

ramona

51

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. junio de 2005 / \$6 ó 6 venus

Editorial Ucrónico > Los ramones de siempre
Buenos Aires en el Universo Duchamp y la creación del IMADUBA
A propósito de los ready-made (inédito en castellano) > Marcel Duchamp
Una performance patafísica de Duchamp, Sátrapa > Rafael Cippolini
¿Tu hermana y mi ex marido? Un apócrifo duchampiano > Ana Longoni
Me hizo sentir en el gabinete del Dr. Moreau. Otro apócrifo duchampiano > Gonzalo Aguilar
El de Duchamp fue un viaje idiota > Christian Ferrer
Buenos Aires, Duchamp te ve > Andrés Denegri
Comunidades experimentales. Archipiélagos en el océano de lo real > Roberto Jacoby
Club de Arquitectura
Intro por m777
Una doméstica para el urbanismo > Sofía Picozzi
Edición Global con Martha Stewart > Rem Koolhaas y Beatriz Colomina
Arquitectura degenerada > Pablo Bernard
La idea siempre fue de Amancio. Entrevista a Delfina Gálvez > Sofía Picozzi y Marina Zuccon
Arqueologizando los 90
¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90? > Juan Ignacio Vallejos
La maledicencia como narcisismo y las bombas de amor > Julieta Castiglione
La cuadra piloto y Deportivo Arenaza > Teresa Pereda
La pequeña memoria y lo irrepresentable > María José Melendo

Y otras tantas delicias más para disfrutar la temporada



Vinos de selecci3n

Lo invitamos a disfrutar de nuestra cuidada selecci3n de vinos argentinos, elaborados para la exportaci3n por las mejores bodegas boutique del pa3s.

pedidos@coyanco.com.ar

tel / fax 4331-2000

ramona

revista de artes visuales
n° 51. junio 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
Patricia Pedraza

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

índice

- 5 **El presente (tampoco) es lo que era. ¡Qué bueno! ¿no?**
por los ramones de siempre
- 7 **DOSSIER DUCHAMP**
- 8 **Buenos Aires en el Universo Duchamp y la creación del IMADUBA**
A propósito de los Ready-made (A propos des ready-made)
por Marcel Duchamp
- 10 **Cualquier pintura es un ready-made. Una performance patafísica**
de Marcel Duchamp, Sátrapa
por Rafael Cippolini y Jesús Borrego Gil
- 14 **¿Tu hermana y mi ex marido?**
por Ana Longoni
- 16 **Me hizo sentir en el gabinete del Dr. Moreau**
por Gonzalo Aguilar
- 20 **El de Duchamp fue un viaje idiota**
por Christian Ferrer
- 24 **Buenos Aires, Duchamp te ve**
por Andrés Denegri
- 26 **Comunidades Experimentales: archipiélagos en el océano de lo real**
por Roberto Jacoby
- 35 **EL CLUB DE ARQUITECTURA**
- 36 **Una Doméstica para el urbanismo**
por Sofía Picozzi
- 38 **¡Pero Rem! Mis casas son mis laboratorios**
Rem Koolhaas y Beatriz Colomina entrevistan a Martha Stewart
- 42 **Arquitectura degenerada**
por Pablo Bernard
- 50 **La idea siempre fue de Amancio**
Sofía Picozzi y Marina Zuccon entrevistan a Delfina Gálvez
- 55 **LOS NOVENTAS NO SE ACABAN NUNCA. ARQUEOLOGIZANDO UNA DÉCADA**
- 56 **¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90?**
por Juan Ignacio Vallejos
- 80 **La maledicencia como narcisismo y las bombas de amor**
por Julieta Castiglione
- 86 **La cuadra piloto y Deportivo Arenaza**
por Teresa Pereda
- 88 **La pequeña memoria y lo irrepresentable**
por María José Melendo
- 95 **muestras**
- 97 **galerías**

El presente (tampoco) es lo que era. ¡Qué bueno! ¿no?

Los ramones de siempre

¿Ven? ¿Ven? ¡No dejen de mirar! De eso se trata: de los acertijos que el tiempo inocula en nuestras percepciones (y auto-percepciones). ¿Ustedes creían que resultaba imposible ajustar la historia de los ready-made (dispositivo que modificó de una vez y para siempre las conductas artísticas) a sólo tres minutos? ¡Pero si el mismo Duchamp ya lo hizo! Hurgando, nos encontramos con una autobiografía duchampiana y patafísica en clave ready-made tan liviana y portátil como cualquiera de sus otras fascinantes máquinas célibes. ¿Pero qué estamos diciendo? ¿Cómo vamos a insistir en que nos acompañen en nuestra perplejidad cuando no podemos distraer nuestras retinas de una propuesta anti-retiniana? ¡Ah! ¿Se acuerdan de aquel maravilloso relato de Ray Bradbury en el cual unos cazadores del futuro viajan en el tiempo para matar algunos dinosaurios y al volver al presente, por haber aplastado accidentalmente una mariposa en aquellos tiempos prehistóricos se encuentran con un presente absolutamente fantástico? Así de fantástico es el presente duchampiano en Buenos Aires: saludamos la creación del IMADUBA (sigla que designa al *Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires*), compuesto por un grupo de estudiosos que están rescribiendo la estadía del Marchand du Sel en nuestro país, aportando novísimas pistas y teorías; a las que se vienen a sumar, en minucioso dossier, las otras versiones del hasta hoy enigmático viaje alucinadas por Ana Longoni, Gonzalo Aguilar y Christian Ferrer Toro para un documental de Andrés Denegri, publicadas por primera vez en el ejemplar que usted está leyendo en este mismo momento. ¡Pero esto no es todo! Club de Arquitectura, combo de investigaciones de avanzada, también se dispara desde este número de ramona, entrelazando en un mismo expediente nada menos que a Rem Koolhaas, Beatriz Colombina, Martha Stewart, la arquitectura gay de Pablo Bernard y un reportaje histórico a Delfina Gálvez realizado por Sofía Picozzi y Marina Zuccon. ¡Y como si eso fuera todo! Muy por el contrario y para el deleite de nuestros lectores (y el nuestro también) los 90 siguen dando batalla: Ignacio Vallejos y Julieta Castiglione, como minuciosos arqueólogos, revisitan una década que se niega a concluir. Además (¡un número interminable!) María José Melendo nos reintroduce en la obra de Christian Boltanski y Teresa Pereda nos cuenta qué tuvo que ver la cuadra piloto con el Deportivo Arenaza. ¡Y todavía hay más! Como es nuestra costumbre, nos enorgullece presentar una nueva entrega del Pequeño Daisy Ilustrado, de la infatigable Diana Aisenberg.

¿Qué más decir? ¡No pierda tiempo!

Cuente hasta tres y dé vuelta la página.

A la una, a las dos,

Y a las...

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.

12 de Mayo 05

Matias Duville

"travelling"

curador Jorge Macchi

cierra el 1 de Julio

ASGA
Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

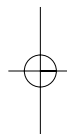
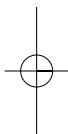
Buenos Aires en el Universo Duchamp Y la creación del IMADUBA

Tenía que suceder y sucedió: dos acontecimientos duchampianos, en principio independientes entre sí (pero ¿quién se atreve a afirmarlo?), sucedieron en Buenos Aires muy recientemente. Primo: la creación del Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires (IMADUBA), integrado por investigadores independientes que preparan una serie de publicaciones sobre el paso del Marchand du Sel por la ciudad; segundo: un documental de Andrés Denegri sobre el mismo tema para el cual Ana Longoni, Gonzalo Aguilar y Christian Ferrer escribieron sendos textos de ficción y que se publican en este dossier por primera vez. Y como delicioso obsequio, Rafael Cippolini traduce y ensaya (sobre) una alocución inédita en castellano de Duchamp: una biografía del ready-made, de 1961, cronometrada en 3 exactos minutos.



A propósito de los Ready-made (A propos des ready- made)

La primera versión en castellano de un texto muy poco conocido del Marchand du Sel. Se trata de una alocución cronometrada de 3 minutos: una biografía analítico-histórica del ready made realizada en 1961. Traducción de Rafael Cippolini.



Marcel Duchamp

En 1913, tuve la feliz idea de agregar una rueda de bicicleta sobre un banquito de cocina y de mirarla girar.

Algunos meses más tarde, compré una reproducción muy bien hecha de un paisaje de invierno (una caída del sol) y, después de haberle agregado dos pequeñas pinceladas, dos puntitos, uno de pintura roja y otro amarilla, ambos sobre la línea del horizonte, la retitulé "Farmacia" (*Pharmacie*). En Nueva York, en 1915, compré en una ferretería una pala para la nieve sobre la que escribí: "In Advance of de Broken Arm" (*En prévision du bras cassé*).

Fue en ese momento que la palabra **Readymade** (*Tout-fait*) me vino a la mente para designar esta forma de manifestación.

Deseaba, particularmente, establecer un punto en que la opción de estos **Readymade** no estuviera jamás dictada por una delectación estética. Esta opción está basada en una reacción de indiferencia visual; al mismo tiempo, una total ausencia de buen o mal gusto... En fin, una anestesia completa.

Una característica importante: la breve frase que escribí, en la ocasión, sobre el **Readymade**. Esta frase, en lugar de describir al objeto, como un título, tiene como fin ofrecer a la mente del espectador un viaje por otras regiones, más verbales.

Algunas veces agregué un detalle gráfico en la representación; para sa-



tisfacer mi pronunciado gusto por las aliteraciones, lo llamé un **Ready-made aidé** (Ready-made asistido o rectificado).

Otra vez, queriendo señalar mejor la fundamental antinomia que existe entre el arte y los **Ready-made**, me imaginé un **Ready-made recíproco** como una tabla de planchar, ¡sírvense ustedes un Rembrandt! Un Rembrandt como una tabla de planchar.

Vi muy rápidamente el peligro que sería servirse indiscriminadamente de este modo de expresión, por lo cual decidí limitar mi producción de **Ready-made** a un pequeño número por año.

Comprendí, en efecto, una cosa: el arte, para el espectador mucho más que para el artista, es una droga con la cual nos volvemos viciosos; entonces, quise proteger mis **Ready-made** de tal contagio.

Otro aspecto del **Ready-made** es que él no tiene nada de único. La réplica de un **Ready-made** transmite el mismo mensaje; de hecho, casi todos los **Ready-made** que uno ve hoy en día no son el original, en el sentido tradicional de la palabra.

Un último comentario, para concluir este discurso de egomaniaco: si los mismos pomos de pintura de los que se sirve un artista son manufacturados, haríamos bien en admitir que todas las pinturas que existen en el mundo son **Ready-made asistidos** y trabajos de *assemblage*.

Cualquier pintura es un *ready-made* Una performance patafísica de Marcel Duchamp, Sátrapa

Un mapa de lectura para un texto desconocido de Marcel Duchamp,
inédito en castellano

**Rafael Cippolini y
Jesús Borrego Gil**

1) Viridis Candela, Cahiers du Collège de 'Pataphysique, Dossier 17, editado el 22 de Arena de año 89 de la Era Patafísica, 22 de diciembre de 1962 según el calendario vulgar, en una tirada de 166 ejemplares numerados.

2) "La Ciencia" hace mención a la 'Patafísica, Ciencia entre las Ciencias.

3) Alta autoridad del Colegio de 'Patafísica, Duchamp fue investido como Sátrapa el 22 de Palotín del año 80 de la Era Patafísica -11 de mayo de 1953, según el calendario vulgar-, habiendo ingresado a la Institución un año antes.

4) 14 de HA HA del año 89 de la Era Patafísica.

i.

El mismo número de Viridis Candela (1) (órgano histórico del *Collège de 'Pataphysique*) en el cual se informaba al mundo la creación de un nuevo grupo que daría tanto que hablar (nada menos que de *Oulipo* -Ouvroir de Littérature Potentielle-, animado por estilistas e innovadores de la talla de Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Marcel Bénabou y Françoise Le Lionnais, entre otros, y que se formara como Sub-Comisión de la Comisión de Imprevisibles de la citada Institución) cerraba su edición con un largo dossier preparado por otra Sub-Comisión, la de Emblemas, y firmado por Simon Watson-Taylor, Proveedor-Delegatario, que bajo el título *La Science a New-York* (2), pasaba revista a una performance del Trascendente Sátrapa Marcel Duchamp (3) en el Museo de Arte Moderno de esa ciudad (MOMA), realizada el 19 de octubre de 1961 (4), en el marco de un simposium que "tenía por objeto explicar a la ignorancia neoyorquina los misterios de la exposición actual de *Assemblages*" (5).

ii.

Este simposium había sido organizado entre otros por Roger Shattuck (6), y contó con la presencia de varios activos patafísicos estadounidenses, como Seymour Hacker y Siné (que realizaron in situ una *lectura patafísica* de una exhibición plagada de claves faustrólicas), pero por sobre todo fue una intervención duchampiana especialmente planeada, cuya transcripción íntegra se publica por primera vez en español en este número de ramona, la que se transformó de inmediato en un pequeño suceso.

iii.

Duchamp había diseñado su performance patafísica, una alocución que debía ser cronometrada y debía durar exactamente 3 minutos, como una

explicación de meridiana claridad y transparencia cuyo objeto era la noción de *Ready Made* y su origen. Fue pronunciada en inglés y publicada íntegramente por primera vez en Viridis Candela, Subsidia Pataphysica n° 2, el 29 de Tatane del año 93 de la Era Patafísica (el 11 de agosto de 1966, vulgar) en traducción del Regente Tavera, o sea, casi un lustro después (7).

iv.

Considerado esquivo y elíptico, tan poco proclive a las explicaciones y a echar luz a sus conceptos, Duchamp finalizó su acto alocutorio cronometrado desbaratando la historicidad de su procedimiento de vanguardia: tal como lo señalaría muchísimo después la Gabinátedra de Ucronías Retrospectivas (8) del Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires, con el último párrafo de su intervención Duchamp invierte la proyección *a futuro* de su invención, el *ready made*, reorientándola y disparándola hacia tiempos pretéritos. En los albores del arte conceptual, es decir, en la antesala de una utilización casi masiva del *ready made* como plataforma de trabajo y horizonte de sentido, en los primeros pasos de una forma extendida de hacer arte en la cual la idea y el gesto no material primarían soberanos por sobre la manufactura y el oficio (9), el famosísimo Sátrapa del Colegio de 'Patafísica no sólo realiza una reseña autobiográfica (¡en tres minutos cronometrados!) sobre el génesis de sus *ready made*, sino que señala una posibilidad para la reinterpretación de gran parte de la historia del arte: *hace muchos y muchos años que los pintores no hacen otra cosa que realizar ready made* (10).

v.

De esta forma, un procedimiento de vanguardia (el *ready made*) termina

5) La muestra, *Art of Assemblage*, cuyo curador fue William Setz, trazaba un arco entre los primeros collages cubistas, para abarcar luego a una gran profusión de *Objets trouvés*, *objets interprétés*, *oublés*, *perdus* y otros, para terminar con algunas construcciones de contemporáneos.

6) Eminente patafísico (Provéditeur General Propagateur aux Iles et Amériques) y crítico de arte, autor de *The Banquet Years (The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War 1)*, obra clave publicada en 1955 que analiza la obra de Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry y Guillaume Apollinaire.

7) En el Dossier citado, en la primera nota al pie, habían aparecido transcritas sólo algunas frases de la alocu-

ción, citadas a partir de un diagrama dactilografiado por Watson-Taylor.

8) Para revisar la noción de Ucronía leer: *Ucronía, la utopía en la historia*, de Charles Renouvier, Losada, Buenos Aires, 1945. Y *La nariz de Cleopatra y el Teniente Bonaparte*, de Pablo Capanna, en la revista *El Péndulo* número 12, tercera época, de octubre de 1986. El concepto de ucronía, investigación ficcional de la Historia a partir de la modificación imaginaria de un hecho clave (por ejemplo: ¿qué hubiera sucedido si Inglaterra hubiera triunfado con su invasión al Virreinato del Río de la Plata a principios del Siglo XIX?) es siempre prospectiva (señala líneas imaginarias de avance hacia un estado del mundo en el futuro). Así pensó este saber experimental el neokantiano Charles Renouvier, quien lo bautizó en el libro homónimo publicado originariamente en 1876. La *Gabinátedra de Ucronías Retrospectivas del NIAEPBA* analiza líneas imaginarias que avanzan desde la modificación imaginaria de un hecho clave, pero hacia el pasado. El remate de la alocución duchampiana funciona en este sentido.

9) Chequear el vigésimo séptimo capítulo de la biografía de Duchamp escrita por Calvin Tomkins, titulado "Artista, sin más". Ahí se describe minuciosamente cómo, por esos días, artistas

por convertirse en una máquina de resignificación de actitudes artísticas del pasado: hace demasiado tiempo que las prácticas artísticas podían entenderse de manera muy disímil: sólo hacía falta señalarlo. Si el ready made fue entendido en su momento por muchos críticos como puro terrorismo estético que venía a bombardear los cimientos arte del Siglo XX (para convertirse posteriormente en una forma muy extensa de hacer arte), Duchamp, siete años antes de morir, instaló las bases para invertir la carga y dinamitar también, mediante una ucronía retrospectiva, el arte de los siglos anteriores.

vi.

Nota final: el racconto de la velada descrita en *Viridis Candela, Dossier 17* (ver nota 1) ilustrada con varias fotografías (en una de ellas, muy emotiva, se lo ve al tan elegante y Trascendente Sátrapa Duchamp mientras se prepara para su alocución, escoltado por sus jóvenes interlocutores Shattuck y Watson-Taylor, éste último quien firma el texto) finaliza de la siguiente forma: acabado el simposium, el Vice-Curador del Museo, William C. Seitz, invita a los participantes a su casa, con el propósito de homenajearlos. Ya en su domicilio, se desata una desafortada bacanal etílica y Duchamp y su mujer, prudentemente, se retiran. Pero antes de partir, propone a los otros patafísicos una reunión en su estudio para el día siguiente, con el fin de conversar más tranquila y lúcida-mente de lo acontecido. La reunión se concretó, y es todo cuanto sabemos.

mucho más jóvenes como Robert Rauschenberg y Jasper Johns, que serían muy influyentes en los años inmediatamente posteriores, visitaban casi a diario a Duchamp y comenzaban a apropiarse y adaptar algunos de sus procedimientos. Tomkins, Calvin, Duchamp, Henry Holt and Company, Nueva York, 1996. Editorial Anagrama, Barcelona, 1999.

10) "(...) En cuanto a su carácter iconoclasta, Duchamp puso las cosas en su sitio durante un simposium celebrado en el Museum of Mo-

dern Art (MOMA) con ocasión de la magna exposición de William Seitz "Art of Assemblage" (la exposición incluía 13 obras de Duchamp). Hacia el final de un debate especialmente animado -sobre todo gracias a las presuntuosas y provocadoras salidas de Robert Rauschenberg, que participaba también en la mesa-, Seitz le preguntó a Duchamp: '¿Ha pretendido usted, o sigue pretendiendo, destruir el arte?', a lo que Duchamp le respondió: 'Yo no pretendo destruir el arte más que para mí mismo, eso es todo'. Tomkins, Calvin, op. cit.

FUNDACION
Andreani

QUINO

50

AÑOS



1 al 31 de julio
Mendoza

ECA - Espacio Contemporáneo de Arte

5 al 21 de agosto
San Rafael

Bodegas Jean Riviere



www.quino50anos.com.ar

¿Tu hermana y mi ex marido?

Regalo de bodas, texto apócrifo de Marcel Duchamp, Buenos Aires, mayo de 1919.

Ana Longoni

De noche trabajo, anoto ideas y diseños, escribo cartas, miro -desde la ventana del cuarto- la desierta calle Sarmiento. Cuando empieza a clarear, dejo todo y me voy. Camino por las calles que empiezan a ser transitadas por algún barrendero, poca gente que se apura para llegar al trabajo, grupos de escolares. Varío mis rutas: por Sarmiento hasta Callao, por Montevideo hasta Alsina. Cuando entro al dormitorio, Ivonne se está levantando, prepara un té inglés que consiguió hace un par de días en el centro, conversa sobre cualquier cosa. Bebo un par de sorbos, me saca los zapatos y enseguida me duermo hasta el atardecer. Escucho entre sueños que Ivonne sale, habla con otra mujer en el palier, vuelve con noticias y provisiones. Trae también una carta que viene de París y me despierta: es el anuncio de que Suzanne y Jean Joseph se casarán en unos días. “¿Tu hermana y mi ex marido?”, se ríe con estruendo. Cierro los ojos y no contesto. Recuerdo el molinillo de café que pinté para la cocina de Suzanne, recuerdo la manivela en movimiento y el aroma que despedían los granos recién molidos. “Tendremos que enviarles un regalo, un regalo argentino”, sigue riendo Ivonne. “¿Qué te parece una vaca? ¿O un cuero de vaca? ¿Al menos un paisaje con vacas?”. Abro los ojos y siento olor a té. Dormito otro rato.

Esa noche empieza mi búsqueda. Un *ready made* infeliz como regalo de bodas, *mi* regalo para *mi* hermana.

Busco por la calle un objeto neutral, anestesiado. Un mecanismo que nos ponga en contacto. O que exponga nuestra imposibilidad de contacto. ¿El correo? Me topo con el buzón en la esquina de Sarmiento y Riobamba. Enorme, circular. Un menhir. Pero el buzón no se mueve. Preguntaré al cartero dónde conseguir un buzón. Hombre de cara redonda y cejas espesas, me llama *monsieur*, y luego habla de pintura. Nos visita en el horario convenido, todos los lunes entre las 6 y las 7: una suerte de cita. El último lunes trajo un retrato de sus hijas, pequeñas y cejudas, un óleo sobre tela todavía fresco, envuelto en papel. “Yo no pinto”, le anuncié. Ivonne me miró desolada.

Me ilumino. Enviaré a *Monsieur* Cartero como obsequio de bodas. Llegará mi emisario argentino con su uniforme y le entregará a Suzanne el mismo sobre que ella me mandara con la noticia. Pero este hombre tiene certezas (cree que es pintor, entre otras cosas), y mi *ready made* debe ser un enigma, un signo de interrogación.

Salgo del club de ajedrez anteanoche, cuando me topo con una nueva

detención en la casa vecina. Caballos de policía, un carro que lleva a otros detenidos estacionado en la puerta. Varios uniformados arrastran a dos hombres jóvenes, que gritan una canción en italiano, los puños cerrados. “Italiano. Le queda bien a esta ciudad”, pienso. Reconozco la canción que entonaban en otro idioma un grupo de refugiados que se reunían en el Cabaret Voltaire.

La gente se aglomera para ver. “Nos invaden los revoltosos, la escoria”, comenta un hombre mayor, y maldice impúdico a los extranjeros. Pienso en francés “no más olor a paz en Buenos Aires”, y de golpe me detengo en una barba muy larga, solemne y dispartada, del otro lado de la calle. ¿Qué idioma hablará aquella barba?

¿Será el dueño de la barba mi *ready made*? Doy un rodeo para llegar hasta él, pierdo un buen rato, y cuando logro cruzar la calle ya no lo encuentro.

Unos amigos vasco-franceses de Ivonne nos invitan a su casa de campo, en Las Heras. Caminé por el pueblo dando tres o cuatro vueltas sin poder evitar toparme con sus límites. La pampa despampanante. Al final opto por caminar sobre las vías de tren, que prosiguen rectas, infinitas. Olor a quebracho, a tierra removida. Huesos de animales al costado del camino. Pájaros. No hay *ready made* posible en la pampa, sólo belleza, moscas y vacas. Acá tenés tu regalo para Jean Joseph, Ivonne, la vaca crucificada al asador. Nos la comimos, en todo caso. A tu salud.

Buenos Aires tiene un río al que rara vez llego. ¿Algún ahogado? Buenos Aires. *Bon air. Bonheur*. Juntar una bocanada de este aire respirado por mí en una bolsa o una botella, y enviárselo a Suzanne con mis mejores deseos de felicidad: “*Bonheur* de Buenos Aires”.

¿Y si le mandara la dama blanca que tallé para mi ajedrez? Yo no podría jugar más y ella tampoco. Dueña de mi dama.

Mi escasa biblioteca. El Mallarmé y el Apollinaire que mandé pedir. El Manual de Ajedrez. Uno de los libros de geometría. Ahí está: le mandaré este tomo azul encuadernado, *Iniciación a la Geometría Aplicada*. Su-brayado y anotado por mí. La instruiré para que no lo lea, que lo cuelgue de un hilo en su balcón y lo deje oscilando a la intemperie durante el verano y el invierno y el nuevo verano, hasta que desaparezca. Que Suzanne lo pinte y titule su cuadro *El ready made infeliz de Marcel*. He aquí mi regalo.

Me hizo sentir en el gabinete del Dr. Moreau

¿Huellas de *ready-mades* duchampianos en Buenos Aires? Una crónica.

Gonzalo Aguilar

En 1996 escribí un librito sobre la visita de Duchamp a la Argentina. Desde entonces, me propuse encontrar alguna huella, cualquiera, de la estadia del artista francés en nuestro país. Entrevisté a mucha gente y recorrí archivos, me carteé con los especialistas y leí todo lo que se había escrito sobre Duchamp, pero no encontré nada. Ninguna huella de Duchamp, ningún *ready-made* de Buenos Aires. Hace dos meses, cuando ya había abandonado la búsqueda, recibí un mensaje de Guillermo Daghero que me decía que le habían comentado que una pariente de una amiga suya se estaba deshaciendo de un lote de cartas y que eran justamente de la época de Duchamp en Buenos Aires. Además, y esto era lo más interesante, el abuelo de esta chica le había hablado de un artista que había conocido en Buenos Aires y que después con el tiempo se hizo famoso. Fui a la casa de esta mujer, en Morón (Provincia de Buenos Aires), y me hice de las cartas. Finalmente, fui a dar con las huellas...

Buenos Aires, 20 de octubre de 1918.

Querida Delfina:

Estuve el otro día en la embajada francesa y estoy haciendo todo lo posible para que puedas salir de París cuanto antes. El asunto de las visas está muy complicado y Tere y yo no paramos de entrevistarnos con autoridades y figuras importantes (o que se creen importantes). No te preocupes que casi todos nos aseguraron que el armisticio se firmará de un momento a otro y que entonces todo volverá a ser como antes (...). El otro día en la embajada francesa (no sabés lo que era el Palacio Ortiz Basualdo todo embanderado) me pasó algo de lo más curioso. Estábamos charlando un grupo de gente, entre los que estaban Totó Elizalde y Leo Murat, cuando uno de los invitados comentó que ya estaba casi todo listo para hacer una exposición de Zuloaga, el pintor español "cuya fama recorre el mundo". Uno de los invitados, un hombre delgado que parece que estuviera siempre de perfil y que mira todo con petulancia, comenzó a reírse a carcajadas y le agarró tal ataque de risa y tos que tuvo que ir a sentarse a uno de los sillones. Totó, vos sabés como es Totó, se dirigió enseguida a hablar con el embajador para que lo echaran a patadas de la embajada. Yo, en cambio, vos sabés cómo soy yo, me acerqué a palpearle la espalda y a convidarlo con un vaso de agua, tal era el ataque de tos que le había agarrado. No paraba de repetir "zuloagá", "zuloagá", con acento francés. Finalmente, los pedidos de Totó no prosperaron y yo me quedé casi toda la noche platicando con este buen señor (en realidad, un joven que debe andar por los treinta años) que no

quedaría nada mal en la galería de neuróticos del doctor Ramos Mejía y que haría las delicias de un Nordau o un Ingenieros. Dice llamarse Marcel Duchamp (escribo “dice llamarse” porque ya me dio varios nombres, uno más extraño que el otro), es pintor y asegura que es famoso (sí, famoso) en París y en Nueva York. Hasta llegó a decirme que ocasionó un escándalo con una muestra en Nueva York. Lo de Nueva York no me impresiona (¡qué saben los yankees de las cosas del espíritu!) pero lo de París me resulta raro. ¿Podrías averiguarme por ahí (preguntales a Laurent o a Morales) si escucharon hablar alguna vez de *Monsieur Duchamp*? (...)

