega: “El simulacro no es una copia degradada, oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción”. La pintura de Guido brinda una visión inquietante, quizás perversa, de una mujer que comercia con su cuerpo, es el resultado de una investigación pictórica y de una visión social; se trata de una mirada a un tema que trasciende el naturalismo costumbrista que puebla los Salones Nacionales, y quizá obligue a reflexionar sobre un problema de trascendencia creciente en la época en que fue pintada. De esta manera el artista

7) Alfred Metraux, etnólogo suizo, fue el Director-fundador del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán durante 1930 a 1934. Publicó uno de sus trabajos en *Sur*.

8) Esta pintura de Alexander Cabanel obtuvo el premio del Salón de París de 1865, donde fuera expuesta la “*Olympia*” de Manet.

9) Gilles Deleuze, “Simulacro y filosofía antigua”, publicado en *Lógica del sentido*, Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 259.

trastoca la ideología de un Ricardo Rojas, sostén de esas interpretaciones que pretenden ver a la *Chola desnuda* como una alegoría indoamericana, sin percibir las connotaciones sociales y simbólicas que presenta. Valdría la pena recordar que Martínez Estrada, al comentar la ingerencia del Estado en los temas culturales, escribe:

“El Congreso vota fondos para que se escriban obras o para adquirirlas. Son fantasmas a la rústica. Las plazas están llenas de simulacros de bronce y de mármol; los museos atestados de simulacros; los programas sinfónicos poblados de fantasmas. Todo este mundo de los abortos inmortales nace de la política y es hijo de las cámaras, de los gabinetes y de los comités. El público está complicado en el sistema de la cadena y aplaude; llena los teatros y repite los gloriosos nombres de los espectros” (10).

El Estado, con su presencia omnisciente, ha consagrado a la pintura de Guido como otro simulacro más. Varios años más tarde, el jurado del XXV Salón le confiere el Gran Premio de Honor a otro desnudo: se trata de la emblemática *Venus Criolla* de Emilio Centurión. Los rasgos de la modelo desnuda responden a una mujer nativa, robusta, retratada de pie, sostenida por sus propias fuerzas; su tez delata su mestizaje. Esta pintura de regular tamaño es considerada como un ícono de la mujer criolla. No faltará mucho tiempo para que esta mujer de pueblo, sufrida y relegada, se evada de la pintura -como ese personaje de una película de Woody Allen- e ingrese a la vida moderna.

Berni y el Nuevo Realismo

Un grupo singular de artistas argentinos se concentra en París entre mediados del '20 y principios del '30. Los vínculos fraternos, aspiraciones comunes, el deseo de aprender y experimentar aires más libres, ver en directo ese arte raro, diferente, del que se habla en Buenos Aires y en Rosario. Bajo el rótulo “Grupo de París” se ubican Aquiles Bardi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Horacio Butler, Raquel Forner, Víctor Pizarro, Spilimbergo y el escultor Bigatti. Visitan diferentes ciudades y academias de arte, sus problemáticas varían, como así también su permanencia en los diversos centros. Es la irrupción pacífica de este grupo y la prédica de la crítica renovadora la que motora cambios en la cosmética del Salón.

La actividad de Berni en el período cubierto por este trabajo exige un análisis detallado. En este caso, si se intenta crear un mapa de su actividad es imprescindible establecer ejes de referencia apropiados teniendo en cuenta los registros históricos disponibles de sus actividades, sus escritos de la época y los textos críticos que lo acompañan.

Berni: máquina política

A su regreso de Europa, tras su experiencia con el surrealismo francés,

de la que da cuenta Guillermo Fantoni (11), se lanza a una actividad incesante, que culmina con su exposición de obras surrealistas en Amigos del Arte (junio de 1932). No se puede desconocer la profunda reflexión marxista que él manifiesta a su regreso, que refleja su sentido de solidaridad social y su amistad con el poeta Louis Aragon, su contacto con Henri Lefèvre y la influencia de su esposa Paule Cazeneve, colaboradora del escritor de izquierda Henri Barbusse.

En mayo de 1933 desembarca David Alfaro Siqueiros por segunda vez a Buenos Aires, acompañado de Blanca Luz Brum, evento que marcará un punto de quiebre en la trayectoria del rosarino (12). El muralista llega precedido de gran prestigio como artista y revolucionario. Gracias al apoyo que le brinda Victoria Ocampo, es invitado a dictar conferencias y a exponer sus pinturas en los salones de Amigos del Arte (13). Siqueiros no solo posee condiciones extraordinarias como artista y educador, sino que construye un discurso teórico y visionario que se inicia con su primer manifiesto que publica en España en 1921 (14), y que reitera en sus combativas notas que aparecen en Buenos Aires en *Contra* y en *Crítica* (15).

Es en medio de la efervescencia producida por la presencia del mexicano que Berni se le acerca y, junto con Castagnino, Spilimbergo y el uruguayo Lázaro, forman parte del equipo o *team* poligráfico que realiza el mural *Ejercicio plástico* en la quinta de Natalio Botana (16). No se proponen ejecutar una obra revolucionaria en el sótano de la residencia de un empresario tan contradictorio, propietario de *Crítica* y uno de los organizadores de la campaña contra Yrigoyen, sino que se lo plantean como un ejercicio colectivo para experimentar nuevas técnicas iniciadas por Siqueiros durante su estada en Los Ángeles en 1932, donde realiza los murales *Mitín obrero* y *América tropical*. Allí el mexicano, con un equipo (bloque) de asistentes, desarrolla una técnica revolucionaria para la época: el uso de la fotografía, de una cámara proyectora y el empleo de la pistola de aire comprimido para arrojar la pintura sobre el soporte. En el panfleto titulado *Ejercicio plástico*, firmado por Siqueiros y sus colaboradores -el que sería de la mano del artista mejicano según Raquel Tibol y lo sugiere Berni en su texto publicado en *Nueva Revista* (17)-, se resume la tarea realizada para ejecutar el mural de Botana. Para esta época Siqueiros manifiesta su oposición al “arqueologismo” del muralismo mexicano, y se propone sustituir el arte con base folclórica por un arte internacionalmente válido, basado en antecedentes locales y nuevos elementos funcionales con mayor potencialidad para la expresión artística, que necesariamente se debe expresar mediante murales en lugares públicos.

Con la publicación de su primer ensayo en *Nueva Revista*, titulado “Siqueiros y el arte de masas” se produce el ingreso de Berni al campo teórico,

12) D. A. Siqueiros visita Buenos Aires en 1929 cuando asiste a un congreso de sindicatos en Montevideo como representante del Partido Comunista mexicano, donde presenta su tesis sobre la legitimidad del atentado personal.

13) La exposición se inaugura el 1° de junio de 1933 en Amigos del Arte. Entre las pinturas expuestas se destacan sus emblemáticas *Zapata* (1931) y *Víctima Proletaria* (1933) (205,8 x 120,6 cm), que se encuentran en el museo Hirschhorn de Washington D. C y en la colección del MoMA respectivamente. *Víctima Proletaria* es la primera obra de Siqueiros realizada con pintura a la piroxilina (“Duco”) sobre arpillera y se pintó en Montevideo. En la exposición de Amigos del Arte lleva como título *Víctima Proletaria (En la China contemporánea)*. En trabajos posteriores, Siqueiros abandona esa combinación anacrónica de medios y utiliza la chapa de aglomerado. *Ibidem*, págs. 56 y 156.

10) Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, Editorial Losada, 1991, p. 244.

11) Guillermo A. Fantoni, “Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad”, *Avances del Cesor*, Año II, Nº 2, 1999, págs. 95-109.

14) “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana* N° 1, Barcelona, Mayo 1921, p. 1.

15) D. A. Siqueiros, “Llamamiento”, *Crítica*, Buenos Aires, Junio 2 de 1933 y “El XXIII Salón como expresión social”, op. cit., setiembre 20, 1933.

16) *Ejercicio Plástico*, Buenos Aires, diciembre 1933. Firmado por Siqueiros, Spilimbergo, Lázaro, Castagnino, Berni.

17) Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva Revista*, Buenos Aires, enero de 1935, p. 14. Ver también *Antonio Berni Escritos y papeles privados*, editor: Marcelo Pacheco, investigación y selección: Betina Lippenholtz, Tema Grupo Editorial, Buenos Aires, 1999, págs. 195-198.

18) Cristina Rossi, “Impacto del discurso siqueiriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos”, en *II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, Facultad de Ciencias Sociales - CEDInCI, Buenos Aires, 2002, mimeo.

y se inaugura un debate sobre cómo realizar arte al servicio de la revolución socialista, del cual Cristina Rossi brinda precisiones (18). En ese texto el rosarino quiebra lanzas con el mexicano y propone que: “La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Queremos hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar al movimiento a la pasividad o al oportunismo”. Al sostener luego que “las formas de expresión del arte proletario en régimen capitalista serán múltiples, abarcando todos aquellos medios que nos puedan ofrecer la clase trabajadora a las contradicciones mismas de la burguesía”, Berni reafirma el contenido revolucionario de su propuesta.

Esta estrategia inicial propuesta por Berni se adapta a las condiciones imperantes en la “década infame”, donde no resulta posible obtener espacios físicos donde volcar la ideología y técnica revolucionaria. En consecuencia, para asegurar la subsistencia del artista, se deben admitir prácticas diferentes, las que incluyen el afiche, el grabado y el cuadro de caballete.

Junto al ya mencionado ensayo de Berni, *Nueva Revista* publica un texto de un autor anónimo que, al referirse al cubismo, escribe: “El cubismo, ese arte fundamentalmente plástico por abstracto en cuanto al contenido, ese arte incomprendible para las grandes masas, aparece respondiendo al mismo sentido totalitario que el imperialismo” (19). Creo que Berni habría suscripto de buen grado esta definición recalitrante, ubicada en esta revista en forma estratégica a continuación de su ensayo sobre Siqueiros. Confrontaciones como ésta no son gratuitas, sino que explican la necesidad que tienen las izquierdas de ganar espacio político utilizando consignas provocativas. Es su práctica corriente plantear el debate no solo en el terreno de los nuevos contenidos, medios y estilos, sino desprestigiando a los movimientos más avanzados de las vanguardias “burguesas” por todos los medios posibles.

Berni utiliza el foro que le ofrece la recientemente creada revista *Forma*, editada por la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) para plantear las bases teóricas de su “Nuevo Realismo”. Desarrolla primero el siguiente argumento descalificatorio:

“El arte que hoy llamamos moderno, cuyo lugar de origen puede situarse en París de ante guerra, torna su pensamiento y su imaginación como la sola realidad plástica. En su afán de desconectarse de todo lo que pudiera significar o representar el mundo objetivo, creó un mundo de formas tan en abstracto que hoy, en manos de los corifeos, se transforma en un decorativismo frívolo y sentimental” (20).

Más adelante Berni plantea su propuesta: “En el Nuevo Realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y cosas, es, también, imitación

de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias”.

Ambos párrafos resumen su ideologismo, el que refleja las discusiones que prevalecen en la izquierda europea, donde se registra la participación de Berni en la revista *Commune* (21) seguidas con atención por los intelectuales argentinos. Estos son temas de debate, habida cuenta el activismo político de la intelectualidad de izquierda ante los avances locales de grupos nacionalistas católicos, antisemitas, filofascistas y filonazistas.

