

ramona

54

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

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

Bernilandia Bulle. Editorial Antoniano > Juanito Ramón

Dossier Infinito Berni - Todas las opiniones sobre Berni a partir de un video producido por el Centro Rojas: Diana Aisenberg, Claudia del Río, Ana María Battistozzi, Laura Batkis, Orly Benzacar, Gustavo Bruzzone, Mildred Burton, Rafael Cippolini, Martín Di Girolamo, Gachi Hasper, Jorge Helft, Mauro Herlitzka, Roberto Jacoby, Magdalena Jitrik, Adriana Lauría, Lux Lindner, Ana Longoni, Leonel Luna, Jorge Macchi, Marcelo Pacheco, Alberto Passolini, Marcelo Pombo, Dalila Puzzovio, Ana Martínez Quijano, Patricia Rizzo, Juan Carlos Romero y Miguel Rothschild

La obsesión por las caras de Berni. Reportaje a Fernando García, autor de Los ojos.

Vida y Pasión de Antonio Berni > Rafael Cippolini

Máquina Berni. La Ideología revisitada > Mario Gradowczyk

El poder en sí no puede ser visto: sólo observamos su representación > Critical Art Ensemble

Gorriarena: la carne ocupa un lugar central > Laura Malosetti Costa

Gombrowicz puso la muestra de Grippo patas para arriba > Cristian Segura y Juan Perone

A partir de una conversación con Juan José Saer > Juan Pablo Renzi

¿Qué y cómo escriben los jóvenes artistas argentinos?

Marco Bainella, Ana Buffagni, Adriana Bustos, Esteban de Alzaá, Octavio Garabello,

Uschi Gröppel, Diego Haboba, Luciana Lamothe, Federico Lanzi, Nicolás Levín,

Mariano Luna, Alita Olivari, Constanza Piaggio, María Paz Matta Navarro, Mumi, Emilio

Reato, Nilda Rosenberg, Virginia Spinelli, Axel Straschnoy, Florence Vaisberg, Andrea

Vázquez, Adrián Villar Rojas, Christian Wloch y Noelia Yagmourian

El exilio a la doble marginalidad > Celeste Venica y Estefanía Petersen

El Pequeño Daisy Ilustrado

Y otras tantas flores para gozar la primavera!



¿CUÁNTAS COSAS QUE NO PODÉS TOCAR LLENAN TU VIDA?

Hay sensaciones que no se pueden explicar
y para vos son mucho más que rayos.

esde.binario

Suma Confianza

ramona

revista de artes visuales
n° 54. septiembre de 2005
\$6

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

Colaboración especial
Melina Berkenwald

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

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga
Julieta Constantini

Coordinación
Patricia Pedraza

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Silvia Leone

Publicidades
Milagros Velasco
milagros@proyectovenus.org

Suscripciones
Mariel Morel

Distribución y Ventas
Mariana Jubany

Prensa y organización de eventos
Julián Reboratti

Colaboración en organización de eventos
Virginia Muñoz, Eliana Bosio

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

ramonasemanal

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Milagros Velasco

Producción
Mariana Rodríguez Iglesias, Berenice Gonzáles
García

Fotogalerías
Hemilse Pereiro, Rosana Barbera

Optimización web
Fanny Romero

colaboran en Fundación Start:

dba/rgb
Ricardo Bravo, Leonardo Solaas

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

Cadetería
Gastón Cammarata

índice

- 5 **Bernilandia Bulle**
por Juanito Ramón
- 7 **DOSSIER INFINITO BERNI**
- 8 Diana Aisenberg y Claudia del Río / Ana María Battistozzi
- 10 Laura Batkis / Orly Benzacar
- 11 Gustavo Bruzzone / Mildred Burton
- 13 Rafael Cippolini
- 14 Martín Di Girolamo
- 15 Gachi Hasper
- 16 Jorge Helft
- 18 Mauro Herlitzka
- 19 Roberto Jacoby
- 20 Magdalena Jitrik
- 22 Adriana Lauría / Lux Lindner
- 23 Ana Longoni
- 26 Leonel Luna
- 28 Jorge Macchi / Marcelo Pacheco
- 30 Alberto Passolini
- 31 Marcelo Pombo
- 32 Dalila Puzzovio
- 33 Ana Quijano
- 34 Patricia Rizzo
- 35 Juan Carlos Romero
- 36 Miguel Rothschild
- 38 **Las caras de Berni son, para mí, una obsesión dentro de la obsesión**
Reportaje a Fernando García, por Rafael Cippolini
- 42 **Máquina Berni. La ideología revisitada**
por Mario H. Gradowczyk
- 50 **El poder en sí no puede ser visto: sólo podemos observar su representación**
por Critical Art Ensemble
- 66 **La carne ocupa un lugar central**
por Laura Malosetti Costa
- 70 **Gombrowicz puso la muestra de Grippo patas para arriba**
por Cristian Segura y Juan Perone
- 76 **Una clara diferenciación entre vida de artista y la vida de un artista**
por Juan Pablo Renzi
- 79 **¿Qué y cómo escriben los jóvenes artistas argentinos?**
Marco Bainella, Ana Buffagni, Adriana Bustos, Esteban de Alzaá, Octavio Garabello, Uschi Gröppel, Diego Haboba, Luciana Lamothe, Federico Lanzi, Nicolás Levín, Mariano Luna, Alita Olivari, Constanza Piaggio, María Paz Matta Navarro, Mumi, Emilio Reato, Nilda Rosenberg, Virginia Spinelli, Axel Straschnoy, Florence Vaisberg, Andrea Vázquez, Adrián Villar Rojas, Christian Wloch, Noelia Yagmourian
- 88 **El exilio a la doble marginalidad**
por Celeste Venica y Estefanía Petersen
- 90 **Pequeño Daisy Ilustrado**
por Daisy Aisenberg
- 94 **muestras y galerías**

Bernilandia Bulle

Por Juanito Ramón

Hace un siglo atrás nació la leyenda.

Una epopeya fabulosa plagada de imágenes que contagian toda nuestra historia.

Vedette privilegiada de esta saga personal -no hay más que leer las declaraciones de nuestro editor fundador en el dossier Infinito Berni- ramona prepara sus bártulos para recorrer cada uno de los rincones de Bernilandia, el fabuloso país de quienes soñamos la incesante propagación de la creación berniana.

Mi querido lector: Usted, en esta oportunidad, no tiene en sus manos una revista.

Muy lejos de eso, sus manos sostienen un Nautilus portátil que lo convertirá en un Capitán Nemo pronto a cursar las ilimitadas leguas de la inolvidable Bernilandia.

No deje de chequear sus provisiones: la desgrabación íntegra de todo lo dicho en el video que produjo el Centro Rojas y en el que participaron una inestimable pléyade de fervorosos navegantes dispuestos a sumergirse en las profundidades del progenitor de Juanito Laguna, el mismo que dijo:

“(...) todo artista y todo arte es, en definitiva, político, o podríamos decir -utilizando la terminología de moda- que todo arte admite “también” una lectura política. En mi caso opino que una lectura política en mi obra es fundamental, que uno no puede obviarla y que, de hacerlo, la obra no será comprendida en profundidad: es más, creo que una lectura meramente estética sería una traición”.

Por lo cual, nuestra navegación será profundamente política, lo que es decir: convertiremos al Maestro Berni en nuestra Polis, en nuestra Atlántida, en nuestro Palacio de la Imaginación.

Berni es pura multiplicación y expansión: el dossier que se inicia ni bien damos vuelta la página nos demuestra que cada quién y cada cuál tiene su Berni, cada uno de los que lo visitamos (en sus obras, en su pensamiento y actitudes) va construyendo su Berni personal, ya que, ¿quién lo duda?, Berni es una de las mejores medidas del arte del Siglo XX.

El resto, como muy bien dice Fernando García, es

BIG LOVE.

ramona es leída en el mundo

y todos dicen
obrigado!
aguyje!
merci!
thank you!
tanke schön!
Grazie!
gracias

a la dirección general de asuntos culturales
de la cancillería

lesen Sie Ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien

legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ANA Buenos Aires

Tel/fax (+54 11) 4312 0995/4312 3913
info@albertosendros.com
www.albertosendros.com

Rápido y furioso

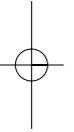
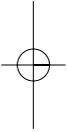
Un ciclo de tres muestras en 45 días
curado por leopoldo estol en la galería
Alberto Sendros.

Diego Bianchi, Eduardo Costa,
Gabriela Forcadell, Marcelo
Galindo, Alberto Goldenstein,
Daniel Joglear, Luciana Lamothe,
Tiziana Pierri y Cecilia Szalkowicz.

Inauguración 18 de agosto
Cierra 21 de octubre



Infinito Berni



En marzo de este año, el Centro Rojas produjo -con la coordinación general de Eva Grinstein- un video que exploró la dimensión Berni en los testimonios de artistas, teóricos, coleccionistas y galeristas. Hace un tiempo, el suplemento Radar de Página 12 publicó un adelanto de su audio. En un dossier especial, ramona edita la versión íntegra de cada una de las intervenciones, además de un reportaje a Fernando García, autor de *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni* (indispensable biografía del gran artista rosarino) y un minucioso análisis de su etapa surrealista, por Mario Gradowczyk.



Diana Aisenberg y Claudia del Río

Artistas

DA: Me parece que Berni es Picasso.

DA: ¿Y la pintura no?

CDR: Para mí Berni no existe.

CDR: No la recuerdo.

DA: ¿Por qué?

DA: Yo sí.

CDR: Picasso tampoco.

CDR: Me la olvido.

DA: Bueno, pero yo a Picasso, nunca lo pude... nunca llegué a Picasso, pero a Berni sí pude llegar.

DA: Bueno, lo copié a Berni en una época. ¿No copiaste nunca a Berni?

CDR: No.

CDR: Porque a mí me llevaban al Itaipark y también a ver a Juanito Laguna. Y así conocí a Ramona y a Juanito Laguna, pero a Berni no. No lo registré.

DA: Yo sí. Yo chorreaba materia.

CDR: No.
(Risas)

DA: Mi Berni preferido es el de las décadas del 40 y 50, *El obrero caído*. Esas obras son mis preferidas. El montaje. La historia del montaje que inicia ahí, me gusta mucho.

DA: ¿Quién es?

CDR: ¿Lo tenés al *Obrero caído*?

CDR: A mí lo que me gusta, lo único que me gusta de verdad, son los tacos.

DA: No. (Risas) ¿Ya está? ¿Nos podemos ir? (Aplausos)

DA: ¡Ah, los tacos!

CDR: ¡Ponías cara de descerebrada!

CDR: Sí, el taco.

Ana María Battistozzi

Crítica

Pienso que Berni adoptó una figuración narrativa que le permitió, de algún modo, contar el acontecer de la historia argentina, prácticamente desde los años 30 hasta el momento en que él murió, incluidos los problemáticos 70 y esa última obra que deja inconclusa, que es tan, pero tan sugestiva. Pienso en el Berni de los años de la crisis del 30, de los desocupados en manifestación y también en ese relato que él logra organizar, en el que uno va advirtiendo determinado tipo de ideales, de la inmigración, en los primeros pasos, por ejemplo. Y todavía esa obra tiene una estructura de composición de conformación de la caja y del espacio renacentista: la madre que cose y la niña que da esos primeros

pasos. Que podría haber sido cualquier niña de barrio que en los años treinta iba a aprender piano, danza en el conservatorio de la esquina. Esto que fue tan extendido, el conservatorio de la esquina, el club del barrio, el equipo del barrio, todo esto lo pone Berni en esa prolongada narración que logra armar con toda su obra. Yo me acuerdo que una vez Pablo Suárez dijo una cosa muy oportuna respecto de Berni y que de algún modo muchos han dicho y es que Berni es un gran muralista que no tuvo muros para pintar y entonces trabajaba sobre la tela, que era algo que se podía enrollar y llevar. Y de hecho muchas de sus telas no sólo se podían arrollar y llevar, sino que además quedaron arrumbadas o guardadas celosamente en su taller hasta su muerte y mucho antes de que su pintura, sus obras, tuvieran la aceptación que tuvieron luego en los noventa. La obra de Berni cuenta esa historia de la Argentina. Desde la inmigración, el espacio del barrio, las casas italianas, el almacén de la esquina, la gallina ciega. Todas esas obras de Berni son posibles sólo por alguien que ha prestado muchísima atención a esa forma de manifestarse lo auténticamente argentino en ese momento. Y después ese devenir terriblemente dramático del quiebre de los años 60, toda esa serie de las migraciones internas. Y creo que ahí su narración entra a necesitar de otros medios, distintos de los de la pintura, cuando empieza a explorar sobre las transformaciones radicales que produjo la industrialización con las diferencias brutales que uno ve siempre marcadas en la obra de Berni. sobre todo esa obra a partir de los años sesenta donde marca la diferencia en un espacio bien claro de los que tienen poder y los desposeídos.

Si me dijeran qué obra de Berni realmente me interesa en profundidad, yo siempre tuve muchísimo respeto y muchísima admiración por *La gran tentación*. Esa obra que creo que está ahora en el Malba y que ahí mezcla muchas cosas, todos los recursos. Berni no inauguró ni el Informalismo, ni el *Pop Art*. El usó todo, todos esos recursos, ese repertorio de recursos que estaban disponibles en la época y los aplicó a ese modo de narrar que hizo de él. Yo recuerdo en la retrospectiva del 97 en el Museo de Bellas Artes algo que realmente me conmovió muchísimo y es que realmente en el 97 la gente sí se pudo encontrar con Berni, sobretodo con el Berni que todos estimamos más, que es el Berni radicalizado, que utiliza por ejemplo para expresar la miseria, la materia de esa propia miseria, y la gente que podía no entender que la realidad pre dada entrara e irrumpiera en el ámbito del arte, donde se esperaba que fuera pintura sobre tela, yo creo que esa gente común... bueno, pienso que al Museo de Bellas Artes va de todo, pero mucha gente entendió el porqué de esas transformaciones en la experiencia del arte. Creo que Berni tuvo muchísimo que decirle a la gente de los 90, porque de nuevo aparecía con desocupados, aparecía con esa irrupción tan real de la materia. Por eso me gusta y por eso me gustó tanto, en especial *La gran tentación*, porque es obra en que la seducción del *Pop Art* está utilizada como un recurso muy especial relativo a los fines que quería Berni.

Laura Batkis

Crítica

Hay una frase de Berni que a mí me interesa muchísimo. Dicen que él decía que “el arte no depende de los ingredientes sino del sentido con el que se los usa”. Eso para mí es genial, ¿no?, porque toda esta historia de que Berni tuvo ese talento de usar todos los ingredientes de la historia del arte, desde... eh... qué sé yo, ciertos elementos de la no objetividad alemana, después mientras van avanzando los períodos utiliza algunas cosas que tienen que ver con el *quattrocento* italiano, después la influencia de él: Marcia Schwartz y Pablo Suárez, etcétera. Pero lo que él hace es mostrar como que no importa cómo, porque los temas en el arte y en la vida son siempre los mismos: el amor, la muerte, la política, qué sé yo, pero con él vos lo que podés ver es que mezcla bien, hay una buena cocina del arte, y esa cocina tiene que ver con el sentido, con el significado y ese significado además lo puede materializar plásticamente de un modo que hace que sea una pintura de una doble entrada, muy popular de un lado y muy culta a la vez. Podríamos hablar horas acerca de las influencias de Berni, como recién dije, por ejemplo, la no objetividad alemana, pero a la vez cualquier persona que va a ver una muestra de Berni ingresa, es un artista muy generoso, con una puerta de entrada muy amplia y eso me parece que está muy bien.

Orly Benzacar

Galerista

Me estaba acordando, Berni fue un personaje que estuvo en mi vida desde chiquita, él personalmente. Porque cuando mi mamá empezó con toda esta actividad, Berni fue de los que la impulsó mucho y la acompañó mucho. Y yo iba de la manito de mi mamá a todos lados. Y cada vez que me encontraba con él, él siempre expresaba su deseo de hacerme un retrato. Y finalmente una vez mi mamá decidió que bueno, vamos a lo de Berni a ver si te hace el retrato. Llegué a lo de Berni, me sentó, me puso así, no sé. De pronto sacó una caja de pasteles o una cosa así y en diez minutos me hizo un retrato, de esos retratos de los que hay millones. Uno más, no tiene ninguna particularidad, sólo que es mío. La verdad que debo confesar que yo detesto estos retratos de Berni. Que adoro sus collages y cuando se pone más bizarro y más oscuro. Aparte paralelamente en ese período, estamos hablando de los sesentas, que era cuando él estaba haciendo los collages, que claramente no los mostraba ni se los vendía a nadie, porque nadie entendía qué estaba haciendo este tipo con toda la chatarra, era muy loco porque yo veía que sacaba estos retratos, que claramente le daban de comer y por el otro lado estaba haciendo un cuerpo de obra como la que dejó, que era de una densidad, unos tamaños. Claro, para mí era medio Disney-

landia ir al taller de él y ver estas cosas monumentales. Así que bueno, ése es uno de los tantos recuerdos que tengo de don Antonio Berni.

Gustavo Bruzzone

Coleccionista

Después de haber comenzado a vincularme al mundo del arte, a través de... bueno, empecé a ir a un taller de pintura, a coleccionar, a hacer video, a hacer registro... una de las cosas que yo sentía era que faltaba o que se podía hacer un aporte a través de una revista que le diera la palabra y la voz a los artistas. En cierta medida, me parecía que era algo que faltaba, por el recorte que los medios gráficos tienen y que es natural y necesario por la falta de espacio. Entonces yo quería, allá por el '97 ó '98, que existiera una revista de artes visuales, que la podía pensar y con la que yo tenía una fantasía. En ese momento empecé a pensar cómo la podíamos hacer, armar, y me reunía con una persona y con otra, con mucha gente. En un determinado momento, casualmente coincidimos en casa con Jorge Gumier Maier y Rafael Cippolini. Los tres estábamos en casa y empecé a hablar de este proyecto, de esta historia. Lo que seguro y hasta ese momento no me preocupaba, era cómo se podía llamar la revista, porque eso era lo de menos; lo importante iban a ser los contenidos. Entonces empezamos a hablar de qué nombre podía tener. Y yo quería que la revista tuviera un nombre que fuera emblemático de las artes visuales argentinas. Podía ser el nombre de un cuadro famoso, de un artista famoso o alguna cosa así que fuera un hito. Entonces comenzamos a pensar y demás, y tirábamos nombres, una cosa, la otra... Se podría haber llamado *El despertar de la criada*, *La vuelta del Malón*, *La sopa de los pobres*. Se podría haber llamado de muchas maneras, pero ese día entre Rafael y Gumier, empezaron a tirar ideas y de pronto salió Laguna, Juanito Laguna, y en seguida Montiel, Ramona Montiel. Y quedó Ramona. Y entonces, casi un año antes de que junto con Roberto Jacoby hiciéramos el primer número, ya sabíamos que el nombre de la revista era ramona, y yo estuve un año hablando y diciendo cuándo iba a nacer ramona. ramona cumple 5 años el 27 de abril de este año, y en realidad es poco y mucho un homenaje a Antonio Berni.

Mildred Burton

Artista

Me estoy durmiendo, porque se cayó un árbol gigante en mi casa, ¿viste?

¿En serio?

Entonces estuve recuperando las plantitas que aplastó. Así que aquí estoy;



de eso hay que hablar. ¿Cómo es la cosa? ¿Vos me vas a preguntar?
¿Yo tengo que hablar? ¿Qué tengo que hacer?

Mirá, tenés que hablar vos sola, dos minutos.

Está bien, haceme una seña porque viste cuando yo hablo...

Sí, yo cualquier cosa te hago una seña. La idea es que cuentes algo que te parezca interesante de él.

Las dos cosas que más me impresionan de él. Me siguen impresionando. Decime cuándo empiezo...

Ya.

Antonio, el mayor artista argentino, eso es lo primero que quiero decir, de toda la historia argentina. Y de él, el recuerdo de un lugar que tenía, especialísimo, medio secreto, no puedo decir dónde es porque por ahí meto la pata, pero donde él se reunía con otro amigo, con un nombre extrañísimo, Polonio, y hacían pequeños dibujos muy eróticos, con chicas en vivo y con toda una cosa así. En ese lugar había como un tesoro de obras acumuladas -por ahí doy un dato para los buscadores de la obra de él- pero él me regalaba pequeños bocetos de esos, tipo domias, una maravilla y después fue gracias a quien pude mantenerme en Europa, al principio, con obras que me daba, así como quien... "y esto, qué sé yo, para qué lo quiero, a lo mejor vos se lo podés vender a alguien", y yo los vendía y me mantenía. O sea que ese... así lo... una cosa así de mucha emoción, y en su última fase nos había convocado para hacer una muestra con él; éramos otros artistas, Diana Dowek, que estaba y no me acuerdo quién más, y Elsa Soibelman, y yo, bueno, que nos decían en esos momentos los ángeles de Jorgie, por Luper. Y nos convocaba para hacer algo y nos abandona porque se muere, entonces nosotros hacemos con eso después una especie de homenaje, pero me quedó una cosa así muy fuerte, el hecho de haber estado los últimos tiempitos y días y minutos con él, porque aun estando internado nos pasaba lo que había que hacer y nos daba directivas. Así que, bueno...

¿Y te acordás del momento en que murió Berni, dónde estabas, cómo te enteraste?

Yo me enteré por uno de estos señores que compran obras que me dijo: "oh, se ha accidentado Berni", corro al... -él se sentó en una sala de guardia por no ir a un buen médico en ese momento, entonces lo internaron en un lugar común, y no es que murió por eso, sino muere tal vez porque al hacerle una traqueotomía en la primera sala se le produce un infarto-. Y dice: "voy para allá porque tengo un montón de obras de él que no me ha firmado", una cosa así de loco, el señor ya está muerto ahora, pero eso me quedo así; entonces en seguida me comuniqué, no nos dejaron entrar porque no éramos familiares pero hicimos como guardia, bueno, él no soporto eso, ¿viste? Lo tengo presente siempre como si estuviera vivo, el apretón, así, esa cosa de que llegábamos a la casa y estiraba así una cama, un camastro y acomodaba cosas y nos servía vino, un café en unos tachitos que volcaba otras cosas que había, una cosa así, en la calle Esaica. Es mi mayor maestro o influencia, inter-

na eh, así que no, siempre me emociona él. Bueno, ¿ya está?
Hasta luego, muchas gracias.

Rafael Cippolini

Ensayista

Lo bueno de la historia es que se rescribe todo el tiempo, ¿no?, el pasado es una instancia tan dúctil como la plastilina. Cuando pienso en el efecto Berni, que es un poco el centro de la cuestión, creo que es una de las materias donde la plastilina empieza a petrificarse un poco. Hay muchos expedientes que están abiertos para mí y que van a ser rescritos una y otra vez; pienso en el caso de Grippo, pienso en Kosice, también en Del Prete o en Renart, para nombrar a unos pocos cuyas historias van a sufrir muchas modificaciones, ya que en el futuro vamos a conocer otros Del Prete otros Renart en ellos mismos, o sea, nuevos discursos, nuevas historias, nuevas biografías. En el caso de Berni, no; yo creo que Berni es un artista demasiado central, quizás el artista argentino central del siglo veinte, pero es demasiado igual a sí mismo. Creo que no vamos a conocer otros Berni, vamos a seguir conociendo al mismo Berni en profundidad, la misma historia pero mejor escrita, una historia muy subrayada, muy conocida, cuyo efecto está arcaizado. Con respecto a las influencias, tanto aquellos que se consideran herederos como aquellos que no se consideran herederos, en lo personal lo que más me interesa de ellos es lo que no tienen de Berni, o sea, me interesa, por ejemplo, de un Pablo Suárez, que es alguien que se considera -muchas veces lo dijo- heredero de Berni, todo lo que no tiene de Berni. Por otra parte Berni me parece fundamental para entender eso que llamamos siglo veinte, es un artista del siglo pasado con efectos que siguen cautivos de eso que llamamos la estética y las tendencias del siglo veinte. Sin embargo hay otros artistas, insisto, menores quizás, y sin la gravitación *berniana* -la gravitación *berniana* es enorme-, menos gravitados que hace que puedan tener una movilidad y un zigzaguo muy mayor, mucho más intenso. En lo particular, Berni es un artista que me gusta bastante pero con reservas, no es un artista que me compre por completo, más bien compro algunas cuotas de Berni, pero no todo Berni.

¿Qué no te gusta o te gusta menos?

Te puedo decir qué me gusta de Berni: me gusta el Berni menor. Hay cierto humor *berniano*, por ejemplo, el Berni de la momia con el gordo Peralta Ramos, que me parece fabuloso. Me parece que ese Berni todavía puede convertirse en palimpsesto. Ahora, ¿qué agregar a Juinito Laguna? Nada; ya es una momia, una pieza de museo, no es algo que esté vivo, es algo maravilloso pero arqueológico; no estoy entrando en un juicio de valor, pero es eso, una pieza folklórica. Si uno habla de Berni, habla de un yacimiento arqueológico, no habla de algo que pueda ser utilizado hoy, que tenga un presente; es ver una cantera de Carrara donde todas las piedras ya fueron sacadas, no de donde se pueda obtener algo



interesante, ¿no? Insisto, es una obra muy acabada, muy terminada, muy cerrada, muy siglo veinte.

¿Hay algo que te choque?