Buenos Aires, ¿15? de diciembre de 1918. (Fecha ilegible)

(...) Gracias por el trabajo que te tomaste en buscar referencias de mi buen amigo. Tal como me lo temía: Duchamp no existe. Y es una lástima porque me había hecho su amigo. Nos reunimos día por medio a jugar al ajedrez. El jueves pasado, Marcel se apareció con unas piezas hermosas talladas a mano. Él sólo había hecho el caballo ya que el resto de las piezas se las había mandado a hacer a un ebanista. Sucede que el artista Duchamp del que habla todo Nueva York es un haragán y “no le gusta trabajar con las manos”. Así como te lo cuento, así me lo dijo él. Y no sólo eso: también me habló mal de la pintura “para mirar” y argumentó este disparate diciendo que a él solo le interesaba la pintura como “cosa mental”. Yo ya ni me río porque me doy cuenta que lo dice en serio. Ahora dice que está fascinado con uno de los carteles que hay en la calle Cangallo que se encuentra todas las mañanas cuando se dirige a su estudio (Marcel vive en la calle Alsina, casi Entre Ríos, y tiene el estudio en la calle Sarmiento, cerca de donde vivían antes los Rodríguez Gesualdi). Me llevó a ver ese cartel y yo la verdad que no entendí qué era lo que lo fascinaba tanto. De todos modos, no te creas que Marcel habla mucho de arte, es más bien parco y a menudo responde con monosílabos. Cuando le hablo de los grandes maestros del siglo XX (Helleu, Clouet, Boldini) se sonríe sobradamente y ahí es cuando me dan ganas de gritarle: “Pero si a vos no te conoce nadie, si sos un impostor, ¿te creés que yo no conozco París, que no visité los grandes museos y las galerías?”. Pero bueno, tampoco quiero ser malo con él: con Marcel me divierto y la pasamos bien. Excepto cuando hablamos de arte. No te quiero ni decir cómo se puso cuando le insistí con que me retratara. Una vez, cansado de mis comentarios, se presentó a jugar en el

bar Richmond con un libro de regalo: "Para que aprendas -me dijo- el único libro que puede compararse con una partida de ajedrez y sale ganando". Abrí la primera página y suspiré: era Mallarmé. ¿Te acordás que Julio era loco por Mallarmé y se la pasaba diciendo "a esas ninfas quisiera perpetuarlas"? Por lo menos le pude responder: "¡Ah, el autor de *La fiesta de un fauno!*". Creo que lo impresioné. Después llegué a casa y me pareció que era otro chasco de *Monsieur Duchamp*: el libro parece que está fallado y en la próxima carta te anoto el título para que me compres en París un ejemplar de los buenos (no recuerdo el título ahora que es un poco largo y complicado). Por supuesto, a Marcel no le dije nada: vos sabés, por lo que te conté, que es un poco susceptible.

Bs. As., 20 de febrero de 1919

(...) A propósito, el otro día me encontré con Marcel Duchamp. Por mis *vacances* en la Sierra hace tiempo que no lo veía. Lo encontré lo más bien y menos preocupado con la fama que acá le niegan y que supuestamente tiene en Nueva York. Jugamos al ajedrez y, como ya es costumbre, le gané. Pero mejoró mucho y parece que se pasa todas las tardes en el Club de Ajedrez, ahí en la calle Sarmiento, tomando grapa y jugando al ajedrez. La otra ocupación de Marcel (creo que no te lo conté) es que se la pasa recorriendo ópticas y comprando lentes y esas cosas. (...)

Bs. As., 14 de abril de 1919

Tuve ayer un encuentro muy interesante con Marcel. No hacía más que repetir que estaba buscando la movida justa, la movida justa. Pensé que se refería al ajedrez pero después comenzó a hablar de pintura. De arte, más bien, porque dice que lo último que debe hacer un artista es pintar. ¿Estaría borracho o bajo el efecto de una droga? No pude darme cuenta, pero me hubiese gustado tomar nota de todas las cosas que decía. Me llevó a su estudio y me mostró un estereoscopio manual hecho por él mismo. ¿Te acordás cuando fuimos en Berlín al Kaiserpanorama durante nuestra luna de miel? ¿Todos viendo las imágenes en relieve de esas fotografías que representaban las siete maravillas del mundo? Bien, Marcel todavía no se enteró de que el cinematógrafo barrió con todos esos divertimentos. Me da un poco de gracia porque él habla como si fuera un adelantado y a mí me da la sensación de hablar con uno de

esos soldados que volvían de la Conquista del Desierto contando cosas estrambóticas y diciendo que los indios no eran tan tontos como parecían. Bueno, como te contaba: me pasó un estereoscopio pero de uso individual y la imagen era de lo más rara, una especie de pirámide hecha a mano que parecía suspendida sobre el agua. Creo que él estaba estudiando mis reacciones así que yo no paraba de hacerme el sorprendido. Sin embargo, de nada me valía fingir porque lo que me mostró después superaría con creces lo que entiendo por una persona normal y en su sano juicio. ¡Y Marcel parece serlo! O me parece a mí cuando juega al ajedrez. Me mostró un vidrio con unos lentes oculares (¡en eso gasta el dinero!) y pretendía que yo viera a través de ese vidrio durante casi una hora!! Como dice Nordau de los sádicos: “A veces se goza con males que uno mismo sufre del mismo modo que con los de los demás”. Para no contrariar a mi amigo, me quedé bastante tiempo y el efecto no estaba nada mal pero lo que siguió ya me hizo sentir en el gabinete del Dr. Moreau. Según Marcel una de sus obras más importantes que había hecho era un mingitorio que había presentado en un museo de Filadelfia y que formaba parte de lo que él llamaba *redimeí*. El último que había hecho era uno que le pensaba mandar a la hermana y que consistía en colgar un libro de Euclides del balcón hasta que el viento lo deshiciera. ¡Estamos en la era pos-euclideana según Marcel! El viento, el tiempo y el espacio, me dijo, harán pedazos el libro de Euclides. Acto seguido, fuimos al balcón y me mostró como funcionaba su “máquina del viento”, como la llamó. Te juro que en ese momento ya tenía ganas de vomitar. Un poco de clemencia cristiana me obligaba a decirle a mi amigo que dejara de delirar y que probara con un psiquiatra o con una visita a nuestro amigo Pirovano. Pero lo veía tan bien en su mundo que no era el mío, que pensé que lo mejor era invitarlo a jugar una partida de ajedrez. Al menos, con las blancas o con las negras, nos íbamos a sentir mejor.

Fernando Peirano va a renovar su suscripción.	Martín García Cambeiro lee a ramona en el colectivo.
A Luciana Lamotte la envidian los vecinos cuando le llega la ramona.	Mónica Munel tiene que renovar su suscripción.

El de Duchamp fue un viaje idiota

Las Damas: consideraciones sobre una estadía inoportuna.

Christian Ferrer

El de Duchamp fue un viaje idiota. Es decir, sin objetivo ni derrotero, un viaje a cualquier lado, a Buenos Aires entonces. Llegó en piróscabo, junto a una dama, Ivonne Chastel, su esposa. De él sólo se sabía que era un “artista” y que un tiempo antes había instalado un urinario en una galería de arte. Y con ese simple enroque había pateado el tablero, como sólo los reyes y los bufones saben hacerlo. Ahora sabemos que ese hombre todavía joven era un gran artista, o quizá un gran bufón, y que estaba en su mejor momento. Y de repente, zas, en Buenos Aires, donde no conocía a nadie, con excepción de los familiares de un amigo parisino que regenteaban un prostíbulo. “Gente simpática”, según los describió en su correspondencia. Marcel e Yvonne habían abandonado Nueva York, toda ella un solo rascacielos, por Buenos Aires, de la que apenas sabían lo que cabe en un signo de interrogación. El viaje careció de incidentes, no sufrieron de mareos y las estadías en los puertos intermedios fueron breves. Así también, de punta a punta, se desplazan los alfiles y las torres, gambeteando los escaques.

¿Acaso escapaba de la Primera Guerra Mundial? No es muy probable: estaba muy lejos de los acontecimientos. ¿Huía de la fama? Era escasa aún, no más que un escándalo inofensivo en una exposición. Por otra parte, en bares bohemios y en inauguraciones nunca falta un niño terrible, cosa que él nunca fue. ¿Para qué vino entonces? Misterio... Ningún misterio: fue un viaje idiota. No cabe otra explicación. Un viaje porque sí, un viaje porque no. Dicen que en Buenos Aires no habría hecho nada de nada, o quizás se puso a trabajar en unas diapositivas estereoscópicas. Dicen también que aquí habría procurado detener la caída del cabello con toda suerte de experimentos capilares, o bien jugó ajedrez ininterrumpidamente. Por cierto, no hablaba castellano, pero eso no fue obstáculo, pues el tablero es perfectamente mudo. Además, Duchamp tenía cara de poker, al igual que la mayoría de los ajedrecistas.

Durante su estadía no pasó mucho: nevó en la ciudad por primera y única vez en su historia, el presidente se llamaba Hipólito Yrigoyen, se estrenaron dos películas argentinas, *Buenos Aires tenebroso* y *El último malón*, Jorge Luis Borges redactó unos versos comunistas, hizo mucho calor en ese verano de 1919, y en el mes de enero una huelga que fue reprimida a sangre y fuego acabó con ochocientos muertos y tres mil heridos. Y poco más. Duchamp dice haber comido bien, haberse rapado la cabeza por completo, haberse sacado una fotografía junto a una cacaatúa, haber enviado un regalo de casamiento a su hermana, y no haber encontrado el menor signo de vanguardismo estético en el país. Tampoco pudo encontrar rastros de su amiga Gertrudis Lowy, alias Mina

Loy, poeta y pintora, a quien él apreciaba y a la que sabía varada en Buenos Aires esperando por el arribo de su esposo Fabien Avernarius Lloyd, alias Cravan, a quien apreciaba bastante menos. Muchos años más tarde Duchamp seguiría enviándole poemas a Mina, que alguna vez fuera musa -es decir, dama- de su amigo Man Ray y a la vez autora de un Manifiesto Feminista. Cravan era dadaísta y poeta, boxeador además, y decía ser sobrino de Oscar Wilde. Junto a su esposa Mina habían viajado anteriormente por Argentina, Perú, Brasil y México, pagando comida y traslado por medio de contiendas y exhibiciones de pugilato; y ya en el Puerto de Veracruz se separaron y se dieron cita en Buenos Aires, donde Mina Loy, embarazada, lo esperó durante muchos días y muchas noches. Aparentemente, Cravan se habría embarcado en un velero con rumbo desconocido, o quizás no, no se sabe bien.

Al comienzo, Duchamp pensó en jugar ajedrez a distancia por intermedio de cablegramas; luego, se le ocurrió que eso podía lograrse mediante estampillas adhesivas con las piezas impresas; al final se anotó en un club local y también diseñó un tablero y torneó él mismo una y cada una de las piezas necesarias, las blancas y las negras, con excepción del caballo, al que dio forma un artesano local. Duchamp no pudo domarlo. De todas las piezas del ajedrez, el caballo es la más imprevisible: corcovea, arremete, improvisa y se desvía en un instante. Parece obra del capricho, pero sus motivos tendrá, tanto como Duchamp los tuvo cuando desde Buenos Aires le envió a su hermana, un objeto perecedero llamado "ready-made desgraciado", destinado a ser despedazado por el tiempo y la lluvia. Era un regalo de casamiento. Suzanne Duchamp se casaba con Jean Crotti, el marido anterior de Ivonne Chastel, la esposa de Marcel. Hay vaivenes así en el tablero, y si bien en el juego no suelen abundar los finales felices, algunos rivales terminan emparejados. Por otra parte, una amiga de Duchamp le había dicho que en Argentina "lo importante no es la felicidad sino el matrimonio".

Esa amiga se llamaba Katherine Dreier. Era más que eso: era su clienta, su patrocinadora y su cómplice. Una dama blanca. Y ambos eran miembros de un grupo de conspiradores llamado "La Sociedad Anónima", cuyo emblema era un caballo, dibujado por Duchamp. Katherine era, además, millonaria y sufragista, y había venido al país para enterarse de la condición social y política de las mujeres de las pampas. Un año después publicaría una memoria del viaje. *Cinco meses en la Argentina* desde el punto de vista de una mujer: ese era el título del libro y por él nos enteramos que Katherine Dreier encuentra al clima argentino relajante y mortal para el espíritu, que las mujeres salen a pasear con chaperon y

que eso se debe a la mala influencia de los moros traída por los conquistadores españoles, que presencié el desmantelamiento de la fuente de las nereidas de Lola Mora, que concurrí al Corso de Flores, que le extrañé descubrir que los hombres porteños se empolvaban la cara, y que también fue a un montón de locales socialistas y de beneficencia. Sus días pasaron entre curiosidades al paso y paseos proselitistas, y no pareció sacar mucho en limpio. Se diría que fue otro viaje idiota. Cuando Katherine partió de Buenos Aires en piróscabo, se llevó un montón de hojas escritas, una estereoscopia y una cacatúa. Marcel Duchamp la acompañó al puerto y se dejó fotografiar con el avechicho al hombro, cuyo nombre era Koko.

Ahora bien, es raro que los peones lleguen a protagonizar jugadas estelares en el ajedrez. A ellos se les reservan los mayores esfuerzos, el trabajo sucio, son la carne de cañón. Y suelen pasar desapercibidos. "Buenos Aires no existe": esto es lo que Duchamp había escrito a uno de sus correspondientes en noviembre de 1918. Y a comienzos de enero de 1919 le escribe a otro: "Sólo se puede ir al teatro". Ni siquiera eso, porque en los días siguientes Buenos Aires estaría dada vuelta, barrios enteros tomados por huelguistas, guardias armados en todas las esquinas, ataques a hogares judíos, y una multitud anarquista enfrentándose al ejército y la policía y dispuesta a establecer un mundo sin Armo y sin Dios. Al terminar la jornada, había heridos y muertos por doquier. El 13 de enero Duchamp le confía a una amistad epistolar: "Me siento como un prisionero de guerra pues el uniforme de los soldados argentinos es igual al de los alemanes". Lo que había sucedido sería conocido como la Semana Trágica de Buenos Aires, y Katherine Dreier se transformó en improvisada cronista del levantamiento. Nos dice que la ciudad estaba en guerra, que los huelguistas destruyeron incontables bulbos eléctricos y lámparas de petróleo, que las calles eran bocas de lobo, que el cortejo fúnebre de los primeros anarquistas muertos fue tiroteado desde una iglesia y que el fuego fue respondido por igual, que se importaron trescientos rompehuelgas japoneses, que no hubo diarios, y que ella transcurrió esos días entre el Plaza Hotel, el más lujoso de la ciudad, y el local de la Federación Obrera de la Aguja. Por cierto, la mujer tomó partido por las piezas negras, no por la chusma del mauser. Décadas después, al ser preguntado por qué razón el rey torneado en Buenos Aires no estaba coronado con una cruz, Duchamp respondió: "Esa fue mi declaración de anticlericalismo".

Ivonne Chastel abandonó Buenos Aires en marzo de 1919; y en abril zarzó Katherine Dreier, y a mitad de junio se fue Marcel Duchamp. Atrás quedó Mina Loy, perdida en el tablero y llamando inútilmente a Cravan, el esposo perdido para siempre en el Caribe azul.



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

coleccioná ramona coleccioná arte

Todos los meses recibí ramona en tu casa por sólo \$ 60 anuales.

Y con cada suscripción podés ganar obra de destacados artistas.

Hay muchas posibilidades...

Ya hay obras de Nahuel Vecino, Gyula Kosice, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Karina Peisajovich, Agustín Soibelman y Fernanda Laguna.

Escribí a suscripciones@ramona.org.ar

o dejá mensaje en el 4953 6772 (de 20 hs a 10 hs)

Buenos Aires, Duchamp te ve

Duchamp, Buenos Aires y la tele: un *ready-made* catódico.

Andrés Denegri

La UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero), tiene una productora de televisión. Se les ocurrió hacer un programa de televisión experimental (creo que ahora se están arrepintiendo), y tuve la suerte de estar entre los realizadores a los que convocaron para dirigir, cada uno, dos capítulos. Esta fue una verdadera avanzada de la UNTREF, que considero sumamente valiosa, y marca un hito en la producción nacional (a pesar de lo que voy a decir abajo sobre unos malditos carteles). La única consigna fue la de trabajar en torno a un personaje, yo elegí rápido, desde hace tiempo tenía la idea en la cabeza de trabajar sobre Duchamp en los meses que vivió en Buenos Aires. El otro capítulo estará dedicado a Oscar Bony.

Gonzalo Aguilar me advirtió tempranamente: es muy difícil, sino imposible, hacer un producto audiovisual sobre Duchamp. Sabiendo que evitaríamos el documental didáctico clásico, conociendo que no se trataría de otro ejemplo de tartamudeo audiovisual (esa costumbre, vuelta característica natural de la televisión: mostrar en imagen exactamente lo que oigo en el sonido, y viceversa, llegando en muchos casos al colmo donde la particularmente molesta voz del locutor me lee frenético lo mismo que tengo escrito en la pantalla), Gonzalo se refería a la evasión de la imagen, al poco valor de lo gráfico, a lo antiretiniano, como propone Raúl Antelo en *ramona 47*, que ostenta la obra de nuestro personaje.

Hace poco, Hugo Santiago, en una conferencia dictada en la Universidad del Cine, planteó un concepto tan simple como agudo: no toda imagen es mirada, no hay un ojo detrás de cada propuesta visual. Estaba bajando a palabras lo que siento desde las tripas. Se refería al contraplano, esa ley del cine industrial que subestimando al espectador mata todo erotismo en el cine, mata al cine.

Esas palabras echaron algo de luz en mis sensaciones, pero para Duchamp: *Buenos Aires no existe* -título de este programa de tv- hicimos lo contrario: todo es mirada. Para que el aspecto visual de la propuesta no sea imagen (desde el ojo), la volvimos una imagen, plena mirada subjetiva, pero no correspondiente al ojo, "camara subjetiva", sino a una posible constitución visual en la imaginación del propio Duchamp.

Marcel, recorre nuestra ciudad, mira Buenos Aires y la transforma. Así es como, en el paneo en detalle por una foto de la esquina de Alsina y Defensa, tomada en 1917, el rulo metálico que corona la reja de un balcón, se transforma de a poco en la locura espiralada de *Anemic cinema*, glorioso cortometraje realizado en 1926 por nuestro amigo francés. Y también: las zapatillas colgadas de los cables que cruzan los barrios porteños, se convierten en libros abandonados a la lluvia y el sol, haciendo

referencia al *ready-made* infeliz, regalo de bodas enviado a Suzanne Duchamp por su hermano (fue muy divertido salir de noche a revolver libros intentado que queden ahorcados en el cablerío).

Claro que de todos modos la propuesta de Hugo Santiago prevalece, ya que no hay contraplano, no se muestra a quien ve, y eso va a incomodar, ya que en televisión -en el cine también, pero más en la televisión- nos acostumbraron a ser espectadores entupidos y cómodos. De hecho ya incomodó: desde la productora me llaman y dicen que lo que hice es hermético, yo les digo que sí, que ya lo sé, ellos me dicen que no puede ser así, que nos tenemos que reunir. Y la solución fue poner unos carteles explicando quién es Duchamp y la propuesta estética del mismo programa.

No son los carteles de Godard, ni de Marker, ni de Mekas. Estos son carteles de cine primitivo, para un espectador vuelto cada vez más primitivo (perdón por escupir todo esto, es que lo tenía muy atravesado en la garganta).

Hace falta explicar, aunque Duchamp esté presente durante todo el programa. De hecho está encarnado en el texto y la voz de Ana Longoni, que propone posibles anotaciones de Marcel, buscando el regalo preciso para su hermana que se está por casar con el ex marido de Ivonne, la actual mujer de Duchamp. Y también está el contraplano, en las cartas apócrifas que escribió Gonzalo Aguilar, poniéndose en la piel de un burgués porteño de la época, que conoce a Duchamp, trabando con él una amistad que lo supera y aturde. Y también está la mirada omnipresente, en la voz de Christian Ferrer, quien creó un relato que describe cada cosa que hizo Duchamp en Buenos Aires, sumando contexto histórico, social y el perfil de algunos personajes relacionados con la estadía del artista en Argentina.

Los dos primeros corresponden demasiado al terreno de la ficción, y el de Christian es excesivamente literario y, peor aun, se vuelve sensible al estar en una voz cálida, acostumbrada a hablar de utopías. Entonces, para que sea televisión, hace falta explicar.

En la música de José María Dangelo, también está el contraplano: por un lado acordeones enloquecidos se vuelven la escucha de un sonido típico de Buenos Aires, por el otro, aparece una interpretación libre de la pieza que John Cage dedicó a Marcel Duchamp.

Aun así me hicieron ponerle carteles, ¡qué bajón!

Pero, salvo por eso, el programa está buenísimo. Para comprobarlo basta con leer los textos de Ana Longoni, Christian Ferrer y Gonzalo Aguilar.

Comunidades Experimentales: archipiélagos en el océano de lo real

Leído en el Foro Internacional de Expertos de Arte de ARCO, durante la sesión Comunidades Experimentales I, convocada por Reinaldo Laddaga y Carlos Basualdo, el 11 de febrero de 2005.

Roberto Jacoby

Respondiendo a la sugerencia de Reynaldo Laddaga trataré de presentar mi propia práctica con las Comunidades Experimentales y lo haré a través de una serie de narraciones.

Hace mucho, mucho tiempo, mucho más del que me gustaría, en uno de esos años donde el mundo quiso salirse de sus goznes, en 1968, en un país muy lejano, en el fin del mundo, un país que para los otros países casi no existe, un país que los demás países casi preferirían que no existiera (“que paguen y se vayan” sería la fórmula deseada), es decir en Argentina, había un grupo de artistas que amaban sentirse a la vanguardia de todo, imaginar más allá de lo imaginable. Se pusieron a hacer sus obras con palabras de transeúntes recogidas en la calle o en los loqueros, con noticias inventadas y publicadas en los diarios, con números de teléfono pegados en baños públicos, incluso con relatos y proyectos de relatos. En ese país gobernaban unos tiranos muy malos, aunque no tan malos como los que vinieron después y habían empobrecido a los pobladores (aunque no tanto como sucede ahora). Entonces esos artistas decidieron que no podían seguir haciendo lo mismo que antes sino que debían dedicarse a “diseñar nuevas formas de vida” por fuera de los museos, por fuera de las galerías y del mercado. Un día esos artistas fueron presos por protestar contra la censura de ciertos textos y allí los socorrió una federación de sindicatos, cuyos abogados los rescataron en seguida. Y los artistas entonces sintieron que había llegado el momento de poner en práctica sus ideas y se pusieron “al servicio” (como se decía en ese entonces) de la clase obrera (en esa época había una clase llamada “clase obrera” y no “pobres”, excluidos, necesitados, indigentes, piqueteros, etc., como sucede ahora). Así fue que pensaron colaborar con el programa de esa Confederación General del Trabajo que en uno de sus puntos se proponía luchar en defensa de una pequeña y distante provincia llamada Tucumán, donde se habían cerrado los ingenios azucareros, las talleres ferroviarios, se maltrataba a los maestros

y muchos niños padecían hambre (aunque no tanto como ahora). Así fue que armaron un plan de agitación y propaganda destinado a que la mayor cantidad de personas se enterara de lo que estaba sucediendo en Tucumán y que incluía el propio aprendizaje de los artistas que viajarían hacia allí para investigar, testimoniar, registrar por medio de cine, fotografía, grabaciones con las que luego harían unas grandes exhibiciones en los sindicatos y tratarían de influir sobre la opinión general. Sería una acción colectiva, sin autores individuales, que se extendería en el espacio y el tiempo y cuya existencia sería principalmente mediática (desde pintadas a mano y afiches, hasta las muestras y las noticias de prensa). En ese momento, incluso para los artistas que participaron, semejante mezcla de investigación salvaje, campaña publicitaria y activismo era considerada una tarea por entero extra artística; para muchos era, además, una locura o una estupidez. Todo ese proceso se llamaría *Tucumán Arde* y actualmente es considerada por la crítica y la historia del arte como una pieza canónica del arte conceptual político. Obviamente este microrelato que hago ahora también pertenece a la mitografía del arte moderno con sus Cenicientas convertidas en encantadoras princesas a través del mero transcurrir de la historia.

Pues bien, luego de *Tucumán Arde* yo ya no consideraba posible dedicarme a esa “finalidad sin fin” ni siquiera bajo su transfiguración en arte político y me embarqué en ficciones más arduas y, por último, tal vez más inútiles, aunque en aquel momento sentía que podían fusionarse la épica y la racionalidad.

Voy a ahorrarme unas décadas de mis obsesiones con redes autopoiéticas y políticas del cuerpo, varios intentos más o menos inconclusos y algunos más o menos realizados, para aterrizar en el fin del milenio y en otro planeta, el Proyecto Venus, que describiré a continuación...

Pero antes me gustaría señalar una de las muchísimas cuestiones que plantean las sociedades experimentales entendidas como arte y es que, a diferencia de los tipos de obra predominantes, es muy difícil representarlas en imagen. Incluso las instalaciones más complejas se muestran con cierta aproximación a través de programas de fotografía digital de 360 grados o de realidad virtual, pero las sociedades experimentales no se dejan retratar.

Me encuentro con este problema cada vez que, como en este momento, debo presentar los proyectos en que intervengo o que propicio.

Pero esta dificultad es, a la vez, uno de sus aspectos más interesantes: en cierto modo, su estricta irrepresentabilidad hace a su diferencia específica. El arte de imagen puede ser pensado, pero no necesita y se supone que, normalmente, no debe ser narrado. El arte de imagen sustituye, precisamente, el lugar de los relatos verbales. En cambio, los proyectos de comunidades experimentales no pueden no ser narrados, aun cuando produzcan, impliquen o utilicen imágenes que funcionan siempre como auxiliares del relato.

El relato permite, con cierta complicidad de nuestra parte, imaginar de qué se trata, interesarnos por las experiencias e incluso, reconstruir con placer los acontecimientos que suponen. Pero, al mismo tiempo, no podemos menos que percibir la distancia que media entre el relato y el proceso real. Tenemos aquí, entonces, una evidente paradoja. Por una parte, los proyectos de Comunidades Experimentales transcurren en un campo extremadamente concreto de situaciones sociales, cuyas acciones y relaciones son irrepresentables, no figurables, prácticamente innarrables en su extrema variedad, riqueza y complejidad de prácticas. Por otro, para circular en el campo de la cultura, de los receptores interesados, de los teóricos, de los artistas y las agencias de distribución, financiación, etc., necesitan convertirse en pequeñas monedas míticas como la que acabo de acuñar al relatar *Tucumán Arde*.

Después de esta confesión prosigo con el Proyecto Venus: el 2001 fue para Argentina el de la peor crisis económica y social de su historia; junto a la devaluación de la moneda y la confiscación de los depósitos bancarios y el *default*, más de la mitad de la población se hundió súbitamente en la pobreza y las instituciones cayeron en un descrédito general que se manifestó en una insólita sucesión de gobiernos a lo largo de unos pocos meses y una eclosión de formas de participación popular muy diversas.

En ese contexto aparece el Proyecto Venus como una microsociedad autogestionada con una moneda propia, una organización basada en tecnologías digitales accesibles en el comercio minorista (*low tech*), que articula la comunidad virtual con los espacios de encuentro personal, donde se colabora, se invita, se muestra, se conversa, se intercambian objetos, servicios, información, conocimientos, habilidades y talentos.

Ya que me estoy refiriendo al surgimiento del Proyecto quiero mencionar el rol benéfico de Carlos Basualdo porque a partir de su invitación a presentar el Proyecto Venus en la muestra *Worthless / Invaluable* que curó en la Moderna Galerija de Ljubljana, me impulsó a desarchivarlo y decidirme a ponerlo en práctica de una vez.

Si bien se hace abundante uso de los medios digitales la tecnología principal del proyecto es la que denominamos “tecnología de la amistad”, un sistema de relaciones entre cientos de artistas y no artistas en el que se ponen en juego las nociones de “deseo” y “belleza” en su acepción más llana: hacer lo que se quiere, hacer lo que te guste con quien te venga en ganas.

De ahí que uno de los rasgos del Proyecto sea su polimorfismo y espontánea multiplicidad de objetivos.

Algunas frases me servirán para describir esas variadas facetas.

El proyecto Venus es:

Un “Estado alterado” porque obviamente, propone una forma anómala y, hasta cierto punto, paródica, de Estado.

Un “Estado de ánimo”, lo que es una manera de decir que la potencia se basa en la alegría.

Un “Buen estado” en tanto es una forma de estado experimental, no cristalizado y por eso ideal.

Un “Estado de emergencia” porque brotan allí talentos y relaciones, muchas veces inesperadas.

Una “Biopolítica casera” porque con ingredientes que todos tenemos a mano muestra que se pueden ampliar los movimientos posibles en el espacio social.

Una “Sociedad por acciones” en tanto esta forma asociativa se basa sobre todo en las prácticas que pueden desplegarse juntos o para otros.

Un “Arte de los intercambios” en cuanto sus producciones se instalan inmediatamente en la esfera de la circulación.

Un “Dispositivo de entrecruces” porque Venus genera ligazones improbables entre personas que de otro modo no actuarían en conjunto y tal vez ni siquiera se conocerían.

Un “Falansterio razonable” ya que como colonia utópica encuentra su lugar no fuera sino en los intersticios del mundo standard y sus reglas no son maníáticas como las de Fourier sino simplemente cómodas y voluntarias.