Sus grandes telas

Berni se propone crear un movimiento artístico de alcance político, alrededor de sus consignas del “Nuevo Realismo” y, con un grupo de artistas rosarinos, crean la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos. Quizá su realización más emblemática de esta década sea *Desocupación (Desocupados)*, pintura rechazada por el jurado del Salón de 1935, y presentada en el primer Salón de la AIAPE realizado en salas del Consejo Deliberante de Buenos Aires (octubre 1935) y reproducida en la revista socialista *Izquierda* (22). Esta obra, de gran tamaño para los estándares del arte argentino de la época (218 x 300 cm), está realizada en arpillera, soporte introducido por Siqueiros en 1930 durante su estadía en la cárcel (23), con una suerte de pintura gruesa (temple) con la que el artista procura alcanzar la opacidad del fresco. Esta técnica le permite a Berni realizar arte político transportable, independizándose así del muro, material escaso si se quiere hacer arte proletario.

Desocupación muestra un conjunto humano abandonado a su suerte inmerso en un espacio profundo articulado por una perspectiva en cuyo punto de fuga, ubicado casi en el borde superior de la tela, confluyen el mar, un buque que se acerca, una barranca, una playa y el cielo (24), los que se divisan a través de la abertura del galpón que resguarda a parte del grupo.

El artista utiliza deformaciones de escala en el dibujo perspectival de sus personajes similares a las usadas por los escultores, con cabezas, y extremidades exageradamente ampliadas; técnica que recuerda las pinturas realizadas por la pintora Charley Toorop, perteneciente al movimiento de la “Nueva Objetividad” holandesa. Los cuerpos en el primer plano se entrelazan entre sí sobre el tablado de madera, mientras que en el cajón donde se recuesta el personaje de la izquierda está inscripta una leyenda, en la que apenas se lee S... A FE, y una estrella de cinco puntas. Si bien las grandes figuras le otorgan carácter monumental a la composición, se percibe una inquietante sensación de vacío que le confiere a la pieza esa atrapante connotación metafísica.

Con *Desocupados* Berni concreta la pieza fundamental del “Nuevo Realismo”. No dudo que los críticos de arte estalinistas le hubieran cuestionado la ausencia, en esta pintura, de elementos épicos y reivindicatorios,

19) *Nueva Revista*, op. cit., p. 15.

20) A. Berni, “Nuevo realismo”, revista *Forma*, N° 1, Buenos Aires, 1936.

21) Cristina Rossi, “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni a una misma pregunta”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - X Jornadas CAIA, Buenos Aires, 2003, pp. 455/472.

22) Reproducida en *Izquierda*, N° 9, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1935.

23) Comunicación verbal de la experta mexicana Raquel Tibol al autor.

24) En una primera versión de este trabajo identifiqué al espejo de agua como mar, por su parte Fantoni lo visualiza como río ya que la barranca se asemeja a la del Paraná. Creo que por el color utilizado y las olas que rompen sobre la playa se trataría del mar. Y afirmo esto ya que, en otra pintura del año 1934, titulada *Barrancas*, Berni pinta

el río con una tonalidad violacea que denota la fuerte carga de sedimentos que el río transporta en suspensión.

25) L. Buccellato, *Ibidem*, p. 11.

26) Clarence Sinclair Bull dirigió el departamento de fotografía fija de MGM durante más de 40 años. Él tomó más de 4000 fotografías de Garbo desde 1929 hasta el fin de su carrera en 1941. Fue el fotógrafo favorito de la artista. (Comunicado al autor por Marcelo Gutman.)

27) A su regreso de Europa, Berni se interesa por la fotografía y realiza una serie de tomas en prostíbulos. Martha Nanni y Laura Buccellato ha presentado algunas fotografías utilizadas por Berni en *Manifestación* y en *Desocupados* (Véase M. Nanni, Berni, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Junio-Julio 1984, págs. 42 y 42 y *Antonio Berni. Historia de dos personajes: Juanito Laguna y Ramona Montiel*, editada por L. Buccellato, Telefónica, Madrid, 1995, págs. 151-52.)

que son componentes esenciales del realismo socialista. Por el contrario, esos personajes, inmersos en ese paisaje ambiguo tan extraño a este cánón, trasuntan una sensación de desamparo y resignación. ¿Será que sueñan con la llegada del buque que los llevaría a un mejor destino? Difícil afirmarlo. Con esta pintura Berni se asume como un experimentador de formas, y esto lo define como modernista.

Laura Buccellato, al comentar las pinturas de este período sugiere que Berni “metaboliza aquellos *valori plastici* de la pintura del novecientos, donde el drama social se acentúa con monumentalismo épico y adquieren “la congelación estatuaria” que denota una iconografía objetual como “cosificación” de lo cotidiano, ejemplo *El torero calvo* (1928)” (25). Su flujo creativo se alimenta con sus experiencias surrealistas y metafísicas en lo estético y con su postura ideológica revolucionaria y Rosario pasa a ser epicentro de la vanguardia argentina del '30.

Manifestación (1934), actualmente en la colección del MALBA, es otra de sus pinturas del período de declarado contenido político. El artista utiliza en este caso una técnica y un esquema compositivo similar al de *Desocupados*, solo que la perspectiva profunda está enmarcada en un esquema urbano de casas bajas, más pueblo litoraleño que barrio proletario. La franja de cielo casi desaparece, la única pancarta, donde se lee PAN Y TRABAJO, está ubicada, como el buque, casi en el punto de fuga de la perspectiva. Pero hay más. En pinturas de su período surrealista el artista utiliza la técnica del collage, como se observa en *Susana y el viejo* de la colección del MALBA, donde ambos rostros son aplicaciones de imágenes tomadas de impresos. El rostro de Susana es una imagen de Greta Garbo -fotografía tomada por Clarence Bull (26)- que el artista metamorfosea modificando las arqueadas cejas de la diva. En cambio, para el dibujo de los personajes de *Desocupados* y *Manifestación*, Berni adopta como bocetos a sus fotografías de desposeídos e imágenes tomadas de los diarios (27).

Es el modo de utilización de estos elementos auxiliares lo que establece una primera diferencia entre ambas pinturas. En la primera, la composición es mucho más abierta y el ordenamiento de los personajes le otorga a la escena la sensación de resignación ya señalada; existe total coherencia entre los personajes con sus ojos entrecerrados, los cuerpos entrelazados, ensimismados, que dan la espalda al observador, con el pudor que s genera su pobreza. Se advierte, en el extremo superior derecho del cuadro, la única presencia femenina: una joven madre que lleva en sus brazos una pequeña niña dormida, por su mirada tristonza parecería que la joven mujer no advierte el buque que se acerca. Podría pensarse que esta pequeña niña endormida, de tez morena y razgos nativos, simboliza el destino de todo el grupo, una imagen que Berni registrará en sus óleos y pasteles años más tarde. ¿Un antecedente de

Ramona Montiel?

No podría obviarse el señalar a *Desocupados* como una pintura emblemática del arte moderno *tout court*; ésta trasciende por su original estructura compositiva, la connotación social del tema, y por cómo el artista convoca al observador y le transmite esa carga energética contenida detrás de esas miradas ausentes y rostros desesperanzados. Fantoni, que ha investigado este período de Berni, en su lectura de esta pintura se pregunta: “¿Es el paisaje ribereño representado en *Desocupados* una imagen real o la plasmación de un sueño de los protagonistas?” (28). El observador advertido, por voluntad del artista, quizá tenga la respuesta. Mientras contempla y medita sobre la humilde y digna desesperanza de ese conjunto singular percibe la “FE” del artista de que se producirá un cambio social en el futuro. Podría leerse el fragmento del texto inscripto en el cajón de madera como una cita que el artista le propone al observador, recurso plástico evocar con orígenes cubistas y dadaístas, que Berni también utiliza en *Chacareros* (c.1936) y en *Manifestación*. Analicemos ahora esta pintura. Aquí el artista utiliza la misma técnica: arpillera y temple; varios de los personajes provienen de sus propias fotografías o de recortes. Son imágenes de seres aislados, tomados desde diferentes ángulos, en diferentes instantes y contextos similares, que Berni incorpora dentro de su composición, ahora más ceñida, más compacta. Y es esta ausencia de vacío, ese vacío que un pintor chino consideraba esencial para que una composición respire, marca una primera diferencia con *Desocupados*. Los manifestantes, mujeres y hombres, amontonados, aparecen como un conjunto apretado de rostros arrugados con ojos desbocados; sus miradas apuntan a focos diferentes. Desconcentrados, perdidos, estos personajes carecen de ese espíritu de confraternidad circunstancial que se establece entre quienes marchan en pos de un objetivo común, simbolizado en este caso por el lema PAN Y TRABAJO, obvia cita que refuerza el contenido ideológico que el artista pretende otorgarle a su pintura.

Es precisamente esa multiplicidad de miradas discordantes y gestos exagerados lo que sorprende al observador y le confiere a la pintura una cierta opacidad visual, la centralidad compositiva desaparece y sólo puede ver el cuadro como si se tratara de un conjunto de fragmentos arbitrarios, de rostros disjuntos, improbables dentro del contexto de la composición, su título y la cita. Esto le otorga a *Manifestación* una cierta irrealidad y un sesgo caricaturesco, pero al mismo tiempo se advierte que Berni es propenso a cambiantes maniobras compositivas y a diferentes tácticas pictóricas, que se acentúa en otros trabajos del mismo período (29).

Resulta casi obligatorio una referencia adicional a *Jujuy*, Primer Premio Composición del Salón de 1937 (30). A modo iconográfico, se la podría

28) Guillermo A. Fantoni, “Berni y el surrealismo...”, op. cit., p. 102.

29) *Medianoche en el mundo* (1936/37), óleo sobre arpillera, 195 x 289 cm, colección privada y *Jujuy* (1937).

30) El jurado del XXVII Salón estaba formado por Pompeo Boggio, Centurión, Chiappori y Jarry como jurados oficiales y Larrañaga y Augusto Marteau por los artistas. A su vez, el jurado del año 1935 se conformó con los pintores Hector Basaldúa, Jorge Beristain, A. Christophersen y José Luis Pagano como jurados oficiales y por Enrique Borla, Rodolfo Franco y Jarry por los expositores.