Los monstruos me parecen interesantísimos, también me parecen acabados, o sea, con una gravitación ya límite, que no admiten demasiados discursos interesantes más. Es curioso, muchas veces se lo comparó también con Borges y hubo voces últimamente que se preguntaron si Berni es Borges dentro del canon de las artes visuales. Kuitca estuvo con eso también en la nota que leímos en ramona, en el reportaje que le hizo Guagnini, y sin embargo yo creo que Borges sigue siendo mucho más patológico en un punto, que todavía admite más lecturas, a veces parece que todo estuviera dicho sobre Borges y no es así, en cambio sobre Berni sí, yo creo que no hay demasiado más que decir; podemos decir que es un gran artista, que es quizás el artista central del siglo veinte y no creo que haya mucho más que agregar.

Este video te va demostrar lo contrario.

¿Vos creés? Creo que no.

A que sí.

Creo que si hablamos del efecto Berni quizás haya alguna repercusión, pero no va a durar demasiado; vuelvo a seguir, nadie le quita su podio, tiene una silla ganada y eso es lo peligroso, que es una silla muy ganada, ya la tiene, es él, él es el siglo veinte; en cambio, no sabemos qué va a pasar con Grippo en 50 años, si va a ser importante o no, no lo sabemos. En cambio Berni siempre va a ser importante, es un artista que ya se ganó todo lo que tenía que ganar y perdió todo lo que tenía que perder.

¿Y de ahí no se vuelve?

No, para nada; es un artista que ya se consagró, es un artista consagrado. Eso no quiere decir que no sea interesante, pero siempre dentro de su mismo círculo; no es poroso, no hay lugares por donde entrar y salir, no, ya está, todo está demasiado glosado digamos, se puede hacer más glosa de lo mismo, por eso digo que es casi un arcaísmo, pero no creo que haya demasiado más.

Martín Di Girolamo

Artista

Lo que a mí me gusta mucho de Berni es lo riguroso que es él, ¿no? En todo lo que encara, en todas sus obras de sus diferentes épocas hay como mucho rigor, y es muy potente y es... yo siempre me imagino un actor cuando actúa un personaje y vos no te das cuenta cuándo está actuando, entonces Berni cuando pinta o hace lo que haga es extremadamente creíble y no te das cuenta de los recursos ni de las... especulaciones que pueda hacer de tipo formal. Hace poco fui a ver la muestra



de él y hay, por ejemplo, dos cuadros que me encantaron y siempre me gustaron y los volví a ver y me encantaron, que son la mujer con el *sweater* rojo y hay otro retrato de una mujer con una blusa blanca, que ése no lo había visto y lo vi en la muestra del Malba y me encantó, me encantó. Y cuando pinta, pinta sólo pintura, es cuando más me gusta Berni y después, otras etapas de Berni son las de Juanito Laguna que ahí también cualquiera podría pensar que me gustarían más las de Ramona, pero no, las de Juanito son las que más me gustan, y bueno, también el tipo hace como una presentación de una verdad, otra vez lo de la actuación que decía antes: vos ves esos cuadros y no estás sintiendo que el tipo te está diciendo "bueno, acá tenés que ver la trágica vida del marginal", qué sé yo, sino que lo sentís directamente, no hacés un esfuerzo por leer eso, y eso, por eso es como muy potente en toda su producción y a la vez también presenta la vida del personaje este, Juanito Laguna, remontando un barrilete, siendo feliz en su micromundo que desde afuera es visto como tremendo, re marginal, opresivo y se te viene; sin embargo, está contando una realidad cotidiana del pibe que no está sufriendo, está en su mundo, punto. Y eso me gusta también mucho de él porque tiene una narrativa que es muy potente pero además tiene un trabajo de lo estético que es increíble y ninguna de las dos está en detrimento de la otra, se potencian todo el tiempo mutuamente, para mí es un artista re fuerte, ¿viste?

El *sweater* rojo, ¿viste cómo esta pintado?, es tan creíble, no te das cuenta de que está pintado, pero te metés ahí adentro de ese cuadro, eso es lo que me gusta de él y de cualquier artista. Los artistas buenos consiguen eso. Consiguen que lo que te están mostrando te olvides de que es un cuadro, una foto, una instalación, lo que sea, que no hagas esa cosa de... de... no está tan mediatizado, eso que está contando el tipo va directo, sin tener que estar pensando "ah, porque lo hizo con tal material, significa esto, lo otro", no; el tipo usa latas, la lata significa pero no tenés que ni pensarlo.

Además se juega el tipo, de repente te pone ese *sweater* rojo ahí.

Gachi Hasper

Artista

Como sabía que venía acá, hoy a la tarde estuve mirando todos los *websites* de Berni para recordar su biografía, y lo que me encantó fue algo que levantaron de algo que dijo cuando le hicieron una retrospectiva en el Di Tella, algo que dijo Romero Brest. Entonces Romero Brest decía que era llamativo que un artista, después de los 50 hiciera un cambio importante en la obra. Y eso me llamó mucho la atención. O sea, primero, Berni es un gran artista y por eso a los 50 hizo cambios, a los 70 y hasta que se murió. Y eso es lo más común de lo que pienso yo que es un gran artista, eso es un símbolo de un tipo que está trabajando. Y no es nada fuera de lo común, me parece que es exactamente el síntoma de un artista vivo. Eso me encantó. Y que después de los 50 hizo no

sé qué cosa que lo llevó a la Bienal de Venecia y siguió haciendo cambios. ¿Por qué es importante Berni? Porque atraviesa décadas y décadas arriba de la ola. Antes al frente del Salón Nacional y después haciendo su propia obra.

Ninguna relación con mi obra. La relación con mi obra es ver que hoy me divertí ver en los *websites* una tinta de Kosice. Yo, por mi obra, me relaciono o vengo de la familia de los abstractos, los racionalistas sin ningún tipo de figuración, de la otra vereda. Pero, me gustó eso. Me pareció sano que fueran artistas amigos que no hacen un mismo producto, como que el resto, el objeto no se parece para nada, sin embargo en ese nivel se comunican y son lo mismo. Y son amigos eventualmente, porque dialogan.

Jorge Helft

Coleccionista

A mí lo que siempre me impactó con Antonio Berni, a quien conocí bastante, más bien hacia el final de su vida, era ese hecho de que era un artista tan auténtico, tan cabal y a su vez con una total franqueza sobre su propia obra y conociendo mejor que nadie las grandes obras que hacía, como también la pintura que él mismo sabía que no era arte. Tengo dos anécdotas de esa época. La primera es visitándolo asiduamente en el taller para preparar la primera muestra que hice en la Fundación San Telmo en 1980, me mostró retratos, generalmente de niñas, que él hacía para ganar plata y me dijo: «Ya que nos conocemos y me doy cuenta que sos un tipo que entiende de arte y de lo que es arte, sabés muy bien que esta basura no es nada significativo dentro de mi obra, pero lo tengo que hacer porque me pagan bien y con esto vivo mejor, soy un hombre mayor pero tengo una mujer joven, me gusta viajar bien, comer bien, pasarlo bien, tener buenas vacaciones y me pagan buenas sumas por hacer estos retratos bastante inmundos. Generalmente me traen a una niña de unos 15 años, la mamá medio atemorizada por lo que va a hacer Berni con su hija, pero finalmente se convence de que vale la pena, me paga los 5.000 dólares y yo tomo una foto de la chica, pero finalmente lo pongo en el taburete a uno de mis asistentes santiagueños y le pinto siempre la misma cara con esos grandes ojos. Entonces después, al fin de semana siguiente viene toda la familia, con el papá y a lo mejor la abuela y miran y entonces hay comentarios, “es parecido”, “no es muy parecido”, podría ser más parecido, y muchas veces dicen: “Pero mi chica está muy aniñada, parece una niña y ya es una señorita”. Entonces yo no digo nada, porque me pagan ellos, pero pienso: “Bueno, querés más tetas? Te voy a poner más tetas”».

Y la otra anécdota es que fui a Estados Unidos, durante esos años y volví habiendo comprado un cuadro importante de Berni, que sigue gustándome muchísimo y que tengo desde hace años en mi comedor. Y se lo comenté y me dijo: “¿Qué cuadro era?, porque esos cuadros que dejé en Nueva York, que hice para la última muestra allá eran bastante infames.



Hace 15 años comenzamos a trabajar con el sueño de construir
un país mejor a través de la solidaridad,
la educación y la cultura.
Hoy, como cada día, renovamos nuestro compromiso
para que ese sueño sea posible.



Otra forma de llegar

www.fundacionandreani.org.ar
4016-0805

Bonino me presionó porque no tenía gastos para llevar los cuadros desde aquí, entonces a último momento, tres semanas antes de la muestra, compré latas y desperdicios y armé una docena de cuadros que eran bastante malos y me extraña mucho que vos, con tu ojo, hayas comprado eso”, y antes de que yo le pudiera contestar me dijo: “Bueno, había un solo cuadro que realmente fue el primero que hice allá que es una obra fuerte que es *Juanito Laguna y su familia mirando televisión*”, y bueno, era el que había comprado. Yo le dije: “Antonio, es ese el que compré”, y me responde: “Ah, menos mal, me sacás una espina, porque había pensado que te hubieras dejado engatusar por uno de estos cuadritos que no valen nada”.

Mauro Herlitzka

Coleccionista

Berni es maestro de maestro. Yo creo que se puede buscarlo, entenderlo o abordarlo de distintas maneras. Una, como coleccionista. Soy coleccionista de Berni, sus obras que tengo del año 61 todo el tiempo me renuevan, su mensaje, su fuerza, su intensidad. La otra también es como espectador; está la muestra del Malba, con sus correlatos, sus influencias; la muestra que hubo en el Museo Nacional de Bellas Artes, de hace unos años, una retrospectiva con un catálogo espléndido. También algunas joyas que hubo recientemente o en los últimos años curadas por Laura Buccelatto. Una fue en el ICI con la muestra de dibujos de Berni. Un Berni muy sutil, muy culto, muy preparado, un gran observador donde él también dibuja y recoge todo lo que tenga que ver con sus viajes en el altiplano, en Bolivia, también los viajes a Europa, lo que recorre de los grandes museos y ven los grandes maestros. Y también como grabador, como ilustrador, que fue la otra muestra curada en el Malba posteriormente que también muestra a Berni en un universo amplísimo y muy rico. Acá hay que ver a un artista que se desarrolla durante 60 años activamente. Soy presidente de Fundación Espigas y ahí tenemos depositado un archivo llamado Archivo Berni con más de 4.000 ítems y esos aspectos más interesantes y donde uno puede ver a Berni en una dimensión casi infinita y uno puede ver un tarjetón del año 21 de la muestra del Witcomb en Rosario y después otra del año 23. Y ahí, antes de venir para acá, me fijé en el catálogo del año 23 prologado por Emilio Ortiz Grognet, acá vemos a Berni con sus 16 años y podemos referirnos tal como lo vimos a los 14 años en su primera muestra y rescato de ahí palabras, no son proféticas, son promisorias, yo creo que claramente él menciona: “Si él pone trabajo y tesón va a ser un pintor; si él pone trabajo y amor va a ser un artista; le auguramos el triunfo”. Esto está citado el año 23, 16 años tiene él y a partir de ahí uno ve los catálogos, las cartas, sus escritos, lo que se escribe sobre él, las notas periodísticas, podemos ver lo que ocurre en Rosario, además como activador cultural, activador político, de la mutual de Bellas Artes, sus viajes a

París, su vida familiar, los distintos aspectos que va desarrollando en su vida. Y después, claro, llega un punto también de culminación en los años 60 y 61, donde pasa muchísimo en Argentina, donde hay una explosión artística, es una década clave y además Berni se revela en la creación de Juanito, Ramona, donde vuelca toda su experiencia previa y al mismo tiempo se renueva y tiene esa capacidad de creación permanente y son pocos los artistas desde niños, inclusive hay revistas de Berni con 14/15 años donde él empieza a surgir como persona, persona artística, una persona del mundo cultural argentino y latinoamericano con otro tipo de proyección también hacia fuera donde después culmina con el tema de la Bienal de Venecia y sigue proyectándose a otras manifestaciones artísticas. Yo creo que hay un mundo todavía para revisar, para reconocer, para ver en Berni que en parte está trabajado, pero al mismo tiempo distintos enfoques, es un campo infinito; creo que desde el punto de la investigación, desde el punto de vista del trabajo de lo que pueda dar Berni hay mucho material para ver, para aprender lo que fue el siglo pasado con su más importante y destacado artista. Creo que habría que verlo desde otros aspectos. Es muy importante lo que produce.

Mauro, ¿y vos a tu Berni, que sos uno de los pocos privilegiados de los que se han sentado acá que pueden decir que tiene un Berni, le das un tratamiento especial o está realmente equiparado con el resto de tu colección?

No, tiene un lugar destacado. Creo que otros artistas también se verán en perspectiva histórica qué ocurre; mi colección es de arte contemporáneo, pero empiezo los 60 con pocos artistas de esa época donde de pronto tenés contemporaneidad a pesar de que una obra que nace en los 60 ya es histórica.

Pero digamos, cuando viene gente a visitar tu casa, tu colección, ¿le das un trato preferencial a Berni?

Sí, porque creo que de ahí, digamos, se origina y de ahí es donde la Argentina tiene la producción artística y desde el punto de vista del coleccionismo también, tiene un relato para poder contar, desde esa época. Obviamente con la contemporaneidad van a aparecer otros y se irán reemplazando, pero creo que es un momento clave, en la Argentina con una producción propia, con una creación global, pero también individual con una determinada presencia y Berni en sus *collages*. No son obras atractivas desde el punto de vista estético, es un Juanito del año 61, es el primero que se arma con la estructura, es un Juanito, digamos, con facciones casi no de niño sino de viejo pero tal vez marca toda una historia vivida aunque sea a muy temprana edad y eso es lo que marca una fuerza.

Roberto Jacoby

Artista

Me gustan mucho las cosas que son más abstractas, con *assemblage*, pero lo más abstracto. Hay una obra que me parece fabulosa, que es como una cortina metálica, que es como si la hubiera agarrado una tormenta y está explosionada contra el bastidor. Me parece buenísima. O sea, no me gusta tanto cuando es muy anecdótico, cuando trata de introducir en eso la anécdota de esto y de lo otro, de Juanito que va a la villa, que mira el *Sputnik*. Toda esa parte me parece como lo más flojo. La búsqueda que él tiene es lo que me parece lo más interesante. Su capacidad de pasar de una técnica a otra, de un estilo a otro con mucha soltura, desde cosas muy académicas hasta muy comerciales. No hay que olvidarse de que él era un retratista de la burguesía judía, y retrataba a los hijos de la burguesía comunista y de eso vivía. Obviamente que no vendía. Hoy todavía muchas obras no se han vendido. Eso demuestra también que de alguna manera era incómodo para el mercado. El mercado no lo soportaba, pero como el manejaba al mercado con mucha habilidad tenía material para un mercado y para otro.

En los 60 fue el único de toda su generación que llegó fresco. Tuvo la capacidad de mirar, de escuchar y de tomar. Además de ser amigo de la gente de la llamada Generación Pop, tuvo la capacidad de usarlo con mucho descaro y mucha tranquilidad, hasta el punto de por ejemplo *Los monstruos*, esa serie a mí todavía hoy me molesta. O sea, no la puedo ver como un objeto estético tranquilo, me irrita. Cosa que es muy raro, que alguien de esa generación te irrite. En general te aburren o te producen una admiración, una veneración. Por ejemplo la gente de Madí, vos los ves y decís: "¡Ah!, son como dioses". Y hay otros pintores, en general toda esa pintura pseudo académica italiana, que te morís del bostezo. Y Berni realmente logra irritarte. A mí, por ejemplo, el mal gusto de Berni es algo que yo digo, "cómo se atrevía a hacer semejantes porquerías un tipo que tenía esa formación". A mezclar cosas así tan mal, tan feo. Y es realmente muy valiente, muy importante que alguien pueda hacer eso. Y que pueda hacer cosas tan distintas, cosas que quizá las podremos entender o se podrán entender, o gustar o disfrutar dentro de 50 años o 100 años. Yo creo que él, en el fondo, a mí me parece que él era realmente *kitsch*. O sea, no que se hacía el *kitsch*, como otros artistas que usan el *kitsch*, sino que lo era realmente. Hay algunas de esas Ramonas, de esas tortas, de esas novias y qué sé yo, en las que él definitivamente tenía mal gusto. O por lo menos se atrevía a lanzarse en el mal gusto con una tranquilidad que muy pocos se atreven. Bueno, eso principalmente.

Magdalena Jitrik

Artista

La gran enseñanza de Berni es su desprejuicio, su versatilidad, la cuestión de experimentar todo el tiempo, de probar estilos, meterse en el surrealismo en un momento, en el *collage* en otro. Aparte como una especie

de trabajador de la pintura, un tipo que afinó su oficio de retratista y vivió de eso. Gracias a eso pudo experimentar tanto, hacer proyectos tan importantes como los grandes cuadros de Berni, que son realmente proyectos muy importantes, muy serios.

Con respecto a mi trabajo, no me siento una seguidora de Berni. Sí me encanta, me fascina.

Se comenta mucho la hipotética sensibilidad social de Berni en sus obras. Vos que trabajás también desde un lugar de bastante apertura hacia lo social, ¿pensás que por ahí puede haber algún nexo? ¿Cómo evaluás esa forma de pensar: que es sincero, que es auténtico?

La sensibilidad social en Berni es muy genuina, además, si no me equivoco era un militante comunista. El comunismo en Latinoamérica tuvo una ambigüedad. En la Unión Soviética no se podía hacer lo que hacía Berni, sin embargo acá en la Argentina el Partido Comunista tuvo su papel en estimular a las artes plásticas, el muralismo, el folklore y el tango. Lo que hoy es la fiebre del tango, era la política cultural del PC en algún momento. En ese sentido logró hacer mucho más de lo que una estética como esa permitía. En ese sentido es un héroe. Y en ese mismo sentido tampoco me identifico tanto con él.

Varios detractores han dicho que fue un poco manipulador de ciertos personajes marginales auténticos, como que los usufructuaba para, por ejemplo, vender a gente rica. Que había algo un poco oscuro en esa mecánica.

Sí, pero mediante unas técnicas, por ejemplo los *collages* o esos cuadros tridimensionales con objetos. Él no traiciona al arte. Quizás es un provocador, pero no es un realista socialista. No deja de ser un creador en ningún momento. Puede ser que eso exista, pero de hecho la gran paradoja es el cuadro de los desocupados que está en la colección privada de un financista, cuya relación con el capital es la creación de desempleo. Esa paradoja es muy grave. En ese sentido, cualquiera que tenga una sensibilidad social es una contradicción, pero bueno, no es el único. Diego Rivera tenía el mismo problema. Hacer un mural para Rockefeller... En esas épocas funcionaba mucho la cuestión del autor y del gran pintor. Para mí también Berni es el gran pintor argentino, emparentable a esos grandes pintores latinoamericanos. Es como lo latinoamericano y lo sudamericano. En los retratos desarrolla mucho... Como yo estudié en México conocí a muchos pintores que tienen esa manera de encarar el retrato, que se ven en el trabajo de Berni como retratista. O sea que hay una cosa ahí que tiene que ver con una época. La época de la competencia por el poder simbólico. Esos artistas eran los más grandes artistas. Berni también apuntaba a eso. Y me imagino que su partido, si él pertenecía a ese partido también tendría ese mismo objetivo. Imponerle a los ricos lo que el partido comunista tiene para ofrecer a nivel pintura, se me ocurre. O sea, estoy especulando un poco en algo que conozco por arriba.

Adriana Lauría

Historiadora y curadora

Podríamos titular esto *Berni y Adriana Lauría, tres momentos*.

Un primer momento en los años 80, donde yo de alguna manera, no recuerdo cómo, sabía que Berni era Berni y que era muy importante y que era un artista a considerar a pesar de que en la facultad uno no tenía Arte Argentino del siglo XX, pero igualmente Berni mismo superaba ese escollo, solo, por su cuenta. Una muestra de grabados en la galería Ruth Benzacar, esos hermosos grabados de los años 60/70, de la serie de Ramona, con filigranas y tan barrocos o neobarrocos digamos, y por esas cosas, había uno que me gustaba muchísimo; pregunté cuánto salía -yo en ese momento no tenía la familiaridad con la gente de Ruth Benzacar que tengo ahora-, pregunté como cualquier cliente y me dijeron uno de ellos 500 dólares. Bueno, pensando que hoy por hoy no bajaría ninguno de 5.000, 10.000 o de 12.000 dólares -como vi en un último remate-, mi visión comercial es un verdadero fracaso, aparte de haber disfrutado en todo caso la visión cotidiana de un Berni durante muchísimos años, vamos a suponer que estaría en una situación difícil y lo tuviera que vender, ¿no?

Momento dos: momento muy fuerte de relación con Berni, trabajar para la producción y en la cronología del libro monográfico dedicado a Berni, publicado por las ediciones del Banco Velox. Era increíble que en los años 94 ó 95 todavía no hubiera un libro monográfico sobre Berni, como no había y no hay todavía libros monográficos de muchos artistas, pero en ese momento era increíble que no hubiera. Se estaba haciendo ese libro, y rastrear la obra, descubrir obra por todo el interior del país y por muchos otros lados y ver que había obra en el exterior y ver también al mismo tiempo de hacer la cronología cómo este hombre había producido tanto en lo práctico: pinturas, esculturas, objetos, grabados, como también teóricamente en escritos. Era proteico, yo me imaginaba que nunca había dejado de trabajar, y ahí pensé que era como una especie de -malditas las comparaciones- Picasso argentino, o sea, incansable, inconmensurable, inabarcable. Sigo pensando después de casi 10 años de trabajar con la obra de Berni y en reiteradas ocasiones que sigue siendo inconmensurable, inabarcable, proteico, alucinante, multifacético, no deja de asombrarme.

El tercer momento sería la muestra, el honor de haber hecho esa muestra para el centenario de su nacimiento, la muestra que se inauguró en marzo de 2005 en Malba y haber podido escribir como estaba segura de que iba a poder hacerlo desde hacía 10 años, una Historia del Arte Argentino teniendo como eje la obra de Berni. Su grandeza tiene ese tamaño.

Lux Lindner

Artista

Si tuviera que decir algo picante o insolente sobre Berni no sé si lo encontraría, porque le tengo bastante respeto. La obra que uno diría que es académica, es de todas maneras muy respetable desde ese punto de vista. A mí me gusta dibujar. En todas las etapas que él ha tenido uno encuentra cosas que son admirables. Por ejemplo, las construcciones figurativas que hace acompañan las modas del momento, pero aun acompañando esas modas era uno de los más creíbles haciendo eso. No sé si tengo algo muy picante.

Él empezó muchas cosas. Bueno, está la historia con Juanito Laguna también, que yo no sé si hoy en día podemos mirar a Juanito Laguna. Él podía hacer algo con Juanito Laguna, pero ahora ningún artista podría hacer algo con Juanito Laguna, me parece. Porque antes había en la feria americana del intelecto, unos restos de compasión o de humanismo secularizado que permitían decir que estaba esa gente elemental y primitiva que era posible rescatar y demás, y hoy en día, no sé, vamos a comer y está la gente pobre al lado y son como figuras transparentes. Digo yo, no sé si estoy diciendo la gran cosa. Y estoy hablando un poco de la realidad de Buenos Aires, pero no sé. Creo que desde que llegué, porque yo estuve años afuera, no crucé la General Paz.

El Berni que uno también recibe un Berni un poco de laboratorio por eso. A veces sería bueno saber más los materiales de inspiración que tuvo, además trabajaba mucho con fotografías. Él se documentaba mucho, hacía cosas que son avanzadas. Yo siento que era más avanzado para mi época que yo para la mía. Me parece que tenía algo para decir, aunque fuera por unos presupuestos ideológicos que uno diría socialismo de baja estopa, pero él era consecuente con eso y yo lo encuentro respetable.

Tiene cuadros buenos, incluso otros de los años 70 que son muy raros, porque en esos años todo el mundo estaba muy pendiente de la juventud. Y los viejos que tenían una especie de buena salud también habían llegado a un punto en que estaban pendientes de la juventud. Todo lo que importaba en esa época era la juventud. Entonces Berni tiene esos cuadros con *hippies* rarísimos y que no se sabe si esa gente está en el paraíso o en el infierno porque están verdosos, tocando la guitarra y con melenas. Y uno no sabe si son héroes o son unos retardados mentales. En fin, él siempre tenía su opinión.