Entre todas las definiciones una de las más tocantes es el oxímoron de Toni Negri que sonriendo lo llamó “una logia pública” y lo cierto es que existe una suerte de reconocimiento mutuo, si bien de identidad muy laxa, que señala que alguien del Proyecto Venus, tiene, como suele decirse, “buena onda” y más allá de su singularidad, es alguien dispuesto al contacto, la donación y al interés por las demás personas.

El proyecto Venus opera como una red de artistas, profesionales, técnicos, intelectuales y también personas sin una definición profesional clara,

desde empleados de oficina y jueces de la Cámara Penal hasta estrellas pop y cocineros, expertos en reiki y abogados de derecho canónico, desocupados y empresarios, periodistas de los que se reconocen por la calle y electricistas, aunque por cierto predominan quienes se dedican a la producción y comunicación artística y cultural.

En el marco del proyecto han ocurrido cientos de actividades de todo tipo que sería imposible detallar pero cuyo registro los hispanoparlantes pueden encontrar fácilmente en el sitio www.proyectovenus.org

Como dije, el Proyecto Venus posee una moneda propia, el venus. Las transacciones se realizan por medio de este dinero o bien a través de la simple donación. Para evitar la inflación se emitieron solamente 13.000 venus desde febrero de 2002, lo que con el incremento de venusinos ha producido una parálisis de los intercambios en el último tiempo, lo que obliga a modificar el sistema monetario, etapa que se encuentra en curso. La moneda no es sólo una unidad de medida y un dispositivo para la interacción y la coparticipación entre los miembros sino -como escribió Reinaldo Laddaga- un artefacto ético.

Proyecto Venus es un mundo de deseos realizables por medio del intercambio y la cooperación.

En cuanto a su forma de gobierno, sucede algo curioso: en sus casi cuatro años de existencia (si contamos el año de preparativos) no se ha logrado, pese a varias convocatorias de distinta índole, inquietar suficientemente a los asociados como para que procuraran establecer o discutir nuevas reglas, para fundar una constitución o (salvo escasas excepciones) para ocuparse siquiera de las cuestiones del poder, ya sea en forma práctica o teórica. La gestión del Proyecto Venus se basa en una mínima coordinación centralizada que apoya y promueve las iniciativas de sus integrantes a través de la difusión, el apoyo material, la conexión entre distintos requerimientos dentro y fuera de la red. El único requisito para ser socio es ofrecer un objeto o servicio a la comunidad de Venus y estar dispuesta a brindarlos en dinero venus o por donación. Los nuevos postulantes suelen ser recomendados por otros miembros aunque hay muchos que por no conocer a nadie ingresan a través de una charla con los coordinadores.

A diferencia de las comunidades *online* los postulantes deben registrarse con sus nombres y datos reales, dirección, teléfono, etc., de modo que se hacen responsables del material que ofrecen.

En la actualidad el Proyecto Venus está integrado por alrededor de 500 personas, muchos de ellos parte de otros grupos, colectivos, redes y espacios gestionados por artistas, por lo que el proyecto funciona en buena parte como una red de redes. Casi todos los integrantes residen en Argentina y principalmente en Buenos Aires, pero existen varias decenas en provincias y en otros países de América y Europa.

El sitio www.proyectovenus.org es el nexo permanente entre los participantes, donde publican sus ofertas, pedidos, noticias, textos, opiniones,

información acerca de eventos, muestran sus banners y links a fotologs. El sitio recibe más de 20.000 visitas mensuales, es decir, que la audiencia está compuesta fundamentalmente por *lurkers*, esos *voyeurs* anónimos del ciberespacio.

Más de 900 personas están suscriptas al boletín semanal de Venus. En el marco de Venus se han organizado más de 200 eventos en distintos espacios de la ciudad y el país, con alrededor de 10.000 espectadores. Además de esto hay múltiples relaciones entre integrantes que no pueden ser contabilizadas ya que se establecen directamente entre ellos, sin conocimiento de los coordinadores.

Brevemente relataré ahora otros casos de comunidades experimentales en las que participé.

En 1999, produjimos Bola de Nieve, una red de artistas formada a través de una secuencia de menciones. Cinco artistas iniciales mencionaron 10 de sus artistas preferidos (vivos y argentinos o residentes en Argentina). Estos 10 mencionaron a otros 10 y así sucesivamente. Al eliminar las menciones múltiples quedó formado un pequeño universo basado en el gusto y la valoración mutua y espontánea. A partir de los 130 artistas resultantes se confeccionó el sitio web <http://ramona.org.ar/boladenieve/> que describe el proceso e incluye fotos de obras y una bio de cada artista elegido.

En abril de 2000 apareció la revista ramona, dedicada a las artes visuales y realizada por una red de colaboradores, principalmente artistas.

Sus peculiaridades centrales son que carece de comité de dirección o selección (es decir que todo material que llega -con excepción de injurias manifiestas- es publicado más tarde o más temprano) y que tratando acerca de artes visuales contiene exclusivamente textos y admite una única tipografía (la helvética). Desde ya que las colaboraciones son gratuitas. Hasta el número 12 ramona se basó en comentarios de muestras y posteriormente se amplió a todo tipo de materiales, ensayos, recuperaciones históricas, discusiones, entrevistas y reportajes, etc.

Otro rasgo importante es que se distribuyó gratuitamente hasta su número 25, habiendo publicado hasta hoy 47 números.

Los colaboradores son de lo más heterogéneos, desde estudiantes hasta catedráticos reconocidos, artistas, críticos o investigadores notables y colaboradores sin experiencia alguna.

Sin embargo, y probablemente debido al rol que cumplió en establecer un espacio discursivo autónomo para las artes visuales, la revista genera una especie de respeto que -con las lógicas oscilaciones- impide que se llegue a material de baja calidad.

Tengo otra experiencia del año 2002 que no sé si denominarla comunidad experimental porque probablemente responda más clásicamente al

sistema del arte en el sentido que hay una autoridad a la manera del director de teatro pero la cuento por las dudas. Se trata de un laboratorio de la oscuridad, que llamé *Darkroom*: un grupo de personas se encuentran en un sótano absolutamente oscuro durante una hora y media. No pueden verse y usan unas máscaras que los igualan. Realizan acciones simples, cotidianas y repetitivas, sin un orden prefijado, operar con un repertorio de objetos comunes que se encuentran a su disposición y tener relaciones entre sí pero sin hablar. Existe solamente un espectador que presencia esta escena cambiante durante cinco minutos y luego cede el lugar al siguiente espectador. El espectador lleva una cámara de video con rayos infrarrojos que permiten la visión nocturna. Éste espectador puede ver lo que sucede solamente a través de la cámara y puede registrar o no la escena. Mi proyecto es continuar con este laboratorio durante un plazo suficiente como para que se produzca una forma de vida artificial, como de seres mutantes y distintas relaciones con la visibilidad externa de la situación, pero hasta ahora no he logrado el apoyo que necesito.

Para concluir, relataré el intento más reciente de comunidad experimental en el que intervengo. En 2004 se abrió un área denominada Sociedades Experimentales en el Centro Cultural Rojas que depende del rectorado de la Universidad de Buenos Aires pero está abierto a la población en general y ha sido un medio efervescente para la producción y la recepción cultural.

El área Sociedades Experimentales inauguró en marzo último con *Desutopías / Jornadas Fourier*, donde en torno al genial utopista expusieron 17 investigadores argentinos y franceses. A partir de allí un sábado por mes, funciona durante cuatro horas una Zona Autónoma Temporal (ese invento de Hakim Bey) dedicada a la elaboración colectiva sobre esta temática. La dinámica se basa en una exposición o lectura de textos y luego la conversación de toda la audiencia se divide en grupos de seis. Cada participante tiene un minuto para sintetizar el aspecto de la exposición que le resulta significativo para su uso personal. Alguien del grupo toma nota y luego se leen para toda la audiencia cada uno de los puntos de vista individuales.

Se suceden en seguida intervenciones de todos los asistentes, que no deben durar más de un minuto.

Este mecanismo se reitera varias veces. Todo el material se graba y desgraba y una copia es provista a los participantes de la siguiente Zona Autónoma Temporal.

Se realizaron de este modo siete sesiones sobre diversos temas, cuyo registro puede ser consultado en la página web

<http://www.rojas.uba.ar/programacion/sociedades.htm>

En dos oportunidades se ensayó un sistema denominado *Autogov*, desarrollado por el grupo de urbanistas argentinos que se denominan

M777. En este sistema se generan elaboraciones individuales escritas a través de una red de computadoras, cuyos textos se proyectan en una pantalla en la sala de reunión simultáneamente a las conversaciones de los grupos.

De este modo se complementan las discusiones colectivas y la producción personal y anónima.

He narrado solamente aquellas iniciativas en las que participé personalmente pero podría señalar decenas de agrupamientos con formas de organización, sustentación y finalidades muy diversas que parecen haber florecido en estos últimos años en mi país. Algunas al calor de los carcerolazos, otras como si los profetizaran.

Pese a ser muy heterogéneas, todas estas experiencias que conozco tienen elementos en común que quiero destacar para terminar.

Se basan en la propia iniciativa de sus actores como el elemento más valioso aunque sin rechazar por cuestiones de principios el aporte de instituciones privadas o estatales. De hecho, en el caso del Proyecto Venus, solicité y obtuve la beca Guggenheim para apoyar su desarrollo en el 2002.

La decisión de hacer es el motor principal de las comunidades experimentales.

Si bien muchos de sus participantes pueden albergar esperanzas de un cambio sistémico completo, no temen a las imputaciones de reformismo, filantropía, utopismo, alternativismo, derrotismo, hedonismo, etc., porque la urgencia por producir algo ya, en esta vida, en este mundo, con los elementos realmente existentes, los lleva a realizar una crítica práctica de las condiciones de vida imperantes.

La noción de experimento los inmuniza, en cierto modo, respecto de todas las acusaciones que puedan hacerse: son tentativas que se hacen en buena medida para conocer y en buena medida para disfrutar. Ellas permiten eludir la viscosidad del mundo real, su escala colosal y aplastante, el peso agobiante de las certezas aceptadas, la dimensión monstruosa de la estupidez, el sufrimiento inútil y la fealdad. No importa que se trate de islotes o archipiélagos perdidos en medio de la lógica invencible de las grandes estrategias hegemónicas. Se descuenta su carácter provisorio, de ensayo, y se acepta con humor que por su propia naturaleza los experimentos están hechos de la misma materia que el fracaso y ello no los hace menos interesantes sino más.

En estas comunidades los procesos son mucho más relevantes que los resultados.

Finalmente, si bien estas comunidades mantienen una relación ambigua con su propia valoración en tanto "arte", no dudan en establecerse dentro de este territorio de fronteras móviles, no vacilan en utilizar al arte como aquel espacio social y, podría decirse, aquella religión laica desde donde se puede partir para explorar los procesos de autonomía y las economías del deseo.

<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 www.adhoc-villela.com</p>	<p>Baracchini & Co</p> <p>Relaciones públicas</p> <p>Marcelo T. de Alvear 612 2º C1058AAH - Buenos Aires (54-11)4311-2782 - 4314-0545 baracchini@uolsinectis.com.ar</p>	 <p>enmarcados. conservación arte . proyectos . diseño 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>Expertización y tasación de obras de arte por reconocidos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3º "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>	<p>paralelo < servicios editoriales ></p> <p>< edición > < corrección > < redacción ></p> <p>Contáctese con nosotros vía e mail a: paraleloservicios@gmail.com</p>	<p>proyecto venus</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectovenus.org</p>
<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura - grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Nahuel Vecino</p> <p>clases de pintura analisis y desarrollo formal y teorico</p> <p>nahuelvecino@hotmail.com</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>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>

El Club de Arquitectura

Un club consiste en una asociación de gente reunida libremente y no por un lazo natural. En Grecia y Roma los clubes surgieron porque los rígidos sistemas de parentesco, nación y patria, no podían ofrecer un principio de asociación alternativo más allá de la sociedad existente. Esto quizás haya sugerido la formación de grupos de una naturaleza más elástica y expansiva. Los clubes se convirtieron en una oportunidad para liberar a esas sociedades de procesos de cristalización demasiado conservadores.

El propósito del Club de Arquitectura es polemizar, discutir e indagar en los procesos que afectan la arquitectura y el urbanismo actuales para encontrar otras posibilidades y nuevas interpretaciones. Como dijo Adolf Loos, la arquitectura nos concierne a todos, no sólo porque habitamos casas y vivimos en ciudades, sino también, porque como lo anuncian las estadísticas, en el año 2030 el 60% de la población mundial participará de la sociedad urbana.

Más allá de la confraternidad del bar o la taberna, o quizás discurriendo desde la membresía hacia la ciudadanía, el Club de Arquitectura se propone como una sociedad de debate para iniciar y propagar discusiones sobre nuestras interacciones con la arquitectura y el urbanismo emergentes. Las sociedades urbanas presencian hoy el declive de sus burocracias, por eso el club invita a reflexionar desde el amateurismo más radical. Ya no podemos asistir al debate sobre la urbanidad como víctimas de protocolos y sistemas diseñados y gobernados por especialistas, sino como ciudadanos que actúan autónomamente en la esfera pública y por lo tanto inician sus propias investigaciones, comparten informaciones, toman decisiones y buscan socios para producir conversaciones específicas. No se necesita experiencia. La revolución de los no expertos ha comenzado.

Los temas a discutir son propuestos por los miembros del club. La discusión es llevada adelante por los que la hayan propuesto. La forma de abordar los temas y su discusión depende de la imaginación de los que hayan tenido la iniciativa. Por lo tanto es posible que más de un tema se esté tratando al mismo tiempo.

Todos los miembros pueden publicar en el blog del club, que no tiene ninguna edición general (<http://clubdearquitectura.blogspot.com>).

La condición para aquellos que quieran incorporarse al Club es escribir una nota para el blog, o postear un comentario polémico sobre algunas de las notas ya publicadas. Todo aquel que desee participar del Club deberá enviar un e-mail a clubdearquitectura@yahoo.com o comunicárselo a alguno de sus miembros.

Una Doméstica para el urbanismo

Comentario a la entrevista de Rem Koolhaas y Beatriz Colomina a Martha Stewart

Sofía Picozzi

¿Por qué el arquitecto más mediático del momento y una crítica de arquitectura invitan como interlocutora a una mujer que se hizo famosa en la TV dando consejos para el hogar? La gran expresión del espíritu Martha Stewart es el *Catalog for Living*, una especie de enciclopedia del “cómo hacer” para el hogar: decoración, cocina, fiestas de casamiento, artesanías, etc. Cada aspecto de la vida doméstica está estudiado y en el Catálogo se enseña cómo desenvolverse con estilo en toda situación.

El Catálogo se difunde en la televisión, en un sitio de Internet, en revistas y en libros de la editorial de Martha Stewart *Living Omnimedia*. Actualmente Martha Stewart está cumpliendo una condena tras ser acusada de haber mentido en la investigación sobre una venta de acciones. El proceso tuvo un tono ejemplar, el gobierno aprovechó la publicidad de esta figura pública para prevenir a todos los norteamericanos y hacerles saber que en el mundo de las finanzas la ley también existe, y Martha Stewart sigue enseñando, incluso, a pesar suyo.

Cuando le preguntan si se llamaría arquitecta a sí misma contesta: “sí, sí, sí”. Koolhaas duplica la apuesta y se anima a hablar del *Martha Stewart Urbanism*. ¿Qué alcance tienen sus lecciones en la TV y los productos para el hogar que vende a través de la Web?

Para Martha Stewart la casa es el escenario donde pasa todo, el lugar desde donde se transmiten los programas de TV, se sacan las fotos para las revistas y se cuele la vida doméstica. Sus propias casas son los estudios de televisión y las usa para mostrar las tendencias en decoración o para probar recetas frente a las cámaras. Son como campos de operaciones donde se crean ambientes, uno sobre el otro, una máquina de producir espacialidad. La casa se multiplica, se desproporciona, explota y se desborda en la pantalla del televisor; lo doméstico invade el espacio público. El gusto y los productos de Martha Stewart se despararraman en los hogares de los televidentes.

Montó una marca que despacha envíos a todo el mundo, y que poco a poco va editando la forma de vivir de sus seguidores. Sus canales de difusión son la TV, la Web y la red de distribución de revistas, o sea, medios hiperefefectivos para llegar a grandes masas de personas en casi cualquier parte del mundo.

Martha Stewart entiende bien cómo funcionan las redes de vanguardia más ágiles del momento, ligadas a la publicidad y al comercio, y las convierte en sus herramientas. Las ingenieras domésticas norteamericanas en el siglo XIX fueron sus precursoras al ver que nuevas tecnologías, en principio sin relación con la casa, podían reinterpretarse para operar

dentro de ella.

A finales de 1800, la casa tradicional estaba muy atrasada en cuestiones prácticas como ventilación, calefacción, iluminación. Para las mujeres la tecnificación apareció como una respuesta para corregir estas falencias, y gracias a su visión muchos avances de la industria se trasladaron a la casa, que era un ámbito que había quedado fuera de la atención de los ingenieros. Los arquitectos tampoco se habían mostrado muy curiosos con lo que estaba pasando dentro de las fábricas, ni pudieron ver las posibilidades que podía tener para su profesión.

Diferentes autoras publicaron libros de economía doméstica, que se ocupaban tanto de la racionalización del funcionamiento de la casa como de la higiene personal o del cuidado de los hijos. En gran parte, la forma del uso actual de la arquitectura se debe a innovaciones que surgieron en ese momento impulsadas por las propuestas prácticas de estas mujeres.

La acción urbana de Martha Stewart consiste en participar activamente en las condiciones en que habita muchísima gente que consume sus consejos hogareños y su estilo de decoración, desde Estados Unidos hasta China. Las casas son los puntos terminales de una red de intercambio de *buenas ideas* y de bienes, son los decantadores en donde se aplica la información que circula a través de esta trama que distribuye gusto y estilo.

Es sorprendente este uso de las tecnologías de la comunicación porque constituyen un canal nuevo y no obvio para el urbanismo, que permite la disolución de sus límites aparentes: local, público y profesional. El límite físico de lo urbano dejó de ser necesariamente el perímetro de una ciudad; la densidad de una situación urbana puede darse en intercambios o relaciones entre personas que no viven en el mismo lugar, mientras tengan las posibilidades técnicas para estar en contacto. Las redes de las que venimos hablando entran en los hogares donde afectan los hábitos de la audiencia. Así, Martha logra que un buen número de niños crezca en el *dormitorio versátil* que sus padres encontraron en www.marthastewart.com y que otra cantidad de parejas celebre su casamiento en una tienda de alquiler sobre una cancha de tenis.

Pero la invisibilidad de estas influencias y su materialización en el contexto doméstico la libran de toda sospecha de estar interviniendo en el ambiente urbano, aunque el mensaje de Martha Stewart, ayudado por su habilidad comercial, tiene efectos espaciales tangibles y de una precisión sorprendente.

¡Pero Rem! Mis casas son mis laboratorios.

Rem Koolhaas y Beatriz Colomina entrevistan a Martha Stewart. Publicado en el libro Content, con el título: “Basta de sorpresas: Edición Global con Martha Stewart”

Rem Koolhaas: En tu artículo “Por qué abandoné Westport”, que apareció en el New York Times Magazine, decías: “la casa está subutilizada”. La palabra subutilizar es muy interesante cuando se usa en relación con la casa porque, de alguna manera, el suburbio americano está subutilizado. ¿Cuál es la conexión entre la subutilización de la casa y tu increíble éxito con los temas del hogar? ¿En algún punto, sos la respuesta a ese fenómeno?

Martha Stewart: Las casas que más me gustan están completamente llenas y tienen mucha actividad. Los espacios pequeños y confortables me parecen mejores que las grandes casas, que difícilmente se llegan a usar. Con confortable quiero decir lleno de libros y de cosas que la gente usa. En la cocina de mi hermana hay tres computadoras, una máquina de coser, hilos, moldes, animales, el horno y los olores de la comida. Ése es mi tipo de ambiente preferido.

Beatriz Colomina: Entonces, confortable para vos es que esté completo.

Martha: Exacto.

Rem: Mezclar.

Martha: Sí. Por eso me gusta la cocina, que no es sólo para cocinar, es para todo, es el centro del hogar. En mi nueva granja diseñé una casa de tres ambientes: el dormitorio, arriba; el estar, en el medio y la cocina, en la planta baja. Mi nuevo departamento en Nueva York tiene sólo dos ambientes -dos pisos en realidad-

pero dos ambientes. La casa de Gordon Bunschafft, que estoy refaccionando, tiene tres ambientes. Una casa con tres ambientes, eso es todo lo que quiero. Me sienta bien, y encaja con mi estilo de vida.

Rem: Pero ya mencionaste ocho ambientes. Cada casa es pequeña pero vivís en ocho ambientes.

Martha: ¡Pero Rem, mis casas son mis laboratorios; tengo que tenerlas! Y todas son de diferentes estilos, entonces puedo experimentar el modo de vida moderno en una casa de 1800, una de 1925, una de 1960, y una de 2001. La casa de Bill Gates, por ejemplo, ahora está totalmente superada; la construyó justo antes de que apareciera lo inalámbrico. Ya no necesita más esos grandes conductos para cables.

Beatriz: Entonces está envejeciendo más rápido que casas más viejas.

Rem: ¿Qué dirías que ha cambiado en la vida doméstica durante los últimos veinte años?

Martha: El gran desafío fue incorporar tecnología en la casa. Es muy difícil cablear una casa antigua.

Rem: Me interesa no sólo la manera en que vivís, sino también por qué tanta gente quiere aprender de vos.

Martha: Estuvimos editando, editando y editando lugares para vivir. Eso es lo que hacemos. Ahora los decoradores famosos dicen: “¡Que-

remos el estilo de Martha!". Sacamos lo innecesario, lo excesivo, las cortinas pesadas.

Beatriz: Es una especie de simplificación.

Martha: Podés llamarlo simplificación, yo prefiero llamarlo edición.

Beatriz: Lo moderno es la eficiencia que hay.

Martha: Es moderno, pero puede ser de cualquier época. Puede ser sueco, del siglo XIX; francés, *early american*, pero no está desordenado ni lleno ni sobre-decorado. Queremos que cada objeto sea importante. Puedo ir a un cuarto y simplemente sacar cosas.

Rem: Sí, pero el habitar, tradicionalmente, no estaba editado. Y describís la cocina de tu hermana como un prototipo de lugar no editado. Sin embargo sos una gran editora y muy exitosa.

Martha: La gente se da cuenta de que dentro de ese espacio editado puede haber vida. Los cuartos que aparecen en mi programa de televisión no parecen vacíos, siempre hay gente o signos de gente. Construimos los *sets* como habitaciones de verdad, con animales de verdad, plantas de verdad, y cuando abrís una canilla hay agua. Las escenografías funcionan, son copias ampliadas de los lugares donde vivo.

Rem: ¿Cómo se altera tu privacidad cuando tus publicaciones muestran algunos de tus espacios más privados?

Martha: Mi vida privada, mi vida laboral, mi

trabajo, mis reflexiones son todos públicos. La gente aprende de ver algo bueno que pasa frente a ellos.

Beatriz: ¿Cómo te ves a vos misma? ¿Como una arquitecta, como decoradora?

Martha: Nunca diría que soy arquitecta en presencia de Rem, pero sí, ¡sí!

Beatriz: ¿Pensás que la gente convierte sus casas en casas Martha Stewart?

Martha: ¡No! Voy a diferentes casas y no me veo en todos lados, para nada.

Beatriz: Pero el público que te sigue tan fielmente, que está interesado en todo lo que hacés, ¿qué hace con tus consejos?

Martha: En vez de empezar con los productos y después tratar de inspirar a la audiencia, tratamos de inspirar primero y de proveer los productos después. Las fuentes de inspiración son la revista y el programa de TV, después vendemos los *kits* por catálogo. Pero el *kit* no puede hacerlo por vos. Tratamos de convertir a los soñadores en hacedores.

Rem: ¿Tu rol es defender el último bastión de lo casero?

Martha: No creo que lo casero necesite mucha defensa. Cuando empecé a escribir libros, hace 21 años, las mujeres que trabajaban, que se habían olvidado de la casa por un tiempo, ya estaban volviendo a verla como un lugar importante.



Beatriz: ¿Entonces no creés que las mujeres deben dejar de trabajar?

Martha: No. Muchas mujeres se están dando cuenta de que tienen que lograr un balance entre la casa, el trabajo y la familia.

Beatriz: Pienso que sos un modelo para las mujeres modernas. Lo que enseñás es muy necesario. En Estados Unidos mucha gente de la última generación no aprendió de sus madres cómo cocinar, cómo cuidar las plantas ni cómo coser. Les estás dando una dirección.

Beatriz: ¿Cuáles son los bordes geográficos de tu trabajo?

Martha: No creo que haya ninguno.

Beatriz: ¿Hay algo que no querrías exportar?

Martha: No. El mundo se ha convertido en un lugar más pequeño. Internet hizo posible que cada cultura se relacione con las otras. No hay más secretos, ya nada es sorprendente, y creo que eso es muy valioso.

Rem: ¿Por qué “nada es sorprendente” es algo bueno? ¿No te gustan las sorpresas?

Martha: Me gustan las sorpresas, pero lo que es valioso es la constancia. Todavía tengo que conquistar China, el país más grande del mundo.

Rem: ¿Qué pensás sobre difundir tu mensaje en lugares donde puede causar algún trastorno? ¿O estás pensando, por ejemplo, que también

podrías importar de China a Estados Unidos?

Martha: Me fascinan sus soluciones inteligentes para todo. Un amigo chino que trabaja para mí me enseñó cómo hacer que mis gallinas no se picoteen entre ellas: cuelgo un repollo de una cuerda así picotean el repollo en vez de a las otras. ¡Así es cómo aprendo yo! Me encantan las técnicas decorativas de los japoneses, y el equipamiento de los chinos, vamos a ir apropiándonos de todo eso. ¿Viste el número japonés de nuestra revista con el día de San Valentín en la tapa?

Beatriz: ¿Los japoneses celebran el día de San Valentín?

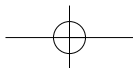
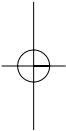
Martha: ¡Ahora sí!

Beatriz: ¿Pensás que el gusto se puede exportar?

Martha: Ya está probado.

Rem: Pero debés estar de acuerdo en que la expansión irrestricta de la civilización norteamericana está empezando a tener resistencia.

Martha: Por supuesto que los norteamericanos somos odiados; pero sobre todo por nuestra política y no por nuestro estilo de vida. No odian la manera en que cocinamos; odian cómo nos comportamos. No puedo hacerme responsable por eso. Todo lo que puedo hacer es ayudar a todos, en todos lados, a vivir un poco mejor.



Rem: ¿Hay algo que pienses que podría inventarse para hacernos más felices?

Martha: Tengo un sueño: una pantalla de computadora que pueda estar en cualquier lugar. Se activaría con la voz; quisiera poder hablar con una pantalla en la heladera o en la pared. Siempre estoy corriendo, entonces necesito un encendido y apagado automático. No tengo tiempo para sentarme y esperar que la máquina estúpida se prenda. No quiero esperar. El ama de casa no quiere esperar. Quiere ahorrar tiempo. Quiere tiempo para hacer otras cosas.

Rem: ¿Hablaste con alguien sobre todo esto?

Martha: Hablé con Steve Jobs y con el equipo de Bill Gates para desarrollar tecnología para el ama de casa, pero no están interesados. Entonces ahora estoy desarrollando mi propio software para el ama de casa. Te dice qué matiz de cortinas elegir, te da el metraje y el molde. También te dice cuánta agua se usó en tu casa el último agosto, para no tener que ir a buscar la cuenta en papel. Quiero que la empresa de agua y mi seguro me manden todo vía computadora. Lo llamo "vivir por sinopsis".

Rem: ¿Y con quién estás trabajando?

Martha: ¡Conmigo!

Maria Paz Matta lee a ramona donde quiere, cuando quiere	Teresa Galeano tiene muchas ganas de suscribirse otra vez
Mercedes Naveiro va a seguir recibiendo a ramona en su casa	Eduardo Medici recomendó a todos sus amigos que se suscriban como él
Fanny Romero va a extañar a ramona si no se suscribe otra vez	Carina Nargielewicz recibe a ramona en su casa
A Victoria Viola la envidian los vecinos cuando le llega la ramona.	Guillermo Paolino tiene que renovar su sucripción.



Arquitectura degenerada

Para una teorética de la arquitectura gay

Pablo Bernard

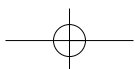
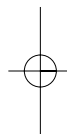
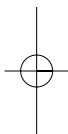
Hablar de *arquitectura degenerada* no es hablar de arquitectura homosexual, sino de “arquitectura gay” (sin ánimo de seguir ahondando en una problemática lingüística). Pero hablar de arquitectura gay es probablemente hablar de arquitectura masculina. Gay, pero hombre. Sin embargo, la problemática de roles subyace en una dualidad. Una dualidad en donde el carácter plenamente visible y evidentemente fálico de la arquitectura masculina se presenta sometiendo al femenino.