- relacionar con obras realizadas por Spilimbergo y Guido sobre el mismo tema. Julio Rinaldini señala que con *Jujuy* el artista experimenta la primacía de la inteligencia sobre la intuición sensible, lo que equivaldría a decir que es una composición totalmente cerebral, pura mecánica compositiva (31). Por su parte Jorge Romero Brest, al comentar el VII Salón de Otoño de la SAAP, donde Berni envía Orquesta típica, comenta el realismo estático de sus grandes telas, y apunta “que sus figuras carecen de sentido espiritual y de emoción” (32). Se podría agregar a estos comentarios que no sólo sorprende el disonante empleo del color en *Jujuy*, sino las poses estereotipadas de las coyas, como si se tratara de personajes tomados no de la realidad circundante, sino de maquetas de un museo de cera: figurines sin alma.
- Sorprende que se le otorgue a Berni un premio por esa obra, cuando apenas dos años antes se le rechazara *Desocupados*, si se observa que no ha habido cambios esenciales en la composición de los jurados. Veamos el comentario de Pagano sobre Berni publicado en el Tomo III de su libro, donde se reproduce *Jujuy*. El celebrado crítico y académico cree ver, en esta pintura, a un autor que, tras circular por la ruta equivocada del arte social que conduce a una “pintura de propaganda” (33), adopta el saludable gesto de apartarse de esta postura para crear *Jujuy*. Al aplaudirlo, Pagano considera que Berni publicó en la revista *Renovación* “declaraciones dignas de ser anotadas en un libro como *El Arte de los Argentinos*” (34), lo que pone en evidencia la importancia que este crítico le otorga a sus tres volúmenes, donde presenta su visión del arte nacional desde un mirador con una sola ventana. El encomiástico tono utilizado por Pagano no es óbice para que informarle a sus lectores de sus críticas a la realización plástica de trabajos de Berni.
- Recojo la reverenciada cita de Berni reproducida por Pagano, la que reflejaría el giro ideológico del pintor:
- “Así aparece un nuevo concepto, el de un realismo apolítico, más amplio, lleno de un humanismo totalitario (35); es lo que se define como Nuevo Realismo -Gomez Cornet, Spilimbergo. En esta etapa el artista busca en su propia realidad geográfica y social los elementos de su arte. Este nuevo concepto obliga a los artistas a desligarse de las corrientes e influencias extranjerizantes (...). Ahora se trata de crear nuestro propio arte, definido y autónomo”.
- Para Pagano, estas “nuevas” aspiraciones del artista rosarino “no fueron ni son compartidas por los miembros de su grupo, sometidos hoy como ayer a las influencias extranjerizantes. Berni, y esto importa, anuncia una autonomía apoyada en nuestra realidad geográfica y social. Programa de doble vertiente por tanto. Actualiza y localiza a la vez, y con ello emancipa. Sus palabras apuntan a más de un blanco. Vulneran, a un tiempo, la pintura abstracta, la irrepresentativa, la descaracterizada en
- 31) Julio Rinaldini, “El Premio Composición del actual Salón Nacional de Bellas Artes”, *El Mundo*, 19 de setiembre de 1937.
- 32) J. Romero Brest, “VII Salón de Otoño”, Argentina Libre, Buenos Aires, 16 de mayo de 1940.
- 33) A. Berni, “Brevísima historia de la pintura moderna,” *Renovación*, 20 de marzo de 1938, p. 6. Citado por J. L. Pagano en op. cit., págs. 324-25.
- 34) J. L. Pagano, op. cit., p. 324.
- 35) Pagano anota que con “*humanismo* [Berni] quiere decir: contenido humano, pues en manera alguna entiende referirse a la doctrina de los humanistas del Renacimiento”.

el cosmopolitismo impersonal”, y por el otro “la acción, al menos en sus cuadros mayores”.

La noción de un Berni llamado a “sosiego”, abandonando a sus camaradas, constituye un punto central del análisis de crítico. Esta adhesión es significativa si se analizan sus observaciones previas publicadas en el mismo libro. Por ejemplo, cuando se refiere al empleo del *collage* en los trabajos surrealistas, y en particular a *Susana y el viejo*, Pagano escribe: “Con ello Berni se ponía fuera de la pintura unas veces y fuera del arte otras. Estas derivaciones parisinas no trajeron ni podían traer nada fértil. Eran en verdad recursos vitandos, en nada conformes con la pureza de la creación. Por considerárselos -como son de rigor- procedimientos vitandos, ajenos a la dignidad de la creación estética, no tardaron en ser repudiados en los propios centros de origen. Lo mismo aconteció con los alambrietas. Antonio Berni, hombre inquieto, sensible a las influencias de latitudes espirituales contradictorias, pasó por otras pruebas antes de llegar al sosiego de los días actuales”.

También se observa una diferencia esencial entre la posición de Pagano con respecto al llamado “arte nacional” y sus textos anteriores. En la década del 20, con un país abierto al mundo, el crítico adopta una posición integradora y cosmopolita, tal como se desprende del párrafo final de su conferencia ya citada:

“Si nuestro arte es polimorfo, ello se debe a que es un arte vivo y cálido, facetado y cambiante, y merced a esa multiplicación se eslabona el arte más representativo y mejor inspirado de los grandes centros de Europa. Así es el artista de esta tierra mía, dúctil y ágil, al atisbo de todos los problemas y de todos los medios comunicativos, sin exclusiones y sin limitaciones, en contacto con todas las fluencias renovadoras, fuerte y animoso y probo, hasta ignorar toda claudicación de lucro. Así la quiero porque así es esta tierra mía, consciente de su destino, afortunada conjunción de energías fecundas, abierta a los cuatro vientos del espíritu. Así la quiero porque así es como es, realiza en la historia una misión de cultura que, siendo muy argentina, es también universal” (36).

En ese texto sobre Berni, publicado en 1940, se observa el deseo indisoluble del crítico por propender a un arte nacional autónomo, lo que concuerda con posiciones aislacionistas dominantes en influyentes sectores de la vida nacional.

Las tácticas de Berni

El salto dado entre *Desocupados* y *Jujuy* es lo suficientemente significativo como para detenerse en ese acto. Las interpretaciones varían según sea el sistema de referencia adoptado. Si se adopta el punto dogmático e intransigente de un Greenberg o de un Juan Carlos Paz, se podría decir que, a partir de *Jujuy*, Berni estrecha su sendero modernista en

36) J. L. Pagano, publicado en 1926. En *Año artístico argentino*, op. cit., págs. 237-38.

de tal modo que podría despenarse, cayendo en un “kitsch moderno”. En el otro extremo, desde el punto de vista de un integrante de la Comisión de Bellas Artes, su aparente cambio de discurso representa un saludable avance hacia un arte nacional apolítico, o sea que Berni, en vena metafórica, habría abandonado ese oscuro sendero vanguardista de alto riesgo para descender hacia la rutilante avenida del arte oficial. Y desde un ángulo posmoderno podría leerse a *Jujuy*, y otras pinturas del mismo período como índices que ilustran la necesidad del artista para saltar el cerco en que se encontraba, concretando así una “parodia” indoamericanista. Esto explicaría el manierismo que prevalece en esta composición, con colores sacados de una paleta “expresionista”, que difiere de las tonalidades terrosas de las pinturas sobre temas del Norte Argentino de un Alfredo Guido, por ejemplo.

Es a partir de *Jujuy* que Berni se afirma como artista exitoso, lo que se refleja en la sucesión de premios que se le otorga en los salones nacionales y provinciales en un lapso de seis años, así como las numerosas adquisiciones por parte de museos públicos. Si Pagano -miembro del jurado de 1935- lo “castiga” al rechazar *Desocupados*, Chiappori lo premia dos años después. Cabe señalar que Pagano es miembro del jurado que en 1940 le confiere el Primer Premio del XXX Salón por *Figura* (37), y El Museo Nacional de Bellas Artes le adquiere *Primeros pasos*, otra de sus obras expuestas en dicho salón. Además recibe en este año el Premio Gobierno de Santa Fe en el Salón Provincial y el Premio al Libro Ilustrado en el Salón Nacional de Artes Decorativas. En 1941 el Salón Provincial de Santa Fe lo galardona y así su Primer Premio del XXX Salón Nacional se incorpora a la colección del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez (Santa Fe). Por su parte el Museo de San Juan le adquiere *Figura de niña*, el de Tandil otra y la Comisión Nacional de Cultura lo beca para que realice estudios sobre arte precolombino y colonial.

La luminosa avenida del arte oficial conduce a Berni al estrado más alto: el Gran Premio de Honor de 1943 (38). Esto confirma que los jurados son fieles a la estrategia lampedusiana establecida desde la Comisión Nacional, que consiste, a grandes rasgos, en cooptar a los artistas más remisos para morigerar las críticas y asegurarse el control para que nada cambie, según lo demuestra el desembozado discurso del Ministro Coll ya citado (39). Ante esta situación perversa, cuatro jóvenes estudiantes de Bellas Artes de Buenos Aires: Maldonado, Hlito, Girola y Brito, publican un manifiesto donde objetan los premios otorgados por el salón de 1941. Este manifiesto es un texto clave en el desarrollo del modernismo argentino como fenómeno colectivo (40), que despegó en 1944 con la revista *Arturo*.

Se podrían esbozar otras hipótesis que expliquen las tácticas de Berni. ¿Es que habría decidido abandonar su posición combativa y esa sucesión

de premios, honores y reconocimiento que la elite le otorga a partir de 1937 sería una suerte de recompensa? ¿Acaso Berni se propone convertir a su arte en un elemento de acción más directo, más asimilable para los grupos periféricos del partido que consumen este arte “ideológicamente” más correcto, y que refleja un cierto “aburguesamiento”? ¿Se trata tan sólo de una táctica a corto plazo?

Si se analizan textos tan diferentes como su primer ensayo sobre Siqueiros y el publicado en *Renovación* (41), las diferencias ideológicas saltan a la vista. En el primero, de tono revolucionario, Berni explica que “las formas de expresión del arte proletario en régimen capitalista serán múltiples, abarcando todos aquellos medios que nos puedan ofrecer la clase trabajadora a las contradicciones mismas de la burguesía”. En el segundo presenta una crítica al modernismo, y define al “Nuevo Realismo” como “realismo apolítico, lleno de un humanismo totalitario (sic)”. En el fragor de la batalla, el infeliz empleo de los dos calificativos le juega a Berni una mala pasada. El “realismo apolítico”, ¿no sería acaso sinónimo del desprestigiado “naturalismo”, tal como lo practicaba De la Cárcova en *Sin pan y sin trabajo* (1893-94)? Al calificar al humanismo como “totalitario”, la desconexión parecería ser total.

La confusión no termina ahí. Cuando *Argentina Libre* realiza una encuesta entre los artistas plásticos para conocer su opinión sobre las distintas formas de apoyo oficial al arte local, y preguntado Berni sobre el tema, no vacila en contestar en una extensa nota su adhesión a la política de premios de los Salones. También propone aumentar los montos de los premios y sugiere que sea el Estado el que deba intervenir “si se desea ver a las artes plásticas remontar a las expresiones más excelsas” (42). Ya no restan vestigios marxistas en su nuevo discurso.

Por su parte Fantoni, en su análisis de la relación entre los modernistas de los 20 y las vanguardias politizadas de los 30, marca el papel jugado por “La Mutualidad” organizada por Berni en Rosario y señala que los puntos extremos de esta actividad político-artística se sitúan entre 1933 y 1937 (43). Esto confirma que 1937 se ha constituido en punto de quiebre en su trayectoria, cambio de rumbo festejado públicamente por Pagano, y que explicaría la imponente seguidilla de premios y adquisiciones oficiales. Su “realismo apolítico” anunciado en *Renovación* está muy lejos de la densidad pictórica de *Desocupados*, su potencial simbólico ha decaído de modo considerable. En 1936 Berni viaja al Norte argentino; a su regreso se radica definitivamente en Buenos Aires. La experiencia vanguardista rosarina, que se había propuesto integrar los aspectos políticos y artísticos, prácticamente se disuelve, la Mutualidad cesa en sus manifestaciones públicas (44).