Ana Longoni

Historiadora

Lo que yo traje tiene que ver con una dimensión poco explorada de la obra Berni. Lo que pienso es que de lo mucho que se conoce o que circula sobre Berni hay todavía lo que llamaba una dimensión poco explorada que tiene que ver con la relación o el vínculo que sostuvo a lo largo de más de 30 ó 40 años con el partido comunista en Argentina, al menos desde que volvió de Europa a Rosario en los años 30 y armó el Grupo de la Mutualidad, hasta por lo menos el momento en que empieza

la última dictadura, que es un vínculo constatable en esos años. No es que este dato no circule o que se niegue o que se ignore, sino que me parece que no resulta significativo a la hora de leer la obra o de pensar las intervenciones o las posiciones que Berni sostuvo en el campo artístico, y me parece que no es una cuestión sólo aplicable al caso de Berni, sino a muchos de los pintores argentinos que tuvieron un vínculo con el partido comunista; me parece que ésta es una historia pendiente de escritura todavía y digamos que libros como el de Picasso sobre los años comunistas me parece que son emblemáticos en ese sentido, en el sentido de lo que falta documentar y explorar para poner en tensión esta relación. ¿Cómo caracterizaría esta historia, esta historia pendiente entre el partido comunista argentino y Berni o los pintores comunistas? Me parece que es una historia que tiene momentos expulsivos, de tensión, incluso de mucha violencia y que tiene momentos o períodos prolongados, a veces, más bien lapsos digamos eclécticos donde se acepta dentro del partido o vinculado al partido a estéticas muy diferentes desde Raúl Losa hasta Castagnino, y en el medio Berni, pero que es una historia que oscila como una especie de péndulo entre estos dos momentos, estas dos actitudes; entonces se pasa, por ejemplo, de los años 48 ó 49, que es un momento muy álgido, donde del partido se expulsa a los artistas concretos en el 48 y al año siguiente se expulsa a Cayetano Córdoba Iturburu, a un período más tranquilo digamos y luego en los 60, que es justamente un período de nacimiento de la nueva izquierda y de profundas conmociones político-intelectuales dentro de la izquierda y del Partido Comunista puntualmente a momentos fuertemente expulsivos, la separación del núcleo de intelectuales y artistas de *La Rosa Blindada* y del pasado y presente en el 63 y 64 y la expulsión de Carlos Alonso en el 67. ¿Cómo sobrevive ahí adentro Berni a lo largo de todas estas décadas? Esa sería la pregunta... y me parece que nos obliga a pensar la cuestión del dogma del realismo socialista más como una cuestión discursiva que como una cuestión política o como un programa efectivamente llevado a la práctica. Tengo esa hipótesis por lo menos, es decir, que en las publicaciones comunistas uno puede rastrear defensas a ultranza del realismo socialista soviético y, sin embargo, al mismo tiempo, que eso incluso aparece sobre todo en boca de Castagnino, que era el pintor oficial en los 60; simultáneamente esos pintores pintan otra cosa, no hacen realismo socialista, no se puede decir que los pintores comunistas argentinos hicieron realismo socialista, me parece que hay una tensión entre lo discursivo y lo efectivamente promovido desde las obras. Y que muchas veces el partido aceptó, toleró o se hizo el "sota" digamos con estéticas como la de Berni o la de Losa porque no quería seguir perdiendo en sus filas o entre sus simpatizantes o entre los que firmaban las solicitudes o los apoyos al partido a estas figuras que cada vez tenían más prestigio dentro del campo intelectual. Me parece que hay algo de oportunismo, hay algo de laxitud, de eclecticismo, pero al mismo tiempo también hay momentos en que el dogma se vuelve mucho más cerrado y provoca, como contaba antes, violencia y expulsiones. ¿Qué pasa con Berni? ¿Cómo resuelve él este dilema? Esto ya es una historia muy conocida, del surrealismo, no realismo en los 30, tiene esta polémica con Siqueiros sobre si el muralismo era real-

mente en efecto el mejor programa político artístico para el arte político latinoamericano, él tiene una tensión con esta posición que Siqueiros estaba promoviendo en el cono sur y me parece que en los 60 resuelve esta cuestión teniendo un diálogo muy fecundo con la vanguardia, a través de incorporar nuevos materiales, nuevas técnicas, nuevos procedimientos, toda esta posición de incluir materiales de desecho industrial, me parece que ahí hay un diálogo muy fecundo de Berni con la vanguardia. Por otro lado me parece que también hay una tensión muy fuerte entre Berni y la nueva izquierda, que es otro capítulo de esta relación que habría que explorar, que está bastante poco estudiada; por un lado me parecen las polémicas de Berni con Carpani, por ejemplo, o más bien de Carpani con Berni, habría que decirlo a la inversa. Carpani consideraba a Berni y a los pintores comunistas como pintores de la miseria, usaba esta expresión para hablar de pintores que representaban a personajes marginales pero lo hacían en técnicas que lo único que propiciaban era que finalmente decoraran -decía Carpani- los livings de los pequeños burgueses. Entonces él lo veía como un problema el tema de la circulación de la obra; y por otro lado también hay una tensión silenciada con algunos núcleos de la nueva izquierda, por ejemplo, cuando Gorriarena y Ferrari convocan al homenaje a Vietnam en el año 66 Berni no participa y nadie entiende ni siquiera el mismo Gorriarena hoy, y se preguntan por qué no participó, porque no fue evidentemente por una cuestión política ya que otros pintores comunistas sí lo hicieron y fue todo un hito dentro de la historia de las convocatorias colectivas del arte político en esos años.

¿Por que pensás que no participó?

No lo sé, pero fue un momento de tensión. Si uno rastrea, por ejemplo, en *La Rosa Blindada*, en el número que corresponde a esos momentos, que debe ser a mediados del 66, hay un recuadro sin firma que lo escribió Gorriarena en donde denuncia la no participación de Berni en ese hecho que aglutinó desde Minujín hasta Carpani, a todo el espectro de pintores y de artistas politizados o semipolitizados, o en vías de politización. Me parece que esta cuestión de cómo resuelve Berni este dilema entre las innovaciones formales y el programa de realismo socialista, digo entre la vanguardia y el realismo para ponerlo en dos términos menos cerrados, me parece que también para los vanguardistas la resolución que le daba Berni con toda la simpatía que le tenían, -Berni, por ejemplo, donó una obra para hacer *Tucumán arde*, para que fuera vendida y fuera parte de los fondos que financiaran el viaje y la investigación de *Tucumán arde*, o sea que el vínculo con ellos era muy bueno-, la resolución que le daba él a la cuestión del arte tensionado hacia la política no era la que los vanguardistas defendían, que defendían una dinámica mucho más desmaterializada de la obra y la resolución de Berni que quedaba todavía demasiado sujeta a la cuestión del soporte o de la materia; entonces él resolvía esta cuestión de la dimensión política de la obra a una cuestión de temática, de última, y no era esto lo que, por ejemplo, se plantearía León Ferrari, que hablaba más bien de una cuestión de propósito de la obra o lo que se plantearía Renzi hablando más bien de la eficacia de la obra, entonces me parece que ahí también hay

un núcleo de tensión interesante, sin que llegara a plantearse una polémica explícita en este sentido.

Como cierre diría que se podría pensar, como hipótesis, a Berni como el más vanguardista de los pintores comunistas y también como el más realista de los vanguardistas, haciendo un uso abusivo del término, en el sentido del más realista de los que estuvo vinculado a los núcleos de modernización, como por ejemplo el Di Tella; es a la vez el más vanguardista de los comunistas y el más realista de los vanguardistas, me parece que en ese dilema y en esa tensión se podría pensar la expresión más a ultranza de lo que yo llamo la superposición entre vanguardia y realismo en los 60.

Leonel Luna

Artista

Las series de Berni de los 50 no son las más populares, son como temple muy malos. Bueno, no sé, son frases.

Bueno, tal vez empezaría contando que yo como artista cité a Berni en varias de sus obras de diferentes períodos. Creo que uno de los períodos de Berni que más me influenció y me pegó tal vez es la década del 50, cuando va a Santiago del Estero en un viaje al noroeste a embeberse un poco de todo lo que era nuestra gente, el interior, la situación social, la gente que de alguna manera él redescubre en el suburbano de Buenos Aires; o sea, la misma gente que él retrata en el noroeste la vuelve a descubrir en su serie de Juanito Laguna, pero ya viviendo en el suburbano situaciones más precarias. Y usa temple que es una técnica que además de antigua, muy magra, las obras son terribles, son desgarradoras. Yo hice una experiencia muy interesante que fue ir a Santiago del Estero y tratar de ir a la misma zona donde él había retratado a esta gente que hace en la obra de la comida, es una obra del 53, creo, y les mostraba a los santiagueños el cuadro e identificaban el lugar y todo, pero ellos no se sentían muy identificados con las figuras que estaban ahí; lo curioso es que yo quise recrear el mismo cuadro e hice posar a gente en las mismas actitudes, pero cuando yo agarraba la cámara de fotos la gente se ponía su mejor ropa y posaban muy alegres, contrariamente al cuadro de Berni en donde están todos angustiados, deprimidos, con las caras magras y laxas y, por ende, el cuadro que hago es como que replica formalmente al de Berni, pero están todos muy alegres, contentos de aparecer ahí. Fue una experiencia fascinante porque desde los 50 para acá no hubo mucho cambio en esa zona, se mantiene prácticamente igual, más allá de las diferencias económicas es un estilo de vida porque son gente del monte, viven así, son indígenas del lugar, pero fue una experiencia súper agradable y me di cuenta de que de alguna manera lo que surgió del trabajo que yo finalmente rehice fue como un retorno al trabajo de Berni, que fue como mostrar a la gente de Buenos Aires una situación de degradación humana, social, y económica, y cuando yo veía en mi trabajo lo que había era una devolución de un

arte contemporáneo argentino

7 setiembre | 8 octubre

Marcos López

nuevoespacio

Alicia Paz

19 octubre | 19 noviembre

Luis Camnitzer

nuevoespacio

Mondongo

www.ruthbenzacar.com

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

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

estado diferente de vivir las cosas, un estado más ligado al contexto, al medio ambiente, a la naturaleza, y una forma de vivir que no tiene nada que ver con la nuestra. Y eso para mí fue un aprendizaje maravilloso, es una experiencia que absorbí y tomé a través de la obra de Berni, que generó todo un capítulo nuevo en mi trabajo.

Jorge Macchi

Artista

Hay algo que me pasa con Berni que es muy sintomático. Cada vez que me preguntan acerca de un artista o varios artistas que considero que son los más importantes en la historia del arte argentino, o son los más importantes para mí, yo nombro a dos: uno es Berni y el otro es Jorge de la Vega, y la verdad que no sé por qué, hasta ahora no lo había pensado mucho. Pero hay algo en los dos que me llama mucho la atención: es esa creatividad sin límites, esa cuestión de afrontar siempre nuevas imágenes o nuevas propuestas y además no tener ningún tipo de traba con respecto al mal gusto del que hablaba Jacoby. Siempre con una postura muy decidida, es decir, como que yo veo las imágenes de ambos artistas y tengo la sensación de como si no hubiera duda, que se mandan a hacer sus obras y pareciera que toda esa cuestión de duda que hay en el taller de ¿pongo esto?, ¿no pongo esto?, pareciera que no existe esa duda. Es algo que me llama mucho la atención.

Otra cosa que me llama mucho la atención acerca de Berni y del momento actual es que en un momento se percibió a Berni como un artista que hablaba. Sus temas hablaban sobre determinada época de la historia argentina, de las villas miserias y de la basura y la cultura de la basura, y de repente en los últimos años todo eso volvió a aparecer como un protagonista muy presente en la cultura argentina. Es decir, de repente Berni se hizo actual, de una manera brutal. Y toda esa cultura de la basura que aparece en toda la serie de Juanito Laguna, de repente aparece en las calles en Buenos Aires sobre todo después de la crisis de 2001. Entonces decís: "¡Qué actualidad que tiene esto!", desgraciadamente... ¡qué actualidad!

¿Hay algo en particular que te choque mal de la obra de Berni, que no te interesa?

No, en realidad lo que me pasa con Berni es que si hay alguna parte de su producción que no me interesa eso lo torna más interesante para mí. Es decir, no es que todo es maravilloso sino que hay partes que realmente no me interesan. Pero justamente el conjunto de obra con algunas incoherencias me parece fantástico.

Marcelo Pacheco

Historiador y curador

Cuando hace diez días recibí el mail para esta convocatoria y empecé a pensar en Antonio Berni en 5 minutos o Antonio Berni en 3 minutos, lo primero que me vino a la memoria en realidad es un recuerdo prácticamente de adolescencia, cuando ya había empezado a estudiar Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires y fui a la primera muestra de Antonio Berni en una vieja galería de Buenos Aires, en realidad fueron dos o tres muestras que organizó la Galería Imagen. El recuerdo tenía que ver básicamente con una sensación: hasta qué punto Berni se me empezaba a contaminar lentamente con la historia del arte y entonces había que ver a Antonio Berni y no cabía la menor duda de que trataba de uno de los principales pintores argentinos del siglo XX; pero por el otro lado, como espectador visitando esas exposiciones había siempre algo que Berni me devolvía, que tenía que ver con cierta incomodidad, con cierta molestia, esta cosa de que Berni constantemente o con bastante frecuencia me enfrentaba con cierta sensación relacionada fundamentalmente con algo que estaba desubicado, con algo que yo estaba viendo y no debería estar ahí puesto, no debería haber estado resuelto de esa manera, que tenía que ver además con detalles en diferentes cuadros, grabados o dibujos; que tenía que ver a veces con simplemente una forma, con un color, con un gesto del retratado, y que tenía que ver además fundamentalmente con una sensación muy básica de una incomodidad relacionada con la sensiblería, la ternura o el mal gusto y me costó muchos años acostumbrarme a que Berni venía con eso, que Berni, a medida que iba creciendo en mi formación profesional y a medida que en realidad se iba convirtiendo en alguien a quien había que mirar con mucho respeto y alguien quien además era fascinante de ser mirado, investigado, alguien que era especialmente fascinante para ponerle palabras y escribir sobre él o para organizar muestras, siempre persistió esa sensación de que de todas maneras Berni me devolvía en algún rincón o en algún lugar de sus imágenes, básicamente un gesto de ternura o una cuestión de sensiblería que tenía que ver con otro... probablemente con algo muy lejano al mundo del arte, que tenía que ver más con una vitalidad básica, que tenía que ver con una sensación de cierta felicidad pero que no se permite habitualmente y que tiene que ver de pronto con la cultura de la calle, con el folletín, con la telenovela, o con la imagen del calendario o con la imagen del fileteado de un camión pero que no tiene que ver con la imagen artística, que no tiene que ver con la historia del arte, que no debería estar puesto en ese lugar del cuadro pintado por uno de los principales pintores que ha dado la Argentina en el siglo XX y curiosamente a lo largo de los últimos 20 ó 25 años eso que antes era incomodidad se transformó y se confirmó como el lugar para mí todavía más atractivo de Berni; aun lo que me fascina, sobre todo, -reconozco quizá por una cuestión de contemporaneidad con lo que pintó, con lo que hizo, con lo que construyó y con lo que propuso durante los últimos 15 ó 20 años de su carrera, especialmente con los Juanitos o con las Ramonas en los 60 y en los 70- es precisamente esa sensiblería o esa posibilidad de obligarme y al mismo tiempo darme la posibilidad de cruzar el umbral más allá de esta cuestión de lo que la imagen artística debe tener, esta cuestión de que haya un espacio para algo relacionado con la ternura o con una cuestión básica de conexión a

través de la sensibilidad en un Juanito o llevándole la comida a su padre metalúrgico o una Ramona esperando en la Panamericana o incluso, dentro ya de sus últimas obras, aquellas imágenes de esas mujeres en el cementerio o las mujeres en el hotel, etcétera, o aquel Juanito remontando el barrilete con ese cielo tan absurdo y tan absolutamente *kitsch* y que es cierto que además después la teoría y la posmodernidad le pudo poner nombre, pero para mí, creo que Berni tiene que ver básicamente con eso, con el hecho de que aquello que era molesto y aquello que me resultaba poco comfortable cuando empecé a verlo se terminó afirmando como el lugar más atractivo y más interesante para seguir mirándolo y para poder atravesarlo. Esa es mi historia con Antonio.

Alberto Passolini

Artista

Siempre pienso que hay dos cosas: una, la obra y otra, el personaje que fue él. Obviamente se construyó un lugar con su obra que antes en el arte argentino no existía. El primer artista con una obra así regionalista que se vuelve internacional dentro de las posibilidades de esa época; bienales y esas cosas que se habrán dicho hasta el hartazgo en este banquito. A veces, ahora veo que está de moda, por ejemplo, hablar mal de Berni, pero también está bárbaro, pero yo lo pienso por ahí como que es nuestra primera *vedette*, la primera *vedette* que hubo, es como nuestra Nélide Roca pero de la pintura, y con respecto a eso también ahora se me ocurre una analogía, que es la primera vez que yo vi una foto de Nélide Roca, porque yo estudié Historia del Arte del Teatro de Revistas, fuera de broma, y tanto que hablaban de Nélide Roca quise ver una foto y cuando la vi era como una tía mía de Zárate, no me parecía muy sexy. El tipo que enseñaba Historia del Teatro de Revista explicaba que era maravillosa y bajaba las escaleras como ninguna y que antes de ella no había ese sitio de *vedette* y con Berni pasa eso, antes de él no existía un pintor así... estaba Fontana, un poco posterior, que se hace famoso, pero ya es más italiano que argentino, no es un pintor argentino ni tiene una obra que puedas identificar por lo menos con la que se hizo famoso, la anterior, la de las esculturas esas de los isleños; no lo hizo famoso, al contrario, siempre se encargaron de no mostrarla demasiado. Pero volviendo a esto de Nélide Roca, también se me ocurre alguna frase que me decía este tipo que enseñaba Historia del Teatro de Revista... porque él decía que *vedettes* no existían más, y yo le decía que había un montón, y le empecé a nombrar las de los 80, que después hicieron programas de televisión, y todo eso. No sé si puede decir esto, yo lo digo igual, cuando yo le dije: "Bueno, pero ahora hay *vedettes*, hay gente así...", y me dijo: "¿Quiénes? Yo le di los nombres y me contestó: "Muchacho, yo te hablo de diosas y vos me hablás de "putos de murgas". Se me ocurre que un poco puede pasar eso, que uno piense que en este momento ese sitio de Berni que él se construyó tiene alguien sentado pero no, creo que todavía esa silla sigue vacía y está bueno que así

sea, que haya otros artistas que se construyan otros lugares. Así que no se me ocurre qué más decir de Berni, así que, ¡feliz cumpleaños a Antonio Berni! Y un saludo a Nélida Roca, ya que estás allá arriba...

Marcelo Pombo

Artista

No me interesan demasiado los temas de las pinturas de Berni, me parecen convencionales, mientras que como estilista me resulta apasionante. Pero pensándolo bien, los desocupados, los pobres, las crucifixiones, las mujeres con niños como madonas, Juanito Laguna como un niño Jesús, la chica pobre del interior prostituta en la gran ciudad, y toda esa sobredosis de cristianismo e izquierdismo no son otras cosas que temas *pop*. Pero vamos al tema del estilo que es el que me interesa. Cuando a principios de la década del 60 Berni incursiona en las series de Juanito Laguna y Ramona Montiel, la crítica comúnmente lo señala como también el momento de *aggiornamento* y de absorción de tendencias internacionales como el informalismo, esa especie de *collage* exasperado y el *Pop Art*. Creo que el collage y el *Pop Art* eran marcas que estaban en sus pinturas de décadas anteriores, de ahí que su paso al estilo de los 60 haya resultado tan natural como feliz. Tomo, por ejemplo, la pintura *Obrero caído*, de 1953, que fue expuesta el año pasado en la Fundación Proa. El tema fue tratado por cientos de artistas de todo el mundo durante la primera mitad del siglo veinte, pero voy a describir el cuadro. Los personajes están dibujados como las historietas de la época: *El Tony* o *Intervalo*, hay banderas con la paloma de la paz de Picasso, o sea, un uso pop de Picasso, y dicho sea de paso en Berni nunca apareció la influencia del dibujo a lo *Guernica* que tanto uniformó a sus contemporáneos. Los ramos de flores, las ropas, las caras y los cabellos están pintados de maneras diferentes. También hay variaciones en la escala del tamaño de los cuerpos, no hay demasiada unidad en el cuadro, hay retazos, fragmentos, o sea, pinta como si fuera un collage, por supuesto esto levemente disimulado porque al fin y al cabo se trata de una pintura realista. Esto que describo aparece en muchas de sus pinturas de la década del 30, por ejemplo, *Manifestación*; se acrecienta hacia los años 40 y mucho más en los 50.

Por último, las pinturas que hizo, que fueron muchísimas, a partir de sus 70 años, y creo que en esto todos vamos a estar de acuerdo, fueron milagrosas. Para los parámetros de un maestro de la pintura latinoamericana del siglo XX no sé si hay muchos puntos tan altos. Muchos se quejan de la falta de reconocimiento internacional. Berni pintó una Argentina latinoamericana y esa Latinoamérica que pintó no era ni indigenista ni modernista, sino una América Latina cocoliche y cambalache. Y eso no sé si ni siquiera nosotros estamos preparados para aceptarlo.

Dalila Puzovio

Artista

Mi experiencia, Antonio Berni, es una experiencia que te diría, empieza antes de conocerlo realmente a Antonio. Yo soy cuñada de Rafael Squirru, pero antes también de ser cuñada de Rafael Squirru era una artista, auspiciada por el Museo de Arte Moderno. Rafael Squirru es el creador del Museo de Arte Moderno y fue realmente la persona que transmitió, que apoyó, que creó el espíritu Berni, porque Rafael es una persona que realmente desde siempre creyó muchísimo en momentos donde no era tan fácil creer en el arte argentino. Luego lo conocí personalmente a Antonio y tuve el honor de participar en una instalación creada por un grupo de artistas jóvenes que en aquel momento éramos nosotros en el año 65, con Carlos Squirru, Pablo Mesejean, Delia Cancela, Edgardo Jiménez, Zulema Ciordia. Antonio vivía en ese momento en París y nosotros estábamos queriendo hacer la primera instalación que se hizo en una galería de arte. Esa instalación se llamó *La muerte*. Antonio tenía muchísimos años más que nosotros, nosotros éramos casi desconocidos. Y él tenía esa magia absoluta de tener un buen diálogo, una buena comunicación con los jóvenes, porque era un joven más y se dio esa mezcla donde cada uno enriqueció al otro. Estoy casi segura de que todos los monstruos de Antonio aparecieron después del contacto de él con nosotros, el objeto, pero ya Antonio estaba haciendo sus collages, sus Ramonas y esos fantásticos grabados que llevó Rafael Squirru a la Bienal de Venecia y que merecieron el primer premio de la Bienal de Venecia. Fue el primer y, casi diría, el único artista argentino en ganar la Bienal de Venecia, porque en el caso de Le Parc ganó la Bienal de Venecia desde una galería francesa, o sea que es argentino, pero representando a Francia. En aquel momento Antonio nos mandó una serie de toreros que representaban la muerte, también, y unos dibujos que nosotros le armamos un biombo, que presidía la muestra en galería Lirolay, fue, vuelvo a repetir, una instalación, con enanos que repartían los catálogos con un prólogo muy, muy poético de Parpagnoli y otro de Rafael Squirru. O sea que nosotros tuvimos un trato muy, muy personal con él. Nos visitábamos mutuamente en los talleres y teníamos proyectos. Realizamos, también con Antonio, el primer *café concert* que se hizo en Buenos Aires, el primero, el que le dio vida a Antonio Gasalla, Carlos Perciavalle, Eda Díaz, a Nora Blaid en el *Help, Valentino!* El primer *café concert* creado por Miguel Ángel Rondano, la idea total de música, esa idea profunda que sigue hasta el día de hoy de *café concert*; la forma, el concepto, era de Miguel Ángel Rondano y también le pedimos a Antonio que participara con nosotros en la ambientación del *Help, Valentino!*, que era en un conventillo de la Avenida Libertador y Antonio, también con su gran generosidad, nos mandó una obra. Que no nos gustó mucho de entrada y, en nuestra locura y nuestra falta de respeto, se la empezamos a retocar y mientras la estábamos retocando llegó Antonio que le pareció de lo más normal y no reprimió nada. O sea que Antonio Berni fue y sigue siendo un espíritu joven y un artista que realmente abrió

caminos y como es un original total su obra día a día se convierte en un clásico. La experiencia fue muy fantástica en el sentido de que en aquel momento era también un momento muy ideal donde los artistas teníamos una gran comunicación a través del amor, del odio, de la competencia, pero realmente nos amábamos, nos odiábamos en la medida que más nos admirábamos, pero ese odio era una competencia que nos hacía crecer, porque nos sabíamos geniales los unos y los otros.

Así que bueno, Antonio está siempre muy presente y creo que en la actualidad hay una muestra que se llama *Berni y sus correlatos*, donde no estamos todos los que hicimos *La muerte* y me parece extraño Berni en un correlato de artistas que de algún modo fueron contemporáneos, pero que yo sé que no han interactuado, no han actuado.

Con Antonio, vuelvo a repetir, cargábamos mutuamente la batería y era una persona muy generosa porque por ejemplo Charlie Squirru, mi marido, en ese momento estaba exponiendo en galería Bonino y Antonio, que admiraba mucho su obra, fue y como artista le compró una obra, que eso también no lo ha vivido muchas veces.

Así que me parece fantástico que este año lo tengamos muy presente. Creo que nunca fue un ausente y bueno, es un gran artista.