De todos modos, hablar de género en arquitectura no debería remitirse puntualmente a la cuestión de si es hombre o mujer quien construye: el género del autor. El duelo entre Arquitectura masculina vs. Arquitectura femenina, y Arquitectura de género vs. Arquitectura degenerada, plantea la cuestión desde una óptica quizás más profunda que el problema de la autoría.

La arquitectura gay es una arquitectura degenerada, ya que es en sí misma la degeneración de ésta. Aquí la problemática se invierte, no es el autor quien define el género de su obra, o quizás en una primera instancia sí, pero la desviación parte desde el uso. El nuevo género deviene con el tiempo, y sin la mediación por parte del autor. Una identidad transfigurada in real-time. Una *corrupción* de la arquitectura.

Entonces, si la posibilidad de un degeneramiento no es algo factible de ser controlado desde el rol de autor, o de poder decidirse desde el principio y para siempre, ¿toda arquitectura deviene en degeneración? ¿O existe cierta producción arquitectónica con mayor tendencia a degenerarse? Me gustaría plantearlo de este modo. La modernidad, a través de una precisa selección, retomó elementos del pasado a los cuales consagró como la prehistoria de la modernidad, y negó todo lo demás. De este modo, una villa Palladiana logra convertirse en un elemento potencialmente moderno y no así Versailles. Es decir, existe una predisposición presente desde el principio; el grado de sintonía con el corruptor es un vínculo que se construye sobre el hecho mismo de la ocupación, pero existen elementos que definen un tipo diferente de identidad. Características potenciales que se detonan en un marco de seducción entre arquitectura y usuario.

La *corrupción* de la arquitectura es algo casi tan natural y necesario como el “buen uso” de ésta. Corromper el espacio, intervenirlo en desmedro de sus cualidades confortables es sin duda un impulso de adecuación a la arquitectura tan vitalmente saludable como cualquier otro. La degeneración del espacio público hacia nuevos horizontes, dentro del marco de “esta” arquitectura gay que todo lo descompone y desarticula,



ha sido -como todo fenómeno culturalmente antinatural- muy difícil de detectar en la cotidianeidad. Difícil de detectar y delimitar como algo positivo y constructivo, inclusive desde dentro de la labor como profesional, como arquitecto. Han sido los artistas quienes a través de sus obras han detallado, aunque más no sea de manera inconsciente, las características de la *arquitectura gay*.

Me gustan mucho los dibujos de TOM of Finland. Me gusta mucho la arquitectura presente en sus historietas; me gusta la lectura clara y precisa que se puede hacer en ellos sobre el problema del espacio público, sus posibilidades de uso y apropiación. Al leer cada uno de los capítulos de sus comics "Kake", es inevitable no ser seducido por una inquietante concepción de lo que como *urbanistas* podemos determinar como las actividades que se desarrollan dentro de, y que determinan por consiguiente la necesidad y la existencia de un espacio entre la frontera de lo público y lo privado; el "espacio semi-privado".

Una arquitectura del espacio urbano, del esparcimiento... una arquitectura del placer y el confort privado en el espacio público. Un espacio público moderno. Una arquitectura que se desarrolla gracias al uso no moralista del espacio público.

Una arquitectura de Estado: el *Estado* como ente amoral y la arquitectura como expresión lúdica, y como expresión laica. La arquitectura degenerada, la *arquitectura gay*.

Una arquitectura institucional de gran complejidad espacial, de esparcimiento social sin límites; sin niños, sin guarderías, sin sector "no fumadores", sin carteles de "sólo personal autorizado". Una arquitectura con la fisonomía de la infraestructura deportiva; un urbanismo a lo "ciudad deportiva", dedicado al aprendizaje del placer y el tiempo libre: ¿espacio público-semiprivado gay?

La arquitectura deportiva, la arquitectura fabril. La arquitectura de los espacios del trabajo y del esfuerzo físico, sin accesos restringidos -acceso libre a los espacios de cocina, administración, carga y descarga de materiales, logística, vestuarios, salas de máquinas-... El espacio donde el individuo no es ni cliente ni usuario, sino que participa de la institución. Una arquitectura de "rol", arquitectura de rol fetichista, una arquitectura "institucional degenerada".

Concebir dicha arquitectura dentro de la ciudad y su complejidad institucional es concebir la práctica de un urbanismo de redes sociales, vinculando instituciones prácticamente obsoletas. Instituciones (ya no necesariamente presentes en edificios) donde son prescindibles los resul-

tados productivos del servicio ofrecido; aquí lo importante es la experiencia de ejercer un rol en determinada actividad. Es concebir una arquitectura a otro nivel funcional: un usuario constructor de institución y de arquitectura.

Aunque estas relaciones urbanas no siempre se presenten demasiado claras y definidas, es posible detectar su presencia en todas las instituciones de nuestro sistema, y en todas las ciudades occidentales. Aun así, las historietas de Tom parecen pertenecer a una sociedad con una estructura política muy diferente a la nuestra. Pienso en la relación trabajo y tiempo de ocio, la cual no parece ser un equilibrio, sino más bien una mezcla. Algo bastante imposible de concebir dentro de las estructuras políticas, sociales, y económicas de nuestras sociedades. Pero también, de algún modo estas prácticas están muy presentes en nuestras instituciones; la arquitectura da a lugar a ciertas prácticas sociales, ya no digo siquiera para las cuales no fue proyectada, sino a las cuales ni siquiera detecta. La arquitectura degenerada surge, de algún modo, entre el aire que deja el ajuste de las instituciones actuales a la arquitectura, y la densa red de relaciones urbanas donde éstas se apoyan, se insertan.

Quizás las actuales relaciones urbanas que conforman nuestra sociedad sólo alberguen dichas prácticas sociales de forma parasitaria. Es muy probable que hoy por hoy la arquitectura gay no sea más que un problema de impureza institucional, un sobrante, "una falla en el sistema de limpieza". Pero hubo ciertos momentos a lo largo de la historia, en los que primaba la idea de una sociedad más equitativa e igualitaria, los cuales redefinieron y alimentaron el inconsciente colectivo del bon vivant gay, esa filosofía de vida basada en la completa libertad individual, y una ya no tan compleja relación entre trabajo esparcimiento. La igualdad entre todos los hombres, una nueva regulación laboral, las vacaciones en centros estatales colectivos, la democracia a nivel de las relaciones domésticas, la idea de "a la mañana trabajar de obrero, y de noche ser crítico de cine", todas juntas han dado forma al inconsciente colectivo del *paraíso gay*.

Es por eso que, de algún modo, nunca dejé de pensar dónde se sucedían las escenas de muchas de las historias de Tom. Era un ejercicio que me divertía hacer cada vez que volvía a hojearlas: ¿cuál era la locación de mis historietas favoritas? Paraíso gay. ¿Arquitectura paradisíaca? Mi sospecha siempre había girado en torno a frágiles deducciones y presupuestos tendenciosamente orientados hacia la posibilidad de una crítica arquitectónica.

La mayoría de sus historietas sólo parecían poder desarrollarse en un lugar: un lugar que fuese el punto medio en un morphing geográfico-institucional, entre las calles de San Francisco, la costa oeste de los Estados Unidos, y como contrapunto la arquitectura de estado de la Rusia



de la revolución -algo de todo esto intentaba mostrar de forma caricaturesca el video "Go West" de los Pet Shop Boys. Esos montajes de animación virtual, donde un grupo de hombres recorría una soleada Moscú futurista, cargando estandartes rojos, entre esculturas de hierro pintadas de colorado a lo largo de una enorme escalinata, al grito de: "vamos al oeste... adonde los cielos son azules", "adonde hay mucho espacio", "adonde estaremos juntos"-.

El paseo, el recreo, el fetichismo en el trabajo pesado, el placer estético, el teatro, las vacaciones, el ejercicio físico, la rusticidad, la eficiencia material, la modernidad; todo en un mismo lugar, en el contexto social preciso. La arquitectura Rusa de la revolución, es el marco perfecto para una ejemplificación teórica de esa posible arquitectura estatal gay.

Confundido ya por el error geográfico de estos artistas (el de los Pet Shop Boys, el de Tom of Finland), comienzo a pensar en este paraíso arquitectónico gay como eso: un error geográfico. Un error geográfico urbano, que tiene como marco una arquitectura de rol, *un funcionalismo más metafórico* (si es que esto fuese posible). Un funcionalismo metafórico. Como el del Tanatorio de Le Corbusier oculto detrás del proyecto del Hospital de Venecia que nos develaba Quetglas, en sus encuentros y esparcimientos. O como el de la Universidad de St. Andrews, subyacente en los encuentros sociales entre los estudiantes que intentaba generar Stirling, al deliberadamente proponer "cortos y poco atractivos corredores (deliberadamente estrechos y mal iluminados) que llevan a las habitaciones de los estudiantes". Y continúa explicando. "Algunas veces es necesario crear espacios de estas características con el objeto de incrementar la utilización de las áreas cuyas actividades se pretende estimular."

Me permitiré llevar al extremo los límites de este "funcionalismo metafórico" (como marco para esta arquitectura degenerada). Y de este modo enunciaré cuál sería a mi entender su ejemplo más radical -regulando lo riesgoso de tal ejercicio teórico, al permitirme *surfear* en el plano de los elementos que conforman el "inconsciente colectivo gay" del urbanismo-. Es decir, declarar un edificio en particular como "el más claro ejemplo de la prehistoria arquitectónica de la cultura gay de este siglo XX" (ni pienso remontarme a épocas en donde lo gay no existía como cultura, sino sólo como práctica sexual) sería simplificar ridículamente la problemática y transformar el tema en algo definitivamente muy aburrido. Por otro lado, continuar rodeando, redefiniendo, y complejizando la posibilidad de definir el concepto de lo gay en arquitectura sin nunca enfrentarse cara a cara con la verdad material de la ejemplificación y del juicio de valor, no haría honor a la costumbre digna del arquitecto moderno, de siempre hablar de una arquitectura en particular. Señalando

con el dedo: "Eso es arquitectura... aquello no es buena arquitectura".
Surfearé entonces.

Si Melnikov era puto o no era puto, no me interesa (sabemos que era casado). Si los camaradas, que persiguieron exhaustivamente a los homosexuales, eran tan comunistas como maricones a puertas cerradas, o sólo no prestaban atención a las figuras de jóvenes rusitos sin ropa que S. Eisenstein dibujaba entre toma y toma, no lo sé.

Pero sí sé que todo el panfletismo revolucionario, orientado a la igualdad de masas, la regulación laboral, la erección de la figura del obrero como ejemplo de individuo libre y de completa entereza, ha seducido desde entonces a la cultura homosexual (en este caso decimos homosexual, no gay). Y es el *funcionalismo metafórico* de la arquitectura rusa la que se presenta para mí como el *ejemplo perfecto* de ese inconsciente cultural. Arriesgándome de este modo a señalar no un edificio, pero sí una tipología arquitectónica como tal: en ingles, "*the workers' clubs*". Los clubes de las Fábricas.

Muchas de las fábricas poseían uno.

Pero la fragilidad de estas presuposiciones se fortalecieron frente a ciertas reflexiones surgidas sobre la posibilidad de una discusión sobre "el género en al arquitectura", frente a un texto muy interesante que precisamente se cuestionaba cuál era el verdadero aporte de la arquitectura gay en la ciudades contemporáneas. El texto "Toilettes of tomorrow", me hizo pensar en una repuesta que me pareció muy interesante: el *paraíso gay* no existe, pero la arquitectura gay lo puede reconstruir a través de imágenes fragmentarias, redefiniendo el uso del equipamiento urbano y socavando la integridad de la figura de la arquitectura eficiente, a lo largo de toda la ciudad prácticamente sin precisar sucesos materiales. Sólo reglas y relaciones sociales trastocadas (he aquí la formula de transformar el agua en oro, para los del planeamiento urbano). Pero no son éstos fragmentos inconclusos. Sino situaciones, que más que pruebas pilotos, se presentan como casos ejemplares del más astuto urbanismo moderno.

Este urbanismo gay ha reconocido los beneficios del baño público. Transgrediendo su función, se ha logrado desvincular un espacio concebido de forma plenamente funcional de su única razón de ser. Perpetuando el fenómeno en base al éxito de la refuncionalización. Esto debería ser tomando como un claro ejemplo de cómo se ha logrado resolver una problemática subyacente desde siempre en la problemática del habitar: el baño como escenario sexual. De tal modo que se ha logrado articular en el espacio público un escenario sexual comunitario. No de un modo completamente explícito, pero sí lo suficientemente publicita-

do como para dar por descontado este tipo de actividades en cualquiera de las instalaciones de los edificios públicos en general. Tanto, que creo que es más lógico en el diseño de un edificio público, rotular en un plano de replanteo, o en una planilla de locales a los espacios destinados al servicio sanitario como Tetera (tea-room) más que como Locales sanitarios o baños públicos. Nuestros aficionados a los baños públicos podrían servir como grupo sobre el cual testear nuevas ideas de cómo hacer estos locales más eficientes respecto de su nueva utilización. Entendiendo que las intervenciones no deberían alterar de forma explícita el desarrollo de las actividades, el aprendizaje en términos de un *urbanismo silencioso*, y menos evidente en términos expresivos y formales, redefiniría profundamente la relación entre planeamiento urbano y construcción.

Por otra lado, la arquitectura gay se percibe recortada dentro de la ciudad de modo evidente, al detectarse -implícita en su esencia- una nueva forma de interacción entre los individuos y los espacios que la arquitectura no logra categorizar respecto de las nociones burguesas de confort y bienestar. El ejemplo de los baños no es un caso aislado. La ausencia de verdadero confort, se transforma en la algo plenamente seductor para el usuario. Lo inhóspito del espacio, no sólo atrae por la evidente privacidad ante la poca afluencia de público. La libertad que implica el anonimato personal sumado al anonimato del contexto, propone una nueva experiencia espacial. El espacio verde inserto en el tejido urbano, siempre ha tenido dicha cualidad. La ausencia de equipamiento confortable define otro tipo de relación con el espacio comunitario. Las áreas restringidas u olvidadas dentro de las mega-estructuras urbanas (ya sea orientadas al rubro sanitario, burocrático-administrativo, deportivo, vial, etc.) proponen solares donde prolifera la presencia de artefactos, maquinarias, junto a un equipamiento técnico-arquitectónico irrepetible en otros sectores de la ciudad ofrecidos al esparcimiento público. La seducción que generan estos lugares es prácticamente un impulso de libertad junto a una pulsión afrodisíaca.

Los baños, los artefactos de los baños, las cámaras y las antecámaras, los pasillos de servicio, las escaleras de incendios, las salas de máquinas, el desván, los sótanos, las despensas, los vestuarios, "las regaderas", el garaje, los estacionamientos (parking-lot), los bajo escaleras, los ascensores, las azoteas no transitables... los artefactos. La arquitectura afrodisíaca.

Las rampas, las barandas, las puertas trampa, las salidas de emergencia, las salas para fumadores, los baños públicos para discapacitados... La arquitectura del morbo.

De pronto, la *arquitectura del morbo*. Una arquitectura *no degenerada*:

proyectada así, de una.

El siguiente es un ejemplo pequeño un poco tonto, pero que viene muy al caso:

Todos los años el VPRO invita a un artista a realizar un proyecto en la sala de vidrio de la entrada-recepción de su sede principal (Villa VPRO - MVRDV arquitectos). "The Smoking Lounge" de Gerald Van Der Kaap (1997-1998), fue el primero de esta serie de proyectos. El proyecto consistía en transformar la recepción en un salón de fumadores donde, aparte de ofrecer el equipamiento correspondiente a una sala estas características -cantidad de ceniceros de acuerdo al porcentaje de fumadores estimados, cortina de viento, asientos, etc.-, una serie de videos se proyectarían a través de monitores. Videos de explícito "smoking fetish content", el fetiche de ver gente teniendo sexo mientras fuma, o simplemente el fetiche de excitarse viendo a alguien fumar; teen Smoking, smoking oral sex, etc. Una intervención muy simple pero que sirve como ejemplo bastante gráfico de qué tipo de reconstrucción fragmentaria es necesario hacer para percibir los logros de esta arquitectura. Una arquitectura encargada de corromper los espacios de la arquitectura tradicional, en pos de generar estímulos muy precisos en un público ávido de *un rol más activo* dentro de las instituciones y la ciudad.

Esta última clasificación es el resultado de ya varios años de decodificación de estos fenómenos. Muchos ya han aprendido a dejar de lado los tabúes de los que la arquitectura clásica y moderna está compuesta. Pero esto no significa dejarlos de lado por completo, todo lo contrario, permitirse entender que son necesarios y que es muy divertido meterse con ellos, sean de la naturaleza que sean. Y como muchos ya han aprendido, es lógico que la *arquitectura gay del morbo* presente alguna que otra obra clásica factible de ser individualizada como hito en esta breve historia que acabamos de intentar reconstruir. A mí se me ocurre una -y como toda obra tomada como enclave en una línea de tiempo, su elección nunca es muy sorprendente, sino más bien obvia y aburrida-. La casa en Burdeos de Rem Koolhaas (1998), o más conocida como "Casa para un discapacitado", o "la casa para el paralítico". Qué aburrida, qué obvia, cuán pretenciosa es. Pero qué magníficamente salvaje, y absurda.

A mí me encanta la idea de una casa para un lisiado, debo reconocer que me produce una sensación muy inquietante; y más sabiendo que el lisiado es hombre y que tiene mucho dinero. Me recuerda a esa escena tan tristemente graciosa de "la naranja mecánica", cuando él vuelve a esa mansión super moderna, donde un tiempo antes habían cagado a palos al dueño y violado a su mujer frente a él, de una forma super humillante. Y de pronto aparece el tipo en silla de ruedas en su super casa, pero en vez de estar la super rubia, tiene de guardaespaldas a un super-puto haciendo fierros en el living. También me produce mucho mor-

bo el hecho de que la casa se haya transformado quizás en una de las obras más publicadas de este arquitecto. Publicaciones en las cuales queda descrito hasta el límite de lo obsceno la secuencia de aseo del tipo en la silla de ruedas, a razón de describir lo correcto del diseño de todo el equipamiento del baño. Que más que un baño parece una de esas salas de enemas-sexuales que se ven por Internet. Repleto de artefactos, canillas y duchas de manos a alturas especiales, junto a la silla fija con sus respectivos arneses de sujeción del torso donde poder ducharse sentado, y todo esto decorado con estantes y bachas de vidrio especialmente diseñadas por Maarten van Severen, que agregan al espacio un aspecto digno de la arquitectura hospitalaria de luxe. Y si de artefactos hablamos, no puedo dejar de recordar el ascensor plataforma de 3.00 x 3.50 m, cuya instalación se encuentra documentada y publicada, y es de un altísimo grado de complejidad no apto para arquitectos. Verdaderamente increíble pensar en el grado de dominio público que se encuentra la situación íntima de este señor. Esto es arquitectura sin tabúes, esto es arquitectura gay.

Quizás hablar de arquitectura gay es hablar de ciertas metas en la arquitectura. La relación entre el uso-habitar = laburo, y el defecar, y el sexo. Uniendo placer y trabajo, separando actividades humanas de esfuerzo extra, inclusive en el arte y las disciplinas orientadas a la experiencia creativa. Restarles el esfuerzo como garantía de eficiencia ¡Deshagámonos de políticas académicas, especialmente si éstas están pasadas de moda! No permitiendo el esfuerzo insalubre en la experiencia de transitar la arquitectura. Y más aún en el trabajo pesado, logrando el esfuerzo totalmente orientado al placer. Pero no meramente al placer carnal y físico, sino también psíquico y social.

El transitar la arquitectura como si fuese una fantasía sexual pública.

Florencia Braga Menéndez está chocha con su ramona	María Schiapara ya no tiene que buscar a ramona por los quioscos
Daniel Socías va a seguir recibiendo a ramona en su casa	Marta Castaño recomendó a todos sus amigos que se suscriban
Emei va a extañar a ramona si no se suscribe otra vez	Eduardo Argañarás recibe a ramona en su casa

La idea siempre fue de Amancio

En exclusiva para el Club de Arquitectura: entrevista a Delfina Gálvez. Buenos Aires, 8 de septiembre de 2004.

Sofía Picozzi y Marina Zuccon

mejor que todas las anteriores.

Marina Zuccon: Delfina, ¿usted colaboró con Amancio Williams en la casa del puente de Mar del Plata?

Sofía Picozzi: ¿Cómo fue su colaboración en la decoración?

Delfina Gálvez: En la casa del puente poco, pero en la decoración sí. Lo que pasa es que Amancio muchas veces me hacía firmar cosas que yo no había hecho, y cosas que sí hice no las firmé. Por ejemplo el plan de urbanización del Tigre, ese lo hice yo prácticamente todo, pero no lo firmé. En realidad he trabajado muy poco en arquitectura.

DG: Era poca cosa porque la casa tenía una especie de espina dorsal que eran los placards de cada lado. Después se pusieron las camas, las colchas, cortinas y una serie de cosas. (...)

MZ: ¿Y por qué había algunas cosas que usted firmaba y otras no?

MZ: Para la introducción del libro Amancio Williams, Emilio Ambasz le escribe unas cartas...

DG: En realidad Amancio hacía todo solo.

DG: Que nunca me mandó, por supuesto. Y dice unas cosas que yo jamás le dije, un invento de él.

MZ: Pero tenía colaboradores...

SP: ¿Qué dice?

DG: Él tenía la idea central siempre, a los dos se nos ocurrían ideas, a todos los que estábamos al lado de él, pero a él se le ocurrían mejores.

DG: Que yo trataba de que Amancio hiciera cosas más comerciales para ganar plata, no es cierto.

MZ: ¿Dicho por quién que eran mejores, por él o por usted?

MZ: Leo lo que dice: "Critcarlo por no moverse lo suficientemente rápido en circunstancias que requieren movimientos ágiles, como las de la Argentina, sería desconocer sus razones existenciales. Tal vez si él la hubiera dejado a usted manejar alguno de los asuntos mundanales algunos de sus proyectos podrían haberse levantado del suelo".

DG: Yo reconozco que eran mejores. En la casa del puente, por ejemplo, él tuvo otras ideas antes. La idea que tuvimos los dos desde el principio fue no sacar ni un árbol, y el único lugar que quedaba era a ambos lados del arroyo. Siempre existió la idea de edificar sobre el arroyo. Primero habíamos pensado en pilotes, y Amancio había pensado en unas vigas que se llaman Vierendell, que dejaban muchos huecos donde iban a ir los vidrios. Después de pronto se le ocurrió esto que fue una idea muchísimo

DG: Puede ser, pero eso es una suposición como cualquier otra.

MZ: Nosotras nos preguntábamos cuáles serían esos asuntos mundanales.

DG: Lo que pasa es que Amancio no sabía tratar

con los clientes. Yo estaba completamente de acuerdo con él en no transar de ninguna manera en cuanto a las ideas, si le pedían una casita Tudor no la tenía que hacer, yo estaba completamente de acuerdo en eso. Pero si le pedían tres dormitorios tenían que ser tres dormitorios. Si le decían que podían gastar X pesos no podía calcular el doble. Pero Amancio veía todo muy grande, entonces si le pedían una casa de oro la proyectaba de diamantes, y eso dificultaba mucho la relación con los clientes. Ya era bastante difícil que aceptaran tener una casa moderna, pero si además no respondía a las necesidades de ellos o era demasiado costoso, era demasiado pedirles...

SP: Y en los proyectos en los que usted no participó directamente, ¿tenía alguna influencia por otro lado?

DG: Influencia no creo, Amancio no era una persona que se dejara influir.

SP: ¿Usted trabajó con algún otro arquitecto?

DG: No.

MZ: ¿Se escribían con Le Corbusier?

DG: Amancio lo conoció en Europa y después siguió escribiéndose con él.

MZ: ¿Usted también se escribía con Le Corbusier?

DG: Yo le escribía las cartas a Amancio porque sabía francés muy bien, él lo hablaba bien pero no lo sabía escribir. Pero correspondencia directa, no.
(...)

MZ: En el libro de Amancio también aparece usted como colaboradora del proyecto de las casas en el espacio.

DG: Ahí también, pero la idea fue de Amancio.

MZ: ¿En general en las obras que usted aparece como colaboradora la idea fue de Amancio?

DG: La idea siempre era de Amancio, sean los colaboradores que aparezcan, la idea siempre fue de Amancio.

SP: ¿Y eso no era un conflicto para usted?

DG: No, si la idea de él era mejor...
(...)

MZ: Delfina, ¿a usted le importa que su colaboración en la obra de Amancio a veces no sea mencionada?

DG: No, no me importa nada, a mí me gusta que las cosas salgan bien.

MZ: Nosotras pensábamos en algunas colaboradoras de Le Corbusier, o de Mies van der Rohe...

DG: En Europa era distinto...

MZ: También en algunas obras aparecen como colaboradoras solamente...

DG: No ha habido mujeres arquitectas muy importantes.

MZ: Esa es la pregunta que nos hacemos, si no hubo muy importantes o si no las nombran.

DG: No, yo creo que no hubo, creo que sabríamos, por todo el mundo feminista que hay ahora se sabría.

MZ: Por ahí ahora sabemos de las de ahora, pero las de antes...

DG: Es que no sé, las de ahora tampoco, los más grandes son todos hombres, Calatrava es hombre, Gehry es hombre, Ambasz es hombre...

MZ: Esa es una pregunta, ¿no? Será por eso o existe algún prejuicio.

DG: Yo creo que debe ser por eso, porque ahora no hay tanto prejuicio. Ya hubo varias generaciones de arquitectas, alguna pudo haber brillado más especialmente.

MZ: Quizá tenga que ver con lo que le pasó a usted, las mujeres finalmente se terminan dedicando a sus hijos.

DG: Yo no sé porque ahora no estoy al tanto, ahora las familias son mucho más chicas. Mis hijas y mis nietas son muy independientes, aunque se dedican mucho a su familia.

SP: Marina tiene una teoría que es que quizá lo que había pasado con las arquitectas modernas es que no se habían preocupado por buscar un reconocimiento que los hombres sí.

DG: Yo creo que si alguna hubiera sido un genio de la arquitectura habría terminado por aparecer. Son siglos de supremacía de los hombres...

MZ: Hay una anécdota de Charlotte Perriand que había colaborado con LC, Beatriz Colomina escribe un artículo donde hablaba que LC nunca la había nombrado y ella había participado por ejemplo en los interiores de las casas...

DG: Pero no creo que se le hayan ocurrido ideas tan brillantes como se le habían ocurrido a LC.

MZ: También tiene que ver con una idea distinta sobre la autoría o la colaboración, como cuando usted nos dice: "a mí no me interesaba si me nombraban".

DG: No, no me interesaba porque estaba en otra cosa.

MZ: Y cuando sus hijos fueron más grandes, ¿qué relación tuvo con la arquitectura, ya había quedado en el pasado?

DG: Estaba muy alejada. Hice una obra, que ni sé si existe todavía, era un pabellón nuevo adosado a una casa más bien antigua, hice una cosa más bien neutra, no se podía hacer muchas cosas raras. No podía chocar mucho.

MZ: ¿Y la casa dónde queda?

DG: Era en San Isidro, por La Horqueta creo, no sé en qué está...

SP: No le importa mucho.

DG: No, no era una obra nada extraordinaria. Lo que sí hice son jardines, después me dedicué mucho a viajar.
(...)

MZ: Delfina, usted escribió hace poco un libro sobre su infancia, ¿piensa escribir sobre los años posteriores?

DG: No, es todo muy comprometido después. Estoy terminando un libro de cuentos.

SP: ¿Escribió algún artículo sobre arquitectura?

DG: Sobre arquitectura he escrito alguna vez, en una historia de la arquitectura, un capítulo sobre la arquitectura Argentina de los siglos XIX y XX, en realidad eso se lo habían pedido a él.

MZ: Ahí no tenía la excusa del idioma.

DG: No, pero para Amancio no era su cosa escribir.

artecontemporáneoargentino

arteBA 2005

Del 20 al 25 de mayo
los esperamos en el stand C2

Ernesto Ballesteros
Flavia Da Rin
Martín Di Girolamo
Leopoldo Estol
Guillermo Faivovich
León Ferrari
Jorge Macchi
Margarita Paksa
Liliana Porter
Pablo Siquier
Clorindo Testa

11 mayo | 18 junio

Miguel Angel Ríos

nuevoespacio

Jorge Macchi

22 junio | 30 julio

Eduardo Alvarez

nuevoespacio

Juan Erlich

www.ruthbenzacar.com

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

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

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@aol.com
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.

delinfinitoarte 

Av Quintana 325, PB
4.813.8828 / 4.815.5699
lu - vi 11 a 20 hs
delinfinitoarte@speedy.com.ar
www.delinfinitoarte.net

Los noventas no se acaban nunca Arqueologizando una década

Los noventas regresan: en las páginas siguientes, Juan Ignacio Vallejos y Julieta Castiglione revisitan la pasada década y discuten sobre sus límites. Fundamentales documentos para no dejar de pensar en los límites temporales de estéticas aún en curso.

¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90?

Los Noventa: sobre Fusiones y Confusiones entre Arte y Política

**Juan Ignacio
Vallejos**

Presentación

El siguiente trabajo está referido a una serie de discursos críticos hacia el arte argentino en los noventa y toma como materia de análisis tres sucesos que tuvieron lugar en Buenos Aires durante el año 2003. El primero corresponde a la muestra *Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva*, curada por Emiliano Miliyo; el segundo a la muestra *Ansia y Devoción* curada por Rodrigo Alonso y el tercero al debate *Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo* que tuvo lugar en el Malba y fue organizado por Sebastián Codeseira y personas vinculadas al Proyecto Venus y a la Fundación Start.

Hemos asumido el recorte del objeto de estudio, "arte de los 90", tal y como fue realizado por diversos trabajos publicados hasta la actualidad a los que hemos tenido acceso. Estos enfoques asumen como un hecho el vanguardismo de la llamada "generación del Rojas" en lo que hace a la definición estética de la década. Es decir, cuando hablamos de arte de los noventa o de *arte light*, nos referimos a ciertos elementos estéticos que han sido agrupados bajo esa denominación, tomando como parámetro una simplificación abstracta del estilo de las obras que fueron expuestas en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas que funcionó entre 1989 y 1994, a cargo de Jorge Gumier Maier. Entendemos que de por sí este recorte puede ser visto como arbitrario, sin embargo, nuestro propósito no es cuestionar la validez del mismo sino reflexionar acerca del marco social que dio lugar a su construcción y a la lectura realizada por los críticos. En ese sentido, el considerado *arte light*, funciona como un concepto a deconstruir, intentando dar cuenta de las relaciones de poder que han posibilitado su emergencia como objeto de análisis y como sujeto moralmente punible.

La línea de análisis que seguirá el presente trabajo pretende explorar una mirada sociológica al problema planteado, buscando aportar datos que puedan colaborar en la reconstrucción de los puntos de vista o cosmovisiones de los diversos actores envueltos en la trama. Vale decir, no es un trabajo que se enmarque dentro de la crítica artística, más bien toma a la crítica como un insumo de análisis. En lo que hace a la determinación de las cosmovisiones de los sujetos se utilizará la idea de *moral* como una disposición funcional, soporte de acciones sociales de tipo valorativo que posee la capacidad de expedir juicios acusatorios hacia

un otro o de deslegitimar su accionar a través de la apelación al juicio sobre lo “bueno” y lo “malo”. Es decir, no entenderemos a la moral como un fundamento esencialista de la acción sino como una estrategia discursiva enmarcada en espacios de disputas que, a la vez, supone un anclaje histórico específico.

Entendemos que es factible establecer conexiones hipotéticas entre el funcionamiento de una moral que se hace manifiesta en la crítica al *arte light* y la forma en que ha sido procesada por cierto grupo de actores dentro del campo intelectual la experiencia de la nueva izquierda en Argentina durante la segunda mitad de la década del sesenta. Dentro de este enfoque, tomaremos como actores relevantes en lo que hace a la construcción de discursos sobre ambas épocas a los intelectuales vinculados al campo artístico. Dentro de ese grupo prestaremos atención a actores que son portadores de un discurso moralizante que actúa como legitimador de prácticas dentro del mismo campo. Esta moral que intentaremos desentrañar sustenta un solapamiento del campo artístico con el campo político y se apoya en lo que entendemos es una lectura idílica de la experiencia política de la nueva izquierda durante los sesentas. La hipótesis que intentaremos explorar supone que en los noventas con la emergencia del llamado *arte light* tomó forma concreta una propuesta artística de relativa autonomía. Este fenómeno produjo en su desarrollo un conjunto de desplazamientos en los diferentes espacios de poder dentro del campo que hizo que varios actores se sintieran afectados y tomaran partido en su contra. De este modo, la moral a la que nos referimos anteriormente emergió como una herramienta efectiva para evitar el avance de una forma relativamente autónoma de entender el arte. Una de las mayores potencialidades de este discurso moralizante es que se edifica en el terreno de la creencia logrando que no exista posibilidad de diálogo con el otro. Su *virtualidad* constituye su característica más saliente, es decir, su condición de moral artística que a pesar de estar claramente circunscrita al plano artístico, proyecta la sombra de una práctica hacia el campo político. Se establece así, no una fusión entre el campo artístico y el campo político, con hegemonía del último, como pudo haberse dado en los sesenta, sino una *falsa sinonimia* entre estética y política que se mantiene dentro de sus márgenes y no llega a traducirse al campo político. Esta sinonimia cumple con la función de legitimar

prácticas artísticas propias del campo sobre la base de una lectura histórica idealizada de aquella fusión.

Los sucesos acontecidos entre el 19 y 20 de diciembre de 2001 y toda la movilización social que rodeó a la Argentina de los últimos dos años fue condición para que ciertos actores consiguieran repositionarse dentro del campo artístico asumiendo la tarea de desplazar al *arte light* y anular su validez como práctica artística. Los debates que rodearon a estos intentos de desacreditación del *arte light* constituyen la materia de estudio de este trabajo ya que actualizan la funcionalidad de esta moral pseudo-política y dan elementos para poder analizar ciertas posiciones hacia adentro del campo.

El concepto de *campo*, acuñado por Bourdieu (1990, 1993) nos servirá como herramienta de análisis a lo largo del trabajo y será aplicado a lo que hemos podido identificar como campo artístico en Argentina. La profundidad con la que nos fue dado tratar el tema no nos habilita a realizar definiciones tajantes en esta materia; creemos que en todo caso hemos contribuido a la determinación de algunos intereses que, en la actualidad, tienen injerencia en la reproducción de la estructura. Sin duda, un trabajo de mayor envergadura podría aportar elementos más fiables al análisis, por esa razón, éste mismo se circunscribe al marco de lo hipotético confiando en que algunos de estos elementos sean de utilidad a una intervención futura.

Antecedentes: El Caso Belleza y Felicidad

Durante el 15 de Enero y el 1 de Marzo de 2003 se llevó a cabo en la galería de arte "Belleza y Felicidad" la muestra *Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva*, curada por Emiliano Miliyo. Con su trabajo, el curador pretendía realizar un recorrido personal sobre obras de diversos autores que habían estado vinculados al espacio durante la década del noventa. Podría decirse que, desde su comienzo, el mensaje que proyectaba la empresa era un tanto confuso. Lo que para unos era algo así como un acto celebratorio dedicado a la galería y a quienes habían estado vinculados a ella, para el curador era un proyecto de carácter crítico.

La muestra fue curada siguiendo una estética próxima a la de un velatorio, adornada con sábanas negras y velas, lo cual llamó poderosamente la atención de muchos de los artistas participantes. A esto se le sumó la intención del curador de incluir en el catálogo de la muestra un texto de Ernesto Montequín fuertemente crítico hacia los artistas implicados en la muestra, lo cual desató un verdadero escándalo. La mayoría de los artistas se negaron a incluir ese texto en el catálogo que a tono con el fuerte debate generado nunca se imprimió. El mensaje que se traslucía era el de la "feliz muerte" de un estilo de hacer arte y la consiguiente decadencia de sus paladines.

A raíz de este suceso, se generó una gran polémica entre los allegados al campo artístico local. La revista de artes visuales *ramona* en su nú-

mero 31 dedicó un importante apartado, con el título *The ByF affaire*, a tratar los pormenores del suceso. El número incluyó el texto de Ernesto Montequín, finalmente denominado *Estertores de una estética (minutas de un observador distante)*, también el texto del curador para presentar la muestra, denominado *Una mirada oblicua*, una charla entre Miliyo, Diana Aisenberg y Gustavo Bruzzone con el título *De curador a forense* y la respuesta de Roberto Jacoby al texto de Montequín intitulada *Enfado snob*.

Estertores de una Estética

El texto de Montequín desarrollaba una fuerte crítica a la llamada “generación de artistas del Rojas”, jóvenes que habían expuesto durante la primera mitad de la década del noventa en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, pero principalmente se ensañaba con los que a su entender eran los tres responsables de la hegemonía de una forma de arte que “hacía de la subjetividad un valor absoluto”: Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Jorge Gumier Maier. La prosa de Montequín es realmente aguda y atractiva, sin embargo, su afán por la beligerancia lo lleva a enarbolar de un modo “liviano” frases explosivas con muy poco fundamento expositivo.

En un primer apartado, el texto caracteriza el impulso que significó para el arte local la afluencia de capitales durante el primer gobierno menemista. La progresiva institucionalización que tuvo lugar en el medio artístico a partir de la creación de fundaciones como Antorchas, Espigas, Proa, Start, Klemm o Constantini y de emprendimientos como las becas Kuitca o el Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI), marcan una etapa en la que comienzan a abrirse mayores oportunidades para la reproducción material de ciertos artistas del medio local. Infelizmente, sin percibir la necesidad de dar las justificaciones analíticas apropiadas para un estudio social -que, por otra parte, hubiera sido muy interesante leer-, Montequín liga este fenómeno de un modo lineal a la pauperización social que tuvo lugar durante la década. Frases como “la movilidad artística compensa o sustituye la inmovilidad social” o “mientras se asiste a la disgregación final de las instituciones civiles, el mundo del arte se organiza”, son frases de peso que dichas de un modo muy liviano sólo apuntan a producir efectos de persuasión en el lector. Ocurre lo mismo cuando define a la década del noventa como una década de “certezas institucionales” apropiada para la “expansión de subjetividades”:

“Curiosamente, o no tanto, en esta época de certezas institucionales, de fortalecimiento de las redes de validación del arte, de paulatina consolidación y poder de identidades marginadas, surge y se afianza un grupo de artistas que reivindican la fragilidad, la parsimonia y la inocencia, a sabiendas de que ninguna amenaza real impedirá la plena expansión de

sus subjetividades" (Montequín, 2003:35-36).

Montequín procede ampliando y cerrando los límites de autonomía del campo artístico según sus conveniencias. Para criticar la ampliación del mercado artístico y la institucionalización que se produce en la década, el autor establece conexiones con el fenómeno de la concentración de la riqueza y con el fuerte proceso de polarización social que entonces se desarrolla. Sin embargo, la supuesta "reclusión" en la subjetividad de los artistas aludidos sólo es leída a la luz de las instituciones del arte, no en tanto productos de una sociedad en la que el neoliberalismo colonizaba todos los espacios supeditando la política a la economía y contando con el respaldo de una sociedad que reelegía al corrupto gobierno menemista por más del cincuenta por ciento de los votos.

De hecho, resulta llamativo que ninguno de los críticos que analizan la década del noventa haya intuido alguna conexión como la antedicha, a la luz del trabajo realizado por Bourdieu (1995) en "Las reglas del arte". Allí el autor descubre una conexión intrínseca entre la visión desencantada del mundo político y social, que cundió entre varios artistas franceses luego del fracaso de la revolución del cuarenta y ocho y del golpe de Estado de Luis Bonaparte, y el *culto del arte por el arte*:

"Cuando el pueblo ha hecho gala de una inmadurez política sólo comparable a la cobardía cínica de la burguesía, y cuando los sueños humanistas y las causas humanitarias han sido escarnecidos y deshonrados por aquellos mismos que hacían profesión de defenderlos... cabe decir, con Flaubert, que esto se acabó y que hay que encerrarse y seguir sumido en la propia obra como un topo" (Bourdieu, 1995: 96-97).

Varios analistas que iremos exponiendo a lo largo del trabajo suelen criticar la apatía política de los artistas de los noventa sin incursionar en ningún tipo de reflexión que conlleve a descifrar cómo es que estos actores llegaron a adoptar esa cosmovisión en ese momento histórico preciso. La crítica moral suele ser menos trabajosa que la social. Autores como Rodrigo Alonso (2003) citan dos veces, sin sentir la necesidad de realizar ningún tipo de aclaración, a Pablo Suárez y a Roberto Jacoby, la primera para celebrar sus declaraciones revulsivas en el sesenta y ocho, y la segunda para acusarlos de ser los responsables de escandaloso *arte light* en los noventa. Es realmente llamativa la inexistencia de un análisis que, al estilo de una sociología del arte, intente reconstruir el punto de vista de estos artistas, tanto de los que en su momento formaron parte de la militancia política en los sesenta como de los que adscribieron a la estética del Rojas sin haber pasado por aquella experiencia. No existe un interés por ver desde qué punto estos actores construyen su visión del mundo y por desentrañar las características que tiene el campo del que forman parte.

Por otra parte, cuando Montequín critica a los supuestos artistas que

“hacen de la subjetividad un valor absoluto” no se llega a aclarar qué sería hacer arte sin apelar a la propia subjetividad como último sostén del acto creativo. Se podría intuir que Montequín abogaría por aquella consideración filohegeliana del Siglo XIX que concebía -como también lo hacía Wagner, inspirado por Feuerbach, en su escrito *La Obra de Arte del Futuro*- al artista como un medium de la *voluntad*, único fundamento supremo de toda creación.

El texto consigue elevarse un poco del nivel del pleito personal a la hora de denunciar la fuerte presencia del *paternalismo* que rige en el campo artístico vernáculo. De hecho, resulta innegablemente sospechoso el funcionamiento de un campo casi totalmente a-conflictivo en el que las disputas se dirimen por lo bajo y el tráfico de influencias es moneda corriente. De cualquier manera, aseverar esto requeriría un trabajo de campo específico que pudiera dar pruebas concretas, elementos que lamentablemente el artículo de Montequín no aporta.

Acto 2: En la charla que se transcribe en la revista ramona número 31, Aisenberg y Bruzzone al principio, tímidamente, y luego de un modo abierto, acusan a Miliyo de haber traicionado a los artistas que formaron parte de la muestra retrospectiva. La forma en que fueron contextualizados los cuadros y el texto de Montequín que quiso ser entregado el día de la presentación y luego de su censura circuló a través de Internet, daban la pauta de un curador auto-colocado en el lugar de artista, utilizando a los cuadros y a sus autores como elementos de otra obra. La opinión de Aisenberg resulta tajante:

“Lo que se ve en la muestra es una trastienda de galería, así, nada, de los artistas que mostraron, una de cada uno. Es una lectura chata, pero cuando empezás a escarbar y empezás a ver los textos ahí es donde empiezan las cosas... Yo fui a ver la muestra y dije: “¡Mierda! ¿a quién se le habrá ocurrido esta tela negra que parece un velorio?” Después leí tu texto (el de Miliyo) que habla en pasado permanentemente, hasta la muerte de Belleza y Felicidad que dice: ‘qué fue Belleza y Felicidad’ o ‘qué hubo’...” (ramona 31, pag. 54).

En la misma charla Bruzzone acusa a Miliyo de haberse burlado de él y de Fernanda Laguna (una de los directores de Belleza y Felicidad), y de haber traicionado a los artistas que, como él, le habían cedido sus obras para una muestra que se suponía celebratoria y terminó siendo casi todo lo contrario. La hipótesis del “caballo de Troya” cobraba fuerza entre el público tímidamente avisado. Lo más llamativo era que, en la charla, la postura de Miliyo no llegaba a entenderse. Sus respuestas a las incisivas preguntas de Aisenberg y Bruzzone apuntaban casi siempre a asumir los límites de su mirada no especificando un objetivo o mensaje claro.

Una interpretación posible para ese “silencio” era creer que la actitud acusatoria de los entrevistadores no le había dado a Miliyo la confianza

suficiente como para sincerar su postura. Con esta inquietud y en miras a la confección de este artículo, tuve una entrevista con Miliyo en el mes de Febrero de 2004. Sinceramente, me encontré con bastantes menos fundamentos de los que suponía. La sábana negra se debía a que para Miliyo, Belleza y Felicidad tenía una estética de “almacén kitsch” que distraía al espectador. No reivindicaba ninguna intención de burla hacia los autores pero sí una postura crítica. Consideraba que el texto de Montequín era quizás el texto más seriamente escrito sobre la mencionada galería y denunciaba el “amiguismo” que regía en el campo artístico local.

Hubo tres elementos que rescaté como interesantes de aquella charla. Primero, su idea de que es a partir de la década del noventa que en la Argentina comienzan a circular los llamados “artistas profesionales”, artistas ni muy buenos ni muy malos, ni muy sumisos ni muy desafiantes, que apuntaban a un parámetro de obra que sabían que podía tener éxito. Para él, estos artistas lograban abrirse camino ganando becas y subsidios que se regían por este tipo de fórmulas anticipables. La incidencia de fundaciones y organismos internacionales en la década del noventa había colaborado con este fenómeno. Segundo, el valor de la crítica como un modo de fortalecimiento del campo artístico, liberándolo de amiguismos y de relaciones paternalistas. Tercero, la reivindicación de la idea de autonomía del campo artístico que él encontraba perjudicada debido a las prácticas antedichas. Todo esto, no significaba que su muestra subjetiva había sido exitosa en el tratamiento de estos temas pero aunque sea aclaraba la lectura del propio Miliyo frente a lo acontecido.

Enfado Snob

El texto de Jacoby estaba articulado como una respuesta personal a Miliyo y Montequín. Se trata de un texto inteligente aunque por ciertos pasajes no da cuenta del verdadero valor de lo que allí estaba en discusión. Su argumentación se proponía “desenmascarar” a los dos secuencias EM que por diferencias personales con él y ciertas “envidias” hacia el grupo de artistas vinculados a Belleza y Felicidad adoptaban una actitud destructora.

En resumidas cuentas podría decirse que la respuesta de Jacoby desplegaba tres estrategias. La primera era poner en duda la supuesta “distancia” desde la cual Montequín sostenía la objetividad de su relato (1). Humanizando a Montequín, Jacoby lo incluía en la disputa por espacios de poder dentro del campo como un actor más con una posición específica y un interés determinado. Deberíamos admitir que las “biografías no autorizadas” que ensaya el autor sobre el dúo EM para connotar su posición en el campo son bastante débiles, sin embargo, no invalidan el legítimo intento de quitar cualquier velo de objetividad a sus discursos. La segunda estrategia que despliega Jacoby es la de relativizar su propio lugar de privilegio dentro del campo, dando pistas de su considerable amplitud y complejidad.

1) Recordemos el subtítulo *Minutas de un observador distante*.

“A EM(ontequín) no le importa que esto no se demuestre en manifestaciones de poder tales como premios, invitaciones a bienales, comentarios críticos o cualquier otro criterio para medir la llamada 'legitimación', tema central en la preocupación de EM(ontequín) y también de otros críticos actuales. EM(ontequín) deja deliberadamente de lado que la 'legitimación' que le inquieta se genera en este país desde múltiples focos: desde los ámbitos del Estado, los museos, Fondos de las Artes, la fundación Antorchas, las galerías de arte, los coleccionistas, los críticos y jurados, la Academia, las escuelas y universidades, muchos artistas y docentes influyentes y quién sabe cuántos más” (Jacoby, 2003:63).

Así, Jacoby intenta burlarse de las acusaciones sobre su rol como propulsor de relaciones paternalistas sin dar demasiadas explicaciones, pero al mismo tiempo plantea un camino posible para investigar la forma en que circula el capital social dentro del campo.

Finalmente, la tercera estrategia y quizás la más fuerte dentro de la argumentación de Jacoby es la de atacar el sostén metodológico del trabajo de Montequín que sencillamente carece de rigurosidad.

“EM(ontequín) propone estas falsas ecuaciones porque no se ha molestado en investigar. Le resulta suficiente con lanzar acusaciones huecas que suenan agudas. Pero es muy fácil saber quiénes ganaron premios, quiénes fueron a las bienales y muestras internacionales de importancia, quiénes obtuvieron subsidios estatales y privados, quiénes invitaron y fueron invitadas a muestras consagratorias, quiénes tuvieron menciones consagratorias en los medios. Son artistas y críticos que EM(ontequín) ni siquiera menciona porque no pertenecen a los círculos concéntricos de su rencor” (Jacoby 2003: 67).

Lamentablemente, estos artículos se perjudican por la carga que le imponen sus autores al pretender transformar un fenómeno artístico-social en un problema de enemistades personales. Aún así, quedaba allí registrado un problema de considerable magnitud.

Ansia y Devoción

Un elemento remarcado por Bruzzone en la charla publicada en ramona 31 era la virtual puesta en crisis que habría generado esta muestra para el grupo de artistas vinculados a Belleza y Felicidad. En sintonía con Bruzzone, la lectura de Aisenberg con respecto a lo acontecido albergaba una idea de quiebre injusto e innecesario entre aquella estética del Rojas y el actual resurgimiento del arte político post 19 y 20 de diciembre de 2001. Casualmente, quien asume de un modo particular esta idea de las continuaciones y las rupturas es Rodrigo Alonso. Entre los meses de Febrero y Marzo de 2003, casi al mismo tiempo que la muestra retrospectiva de Belleza y Felicidad, Alonso curó una muestra en la Fundación Proa denominada *Ansia y Devoción*. El proyecto proponía

agrupar las obras de varios artistas que habrían “acompañado” el desarrollo de la gran contestación social que acabó con el gobierno de De la Rúa en 2001. Estos artistas no habrían actuado de manera reactiva ante el cambio de paradigmas que tuvo lugar luego de la revuelta popular de aquel mes de diciembre; ellos habrían venido colaborando desde su obra en la denuncia de las injusticias del sistema neoliberal de los noventa. Trataba de este modo de plantear una continuidad selectiva entre un grupo de artistas que hoy sostenían con orgullo el galardón de haber resistido en su momento a la tentación de las “mieles menemistas”. En sí, el proyecto resultaba interesante, lo polémico venía de la mano de su caracterización del “deber ser” del artista frente a lo social y de su lectura acusatoria acerca de la influencia de Jorge Gumier Maier y la estética del Rojas sobre el arte de aquel período. Ya en el comienzo del artículo central del catálogo, Alonso plantea la necesidad de reflexionar sobre la posición que cualquier actor social debe adoptar dadas las condiciones actuales de una economía y una política globalizadas.

Partiendo de esta premisa, el autor realiza un recorrido sobre diferentes aportes artísticos y académicos que tuvieron lugar durante la década del noventa, haciendo énfasis en la apertura registrada en cuanto a los estudios sociales sobre arte y política en los sesenta. Así, se refiere a los trabajos de Ana Longoni y Mariano Mestman (2000), al de Andrea Giunta (2001) y a algunas iniciativas en el campo del arte como el proyecto Trama o la revista ramona. Sin embargo, en su breve repaso sobre la década, el autor establece una distinción tajante entre estas iniciativas “buenas” y la: “por entonces legitimada *estética del Rojas* que, siguiendo las directivas de su mentor, Jorge Gumier Maier, proponía la indiferencia del arte por la realidad” (Alonso, 2003:12).

Alonso demuestra su inclinación por los términos tajantes ya en la primera estocada que dirige, en lo que será su larga persecución moral, a la por él definida *estética del Rojas*. Resulta llamativo que frente a la conceptualización del arte que realiza Gumier Maier (1997) en los siguientes términos: “el movimiento del arte es la fuga. Conceptos tales como *verdad* o *realidad* le son extraños porque todo arte es ficción”, Alonso rescate una interpretación tan lineal como la de que allí se plantea una “indiferencia por la realidad”. A todo, Alonso le encuentra su veta moral. Todo para él es transparente, la imagen es lo que es y el no hacer una referencia explícita y claramente decodificable en la obra según los términos clásicos del arte comprometido supone una alienación automática.

La visión de Alonso no entiende de autonomía, todo en el arte es o debería ser utilidad. Al citar la frase en la que Arthur Danto dice: “*hay algo malo en escribir una novela sobre esa clase de injusticias en las que uno tiene obligación de intervenir*”, le reprocha al filósofo suponer que el arte no es una forma de intervención y se reconcilia con él infiriendo: lo que Danto pretende es una forma de intervención útil y supone que el arte no puede darla. Según nuestra interpretación, lo que el filósofo señala

con su frase es el límite de una determinada práctica, más específicamente el límite que separa al arte de la política. La estetización de la injusticia, la pobreza o la violencia, funciona en la actualidad como un círculo vicioso de reconfortación moral entre el artista y el espectador. El artista legitima su obra y su derecho a decir y a hacer, apelando a las figuras del pobre, lavando, a su vez, las culpas del espectador que se legitima a sí mismo como un consumidor moralmente apto. Si lo que puede interpretarse como un objetivo político del arte de vanguardia es generar instancias de disrupción, oponer a la realidad objetos que la perturben, debemos aceptar que el arte político-moral hace bastante que dejó de generar cualquier tipo de disrupción y se exhibe como un estilo entre tantos otros.

Uno de los principales objetivos de Alonso con *Ansia y Devoción* era el de reinsertar la discusión acerca de la eficacia del arte como herramienta para la revolución, tema que comprometió a varios artistas argentinos en la década del sesenta y culminó con la virtual fusión de las esferas del arte y la política, aunque bajo la hegemonía de esta última. Lamentablemente, la lectura idílica confeccionada por Alonso omite el final de la historia: un arte completamente subsumido por la política y una avalancha de episodios que hicieron que un proceso de contestación generalizado que en su momento se expresó a través de múltiples espacios (en las universidades, el clero y los sindicatos, además de en el arte) haya confluído en la violencia armada y en la derrota de un proyecto que acunaba muchos más sueños que los que caben dentro de un fusil.

Rosa Light y Rosa Luxemburgo

La recorrida por los diferentes episodios polémicos que intenta analizar este trabajo concluye aquí, con el debate *Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo* que tuvo lugar en el Malba el 12 de mayo de 2003. Hasta ahora hemos realizado una rápida pasada por dos argumentaciones críticas hacia el arte en los noventa. La primera, fundada en la denuncia de las supuestas disfunciones del campo artístico local expresadas en la puesta en práctica de relaciones paternalistas y en un funcionamiento a-conflictivo del campo. La segunda, de mayor complejidad, se ancla en una reivindicación artístico-política de la nueva izquierda que emerge en la segunda mitad de la década del sesenta y plantea desde esa lectura idílica la desaprobación moral del arte presumiblemente autónomo de la década neoliberal. Lo que caracteriza a este tercer episodio por oposición frente a los otros dos es, por un lado, la emergencia de un nuevo actor: las organizaciones artístico-políticas de jóvenes como el GAC o Etcétera y, por otro, la consideración del enorme peso que pueden llegar a tener dentro del campo las fundaciones internacionales que brindan apoyo económico al arte en Argentina.

El encuentro en el Malba, asumía como claro antecedente la polémica que giró en torno a la retrospectiva de Belleza y Felicidad curada por

Emiliano Miliyo. Sobre la base de ese registro, fue invitado a la mesa de exposiciones Ernesto Montequín, lo acompañaron Andrea Giunta, Ana Longoni, Roberto Jacoby y Magdalena Jitrik. Podría decirse que los expositores coincidieron bastante en sus posturas, quien marcó una diferencia de grado fue Montequín y Jitrik dejó de lado la reflexión teórica para expresar una opinión en un tono más personal.

Andrea Giunta abrió el evento con un trabajo minucioso y sofisticado; en lo que hacía al tema específico de la mesa, el último capítulo de su exposición resumía una postura clara. Allí, Giunta recordaba la historia que rodea a la publicación del manifiesto *Por un Arte Revolucionario e Independiente* de 1938. Específicamente, tomaba nota de un intercambio entre André Bretón y León Trotsky con respecto a la libertad en el arte:

“El párrafo número 9 del texto es el que define con mayor claridad las relaciones entre el arte y la revolución. En su proyecto inicial, Bretón retoma, para cerrar ese párrafo la fórmula que utilizara Trotsky en Literatura y Revolución: toda licencia en el arte excepto contra la revolución proletaria. Pero Trotsky insistió en que la restricción -excepto contra la revolución proletaria-fuese eliminada... Trotsky podía sostener esto después de la experiencia soviética, que lo llevaba a temer el abuso que podría hacerse de un criterio que tratara de establecer qué es lo que el arte debía ser” (ramona 33:56).

La cita no era para nada casual, tomaba a un personaje del calibre de Trotsky para dar sustento a una defensa inobjetable de la libertad en el arte. La historiadora tomaba partido por una defensa de la autonomía del campo artístico tanto frente a las corrientes estéticas hegemónicas como frente las ideologías políticas, y declamaba un:

“... enfrentamiento ante cualquier tipo de disciplinamiento que intente marcar los límites de una producción artística correcta, más correcta o más legítima que otra, estén estos límites determinados por el requerimiento del compromiso o por el mandato de la forma, todo aquello que intente decirle al arte qué es lo que debe ser o que trate de establecer, corroborar o fiscalizar qué es lo que el artista debe hacer” (ramona 33:57).

Roberto Jacoby comenzó su intervención advirtiendo la existencia de puntos en común con Giunta. Su intervención retomaba la cuestión relativa a la libertad en el arte colocándose en un terreno parecido al de la autora en lo que hacía a la idea de autonomía:

“Ese estatuto especial que tiene el arte como territorio móvil de libertad donde, a la manera de los templos de la antigüedad, el que entraba gozaba de inmunidad, me parece un valor central sin el cual carece de sentido cualquier intento de hablar de política y arte, pues si no bastaría con

hablar de política a secas o de política y control social por ejemplo” (ramona 33:57).