La posición de Berni frente al arte modernista es conocida, lo ve como un instrumento de la burguesía. Ante una encuesta realizada en 1945, ti-

41) A. Berni, “Brevísima historia de la pintura moderna,” *Renovación*, 20 de marzo de 1938, p. 6. Este trabajo no fue incluido en la recopilación de textos del artista.

42) A. Berni, “Contesta Antonio Berni”, *Argentina Libre*, op. cit. . Este trabajo no fue incluido en la recopilación de textos del artista.

43) Guillermo A. Fantoni, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, *Causas y azares*, Año IV, N° 5, Otoño 1997, p. 141. Sobre el tema específico de la Mutualidad, véase G. A. Fantoni, “Berni y los primeros manifiestos de la “mutualidad”: arte moderno e izquierda política en los años '30”, Cuadernos del Ciesal, Año 4, N° 5, Rosario, 1998.

44) *Ibidem*, p. 139.

37) La obra premiada es *Figura*. El jurado del Salón de 1940 estaba formado por: Adolfo Bellocq, López Naguil, Pagano y Alfredo Williams (oficiales); Rodrigo Bonome, Montero e Iván Vasileff por los expositores.

38) El jurado del Salón de 1943 estaba formado por: Franco, Raúl Mazza, Juan B. Tapia y Victorica (oficiales); Larrañaga y Policastro por los expositores.

39) Véase la nota 17 de la Parte I.

40) Rafael Cippolini, *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003, p. 183.

45) *Contrapunto*, Año 1, N° 3, Buenos Aires, abril 1945, p. 11. Tomado de *Antonio Berni. Escritos y papeles privados*, op. cit., págs. 219-20.

46) Tomás Maldonado, "Picasso, Matisse y la libertad de expresión", *Orientación*, 19 de noviembre de 1947. Este diario es el órgano oficial del Partido Comunista argentino. Agradezco a Ana Longoni por facilitarme una copia de este trabajo.

47) Ana Longoni y Daniela Lucena, "De cómo el "jubilo creador" se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948.", *Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, N° 4, verano 2003/2004, págs. 117-128.

48) Manuscrito escrito en Nueva York, Junio de 1934. http://www.getty.edu/research/conducting_research/finding_aids/siqueiro_m6.html.

titulada "¿A dónde va la pintura?" convocada por la revista *Contrapunto*, al preguntársele si cree que la pintura evoluciona hacia lo "real" o hacia lo "abstracto", Berni responde:

"Toda la especulación abstracta postcubista, todas las preocupaciones por problemas ya resueltos hace tiempo, pasarán a un inferior comparados con la nueva verdad que va más allá de la artesanía menor de copiar objetos o de crear imágenes abstractas -por más "concretas" que se llamen- y otras cositas para boudoir de damas aburridas o neurasténicas" (45).

Este es un disparo directo contra los jóvenes concretos comunistas: Tomás Maldonado, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Manuel Espinosa. El primero de ellos, desde el semanario *Orientación*, reafirma la libertad de expresión con estas palabras: "En verdad, no hay una estética oficial del comunismo; no puede haberla. Hay, sí, una ética comunista que el artista militante no puede de ningún modo desoír -no es posible ser comunista y cantar a la desesperación, al nihilismo, al sueño o a los parques desolados-, pero no una estética" (46).

Con el recrudescimiento de la Guerra Fría, el Partido obliga a todos sus artistas a encolumnarse detrás del realismo socialista, discusión que alcanza álgidos niveles en Europa, y la posición de los abstractos se hace insostenible. El intento de Maldonado fracasa y es expulsado, evento investigado en detalle por Ana Longoni y Daniela Lucena (47). Los concretos abandonan su acción política e impulsan movimientos interdisciplinarios que vinculan al arte concreto con la arquitectura, el diseño y el campo editorial.

Quizá el siguiente fragmento del prólogo que Louis Aragon, vocero intelectual del comunismo francés, que prologa la exposición Berni realizada en la Galería Creuze (París, 1955), brinde una clave adicional para analizar el pensamiento del artista rosarino: "(...) los problemas planteados y resueltos, por más problemas de pintura que sean, están subordinados a la cosa que se va a decir, a los problemas de la vida y, si esos problemas renacen, es para que la calidad estética se someta, para hacer que sirva a los hombres, no para alejarlos de ellos". En otras palabras, el creador debiera abandonar su propia necesidad interior para transmitir los designos de aquellos iluminados que unilateralmente deciden lo que recibe el observador.

Será Siqueiros quien aporte nuevos elementos a las discusiones mantenidas entre los abstractos y los que practican el realismo socialista. Cuando llega a Nueva York después de su tumultuosa estadía rioplatense, sus investigaciones siguen las directivas trazadas en su texto *Hacia la Transformación de las Artes Plásticas* (48), y propone el empleo de diferentes técnicas, que incluyen las cinematográficas. También realiza una pintura abstracta titulada *Ejercicio óptico* (1934), ejecutada en piroxilina

sobre fórmica (actualmente se encuentra en el Instituto Nacional de Bellas Artes, México D. F.) (49). Siqueiros intentaría, con este experimento, realizar esa "plástica realmente pura", que él visualiza como la forma de arte absoluto que surgirá cuando se instaure la sociedad comunista: "Plástica realmente pura por primera vez en la historia del mundo. Es decir: plástica bella de por sí, ajena por completo a toda intención anecdótica, descriptiva, imitativa, decorativa. Plástica de valor absoluto, intrínsecamente hablando, sin nada de manía filosófica o literaria. Plástica generada por el sólo placer inmenso de las texturas y de las formas y de los volúmenes y de los colores y de los ritmos de éstos entre sí, (...) sin contar historias, sin pronunciar discursos, sin hablar de moral, etc." (50).

Resulta paradójico que Siqueiros muestre, con su curiosa experimentación abstracta, su deseo de construir un arte del futuro según un argumento utópico al estilo de Piet Mondrian. Es que todo artista que valore el acto pictórico como la resultante de un proceso introspectivo de investigación y de experimentación con formas, soportes y medios, que es una característica esencial del artista modernista, no debiera estar sojuzgado por una ideología.

En visión retrospectiva, cuando se reflexiona sobre las posibilidades de que el arte pueda ejercer una función política efectiva en la sociedad capitalista, se debieran señalar las diferencias que existen entre las artes visuales modernistas respecto de otras manifestaciones, como es el caso de la literatura. Por el tipo de producto, sus costos de producción, de exhibición y de distribución, el artista plástico, como el músico, está ligado al consumidor por ese delgado "hilo de oro" del que hablara Greengard y que, por su misma naturaleza, sólo puede ser "trafilado" por el Estado y la burguesía. La situación de Berni, a fines de la década del 30, muestra la potencia de esas fuerzas dominantes y su empeño para contener cualquier posibilidad que intente modificar el *statu quo*.

A fines del '50 el maestro rosarino ensaya con éxito una salida para librarse del realismo apolítico, corsé ideológico que lo había aprisionado durante casi dos décadas, y que le había proporcionado no sólo amplio reconocimiento público y por parte del Estado, sino beneficios materiales.

49) "Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960", Instituto Nacional de Bellas Artes, México D. F., 1991. De acuerdo a una comunicación con Raquel Tibol, esta es la única obra abstracta de Siqueiros realizada en ese período.

50) David A. Siqueiros, "Plástica dialéctica-subversiva", *Contra*, Buenos Aires, N° 3, julio de 1933. Tomado de Héctor Mendizábal - Daniel Schávelson, *Ejercicio Plástico. El Mural de Siqueiros en la Argentina*, El Ateneo, Buenos Aires, 2003, p. 257. Esta revista fue dirigida por Raúl González Tuñón. El N° 5 de la revista *Contra* fue secuestrado y destruido por la policía (setiembre de 1933). La revista no se editó más.

| | |
|--|---|
| Pelusa Borthwick lee a ramona conce quiere, cuando quiere | Mariana Cerviño tiene muchas ganas de suscribirse otra vez |
| Julio Fierro va a seguri recibiendo a ramona en su casa | Carlos Basualdo le recomendó a todos sus amigos que se suscriban como él |

Una casilla puede ser todo lo que se les ocurra

Una extraña casilla rural tandilense sale a desafiar a los artistas y al público

Juan Perone

Se trata de un espacio ambulante, autogestionado por artistas, que funcionará en una casilla rural rodante de 1950 que ha sido refuncionalizada para exhibir arte contemporáneo.

Una casilla rural puede ser simplemente eso, una casilla rural, o un espacio de experimentación artística, depende del lugar desde donde se la mire, depende del lugar donde se la deposite. Una casilla puede ser todo lo que se le ocurra a un grupo de plásticos de nuestra ciudad y la región que se plegaron a la iniciativa de Cristian Segura, un joven artista tandilense que durante su gestión en el Museo de Bellas Artes abrió las puertas de la institución a los más conocidos espacios de arte contemporáneo.

Trip, como definió Segura a este espacio ambulante es un proyecto innovador, autogestionado por artistas, que funcionará en una casilla rural rodante de 1950 que ha sido refuncionalizada para exhibir arte contemporáneo, mediante un subsidio otorgado por Fundación Antorchas y cuya apertura al público tendrá lugar a principio del 2005.

A diferencia de la mayoría de los lugares de exhibiciones locales, que por estar ubicados en el casco céntrico de la ciudad dificultan la accesibilidad de toda la sociedad, las posibilidades de itinerancia de Trip facilitará el acceso a otros espacios ciudadanos. “Esto le proporciona un gran dinamismo en el acercamiento e intercambio con todos los sectores sociales”, confirma en su proyecto que tuvo el apoyo de Antorchas. “Además, la acción educativa de Trip no estará limitada al espacio concreto de la casilla, sino que articulará sus exhibiciones y biblioteca con los lugares y actividades que se realicen en los sitios donde se establezca temporalmente: instituciones educativas, lugares públicos de recreación y esparcimiento.”

Pero lo más interesante de este espacio es que no será un mero receptáculo de obras de arte, sino que fue pensado para que toda la casilla se considere un objeto artístico. Será la casilla el objeto a intervenir por los artistas convocados y un soporte de lo que estos traigan a exhibición.

La casilla en su nueva concepción de espacio expositivo itinerante, tiene que ver, por un lado, con las posibilidades de convertir el “adentro” de la casilla en un “material” de obra de arte, en un “medio” que los artistas utilicen para sus propuestas. “Obras creadas específicamente para el lugar”, agrega Segura.

La idea que prendió rápidamente en Antorchas está asociada a “responder con la urgente necesidad de contar en la ciudad de Tandil con un espacio receptivo, dinámico y flexible que propicie el conocimiento, valoración, reflexión y difusión de las manifestaciones artísticas contemporáneas argentinas y de sus creadores”.

Según Segura es necesario “acompañar los procesos creativos e indagaciones de los artistas que, pese a formar parte de un país fuertemente centralizado y dependiente de los centros de legitimación, viven y trabajan en sus lugares de origen (Tandil, Ayacucho, Olavarria, Balcarce, Mar del Plata, etc.). Una necesidad que las instituciones locales ancladas en sus tradiciones y en la categorización de sus funciones no logran satisfacer”.