La realidad, si tengo que decir la verdad, yo trabajé mucho en los años sesenta con yesos que iba a buscar al Hospital Italiano, de los fracturados. El Hospital Italiano tiene un gran servicio de traumatología, por una fractura caí a la guardia del Hospital Italiano y ahí quedé fascinada viendo pasar una enfermera con dos baldes llenos de brazos y de piernas de yeso que recién acababan de retirar de los pacientes. Yo trabajé mucho, inclusive el Museo de Arte Moderno me auspició una muestra-instalación en galería Lirolay y luego, ante mi sorpresa, en una retrospectiva de Antonio Berni, en una instalación dedicada a *La difunta Correa*, vi una obra que tenía yeso de hospital colgado que no sé realmente si los puso Antonio o fue la curadora de la muestra que le pareció folklórico colgar los yesos y los colgó. Lo que tenía particularmente yo con Antonio era una gran admiración, pero nunca estuve yo en el tema de la pintura social. Creo que el punto más fuerte que tuvimos fue el punto ése de la muerte, cuando por el tema de esos toreros que evidentemente juegan con la muerte -y yo hacía en ese momento las coronas para los muertos en vida-, había un instante donde el espíritu de la obra se tocaba, pero no sentí que realmente o sinceramente que sea consciente de que él haya influenciado mi obra.

Ana Quijano

Crítica

Berni decía que él fue un primer adelantado. Y realmente se anticipó al surrealismo, se anticipó al pop. Pero desde que él murió en 1981 ha dejado un lugar vacante, que ningún artista ha vuelto a ocupar. Que es el del intelectual, lúcido, sagaz. Además era muy buen orador y muy buen escritor. Entonces de algún modo se convirtió, por un lado en vocero de

la comunidad artística, decidía los problemas de la comunidad artística sin ningún problema y después por otro lado, también era un conocedor de la historia del arte del pasado y la del presente, de su presente, de la cual se servía como si fuera un artista postmoderno. Utilizaba el pasado con absoluta libertad. Por otro lado en 1978, él describió lo que es el sistema del arte, a nivel nacional, y, como él dice, cómo funcionaba en los países desarrollados. Y bueno, en cierto modo critica la figura del marchand, uno de los actores del sistema, del que él dice que antes se escondía detrás de la figura del artista y ahora se pone al frente, se pone adelante.

Tampoco Berni conoció los agentes de prensa ni el imperio de los curadores, ni conoció los forjadores de imagen, que seguramente no le hubieran gustado, pero él en esa época ya, estoy hablando del 78, hablaba con cierto desdén de los lanzamientos al mercado, de la fama, de los medios que de algún modo imponen modas efímeras a nivel internacional. Decía que los medios imponen una dictadura.

También criticaba la vanguardia detrás de la cual se puede esconder la retaguardia. Era muy sagaz para analizar lo que pasaba en ese momento en el sistema del arte y siempre defendió el arte latinoamericano. Primero decía que qué bueno que el Metropolitan de Nueva York tenía salas y salas de arte precolombino y después decía que el Guernica es deudor del muralismo mexicano. Cuando le tocaba hablar sobre los salones decía que había jurados secretos detrás de los cuales había intereses de los galeristas y cuando le tocaba hablar sobre los museos, supongo que estatales, desde ya, cuestionaba que estuvieran promovidos por los coleccionistas.

En todo caso, nunca se achicó cuando tuvo que interpelar a algún crítico. Y cuando Marta Traba, la encumbrada Marta Traba, en ese entonces criticó a su personaje Juanito Laguna y lo calificó de antihéroe, él le dijo que una cosa es ser un chico pobre y otra cosa muy diferente es ser un pobre chico.

Patricia Rizzo

Investigadora y curadora

Quería compartir dos cosas de Berni. Que en realidad son bastante personales, pero como que pintan un poco el personaje. Lo primero es que yo tuve que hacer una investigación sobre Berni, en relación al libro que hice en Ediciones Banco Velox, entonces tuve que investigar todo Berni. Fui a casa de muchos coleccionistas, a todos los lugares donde se suponía que había un Berni, empecé a empaparme del asunto. Y finalmente fui al taller de Berni, al de la casa del hijo, José Antonio. Y llegué una mañana que Inés, que es la esposa de José Antonio, que se ocupa de sus cosas y demás, estaba así tapada de trabajo y me dijo: "bueno entrá y ahora yo voy". Entonces entré; es un lugar muy grande tipo, no sé... no me acuerdo bien, 150 metros, y estaba todo como lo había dejado Berni. Y lo que me sorprendió era que era como una reconstrucción

de esas obras que vemos de la época Juanito Laguna. O sea, estaban, por ejemplo, las telas desenrolladas, montón de óleos, pilita de óleos y después una pila de latitas, una pila de alambre aplastado, un rincón de cartones. Estaba todo como dividido por rubro, como si fuera que él agarraba y armaba los Juanito Laguna. Ahora, me imagino de todas maneras, que ese taller, si él lo usó hasta el final, las pinturas de los años setenta no eran con latitas, con lo cual yo me preguntaba desde cuándo estaría eso, que estaba todo así como apilado por rubro y estaban estas obras que ahora son súper famosas, que en ese momento no habían salido tanto. Toda la época surrealista, *Susana y el viejo ...* todas puestas ahí como en caballetes, y yo entré sola a esta especie de santuario. Me impresionó mucho.

La otra cosa era, bueno, yo viví varios años con Oscar Bony, que era ayudante de Berni, creo que de adolescente o de muy joven, veintipico de años. Y yo le decía a veces: "por qué no me contás un poco de Berni, cómo era la relación cuando vos y Pablo Suárez eran ayudantes, qué pasaba". Y: "no, el viejo era un hijo de puta, le encantaban las minas". Yo decía: "sí, ok, pero contame un poco..." "Lo más sobresaliente del viejo era cómo le gustaban las minas, estábamos armando por ahí la serie Juanito Laguna y Suárez decía por la ventana: *miren, miren lo que pasa por ahí*, entonces nos acercábamos los tres y Berni decía: *¡no hagan nada muchachos, miren qué tetas!*

Desacartona un poco, porque ahora, con el correr de los años, cuando yo empecé a estudiar a Berni, hace como 17 años, era un prócer como otros tantos, pero no estaba tan como ahora que parece que cuando se habla de Berni, está como mucho más allá arriba, como que era más cotidiano. Quería contar eso, que parece ser que era tremendo, que era así como muy chistoso, además con los chicos, que les decía "me tienen que buscar latitas azules, latitas coloradas, muchas cosas plateadas, alambre oxidado, piensen que el chico vive en un lugar pobre, que las cosas tienen que estar herrumbradas". Me gustó esa aproximación que no tenía nada que ver con la teoría, por lo que me contaron ellos, nunca se habló, de alguna manera, de: "vamos a representar a Juanito como el chico pobre de la ciudad", sino que era una cosa como más cercana: cómo es el pibe, bueno, tráiganme esos colores, esas latitas, esas maderitas. Eso me gustó, porque me lo desacartonó mucho, con respecto a la aproximación de cuando lo tuve que estudiar.

Juan Carlos Romero

Artista

Si bien yo lo conocí a Berni porque de adolescente iba a ver las galerías de la calle Florida donde exponía bastante seguido con Castagnino, Spilimbergo, en esa época veía la pintura de Berni, la mejor época que yo considero de Berni, la que me afectó más directamente a mí fue a partir de los grabados. ¿Y por qué me afectó? Porque yo había sido alumno de Fernando López Anaya en la Universidad de la Plata y él nos había in-

roducido en el concepto de imprimir los objetos encontrados, lo que se llamó el *collage* gráfico; bueno, se unió esta cosa de aprender a grabar sobre objetos encontrados con los trabajos de Berni, que hacía los hidro *collages* en los trabajos de Juanito Laguna y Ramona Montiel. Y esto me asoció mucho; recuerdo que la primera exposición que vi, que me impactó muchísimo, fue la que hizo el Museo de Arte Moderno, que traía las obras que había mostrado en Venecia, con las cuales recibió el premio, y luego seguí asociado a Berni porque lo seguía permanente, porque después de Berni trabajaba con los gofrados, siguiendo con el concepto de objetos encontrados que hacía con elementos de la vida cotidiana -también siguiendo con los mismos personajes de Juanito Laguna y Ramona Montiel-, y esto para mí fue una gran época dentro del grabado argentino. A mí me interesa como docente, me interesa el grabado desde la épocas históricas y creo que él marcó muy fuertemente una época con esos trabajos. Más allá de esto, luego Berni hizo los monstruos, hizo la instalación de la difunta correa que para mí era una especie de continuidad de aquellos trabajos, trabajar con objetos encontrados dentro de los grabados. Creo que ésa es una época que me conmovió mucho y me pareció una gran innovación dentro del grabado en argentina. ¿Ya está?

Miguel Rothschild

Artista

A mí me interesa mucho Berni. Y lo que me interesa más de su obra es cómo él utiliza géneros populares. Es también un artista muy literario, es como que cuenta historias. Eso me parece muy auténtico de donde proviene. Y él mezcla también cosas del informalismo, pero tienen otra carga, porque también los materiales que él utiliza tienen que ver con los personajes de los cuales él cuenta. A mí me parece que él maneja muy bien los materiales y toda esa carga de la basura, y hablar de la basura y todo ese medio pobre de la periferia de Buenos Aires, es lo que me parece como un punto muy original dentro de lo que pasó acá en plástica. Aparte que tiene una fuerza que pocos artistas tuvieron acá, cómo manejó eso, porque no es simplemente haber usado esos materiales y esos personajes y ese género popular, sino que lo supo manejar muy bien plásticamente.

Nunca me puse a pensar si él influyó directamente mi obra. En general, viendo las series de Juanito Laguna, Ramona Montiel, pero también grabados o *Los Monstruos*, es como que en todo veo una fuerza increíble. Yo me acuerdo de que ya de chico me envolvió mucho esto. Tampoco hay un trabajo intelectual demasiado grande atrás de eso, en seguida, a nivel físico me pareció muy atrapante. Por ejemplo también lo de *La difunta Correa*. O sea, de todo este género popular, él tiene una visión romántica sobre esto, y entonces tienen una carga romántica también esos cuadros, la visión que él tiene sobre eso. Quizá el romanticismo es lo que más me interesa.



10 10 10 10

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

LL ARIL DE ASLSORAR

Daniel Maman Fine Art - Av. del Libertador 2475 - C1425AAK - Bs. As. - Argentina

Tel/Fax: 4804 3700/3800 info@danielmaman.com www.danielmaman.com

Las caras de Berni son, para mí, una obsesión dentro de la obsesión

Reportaje a Fernando García, autor de la imprescindible biografía berniana *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, publicada por Editorial Planeta.

Rafael Cippolini

RC: ¿Cómo surgió el libro? ¿Por qué Berni?

FG: El libro es la consecuencia de una obsesión personal que empezó en el invierno de 2002, en el peor momento de Buenos Aires, al menos que yo recuerde. Yo venía de la sección Espectáculos de *Clarín* donde mayormente me dedicaba al rock con salpicaduras de televisión y cine, pero de todos modos mi mayor interés se concentraba en lo que podríamos nombrar como cultura pop. En fin, pasé a la sección Cultura y naturalmente me vinculé al circuito del arte al que apenas había rozado. En ese contexto, empecé a visitar *Manifestación*, en Malba, como si fuera Notre Dame. Fue un momento traumático para todos pero también internamente para mí, que me tuve que adaptar a una nueva biosfera. *Manifestación* me provocaba un acto de contricción estética, era como ir a rezar a un templo, cosa que no hago desde aproximadamente los once años. Digamos que fui abducido por ese cásting que era el mismo que veía repetirse una y otra vez en la calle. Así que, para seguir con la simbología religiosa, fue que Berni se manifestó. A la pregunta del por qué la puedo responder de dos formas. Small o Xlarge.

Small)

La respuesta es otra pregunta: ¿por qué nadie se puso antes a contar la vida de este tipo?, (y cuando digo la vida, digo LA VIDA, diez años atrás, carajo, hubiera habido aún muchas voces vivas para agregar al coro).

Xlarge)

La obsesión por *Manifestación* me llevó, claro, a recorrer el resto de la obra. Cada paso era para mí un abismo estético. Necesitaba escribir (y mucho) sobre Berni y como excusa se me ocurrió contar la historia de la hija, me pareció que había algo rico y fuerte por ese lado, además de novedoso. La revista colombiana *Gatopardo* compró mi oferta (en dólares!!!!, cuando cotizaban casi a 4) y ése fue el trabajo de preproducción de mi libro, sin saberlo. Algunos testimonios de esa nota me dieron la pista de que había un libro por hacer. Sentí miedo y emoción. Como cuando empieza *Led Zeppelin IV*, igual.

RC: ¿Cómo fue el proceso de investigación? Me gustaría que me comentaras tu inmersión en la arqueología berniana.

FG: El proceso fue a un tiempo programático y azaroso. Quiero decir: hubo una búsqueda exhaustiva en los archivos de Clarín y Espigas pero también hubo meteoritos, el azar, libros o ideas que caían en mis manos sin que los buscara. La exhumación del archivo tenía como objetivo principal el sampleo de voces adormecidas por la historia. Una de las cosas que fui descubriendo a lo largo de la investigación es que podía alumbrar pequeños planetas oscurecidos por el resplandor del artista. Periodistas totalmente desconocidos que lo habían seguido y apoyado en la década del 40 o la voz imprescindible de rosarinos como Rafael Sendra y Roger Plá, negados continuamente por el canon crítico. En el caso de Plá, me atrevo a decir que nadie comprendió tan profundamente la obra de Berni como lo hizo él ya en 1945. Lo mismo con el libro de José Viñals, perdido en el círculo íntimo de Berni, que para mí una fuente de placer.

La segunda parte de la investigación corresponde a las entrevistas, casi 80, en una lista a la que siempre se iban agregando nombres y que tachaba pacientemente como especies del arca de Noé. Esta parte fue mucho más activa, visitando departamentos, consultorios médicos, geriátricos y oficinas siempre extrañas, sintiendo que cargaba conmigo la webcam del viejo. Las entrevistas fueron rigurosamente grabadas, excepto la de Squirru, quien me advirtió de la peligrosa manipulación del magnetofón sobre la imaginación del escritor/periodista. Las entrevistas (casi) siempre fueron realizadas in situ. Esto quiere decir que entre julio de 2004 y febrero de 2005 viajé por Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, París y Las Heras, en ese orden, buscando gente que en la mayoría de los casos jamás había hablado de Berni con ningún periodista y que lo había conocido profundamente.

Una tercera parte tiene que ver con la exhumación de documentos personales, tratando de ir más allá del libro *Escritos y papeles privados*.

Aquí, se rescata sobre todo su correo sentimental, ninguneado en aquel trabajo. No es sólo el interés por completar el puzzle de LA VIDA, sino que Berni escribía particularmente mejor en esas cartas. NO estoy tan seguro de sus cualidades ensayísticas/teóricas; en muchas abunda una retórica sobreactuada. Despojado de esa máscara, en las cartas asoma el carácter profundamente sensual de Antonio, fuerza primordial de su obra. Se han incorporado a la investigación poemas y collages que habían permanecido guardados, del mismo modo que su magnífico correo de su viaje por Latinoamérica.

En este contexto, la inmersión se llevó a la mayor profundidad posible. Visité todos sus lugares de trabajo en pie y aún el esqueleto de su taller en París y aún la medianera que queda de su primera casa en Buenos Aires, a cincuenta metros de esta computadora Mackintosh, aproximadamente. Caminé por el fantasma del taller de Rivadavia, revolví papeles junto a su hijo y uní las piezas de un atisbo de novela sobre Juanito Laguna, escrito en el momento político más difícil de Berni: cuando Massera intentó cooptarlo (otro tema que estaba al alcance del archivo y del que no se hablaba).

Otro ángulo de inmersión fue el seguimiento comparado de su obra frente a la cultura argentina contemporánea en cada período. Horas de películas, de *nouvelle vague* rioplatense, de interpolaciones troilopiaz-zoleanas sobre Ramona y de *free style random* buscando explicaciones en textos amados que, *a priori*, no tenían relación alguna con Berni.

RC: ¿Cuál de los momentos citados en el libro te resulta más intenso? ¿Qué parte te gustó más escribir?

FG: Cada capítulo fue igual de intenso y dramático en cuanto a la incertidumbre de comienzo y fin. Por una cuestión de afinidad generacional, los capítulos que vienen a partir de 1960 resultaron como más independizados de la historia del arte y el mundo y con mayor cantidad de testimonios. Diría que no me gustó nada escribir la parte de Massera, que lo sufrí en el cuerpo y que no me gustó el final porque, bueno, la muerte era el límite. Fue raro, como si me sintiera un pequeño Dios de

un metro sesenta y ocho diciéndole a la gente: “bueno, vea, esto no es para siempre, ahora le desato los cordones y usted simplemente se rompe la cabeza contra la baja de cordón”. Horrible.

RC: ¿Cuál resulta, para vos, la obra o el período más interesante de Berni? ¿Por qué?

FG: Tratando de tomar distancia, podría decir que el período de los collages me parece claramente el más revolucionario y del que aún el mundo se debe una mirada. Interesante me parece todo, excepto quizás ese período rosarino pos impresionista de sus quince años. Después, todo. Desde el surrealismo pampero, tan poderosamente tosco, al muralismo de caballete y los retratos. Las caras de Berni son, para mí, una obsesión dentro de la obsesión. Ninguna teoría del arte me las pudo explicar, excepto el relato de la experiencia de la terapia experimental con LSD de principios de los sesenta. Berni, especialmente en los últimos diez años de LA VIDA, se metía en tu cara y salía con algo nuevo. Pero, bueno, esto no parece resultar lo suficientemente “inquietante” y “articulable” como para ser tenido en cuenta por THE THEORY.

RC: Me comentaste que la escritura del libro fue un proceso agotador. ¿Por qué? ¿Cuáles fueron y por qué los momentos más complicados de tu trabajo?

FG: El libro se escribió muy rápido porque así lo decidí yo; quería conservar ese rush emotivo-motriz, no quería darle tiempo al equilibrio, quería vivir enamorado y escribir en el intento. Por supuesto que además del libro, mi día seguía en *Clarín* y en mi casa y eso, hacia fines de marzo, hizo colapsar mi CPU. Faltaban dos capítulos, y entré en estado de pánico (no es metáfora, ES LO QUE ES) y no sólo creí que me moría sino que no iba a terminar el libro. Así que bueno, tuve que desacelerar y llegué como en esas carreras que ves llegar al McLaren humeando, pero llegando. Eso fue lo más complicado. Eso y escapar de un cuchillero árabe en el metro de París. El resto, BIG LOVE.

Máquina Berni: la ideología revisitada

Berni hoy. Un centenario obliga a reconsiderar aspectos de su trayectoria

Mario Gradowczyk

Una revisión necesaria

La construcción de una identidad cultural requiere el ensayo de nuevas armas teóricas, desempolvar querellas, superponer teorías o desecharlas, y esto incluye una revisión crítica de figuras consagradas o el recupero de algunas olvidadas; en resumen, desmontar las piedras de mausoleos para erigir el muro poroso que esa construcción exige, desplegando bordes ocultos por décadas de olvido. Para este rescate son útiles los aniversarios, siempre que no se intente construir un zócalo sobre el cual inscribir el nombre del recordado con letras de oro.

Surrealista, metafísico, modernista, nuevo realismo, arte apolítico, Estado, realismo social, informalismo, son algunos de los estratos que conforman la compleja constelación berniana. Personaje inquieto, su pasaje por el arte argentino ha dejado marcas diversas y muestra una capacidad de supervivencia y voluntad expresiva casi única. Alrededor de esta trama se analizan aspectos de la trayectoria del artista en un período clave, entre 1930 y 1950 como máquina pictórica, ideológica y estratégica, y su situación hoy.

Berni pintor

La bibliografía del artista comenta de modo breve su pasaje por el surrealismo, el que culmina con su exposición que realiza en Amigos del Arte en 1932, a su regreso de Europa, que se produce en 1931. Se menciona en diversas publicaciones su amistad con el poeta francés Louis Aragon y es sugerente que la mayoría de los cuadros expuestos fueron pintados a su regreso.

El surrealismo argentino se inicia con la revista *¿Qué?*, publicada en Buenos Aires por el crítico y poeta Aldo Pellegrini. En las artes visuales la situación local es más confusa. El propio Pellegrini, cuando organiza en el Di Tella su muestra *Surrealismo en la Argentina* (1967), encabeza el listado de artistas expuestos con obras de Xul Solar y Juan Batlle Planas, para luego continuar con Roberto Aizenberg, Miguel Caride, Luis Benedit, Berni y artistas del grupo Orion, entre otros. El crítico aclara en una nota de su texto en ese catálogo que ejemplos de surrealismo ortodoxo son todos aquellos que figuran en los catálogos de las exposiciones surrealistas y en el libro de Breton *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965. Señalo que ninguno de los artistas convidados aparece en este libro del poeta francés, ellos no responden al canon bretoniano.

Pellegrini establece la diferencia que existe entre el mundo de lo imaginado, de lo fantástico, y el mundo de lo imaginario, de lo maravilloso como objetivación del deseo, cuya comprensión sólo se atina por medio de una revelación. Es sobre esta polaridad entre lo imaginado y lo imaginario que se construye el universo interpretativo del surrealismo, y no ya sobre el juicio crítico de Breton, peso que recae en el observador. (Cuando se hojea la edición de Gallimard, se podrían cuestionar muchas de las atribuciones allí consignadas). Es en un viaje de ida y de vuelta, entre la visión que parte del ojo del observador y el retorno que le confiere el artista, donde se establecen las diferencias entre los tenues extremos de esta subjetividad.

Esto quizá explique lo difícil que resulta la construcción de un cuerpo teórico sobre el "Surrealismo en la Argentina". Pellegrini sugiere que las obras del grupo Orion, clasificadas de surrealistas en su momento, "en la realidad responden a un espíritu neorromántico con la adición de ciertos elementos insólitos", lo que crea una engañosa situación de tema resuelto y de clausura. La ausencia de una revisión profunda de la evolución de esa tendencia y, ya sea vista como parte no registrada del surrealismo o solo por sus tendencias surrealizantes, dificulta el conocimiento más profundo de figuras significativas, caso de Batlle Planas, Aizenberg y otros, y su merecida ubicación en el plano internacional. Podría decirse que el surrealismo ocupa una suerte de *no-lugar* en la historiografía argentina reciente, y cuando se lo menciona se repiten consignas y dichos elaborados por Romero Brest y Pellegrini, sin mayores reflexiones sobre sus consecuencias posteriores. ¿Es que no habría mucho más para decir?

En un libro recientemente publicado de María T. Constantin y Diana Wechsler (1), se brinda un resumen del surrealismo europeo, a cargo de la primer autora, mientras que la segunda ensaya una revisión del brazo latinoamericano. En cuanto al Berni surrealista, Wechsler resalta que en su *Autorretrato con cactus*, que habría realizado en 1929 -y por ende pintado en París-, ya se anticipa ese "clima de extrañamiento siniestro que formó parte de las obras surrealistas de Berni", fecha que habría tomado del catálogo de una exposición de Berni (2), que lo da como pintado en 1929. Después de señalar el carácter dechiriquiano de esta pintura, Wechsler explica la presencia del cactus, planta elegida como "motivo iconográfico (evocador de las tensiones de la época)" por artistas

1) Constantin, M. T. y Wechsler, D. B., *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Longseller, Buenos Aires, 2005.

2) Berni, A., *Obra pictórica 1922-1981*, Investigación, catálogo y montaje por Martha Nanni, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984, p. 34.

3) Véase Gradowczyk, M. H., "Berni como máquina política. Los Salones nacionales y las Vanguardias", *ramona* N° 49, abril 2005.

4) Berni, A., "Brevisísima historia de la pintura moderna," *Renovación*, 20 de marzo de 1938, p. 6. Este trabajo no fue incluido en la recopilación de textos del artista, *Antonio Berni Escritos y papeles privados*, editor: Marcelo Pacheco, investigación y selección: Betina Lippenholtz, Tema Grupo Editorial, Buenos Aires, 1999.

5) Gradowczyk, M. H., "Entre el nuevo Realismo, el Arte Apolítico, Antonio Berni libró una batalla contra sus enemigos", revista *Cultura*, Año 22, N° 83, Primer semestre 2005 y *ramona* N° 49.

contemporáneos como Georg Grosz y otros. En realidad, la pintura fue realizada por Berni entre 1933-1934, en témpera y óleo sobre arpillera - soporte introducido por Siqueiros-, y en cuyo dorso se lee la fecha "1933" (comunicado por Lauría).  Y por qué no pensar que la presencia del cactus tiene un simbolismo diverso, el que le otorga Waldo Frank, para quien el cactus debiera ser la planta emblemática latinoamericana? (Victoria Ocampo toma esta propuesta de su amigo, el escritor comunista norteamericano, y el cactus se convierte en el motivo decorativo casi exclusivo de su casa modernista.)

En 1933 Buenos Aires recibe la visita de Siqueiros, un maestro del muralismo e ideólogo marxista que plantea una concepción política del arte de vanguardia. Para el joven Berni se trata de prácticas nuevas y de un discurso teórico diferente del que se plantea en los  rculos surrealistas parisinos. Por otra parte, la crítica situación social también motiva al artista rosarino; decide abandonar el mundo de lo imaginativo y transponer las fronteras de lo individual creando un arma de transformación social: el "Nuevo Realismo".

Un ejemplo emblemático de su discurso pictórico es *Desocupación (Desocupados)* (1934) y Berni la envía al Salon Nacional de 1935, pero es rechazada por el jurado integrado, entre otros, por el influyente crítico porteño, José León Pagano. El Salón, desde la óptica oficial, es un faro que ilumina el arte argentino, o un agujero negro para los vanguardistas, dicotomía que perdura durante varias décadas, tema analizado por este autor en *ramona* (nros. 41, 42, 46, 47, 49).