Su consideración de la política en términos foucaultianos como biopolítica, vale decir, como administración o control de la vida, lo lleva a entender a toda manifestación artística como “...una afirmación de la vida libre, más allá de cuán explícito sea el supuesto contenido político exhibido” (ramona 33:58). También agrega al análisis una reflexión sobre lo que significa hoy en día el arte político: si en algún momento fue un fenómeno enfrentado a las instituciones o con una actitud de insubordinación frente a ellas, hoy el arte político no es nada más que un género entre otros. Jacoby coloca esta afirmación en el contexto de una disputa por el apoyo económico de fundaciones internacionales y denuncia:

“Algunas instituciones internacionales apoyan exclusivamente proyectos socio-artísticos que parecieran tener a la experiencia de Tucumán Arde como manual de instrucciones, como formulario de inscripción para pedir el apoyo institucional” (ramona 33:58).

Jacoby se refería allí al proyecto Ex Argentina, llevado adelante desde el Instituto Goethe, financiado por la Fundación Federal Alemana de Cultura y cuya dirección artística está a cargo de Alice Creischer y Andreas Siekmann. Este proyecto se plantea a sí mismo como una investigación realizada por artistas e intelectuales de diferentes ámbitos sobre los factores que condujeron a la crisis económica a la Argentina y trabaja principalmente sobre una idea de genealogía. Llamativamente, se intentan conjugar allí herramientas científicas y artísticas para explorar una crisis que desde la sociología, la economía y la ciencia política se ha venido trabajando hace bastante tiempo y cuyas consecuencias se vinieron advirtiendo claramente durante la década del noventa. Entendemos que el proyecto intenta abordar esta temática desde una óptica novedosa de la cual se obtendrán nuevos enfoques.

El Grupo de Arte Callejero (GAC) y la Agrupación Etcétera forman parte del proyecto Ex Argentina y son actores que de algún modo han comenzado a disputar posiciones hacia adentro del campo en lo que hace al acceso al apoyo económico internacional. Una noticia que había circulado entre los asistentes al debate era que el GAC, agrupación que al igual que Etcétera mantenía desde sus inicios una vinculación fuerte con HIJOS, había aceptado una invitación para ir a la Bienal de Arte de Venecia. Aquello había alimentado la postura de los que creían como Jacoby que el arte político estaba de moda. La denuncia de Jacoby era la introducción de uno de los nudos por los cuales iba a circular la discusión más adelante.

El debate continuó con la exposición de Ana Longoni. Su punto de vista tampoco difirió del de los anteriores expositores en lo referido a la re-

lación entre arte y política. Su relato tomó a la misma Rosa Luxemburgo como protagonista remarcando la falsa oposición entre el supuesto arte light y el supuesto arte político, y continuó citando a Peter Nettl de este modo:

“Precisamente porque Rosa Luxemburgo no le hacía concesiones artísticas a la política, sería un error suponer que el arte y la política no estaban relacionados en el nivel más alto de su consciencia personal. En esto no había conflictos: el conflicto sólo lo creaban los intentos torpes de manipular al arte para fines políticos en lugar de dejarlo desempeñar su propio papel autónomo y, posiblemente, superior. Mientras más grande sea el arte, más importante será su efecto político último: elevar la civilización” (ramona 33:61).

Longoni agregaba además un elemento que nos resulta sumamente sugerente, la expositora hablaba de una “...sinonimia falaz entre arte político e ideas de izquierda, al menos progresistas, o políticamente correctas”. Vale decir, una estética vagamente politizada que aporta legitimidad en ambos campos y redime de la acción política concreta construyendo una suerte de *izquierda virtual*, temas que abordaremos al final del trabajo.

Siguiendo con el curso de las exposiciones, continuaremos con la de Ernesto Montequín. Esta exposición se diferencia de las anteriores en el grado al que lleva la crítica: la categoría misma de arte es, según Montequín, un producto de la sociedad capitalista y su autonomía resulta inseparable de su condición de mercancía: “... toda obra de arte es vehículo de la ideología del arte, que es una de las instituciones más dolorosamente funcionales al sistema capitalista” (ramona 33:63). Para Montequín no existen matices, el arte es por completo un producto burgués y por esta misma razón no vale la pena diferenciar entre un “arte comprometido” y un “arte formalista”. De este modo, realiza una impugnación resignada de todo lo expresado hasta el momento, cerrando su exposición con la frase: “...confieso que no puedo dejar de sentir nostalgia por una época en que el arte rosa era shoking y no light” (ramona 33:64). Por alguna razón, la corta intervención de Montequín no generó fuertes debates y él mismo no fue un partícipe relevante de la discusión que se generó a continuación, sin embargo, fue él el primero en remontar, con esta última frase, la bandera de la idealización de los sesentas y su supuesto rosa *shoking*.

La última en exponer fue Magdalena Jitrik, que se diferenció principalmente en el tono de su intervención. No fue tan academicista. La artista expuso su vivencia personal en torno al arte y el compromiso político y propuso construir espacios de difusión y legitimación que fueran independientes de las políticas sostenidas por las instituciones internacionales. En clara alusión a los miembros del GAC expresó:

“Para terminar... dejemos de pensar que el arte se decide en Venecia,

este año les tocó a los que hacen arte político, dentro de tres años quizás ellos decidan otra cosa, mientras tanto nuestra vida y nuestro trabajo siguen. Dejemos de pensar en aquellos lugares como objetivos y pensemos más en la comunidad artística y cómo se tiene que reagrupar y desarrollar este potencial creador...” (ramona 33:66).

De ahí en mas tuvo lugar el debate que no tardó en llegar. Las temáticas fueron las críticas y las defensas del arte en los noventas, las críticas y las defensas de la gestión de Gumier Maier en el Rojas y las apelaciones a la década del sesenta como cenit del compromiso artístico. En síntesis, el actor o los actores que fueron con mayor vehemencia al debate fueron justamente quienes fueron excluidos de la mesa: los dirigentes de grupos político-artísticos como el GAC o Etcétera, y quienes se encuentran en los bordes del espacio de inclusión como es el caso de Ernesto Montequín.

Más allá de la lectura puntual que pueda hacerse acerca de cada uno de los temas sobre los cuales se debatió, es claro que lo que estaba en discusión allí no era cuál era la lectura mejor fundada sobre lo que ocurrió con el arte en los sesenta y en los noventa sino quién debía ocupar los espacios autorizados para *legislar* sobre lo ocurrido. La discusión escondía una clara y legítima disputa por espacios de poder hacia el interior del campo. Las jóvenes generaciones que contaban con el apoyo de las instituciones internacionales se armaban cabalmente para disputar su propio lugar en la mesa como actores legítimamente autorizados para opinar sobre el arte y la política.

El punto más interesante del debate (por lo menos para este trabajo) lo constituye el conjunto de elementos discursivos que estos *retadores* utilizaron como herramientas para disputar su espacio dentro del campo. Es aquí donde emerge la famosa ética del compromiso y la habilitación moral para actuar en el plano artístico que hemos comentado para los trabajos de Montequín y de Rodrigo Alonso. Aquella idealización de la década del sesenta, además de sobrevivir a través de cierto legado trunco que intentaremos analizar aquí más adelante, sobrevive porque aún hoy en día es efectiva como herramienta para disputar espacios de poder frente a quienes lo detentan. Al ser una abstracción moral que forma parte de cierto sentido común instituido, funciona como “comodín” para una amplia gama de actores ya que no es un proyecto político lo que se expresa a través de esa moral sino un determinado gusto estético que se legitima hacia adentro del campo artístico por su apelación al campo político.

Endemoniados '90s-Adorados '60s

Rodrigo Alonso en el catálogo de la muestra *Ansia y Devoción* se toma la molestia de recopilar todos o, al menos, la gran mayoría de los textos que criticaron al arte de los noventa o sugirieron frases que podían interpretarse de esa manera. En su texto *Vectores y Vanguardias* publicado



en la pituca revista española *Lápiz*, Marcelo Pacheco define a los noventa a partir de una serie de sucesos, de cuales pueden inferirse críticas precisas (Pacheco, 2000:37). El autor señala a la década del noventa como responsable de lo que podría ser entendido como una corrupción del arte nacional. Ingreso en el “campo globalizado de la industria cultural”; “coleccionismo de origen empresarial”; “institucionalización de espacios marginales”; “megaexposiciones de éxito masivo”; “periodismo de mercado”; “negocio del arte”; “plantillas de producción de fuerte aceptación en el mercado”, las observaciones de Pacheco marcan claramente una pérdida de autonomía por parte del arte en manos del mercado, producto de la afluencia de capitales mercantiles durante la década del noventa.

Desde una óptica claramente opuesta a la de Pacheco, Inés Katzenstein (2003) en su artículo *Acá Lejos* sostiene que:

“...mientras en el ámbito internacional el modelo de artista que empezaba a instaurarse era un modelo profesional integrado, un artista asimilado al mercado de bienes culturales, que tomaba prestadas prácticas y estrategias del DJ, del director de cine, del activista, o del productor de eventos, como contrapartida, en el área de acción de los artistas argentinos asociados con el Rojas, comenzó a promoverse una imagen del artista como outsider” (Katzenstein, 2003:8).

Según la autora, Gumier Maier entendía esta figura del artista *outsider* como una respuesta al artista de los ochenta, célebre o nuevo rico. En lo relativo al “compromiso político” la autora también encuentra un propósito programático en la omisión de la política en el arte light. Así, a la vez que denuncia la incomodidad a la que eran sometidos los artistas “comprometidos” como Liliana Maresca, remarca la falta cometida:

“En un país en el cual se indultó a los militares implicados en el terrorismo de Estado (1976-1983), mientras el modelo neoliberal se implementaba del modo más violento, salvo excepciones, estos artistas trabajaron por fuera de las coordenadas explícitas de lo político. Y en este sentido, los artistas no fueron exactamente “marginales”: la imposibilidad de intervenir críticamente en los diversos ámbitos de lo político parece haber sido generalizada” (Katzenstein, 2003:8-9).

Resulta llamativa la observación de Katzenstein ya que critica a la estética del Rojas, al mismo tiempo, por la no-asimilación del lugar del artista como profesional integrado al mercado de bienes culturales y por su frialdad moral frente a la situación que se vivía dentro de la esfera política. Es decir, le niega al arte su derecho a constituirse como esfera autónoma: si se aleja del mercado es un *outsider* y si se aleja de la política es a-moral.

Finalmente Katzenstein hace referencia a la inversión del paradigma se-

sentista que realiza el arte en los noventa. Por un lado en su falta de apertura a las corrientes artísticas del resto del mundo, que se enfrenta al proyecto internacionalista del arte argentino en la década del sesenta y por el otro en la forma en que se resolvió la relación arte-política:

“Simplificando los términos, en Argentina, a fines de la década del sesenta y principios de los setenta, el proceso de radicalización ideológica que empujaba por una fusión entre arte y política, llegó a un punto crítico en el cual usando términos de Beatriz Sarlo, la política impuso su lógica, llevando a un grupo fundamental de artistas a abandonar el terreno institucional del arte o el conceptualismo político en bloc. Como vimos, en los años 90, en un período que quería caracterizar como parte, aún, del proceso de reconstrucción cultural post-dictadura, esta fractura radical entre arte y política que la dictadura había consolidado sobrevivió, pero situando a los artistas en la posición opuesta: éstos se abocaron a la construcción de obras en las que lo político aparecía como categoría excluida” (Katzenstein, 2003:11).

Primero, deberíamos hacer una aclaración: la radicalización política de fines de los sesenta llevó a los artistas a abandonar, no el terreno institucional del arte, sino el arte en su totalidad. Andrea Giunta es bastante clara sobre este tema. Por otra parte, si uno de los propósitos de la dictadura fue censurar ciertas formas artísticas que respondían a movimientos políticos que entonces planteaban un proceso de contestación social generalizado, creer que la autonomía del arte con respecto a la política que se dio en los noventa cumple sólo con la función de anular el supuesto “efecto revolucionario” del arte político es no dar cuenta de que estamos frente a dos sociedades totalmente distintas, casi opuestas en lo que se refiere a su nivel de movilización política. Lo que expresa esa observación es una forma de analizar el arte que lo comprende únicamente a partir de su relación con el campo político. El arte, no tendría sentido por fuera de esa relación; no encontraría justificación. Como ya hemos señalado, hoy en día el arte político es sólo una corriente estética ente otras y su diálogo con lo político no está necesariamente sustentado en una práctica política específica.

Por su parte, Sarlo en su artículo *El Mito Nacional* realiza un recorrido histórico por el arte en Argentina que termina por plantear una visión diferente con respecto al arte en los noventa. La autora define a la Argentina luego de la hiperinflación como a una sociedad postmoderna de carácter periférico. “Lo político empieza a ser definido en relación a otros temas: derechos humanos, minorías culturales, estrategias de la diferencia. Lo político se vuelve cultural y lo político en términos tradicionales simplemente se ausenta” (Sarlo, 2000:21). Para Sarlo, la autonomía que logra el arte argentino en esa década se relaciona con una ausencia de la política que habría colonizado todos los espacios y no con una maduración misma del campo. En este sentido, se intuye una relación

entre Arte y Política aún irresuelta. De hecho, el modo en que se siguen emitiendo juicios críticos al arte por apelación a una moral política lo comprueba.

El arte light como nombre de autor

Existe un breve texto de Michel Foucault que es la desgrabación de una conferencia que dictó en el Collège de France durante la década del sesenta, su título es *¿Qué es un autor?*. Lo que Foucault desarrollaba allí era una rectificación sobre la metodología de trabajo que había puesto en práctica en su libro *Las palabras y las cosas*. Se inculpaba de haber utilizado de manera “ingenua” nombres de autores sumergiéndolos en una ambigüedad molesta que entremezclaba a Bufón con Linné o a Cuvier con Darwin. En su defensa argumentaba no haber querido formar familias de autores sino simplemente explorar las “...condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas.” (Foucault, 1985:9) Con esta premisa el autor se lanzaba a la carga contra las ideas de *autor* y de *obra*.

Mientras que para los griegos la narración era un modo de perpetuar la inmortalidad del héroe, nuestra cultura habría metamorfoseado este fenómeno otorgando a la obra el derecho de matar a su autor. Siguiendo el análisis realizado por Susana Murillo (1996) ubicamos al autor como poseedor de una obra en clave de mercancía. A pesar de que la misma se genera como producto de prácticas sociales conjuntas, es el autor el que, en los hechos, resulta falazmente identificado como el fundamento originario de la obra, a la vez, donante de un sentido omnisciente.

Lo que debe ponerse en claro es que son relaciones de poder las que se ponen en juego en la determinación de la veracidad de un discurso, en el derecho a hablar en nombre de un autor o, en fin, en la instauración del derecho de autor y su contracara: la penalización y la responsabilidad social sobre lo que se escribe. La obra, producto eminentemente social, se le revela al propio autor como autorizada para dictaminar la esencia de su persona. Así, un *nombre de autor* indica de qué forma debe ser recibido tal o cual texto, dónde debe ser agrupado, en qué medios debe circular, etc. Todo esto se debe a que el *nombre de autor* constituye una función emergente de determinadas prácticas discursivas (y, por ende, sociales) que imprimen el modo en que deben circular los discursos.

La exposición de Foucault era seguida de un debate al que asistían personajes de la talla de L. Goldmann, Lacan o Jean Wahl. Justamente, Goldmann, en lo referido a la dificultad que significa definir dónde comienza y termina una obra en relación a un sujeto individual como Nietzsche o Kant, señalaba que los límites de una obra “...como todo hecho humano se definen por el hecho de que constituyen una estructura significativa fundada sobre la existencia de una estructura mental coherente elaborada por un sujeto colectivo” (Foucault, 1985:49). Es decir,

que sobre la base de prácticas que la ponen en circulación ésta misma cobra su propia significación. La pregunta podría ser entonces: ¿por qué se considera tal o cual texto como parte de una determinada obra o no? Y la respuesta remitiría al estudio de las relaciones de poder que subyacen a la funcionalidad y a la circulación de las obras de arte. Como señalaba Foucault al final de su exposición:

“En suma se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso” (1985:42).

¿Qué es entonces el *Arte Light*? O mejor dicho ¿qué llevó a un gran número de actores con posiciones identificables dentro del campo del arte a avalar la construcción del sujeto *arte light*, dotado de un programa político, de una moral, de una intencionalidad clara y de un sinnúmero de estrategias y artilugios para llevar a cabo su plan nefasto? La pregunta de fondo sería: ¿qué disposiciones presentes en nuestra sociedad hacen que se conciba la impugnación del supuesto *arte light* en tanto falta moral? Deberíamos entonces, abandonar la creencia en la obra de arte y el autor, como sujetos unívocos, portadores de esencias únicas que es preciso develar y comenzar a entender que tanto la obra como el sujeto autor son los emergentes de determinadas prácticas sociales a las que es preciso prestar atención.

El espejo del menemismo

La reagrupación de textos en torno a un centro de expresión político-artístico en la construcción del sujeto *arte light*, persigue un fin discursivo específico. No es mediante un proceso natural de decantación de datos que la estética '90s debe ser asociada a la política económica neoliberal y al menemismo. El procedimiento de asociación remite a un discurso específico imbricado en relaciones de poder determinables. Como dijimos, lo central para este trabajo sería entonces indagar sobre la disposición social anterior a la construcción del sujeto *arte light* que concibe el mecanismo a partir del cual se sometió a ese nombre de autor a determinados procesos de existencia, circulación y funcionamiento.

Uno de los primeros en plantear su crítica al *arte light* a partir de la asociación con la política menemista fue Pierre Restany que publicó el artículo *Arte Guarango para la Argentina de Menem* en 1995. El autor comienza definiendo de un modo que roza lo discriminatorio a los supuestos campesinos engominados y “guarangos” procedentes del noroeste del país que ha atraído el menemismo a la capital. La crítica se relaciona más con una visión del estilo anti-peronista de derecha que con una visión progresista. Resuena en su texto la idea de “aluvión zoológico” propia del anti-peronismo de los años cuarenta y cincuenta. El autor pretende criticar una política resumiéndolo todo a la crítica estética. Así, hacen su entrada triunfal en el texto los supuestos jóvenes artistas

adaptados con total naturalidad al menemismo y a su cultura. Por su parte, Jorge Gumier Maier resulta ser el catalizador del movimiento desde su dirección de la galería del Centro Cultural Rojas. Realmente el trabajo es tan débil en su argumentación y tan lejano a la complejidad de las disputas que se registran en la sociedad argentina que resultaría redundante seguir analizándolo en este contexto. Sin embargo, introduce una interpretación del arte como *espejo* de la sociedad que ha tenido gran difusión.

Asociar a la estética del Rojas de la década del noventa con el menemismo, ordenarla bajo la misma categoría, es un procedimiento tan automático, tan sencillo y transparente que nos invita a la sospecha. La asociación entre una estética kitsch de colores chillones y temáticas simples, y una política ubuesca, hiper-realista e impune como la del menemismo es plausible sólo para quien mira desde muy lejos el problema que se hace presente allí. La relación es quizás un tanto más intrincada. Enfoquemos en una persona que desde el poder que le otorgó una ansiada estabilidad económica se dio el lujo de despreciar cualquier tipo de manifestación social en variados temas, entre ellos, el indulto a los dictadores de la década del setenta. Esto sólo quiere decir que la relación entre arte y menemismo no se establece simplemente a través del kitsch. La política menemista fue un intento de anulación de la política, un menosprecio de la política. La estética de los noventa no fue un desprecio del arte.

Fusión y Confusión entre Arte y Política

Existe una dificultad en lo que se refiere al estudio histórico de las décadas del sesenta y setenta. Como señala Tortti (1999), las posturas suelen articularse en extremos, o se celebra todo lo que fue la experiencia del sesenta sin dejar ni un mínimo lugar a la crítica o se rechaza de lleno lo acontecido condenándolo al silencio como un período maldito de nuestra historia que es debido olvidar. Autores como Oscar Terán (1997) en su texto *Pensar el pasado* reflexionan sobre las limitaciones y dificultades que implican acercarse a ese período que nos interpela de manera tan dura. El fantasma del terrorismo de Estado y de aquellas 30.000 víctimas se hace presente con un gesto adusto y abrumador. Sin embargo, Terán asume en su texto una orientación que se desprende de la que podría llamarse una máxima de Todorov: "la memoria debe ser sometida a la justicia, que es el verdadero objetivo social". Acto seguido, nos encontramos en una encrucijada quizás peor:

"... ¿cómo someter el pasado a la justicia o, dicho de otro modo, para qué la historia? ¿Para comprender lo que los actores sentían en ese pasado cuando aún era presente, o lo que nosotros podemos explicar y valorar porque conocemos lo que fue su futuro y por ende sabemos lo que ellos (que en este caso también es un nosotros) no podían saber?" (Terán, 1997: 1).

La respuesta a estos interrogantes debe anteceder a cualquier clase de acercamiento histórico que busque agregar elementos analíticos significativos. La conclusión finalmente propuesta por el autor implica una síntesis entre la postura teleológica y la contextualista:

“... un acercamiento a ese pasado podría renunciar tanto al anacronismo que mide otras épocas con la vara de la propia, cuanto al contextualismo relativista que conduce a dar todo lo sucedido por legítimo. Entre ambos polos se alza la más compleja posibilidad de reconocer lo que de destino pudieron contener aquellas vidas, pero al mismo tiempo lo que de libre elección implicaron” (Terán, 1997:2).

La lectura de Terán resulta esclarecedora en cuanto al modo de saldar cuentas con cierta culpa implícita a la hora de investigar sin, a la vez, esgrimir un falso desapego. Sin embargo, no cabe duda de que esta visión no es la compartida por la mayoría del campo académico en nuestro país. Las décadas del sesenta y del setenta constituyen un período críptico que a la vez proyecta fuerzas sumamente poderosas al conjunto del entramado social. Como elemento inasible y a la vez incuestionable posee la capacidad de dar sustento a múltiples discursos que desde la izquierda y la derecha usufructúan esta indefinición para el beneficio propio. En concreto, es necesario aceptar que la vida ha continuado y que el dolor que nos genera esta historia también constituye una materia de disputa, en tanto herramienta discursiva. El debate por ver quién es el legítimo heredero de la mítica generación del sesenta es un debate por el poder actual dentro de un campo determinado por reglas identificables y propias del sistema capitalista en el cual vivimos.

La *moral pseudo-política* que intentamos analizar, asume su funcionalidad como una herramienta discursiva “valiosa” dentro del campo del arte y esto constituye uno de los pilares que sostienen su existencia, pero, a la vez, debemos remarcar que emerge como producto de un proceso histórico determinado. El modo en que el campo intelectual ha procesado la experiencia de la nueva izquierda se expresa como una condición de posibilidad para el tratamiento que actualmente recibe en tanto memoria.

En un texto de 1997 llamado *Un legado trunco*, Emilio de Ipola ensaya dos hipótesis para pensar la reinstalación actual de parte de aquella agenda política construida en los sesenta y llevada a la acción en los setenta. Concretamente, fueron los ochenta el momento en que se cuestionó en el campo intelectual a nivel mundial lo que fue el discurso heroico y eufórico de los sesenta intentando abordar un replanteo profundo dentro de la izquierda. En síntesis, las hipótesis de De Ipola para interpretar la inmutabilidad del programa de la izquierda en Argentina se expresan a través del efecto de una doble ausencia: ausencia de un debate y ausencia de una generación.

“... primera hipótesis... aunque en apariencia estaban dadas todas las

condiciones para un cuestionamiento profundo de la experiencia de los setenta, este cuestionamiento no tuvo lugar sino de un modo fragmentario y, a todos efectos prácticos, insuficiente... en la Argentina, a diferencia de otros países no hubo prácticamente discusión ni confrontaciones sostenidas y productivas entre los intelectuales de izquierda acerca de los setenta” (De Ipola, 1997:27).

A lo antedicho el autor agrega que, de este modo, los cambios ideológico-políticos propios de la década del ochenta se registraron en nuestro país de un modo silencioso y hasta clandestino.

“Hubo un rápido desplazamiento de temas (de la violencia armada a la transición pacífica) y de evaluaciones (de la valoración positiva de la idea revolucionaria a la de la idea democrática); hubo, en suma, reemplazo de unos valores y unas creencias por otras -y en ciertos casos, simple coexistencia de las viejas con las nuevas convicciones, “doble discurso”, como se decía justamente en los ochenta” (De Ipola, 1997:27).

De Ipola escribe en este trabajo de un modo casi personal. En un tono de confesión, expresa su profunda decepción al ver que estas discusiones que ansiaba presenciar a su regreso a la Argentina en 1984, no tuvieron lugar. En este sentido, la segunda hipótesis que ensaya De Ipola es la de la ausencia de aquellos que debieron haber llevado adelante aquel debate; jóvenes que en esos años debieron haber tenido entre 30 y 35 años. Como consecuencia de este *legado trunco* el autor señalaba la existencia de un hiato generacional entre su generación y los jóvenes que hoy pertenecen a mi generación. El propósito de De Ipola no fue intentar resucitar aquella discusión que no tuvo lugar en los ochenta. Aquella discusión tuvo su momento y no se dio, ya no hay vuelta atrás. Lo que nos queda es intentar entender nuestra realidad tomando en consideración aquella ausencia.

Es evidente que este cambio silencioso y subrepticio es el que posibilita el juego de este “doble discurso” que se hace presente en ciertas obras del arte político actual. Longoni, en su exposición en el Malba, agregaba además un elemento que nos resulta sumamente sugerente, ella hablaba de una “...sinonimia falaz entre *arte político* e ideas de izquierda, al menos progresistas, o *políticamente correctas*”. Se registra a partir de esa sinonimia cómo una práctica artística suple o implica una virtual práctica política. En pocas palabras, la consideración del arte político como una acción pseudo-política que exige al actor de ejecutar concretamente una acción política. Éste creemos que es uno de los mecanismos a partir de los cuales funciona la disposición moral que intentamos abordar.

Beatriz Sarlo en *La máquina cultural*, cuenta la historia de un grupo de cineastas que en 1970 son fuertemente abucheados en un festival de cine en Rosario debido al contenido inclasificable de sus obras. Además

de registrar la chatura artística que se hacía presente en la dinámica de fusión entre arte y política de aquel momento, a Sarlo le interesaba rescatar la existencia de una forma distinta de hacer arte con una impronta revolucionaria. La fusión entre arte y política funcionó en los hechos como un abandono del arte a favor de la política. Andrea Giunta (2000) en su análisis sobre el fenómeno de *Tucumán Arde* señala que se trató de una experiencia límite para la gran mayoría de los que participaron de ella. La utilización de las obras como elementos transformadores, les impuso la disyuntiva entre el arte o la lucha revolucionaria.

El legado de aquella experiencia heroica de los artistas del *Tucumán Arde*, es hoy una sociedad que recuerda fervorosamente pero que no ha realizado un proceso de crítica o de reelaboración de lo que fue aquella experiencia. La nebulosa que resulta como producto de esta indefinición es la que termina por asumir esquematismos morales que hacen uso de una memoria irresuelta para fundamentar posiciones de disputa hacia adentro de un campo específico. Consideramos que la moral pseudo-política que hoy en día se asocia al arte político y pretende emitir juicios sobre el arte que ensaya intentos de autonomía, constituye una práctica de “doble discurso”. La competencia pasa por ver quién alza más alto su voz sin hacer que lo dicho se vea reflejado en un programa político concreto. Personas como Rodrigo Alonso pueden emitir el juicio más revolucionario sobre la relación entre arte y política, denunciando faltas morales en los otros artistas desde su muestra en la ¿Fundación Proa? Evidentemente, hay un grado de incoherencia considerable y esta incompatibilidad entre práctica y discurso convive naturalmente como si fuera invisible a los ojos de todo el mundo. El peor efecto que producen estas prácticas pseudo-políticas es que vacían de contenido a la ideología política. Se trata de un juego en el que implícitamente se sabe que nada es real. Debería ser hora de replantearse qué prácticas políticas merecen nuestro compromiso real y ya no actuar el inofensivo papel de revolucionario para disputar espacios que deberían ganarse por y para el arte.

Bibliografía:

- Alonso, Rodrigo; González, Valeria. (2003) *Ansia y Devoción. Imágenes del Presente*, Fundación Proa, Buenos Aires.
- *Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo*, (2003), Revista ramona N° 33, julio / agosto de 2003, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México.
- Bourdieu, Pierre (1993) *Cosas Dichas*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- *De Curador a Forense*, Charla, (2003), Revista ramona N° 31, abril de 2003, Buenos Aires.
- De Ipola, Emilio (1997) *Un legado trunco*, Revista Punto de Vista N° 58, agosto de 1997, Buenos Aires.