Siempre bajo su premisa, con sobrados testimonios durante su gestión en el Museo de Bellas Artes, “hay que ser consecuentes con el creciente interés de artistas y público en general por el arte contemporáneo y atender las dificultades de las personas que no acceden a los circuitos oficiales de difusión artística por estar ubicados en su mayoría en el centro histórico de la ciudad”.

Finalmente, así, podrá colaborar con un objetivo mucho más ambicioso y que, de seguro, no tiene oposiciones: “contribuir al crecimiento y consolidación de un clima cultural más maduro, dinámico y complejo para Tandil y la zona, y desde aquí su contribución al resto del país”.

Ch'uspas, billetitos, sombreritos

Posibles Otras aproximaciones a las estéticas latinoamericanas

Lucila Anigstein

El día estaba templado. Guiraldas coloridas asomaban entre el humo de las parrillas preparadas para cuando volvieran los grupos de baile, en la entrada de la cancha de la calle Murgiondo, en la que los altares y sus dueños aguardaban la llegada de la virgen de la procesión.

En una de las capillitas estaba sentada Tomasa, vecina de Ciudad Oculta y sobrina de Benita, la fundadora de la fiesta en ese lugar. En su altar estaban presentes la imagen del Señor de Maica de Sucre, su tierra natal, y la de varias vírgenes, bajo un aguayo decorado con Ch'uspas (pequeñas bolsitas de coloridos tejidos), billetitos, flores de kantuta (flor de Bolivia), bandejitas, sombreritos entre otros tantos adornos; “éste es el arte que le ofrecemos la virgen en su cumpleaños” dijo Tomasa. ¿El arte ha muerto? Inevitablemente, por un instante, los discursos provenientes de los cánones estéticos occidentales se hacen añicos, pierden toda carga de sentido ante la última frase. Los bailes a la virgen comenzaron, mientras los Mariachis seguían tocando. Tincus, Caporales, Wayños sonaban y las bandas de danzantes desfilaban entre los arcos o capillitas -“cada una hecha según el gusto de su dueño”- bordeando el interior del playón, vestidos con los trajes que cambian cada año, siempre de colores brillantes con elaborados bordados plateados, dorados, con lentejuelas y algunos con abanicos, maquinitas de coser de juguete o matracas como accesorios.

“En la fiesta la colectividad comulga consigo misma y esa comunión se realiza a través de objetos rituales que son casi siempre obras artesanales. Si la fiesta es participación del tiempo original -la colectividad literalmente reparte entre sus miembros, como pan sagrado, la fecha que conmemora-, la artesanía es una suerte de fiesta del objeto (...)” (1).

Como una gala estética de la sensorialidad, la fiesta empapa todos los sentidos y dispara otros provenientes de la apropiación de la realidad a partir de ese material sensible que carga con un fuerte contenido simbólico; a partir de múltiples formas discursivas, transcurre un relato que da cuenta de un correlato cultural e histórico que atraviesa y sustenta sus danzas, ya que muchas son parodias de los conquistadores o representaciones de manifestaciones de su cultura. “En sus actuaciones generan una construcción espacial y temporal, vivenciada como experiencia ritual comunitaria a modo de recorte de la cosmovisión y el universo simbólico que subyace en las manifestaciones de los pueblos originarios. En las danzas hay un antes y un después de la conquista, marcado por la aparición de una actitud 'guerrera', de defensa ante las relaciones

de poder instauradas a través de la violencia por los colonizadores, que son las danzas de expresión, las danzas de sentimiento como las que ellos interpretan, que es la forma original en que ellos concebían la música; son anteriores a la conquista” (2).

Por otra parte, los colores de los trajes, los *aguayos*, minuciosos tejidos artesanales con figuras y guardas de múltiples colores, y los detalles de los objetos decorativos representan los *pachas*, tiempos, ciclos de las estaciones, el cosmos, representados en la *chacana* o cruz del sur, los estadios de la *Pachamama*, madre tierra de la cual sale la vida y el alimento, a *Inti*, el dios sol y los *Apus*, dioses de las montañas, e incluso la variación de colores responde a diferentes acontecimientos y estadios de la cultura según su cosmovisión, como el negro que se incorpora a los tejidos tras las muertes del exterminio de la conquista o el fosforescente que representa para ellos la fragilidad de la cultura moderna.

La pregunta es si pueden acaso leerse estas representaciones simbólicas con los códigos instituidos del canon occidental. ¿Dónde se ubica este universo simbólico con respecto al arte bello y sublime o a la historia de las vanguardias? ¿Cómo leer entonces una estética híbrida que deriva de culturas milenarias que subsisten mediante legados ancestrales y cuyas bases están asentadas en un modo de apropiación de la realidad a partir del sincretismo y del mestizaje?

Tal vez la raíz de este interrogante se encuentre en la falta de cánones construidos a partir de identidades latinoamericanas, fruto de un borramiento merced a una suerte de ficcionalización de la historia y la cultura de los pueblos que habitaban el continente americano, lo que R. Williams definiría como “tradición selectiva”. Así el invento de Estado-nación y la división territorial con *banderas*, imprescindible para instaurar el modelo político y económico del capitalismo, constituye el primer eslabón en este proceso de desterritorialización geopolítica y cultural, en detrimento de la Gran Nación de la que formaba parte Tahuantisuyo, región que contenía a la cultura quechua-aymara de los *ayllus* (comunidades) de los Pueblos del Sur. Estos pueblos respondían a otra lógica de diferenciación basada en las culturas, ya fueran Aymaras, Quechuas, Diaguitas, Calchaquíes, Humahuacas u otras, y tenían la *wipala*, símbolo y no bandera de los pueblos originarios, como representación aún en la actualidad la Gran Nación, que alberga a todos los pueblos y cuyo valor principal es la igualdad, motivo por el que es multicolor, cuadrada y está compuesta por 39 cuadrados que son los pueblos que habitaban

2) Anigstein Lucila y Mamani Guillermo, “Formas de lo simbólico en la construcción de la identidad. Una mirada desde las representaciones de la cultura quechua-aymara”, ponencia publicada en el marco de las Segundas Jornadas de Patrimonio Cultural y Vida Cotidiana, CePEI, Pcia. de Buenos Aires, 2004.

1) Octavio Paz, *In/mediaciones*, Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1979, pág. 16.

el Perú, Bolivia, la mitad de Ecuador, las *Yungas* (selva) de Brasil y el Norte de Argentina. Su lema es “Sin colores, sin banderas, sin frontera”. Dentro de la *wipala* está contenida la *Chacana* o cruz andina, figura en forma de cruz que representa a la constelación del sur, con un orificio en el centro como detalle simbólico de la fertilidad, que remite a la dualidad del hombre y la mujer, la ira y el arca, lo femenino y lo masculino vinculados a la idea de lo comunitario, *syllus* que era el sistema comunitario de los Incas representado también en la *wipala*.

La reafirmación cotidiana y la materialización de sentido de estas culturas está estrechamente vinculada a la naturaleza. Eran pueblos nómades y el motivo de su desplazamiento era la necesidad de la madre tierra de descansar, para poder seguir produciendo frutos, vida. Esta multiplicidad de realidades era un importante disparador de las pictografías y del arte indígena cargado de simbolismos. Con la llegada de los colonizadores y su progresiva imposición del sedentarismo, estas expresiones debieron transformarse y resignificarse, incorporando la imaginaria occidental y cristiana a sus rituales y ceremonias cristalizados en el sincretismo y la hibridación propios de sus festividades en la actualidad. Tal vez este arte resignificado y portador de marcas histórico-culturales sea la expresión del relato que mantuvo viva la memoria, transmitiéndola a través de las generaciones paralelamente a esta construcción de la identidad, estrechamente vinculada a la experiencia estética de sus festividades y rituales.

3) Los altares o arcos son estructuras de madera decoradas con tejidos, adornos artesanales, imágenes y otros utensillos y comestibles propios del lugar de origen de su dueño, por los que “pasarán” la virgen después de la fiesta.

4) Libaciones con bebidas; el primer sorbo es siempre para la tierra, a la que se le deja caer un pequeño chorro.

Entre los primeros arcos estaba el altar (3) de Benita, quien en el año 1996 trajo la imagen de la Virgen de Urkupiña al barrio. Se la había prestado el padre Pepe, de la iglesia del Pantaleón. Su sobrina la había traído de Bolivia y el padre se la dio para que pudieran hacerle la fiesta en Ciudad Oculta, hasta el año 1999 en el que se las pidió de vuelta. Entonces Benigna Vargas viuda de Cáseres (Benita), de Potosí naturalizada, se dirigió a Bolivia en busca de la imagen. Subió al calvario del cerro en el que se encuentra la capilla y trajo a la Virgen bendecida y a la plata (las piedras que ella extrajo del cerro y que debía devolver tres años más tarde) a la Argentina. Cada año ella debía volver a la capilla y al tercero devolver la plata enterrándolo y cha' llándolos (4) en el lugar de donde lo extrajo. A las quince y treinta, aproximadamente, retornaba la procesión, que había partido después de la misa que se realizó a las once de mañana, a la canchita. Se colocó a la Virgen en el altar mayor, realizado por Silvia, una de las hijas de Benita, que también es organizadora de la festividad. A medida que iban terminando de agasajar a la virgen los integrantes de los grupos se dirigían a la casa de los padrinos que los pasantes habían elegido para el rodeo, rodeándolos con una bandeja de comida y tres copitas de licor, para comunicarles que la Virgen les estaba pidiendo el padrinzago. Los pasantes son devotos que junto con los dueños de la Virgen organizan las actividades de la fiesta; son parejas conyugales, elemento que forma parte de la complementariedad de las relaciones de géneros de la cosmovisión quetcha-aymara, elegidos por su devoción y desempeño en la comunidad, que poseen un valor simbólico y económico, ya que pasar la fiesta implica también dinero,

aunque todo el barrio colabora.

La fiesta siguió en el Club Polideportivo de Chicago de Mataderos. Los pasantes se encargaron de la comida y la bebida, mientras que los padrinos se hicieron cargo de los trajes, decoración y demás preparativos. Durante todo el año, el primer sábado de cada mes se realizará una velada de la Virgen. Empezando por los pasantes, cada participante del agasajo velará a la Virgen en su casa ofreciendo comida y bebida a los invitados durante ese día.