En 1936 Berni se radica en Buenos Aires, viaja al norte argentino y a su regreso sorprende con otra pintura de gran tamaño, *Jujuy* (1937) (3), la que marca un punto de quiebre en su trayectoria y relación con el Estado, ya que fue premiada en el Salon de 1937. Un modernista convencido la calificaría como pintura "regionalista"; un posmodernista introduciría el concepto de "parodia" para explicar su contenido indoamericanista. Pagano, en *El Arte de los Argentinos*, cree ver detrás de *Jujuy* a un autor que se aparta de la ruta equivocada del arte social que conduce a una "pintura de propaganda" y lo celebra, citando al rosarino *in extenso* (4). Berni es incorporado al parnaso del arte nacional, lo que se refleja en la sucesión de premios que le otorgan los salones nacionales y provinciales (5), así como las numerosas adquisiciones por parte de museos públicos, escalada que culmina con el Gran Premio de Honor del Salón Nacional de 1943 otorgado a su romántico retrato de su hija Lily.

Berni: máquina ideológica

La actividad teórica de Berni no sólo se expresa en el plano de las ideas, como lo muestra su discusión con Siqueiros. Desembarazado ya de la presión muralista, Berni necesita afianzar por un lado las bases de su

“Nuevo Realismo”, y hacer realidad un nuevo arte al servicio de las masas, acción que conlleva una actividad incesante en el seno de la Mutualidad de Artistas de Rosario. También ensaya su primera proyección internacional al contestar un cuestionario preparado por la revista comunista francesa *Commune*, de la que Cristina Rossi brinda un pormenorizado análisis en un trabajo premiado (6). Este debate es seguido con atención por la intelectualidad argentina de izquierda, habida cuenta la necesidad de constituir un frente amplio que ponga coto a los avances de grupos nacionalistas católicos, antisemitas, filofascistas y filonazistas. Como consecuencia, se crea en Buenos Aires la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), institución pergeñada según lineamientos trazados por el comunismo internacional: es la época de los frentes populares y de la lucha contra el nazi-fascismo.

Berni intenta desacreditar al incipiente modernismo local, para lo que utiliza el foro que le ofrece la revista *Forma*, editada por la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos). En este texto el rosarino descalifica al arte moderno porque crea “un mundo de formas tan en abstracto que hoy, en manos de los corifeos, se transforma en un decorativismo frívolo y sentimental (7)”. Pettoruti recoge el guante y decide contestar mediante el dictado de una conferencia en la SAAP, en la que resume su posición estética. En un fragmento de esta conferencia, publicado en el N° 5 de *Forma* (enero de 1938), el platense sostiene que es el artista quien traduce lo que ve o siente. Ocultos o desfigurados, sus problemas están allí; poco importa que ellos figuren en la abstracción de un círculo, en una frase musical, en la línea; o sea que el arte es arte por lo que encierra de vibración interior. Al referirse a Berni sin nombrarlo, Pettoruti apunta: “A lo que llaman 'nuevo realismo', que no es sino una ampliación fotográfica, con todos los defectos de la cámara, con sus crudezas y sus durezas, su insensibilidad, su colorido. ¿Acaso las percepciones del artista no son infinitamente superiores a las descripciones más fieles de la realidad?” (8).

Para Pettoruti el realismo es una forma cultural que responde a un dogmatismo político y a un modo de representación que se opone a los deseos modernistas de innovación y de cambio. Para Berni, en cambio, el cubismo y la abstracción están plagados de un contenido utópico e idealista, y por ende están al servicio de la burguesía. Son formalismos destinados a aplacar y reconducir los impulsos creativos de una juventud que debiera adoptar posturas combativas y revolucionarias, para producir arte que responda a las necesidades de las masas populares. Si se analizan otros textos tan disímiles como su primer ensayo sobre Siqueiros (1935) y el publicado en 1938 en *Renovación*, elogiado por Pagano, es obvio su salto ideológico. El primero es dogmático, de tono revolucionario. En el segundo Berni presenta una crítica al modernismo y

6) Rossi, C., “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni a una misma pregunta”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - X Jornadas CAIA, Buenos Aires, 2003, pp. 455 a 72. Véase también Rossi, C., “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, publicado en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Fiaar, Fundación Espigas y Telefónica, Buenos Aires, 2004.

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

8) Gradowczyk, M. H., “Pettoruti entre sus textos y pinturas”, publicado en Edward Sullivan y Nelly Perazzo, *Pettoruti*, La marca editora, Buenos Aires, 2004.

define lo que será para él una nueva etapa, donde “el artista busca en su propia realidad geográfica y social los elementos de su arte. Este nuevo concepto obliga a los artistas a desligarse de las corrientes e influencias extranjerizantes (...). Ahora se trata de crear nuestro propio arte, definido y autónomo”.

Pero hay más. Cuando *Argentina Libre* realiza una encuesta entre los artistas plásticos para conocer su opinión sobre las distintas formas de apoyo oficial al arte local, Berni en una extensa nota adhiere a la política de premios instrumentada por el Estado y sugiere aumentar sus montos. Berni intenta convencer al *establishment* del arte argentino de que ahora en más su pintura forma parte del ser nacional, pero no abandona su compromiso político con la izquierda. Solo resta otro “enemigo”, el modernismo. El mantenimiento del *statu quo* en la política de premios aplicada a rajatabla en los salones nacionales finalmente llega a un punto crítico. Desesperanzados por la política oficial que impera en la enseñanza artística, y ante los premios otorgados en el salón de 1941, cuatro jóvenes estudiantes de Bellas Artes: Maldonado, Hlito, Girola y Brito publican un manifiesto donde cuestionan con severidad el sistema de valores imperante. Este manifiesto es uno de los textos clave en el desarrollo del modernismo argentino como fenómeno colectivo (9), el que finalmente despegua en 1944 con la aparición de la revista *Arturo*. Surgen dos grupos, los Madí por un lado y los concretos por el otro, quienes plantean un arte nuevo como solución a los problemas sociales, y se incorporan al Partido Comunista. Solo Juan Del Prete se acerca a los jóvenes concretos.

La conmoción originada por el rigor concreto y la poética madí no pasa desapercibida. La revista *Contrapunto*, interesada en las propuestas abstractas, realiza una encuesta en 1945 titulada “¿A dónde va la pintura?”. Berni responde advirtiendo que la pintura concreta está destinada al *boudoir* “de damas aburridas o neurasténicas”(10). Maldonado le contesta desde el semanario oficial del Partido, *Orientación*, donde reafirma la libertad de expresión del artista comunista. El corto noviazgo concreto con el Partido Comunista termina en 1948 como consecuencia de la Guerra Fría; Maldonado es expulsado e impulsa movimientos interdisciplinarios, abandona la pintura y viaja a enseñar diseño en Ulm.

Berni hoy

Con la ristra de premios recibidos entre 1937 y 1943 se inicia un proceso de “legitimación” del arte de Berni, pero esta palabra -muy utilizada por la crítica local como medida de la aceptación de un artista por la sociedad-requiere una reflexión. No dudo de su eficacia desde un punto de vista sociológico y como medida cuantitativa de la proyección mediática de la obra de un artista, tal como lo ha desarrollado con acierto

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

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

Patricio Lóizaga para el caso del artista rosarino (11), pero valdría la pena explicar el porqué de esta necesidad. En el diccionario ideológico de Julio Casares, se la define así: “**Legitimar**: Certificar o probar la verdad de una cosa o la calidad de una persona o cosa conforme a las leyes. Hacer legítimo al hijo que no era. Habilitar a una persona para un oficio o empleo”. No hace falta mucha dialéctica para demostrar que las vanguardias no requieren de legitimación alguna y, cuando desde un punto de vista crítico se lo intenta, existe alta probabilidad de que su contenido contestatario tienda a diluirse.

Por otra parte, esa visión de “legitimación” que provee la sociología no es un parámetro inmutable en el tiempo (un invariante), sino experimenta cambios en su devenir, y los ejemplos abundan. Roberto Jacoby pone en cuestión ese poder “legitimador” que hoy está depositado en buena medida en las manos del curador. La historia del arte está plena de episodios que incluyen el uso de verbos como legitimar, deslegitimar y relegitimar, y toda afirmación tajante en tal sentido corre serio peligro, ya que excluye el papel clave del ojo del observador.

El manifiesto de los cuatro jóvenes de 1941 marca un punto de quiebre entre Berni y los artistas que emergen. Al enfrentar a los jóvenes abstractos utilizando por ejemplo, las oportunidades que brindan las encuestas de *Argentina Libre* y *Contrapunto*, Berni, que siempre se opuso a los planteos individualistas y exclusivistas que caracterizan al modernismo, renuncia a todo posible entendimiento con la generación de Arturo (lo que no le impide mantener una relación amistosa con algunos de sus integrantes).

Con la irrupción del movimiento informalista, y la aceleración del deterioro y exclusión social que Bernardo Verbitsky resume en “Villa miseria también es América”, todo cambia. El compromiso social con los desposeídos es un “mantra” privilegiado por Berni; se reposiciona, y una nueva generación de artistas encuentra en él un referente renovado. En la década del 60 realiza un bellissimo conjunto de *assemblages* de Juanito Laguna, este niño villero que juega con trompos y barriletes entre latas y desechos, otea el horizonte, descansa bajo un cielo que le resulta áspero, rudo, indiferente, contradictorio, despoblado de querubines y de ángeles. Cuando hoy se recorre, al anochecer, los barrios de Buenos Aires, miles de Juanitos Lagunas con torsos desnudos y rostros crispados, bucean incansables en agujeros negros. Resulta lamentable verificar que esta realidad sórdida -ya que no se trata de simulacros ni de fantasmas- es la que recrea y justifica al personaje Berni.

Las opiniones actuales sobre la trayectoria e influencia actual de Berni son diversas, y la muestra reciente del Malba, curada por Adriana Lauría, está orientada en esta dirección. En un plano crítico, por un lado señalo una posición que considera a Berni como la gran figura de la modernidad

11) Lóizaga, P., “Con la celebración del centenario, Berni se consolida como la figura más emblemática del arte argentino del siglo XX”, revista *Cultura*, Año 22, N° 83, Primer semestre 2005.

argentina -y existirían razones para sostener esta tesis si se adopta el punto de Lóizaga-, según lo manifiesta una personalidad tan articulada como Rosa María Ravera y autora de un libro sobre el artista. Por otra parte, están quienes consideran que en el arte argentino no existe un sitio de tal privilegio, tesis compartida desde lugares tan distantes por Fermín Fèvre y Guillermo Kuitca y a la que este autor adhiere.

La modernidad y su característica artística más específica, el modernismo, es interpretada con distintas valoraciones ideológicas, éticas y estéticas que permiten releer y reescribir la historia del arte y de la cultura nacional. Pero se trata de posiciones que mantienen distinguidos investigadores instalados en diversos “fortines”, ya que no existe aún un marco donde se permita un debate franco entre las distintas posiciones e interpretaciones y en el que participen críticos, filósofos, historiadores, sociólogos, coleccionistas, psicólogos y artistas. Escaso favor se le haría a la identidad cultural argentina -pensando también en su proyección internacional- si se desconocen las tibias pero insistentes voces que bregan por modificar la historia canónica del modernismo, como lo muestra actualmente el MoMA, que en la nueva instalación de su colección intercala la obra de latinoamericanos dentro del contexto histórico: el Diego Rivera cubista junto a los Picassos y Braques, Torres-García con Mondrian y Van Doesburg, entre otros y la necesidad de incorporar a nuestros modernistas en la escena internacional.

12) Giunta, A., *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta*, Paidós, 2003.

Esta tarea no es fácil y está llena de obstáculos. Intentos por colocar una figura o un movimiento por encima de la de otros son estrategias que ya han demostrado ser inviables, como lo señala Andrea Giunta para las vanguardias del 60 (12). Sus principales actores no logran explicar el porqué de la estrategia de internacionalización del arte argentino -trazada en la década del 60 por Romero Brest y otros-, culmina con “un estrepitoso fracaso, cuyas causas y responsables, todavía se siguen buscando”.

Para comprender cómo se gesta el modernismo argentino y hacia donde se ha avanzado en la recuperación de sus valores, se podrían visualizar diferentes posiciones críticas que conforman una figura virtual en cuyos vértices se encuentran aquellos que sostienen, por ejemplo, que sólo es posible defender aquella “modernidad legitimada” por los medios y centros de poder; otros que la plantean en términos de una “modernidad periférica” que difícilmente atraviese los cercos que la limitan, y una tercera que la identifica como una “modernidad no deseada” por las poderosas elites, y cuyo objetivo central es develar sus principales actores, algunos relegados u olvidados, incorporarlos y repotenciarlos. Debates de estas características ayudarían a cruzar los cercos que hoy delimitan esos campos.



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

BIENAL DEL MERCOSUR

Porto Alegre, del 30 de septiembre
al 4 de diciembre de 2005

u\$s 299.-*

> incluye pasaje aéreo directo por Aerolíneas Argentinas
3 noches de alojamiento en hotel 3 estrellas con
desayuno y traslado (aeropuerto - hotel - aeropuerto)

* Precio por persona en base doble. No incluye impuestos.
 Sujeto a disponibilidad y a cambios sin previo aviso.

EDITA viajar | Córdoba 785, 8º piso, "16", Capital Federal. 4314 0778
info@viajobien.com.ar

viajobien.com

El poder en sí no puede ser visto: sólo podemos observar su representación

Desobediencia Civil Electrónica fue originariamente escrito como parte de una instalación para la Anti-work Show en Printed Matter en el DIA en la primavera de 1994. Fue entonces reimpresso por el espacio Threadwaxing en *Crash: Nostalgia por la ausencia del ciberespacio*. La versión aquí presentada corresponde a la original con sólo unas pocas modificaciones. Las addendas fueron escritas durante el verano siguiente, antes de que el artículo fuera presentado en la conferencia *Terminal Futures* en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres.

Critical Art Ensemble

Una característica esencial que diferencia el capitalismo tardío de otras formaciones políticas y económicas es su modo de representar el poder: Lo que una vez fue una masa sedentaria y concreta es ahora un flujo electrónico nómada. Antes de la era de la gestión de información computarizada, el corazón del orden y el control institucional era fácilmente localizable. De hecho, la conspicua apariencia de los espacios del poder era utilizada por los regímenes para mantener su hegemonía. Castillos, palacios, burocracias gubernamentales, oficinas corporativas y otras estructuras arquitectónicas se mostraban amenazantes en los centros de las ciudades, desafiando a los descontentos y a las fuerzas de abajo a que se atrevieran con sus fortificaciones. Estas estructuras mostrando una solidez inexpugnable y atemporal, podían detener o desmoralizar a los movimientos de contestación antes siquiera de que empezaran. Sin embargo, la prominencia de este espectáculo era un arma de doble filo, toda vez que en el caso de que la oposición llegara a un grado suficiente de desesperación (ya fuera por privaciones materiales, ya fuera por el colapso simbólico de la legitimidad del régimen) su fuerza revolucionaria no tendría problema alguno en encontrar y enfrentarse con quienes detentaban el poder. En este amplio contexto histórico fue que surgió la estrategia general de la desobediencia civil. Esta estrategia era inusual porque los grupos contestatarios decidían que no necesitaban actuar violentamente hacia aquellos que ocupaban los bunkers del poder, y elegían en cambio usar diversas tácticas para

interferir el funcionamiento de las instituciones hasta el punto de que sus ocupantes eran efectivamente desposeídos del poder.

Aunque la cara amable de la fuerza moral era el pretexto para usar este procedimiento, eran las disfunciones económicas y simbólicas las que hacían efectiva la estrategia en su conjunto.

Hoy día, los actos de desobediencia civil (DC) están generalmente más dirigidas a presionar a las instituciones para que asuman "reformas", que no a provocar un colapso general, en tanto que este estilo de resistencia contempla la posibilidad de entablar negociaciones.

Por esta razón, los gobiernos modernos del primer mundo tienden a ser tolerantes con este tipo de actuaciones, puesto que no amenazan necesariamente la existencia continuada de una nación o de su clase gobernante.

Aunque la desobediencia civil no deja de ser castigada, hay que notar que tampoco es enfrentada con una violencia extrema por parte del estado, ni son sus activistas etiquetados como revolucionarios ni tratados como prisioneros políticos en caso de ser arrestados. (Ha habido, desde luego, excepciones notables a esta política en el primer mundo, así la persecución de los activistas norteamericanos de los derechos civiles en el sur profundo.)

Pese a que la DC es aun efectiva tal y como fue originariamente concebida (particularmente a niveles locales) su eficacia disminuye con cada década que pasa. Este declive se debe principalmente a la creciente habilidad del poder para eludir las provocaciones de la desobediencia civil.

Aunque algunos de los monumentos del poder aun permanecen, ostensiblemente presentes en localizaciones estables, la agencia que mantiene el poder no es visible ni estable.

El poder ya no reside en esos monumentos, el orden y el control ahora se desplazan libremente.

Si los mecanismos de control son desafiados en una localización espacial, entonces proceden a trasladarse simplemente a otra ubicación. El resultado es que a los grupos de desobediencia civil se les hace imposible establecer un teatro de operaciones en el cual puedan bloquear el funcionamiento de una institución determinada.

El bloquear los accesos a un edificio, o cualquier otra acción de resistencia en el espacio físico, puede evitar la reocupación (el flujo de personal) pero esto tendrá apenas unas consecuencias muy leves en tanto el flujo de información-capital continúe fluyendo.

Estos caducos métodos de resistencia deben ser refinados, al tiempo que inventamos otros nuevos que ataquen los no-centros del poder al nivel electrónico.

La estrategia y la táctica de la desobediencia civil puede aun resultar útil más allá de las acciones locales, pero sólo en el caso de que se dirija a bloquear el flujo de información más que el flujo de personal.

Desafortunadamente la izquierda es la peor enemiga de sí misma a la hora de desarrollar posibilidades de revisión de los modelos de desobediencia civil. Esta situación es particularmente irónica puesto que la izquierda siempre se ha preciado de usar la historia para sus análisis críticos. Así en vez de asumir el giro de las fuerzas históricas, a la hora de construir estrategias de activismo político, la izquierda continúa actuando como si aún viviera en los tiempos del capitalismo temprano. Esto es particularmente extraño en tanto que la teoría contestataria siempre enfatiza la importancia de los cambios dramáticos en la economía política (del capitalismo temprano al capitalismo tardío, de la economía industrial a la economía de servicios, de la cultura de la producción a la cultura del consumo, etc). Efectivamente, la falta de lucidez por parte de la izquierda sobre este particular es que la separación entre teoría y práctica es tan mala, o peor, de lo que nunca ha sido.

Esta peculiar forma de brecha cultural impide que los activistas diseñen nuevas estrategias, y ello sucede por una serie de razones difíciles de detallar. Al menos uno de los factores responsables es la presencia continuada de restos de la Nueva Izquierda de los 60 entre las filas de los grupos de activistas. Preocupados como están por los medios utilizados para alcanzar viejas victorias pasadas (principalmente su contribución a la retirada de las tropas norteamericanas de Vietnam), muchos de los miembros de estos grupos no ven la necesidad de inventar nuevos enfoques.

La nostalgia por el activismo de los 60 vuelve a traernos el pasado como si de nuestro presente se tratara, y desafortunadamente esta misma nostalgia está afectando a una nueva generación de activistas que no tienen siquiera recuerdos directos de los 60.

Es a partir de esta sensibilidad que se ha defendido la tesis de que la es-

trategia consistente en “tomar las calles” funcionó bien entonces y podría funcionar ahora en relación a las cuestiones de nuestro tiempo.

Mientras tanto, mientras la riqueza y la educación continúan circulando en provecho de los más ricos, mientras el estado obsesionado con la seguridad invade las vidas privadas, mientras la crisis del SIDA sigue encontrando la inactividad gubernamental, y mientras el número de los sin-techo sigue incrementando, CAE se plantea salir del atolladero planteando que quizás se ha cometido un error de análisis. Este cuestionamiento no afecta a los logros conseguidos a niveles locales, sino que se dirige únicamente a señalar cuan poco efecto tiene el activismo contemporáneo sobre la política militar y corporativa.

CAE lo ha dicho con anterioridad, y lo dirá de nuevo: en la medida en que se trate del poder, las calles son un capital muerto. En las calles no se puede encontrar nada de valor para las elites del poder, ni necesitan éstas controlar las calles para hacer funcionar eficientemente las instituciones estatales. Para que la desobediencia civil tenga algún efecto significativo, los opositores deben apropiarse de algo que tenga valor para el estado. Una vez que lo tengan habrán conseguido una plataforma desde la que negociar (quizá exigir) cambios.

En su tiempo el control de las calles era un objetivo apreciable. En el París del XIX las calles eran las vías por las que se movía el poder, ya fuera de naturaleza económica o militar. Si las calles estaban bloqueadas y las fortalezas políticas clave eran ocupadas, el estado quedaba inerte y en algunos casos colapsado bajo su propio peso. Este método de resistencia fue útil aun en los 60, pero es bien cierto que desde finales del XIX ha reportado cada vez menores ventajas y de hecho ha derivado de ser una práctica radical a convertirse en una de tipo liberal.

Esta estrategia estaba basada en la necesidad de concentrar el capital en las ciudades; de este modo, en la medida en que el capital se ha ido descentralizando más y más ignorando las fronteras nacionales y abandonando las ciudades, la acción en las calles ha ido siendo tanto menos efectiva.

Puesto que las ciudades han sido abandonadas por el capital y dejadas a su suerte en un estado de bancarrota, invadidas por el crimen y las enfermedades, parece razonable pensar que ya no son útiles para la expansión del poder. Si lo fueran, seguramente serían renovadas y defendidas de modo continuado.

Por supuesto que hay peligros en esta línea tautológica de argumentación. ¿Carece la ciudad de valor porque no es mantenida?, o bien, ¿no es mantenida porque carece de valor? Este error lógico es difícilmente evitable, puesto que la cuestión de qué o quién tiene el control no puede ser respondida.

El poder en sí no puede ser visto, sólo podemos observar su representación. Lo que queda detrás de dicha representación se nos pierde. La localización y naturaleza de un poder cínico es puramente materia de especulación.

El macro-poder es sólo conocido a través de una serie de abstracciones

como “varones blancos de orden”, “clases dominantes” o “los poderes reales”. El macro-poder sólo es experimentado en sus efectos, y nunca como una causa.

Consecuentemente debemos usar ciertos indicadores para así determinar que es lo “valioso” para el poder, o en su caso para señalar los no-lugares del poder. La hipótesis aquí es que los indicadores clave de lo valioso-para-el-poder radican en la medida con que un lugar o una mercancía son defendidos, la medida en que los intrusos son castigados. A mayor intensidad de defensa y castigo, mayor el valor que debemos suponer tiene para el poder aquello que haya sido atacado.

Estos indicadores han sido derivados de la experiencia, pero no se les puede dar una justificación teórica, en la medida en que un segundo principio tendrá que ser usado para explicar un primer principio.

Si la localización tradicional del poder ha sido abandonada, ¿adónde se ha ido el poder? Si asumimos que el flujo de capitales es aun crucial para este sistema, entonces ya tenemos una pista que seguir. Es una cuestión de sentido común que podemos seguir al dinero para encontrar al poder, sabiendo que en la medida en que el dinero no tiene un punto de partida sino que es parte de un flujo de circulación, lo mejor que podemos aspirar a encontrar es el flujo mismo del poder. El capital rara vez toma una forma “sólida”, al igual que el poder, existe como abstracción. Y a una forma abstracta probablemente se la pueda encontrar en un espacio abstracto, o para ser más específicos, en el ciberespacio. El ciberespacio puede ser definido como un campo informacional virtual al que se accede por la red telefónica (para los propósitos de este ensayo, la asociación entre ciberespacio y el VR ??? propiamente dicho deberían ser dejadas al margen). El grado de acceso a la información alojada en el ciberespacio sugiere el modo en que las instituciones están configuradas en el espacio real. En nuestra compleja sociedad la división del trabajo ha llegado a estar tan marcada que la velocidad organizacional necesaria para mantener los muchos segmentos sincronizados sólo puede ser conseguida a través de uso de redes de comunicación electrónicas. A su vez el despliegue controlado de información y el acceso a ella es una pista central para resolver el misterio de la organización social. Cuando a una institución se le niega el acceso a información, las propiedades organizacionales de dicha institución afectada pierden estabilidad, siendo así que si esta situación se mantuviera durante suficiente tiempo, la institución acabaría colapsándose a causa de la brecha en sus comunicaciones. Sus diferentes segmentos no podrían tener noción de si estaban trabajando coordinadamente o si estaban trabando el desarrollo de los trabajos de otros segmentos.

Bloquear el acceso a la información es el mejor medio para desbaratar cualquier institución, ya sea militar, corporativa o gubernamental. Cuando una acción de este tipo se lleva a cabo con éxito, todos los segmentos de la institución atacada resultan dañados. El problema con la desobediencia civil, tal y como es comprendida aun hoy, es que no afecta al corazón de la organización, siendo así que por el contrario, tiende a

concentrarse en una estructura sedentaria y localizada. En el caso de instituciones nacionales o multinacionales, tales acciones no son más efectivas que el ataque de una mosca a un elefante. Volviendo a los tiempos en que el poder estaba centralizado en lugares fijos, esta estrategia podía tener sentido, pero sin duda resulta vana ahora que el poder está descentralizado.