- Foucault, Michel (1985) *¿Qué es un autor?*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.
- Giunta, Andrea (2000) *Marcas del pasado*, Revista Lápis N° 158-159, diciembre de 1999-enero de 2000, Madrid.
- Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los Años Sesenta*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- Gumier Maier, Jorge (1997) *El Tao del Arte*, Gaglianone, Buenos Aires.
- Jacoby, Roberto (2003) *Enfado Snob*, Revista ramona N° 31, abril de 2003, Buenos Aires.
- Katzenstein, Inés (2003) *Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90*, Revista ramona N° 37, Diciembre de 2003, Buenos Aires.
- Longoni, Ana; Mestman, Mariano. (2000) *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia Artística y Política en el '68 Argentino*, Ed. El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- Montequín, Ernesto (2003) *Estertores de una Estética*, Revista ramona N° 31, abril de 2003, Buenos Aires.
- Murillo, Susana (1996) *El discurso de Foucault: Estado, locura y anormalidad en la construcción del individuo moderno*, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires.
- Oliveras, Elena (2000) *La levedad del límite. Arte Argentino en el fin del milenio*, Fundación Petorutti, Buenos Aires.
- Pacheco, Marcelo (2000) *Vectores y Vanguardias*, Revista Lápis N° 158-159, diciembre de 1999-enero de 2000, Madrid.
- Restany, Pierre *Arte Guarango para la Argentina de Menem*, Revista Lápis N° 116, noviembre de 1995, Madrid.
- Sarlo, Beatriz (1998) *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Editorial Ariel, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (2000) *El Mito Nacional*, Revista Lápis N° 158-159, diciembre de 1999-enero de 2000, Madrid.
- Terán, Oscar (1997) *Pensar el pasado*, Revista Punto de Vista N° 58, agosto de 1997, Buenos Aires.
- Tortti, Cristina (1999) en Pucciarelli, Alfredo (ed.) *La Primacía de la política. Lanusse, Perón y la nueva izquierda en tiempos del GAN*, EUDEBA, Buenos Aires.

José Fernández Vega lee a ramona
en su sillón favorito

Mario Gradowczyk tiene
que renovar su suscripción.

viajobien.com
Operado por Edita Viajes

EDITA
Operador Responsable

Bienal de Venecia

Del 12 de junio al 6 de noviembre

Desde: US\$ 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.

TALLER
X
C
O
S
E
S
O
S
I
C
E
N

Humahuaca 4662
Tel 4867-1240
Previo llamado



La maledicencia como narcisismo y las bombas de amor

Otra lectura de *The ByF affaire* (dossier de ramona 31, abril de 2003)

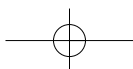
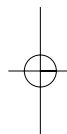
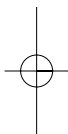
Julietta Castiglione

1) Nos referimos a Belleza & Felicidad como *una experiencia*: no ponemos el acento en los objetos que este espacio produce (¿cómo describirlos de una vez y para siempre?, no nos olvidemos de la heterogeneidad de su catálogo: Fernanda Laguna, Gumier Maier, Guillermo Ueno, Alberto Goldenstein, Luis Lindner, Sergio Avello, Pablo Siquier, Marcelo Pombo, Al Mundy, Gabriela Forcadell, Roberto Jacoby, Benito Laren, César Aira, Sergio Bizzio, Fabiana Imola, Alejandro Ros, Daniel Link, Pablo Schanton, etc., etc., etc.). Más fácil y certero -y es lo que habitualmente hacemos- podemos describir una actitud hacia estas obras de parte de las creadoras del espacio: Fernanda Laguna y Cecilia Pavón (especialmente la primera). En esta dirección, con el término

Dar o imponer un sentido implica, invariablemente, un efecto colateral: esto es, dar o imponer un valor. Y viceversa: cuando evaluamos qué vale una polémica, estamos tomando partido por un sentido en detrimento de otro. Y es que el *poemos*, la disputa como acontecimiento, pone siempre en escena este par, este doble juego: quien disputa, intenta obtener el dominio de sentido sobre la cosa imponiéndole un valor y al revés. Por lo mismo, me parece impecable el título para el dossier editado en la revista ramona número 31: *The "ByF" affaire*. Porque al fin de cuentas este dossier nace con un texto que intenta imponer una acción muy diferente. *Estertores de una estética*, de Ernesto Montequín, no puede entenderse, de ningún modo, como la propuesta de una discusión (discutir el valor de una exhibición, de una galería, de una estética, de una época); muy lejos está de tratar de imponer un nuevo sentido (y, por ende, un nuevo valor) a todo lo que se había dicho y escrito hasta ese momento sobre la *experiencia Belleza & Felicidad* (1); no hay más que leer y volver a leer atentamente el texto para advertir que lo que denuncia es una ausencia. Montequín vino a decirnos que a la historia de Belleza & Felicidad, tal como se la estaba narrando hasta el momento, le faltaba algo, o precisamente ese algo estaba escondido entre sus pliegues y urgía ponerlo en primer plano, señalarlo, subrayarlo (2).

A esta ausencia podríamos denominarla *Síndrome del Capitán Ahab*. Recuerde el lector la novela *Moby Dick*, de Melville: durante todo este extenso relato, el Capitán Ahab hace lo imposible por señalar que si bien el cetáceo blanco es importante, lo es precisamente porque él (el Capitán Ahab) así lo quiere. Ahab insiste sobre su insistencia: "*el protagonista de la novela soy yo, y la ballena no es más que una consecuencia de mi obsesión*"; *Moby Dick no es más que la Novela del loco deseo del Capitán Ahab*".

En esta misma dirección, *Estertores de una década* intenta ser la Novela (la *nouvelle* en este caso) de Ernesto Montequín: el triunfo del Capitán Ahab -el que también produce su ocaso- consiste en el intento desesperado de inscribir su nombre en el cuerpo de la ballena blanca, de manera tal que cada vez que cualquiera nombre a *Moby Dick* deba también pronunciar el nombre del marino (no es posible narrar la historia de



Moby Dick sin hacer referencia al loco deseo del Capitán Ahab); lo que Montequín no quiso permitir es que el nombre de *Belleza & Felicidad* pasara a la historia sin que fuera sinónimo del nombre de Ernesto Montequín.

¿Cuál fue el nudo de su ataque? La batalla con otros nombres propios. No conocíamos, hasta ese momento, un mejor erudito que Montequín sobre los temas de *Belleza & Felicidad*. Nadie se había tomado tanto tiempo, nadie había escudriñado y analizado tan de cerca ni con tanta pasión cada uno de los detalles que iban construyendo la historia de esta experiencia *Belleza & Felicidad*. No es difícil deducir el malestar que provocaba en Montequín (y que seguramente aún le provoca) que los nombres que enseguida aparecen cuando habitualmente alguien se refiere a *Belleza & Felicidad* sean los de Pablo Suárez, Jorge Gumier Maier y Roberto Jacoby. Volviendo al Síndrome del Capitán Ahab, la batalla de Montequín estaba ganada si, a partir del momento de la circulación del texto *Estertores de una década*, el nombre de Ernesto Montequín no sólo aparecía junto a los de Suárez, Gumier Maier y Jacoby cada vez que se narrara la historia de *Belleza & Felicidad*, sino que incluso sonara más fuerte, con más intensidad que estos tres otros nombres. Y en parte lo consiguió: aquéllos que no comulgaban (y no comulgan) con las estéticas de Gumier Maier, Jacoby y Suárez no perdieron tiempo en hacerse eco, atentos a la siempre falaz consigna de “el enemigo de mi enemigo es mi amigo”. Lo que no esperaban es que Montequín no aspiraba a tener ningún tipo de amigos: su último deseo hubiera sido (y es) comparar su Moby Dick con más nombres propios.

Moby Dick / *Belleza & Felicidad*, al fin y al cabo, es el sitio y la historia que Montequín eligió para que su nombre fuera citado en una *estética del estertor*: nadie sabía de su existencia hasta ese momento. A partir de la circulación de ese texto, Montequín es uno de los nombres de la historia de *Belleza & Felicidad*.

Pero hay algo más. Cité, en el párrafo anterior, una trilogía de nombres con los cuales Montequín estableció su batalla: Gumier Maier, Jacoby y

experiencia designaríamos a las sucesivas donaciones de valor y sentido que Fernanda Laguna (y Cecilia Pavón, en algunos momentos) posibilitaron (ya dándolo ellas o abriendo el juego) a cada una y al conjunto de todas las obras producidas por los nombres mencionados en el espacio de su *re-galería*.

2) Montequín se encarga de explicitarlo una y otra vez. Valga de ejemplo el siguiente párrafo del segundo punto de su texto, *La imagen y sus semejanzas*; así es que, refiriéndose al Rojas, escribe: “(...) fue el último espacio en Buenos Aires que debió inventar a su público, exigiendo una brusca mutación tanto de los hábitos perceptivos como de los taxativos, y obligando así a una redefinición veloz de los parámetros con los que hasta entonces se medían las obras de arte.

(Esto no aspira a ser un juicio de valor, sino la mera constatación de un hecho)". El subrayado es nuestro.

3) Para cuando suceden los hechos compilados en el dossier del número 31 de ramona, César Aira había publicado artículos sobre Belleza & Felicidad en diarios extranjeros y formado parte de su staff de autores. Y no sólo: Aira eligió la re-galería para lanzarse como artista visual, en la que es hasta el momento su única incursión conocida en las artes visuales.

4) Al final de su *Nota de autor*, cuando contextualiza la aparición de *Estertores de una década*, Montequín escribe "agradezco a los editores de ramona la posibilidad de publicarlo en su versión definitiva". Curiosamente, y de manera similar a lo que sucede con Aira, elige no mencionar a Cippolini.

5) Este mismo manifiesto se reproduce en el libro de Cippolini, *Manifiestos Argentinos* y es la portada del catálogo de la muestra *Arte abstracto (hoy) = fragilidad + resiliencia*, curada por Mario

Suárez. Pero no hay más que observar detenidamente las historias que componen la historia de Belleza & Felicidad para advertir que hay otro nombre más, fundamental, que debería estar en esta lista y que Montequín muy minuciosamente elude, silencia. Y es que no se trató nunca de tres nombres sino de cuatro: el que cierra la lista es César Aira, sin dudas uno de los mayores propagandistas de la experiencia de Fernanda Laguna (3).

¿Cómo puede suceder, entonces, que Montequín, el erudito en esta estética de estertores, elija no citar a César Aira? La respuesta más inmediata obedece a una economía de nombres: no se trataba de seguir agregando apellidos a la lista, sino de borrarlos. Montequín no deseaba ni estaba dispuesto a compartir su Moby Dick con más personas. En su texto cita a Bruzzone (¿cómo no citar a su colección y a la revista ramona?) pero tampoco lo incluye en la lista de los atacados.

Otro gran excluido es el entonces co-editor de ramona: Cippolini. Por ejemplo, Montequín, al final de su apartado primero, titulado *Facilidades de una década*, cita la aparición de la revista ramona y describe sus mutaciones, pero se cuida de citarlo expresamente (4). Sin embargo, líneas después escribe: "(...) surge y se afianza un grupo de artistas que reivindican la fragilidad, la parsimonia y la inocencia, a sabiendas de que ninguna amenaza real impedirá la plena expansión de sus subjetividades". El subrayado es mío.

No hay más que releer el primer número de ramona para encontrarnos con la transcripción de un *Manifiesto Frágil*, en cuya presentación leemos: "la producción textual de este manifiesto fue chequeada por Rafael Cippolini" (5); y en los números subsiguientes, encontramos varias claves para poder afirmar que Cippolini es el autor de dicho texto (6). *Parsimonia* por su parte, fue el título que Cippolini eligió para una muestra de su curaduría en la galería Ruth Benzacar, a fines de 1999. Ahora bien: siendo notorio que Cippolini eligió a su *Manifiesto Frágil* como carta de presentación en el primer número de la revista ramona, ¿por qué, ya como co-editor de la revista al momento de publicarse *Estertores de una década de Montequín*, donde éste lo cita no tan veladamente sin escribir su apellido, Cippolini elige no contestarle? (Bruzzone sí lo hace, con su intervención, junto a Diana Aisenberg, en el coloquio con Emilia Miliyo titulado *De curador a forense*). (7)

Y no sólo: el escrito de Montequín se cierra con una referencia al texto de catálogo de la muestra *Ansia y Devoción. Imágenes del presente* (8), de Rodrigo Alonso, en donde, no sólo aparece citado brevemente *Estertores de una estética* de Montequín, sino que se encuentran profusamente citados los *Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino* que Cippolini venía publicando en la revista ramona (9).

Un texto capital para volver a explorar el asunto (el affaire ByF) es el ti-

tulado *Enfados del snobismo*, con el cual Roberto Jacoby traza una radiografía de la estrategia de Montequín para situarse en el centro no ya de una escena, sino de varias.

Jacoby nos informa sobre la hasta ese momento desconocida historia de Montequín, describiendo cada uno de los artilugios de este último para que su nombre apareciera citado en letras de molde en diferentes momentos. Jacoby es contundente al respecto: "(...) Voy a responder a esta sospecha de autobombo disfrazado. (...) Lo primero será darle un rostro posible a alguien que me otorga tantos rostros pero cuya entidad aún debe ser demostrada. Esto me obliga a ingresar en la historia menuda, para aburrimiento o deleite de los lectores".

En pocas líneas de su minucioso relato, Jacoby desnuda los dos ejes principales de la estrategia de Montequín. Es cuando escribe:

"(...) Ya desde el título *Estertores de una estética* (en su primera versión llamado *El emporio de la subjetividad*) Montequín da por supuesto lo que debería demostrar. (...) Nunca nos cuenta claramente de qué estética se trata, a cuál se opondría, cuáles son sus categorías esenciales ni quiénes la estarían abandonando, más allá de apresuradas conexiones entre materiales, temas, procedimientos y despectivas conjeturas sobre la personalidad de los artistas"

"El observador distante también es el que no fue invitado a la fiesta, el que mira con envidia el lugar que se torna deseable a lo lejos. La distancia de Montequín no es la del que mira sin inmiscuirse, es el espionaje de un mundo miniatura donde se ingresa de contrabando y cuyos secretos nimios se desea ventilar."

El síndrome del Capitán Ahab no es otro que el del narcisista que maldice su obsesivo objeto de deseo (Moby Dick o Belleza & Felicidad) para quedar inscripto, de la forma que sea, en la historia de este objeto deseado, aunque su obsesión lo lleve a comportamientos que él cree y especula como temerarios. Sus arponazos no son otra cosa que bombas de amor, un intento desesperado por fabricar para su narcisismo una historia de amor (intentando destruir a lo que se ama).

Para concluir, tracemos un paralelismo. Pierre Restany, en el número 116 de la revista española *Lápiz*, de noviembre de 1995, publicó un artículo muy polémico: *Arte Argentino de los 90: Arte guarango para la Argentina de Menem* (10). No analizaré aquí sus argumentos, sobre los que ya mucho se ha escrito; pero sí me interesa remarcar que la polémica se plantea en este texto con claridad: Restany opuso entonces la escena porteña de los 90 a la de los años 60 (este tipo de comparación, esta oposición, es la que Jacoby le reclama al texto de Montequín). Pero

Gradowczyk, Centro Cultural de España en Buenos Aires, de marzo a mayo de 2005.

6) "...un muchacho que escribe para la revista y que hace poco escribió un texto para un grupo de artistas. El texto en cuestión es el comentario *Manifiesto Frágil*." ramona n° 2, página 30: *La ramona va a la adivina*.

7) No deja de ser muy curioso que la exhibición que precede a *Subjetiva 1999-2000*, curada por Emiliano Miliyo y cuyo catálogo excluido fue el texto de Montequín, haya sido... *Los amigos de Cippolini*, muestra curada por Marcelo Pombo donde participaron, además de Pombo, Kacero, Laren, Siquier, Prior y Lindner, todos ellos comprendidos en la *inflación de subjetividad* que Montequín cuestiona. Una vez más, Montequín no cuestiona a Cippolini, y al igual que con Aira, los desplaza de escena.

8) *Ansia y Devoción*. Fundación Proa, Buenos Aires, 2003.

9) En el catálogo en cuestión, Cippolini no sólo es muy citado en los

textos de Rodrigo Alonso (especialmente en *Avatares de un problema*, pág. 38 y subsiguientes) sino también en el texto de Valeria González, *Arte argentino de los 90: una construcción discursiva*, que utiliza como principal referencia el texto de catálogo que Cippolini escribió para la exhibición Harte, Pombo Suárez IV (págs. 53 y subsiguientes). ¿Podríamos sospechar que existe una invisibilidad programática de Cippolini? No hay más que leer en el primer apartado de la introducción a su libro *Manifiestos Argentinos* (Apuntes para una teoría del manifiesto) su insistencia en el *larvatus prode* cartesiano: “yo avanzo enmascarado”. Cippolini parece moverse constantemente como un operador en las sombras, bo-

no sólo: cuando Montequín acepta la invitación a participar en el tan glosado debate ocurrido en el Malba, *Arte Rosa Light versus Arte Rosa Luxemburgo* (11), Montequín elude por completo el tema de su ataque a Belleza & Felicidad y a las estéticas argentinas de los 90 para realizar una brevísima alocución y enumerar débilmente una serie de experiencias alternativas a las corrientes dominantes del arte, manifestaciones estadounidenses y europeas de la segunda mitad del siglo XX, como el situacionismo, Motherfuckers, los Festivales del Plagio de Stewart Home, la Asociación de Astronautas Autónomos y Class War, entre otros (12). No resulta inoportuno entender entonces que el gesto narcisista de figurar a toda costa resulta más relevante que sus supuestos argumentos. Lo que nos lleva a preguntarnos: ¿cuál será la próxima Moby Dick de Montequín? ¿Insistirá con Belleza & Felicidad o traicionará sus amores? ¿Dónde intentará ahora reescribir su narcisismo? ¿Dónde y a quién (o a qué) arrojará sus bombas de amor insatisfecho?

rrando todo el tiempo sus huellas. ¿No resulta extraño, entonces, que Montequín señale estas operaciones pero jamás mencione su nombre? La misma omisión realiza con Aira, pero sospechamos que los motivos son diferentes.

10) Que no mucho después se volvió a publicar en la revista italiana *Domus*.

11) Ocurrido el 12 de mayo de 2003 y

reproducido en ramona 33 de agosto del mismo año.

12) Por otra parte, desde mucho antes que Montequín citara estos movimientos alternativos en el Malba, existe en Buenos Aires una institución pionera en estas actividades, tal como puede leerse en *Armas Alógenas*, ramona 37 de diciembre de 2003.



Maletti Zanel Maletti

arquitectura contemporánea

www.mzmarqs.com

Charlie Squirru
en Arcimboldo

1 al 29 de Junio
"La mano del Mago"
Pintura

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

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

Atendemos asuntos penales relacionados
con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos,
Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente: a museos, galerías de
arte, marchands, casas de subastas,
coleccionistas y artistas en general.

Absoluta reserva

En Buenos Aires:

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

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

En Punta del Este, Uruguay:

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

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

La cuadra piloto y Deportivo Arenaza

Crónica de un pueblo atravesado por el arte

Teresa Pereda

El 19 de marzo de 2004 los dos mil habitantes de la localidad de Arenaza (provincia de Buenos Aires) celebraron de una manera poco común el centenario de su fundación. Por iniciativa de dos empresas agropecuarias de la zona se convocó a la comunidad a participar en un emprendimiento en el que cada vecino pintó la fachada de su vivienda dando nueva vida al espacio público. Dicho proyecto, llamado *Arenaza de colores*, se llevó a cabo en el transcurso de los preparativos de los festejos del centenario del pueblo.

Implementando una compleja logística sustentada por el generoso apoyo empresarial, el desinteresado trabajo de un equipo de cincuenta personas, y el asesoramiento artístico de quien escribe este artículo se pintaron alrededor de cuatrocientas casas. Sin lugar a dudas la euforia del centenario ayudó a generar entusiasmo, la gente adhirió espontáneamente produciendo un multiplicador “efecto contagio”. Al comienzo existía temor a usar el color, “yo pintaría... pero de blanco” decían muchos. Por lo tanto decidimos empezar de a poco. En los primeros días de enero se pintó la *cuadra piloto*, ocho familias que integran una misma cuadra se ofrecieron a ser los primeros en pintar sus casas de colores. La misma quedó preciosa, colorida, alegre y audaz; y gustó a la generalidad de la gente.

Luego, durante los meses de enero y febrero, en el Club Social y Deportivo de Arenaza llevamos a cabo sucesivos encuentros y talleres para asesorar a los vecinos en el uso del color, entusiasmar a utilizar diversidad de colores, y crear conciencia acerca del cuidado del espacio público y de la arquitectura antigua del pueblo. Se tomó como modelo la experiencia *Ballivián pinta bien* realizada en el pueblo de Ballivián en Salta, donde concurrí con antelación invitada a integrar el jurado de premiación de las casas más bonitas. Para tal fin, en Arenaza armamos proyecciones con el material fotográfico de Ballivián. Y si bien se preparó una paleta de colores, integrada por 12 tonos de látex y 12 tonos de esmalte sintético, a tal punto la gente se entusiasmó que muchos de ellos crearon sus propios colores.

La solidaridad y el trabajo comunitario fueron la verdadera cara de estas fachadas coloridas. Las viviendas de las cuarenta y seis manzanas del pueblo fueron medidas por veintidós voluntarios responsables de manzana, quienes también acercaron el muestrario a cada familia para que eligieran los colores que resultaran de su agrado y luego fraccionaron la pintura y entregaron el color casa por casa. Es de destacar que la gran mayoría de voluntarios formaban parte de las empresas patrocinantes y de esta manera se logró la integración y participación espontánea de los empleados de la empresa en un trabajo solidario. Cada fachada fue pintada por la familia que la habita.

En total se entregaron 4597 litros de pintura. Cada vecino recibió gratuitamente la pintura para cubrir su fachada y pudo, además, adquirir a un precio reducido más pintura para otras partes de la casa. Los edificios públicos e instituciones de Arenaza, tales como las escuelas, el hospital, la iglesia, la estación y la mayoría de los comercios adhirieron al proyecto y vistieron las calles de relucientes colores. A esto se agregó que dos pinturerías de la ciudad de Lincoln posibilitaron precios muy acotados a todos los pedidos particulares que proviniesen de Arenaza hasta el día del Centenario, lo cual potenció el proyecto ya que la gente aprovechó para pintar zaguanes, tapiales, dormitorios, etc.

Un jurado integrado por la Presidente de la Asociación Argentina de Críticos Mercedes Casanegra, el pintor Luis Felipe Noé y el arquitecto y artista Adrián Luengo premió la casa más bonita, la cuadra más bonita y el edificio histórico más relevante.

Arenaza de colores requirió muchas horas de ardua tarea a cargo de jóvenes y viejos, varones y mujeres, maestros, alumnos y familias enteras. Todos ellos demostraron que “se puede” ser protagonista de algo distinto y concretaron el sueño de un pueblo que decidió exponerse y arriesgarse a cambiar. El resultado es un pueblo que “se animó a ser distinto”. Un pueblo que puso manos a la obra y pintó su lema: “Si podemos cambiar un pueblo también podemos cambiar un país”.

La pequeña memoria y lo irrepresentable

Usos de la memoria en la obra de Christian Boltanski

María José Melendo

1) Se avienen a esta postura autores como Elie Wiesel y George Steiner.

2) En *Dialéctica Negativa* Adorno se refiere a la situación de la cultura después de Auschwitz en estos términos: "Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella es basura. [...] quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser. Ni siquiera el silencio libera de este círculo" en: *Dialéctica Negativa*, Taurus, Madrid, 1975.

3) Véase la conferencia editada por Paidós de Günter Grass, *Escribir después de Auschwitz*; allí el premio Nobel analiza la mencionada frase de Adorno desde la necesidad de buscar una vía alternativa de acceso al pasado, pues según su decir, debe de ser posible escribir después de Auschwitz.

4) Cf. Mario Presas: *La verdad de la ficción*, Bs As, Almagesto, 1997, p. 7. Para un desarrollo de los vínculos entre arte y mo-

A principios de 2004, comencé a trabajar en una propuesta de exhibición para el Museo de la Shoá de Buenos Aires (Fundación Memoria del Holocausto) a raíz de una invitación realizada por su curadora, Irene Jaievsky.

Elegí dos lugares de investigación desde los cuales iniciar un proyecto sin rumbo preestablecido: mi casa, expandida a partir de mails de amigos y colaboradores que me hacían llegar comentarios y reflexiones en relación a sus propios hogares; y la biblioteca de la fundación, en donde estuve recopilando innumerables relatos sobre las condiciones de habitat durante la guerra.

El resultado de este proceso definió un espacio conjugado que envuelve dos tiempos, dos lugares, dos situaciones diferentes que dan cuenta del enigma territorial que les dio origen. En estas circunstancias han surgido, no sé como llamarlos, dos objetos que integran la fachada de este proyecto: un texto y una instalación, productos de la misma práctica. En relación al texto que se incluye a continuación, creo que a su vez subyace una hipótesis de trabajo bidireccional, es decir: puede pensarse como el resultado de una práctica específica en un espacio determinado o también como una propuesta de realización para futuras instalaciones. En todo caso, ambos movimientos, ejecutados en forma simultánea, generan una zona de equivalencias entre escritura y realización, que define la topología de espacios presentada.

La discusión en torno a la inexpressabilidad: el problema de la representación

Durante décadas la emblemática frase de Theodor Adorno referida a la imposibilidad del arte después de Auschwitz, operó como estandarte de las denominadas "retóricas de la inexpressabilidad o del silencio" (1).

Adorno expresó dicha sentencia en una conferencia emitida por la radio de Hesse el 18 de abril de 1966; luego fue publicada en su libro *Consignas*, bajo el título "La educación después de Auschwitz".(2) Se ha criticado el sentido con que fue interpretada dicha frase, advirtiendo que la intención de Adorno no era que no se puede escribir después de Auschwitz sino que urge hacerlo desde otro horizonte cultural, ya que el anterior llevó, precisamente, a Auschwitz, al límite de lo expresable (3). No nos detendremos aquí a analizar y exponer cuál fue el sentido que Adorno quiso adjudicarle a sus palabras; tomaremos su sentencia como una suerte de icono de la problemática inherente a la posibilidad de representación estética del Holocausto.

En este sentido, la generación de artistas post-Holocausto ha tenido como eje central en su obra la reflexión sobre este *dictum* que se ve cris-

talizada en las decisiones procedimentales de las que se sirven toda vez que se disponen a abordar el pasado. Dicho abordaje supone otorgar al arte -y más precisamente a la experiencia estética que generan ciertas manifestaciones artísticas- la facultad de ser una insustituible vía de acceso a la realidad, que permite reflexionar sobre el pasado y evocar la *catarsis* en el espectador. (4)

Esta preocupación por el “futuro” del pasado a partir de la cual trabajan dichos artistas, supone la incorporación de la deliberación en torno a los medios de representación. Actualmente se multiplican los monumentos, instalaciones, y demás intervenciones estéticas sobre el Holocausto, que son corolarios de la discusión en torno a las políticas de la memoria a las que asiste occidente (5); discusión que en su dimensión estética tiene que ver con la determinación del potencial simbólico de ciertas obras para referirse al pasado. Por ello, en el presente trabajo intentaremos mostrar que lo importante hoy, ya no es si es posible *representar* Auschwitz, sino cómo hacerlo, desplegando de este modo, la pregunta por el procedimiento. (6) De allí nuestro interés en la obra del artista francés Christian Boltanski, en la medida en que su exploración de ciertos materiales: archivos, fotografías anónimas, inventarios, vitrinas, se entrelazan con los fundamentos simbólicos que se pueden extraer de las obras, generando una “construcción” en el presente que connota el pasado.

En su libro *Caught by history* Ernst van Alphen divide el acceso a la memoria en dos, por un lado habla de una “aproximación histórica a la memoria”, por otro, de una “aproximación imaginativa” a la misma, propia de ciertos abordajes estéticos; a su vez, él prefiere hablar de “efectos del Holocausto” en lugar de “representaciones del Holocausto”, pues una representación es una mediación, en la cual el acontecimiento se hace presente a través de la referencia al mismo, mientras que al hablar de “efectos” quiere expresar el lugar del espectador, desde el cual es posible experimentar directamente ciertos aspectos del acontecimiento; no se trata de una re-presentación sino de una re-construcción (7), otorgando jerarquía a la idea de artificio. Encontramos esta distinción muy provechosa para reparar en las singularidades de las prácticas estéticas y su modo alternativo de pensar el Holocausto desde la aproximación imaginativa a la memoria del mismo.

La memoria en el arte

Analizaremos la obra de Boltanski procurando mostrar cómo en sus instalaciones se encuentra latente la consideración de que todo acto de re-construcción del pasado supone una *construcción* en el presente. Van Alphen destaca a propósito de la deliberada utilización en Boltanski de

ral desde el lugar de la *catarsis*, véase: Aristóteles, *Poética*, Bs As, Barlovento, 1977; G. W. Hegel, *Lecciones de Estética*, Barcelona, Península, 1997.