El ritual de la Fiesta de Urkupiña, Patrona de la localidad de Quillacollo en Bolivia, como las celebradas para otras vírgenes y otras festividades que se realizan en diferentes fechas y espacios, funciona como un recorte de la realidad cotidiana que crea y recrea un espacio social extraordinario, en el que se produce un intercambio de visiones, intereses, devociones, bienes materiales y simbólicos; los trajes, tejidos, utensillos y objetos artesanales son expresiones de una materialización del sentido con una estética propia, que se escapa a la interpretación desde el canon y las teorías estéticas occidentales; la discusión sobre la funcionalidad o la intencionalidad del arte, las categorías de objeto de arte y artesanía se desdibujan ante la multiplicidad discursiva condensada en contextos que reclaman un diálogo desde otras miradas para interpretar el pasado y los contenidos de las formas culturales. Desconocemos sus cánones estéticos y las relaciones que ellos establecen con el material sensible y las Ideas. Es probable que haya una dimensión estética no descubierta o que tal vez sea digna de no descubrirse nunca jamás. La cultura no es un compartimento estanco sino relaciones dinámicas en las que dialogan lo subalterno y lo dominante, lo instituido y lo alternativo, el centro y la periferia; la cultura popular es una suerte de conglomerado de realidades y discursos fragmentarios inmersos en una dialéctica de la diferencia y la diversidad. La estetización y banalización del arte transcurre en el marco de la cultura occidental mientras que por las grietas del universo simbólico latinoamericano brotan a granel la diferencia y la multiplicidad de formas discursivas e identitarias. ¿Resignificación o desbanalización? ¿Acaso un aguayo tejido de manera artesanal con un diseño original, un objeto construido como significante puramente simbólico del imaginario de una cultura, cuyo correlato es el exterminio de los pueblos por la conquista no hace añicos o al menos transforma en una suerte de eufemismo a ese arte sublime cultivado por la cultura occidental? Posibilidades o tal vez grietas por las que se filtran saberes y relatos ancestrales cuyo contenido posee una vasta y riquísima carga simbólica anclada en una historia des-historizada y contada en forma fragmentaria. ¿Fragmentos de “Arte”? ¿Diseminación del sentido? Lo innombrable, aquello que se destruye cuando el verbo irrumpe y se hace carne en el discurso de Tomasa, en los altares construidos para el cumpleaños de la virgen.

“El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica” escribe Danto. Y Tomasa repite: “éste

es el arte que le ofrecemos a la virgen...".

Entonces, la palabra arte renació y se hizo trizas. El arte está vivo.

Bibliografía

García Canclini, Néstor, "Culturas híbridas", México, Grijalbo, 1989.
 Gramsci, Antonio, "Observaciones sobre el folklore", en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, traducción de José Aricó y prólogo de Héctor Agosti, 1961.
 Danto, Arthur, "El final del arte", en *El paseante*, 1995, número 22-23.
 Baumann, Bernd: "Los rituales implican otros. Releyendo a Durkheim en una sociedad plural", en de Coppet, Daniel (ed). *Understanding rituals*, Londres, Routledge, 1992.
 Grimson, Alejandro: "Introducción. Construcciones de alteridad y conflictos interculturales", Buenos Aires, 1998.
 García, Miguel: "Conversión religiosa y cambio cultural", *Latin American Music Review*, Vol. 19, Nro 2, 1998.
 Bourdieu, Pierre, "Por una Antropología Reflexiva" (con L. Wacquant), Grijalbo, México, 1995.
 Paz, Octavio, "In/mediaciones", Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1979.
 Mamani Guillermo y Anigstein Lucila, "Formas de lo simbólico en la construcción de la identidad. Una mirada desde las representaciones de la cultura quetchua-aymara", *Segundas Jornadas de Patrimonio Cultural y Vida Cotidiana*, CEPEI, Pcia de Buenos Aires, 2004.
 Giogis, Marta, "Urkupíña, La Virgen Migrante", Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales UFRJ, Río de Janeiro, 1999.

"La velada se hace de corazón.- dice Benita, mientras se incorpora para recibir a la procesión -La Virgen es nuestra madre, la gran madre de todos". Como ella que se vino sola con sus siete hijos de Bolivia, gran madre también Benita de esta fiesta.

Noticias recientes sobre la hibridación, Néstor García Canclini.
 Pero la ecualización de las diferencias, la simulación de que se desvanecen las asimetrías entre centros y periferias, vuelve difícil que el arte - y la cultura- sean lugares donde también se nombre lo que no se puede o no se deja hibridar.
 La primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte un recurso para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlo en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la traición. Al preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia de esta desgarrada e hipercomunicada vida. Las búsquedas artísticas son claves en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo.

| | | | |
|---|---|---|--|
| <p>Belleza & Felicidad</p> <p>Acuña de Figueroa 900 4867 - 0073 www.bellezayfelicidad.com.ar</p> | <p>Ad-Hoc S.R.L.</p> <p>La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos</p> <p>www.adhoc-villela.com</p> | <p>Baraccini & Co</p> <p>Relaciones públicas</p> <p>Marcelo T. de Alvear 612 2º C1058AAH - Buenos Aires (54-11)4311-2782 - 4314-0545 baraccini@uolsinectis.com.ar</p> |  <p>enmarcados. conservación arte . proyectos . diseño</p> <p>Arenales 1940 4811.9703 Móvil: 15.5800.6645 Ugarteche 3019-804.1155 malevich@hotmail.com.ar</p> |
| <p>rafael cippolini</p> <p>clases individuales y grupales</p> <p>arte & literatura</p> <p>arno.cipp@dd.com.ar</p> | <p>FUNDACIÓN DESCARTES</p> <p>Programa de Estudios Analíticos Integrales</p> <p>Billinghurst 901 4861 - 6152 www.descartes.org.ar</p> | <p>CeDInCI</p> <p>Disponible el Anuario de Investigación n 5</p> <p>Políticas de la Memoria</p> <p>Fray Luis Beltrán 125 4631 - 8893</p> | <p>Taller de pintura Clínica de obra</p> <p>Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar</p> <p>4862-5284</p> |
| <p>Fundación Espigas</p> <p>Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales</p> <p>Santa Fe 1769 P 1 4815 - 7606 arte@espigas.org.ar</p> | <p>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p> | <p>Servicio integral de edición</p> <p>corrección - redacción Laura Las Heras Augusto Idoyaga ramonalasheras@hotmail.com augustoidoyaga@gmail.com</p> | <p>proyecto venus</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectovenus.org</p> |
| <p>silvia leone</p> <p>no más que DISEÑO</p> <p>WEB - editorial</p> <p>pitypu@hotmail.com</p> | <p>qué lindos los cuadraditos éstos!</p> <p>mándele un mail a milagros y pregúntele cuánto cuestan.</p> <p>milagros@proyectovenus.org</p> | <p>"Pinceladas y otros condimentos"</p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9 - Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p> | <p>suscribite a ramona y recibí premios desde cualquier lugar del mundo comunicate con Mariel suscripciones@ramona.org.ar</p> <p>4953-2696 \$ 60.- x año</p> |

Pequeño Daisy ilustrado

Amigo. Para ramona, una gran amiga. Feliz año para todos.

* Juegos, escuela, calle, niñez, vino, guitarra, trago, canción, barrio, luz de domingo, aula, biliar, cine, ternura, Dios, mi canto, la yerba, el licor, el fútbol, el llanto, la risa, la embriaguez, recuerdos, secretos.

* Francamente, los mejores abrazos. Las mejores charlas. Las mejores borracheras. Los mejores días.

* Sucios, chetos, rolingas, viejos, pendejos, trabajadores, empresarios, hippies, cantantes, escritores, periodistas.

* Encuentro sublime, acompañamiento eterno, aceptación, sinceridad dolorosa, verdad absoluta, dos, uno con uno mismo.

* Día del amigo... amigo, amigo mío, amigo querido, amigote, amigovio, amiguisimo.

* ¡Gran palabra!

* El mejor perro.

* Un uno como uno.

* Un todo.

* Espejo crítico.

* Proyección del yo.

* AMIGO = LUGAR CAMINANTE.

* Algo imperdible.+

* Contrato tácito.

* Un pensamiento compartido.

* Mío de los dos.

* Confidente, consejera.

* Ser que cuida tu alma.

* Te traiciona de frente.

* Hombro donde llorar.

* Mejor regalo que me dio la vida.

* Me hice amiga de unas hormiguitas del jardín!!!

* Los complementarios porque se exaltan mutuamente.

* Tu hermana o tu mamá puede llegar a ser tu amiga.

* Tengo amigas que se han portado como verdaderos hombres.

* Me acompaña cuando ya no puedo más.

* Sonríe cuando soy feliz.

* Uno de los capiteles de tu propio santuario.

* AMIGO INVISIBLE, el juego del colegio.

* Te saca la pestaña metida en el ojo sin lastimarte.

* Persona que elegirías si volvieras a nacer como siamés.

* Alimento que me ayuda a sostenerme en el día a día.

* Fauna de la que me siento orgullosa.

* Espacio que existe entre uno y el mundo.

* Señas, palabras, gestos.

* Punto de encuentro y referencia.

* Los peores enemigos viven una intensa amistad oculta por temer.

* Vínculo vital para el corazón.

* La amistad es un paréntesis entre el desconocimiento y la enemistad.

* Persona especial, cuya característica es poderla contar con no más de 5 dedos.

* Me hacen descuento porque somos amigos.

* Expresión sencilla del fervor de dos almas que se miran bajo un mismo silencio.

* Hermano que uno elige, te conoce más que vos mismo y te ayuda sin pedir nada a cambio.

* Ser entrañable y multifunción que resuelve diversas complicaciones y soledades de la existencia.

* En lo muy profunda de esa relación, funcionamos mutuamente de correctores y eso viene de una noción básica de amor, sin sofisticaciones.

* Estaba de vacaciones, por eso tan perdida.

* Nos quedamos dormidas en el tren, nos perdimos sin querer entre los sueños, desesperadas nos buscamos en cada estación, nos encontramos y nos abrazamos y nos lloramos. Me fui a dormir a su casa y desayunamos café y tostadas.

* Pasé por allá, tenía muchas ganas de verte. Tendrá algo esto que ver con tu pedido de citas, ideas, etc... acabo de volver. estaba allá para el cumpleaños de Carlos, pasé por la puerta de tu casa, creo que vuelvo a viajar para mayo. ¿Te gustaría compartir unos mates? Yo quisiera. Quisiera ver tus nuevos cuadros, escuchar tus nuevas reflexiones, contarte las mías.

El agua sigue corriendo bajo el puente, y muchas veces te extraño.

* Qué tal Dianita, hace unos días me preguntaba hablando con Marina adónde había terminado tu diccionario telemático y aquí está de vuelta, como si me hubieran leído el pensamiento. La definición de la palabra está entre estas líneas.

* Graffiti de los '90: "Una novia sin tetas, más que novia es un amigo".

* El tema del amigo-amante (habib o habibi) fue tratado en la primitiva lírica española, específicamente en las jarchas mozárabes.

* Abro el cajón, no encuentro el anotador. cajón, anotador. Está debajo del teléfono. teléfono.

Llamo a mi amigo, muchos kilómetros de cable y máquinas eléctricas nos unen. amigo, kilómetros, cable, máquinas. Él está en una habitación, cuatro paredes, un techo y el piso, su cama, su escritorio, la silla, el teléfono, y el anotador telefónico. habitación, paredes, techo, piso, cama, escritorio, silla, teléfono, anotador. Nos encontramos mañana a tomar un café. Ricardo Carreira.

* Haz a los virtuosos tus amigos, precepto pitagórico.

* Amigo es uno mismo con otro cuero (Atahualpa Yupanqui).

* Los amigos son como la sangre, que sin que nadie la llame, corre a la herida (Anónimo).

* Le confiamos los sentimientos más sinceros aunque lo conozcamos por una hora y nunca lo volvamos a ver.

* Te conoce, sabe escuchar tus reiterados problemas, te alienta y acompaña, está siempre en las buenas y en las malas. Forma parte de tu vida y te encanta estar con esa persona tan especial.