Dominar enclaves estratégicos en el espacio físico, fue alguna vez la clave del poder, pero ahora la dominación depende de la habilidad de una institución para moverse allí donde no hay resistencia, en unión con la habilidad de apropiarse de un determinado espacio físico si así se considera preciso. Por ello el que una fuerza de oposición conquiste puntos clave del espacio físico no supone amenaza alguna para una institución. Imaginemos que un grupo de disidentes lograra ocupar la Casa Blanca. Podría plantear algún contratiempo para la administración del poder y los servicios secretos, pero de ningún modo dicha acción interrumpiría de modo efectivo el funcionamiento del poder ejecutivo. La oficina presidencial se trasladaría simplemente a otro lugar. El espacio físico de la Casa Blanca no es más que una representación vacía de la autoridad presidencial, no le resulta esencial en absoluto.

Si medimos lo valioso para el poder en el grado en que las acciones son perseguidas y los lugares defendidos, se nos hace evidente que el ciberespacio se encuentra en un lugar elevado de la escala.

Los sistemas de defensa del ciberespacio están máximamente desarrollados. Los servicios secretos (antaoño implicados en la protección de individuos conectados con la oficina del Presidente y en la investigación de tumultos insurreccionales) se han ido viendo cada vez más implicados en su rol de ciberpolicía. Al mismo tiempo las corporaciones privadas han desarrollado sus propias fuerzas de policía electrónica, que funcionan en dos planos: en primer lugar actúan como fuerzas de seguridad instalando sistemas de defensa y vigilancia de la información, en segundo lugar actúan como mesnada de caza-recompensas para atrapar físicamente a quienquiera que atraviere sus sistemas de seguridad. Estas fuerzas, como el sistema legal, no distinguen en las acciones en el ciberespacio el grado de tentativa. Ya sea el caso que sólo se accede al sistema de información privado para examinar el sistema, ya sea que se accede con propósito de robar o dañar la fuente, las fuerzas de seguridad siempre asumen que el acceso no autorizado es un acto de extrema hostilidad y debería recibir el mayor castigo posible.

A pesar de toda esa seguridad, el ciberespacio dista de ser seguro. Se ha expandido y ha mutado a tal velocidad que los sistemas de seguridad son incapaces de reconfigurarse y desplegarse con suficiente rapidez. Hoy por hoy, la puerta está abierta a una resistencia informacional, pero se está cerrando.

¿Quién está pugnando por mantener esa puerta abierta? Este es quizá uno de los más tristes capítulos de la historia de la resistencia en los Estados Unidos. Ahora mismo los más conspicuos activistas políticos son niñ@s.

Los *hackers* adolescentes trabajan desde las casas de sus padres o los dormitorios de las residencias para romper los sistemas de seguridad gubernamentales y corporativos. Sus intenciones son vagas. Algunos parecen saber que sus acciones tienen una naturaleza política. Como ha dicho el Dr. Crash: "Lo sepas o no, si eres un *hacker*, eres un revolucionario". La cuestión es, ¿un revolucionario de qué causa? Tras empaparse de cuestiones de Phrack y navegar por Internet, no se encuentra mención más que a una causa: la del primer paso, acceso libre a la información. Cómo sería aplicada esta información no es discutido nunca. El problema de dejar que los niños actúen como vanguardia del activismo es que no han tenido tiempo de desarrollar una sensibilidad crítica que los guíe más allá de sus primeros encontronazos con lo político. De modo bastante irónico, ellos tienen la inteligencia necesaria para advertir donde debe empezar la acción política si quiere ser efectiva, siendo este un logro que parece haber quedado fuera del alcance de los más sofisticados izquierdistas. Otro problema es su muy juvenil sentido de la inmortalidad.

De acuerdo con Bruce Sterling, su temeridad juvenil los hace más susceptibles de ser detenidos. Parte de estos jóvenes activistas -los Tres de Atlanta, por ejemplo- han recibido condenas que debemos reconocerles calidad de presos políticos. Con tan sólo el cargo de "intrusión" en su contra, hay que considerar que encarcelarlos parece un tanto extremo, sin embargo cuando consideramos el valor del orden y la propiedad privada en el ciberespacio, el más extremado de los castigos para los más pequeños crímenes resulta esperable.

El aplicar una pena fuerte a una ofensa mínima debe ser justificado de alguna forma. O bien el sistema de represión debe ser ocultado al público, o bien la falta cometida debe ser percibida por el público como un ataque terrible al orden social. Actualmente, la situación en relación al crimen y el ciberespacio parece neutral, y no hay un compromiso sólido por parte del estado en ninguno de los dos sentidos arriba apuntados. La detención y condena de los *hackers* no sube a los titulares y sin embargo la alarma de los guardianes del orden (y las buenas costumbres) ha empezado a sonar.

La Operación Sundevil, un conjunto de actuaciones llevadas a cabo en 1990 contra *hackers* por parte del Servicio Secreto y departamentos de seguridad privada, recibió una atención mínima por parte de los medios. De otro modo hubiera acaso estimulado la actividad *hacker* al revelar abiertamente el poder que se puede ganar a través del acceso "criminal" al ciberespacio. Desde el punto de vista del Estado, tiene sentido, estratégicamente, limitar las diversas amenazas de castigo a la tecnocracia, hasta que los disidentes electrónicos puedan ser presentados al público como encarnaciones del mal, dedicadas a la destrucción de la civilización. Sin embargo, es difícil para el Estado señalar a un tecno-muchacho como "villano de la semana" al estilo de Noriega, Saddam Hussein, Gaddafi, Jomeini, o cualquier otro implicado en asuntos de drogas, desde usuarios a jefes de cartel.

Para que se haga público será preciso algo más que una acusación de intromisión, tendrá que ser algo que provoque verdadero pánico al público. Hollywood ha empezado a hacer algunas sugerencias en películas como *Die Hard II* o *Sneakers*. En *Die Hard II*, por ejemplo, un grupo de terroristas hackers toman el control de las computadoras de un aeropuerto y así tener como rehenes a los pasajeros e incluso hacer que un avión se estrelle.

Afortunadamente, este tipo de escenarios aun son percibidos por la gente como ciencia ficción, pero seguramente serán este tipo de imaginaciones las que se usen eventualmente para suspender los derechos individuales, ya no sólo para detener a criminales informáticos sino para arrestar también a disidentes políticos. Las instituciones legales pueden permitirse perseguir y procesar a facciones políticas si lo que éstas hacen despierta temores en otros grupos de población.

Aquí habría que hilar fino para distinguir entre criminalidad por computadora y desobediencia civil electrónica. Mientras que, en el primer caso, el criminal busca provecho a partir de acciones que perjudican a un individuo, en el segundo caso, la persona implicada en resistencia electrónica sólo ataca a las instituciones. Bajo la rúbrica de resistencia electrónica, el sistema de valoraciones del Estado (para el cual la información es de mayor importancia que el individuo) se invierte, de modo que la información se coloca de nuevo al servicio de la gente, evitando usarla en beneficio exclusivo de las instituciones.

El objetivo del autoritarismo es evitar que esta distinción sea percibida y que toda resistencia electrónica caiga bajo el signo totalizador de la criminalidad.

La identificación de la desobediencia civil electrónica con actuaciones criminales permite desalojar del ciberespacio toda actividad de resistencia política. Los ataques en el ciberespacio conllevarán condenas equivalentes a las destinadas a los ataques violentos en el espacio físico. Algunas agencias legales de izquierdas, como Electronic Frontier Foundation, ya han advertido que las libertades básicas (de discurso, de reunión y de prensa) son negadas en el ciberespacio y por ello han empezado a actuar en consecuencia, aunque aun tienen pendiente el empezar a trabajar sobre la legitimación de la distinción entre la acción criminal y la política. Las mismas consideraciones penales legales que afectan a la desobediencia civil, deberían afectar a la desobediencia civil electrónica. Sin embargo es de esperar que las agencias estatales y privadas ofrezcan la máxima resistencia a las actividades legales dirigidas a legitimar la desobediencia civil electrónica. Si estas estructuras autoritarias se muestran reacias a garantizar los derechos básicos en el ciberespacio, parece claro que una resistencia pseudo-legitimada tampoco va a ser tolerada.

La estrategia y la táctica de la desobediencia civil electrónica no debería ser un misterio para ningún activista, son las mismas que las de la desobediencia civil tradicional. La desobediencia civil electrónica es una actividad no-violenta por su naturaleza misma, puesto que las fuerzas

de oposición nunca se enfrentan físicamente unas a otras. Como en la desobediencia civil, las tácticas básicas son la infiltración y el bloqueo. Salidas, entradas, conductos y otros espacios clave deben ser ocupados por la fuerza contestataria para así presionar a las instituciones implicadas en acciones criminales o no-éticas.

Bloquear los conductos de información es lo análogo a bloquear espacios físicos, sin embargo el bloqueo electrónico puede causar problemas financieros que seguramente no provoque un bloqueo físico, además puede ser usado más allá del nivel local. La desobediencia civil electrónica es una desobediencia civil reforzada. Lo que una vez fue la desobediencia civil es ahora la desobediencia civil electrónica.

Los activistas deben recordar que la desobediencia civil electrónica puede derivar fácilmente en abusos. Los sitios a intervenir deben ser cuidadosamente seleccionados. Al igual que un grupo de activistas no bloquearía la entrada de urgencias de un hospital, los activistas electrónicos deben evitar bloquear el acceso a un sitio electrónico que pueda tener funciones humanitarias similares. Por ejemplo, pongamos que nuestro objetivo es una compañía farmacéutica abusiva. Habrá que tomar precauciones para que no se bloqueen datos que afecten a la fabricación y distribución de medicamentos de absoluta emergencia que salven vidas (sin importar cuan funestos sean los provechos que la compañía obtiene de su comercio).

Más bien, una vez que la compañía ha sido marcada como objetivo, los activistas deberían ser suficientemente listos para seleccionar las bases de datos de investigación o de patrones de consumo como sitios susceptibles de ser ocupados. Justamente el tener ocupadas las divisiones de I+D o de marketing es uno de los desafíos que más caros cuestan a las empresas. El bloqueo de tales datos dará al grupo de activistas unas bases desde las que negociar sin perjudicar en el proceso a aquella gente que pueda precisar los medicamentos.

Por lo demás si no se llega a un acuerdo o si se producen intentos de recapturar los datos por parte de la empresa, una conducta ética exigiría que no se destruyeran ni dañaran tales datos. Finalmente y aun cuando pueda resultar tan tentador, no se debe atacar electrónicamente a individuos (asesinato electrónico) de la compañía, ya sean CEOs, directivos o trabajadores. No se deben borrar u ocupar sus cuentas bancarias ni deshacer su crédito. Hay que ceñirse a atacar instituciones.

Atacar individuos sólo satisface ansias de venganza sin conseguir ningún efecto sobre la política corporativa o gubernamental.

Este modelo, aunque parece tan fácil de captar, es aun ciencia ficción. No existe ninguna alianza entre *hackers* y organizaciones políticas específicas. A pesar de que tales alianzas beneficiarían a ambas partes a través de la interacción y la cooperación, la alienante estructura de una compleja división del trabajo mantiene a estos dos segmentos sociales tan separados como podría hacerlo la mejor fuerza de policía. Para hacer *hacking* es imprescindible una continua formación técnica que mantenga las habilidades al día en toda su efectividad. Esta premisa educacional

tiene dos consecuencias: primero, que resulta en un gran consumo de tiempo que apenas deja margen para recopilar información sobre causas políticas específicas, construirse una perspectiva crítica o diseñar espacios de oposición. Sin tal información la política *hacker* seguirá siendo extraordinariamente vaga.

En segundo lugar, la continua reeducación mantiene a los *hackers* encerrados en su propia "aula" herméticamente sellada, con lo que se da muy poca interacción con otras gentes fuera de esta subclase tecnocrática.

Los activistas políticos tradicionales tampoco lo llevan mucho mejor. Dejados al margen en la cuneta de la historia, este subgrupo sabe qué hay que hacer y a quién tomar como objetivo, pero carece de medios efectivos para llevar a cabo sus propuestas.

Los activistas políticos, por muy conscientes que puedan ser en lo que se refiere a sus causas, suelen estar demasiado a menudo atascados en asambleas debatiendo qué monumento al capital muerto deberían atacar en primer lugar.

Aquí tenemos dos grupos motivados para perseguir objetivos anti-autoritarios similares, pero que no parecen encontrar ningún punto de intersección. Mientras que unos viven on-line, los otros viven en la calle, y ambos están siendo derrotados, sin advertirlo, por una brecha de comunicaciones por la cual ninguno de ellos es responsable.

La división entre el saber y la preparación técnica tiene que ser superada para eliminar los prejuicios sostenidos por cada una de las partes (la intolerancia *hacker* hacia los que no están a su altura tecnológicamente, y la intolerancia de los activistas hacia aquellos que no son correctos políticamente).

La división entre *hackers* y activistas no es la única dificultad que mantiene la idea de la desobediencia civil electrónica en el dominio de la ciencia ficción. El problema de cómo organizar potenciales alianzas es también significativo. El activismo de izquierdas se ha basado siempre en principios de democracia, es decir, en la creencia de la necesidad de inclusión. Ha sostenido que con tan solo el poder de negociación que otorga su número, la masa popular debería estar organizada de tal modo que su voluntad colectiva pueda cumplirse. Las debilidades de esta estrategia son bastante obvias. La primera proviene de la creencia misma en una especie de voluntad colectiva única. Siendo así que las masas están divididas por tantas variables: sociológicas, étnicas, de género, de preferencia sexual, de clase, de educación, de ocupación, de lenguaje, etcétera... que tomar en cuenta a "la gente" como un monolito de consenso es absurdo.

Aquello que cumple las necesidades de un grupo puede ser represivo u opresivo para otro.

Así las organizaciones centralizadas que intentan hacer trabajar sus músculos políticos a través del poder del número se encuentran en una posición bien peculiar: o bien el grupo es relativamente grande, pero no puede ser movilizad o en masa, o bien el grupo asume una posición ideológica que sólo resulta útil a un sector muy determinado, perdiendo así

el apoyo de masas.

Por lo demás, para que la más sencilla de las organizaciones pueda existir, debe haber burocracia; y la burocracia requiere liderazgo y por tanto jerarquía. Las estructuras de liderazgo son por lo general benignas en estas situaciones, puesto que dicho liderazgo está basado a menudo en el talento y la motivación más que en características ascriptivas, y además fluye entre los miembros de la organización. De todos modos, la estructura burocrática, independientemente de la medida en que apunte a la justicia, resulta dañina para las posibilidades de construir "comunidad" (en el sentido adecuado).

Dentro de ese modelo organizacional, los individuos se ven forzados a confiar en un proceso impersonal sobre el que carecen de control.

El uso de los principios de centralización democrática, si los analizamos a escala global, ofrece un aspecto aun más desanimador. En tanto que no hay ninguna organización que se acerque ni de lejos a construir una resistencia multinacional.

En la medida en que el poder se ha vuelto global, ha resultado que para ellos, evitar un ataque es apenas asunto de trasladar las operaciones a una localización que no ofrezca resistencia alguna.

Es más en relación a la condición del pluralismo, el interés nacional se ha convertido en una variable, una política que es útil en una situación nacional que es represiva u opresiva en otra.

La acción democrática colectiva puede ser escasamente efectiva en un nivel local (micro) pero se convierte en totalmente inútil en una macro escala; la complejidad de la división del trabajo nos aleja del consenso, y no hay aparato a través del cual organizarse.

La opción de llevar a cabo las fantasías *hacker* en las cuales una nueva vanguardia tecnocrática de resistentes actúa "de parte de la gente" resulta demasiado sospechosa, aunque no tan fantástica como pueda resultar pensar que "la gente del mundo" se vaya a unir en una de estas. Una vanguardia tecnocrática es, al menos, teóricamente posible, puesto que contamos con un aparato que establece un lugar para tal desarrollo. Sin embargo, en la medida en que tal tecnocracia se compone por una mayoría abrumadora de varones blancos jóvenes del primer mundo, inmediatamente cabe cuestionar cuáles serían las cuestiones que se plantearían. La terrible cuestión "quien habla por quien" aparece sombría cada vez que la idea de una vanguardia cobra fuerza.

La cuestión de la resistencia presenta entonces tres caras: primero, ¿cómo puede la noción de una vanguardia ser combinada con nociones de pluralismo? Segundo, ¿cuáles son las estrategias y las tácticas necesarias para combatir a un poder descentralizado y en circulación constante? Y finalmente, ¿cómo deben organizarse las unidades de resistencia? Sin duda alguna, no hay respuestas evidentes, pero CAE querría plantear algunas propuestas.

El uso del poder a través del número está agotado, en tanto que tal estrategia requiere de consenso dentro del grupo resistente, así como la existencia de un enemigo centralizado y presente. Podríamos decir que

pese a la falta de consenso sobre “qué hacer”, la mayoría de las organizaciones comparten un objetivo común: la resistencia al poder autoritario; pero también sucede que no hay consenso sobre las bases prácticas de ese poder autoritario. La percepción de lo autoritario varía en función de las coordenadas desde las cuales un determinado grupo sociológico elige resistir al discurso y las prácticas autoritarias.

¿Cómo puede esta situación ser redefinida en términos constructivos? Una predisposición anti-autoritaria sólo es útil cuando se ha abandonado la idea de un monolito democrático. Para combatir a un poder descentralizado son precisos medios descentralizados. Que cada grupo resista desde las coordenadas que perciba como más fértiles. Esto implica que la acción política de izquierdas debe reorganizarse en términos de células anarquistas, una distribución que permita que surja la resistencia desde muchos puntos distintos a la vez, en vez de centrarnos en uno solo (que pudiera no ser el correcto), en tan pequeñas estructuras los individuos pueden alcanzar un consenso útil basado en la confianza hacia los otros individuos (comunidad real) de la célula, mejor que el que se derivaría de la confianza en un proceso burocrático. Cada célula puede construir su propia identidad y puede hacerlo sin que haya lugar a pérdidas en la identidad de los individuos que la componen; cada miembro de la célula puede mantener un rol multidimensional que no sea reductible a una práctica particular.

¿Cómo puede un grupo pequeño (de cuatro a diez personas) tener cualquier tipo de efectividad política? Esta es la cuestión más difícil, pero la respuesta está en la construcción de la célula. La célula debe ser orgánica; es decir, debe consistir en partes interrelacionadas trabajando juntas para formar un conjunto que sea más grande que la suma de tales partes. Para ser efectiva, la separación entre saber político y habilidad técnica debe haber sido superada en la célula. Una perspectiva política compartida debería ser el cemento que una las partes, sin tener que recurrir a interdependencias basadas en la necesidad.

Es preciso evitar que el consenso se logre al precio de que no haya diversidad de formaciones, puesto que para que la célula sea efectiva, debemos contar con habilidades y saberes diferentes. Activistas, teóricos, artistas, *hackers* e incluso algún abogado sería una buena combinación de talentos, el saber y la práctica deberían mezclarse.

Con la idea de célula clara, la desobediencia civil electrónica es ahora una opción viable, y como hemos visto más arriba, con la desobediencia civil electrónica, las demandas serán, al menos, efectivamente reconocidas. Otra ventaja es que la célula tiene posibilidades de gestionar recursos económicos que permitan hacerse con el mínimo equipo necesario para la desobediencia civil electrónica.

El problema de potenciales multas legales es un argumento a favor de la centralización, las células podrían no tener una vida muy larga.

Está claro que la tóxica ilegalidad de la acción política electrónica es una de las variables clave que relega nuestra propuesta a la ciencia ficción. Para células más radicales la desobediencia civil electrónica es sólo un

primer paso. La violencia electrónica, tal como la que suponga el secuestro de datos o la destrucción de sistemas, son también una opción. ¿Son tales estrategias y tácticas un nihilismo fuera de lugar? El CAE piensa que no.

Puesto que la revolución no es una opción viable, la negación de la negación es la sola posibilidad de acción realista. Después de dos siglos de revolución y cuasi-revolución, una lección parece clara: la estructura autoritaria no puede ser aplastada, tan sólo puede ser resistida. Cada vez que hemos abierto los ojos tras maravillarnos del sendero luminoso de una revolución gloriosa, nos hemos encontrado con que la burocracia seguía en pie. Encontramos que la Coca-Cola ha dejado su lugar a la Pepsi-Cola, parece diferente pero sabe a lo mismo. Por eso no hay porqué temer que un buen día nos levantemos y nos encontremos con que la civilización ha sido destruida por un puñado de anarquistas locos. Esta ficción mítica se origina en nuestro Estado policial para instilar en el público miedos respecto de la acción efectiva.

¿Tienen aun los programas centralizados algún rol en esta resistencia? Las organizaciones centralizadas tienen tres funciones. La primera es distribuir información. El trabajo de concienciación y de producción de espectáculos debería ser llevado a cabo por el contra-burocracias centralizadas. Se hace preciso contar con disponibilidad de fondos y gente dispuesta a trabajar para investigar, construir, diseñar y distribuir información contraria a los objetivos del Estado.

La segunda función es la relativa al "reclutamiento" y formación. Nunca haremos suficiente énfasis en la necesidad de contar con bases para formar tecnológicamente a gente "ilustrada". Confiar en la posibilidad de que un número suficiente de gente se sentirá con la inclinación y las aptitudes de convertirse en resistentes técnicamente capacitados, significa que nos acabaremos encontrando con una escasez de tecnócratas resistentes que ocupen sus puestos en las células, y la base sociológica de la resistencia tecnocrática no dará abasto (si la educación técnica sigue distribuyéndose como hasta hoy, el ataque a la autoridad estará tremendamente decantado hacia un muy determinado tipo de cuestiones). Finalmente las organizaciones centralizadas pueden actuar como mediadores ante la posibilidad de que una institución autoritaria decida reformarse de alguna manera.

Podemos plantearnos tal posibilidad sin dejar de ser realistas, no tanto por un giro ideológico en las instituciones corporativas o militares, sino porque tales instituciones perciban un menor coste en reformarse que en continuar la pelea. El fetiche autoritario de la eficiencia es un aliado que no puede ser infraestimado.

Lo que deben asumir las organizaciones centralizadas es que tienen que quedarse fuera de la acción directa. Deben dejar la confrontación a las células. Infiltrarse en un sistema de células es muy difícil, al contrario de lo que sucede con estructuras centralizadas. (Esto no implica decir que las actividades de las células sean difíciles de controlar, aunque sí está claro que la dificultad de dicho control aumenta con la proliferación de

más y más células.) Si las células están trabajando de modo efectivo, como aquí hemos descrito, y lo hacen en un número suficientemente grande, la autoridad puede ser desafiada.

La estrategia fundamental para la resistencia sigue siendo la misma: apropiarse de los medios autoritarios y volverlos contra ellos mismos. Sin embargo, para que esta estrategia funcione, es preciso que el poder de resistencia se retire de las calles. El ciberespacio como espacio y aparato de una resistencia aun tiene que ser construido. Y ahora es el tiempo para poner en acción un nuevo modelo de práctica resistente.

Addenda: la Nueva Vanguardia

El CAE teme que algunos de nuestros lectores tengan susceptibilidades respecto del uso del término “vanguardia” en este ensayo. Después de todo, una avalancha de literatura procedente de los más apreciados críticos posmodernos viene diciéndonos, en las dos últimas décadas, que la vanguardia está muerta y enterrada en el cementerio de la Modernidad junto con sus hermanitos: la originalidad y el autor.

En lo que hace a la vanguardia, sin embargo, quizá haya un elixir que pueda hacer resucitar a ese cadáver. La noción ha decaído bastante, así que nadie esperaría que este zombie tuviera el mismo aspecto que tuvo en sus buenos tiempos, pero quizá aun tenga un lugar en el mundo de los vivos.

La vanguardia hoy no puede ser la entidad mítica que alguna vez fue. Ya no podemos seguir creyendo que los artistas, revolucionarios y visionarios son capaces de salirse de la cultura para echarle un vistazo desde fuera a las necesidades de la historia y el futuro. Tampoco sería muy realista sostener que un grupo de individuos con una conciencia social especialmente iluminada (más allá de toda ideología) están listos para guiar al resto de la gente a su mañana glorioso.

Sin embargo, existe una forma menos exaltada (en el sentido utópico) de la vanguardia. Para simplificar la cosa: asumamos que en nuestro contexto social hay individuos que se oponen a diversas instituciones autoritarias, y que cada cual se ha aliado con otros individuos basándose quizá en identificaciones solidarias (étnicas, de orientación sexual, de clase, de género, de religión, de creencias políticas, etcétera) para formar grupos y organizaciones que combatan las instituciones consideradas opresivas, represivas, explotadoras y demás. Desde una perspectiva teórica cada una de estas alianzas tiene un rol oposicional que debería ser apreciado y respetado; sin embargo en la práctica no hay base que nos permita considerarlos a todos en el mismo nivel. Sin duda, algunos grupos tendrán mayor capacidad de movilización de recursos; es decir, tendrán mayor acceso a riqueza, prestigio, hardware, formación, etcétera...