5) Para una ampliación de este ‘fervor de memoria’ véase: Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, México, FCE, 2002. Oscar Terán, “Tiempos de memoria” en revista *Punto de vista*, n° 68, 2000. Leonor Arfuch, “Arte memoria y archivo” en: revista *Punto de vista*, n° 68, 2000, pp. 34-37.

6) Cf. “Sostendré que los problemas con los que se enfrentan las representaciones del Holocausto deben ser ubicados en el proceso y en los mecanismos de representación en sí misma” Ernst van Alphen, *Caught by history*, Stanford University Press, 1997, p. 12 (la traducción es nuestra).

7) Cf. Ernst Van Alphen, *Caught by history*, ob. cit., p. 10.

8) *Ibid.*, p., 13.

9) Cf. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, ob. cit.

10) Didier Semin, “Boltanski: From the impossible life to the exemplary life” en: Didier Semin, Ta-

mar Garb, Donald Kuspit, Christian Boltanski, Londres, Phaidon, 1997, p. 49.

11) Numerosos son los ejemplos, de este tipo de intervenciones materiales sobre el Holocausto. Cabe destacar el trabajo de Horst Hoheisel, quien el 27 de enero de 1997 proyectó la inscripción que se encuentra en la puerta de Auschwitz Arbeit Macht Frei, en la emblemática Puerta de Brandeburgo en Berlín. A su vez, los denominados "Lugares de recuerdo" de los artistas alemanes Renata Stih and Frider, quienes fueron convocados en 1993 por la comisión del memorial de Berlín para que concibieran 80 carteles reversibles que fueron colocados en un recorrido urbano; dichos carteles contenían de un lado símbolos creados por los artistas y del otro ciertos contenidos históricos tales como un fragmento del texto de la ley que reducía durante el nazismo los derechos y los privilegios de los no arios, es decir, de los judíos.

12) En este sentido, cabe destacar la instalación *Advento* (1995) que Boltanski realizó en la iglesia de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela (España), donde 'interveníá' el espacio con la performance volviendo intransitables ciertas zonas, con el objeto de que la obra sea en sí

materiales (vitrinas, retratos, utensilios, archivos) que son compartidos por la historia pues personifican la promesa de la presencia del pasado; no obstante, la apropiación que el artista hace de estos géneros utilizados por la historia, manifiesta algo distinto pues "sus actos de reconstrucción, de hacer presente, nos enfrentan con la conciencia de que lo que está siendo reconstruido está también perdido." (8) Esta presencia del pasado estaría dada por una textura indiscernible de memoria y olvido, pues la memoria es siempre *presente* aunque su contenido sea el pasado (9); dicha consideración por la memoria se manifiesta en la intención de Boltanski de hacer de la arqueología de los objetos el acceso a su genealogía, objetos muertos en tanto están *descontextualizados*, y a los que Boltanski dará un sentido alternativo *re-contextualizándolos*. Otro elemento desarrollado por el artista que nos resulta particularmente significativo es la indagación en torno a "la ejemplaridad de lo banal" (10), cristalizada en el concepto de "pequeña memoria" acuñado por el artista que guarda relación con la exploración de objetos cotidianos a partir de la mediación estética.

Cabe señalar que si bien las tres instalaciones que se analizarán: *The missing House*, *High School Chases*, y *Canada* aluden explícitamente al Holocausto, en otras instalaciones el artista sin referirse al acontecimiento, reflexiona acerca de él; precisamente, esta indagación constante sobre la muerte, la cosificación del sujeto, el borramiento de la identidad, los objetos personales -tópicos omnipresentes en su obra- son los que encontramos interesantes, para pensar el Holocausto.

El arte después de Auschwitz

Es preciso advertir que la generación de artistas post-Holocausto a la que hicimos referencia, ha compartido su menosprecio por las formas convencionales de representación, de allí su interés por las manifestaciones urbanas efímeras, esto es, intervenciones que sólo están en el espacio urbano por un determinado período; dichas instalaciones usualmente están al alcance del espectador, de modo que la experiencia es inmediata (11) pero también volátil, pues estas manifestaciones sólo se exhiben durante un tiempo determinado, y en un espacio preciso, y ése es precisamente su modo de existencia. (12) Dicha generación de artistas de la memoria concibe lo que en términos de James Young son sus *contramonumentos* (13) desde un posicionamiento a la vez material y teórico respecto del Holocausto.

Sin embargo, Boltanski ha expresado insistentemente que su obra no es sobre el Holocausto sino que su arte es post-Holocausto. (14) No hay una deliberada opción por la reflexión en torno al Holocausto, sino una evocación poética de ese pasado, a partir de la mediación del arte. De este modo, el problema planteado por Adorno -que toda esta generación ha intentado resolver- tiene en Boltanski matices originales pues no participa en la discusión sobre la representación, sino que despliega obra concebida para generar experiencias en el espectador (15) que responde "materialmente" a la pregunta por el arte después de Auschwitz. Como indica van Alphen, (16) Boltanski produce "efectos del Holocausto" reconstruyendo el hecho sin pretender enfrentarse directamente con él. (17)

Esta reivindicación de la memoria como la instancia que permite reintroducir el ámbito de lo subjetivo, supone el menosprecio por la valoración de metáforas totalizadoras del pasado (18), a las que alude el director de cine Claude Lanzmann con su expresión la “obscuridad del por qué”; las respuestas efímeras del artista plástico parecen adecuarse con su idea de instalación de artefacto móvil, precedido a esta idea de memoria, de testimonio cuya empatía con el arte es evidente; la idea de “pequeña memoria” tiene que ver con la eficacia de esta recreación del pasado cuyo estatus es parcial, recortado, finito. En tal sentido, para Boltanski la memoria es aquello que se manifiesta en el modo de la ausencia, y por tanto el artista es un exégeta que da vida a ese contenido para que pueda ser inteligido: el arte hace visible la ausencia, y justamente esta concepción de memoria como intervención imaginativa supone pensar que no hay una memoria entendida como narrativa, sino múltiples relatos, versiones del pasado.

Por ello, la “pequeña memoria” da cuenta del rechazo hacia pretensiones holistas omniabarcadoras, ya que para Boltanski el arte no tiene real poder sino “pequeño poder” para cambiar las cosas. (19)

En relación a este último aspecto, es interesante comparar la entrevista que le hace Lanzmann al historiador Raúl Hilberg en el filme *Shoah* donde éste expresa que “en toda mi obra nunca he comenzado haciendo las grandes preguntas pues he temido encontrarme con pequeñas respuestas. Para Lanzmann hay más verdades en las palabras del maquinista de la locomotora (aludiendo a una escena de la Shoah) que en el supuesto gran pensamiento sobre el mal. (20)

El futuro de la memoria está dado por desplegar esos microrelatos, de allí la importancia de la “pequeña memoria”, como espacio cotidiano de no olvido, de reflexión en torno a lo banal, de evocación permanente para que el pasado nunca deje de existir. En tal sentido, la obra de Boltanski es una reflexión sobre el pasado entendido como *corpus* que adquiere sentido a partir de los múltiples modos de hacer memoria.

El arte de la memoria

Los artefactos estéticos concebidos por Boltanski permiten desplegar “pequeñas memorias” que expresan un vacío, sin intentar agotar sus sentidos sino enfatizando su apertura y su fragilidad, procurando “resucitar” lo muerto. Boltanski cuenta que para él hay una íntima relación entre una foto, una ropa o un zapato (21) y un cuerpo muerto, alguien existió adentro del zapato, por ello, deliberadamente trabaja con objetos usados, cuya historia está sólo contenida en los pliegues, y al exhibirlos se les otorga una nueva vida, como una especie de resurrección (22) donde los objetos son re-contextualizados, a través de un nuevo matiz. Los elementos que usa invocan vidas que han sido vividas pero que han expirado, representando la muerte de alguien. En este sentido, Boltanski expresa: “Hay algo contradictorio en mi trabajo, es sobre reliquias pero al mismo tiempo está contra ellas. Parte de mi trabajo ha sido sobre lo que yo denomino ‘pequeña memoria’. La gran memoria es recordada en libros y la pequeña memoria es sobre cosas triviales (...) he intentado preservar la ‘pequeña memoria’, porque cuando alguien muere esa

misma gracias a la contemplación del espectador. 13) Cf: James Young, *At Memory 's Edge*, Estados Unidos, Yale University Press, 2000, p. 7 y ss. Allí Young expresa que los ‘contramonumentos’ son espacios de memoria auto conscientes concebidos para desafiar la idea de monumento, donde los artistas exploran tanto la necesidad de memoria, como su incapacidad de recordar hechos que no experimentaron directamente, dada la inexorable brecha generacional.

14) Cf: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, Cristian Boltanski, ob. cit., pp. 19-23. Tanto repitió Boltanski esta frase que le ha dado algunos matices. “Mi trabajo no es sobre XXXXX, es después de XXXXX” en una entrevista realizada por Georgia Marsh en 1990, citada por van Alphen en su libro *Caught by history*, ob. cit., p. 93.

15) Cf. Didier Semin, “Boltanski: From the impossible life to the exemplary life” en: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, Cristian Boltanski, ob. cit., pp. 82-85.

16) Cf. Van Alphen en su libro *Caught by history*, ob. cit., p. 99.

17) El autor compara el trabajo de Boltanski con el que Lanzmann hace en la Shoah una película que procura reconstruir

el acontecimiento pero que en todo momento expone la brecha histórica que separa el acontecimiento de su representación.

18) Para un análisis de la discusión en torno a la historia y memoria en el marco de la obra de Boltanski, véase: Cecilia Macón, "Arte e historia: la memoria como traducción del presente" en: Pablo Dreizik (compilador) *La memoria de las cenizas*, Bs As, Patrimonio Histórico, 2001, pp. 169-177.

19) Cf. Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, Cristian Boltanski, ob. cit., p. 37.

20) Claude Lanzmann, en: entrevista realizada por Federico Finchelstein para revista *Espacios*, n° 26, 2000, p. 67.

21) Es interesante comparar el trabajo de Boltanski con objetos 'muertos' que vivían a través del uso que se les asignaba, con el análisis que realiza Martín Heidegger en "El origen de la obra de arte" de los zapatos de labrador de Van Gogh y la idea de útil en relación con la cosidad del ente. Cf. *Arte y poesía*, México, FCE, 1997, pp. 59 y ss.

22) Cf. Christian Boltanski, Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, Cristian Boltanski, ob. cit., p. 19.

23) Idem.

24) Esta intervención tie-

memoria desaparece junto con él. Porque esa memoria es lo que singulariza a las personas, volviéndolas únicas." (23) De este modo, Boltanski procura rescatar aspectos frágiles de la memoria a partir de una aproximación imaginativa a la misma.

a. *The missing house* (1990)

La intervención urbana *The missing house* surgió cuando Boltanski supo que un terreno vacío en Berlín fue una casa de departamentos en donde vivían judíos, que en febrero de 1945, fue destruida a causa de los bombardeos; Boltanski decidió construir un espacio memorial dedicado a la ausencia, en el terreno vacío donde estaba "la casa que falta"; dispuso placas con los nombres de las personas que allí vivían, destacando sus ocupaciones, las fechas de sus muertes; de algún modo dicha instalación irrumpía la normalidad del paseo para el transeúnte, volviendo visible al terreno baldío. La intención era provocar el efecto de extrañamiento, sacudiendo al espectador, obligándolo a ver, y a pensar. (24)

b. *Chases High School* (1988)

En esta instalación Boltanski trabaja sobre una imagen que encontró de casualidad; dicha imagen retrata los graduados de 1931 de un secundario judío de Viena que fue clausurado poco después de tomarse esa fotografía. Para la instalación Boltanski refotografió las dieciocho caras de cada individuo y luego las oscureció hasta que perdieron todo rasgo de individualidad, provocando otra fisonomía en las caras antes sonrientes, creando una imagen lúgubre; nunca supo qué le ocurrió a las personas de la foto. (25) En el catálogo de la exposición se incluyó la foto original con una inscripción: "Todo lo que sabemos de ellos es que eran estudiantes del secundario Chases en 1931." (26)

En esta obra descansa uno de los planteamientos de mayor fuerza en el discurso que Boltanski ha creado sobre la muerte y consiste en la ambigüedad entre la individualidad -otorgando un espacio para cada ser- y el anonimato propio de la metamorfosis vida-muerte. Estos elementos adquieren nuevas implicancias toda vez que se reflexione en torno al Holocausto. Es interesante la riqueza teórica que puede extraerse de lo que ha hecho Boltanski con las fotografías, con esos retratos en cantidad que son oscurecidos hasta borrar o disolver los rasgos distintivos, pues permite trazar una simetría con el borramiento de la identidad que padecieron los que fueron enviados a campos de exterminio. El vaciamiento que a partir de las pátinas oscuras que utiliza para borrar aspectos fisonómicos precisos permite entender de algún modo el destino de tantas personas como las que integran la obra. Esta falsa mimesis resulta paradigmática en su poder simbólico para referir, sin tener pretensiones de inmediatez; antes bien introduciendo los mecanismos estéticos que posibilitaron dicha empatía. El efecto de esta oscuridad sobre los rostros es la transformación de la individualidad en anonimato. (27) A su vez, el trabajo realizado con las fotografías en la instalación incorpora el abismo que existe entre el momento en que esa foto fue tomada y la realidad espacio temporal del retratado. Boltanski desafía la unidad entre el significante fotográfico y lo significado concentrándose en la

idea de referencia, las fotos que evocan la niñez son ahora cadáveres. (28) Como expresa Marjorie Perloff en su trabajo “Lo que realmente pasó” a propósito del análisis que hace de la obra de Boltanski y de Roland Barthes, una fotografía es una corroboración de una presencia pero a su vez de una ausencia, pues eso retratado sólo ha sido una vez, como dice Barthes, en *La cámara lúcida* en cuanto ocurre el clic del obturador aquello que ha sido fotografiado ya no existe más. (29)

Por otra parte, la decisión de Boltanski de ampliar los retratos, de modo que el espectador se encuentra con primeros planos, permite reconocer tras el objeto estético, al individuo. En relación a este mecanismo implementado por Boltanski es posible advertir que otro de los tópicos centrales en su obra tiene que ver con esta idea de fetiche, entendida como superposición de la parte sobre el todo, cristaliza en la cosificación del sujeto, en una tensión entre lo individual y lo colectivo (30). Así, otra simetría se despliega, pues en los campos de exterminio, los hombres eran reducidos a objetos, sin identidad, sin pertenencias, tan sólo un número o un registro ininteligible para ellos. A Boltanski siempre le interesó el tema de la transformación del sujeto en objeto; el uso de fotografías de desconocidos, al objetivarse devienen cuerpos, cadáveres, que son “resucitados” por la *performance* que lleva a cabo el artista a partir del despliegue estético de la oscuridad, a partir de un deliberado vaciamiento cromático, que queda reducido a la primitiva combinación de luces y sombras.

En este sentido, es posible establecer vínculos con otra instalación en la que utiliza fotografías: *The dead swiss* (1991) en esta instalación Boltanski utiliza pilas formadas por cientos de cajas de acero que lucen fotos extraídas de la sesión de noticias de muerte de un diario suizo, allí, Boltanski no intenta trabajar la memoria del Holocausto (esto estaría asociado a manifestaciones estéticas explícitas) sino que trabaja con los complejos mecanismos que han hecho posible el horror. (31) Provocativamente ubica la importancia y la posibilidad de lidiar con el Holocausto de un modo no referencial y no histórico.

Cabe destacar aquí, otro elemento importante en Boltanski que tiene que ver con la idea de almacenamiento, de selección de objetos, de inventario que permiten establecer vínculos no sólo con el Holocausto, pues las “selecciones” eran algo corriente en los *Lagers* (32); sino que también hay una lectura irónica por parte de Boltanski hacia el modo de almacenamiento del pasado, pues considera a los museos como “morgues”. Resulta interesante la instalación *Lost property* (1994) que hizo en el hangar de la estación de tren en Glasgow, donde agrupó todos los objetos que tenían más de seis meses perdidos, depositándolos en estanterías meticulosamente etiquetados. A su vez, en *Cloaca máxima* (1994) mostró en una vitrina los objetos recuperados de una alcantarilla de Zurich. Boltanski expresa que le llaman la atención las vitrinas de los museos con pequeños objetos frágiles e insignificantes, que representan un mundo que ha desaparecido, pues los objetos son negados al estar expuestos en vitrinas. (33)

c. Canada (1988)

La última instalación que analizaremos se denominó *Canada* y se expuso

ne muchos vínculos con la que en 1995 realizaron Christo y Jeanne Claude. Envolvieron el Reichstag, un edificio emblemático construido en 1895, que albergó al Parlamento alemán durante el imperio guillermino, jugó un papel crucial en la fundación y en el desmoronamiento de la República de Weimar, fue incendiado una vez que los nazis ascendieron al poder, después de 1945 se transformó en una 'ruina conmemorativa' de la historia alemana invisible para los ciudadanos. Los artistas cubrieron el edificio por un breve tiempo, con polipropileno que viraba de color de acuerdo al día y la noche; la intención de estos artistas era volverlo invisible al edificio, precisamente para que pueda ser 'visto' por los berlineses, para que no sea indiferente. Cf. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, ob. cit., p. 168 y ss.

25) Marjorie Perloff, “Lo que realmente pasó” en: revista *Mil palabras*, n° 2, 2001, p. 39.

26) Ernst van Alphen, *Caught by history*, ob. cit., p. 98.

27) Cf. *Ibid.*, p. 106.

28) Cf. *Ibid.*, p. 103.

29) Cf. Marjorie Perloff, “Lo que realmente pasó” en: revista *Mil palabras*, n° 2, 2001, p. 37.

30) Cf. Cecilia Macón, “La memoria como tra-

ducción del presente” en: La memoria de las cenizas, ob. cit., p. 174.

31) Cf. Christian Boltanski, en: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, Christian Boltanski, ob. cit., p. 85.

32) No sólo la denominada 'selección' de las personas que iban a ser conducidas a las cámaras de gas, sino la 'selección' que se realizaba con las pertenencias que se almacenaban. Cf. Ernst van Alphen, Caught by history, ob. cit., p. 116.

33) Cf. Christian Boltanski en: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, Christian Boltanski, ob. cit., p. 55. Esta idea de inutilidad, en donde los objetos resultan muertos al ser puestos en vitrinas, es desarrollada a su vez por Ernst van Alphen, Caught by history, ob. cit., p. 118.

34) Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, Christian Boltanski, ob. cit., p. 80.

35) Cf. Leonor Arfuch, “Arte, memoria y archivo” en: revista Punto de Vista, nº 68, 2000, p. 37.

36) Idem.

37) Véase nota 14.

38) Ernst van Alphen, Caught by history, ob. cit., p. 96.

39) Robert Bresson, Notas sobre el cinematógrafo, Madrid, Ardora, 1997, p. 47.

en la Ydessa Foundation en Toronto; a su vez, “Kanada” era en el lenguaje concentracionario nazi de Auschwitz-Birkenau el nombre del depósito donde los efectos personales de los deportados eran guardados y luego reciclados como si fueran meramente material primario ordinario. (34) La instalación de Boltanski es una acumulación desproporcionada, demasiado vasta para ser vista como un perchero o un guardarropa de miles de prendas compradas en mercados de pulgas, colgadas con clavos cubriendo todo el espacio.

Este colosal almacenamiento evoca nuevamente en una “falsa mimesis” las pertenencias llevadas a los “Kanadas” de quienes fueron enviados a los campos. A este respecto es muy interesante el desarrollo que Leonor Arfuch hace en su artículo “Arte, memoria y archivo”. Allí destaca la diferencia en cuanto a la representación entre esta estrategia de producir un efecto de sentido por la acumulación metafórica de lo semejante pero otro (falsa mimesis) a la utilizada en el Museo de Washington, o en el Museo de Auschwitz, en donde se almacena y exhibe, *lo mismo* (35) (mimesis).

Arfuch habla de Boltanski como “archivador” pues según su decir, su obra se inscribe por entero en este campo. Dicha elección estética no resulta sólo de la incapacidad de la memoria de restituir la “completud de la imagen o de preservar la integridad de los objetos, tampoco quizá del propio desfallecimiento del “sujeto” sino probablemente de esa manera fatal de un siglo de acumulaciones aterradoras, de esa espectralidad siniestra (...) que acecha en la simple cotidianeidad y que ha transformado los modos de ver. En fotografías, álbumes familiares, objetos inertes -ropas, cartas, valijas, utensilios- despojados de sus dueños, en rincones vacíos y casas abandonadas, ¿no rondan acaso las figuras de la ausencia forzosa, el destierro la desaparición?” (36) En esta dialéctica de ausencias y presencias que caracteriza la obra de Boltanski, es interesante rescatar la idea de archivo, pues el archivar de algún modo es, *producir y registrar* el acontecimiento, y en tal sentido, acceder al pasado.

De este modo, retomando la idea de van Alphen acerca de los “efectos” del Holocausto, diremos entonces que en Boltanski lo importante no es *mostrar* el pasado sino *hacerlo*, de allí su famosa advertencia: “Mi trabajo no es sobre el Holocausto, es después del Holocausto” (37). De este modo, el artista logra materializar la presencia de la ausencia; sus actos de reconstrucción y de elaboración del presente nos golpean con la conciencia de que lo que está siendo reconstruido está perdido para siempre; así, evade la reconciliación del pasado en el presente. (38)

A través de la mediación del arte, Boltanski ha respondido a la sagaz pregunta que Adorno formuló; no obstante, fue preciso recrear el pasado para hacerlo visible. Como ha expresado Robert Bresson: “Poner el pasado en presente. Magia del presente”. (39)

muestras


Arcimboldo	Charlie Squirru 1 al 29 de Junio "La mano del Mago" - Pintura
ASGA	Matias Duville del 12 de Mayo al 1° de Julio "Travelling"
belleza y felicidad	Mariela Scafati - Daniel Armando Guerra Del 4 de junio al 30 de junio

Gumier Maier; Verf, Rob	Braga Menendez Arte	Pintura	26.4.05-26.8.05
Gerdes, Rosemary	Casa de Yrurtia	Esculturas	08.5.05-12.6.05
Vega, Inés	Casa de Yrurtia	Esculturas	08.5.05-12.6.05
Lerner, Tomás	CC Rojas	Fotografía	18.5.05-17.6.05
Baggio, De Volder, De la Fuente	El Borde	Tec. Varias	13.5.05-18.6.05

E S P A C I O Fundación Telefónica	"Premio Mamba - Fundación Telefónica" ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS 15 de abril - 3 de julio
--	---


artistas varios	Espacio Fund. Telefónica	Tec. Varias	15.4.05-12.6.05
San Martín, Inés	Espacio Uriarte	Pintura	31.5.05-24.6.05
Berni, Antonio	Fund Klemm	Pintura	12.5.05-17.6.05
Palma Celis, Reinaldo; Orloff Thonsen, Norma	Hoy en el Arte	Pintura	31.5.05-18.6.05

isidro miranCa	Felipe Giménez "Poemas de oficina" del 10 al 30 de Mayo
KARINA PARADISO - Galería de Arte -	Eduardo Newark del 26 de Mayo al 18 de Junio
	Diana Medvedocky del 21 de Junio al 8 de Julio


malba Colección Costantini

XUL SOLAR del 17 de Junio
Visiones y revelaciones al 8 de Agosto
Inauguración: jueves 16 de Junio
a las 19:00

Kuropatwa, Alejandro	MALBA	Fotografía	06.5.05-27.6.05
artistas varios	M. Nac. de Arte Decorativo	Tec. Varias	18.5.05-30.6.05
Lippi, Franco	MACLA (La Plata)	Pintura	19.5.05-19.6.05
Iommi, Enio	Muntref (Caseros)	Esculturas	08.4.05-30.6.05


pabellon 4 MULTIMEDIO

lo invita a la muestra de los artistas **Ernesto Dorato** / sala I **Jaime Moxey** / sala II
7 de Junio 20 hs
esta muestra se podrá visitar hasta el 25 de Junio, lun a sab de 16 a 20 hs
Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745 - www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar


PROA
FUNDACION

Colección Internacional
Museo Rufino Tamayo, México
a partir del 25 de Junio, Julio y Agosto


RUTH BENZACAR
GALERIA DE ARTE

Miguel Rios 11 de mayo
Jorge Macchi al 18 de junio

Feldstein, de Felipe, Majdalan	Transarte	Objetos	02.6.05-25.6.05
Dorrego, Raúl	Transarte	Resina	16.6.05-30.6.05



Víctor Najmias-art gallery international
EXPRESIONES
Heredia - de la Mota - Aizenberg
Costa Rica 4688 | 4831-3238 | www.vn-artgallery.com.ar

Burone Risso, Enrique	Zurbarán	Pintura	19.5.05-28.6.05
-----------------------	----------	---------	-----------------

galerías

1/1 Caja de Arte

Nicaragua 5024

Bs As

ArcimboldoReconquista 761 PB 14, 1003, Ciudad de Buenos Aires, Argentina
LU-VI: 15- 19; SA: 11-13**Alberto Sendrós**Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995
info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

Alianza Francesa (Centro)

Córdoba, Av. 946 PB°

Bs As

lu-vi 9-21; sa 9-14

*belleza
y felicidad*Acuña de Figueroa 900
4867-0073 | lu-vi 10:30-20; sa 11-14
info@bellezayfelicidad.com.ar
http://www.bellezayfelicidad.com.ar/

Boquitas Pintadas

Estados Unidos 1393

Bs As

lu-sa 12-2

Braga Menendez Arte Cont.

Humboldt 1574

Bs As

Casona de los Olivera, La

Directorio y Lacarra

Bs As

ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19

CC Recoleta

Junín 1930

Bs As

ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21

CC Rojas

Av. Corrientes 2038

Bs As

lu-sa 11-22

CC San Martín

Sarmiento 1551

Bs As

lu-do 11-21

CeDInCI

Fray Luis Beltrán 125

Bs As

ma-vi 10-19

Av. Quintana 325, Pb.
1014 Buenos Aires / Argentina

Tel. 4.813.8828 / 4.815.5699 - delinfinitoarte@speedy.com.ar

Escuela Nac de Fotografía

Bulnes 1383

Bs As

lu-vi 14-20; sa 10-13

Ecléctica

Serrano 1452

Bs As

Escuela Argentina de Fotografía

Campos Salles 2155

Bs As

lu-vi 15-21

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Arenales 1540- Capital Federal
Tel/Fax_ (5411) 4333-1300 /4333-1301
espaciofundacion@telefonica.com.ar
www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

Galería de la Recoleta GR

Agüero 2502

Bs As

lu-vi 12-19; do 14-19

Juan Segundo Fernández 1221, San Isidro | 4723.3222
de 10 a 13 hs y de 17 a 20 hs
www.isidromiranda.com.ar | info@isidromiranda.com.ar
próximamente en San Telmo...

Juana de Arco

El Salvador 4762

Bs As

lu-sa 11-20



KARINA PARADISO
- Galería de Arte -

ARTE CONTEMPORANEO - SEMINARIOS DE PERCEPCION
ORIENTADOS A LA PLASTICA
Av. Del Libertador 4700 P A (1426) Bs As - 4776 3109
karinaparadiso@uolsinectis.com.ar
lu - jue 14-20; vie 16-22; sa 11-17



malba Colección Costantini

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

Muntref	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	Av. San Juan 350	Bs As	ma-vi 10-20, sa-do-fer 11-20
Museo Quinquela Martín	P. de Mendoza 1835	Bs As	ma-do 10-18



lo invita a la muestra de los artistas **Ernesto Dorato** / sala I **Jaime Moxey** / sala II
7 de Junio 20 hs

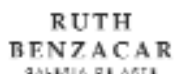
esta muestra se podrá visitar hasta el 25 de Junio, lun a sab de 16 a 20 hs

Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745 - www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar

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	E. Schiaffino 2183	Bs As	
Vermeer	Suipacha 1168	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14



VN-art gallery international
Costa Rica 4688 - Palermo Viejo - 4831-3238
www.vn-artgallery.com.ar ||| info@vn-artgallery.com.ar
martes a viernes de 11.30 a 13.30 y de 15.30 a 19.30 y sabados de 11.30 a 14.00



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.fundaciontelefonica.com.ar/espacio

FUNDACIÓN

Telefónica

Arenales 1540 - Martes a Domingo de 14 a 20:30 hs. - 4333 1300/1301
espacio@fundaciontelefonica.com.ar - ENTRE LA LIBRERÍA Y GALERÍA.

Del 17 de junio
al 8 de agosto de 2005

Inauguración
jueves 16 de junio a las 19:00

XUL SOLAR

Visiones
y revelaciones

Curadora invitada **Patricia Artundo**

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3415 C1425CLA Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6566 / 55
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Pasternak