* Amiga... estamos acá. Chau Diana, Walter, Celia, Daniel, Claudio, Emmanuel, Tizziana, Lidia.

* Vos, porque aunque no estés todos los días yo sé que estás...

* "En todo tiempo ama el amigo, y es como un hermano en tiempo de angustia" (Proverbios 17:17).

* "El hombre que tiene amigos ha de mostrarse amigo; y amigo hay más unido que un hermano" (La Biblia. Proverbios 18:24).

* Vale más un buen amigo que un millón de conocidos (Dicho popular).

* "Nadie tiene mayor amor que éste: que uno ponga su vida por sus amigos" (La biblia. Juan 15:13).

* No hay amor más grande que el del que da la vida por su amigo.

Colaboraron:

Agustina Bazterrica, Alejandra Lauria, Alfredo Londaibere, Araceli Zúñiga, Beto De Volder Carolina Larrain, Carolina Porral, Claudia Del Rio, Claudia Fontes, Claudia Zappala, Damián Nisenson, Daniel Fitte, Edgar Sánchez, Edgardo, Elisa O'Farrell, Enrique J. Santos, Federico Lanzi, Fernanda Laguna, Graciela Taquín, Gustavo Bruzzone, Raquel Sarangelo, Irupé Díaz, Jose Giudici, Juan Lopez, Juan Ocaranza, Julieta Aisenberg, Kike Rodríguez, Leandro Tartaglia, León Ferrari, Liliana López, Marcelo Góngora, Marcelo Santander, Marco Bechis, Marena Beatriz, Margarita Bruzzone, María Ibáñez, María Inés Szigety, María Lujan Funes, Marta, Miguel Candiler, Monica Van Asperen, Monica Zalla, Néli-da Capurro, Nicolás Nacif, Nora Iniesta, Paco Casillas, Pati Landen, Patricia Cuervo, Paula, Rosalía Maguid, Sandra Mabel Menafra, Sidi Arteamundo, Silvia Veinsten, Silvia Zappa, Silvina Buffone, Stella Maris Leone, Tam Muro, Vanesa Sacca, Verónica D'agostino.

Correo de lectores

Hola, soy Ana Laura Galarza, una suscrita que vive en Santiago de Chile. Quería preguntarles si ustedes saben en dónde puedo averiguar acerca de becas para estudiar algún postítulo en Artes Plásticas, o en Dirección de Arte en Cine allá en Argentina, ya que al buscarlo mediante buscadores amplio, como Google la información es muy vaga. Si tiene algún dato les agradecería mucho la información. Muchas gracias de antemano. Att.

Ana Laura.

R. de r.: El posgrado se hace en la Cárcova, un lugar divino y de paso comés choripán. Sino entrá a www.iuna.edu.ar/posgrados

Muy buena la parte de la agenda, realmente muy interesante. Mis felicitaciones para vos Mariel.

EI POLLO

"¡Es hora de emborracharse! para no ser esclavos martirizados por el tiempo. ¡Emborrachaos! Emborrachaos constantemente:

de vino, de poesía o de virtud... A vuestro antojo".

Charles Baudelaire

R. de r.: Si, Pollo, Mariel merece nuestras felicitaciones y además es muuy linda.

felicitaciones por los cursos que están realizando. Abrazo.

Mario H. Gradowczyk

R. de r.: gracias, Mario, los cursos acelerados de Start son una masa, faltan vacantes y a los alumnos no les alcanza la boca para alabarlos. En serio. Leé lo que dice Rosa en otra carta.

ramones

estoy recibiendo ramona quizá por un hermoso

error y quiero seguir recibéndola, sólo que en el mail al que uds me mandan es un hotmail que se me transformó en coreano y no me deja (o yo no entiendo) abrir los diferentes links... o sea que no puedo disfrutarla, ni difundir las actividades que allí publican (trabajo en artes visuales del diario La Voz del Interior de Córdoba) así que si pudieran enviarme a este mail la revista versión digital, les estaré más que agradecida

saludos. vero molas

R. de r.: desde ya Vero. Sino puedes entrar por www.ramona.org.ar

Hola Gente de ramona:

Estamos de cierre en la Revista Mujer Country y necesitaría que alguno de los miembros del staff me contara una pequeña anécdota sobre Marcia Schvartz o me diera su opinión de ella como profesional. ¿Podrá ser factible? ¿Puedo creer en los milagros?

Saludos, Patricia.

R. de r.: la última anécdota de Marcia es que puso un aviso en ramona y nunca trajo el dibujo que había prometido. Otra anécdota es cómo la llamaba Liliana Maresca. Si necesitás una más te paso con Xil Buffone que sabe muchos cuentos de artistas.

¿qué contenido tiene la revista exactamente? ¿qué calidad de impresión y de papel? gracias **cecilia chantrill**

R. de r.: si te querés suscribir el contenido no tiene importancia, el papel es Obra de 96 grs. y la impresión es en blanco y negro, tipografía helvética, el cuerpo va a aumentar para que se pueda leer sin lente.

Hola a todos, ante todo los felicito por el newsletter, es super útil y completo, para enterarse de todo lo que sucede en referencia al arte en bs.as. Les quisiera pedir un favor, tengo dos amigas artistas que mueren de ganas de recibir el Correo ramona, yo les aseguré que las suscribiría. Les mando sus mails. Les agradecería infinitamente si las suscriben. gracias nuevamente por difundir el arte Cariños.

irene schnabel. grupo artemáticas. www.artematicas.com.ar

R. de r.: ¡Amigas son las amigas!

Como concurrentes del seminario de Montaje y Conservación de Obras de Arte, queremos agradecer a la Fundación START, la posibilidad de participar de un curso donde la conjunción entre disertantes de primera línea, abalado por su trayectoria Nacional e Internacional y los contenidos expuestos en el mismo, dan una visión y ejecución real de los temas relativos a dichos cursos. Desde ya deseamos que se continúen realizando Seminarios de tal importancia para todas las áreas de las Artes Visuales.

Rosa Longhi - Gabriela Mónica Quartino

R. de r.: Fernando y Mariano, fabulosos profesores y ¡qué bombones!

ramona 47 está genial, para leer, leer, leer, y tiene nuevo papel en la tapa, bien porque así no se desarma

María

R. de r.: ¡Viva María!

srs., meu nome é josé benjamim picado, e sou professor de semiótica e estética da comunicação, na universidade federal da bahia, no brasil. fui solicitado, certa vez, pelo prof. claudio guerrí, a apresentar um pequeno texto sobre o debate acerca do tema do iconismo (en-

tre umberto eco e tomás maldonado, que seria supostamente publicado em um número especial de "ramona". como envié o referido texto, mas não obtive qualquer resposta da revista desde então (isto já faz mais de um ano), gostaria de saber se o dito texto foi efetivamente publicado na revista. em caso afirmativo, gostaria de saber como posso fazer para receber o exemplar desta revista, pois necessito dela para completar relatórios de atividades na universidade. agradeço antecipadamente a atenção, josé benjamim picado

R.de r.: querido amigo o numero especial nao foi publicado ainda, mais nao perdemos as esperanzas de fazer um livro con esse material de altísimo nivel. O mesmo Bruzzone tem a missao de engatular uma editorial.

hay alguna posibilidad de que me envíes el texto que publicó Kuropatwa sobre Man Ray que veo figura en ramona / nº 7, noviembre de 2000. Es un texto que no vi y tal vez me sirva para agregar a la cronología que estoy preparando. Por casualidad me lo podés enviar por email? un millón de gracias,

Maria Gainza

R.de r.: querida María, ya Milagros te mandó la nota pero te sugiero que busques en la colección de ramona las recetas de cocteles de Kuró.

recordé que desde hace tiempo dejó de llegar-me ramona semanal. ¡¡¡Horror!!! Estoy fuera del mundo y no había advertílo. Y lo peor es que no recuerdo qué había hecho para que me llegara. SOS (help, soccorso, auxilio)Osea... Feliz año nuevooooooooo!!!!!!

daniel rodriguez

R.de r.: Subite al mundo ya: en www.ramona.org.ar , CLIC en "suscribirte".

muestras

| | | | |
|-----------------------|------------------|-------------|----------------|
| Andreotti, María Rosa | 1/1 Caja de Arte | Dibujos | 12.3.05-5.4.05 |
| Salas, Patricia | 1/1 Caja de Arte | Instalación | 9.4.05-27.4.05 |

Leda Catunda

31 de marzo 19 hs al 6 de mayo

| | | | |
|---|---------------------------|-------------|-------------------|
| Lerner, Nicolás | Alianza Francesa (Centro) | Fotografía | 16.3.05-29.4.05 |
| Junquera, Gustavo | Belleza y Felicidad | Instalación | 5.3.05-5.4.05 |
| Linder, Luis | Belleza y Felicidad | Collages | 5.3.05-5.4.05 |
| Miranda, Viviana | Boquitas Pintadas | Tec. varias | 19.3.05-15.5.05 |
| Allochis, Leandro | Boquitas Pintadas | Fotografía | 19.3.05-15.5.05 |
| Horochoowski, Maculan, Ballivián, | Braga Menendez Arte Cont. | Pintura | 15.3.05-15.4.05 |
| Spivak, Laura | Casa 13 (Córdoba) | Tec. varias | 13.3.05-13.4.05 |
| Van Asperen, Mónica | CC Borges | Tec. varias | 8.3.05-8.4.05 |
| Masó, Gustavo | CC Borges | Tec. varias | 10.3.05-3.4.05 |
| Bianco, Doménech | CC Borges | Fotografía | 10.3.05-3.4.05 |
| Burton, Cáceres, Goldstein, Paz, otros. | CC de la Cooperación | Tec. varias | 4.3.05-4.4.05 |
| Gallina, Claudio | CC Recoleta | Instalación | 10.3.05-10.4.05 |
| Marchi, José | CC Recoleta | Pintura | 8.3.05-10.4.05 |
| Abot, Barcala, Court | CC Recoleta | Tec. varias | 10.3.05-10.4.05 |
| Aguar, Arturo | CC Recoleta | Fotografía | 31.3.05-24.4.05 |
| Antidín, Fernández | CC Recoleta | Instalación | 10.3.05-10.4.05 |
| Pablo Suárez y Miguel Harte | CC San Martín | Pinturas | 5.4.05 - 19.5.05 |
| Melero, Diego | CeDInCI | Instalación | 18.3.05-18.4.05 |
| Bigio, Dobarro, Lalot, Revsin | C. de Museos de Bs Aires | Fotografía | 5.3.05-5.4.05 |
| Bony, Oscar | Dharma Fine Arts | Tec. varias | 21.3.03 - 16.4.05 |