Posiblemente a mayores recursos, mayores efectos podrá tener el grupo. Sin dejar de considerar que a estos factores hay que añadir la situación de los grupos en continuos políticos, numéricos y espacio-geográficos, lo que puede alterar considerablemente al efectividad de los grupos

(un catálogo completo de las posibilidades no puede hacerse en los parámetros de esta discusión). Por ejemplo, un grupo grande y muy visible que desde la órbita radical trabaje para cambiar la política nacional, y que tenga relativamente buen acceso a recursos, se verá afectado por la contra-resistencia que le oponga el Estado, neutralizando acaso parte de su poder potencial. La rápida destrucción del grupo de los Panteras Negras por el FBI es un buen ejemplo de esta vulnerabilidad. Un grupo relativamente grande, de carácter liberal, con fuertes recursos y que actúe localmente, recibirá menos contra-resistencia (de ahí la creencia errónea en la suficiencia de una actuación local generalizada para lograr reformas pacíficas y globales. Desafortunadamente la acción local no afecta a las políticas nacionales o globales, en tanto que la suma de cuestiones locales no sustituye a las cuestiones de nivel nacional). Por ejemplo la alianza de varios grupos verdes del norte de Florida ha conseguido un éxito al mantener a las compañías petrolíferas fuera de la línea de la costa del Golfo, así como protegiendo los bosques de los especuladores; sin embargo tal éxito en absoluto es representativo de la situación nacional o internacional en relación al movimiento verde. Entonces, ¿qué tipo de grupo será el mejor calificado a la hora de interferir el medio cultural y político?

Esta es la cuestión que el CAE intentaba contestar en este ensayo. Lo repetiremos: construcciones celulares dirigidas a interferir el proceso de información en el ciberespacio. El problema es el acceso. La educación y la pericia técnica necesaria no están demasiado ampliamente distribuidas, es más, están monopolizadas (aunque no intencionadamente) por un grupo muy específico de individuos (jóvenes varones blancos). Los activistas en el campo de la educación están trabajando duro para corregir este problema de accesos, aunque parece casi insuperable. Al mismo tiempo las fuerzas de oposición no pueden esperar para actuar a que este problema esté resuelto. Sólo en la teoría podemos vivir en lo que "debería ser", en la práctica debemos trabajar en términos de lo que hay. Aquellos que ahora tienen la pericia y que deben empezar a construir el modelo de la resistencia electrónica en la nueva frontera del ciberespacio son los que CAE considera como una nueva vanguardia.



» **arteBA2006**
15 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

19 AL 24 DE MAYO, LA RURAL
www.arteba.com

MBA
MAYO AL OTOÑO

Z
ZURICH

PETROBRAS

La carne ocupa un lugar central

María Teresa Constantin y Diana Wechsler escribieron un libro sobre Carlos Gorriarena. A continuación, el texto leído para su presentación en el Museo Nacional de Bellas Artes.

**Laura Malosetti
Costa**

Un libro como el que la Fundación Mundo Nuevo dedica a Carlos Gorriarena, como primera publicación de su colección de arte argentino, marca un hito importante, no sólo en la trayectoria del artista sino también en su ubicación relativa en la escena del arte argentino contemporáneo. Es éste un libro que estaba faltando. Qué duda cabe: Gorriarena es un protagonista indiscutible de nuestro arte desde hace ya varias décadas. Pero hacía falta un estudio crítico que inscribiera su trayectoria en la historia del arte argentino más reciente. Se necesitaba un poco de distancia para pensar su trayectoria imbricada en la cultura de su tiempo, en la Argentina y en el panorama internacional. Que se recuperaran también sus palabras y distintos momentos de su fortuna crítica. Que se evaluaran sus proyectos y se recuperara la voz de quienes a partir de afinidades estéticas e ideológicas han sido compañeros de ruta: Álvaro Castagnino desde la galería *Arte Nuevo*, Hugo Monzón (con quien compartió la formación en el taller de Urruchúa, y fueron luego co-fundadores del *Grupo del Plata*), Miguel Briante, y Raúl Santana a partir de su labor crítica. Las autoras de los textos que presiden el libro: María Teresa Constantin y Diana Wechsler encararon esta tarea historiográfica a partir de una revisión cuidadosa de la bibliografía sobre el período y sus problemas, para instalar con precisión y distancia crítica su relato en esa constelación de imágenes y discursos.

Quiero destacar en las decisiones que dieron su forma final a este libro, además: un generoso despliegue de fuentes documentales y un ordenamiento sagaz de la recopilación de los discursos críticos, que estuvo a cargo de Silvia Marrube, así como la cuidada cronología artístico-biográfica realizada por Sebastián Vidal Mackinson.

En la introducción se plantean algunas cuestiones centrales a la hora de analizar la obra de Gorriarena: en primer lugar, su adhesión incondicional a la causa de la pintura, a partir de reconocer en ella unas posibilidades expresivas irreductibles a cualquier otro lenguaje. Inmediatamente: la tensión permanente en su obra entre modernidad y política. Y aquí una afirmación fuerte tanto del compromiso ético de Gorriarena con su lugar de trabajador de la cultura en un sentido político, como de su convicción (repetida más de una vez) de que "la pintura no modifica nada".

Esto sostenía -por ejemplo- en un reportaje con Alicia de Arteaga para *La Nación*, en el año 2000: "Creo que lo que hago puede tener un carácter social, sin embargo creo que la pintura no incide en las situaciones de tipo social o político".

Esas cuestiones serán desplegadas en el análisis de las decisiones estilísticas y formales del artista, en la consideración de sus palabras y de las encrucijadas históricas en que se inscriben las obras y su exhibición pública a lo largo de los dos ensayos principales. El primero, de Diana Wechsler, recorre los años de formación y el período de mayores audacias formales a partir de sus primeras exposiciones en los años sesenta: las series del *Onganiato*, con sus despliegues de banderas transfiguradas en la inquietante convivencia con unas formas orgánicas ambiguas: orejas pero también cojones y también fetos. Estas imágenes señalan su adhesión a una figuración crítica en los años sesenta, que sin abandonar jamás el referente ni la alusión a la política, se adentra en permanentes y riesgosas aventuras formales. Tales aventuras serán luego capitalizadas en una figuración crítica, fuertemente expresiva e intensamente colorística. Wechsler señala acertadamente esa permanente tensión en la obra de Gorriarena entre la figuración y elementos abstractos que la desnaturalizan.

El ensayo de María Teresa Constantin abarca los años de la última dictadura militar, en los que Gorriarena no sólo permaneció en Buenos Aires sino que desplegó una figuración que -hoy resulta evidente- fue agudamente crítica en sus exposiciones. La primera de ellas, en *Arte Nuevo*, significativamente, se llamó *Pinturas 76-77. A rostro descubierto*. Al año siguiente realizaría su muy recordado *Homenaje a los reporteros gráficos del Time*.

Aquí quisiera detenerme brevemente en la constante relación de la pintura de este artista con la fotografía desde entonces; la fotografía como fuente iconográfica, el uso de la instantánea, se remonta a los ejemplos del siglo XIX: Courbet, Degas, Gorriarena se sirvieron de ella como recurso para romper con los *schemata* tradicionales. Y en un sentido simétrico pero inverso al de las experimentaciones de Bill Viola en sus *Pasiones*, Gorriarena se sirve del fotoperiodismo para romper con los lugares comunes

Felix Biblos lee su ramona
calentito al lado de la estufa

instalados en la expresión de emociones. El caso más claro es *Llanto por Nadie* (lo presentó al Premio Pueyrredón en San Isidro en 1982). Como explica Constantin, Gorriarena toma una foto de Jimmy Carter (que no es de llanto sino de una gran concentración) y le pone un título que pone en disputa el sentido de la imagen. Es la de un rostro muy viril quebrado. Ese llanto sin lágrimas es un llanto encontrado por el artista en el azar de la captación de un momento de debilidad del líder político. Y cuando uno mira la fecha, 1978, cuando en la Argentina los *nadies* que no se podían llorar eran ya decenas de miles, la imagen cobra otra densidad dramática. La fotografía le sirve a Gorriarena para activar en el espectador sentimientos prohibidos, obliterados por la mecánica del terrorismo de Estado y todas sus redes de complicidades. No había llantos visibles en ese año de euforia mundialística, de triunfalismo militar y una ola renovada de secuestros cuidadosamente ocultados a la opinión pública.

Del mismo modo, en 1982, otra vez la fotografía sirve al artista de punto de partida para componer un siniestro *cuadro histórico*, cuando los militares en el poder creyeron poder ingresar una página heroica en la historia nacional. Ese cuadro, paradójicamente, ganó el Segundo Premio del Salón Belgrano en ese año.

La carne ocupa un lugar central en buena parte de la obra de Gorriarena. Fueron pedazos desgarrados y sanguinolentos en obras como *Frigorífico Latinoamericano*. Son los cuerpos rotundos y temibles de los hombres del poder, son las carnes succulentas a veces, otras decrepitas, a menudo frívolas y por momentos íntimas de las mujeres.

Los cuerpos, la materialidad de los cuerpos mediada por la fotografía, están en el centro mismo de la poética de Gorriarena. Una poética violenta y mordaz. Esas imágenes ofrecen un comentario distanciado, irónico y agudamente visual de muchas de las "taras" de la política y la sociedad de su tiempo. Claro que lo que Gorriarena activa en sus imágenes es estrictamente visual. No hay relato en sus obras fuera de la imagen. Pero esas imágenes dicen muchísimas cosas, ofrecen matices y sesgos insospechados como pistas de despegue para la imaginación y las ideas, sobre todo al estar atravesadas por los títulos. Estos, contra lo que podría pensarse, resultan importantes a la hora de pensar la pintura de este artista. Gracias a ellos, la deliberada ambigüedad y opacidad que imprime a las imágenes adquiere una narratividad que restringe el juego nunca desinteresado de las formas y orienta la reflexión del espectador ante ellas.

Constantin cita a otros artistas que también -en plena dictadura- trabajaron metáforas y alusiones, que hoy nos resultan hartamente evidentes, del profundo espanto del terrorismo de Estado en esos años: Norberto Gómez, Carlos Alonso, Heredia entre ellos, pero -como señala el artista y corrobora el galerista Alberto Elía- entonces pasaron inadvertidos, al menos para los intereses represivos del poder. Esto provoca cierta per-

plejidad. Resulta impactante por ejemplo que *Para que el espíritu viva*, una obra francamente crítica e impactante en su violencia visual, haya obtenido el tercer premio en el Salón Nacional en 1982. La carne sanguinolenta del sacrificio humano entre los dos personajes siniestros sumaba, a su alusión a las desapariciones, la referencia inmediata de los miles de jóvenes enviados a la muerte en Malvinas “para que el espíritu nacional no muriera”.

“No hubo tanta represión en las artes plásticas”, señalan ellos, como la hubo en el teatro, el cine o la literatura. Tal vez por lo restringido de sus circuitos, tal vez porque existiera un cierto consenso (se si puede hablar de consenso) en términos de que, como dice Gorriarena: “la pintura no puede aportar ni una gota al cambio”.

¿Será así? Yo me atrevo a ponerlo en duda. Tal vez los cambios que puede producir una obra de arte sean imperceptibles, tal vez haya que rastrearlos sin la urgencia de la inmediatez, en el poder de su persistencia en la memoria, en su capacidad para ser atravesadas por nuevas miradas y nuevas palabras.

Los cuerpos, carnales, rotundos, desde 1984 estarán en el centro de su sistemática representación de los gestos del poder, de la banalidad, el imperio de las apariencias y los juegos de seducción, que -interpreta Constantin- anuncian “los estragos que los años de represión dejaron enquistados en la clase media argentina”.

Tal vez las fotos de las revistas (*Time*, pero se adivina también *Caras*, *Gente*, los diarios) le permiten tomar el pulso al clima visual de la época. Algo a lo que él se muestra extraordinariamente sensible y es capaz de transformar en inquietantes imágenes, grandes y coloridas, que llevan hasta sus últimas consecuencias esa chispa de lo real que retuvo el medio mecánico así como esa intuición sintética de quien produjo el recorte y la composición con su *imagema* (diría Coppola). La mirada del fotógrafo le sirve a Gorriarena para tomar una doble distancia crítica.

A continuación de estos ensayos, las autoras proponen un recorrido por la obra y la trayectoria de Gorriarena que privilegia un doble recorrido, cronológico pero también identificando series iconográficas o nudos problemáticos que guiaron su producción y le otorgan un sentido, una narrativa.

En ese recorrido, en el despliegue deslumbrante de reproducciones muy cuidadas de su pintura, campea, triunfa, una sensualidad desbordante. Sensualidad de los cuerpos (aun en los más grotescos, antipáticos o decadentes), sensualidad de las formas, de la materia y del color. Sensualidad, en última instancia, de la pintura, de cuya causa Gorriarena se yergue como un campeón. La pintura aparece en él -como bien lo indica el título de este libro- como un espacio vital, más allá o más acá de todos los decretos de muerte.

Gombrowicz puso la muestra de Grippo patas para arriba

Grippo y su paso por Tandil*

Cristian Segura y Juan Perone

(*) Publicado por el Diario *Nueva Era* al cumplirse el tercer aniversario póstumo del artista.

El pasado domingo se cumplieron tres años de la muerte de Víctor Grippo, uno de los artistas más importantes del arte argentino y de mayor reconocimiento y prestigio en el exterior.

La vida de Grippo tiene como escenarios tres lugares: Junín (donde nació), La Plata y Buenos Aires. Pero entre ellos, otra ciudad hace su tímida aparición convirtiéndose en fondo de algunos pasajes sobresalientes de su carrera. Tandil se convirtió en un punto rico de su trayectoria. En Tandil, entre otras cosas, recogió un puñado de amigos de largo aliento, realizó su primera muestra individual y obtuvo el primer premio importante y mantuvo un encuentro fugaz pero memorable con Witoldo Gombrowicz. Tal vez para confirmar lo que de seguro no quería ser, también cumplió allí el servicio militar. Todos estos elementos parecen tener un factor en común, factor que tiene nombre y apellido: Jorge "Dipi" Di Paola, el escritor tandilense, cofundador de *El Porteño*, autor de *Minga* y *La virginidad es un tigre de papel*, entre otras obras que lo han convertido, para muchos, en autor "de culto".

El colimba

El muchacho presentó tímidamente su documento en el pabellón de registro del Regimiento I de Caballería "Coronel Brandsen". El cabo que atendía del otro lado del mostrador de chapa verde levantó la cabeza y vio al flacucho de anteojos que le extendía la libreta, justo en la hoja donde se leía su nombre: Grippo. Un segundo después ya era parte del Ejército Argentino. En 1957, Tandil era una ciudad apacible que miraba a los recién llegados con la pasión de una vaca.

No era usual que los conscriptos tuviesen tiempo para dedicar sus esfuerzos a tareas ajenas al entrenamiento militar, sin embargo Grippo, de 21 años y oriundo de Junín, tenía vía libre para alternar sus tareas del regimiento con la práctica de la pintura. Según Di Paola, "como resultó bueno para jinetear y para sus múltiples habilidades, ya que estudiaba Química y Farmacia, en La Plata, y le gustaban las cosas técnicas y era el mejor tirador, lo dejaban salir y aun vivir en la ciudad si cumplía sus tareas de aspirante a oficial de la Reserva".

Entre Junín y Tandil, el itinerario personal cita a La Plata. Allí estudió Química en la Universidad Nacional y fue ayudante de Trabajos Prácticos en la Carrera de Biología. Su gran capacidad para entender la relación

entre los materiales más diversos de la naturaleza le dejaba tiempo para cursar algunas materias en Bellas Artes. Esta alquimia intelectual se mantuvo durante toda su existencia y hasta se convirtió en su sello. Grippo, al igual que el resto de los seguidores de Hermes Trimegisto, fue al mismo tiempo intelectual y artesano de sus obras.

Mientras cumplía el servicio en el Regimiento, sus conocimientos artísticos se iban acrecentando con cientos de bocetos que se almacenaban a muy pocos centímetros de su cama de campaña. Pocos meses después de llegar a la ciudad, el joven decidió participar del Salón de Arte de Tandil organizado por el Museo y Academia de Bellas Artes.

En mayo de 1957 obtuvo el Segundo Premio en la disciplina grabado por su obra *Nostalgia*, una tinta litográfica sobre papel. La primera distinción fue para el local Manuel Cordeau, por su obra *El viejo Vizcacha*. En ese punto, su vida se unió a la de Di Paola, un adolescente iracundo, por esa época, frecuentador del Museo e interlocutor frecuente de Ernesto Valor, director de la institución. Di Paola fue a ver los premios junto a su amiga Ligia Laplace y dio a conocer al director su disconformidad por el orden de los premios. Para el joven de 16 años, devorador de todos los libros que llegaban a la Biblioteca Rivadavia, y siempre al borde de la cólera, era necesario dejar en claro que el premio lo merecía el que se había quedado con el segundo laudo.

“Nuestros denuestos quedaron interrumpidos cuando el soldado, rapado a cero, lo que entonces sólo ellos usaban y se veía raro, se nos acercó y nos agradeció la defensa, pero nos dijo que él no se había ofendido y que le venían muy bien unos pesos”, cuenta Di Paola.

Ése fue el principio de un diálogo que la amistad prolongó hasta la muerte del artista.

Muestra

El otro acontecimiento que une a Grippo con Tandil acontece en el salón de actos del vespertino *Nueva Era*, diario fundado en 1919 y todavía en actividad. Allí fue su primera exposición individual, al menos de la que se tiene documentación. El 19 de abril de 1958, el joven colgó 25 dibujos sobre papel de mediano formato. El catálogo de la muestra se realizó con un resto de cartulina que se consiguió en carácter de “rezago” en una imprenta. El formato y el diseño se adecuaron a la forma de los

cartones. El resultado fue algo “zen”, según Dipi, quien escribió el prólogo en forma de diálogo. La historia oficial indica que ese diálogo realmente existió, pero lo que en realidad sucedió fue que Dipi, para no perder tiempo, lo redactó sobre el mostrador de la imprenta, asumiendo también la palabra de su interlocutor, de quien conocía perfectamente sus posiciones estéticas a partir de las reiteradas charlas que habían mantenido los últimos meses. Este detalle revela la gran empatía que se había dado entre estos jóvenes, que desarrollaban disciplinas distintas pero preocupaciones comunes acerca de la naturaleza del arte. De hecho, muchos años después, Dipi volvería a escribir, esta vez con formato de entrevista (en *El Porteño*), un testimonio revelador de su obra y, luego, otro prólogo para la muestra de su amigo, en 1991, *La comida del artista*.

En la muestra de *Nueva Era*, Grippo se encontró con Witoldo Gombrowicz, el genial escritor polaco que quedó varado en Argentina durante la Segunda Guerra y que llegó a la ciudad en busca de un alivio a su deficiencia respiratoria. Di Paola lo había invitado días atrás con la entrega de un catálogo. Cuando recibió la cartulina color mostaza, el polaco dio su sentencia de la pintura. Decía que era un arte mudo, incompleto, un arte rengo.

El día de la inauguración reforzó esta idea. Ingresó rengueando al salón, usando a Dipi como “bastón-humano”. Este sostén era dudoso. Dipi no podía aguantar la risa y amenazaba con desplomarse.

Antes de que esto pudiese pasar, Gombrowicz asumió rápidamente su segundo papel. Ya erguido y sacando a relucir su porte aristocrático, el autor de *Ferdydurke* y uno de los revolucionarios de la novela universal -según Milan Kundera- tomaba, uno a uno, los dibujos y los daba vuelta. Los ponía patas arriba y así se reía, a su manera, del arte abstracto. “Muy bueno, Grippo”, le dijo, mirándolo al revés, con mucha atención. “Con expresión de entendido me decía -recuerda Dipi-: 'qué buena composición. Fíjate qué líneas de fuerza, estos vectores'. Me explicó que ponerlos patas para arriba le permitía ver el cuadro verdadero porque así el tema no lo distraía y porque veía, de ese modo, el equilibrio secreto”.

Ésa fue la única vez que se vieron, pero Gombrowicz y Grippo se encontrarían a la vuelta de la vida, no personalmente, pero sí mediante sus obras. El equilibrio sería uno de los grandes temas que el artista asumiría en su obra, con la *Serie de los equilibrios*, que comienza en 1985.

Por su parte, el polaco que daba vuelta los cuadros para perder de vista la forma y concentrarse en las tensiones, sería definido luego, por uno de sus más fervientes admiradores argentinos -Alejandro Russovich-, como el “filósofo de la forma”.

Estas participaciones en la vida cultural tandilense le dejaron como mayor patrimonio la amistad de un grupo de jóvenes que luego seguiría con atención la ascendente carrera de Grippo, ya establecido en Buenos Aires. En 1969 y el año siguiente, regresó al Museo de Bellas Artes para participar en el *Premio de Pintura, II Festival de las Artes de Tandil, 1969* y en el *Premio de Escultura y de Experiencias Visuales, III Festival de las Artes de Tandil 1970*, de notable importancia en el desarrollo del arte de avanzada en Argentina.

Presentó una propuesta para un sistema modular y *Elastociclo*, respectivamente. Durante este período implementa en sus obras imágenes del mundo de los mecanismos, imágenes que tomarían dimensión, movimiento real y luces propias, siendo el mecanismo la obra plástica. Como uno de los pasos de una evolución, imágenes inicialmente pintadas fueron incorporadas a un sistema de simbolización, a un lenguaje. Con *Elastociclo* concluye este interés, dando lugar a su atención por la energía, de la que devendrá *Analogía I*, eligiendo a la papa como elemento articulador.

Años después, en la entrevista que le realizara Dipi para *El Porteño*, Grippo señalaría que en Tandil había concluido una etapa y comenzado otra. “Con el premio sentí que lo que estaba haciendo terminaba. No que comenzaba algo. La obra premiada sólo había sido, para mí, un germen, ya que me llevaba hacia otros lados. Ya no me interesaban tanto los mecanismos, sino la energía”, cuenta el mismo artista.

Luego, lo que todos conocen. El trabajo de Grippo fue legitimado por el tiempo, por el devenir de las expresiones del arte que lejos de un patrón siguen infinidad de caminos y continúa, allí, despertando formas y lecturas que parecen inagotables. Mientras tanto, en Tandil, su rastro sigue firme, poderoso y cálido al mismo tiempo, escurriéndose de generación en generación, en interminables discusiones de café y sobremesas de buen tinto, escapando a la historia del arte y acercándose a la anécdota indócil.

Y si no es ése el mejor de los homenajes, se le parece.

(*) Este texto fue publicado por primera vez en el libro Víctor Grippo: *Reunión homenaje*. Mumbat. 2002. Cristian Segura (compilador).

EL CRISOL DE VÍCTOR*
Escribe: Jorge Di Paola

Fue el primer amigo de otro mundo en mi adolescencia pueblerina. Apareció como el truco de un mago cuando estaba mirando su cuadro juvenil que se destacaba en el Salón Miniatura, y me peleaba por sus trazos con el Director del Museo.

Minutos después iban a comenzar las aventuras y el diálogo que en apariencia terminaron. La memoria sigue hablando con los que se fueron pero estuvieron cuando estaban.

Pintaba y destruía y muchas veces no pintaba por insatisfacción perpetua con su obra, que iba sufriendo mutaciones secretas. Pensaba sin parar y en aquel entonces no sabía que siempre fue un artista conceptual. Vivía dramáticamente la contradicción, instalada en una cultura restrictiva, entre la ciencia y el arte.

Era a la vez un hombre de la mano y de la reflexión. Me maravillaban sus instrumentos y sus máquinas, su mecánica y su química que aparecían como revelaciones. Lo primero que vi fue su cámara fotográfica espía, los rollos miniatura que cortaba de rollos mayores en el cuarto oscuro, cuando él era un soldado y yo un estudiante del secundario. Luego, en La Plata, herramientas para el laboratorio donde trabajamos juntos en el Instituto Biológico, donde resolvía problemas que se presentaban construyéndolas sujeto a la admiración de los compañeros de trabajo. Siempre pensaba que tenían que ser tan bellas como apropiadas a la función y realizadas con excelencia. Fabricó micropipetas estirando con la llama del bunsen pipetas corrientes mientras todos lo mirábamos. Tenía algo de prestidigitador, vigilaba la elegancia y el misterio de sus movimientos, la destreza del espectáculo, pero en los instrumentos hay que cuidar las medidas y a veces tenía que destruir las más sugerentes porque no aseguraban el propósito de precisión. Con los rezagos del vidrio componía figuras que todos se disputaban y alguno habrá conservado.

En la casa de La Cumbre que compartimos, en las afueras de la Plata, empezó un óleo muy grande que estaba sujeto a las variaciones de su ánimo y nunca terminaba, pero que nos salvó de la cárcel durante un

allanamiento porque el jefe del grupo quedó maravillado y se convenció de que se trataba de un artista y no de un endemoniado. Lo felicitó y le dio la mano. Era en los tiempos de Onganía.

Durante períodos largos dejaba de pintar. Nunca nada le gustaba lo suficiente. Después intentó juntar sus amores pintando herramientas, empalmes, juntas, atornillamientos, nexos, conexiones. Quería vencer las contradicciones que lo demoraban.

Siempre fue un conceptual, sin saberlo durante años. Como le gustaba replegarse vivía sus crisis en silencio, avanzando de a poco. Saltando siempre de sus plumas, sus semillas, sus rosas secas, sus germinaciones hacia su pincel, hacia su tela.

Pero al fin pudo conciliar su desgarramiento, expresar que todo es uno y lo mismo y el camino averiguar de qué modo.

Encontró en los comienzos secretos del descubrimiento de la ciencia moderna, en los grandes alquimistas como Paracelso, cómo recuperar el paraíso perdido y la poesía del descubrimiento en el lenguaje metafórico, olvidado en la abstracción de las matemáticas que llevaron a convertir al Mundo en un instrumento sin conciencia del hombre y al hombre mismo en una cosa.