Martin Reyna Sin título

Marzo - Abril

| | | | |
|--|------------------------------|-------------------|-----------------|
| Streletzky, Paula | Desde la Plástica-Bartolomeo | Pintura | 9.3.05-9.4.05 |
| Espósito, Roxana | Desde la Plástica en Grace | Pintura | 9.3.05-9.4.05 |
| Varas, María | Ecléctica | Pintura | 31.3.05-30.4.05 |
| Donovan, Sofía | Elsí del Río | Intervención | 8.3.05-2.4.05 |
| Aulet, Conesa | Esc. Argentina de Fotografía | Fotografía | 5.11.04-4.5.05 |
| Teubal, Julián | Espacio Ecléctico | Tec. varias | 18.3.05-10.4.05 |
| dest telefonica | | | |
| Viñas, Gustavo | Espacio Uriarte | Pinturas | 16.3.05-10.4.05 |
| Opazo Ellic, Jorge | Fotogalerías de la UBA | Fotografía | 14.3.05-14.4.05 |
| D'Arcangelo, Cetner, leger, Savio, otros | Galería de la Recoleta GR | Pintura-Escultura | 29.3.05-8.5.05 |

Ana Seggiaro . Pinturas

Inaugura el jueves 14 de abril 19 hs | Hasta el 8 de mayo

| | | | |
|----------------|---------------|-------------------|----------------|
| Rocher, Carmen | Juana de Arco | Objetos y Dibujos | 5.4.05-30.4.05 |
|----------------|---------------|-------------------|----------------|

Jaime Moxey . Alicia Albini | Pinturas

Inaugura 14 de abril 19 h | Hasta el 30 de abril

| | | | |
|----------------------|--------------------------|-------------------|-----------------|
| Peña, Isabel | La Casona de los Olivera | Pintura | 12.3.05-17.4.05 |
| Sanda, Jorge | La Casona de los Olivera | Fotografía | 12.3.05-17.4.05 |
| Antonello, Moira | La Casona de los Olivera | Fotografía | 12.3.05-17.4.05 |
| Aitala, Benjamín | La Casona de los Olivera | Pintura | 12.3.05-17.4.05 |
| Simoni, Rita | La Caverna | Tec. varias | 11.3.05-2.4.05 |
| Robles, Rafael | MACLA (La Plata) | Pintura | 10.3.05-3.4.05 |
| Otero, Marco | MACLA (La Plata) | pintura-escultura | 10.3.05-3.4.05 |
| Caregnato, Gabriela | MACLA (La Plata) | Collages | 11.3.05-11.4.05 |
| Ferrari, León | MALBA | Tec. varias | 20.1.05-1.5.05 |
| Kuropakwa, Alejandro | MALBA | Fotografía | 29.4.05-13.6.05 |

malba Colección Constantini **Berni y sus contemporáneos**
Correlatos
 hasta el lunes 16 de mayo

| | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------|-------------------|-----------------|
| Iommi, Enio | Muntref (Caseros) | Esculturas | 2.4.05-30.6.05 |
| Schiavoni, Augusto (1893-1942) | Museo Castagnino (M. d. Plata) | Pintura | 1.5.05-1.6.05 |
| Artistas varios | Museo Castagnino (M. d. Plata) | Tec. varias | 28.3.05-3.4.05 |
| Zanela, Augusto | Museo de Arte Moderno | Video instalación | 9.3.05-9.4.05 |
| Artistas varios | Museo de Arte Moderno | Tec. varias | 9.3.05-30.4.05 |
| Forte, Seone, Russo, Le Parc, Testa | Museo Eduardo Sívori | Tec. varias | 3.3.05-3.4.05 |
| Crivelli, Ricardo | Museo Nacional del Grabado | Tec. varias | 10.3.05-10.4.05 |
| Pérez Celis | Museo Quinquela Martín | Pintura | 31.3.05-1.5.05 |

pabellón 4 MULTIESPACIO lo invita a las muestras de los artistas
Alejandro Contreras / sala I y Dani Vegas / sala II
 5 de abril 20 hs Pabellón 4 Uriarte 1332 4772 8745 L a S de 16 a 20 hs

| | | | |
|---------------------------|-------------------|------------|----------------|
| Trombetta, Izuel, Glusman | Praxis (Arenales) | Fotografía | 4.3.05-30.4.05 |
|---------------------------|-------------------|------------|----------------|

PROA FUNDACION **culturas del gran chaco** / Fotografías de Grete Stern
 y Piezas arqueológicas del Museo Etnográfico de Buenos Aires
 a partir de abril

RUTH BENZACAR GALERIA DE ARTE **Liliana Porter** 30 de marzo
 Y EN NUEVO ESPACIO **Leopoldo Estol** al 7 de mayo

| | | | |
|------------------------|-----------|-------------|-----------------|
| Izuel, Estela | Tono Rojo | Fotografía | 9.3.05-4.5.05 |
| Martínez Mingo, Javier | Transarte | Tec. varias | 10.3.05-10.4.05 |
| Artistas varios | Vermeer | Tec. varias | 22.3.05-29.4.05 |

Víctor Najmias-art gallery international
PALIMPSESTOS
 óleos del artista José Fischbein
 Costa Rica 4688 | 4831-3238 | www.vn-artgallery.com.ar

| | | | |
|---------------|----------|-----------------------|---------------|
| Fitte, Daniel | Wussmann | Pintura e instalación | 3.3.05-3.4.05 |
|---------------|----------|-----------------------|---------------|

galerías

1/1 Caja de Arte Nicaragua 5024 Bs As

ASGA **Alberto Sendrós**
 Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995
 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

| | | | |
|---------------------------|-------------------------|---------|------------------------------|
| Alianza Francesa (Centro) | Córdoba 946 PB° | Bs As | lu-vi 9-21; sa 9-14 |
| 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 |
| Braga Menendez Arte Cont. | Humboldt 1574 | Bs As | |
| 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 la Cooperación | Corrientes 1543 | Bs As | lu-sa 11-22; do 17-20:30 |
| CC Recoleta | Junín 1930 | Bs As | ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21 |
| CeDInCI | Fray Luis Beltrán 125 | Bs As | ma y vi 10-19 |
| Centro de Museos de Bs As | Av de los Italianos 851 | Bs As | ma-vi 14-18; sa-do 12-18 |

delinfinitoarte
 Av. Quintana 325, Pb. / 1014 Buenos Aires / Argentina
 Tel. 4.813.8828 / 4.815.5699 - delinfinitoarte@speedy.com.ar

| | | | |
|---------------------------------|------------------------|-------|-----------------------------|
| Desde la Plástica en Bartolomeo | Bartolomé Mitre 1525 | Bs As | |
| Desde la Plástica en GRACE | Hipólito Yrigoyen 1790 | Bs As | |
| Ecléctica | Serrano 1452 | Bs As | |
| Elsi del Río | Arévalo 1748 | Bs As | ma-vi 11-13;16-20: sa 11-14 |
| Escuela Argentina de Fotografía | Campos Salles 2155 | Bs As | lu-vi 15-21 |
| Espacio Ecléctico | Humberto Primo 730 | Bs As | ma-vi 12-21; do 15-21 |

E S P A C I O
 Fundación Telefónica
 ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
 Arenales 1540- Capital Federal
 Tel/Fax_ (5411) 4333-1300 /4333-1301
 espaciofundacion@telefonica.com.ar
 www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

| | | | |
|---------------------------|--------------------------------|-------|-----------------------|
| Espacio Uriarte | Uriarte 1572 | Bs As | |
| Fotogalerías de la UBA | M. T. de Alvear 2230, 1º piso. | Bs As | lu-vi 9-21 |
| Galería de la Recoleta GR | Agüero 2502 (Jardines) | Bs As | lu-vi 12-19; do 14-19 |

isidromiranda Juan Segundo Fernández 1221
 San Isidro | 4723.3222
 www.isidromiranda.com.ar | info@isidromiranda.com.ar

| | | | |
|---------------|------------------|-------|-------------|
| Juana de Arco | El Salvador 4762 | Bs As | lu-sa 11-20 |
|---------------|------------------|-------|-------------|

KARINA PARADISO - Galería de Arte -
 Av. Del Libertador 4700 P A Esq.Jorge Newbery
 (1426) Buenos Aires - 4776 3109
 karinaparadiso@uolsinectis.com.ar
 Horario: lu - jue 14 - 20; Vie 16 - 22; Sa 11 - 17

| | | | |
|--------------------------|---------------------------|------------|------------------------------|
| La Casona de los Olivera | Directorio y Lacarra | Avellaneda | ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19 |
| La Caverna | Catamarca 1301 (subsuelo) | Rosario | |
| MACLA (La Plata) | 50 e/6 y 7 | La Plata | ma-vi 10-20, sa-do 15-22 |



Malba - Colección Costantini
 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
 Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500

| | | | |
|----------------------------|----------------------------|---------------|------------------------------|
| Muntref (Caseros) | Valentín Gomez 4838 | Bs As | lu-sa 11-20 |
| Museo Castagnino | Villa Ortiz y Basualdo | Mar del Plata | lu-sa 17 - 23 |
| Museo de Arte Moderno | San Juan, Av. 350 | Bs As | ma-vi 10-20, sa-do-fer 11-20 |
| Museo Eduardo Sívori | Av Infanta Isabel 555 | Bs As | ma-vi 12-20; sa-do-fer 10-20 |
| Museo Nacional del Grabado | Defensa 372 | Bs As | do-vi 14-18 |
| Museo Quinquela Martín | Pedro de Mendoza, Av. 1835 | Bs As | ma-do 10-18 |



lo invita a las muestras de los artistas
Alejandro Contreras / sala I y Dani Vegas / sala II

5 de abril 20 hs Pabellón 4 Uriarte 1332 4772 8745 L a S de 16 a 20 hs

Praxis (Arenales) Arenales 1311 Bs As lu-vi 10:30-20; sa 10:30-14



Av. Pedro de Mendoza 1929 - [C1169AAD]
 Buenos Aires - Argentina
 t/f [54-11] 4303 0909 - info@proa.org - Mar. a Dom. 11 a 19 hs.



Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80
 galeria@ruthbenzacar.com
 www.ruthbenzacar.com

| | | | |
|-----------|-------------------------|-------|--------------------------|
| Tono Rojo | Eduardo Schiaffino 2183 | Bs As | |
| Transarte | Defensa 1326 | Bs As | |
| Vermeer | Suipacha 1168 | Bs As | lu-vi 11-19, sa 11-14 |
| Wussmann. | Venezuela 570 | Bs As | lu-vi 12-16; lu-vi 19-23 |

Víctor Najmias-art gallery internacional



martes a viernes 11.30-13.30 - 15.30-19.30 - sábados 11.30-14.00
 Costa Rica 4688 | 4831-3238
 info@vn-artgallery.com.ar | www.vn-artgallery.com.ar

E S P A C I O

Fundación Telefónica

**ESPACIO PARA CREAR. ESPACIO PARA PARTICIPAR.
 ESPACIO PARA GENERAR NUEVAS EXPERIENCIAS.
 ESPACIO PARA DISFRUTAR.**

Espacio Fundación Telefónica. Un espacio único que combina las artes, la educación y la tecnología, promueve valores y desarrollos culturales.

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio



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

Hasta el 16 de mayo de 2005

Berni

y sus contemporáneos

CORRELATOS

DEL PRETE
FORNER
SPILIMBERGO
SIBELLINO
KEMBLE
PUCCIARELLI
GRECO
DE LA VEGA
DEIRA
MACCIÓ
NOÉ
HEREDIA
RENART
BADII
DISTÉFANO
GÓMEZ
BONY
SUÁREZ
SCHVARTZ

Curadora invitada
Adriana Lauria

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6598 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Costantini