Fue un gran artesano en la gran Catedral del planeta, pensó con imágenes pero dio lugar a la palabra.

Siguió fiel a su deseo de un lugar donde se pudiera vivir mejor. Creo que su Utopía la compartimos muchos: para que el Universo tenga sentido y el fuego termonuclear de las estrellas tenga su conciencia en hombres capaces de pensarlo, hombres que no son sino transformaciones de la materia estelar originada en ese fuego de fuegos, el hombre mismo, la mano y el cerebro, tiene que inclinarse ante lo sagrado de la vida.

Las figuras geométricas que estallan por la fuerza del germinar de las semillas fue su mejor y más simple alegoría.

Ahora el crisol lo devolvió a la materia, ese polvo estelar.

Una clara diferenciación entre *vida de artista* y la vida de un artista

Publicado originalmente en *Pintada*: la columna de Juan Pablo Renzi. Diario de Poesía, N° 4, otoño de 1987.

Juan Pablo Renzi

Pintada: Texto de Renzi a Saer:

SUCCIONANDO UN MATE CON UN SORBO DE CAFÉ EN LA BOCA (a partir de una conversación con Juan José Saer)

Más allá de la neurosis, o gracias a ella, la oralidad, es decir, mi oralidad, sería desde un punto de vista, si se quiere existencial, la forma más tranquila, cómoda y, tal vez, la más letal de extraerle el jugo posible a la vida. Para quienes evitamos, o nos están vedadas, las emociones físicas intensas, para los que nunca escalaremos el Everest o posiblemente jamás pesquemos tiburones en el Caribe, el consumo continuo, habitual, de pequeños y pobres placeres sería como un simulacro de acción por el que sentiríamos estar viviendo la vida que vivimos y que nos alejaría del pánico que nos produce esa reducción casi tautológica que nos amenaza cada día: la de ser solamente artistas.

Beber, entonces, ingerir, hablar, podría configurar un conjunto de exorcismos contra el horror que nos provoca la suposición de que la vida que vivimos es sólo una mera interpretación estética (un largo, único e interminable poema, un cuadro infinito, casi transparente, sin densidad ni espesor).

Porque suponemos, se supone, que, por el contrario, lo que pinta un pintor, lo que crea un poeta, debe ser el compendio o el resultado de todas las emociones que ha acumulado a lo largo de la vida que ha vivido. Un cuadro, para dar un ejemplo, y de acuerdo con la imagen de artista que hemos acuñado, no sería ya sólo una relación inteligente de líneas, manchas, formas y colores, sino una relación de líneas, manchas, formas y colores, cuya inteligencia ha sido alterada en el momento de la ejecución, por una o más emociones previamente adquiridas o vividas por el pintor. De este modo, entonces, pensamos en los ojos negros y enérgicos de Picasso como en signos que justifican la genial particularidad de sus obras...

Por eso, cuando veo cómo reacciona la gente ante cualquier cuadro actual, anhelando exasperadamente, histéricamente, descifrar en esa maraña de líneas, manchas, formas y colores, en ese jeroglífico descomunal y, aparentemente, anárquico que es una pintura, repito, anhelando

descifrar la vida íntima del pintor, las emociones rectoras que lo obligaron a elegir esas formas y no otras, siento un profundo malestar, una horrible sensación de equivocación y malentendido.

Porque cuando bebo un sorbo de vino, cuando detecto con mi cuerpo la combinación de sus sabores, el placer que experimento, esa emoción inmediata, es algo que sé, con certeza, que nunca podré traducir en un cuadro. Porque cuando miro y recorro con la mirada cada fragmento de un cuadro mío y me pregunto qué parte de mi vida, qué emociones por mí vividas provocaron esos accidentes de colores y líneas que estoy viendo, no obtengo la más mínima respuesta, no puedo reproducir, ni aun con esfuerzo, la más pequeña sombra de un sentimiento...

Diría entonces, que este malentendido del que participamos, esas percepciones equivocadas de una obra de arte, son el resultado, tal vez, de esas simulaciones que actuamos los artistas (mi oralidad, por ejemplo). Conclusión que me lleva, no sin sorpresa, a establecer una clara diferenciación entre "vida de artista" y la vida de un artista.

Entonces, y para poner punto final, volviendo a las emociones de otros: la emoción del pescador no dependería, digo, del tamaño del tiburón que ha atrapado en el otro extremo de la línea, así como la emoción del alpinista no dependería de la altura del precipicio sobre el cual pende de una cuerda, sino que, en ambos casos, pertenecería al orden de la prolijidad de los actos imprevistos pero precisos, con que el pescador tensa y afloja su línea o con que el alpinista clava sus estacas sobre la roca.

Del mismo modo la emoción del artista, entonces, pertenecería al orden en que trata los accidentes de líneas, manchas, formas, colores, palabras, frases secuencias, silencios y sonidos: a la prolijidad proverbial con que acuna esos accidentes encontrados "esas intermitencias luminosas", para que no mueran al nacer, para que muestren y desarrollen la inteligencia particular, irrepetible de su propia organización, en definitiva para que vivan una vida que, quizá, no tenga más sentido ni explicación que la nuestra propia.

PROA
FUNDACION

AV. PEDRO DE MENDOZA 1929
LA BOCA, BUENOS AIRES, ARGENTINA
TE 4803 0909 INFO@PROA.ORG
WWW.PROA.ORG

Hasta el 18 de septiembre

ARTE DEL SIGLO XX

Colección Internacional Museo Rufino Tamayo, México

PICASSO	ERNST
MIRO	RIVERS
BACON	TAMAYO
LEGER	TOLEDO
ROTHKO	SEGAL
MACRITTE	TORRES GARCIA
WARHOL	TAPIES
LICHTENSTEIN	entre otros

A partir de octubre

ROSEMARIE TROCKEL

Arte Contemporáneo Alemán

¿Qué y cómo escriben los jóvenes artistas argentinos?

A modo de consigna, Rafael Cippolini sugirió a los artistas becarios de la Clínica de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas que realizaran una breve descripción de su relación personal con la escritura. En las páginas siguientes, los resultados.

MARCO BAINELLA

Con retardo, no sabría si es escribir,
y si pinto escribo y si escribo pinto. ¡Fiesta!
Un eje, un motor.
Algo primero o algo después.
Salgo, como la otra noche y encuentro que una
palabra me encuentra en una colina mirando
esas aves junto a vos.
Imagen, su ruido en mis ojos y mi voz imagen.
Claro, así era.
Tardo en llegar para mí pero esa belleza anti-
gua me da permisos.
Sin tantas incógnitas supongo que esto es otro
actuar de maneras misteriosas con esa voz
que predica todo lo que es de dios (contaba
cantando Isol).
No parece ni es una declaración, es un beso
grande confuso y placentero. Por más que de-
biera hoy no despertara.

ANA BUFFAGNI

“¿Cuál es su relación con la escritura?” fue lo
que nos preguntó Rafael Cippolini en uno de
los encuentros del Rojas. La verdad que no
tengo mucha relación con ella, prácticamente
ni nos hablamos, contesté.
“¿Qué esperan de la obra?”, si no recuerdo
mal, fue la pregunta que eligió Diana Aisen-
berg. Costó bastante entender esa pregunta,
me acuerdo, o pocos tenían muy a la vista la
respuesta. En una de las rondas se me ocurrió
decir que esperaba que participara del mundo,
éste que nos contiene. De generarlo, de verlo,
representarlo, inspeccionarlo, contradecirlo,
modificarlo, conocerlo, discutirlo, que se en-
trometa en sus diálogos, preguntando, contes-
tando, decorándolo, renovándolo, dialogue con
obras de otros, mientras yo aprendo a dialogar
con otros, que viaje por el mundo y la tenga
que acompañar, que la cuelguen en el Gug-
genheim, que salga en las revistas y a mí me
hagan la entrevista, que la compre Costantini,
que conozca otras obras y yo a sus autores,
que me consiga amigos. Pobre, todo lo que le

espera.

ADRIANA BUSTOS

“La escritura , aunque no visible en la obra,
opera como generadora.
Hay una reflexión que, escrita, desencadena
otra oración y otra hasta que el proyecto que-
da casi construido en un cuaderno. Después,
la vida real”.

ESTEBAN DE ALZAÁ

La relación entre mis trabajos y la escritura es
bastante indirecta.
Estudí Diseño de Imagen y Sonido, pero la
carrera en sí era, más bien, cine, y los proces-
os de trabajo en aquel ámbito partían de guio-
nes, ya sea el guión técnico o el argumento, los
story boards, etc. Las ideas tenían que estar
bien determinadas antes de agarrar la cámara.
Cuando salí de ahí, hice todo lo opuesto, sa-
qué fotos y filmé antes que nada, y las ideas
venían luego. Ahora sigo trabajando, en ese
sentido, del mismo modo. Mis apuntes son
imágenes o grabaciones de sonidos y con es-
ta materia voy dándole forma a un video o a un
trabajo fotográfico.
Hay decisiones formales que tomo durante el
proceso de realización, que son significantes y
que provienen del mismo proceso de trabajo y
aprendizaje, de ver obra de otros, de criticar, y
a veces de escribir, más que nada en forma de
discusiones/mails con amigos. A veces salen
extensos diálogos hablando sobre distintas
cuestiones relacionadas con el arte, sobre al-
guna obra en particular o artista o sobre los
trabajos que estamos haciendo.
Supongo que esta práctica es una de las cau-
sales de aquellas decisiones formales.
La discusión y la crítica son las situaciones que
más me movilizan a escribir y a reflexionar en
cuanto a mi trabajo y al arte en general, y mo-
difican mi manera de operar y de elegir qué
quiero hacer y, en mayor medida, qué es lo
que no quiero dentro de mi obra.

OCTAVIO GARABELLO

La relación entre mi escritura y mi obra se puede explicar interpretando cada una de las modalidades en las que uso la escritura como obra, o como pasatiempo o como viñeta de *comic* o como manual explicativo. Un cuadro sinóptico...

Dibujos anclados con textos: que van desde grafismos abstractos o dibujos ambiguos entre letras y figuras. O *comics* donde letras y dibujos tienen un protagonismo compartido. También rescato en este grupo a los dibujos (y letras) hechos en márgenes de hojas o hablando por teléfono.

Textos aparte: escribo con frecuencia, suelen aparecer pequeñas fábulas, muy cortas, o cosas que podríamos llamar cuentos. La llegada del correo electrónico a mi vida también engendró una nueva necesidad de contar cosas por escrito, o arreglar para encontrarme con alguien, o comentando algo que pasó. Formo parte de dos grupos *yahoo* donde a veces terminamos creando series de mails que son composiciones literarias colectivas.

Textos sobre mi obra : comencé a escribir sobre mi obra sólo porque así lo solicitaban en ciertas entregas en la Facultad. Tuve que escribir sobre ella como acople conceptual para convocatorias. Pero no siento todavía poder escribir sobre mi obra y no caer en el papo, es una tarea difícil. Pero me interesa intentar descifrar lo que hago por medio de las letras.

Letras: escribí unas cuantas canciones y un guión, como aficionado nomas..

A continuación, un ejemplo de esas composiciones colectivas con mails de uno que empezó contando algo y todos siguieron agregando lo que sentían acerca del tema. En este caso, Mesmar, un alumno vitalicio del IUNA.

Octavio 8 to forrito_privado

More options Jun 11

MESMAR, la saga completa.

Capitans + iuna+ mesmarlaaand!!!!!!

(y te veo seguido!!!!!!)

natalyruth

graciaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaas
ahora:

mesmar va a vivir para siempre en el iuna? ya es un fantasma?

mesmar es el eterno estudiante
y espero algún día el presidente de iuna.

Ahora mesmar hace camperas de cuero.

Mesmar el duende finlandés del rock de Lanús,
el Bono Vox de los Manu Chaos

el chaos pad de los artesanos

... para redondear...

Mesmar es UNIVERSAL.

mesmar cursa lenguaje 4 ?

creo que hizo la entrega y me dijo:

-Éste es mi nombre, pero todos me dicen mesmar.

se me revelaba el universo mesmar y ahora tomo conciencia de que no

estuve a la altura de la circunstancia.

Sí, Mesmar es un alumno que estudia hace tanto que ya es maestro pero no se sabe bien de qué cosa, entonces sigue habitando entre los alumnos.

Tiene una casa en Lanús con techo de chapa y banderas de Finlandia y un árbol adentro del living. Usa gorros y camina en puntas de pie con botas de esquiar.

Le gusta hablar por los micrófonos y cantar con *delay*.

Es amigo de los turistas y de las estrellas de rock.

Es posible que mesmar no exista, y que sea un delirio colectivo

pero huele.

estoy segura de que lo vi!!!

y capitanes le hizo una canción...

redondeará?

Yo, personalmente, creo que sí.

USCHI GRÖPPEL

Hace un par de semanas ya estoy dando vueltas... ¿Qué puedo escribir? ¿Qué relación tiene la escritura con mi obra? Antes incluía textos en mis obras, eran parte de ellas, pero eso

fue para una serie de intervenciones digitales que hice hace un par de años, ahora ya no. ¿Entonces? Anoto ideas para obras para no olvidármelas. Escribo cadenas de asociaciones para encontrar un título. Tomo notas que me ayudan como estructura, mientras estoy haciendo una obra. O simplemente hago listas de los materiales que tengo que conseguir. Lo que es importante: me gusta no perder el hábito de escribir a mano. Anotaciones, textos etc. Lo escribo primero a mano, después si hace falta lo paso en la compu. Tener la birome en la mano es como tener el pincel. De esa manera también es más fácil incluir dibujos o bocetos en el texto. Alemán es mi idioma nativo, pero el español lo hablo todos los días, así muchas veces los dos idiomas están presentes y mezclados en un mismo texto. Cuando uso medios visuales / audiovisuales siento que estoy más allá del idioma. Creo que mi relación con la escritura es bastante fugaz, la escritura no es una necesidad en sí para mí. Lo que me “ayuda” a escribir es la obligación de tener que hacerlo, por ejemplo cuando uno presenta un proyecto o quiere participar en una convocatoria y piden un texto. Esa excusa sirve para sentarse y reflexionar sobre la obra por escrito, formular y redactar en un lenguaje que no sea el de las imágenes. A veces hasta encuentro nuevos aspectos de la obra recién después de haber escrito algo. Lo que parecía sólo una obligación, se transforma en una inspiración. Queda una imagen de letras, comas y puntos.

DIEGO HABOBA

Dibujar es mucho mejor que escribir. De chico siempre tuve la sensación de que las palabras no me eran suficientes o quizá no encontraba las adecuadas; creo que me cansé de buscarlas y me puse a dibujar. Ahora ya no dibujo tanto, pinto; no escribo muy seguido, lo hago cuando es absolutamente necesario, pero sí leo lo que otros escriben, leo a los que lo hacen maravillosamente. En un momento quería

poder pintar como un escritor en particular escribió una novela que tanto me gustó, pero fue sólo un anhelo; sería ridículo pensarlo como proyecto de obra, porque la pintura y la literatura son dos universos paralelos, y yo estoy en el de la pintura.

LUCIANA LAMOTHE

Hola Rafael: no llegué con el texto, estuve haciendo algunos ensayos(= a prueba, no vas a creer que realmente ESTUVE HACIENDO ALGUNOS ENSAYOS) y nunca me cerró nada de lo que escribí, tal vez tiene que ver con lo que me está pasando ahora con mis reflexiones acerca de la obra, puro fragmento, el hilo está, yo sé que está, puedo recorrerlo con la mirada, pero cuando se me pierde de vista, no puedo soportar el bache y todo se desmorona. (qué policía del hilo, no?). Si aún hay tiempo aunque no lo crea, avisáme. Veo qué puedo hacer. Besos. Luciana.

FEDERICO LANZI

A veces escribo cosas que me llaman la atención, momentos en los que no entiendo nada, que se mezclan con una especie de iluminación, los anoto en papelitos como para no olvidarme, aunque después me olvide dónde dejé los papeles. Hace poco Cippo me dijo que esos fenómenos son epifanías o algo así... También escribo “cositas” que son como poemas. Me gusta escribir en la computadora, ver como van apareciendo en la pantalla las letras después las palabras y después la relación entre palabra y palabra, entre frase y frase. Escribir cosas cuando mando mails, lo que se me ocurra, ver cómo cobra sentido, y mandárselo así como de sorpresa a alguien, como un juego. En el msn me gusta cambiar de *nickname*, de acuerdo a la situación, el momento, o lo que me pasa, para esto por lo general uso frases hechas, que saco de películas, de dibujitos o de canciones, frases que me llaman la atención

porque me parecen trascendentales o porque me gustan, me gusta descubrir su significado de a poco.

En Paraná escribo proyectos de gestión con Lucas y Marco, cosas que tenemos ganas de hacer y que también nos divierten, para después presentárselas a alguien en la Universidad o en un Banco, o ver cómo hacemos para financiarlas.

Escribo también canciones, primero las grabo, como una improvisación que va tomando forma o no, después las escucho para descubrir lo que dije y las paso a un papel y cuando no las paso igual me las acuerdo de escucharlas.

NICOLÁS LEVÍN

Tengo diferentes momentos y situaciones de escritura. Una cosa es, por ejemplo, el diario que le escribo a mi sobrina desde el día en que nació. En este caso escribo lo que va pasando para no olvidarlo, es una biografía compartida, no está relacionada directamente con mi trabajo, tampoco pretendo que así sea. Otra instancia es la de la escritura más científica que a veces me acompaña, compuesta por una mezcla de datos extraídos de los libros y anotaciones propias; esta situación me interesa porque de alguna manera escribo poniéndome en el lugar de científico y me divierte, es casi performático, está más relacionado con mi parte actoral. Otra cosa es cuando escribo ficción, tampoco con la pretensión de que sea obra. Escribo pensando en personajes que podría encarnar yo mismo y también escribo pensando en otros, o en situaciones, imágenes.

Desde que comencé a aprender chino tengo una relación nueva, escribir mamá y papá catorce veces en una hoja de cuaderno es mucho más mecánico, escribo y re-escribo para memorizar, tanto palabras escritas en fonética como caracteres, es más básico; en ese momento la escritura es mucho más herramienta que intención de sentido, es un medio, o un "intermediario".

La última, y con esto iría cerrando, es la relación con la PC, ya sea mail, word, outlook y todos los bellos programas y opciones de comunicación vía internet que se conocen y conocerán.

Gracias por su tiempo.

Saludos. Nicolás

MARIANO LUNA

Sobre un papel de tamaño regular suelo hacer ir y venir ideas, tareas por hacer, música escrita, descripciones de imágenes que pienso y modificaciones de imágenes que son proyectos nuevos con viejo material.

Escribo márgenes y textos de teoría. Anoto esbozos de grandes pensamientos que no soy capaz de pensar en el momento y que más adelante tampoco. Reescribo y paso de un papel a otro un millón de ridículas ocupaciones que nunca haré o tal vez haré nunca que ocupaciones ridículas de un millón a otro papel, de un paso y reescribo. Voy y vengo: tampoco adelante más que el momento en el pensar de capaz no soy que pensamiento grandes de esbozos anoto.

Material viejo con nuevos proyectos. Así estoy armando un libro que recopila denuncias policiales de un pequeño pueblo patagónico; orales narraciones anónimas muy personales tamizadas por la escritura y la Olivetti de quien las escuchó y que un grupo de artistas amigos sabrá ilustrar con dibujitos.

Desconfío de la yuxtaposición de medios, en cambio me interesa la participación, un ida y vuelta; participación me cambio en medios de yuxtaposición la desconfío. Dibujitos con ilustrar sabrá, amigos artistas de un grupo que escuchó quién de Olivetti y la escritura, por tamizadas personales muy anónimas. Sufro un aburrimiento crónico y me medico con proyectos. Me di cuenta (y lo uso como remedio para no sufrir también de impotencia) de que lo anotado es a un tiempo, un hecho concreto, terminado y pie para futuros hechos, como ocurre con cualquier obra. Pues cualquier obra

ocurre como hechos futuros.

ALITA OLIVARI

Primero yo escribía para describir mi obra, la construcción, el detalle, la forma. Ahora saco partes de los libros que luego transcribo. Sería como una especie de *copy-paste* entre dos medios muy distintos, el papel conteniendo un texto del cual yo selecciono un pedazo y hago *copy* y el material de la obra sobre el que se hace el *paste*. Mi papel es el de integrar los dos medios haciendo que el *paste* sea compatible. La escritura en sí es un paso que en algunos casos aplico y en otros no. En mi *copy-paste* yo anoto aquellas frases o párrafos que tengo que utilizar o me dicen algo y los anoto a mano en mi cuaderno. A veces los altero. Y a veces al estar cercanos forman un solo concepto que es disparador de otras ideas. De hecho ahora que lo pienso es muy fácil encontrar en mis cuadernos párrafos mezclados con bocetos y dibujos que forman parte de mi método de trabajo.

CONSTANZA PIAGGIO

Su llegada es un acontecimiento súbito y espontáneo, imprevisible. Fugazmente emerge una imagen que me atrapa, es un misterio; me sorprende, me inquieta, trato de recordarla, me cuesta. Busco rápidamente algo donde escribir, empiezo a garabatear palabras que se convierten en oraciones, en párrafos hasta llegar a un texto absolutamente íntimo y deforme. Es una acción compulsiva, no lo pienso mucho, simplemente salen, fluyen, apenas veo lo que escribo. Naturalmente, de a poco, se va agotando el caudal, me detengo, releo hasta que la imagen se hace más nítida. Descubro en ella una idea que me atrae, me provoca múltiples sensaciones. Sin saberlo, encuentro lo que estaba buscando. Continúo escribiendo, tranquila, no hay apuro, ese instante ya está congelado en el papel, no va a desvanecerse, no se va a perder.

MARÍA PAZ MATTA NAVARRO

E(l)la)scritura

Ordena frases, simplifica ideas, rescata conceptos. Mediante lo oral, el "otro" se interpone entre yo y el mensaje. Ella cambia el orden de ese flujo: yo, el mensaje, el "otro".

MUMI

Sólo escribo para no olvidar. A veces escribo de más y después lo tacho o lo rompo. Me escribo la mano.

EMILIO REATO

En líneas generales no escribo mucho. Y cuando me refiero a mi obra es en epístola o dentro de los cuadernos de croquis, con comentarios que intentan fijar algún concepto escurridizo, hallazgo, plan o rumbo de la obra. También suelo poblar algunos bocetos con telegráficas acotaciones plásticas, lamentablemente éstas no me resultan muy útiles porque al poco tiempo se tornan indiscutibles.

"Pésima caligrafía y peor ortografía" me diagnosticaron en la primaria. Entonces empeoré la primera para disimular la segunda, el camuflaje funcionó tanto que ni yo comprendía lo escrito. Pasé a utilizar las letras de imprenta, pero al tiempo la metamorfosis a signos incomprensibles se había dado de nuevo.

Supongo que frente a la burla de los lectores, opté por refugiarme en el lenguaje visual para contar cosas: tanto es así que a la pregunta de cómo es mi imagen, respondo por lo general que como "cuentos". Lo narrativo en estas composiciones es tan importante que muchas veces se materializa primero el título antes que la imagen.

También trabajo esporádicamente otro tipo de pintura, despojada de cualquier relato, más pequeña, sin título, y a ésta la siento como una forma de poesía.

Y si considero que el dibujo es, para mí, un espacio de reflexión o ensayos filosóficos y en los muros he pintado mi discurso político so-

cial, puedo creer que en líneas generales no escribo poco.

NILDA ROSENBERG

Escribir es para mí revisar. Intenta leer (con otros ojos) lo que sucede en la obra, qué clase de vínculo tiene ésta con las anteriores, busca una pista, un hacia dónde va... y la sigue con palabras.

Escribir es un modo de pensar, de hacer propio algo sucedido. Es también ordenar y hacer memoria, casi como sacar el polvo de algún lugar. Siempre resulta aliviante, placentero, permite que me reencontre con el objeto de una manera nueva.

Escribir es iniciar una conversación, "escribir" para poder "escuchar", un ingrediente importante en la "ceremonia del hacer".

VIRGINIA SPINELLI

¿Sobre mi "Palabra-escrita"...?

Afortunadamente la tengo guardada en una cajita en el fondo del placard atada con doble nudo de hilo para embalar. Muy a tiempo, me encargué de encontrarle el lugar indicado, y tuve la feliz precaución de no hacerle agujeritos a la caja para que pudiese respirar.

Eso sí, la caja, es para mí un objeto precioso, tiene hasta su nombre propio: "Imagen". La miro todos los días, la lustro con una franelita. Me alegra comprobar que sólo contiene silencio.

Hace algunos días me intranquilité estruendosamente al darme cuenta de que a su silencio le falta una parte, que tiene un vacío (ciertamente no hay posibilidad física para el silencio completo). No la abrí, por supuesto, pero al acercar la oreja se escuchaba un ruidito impreciso, como el de una tecla muerta, como el crujir de una hojita seca o un quejido leve.

Soluciones que pensé para restaurar el silencio edénico de la cajita:

- 1) Poner la cajita "Imagen" adentro de otra cajita.
- 2) Abrir la cajita cuidadosamente, envolver la

"Palabra-escrita" con un repasador, llevarla y abandonarla en un baldío.

3) Desatar el doble nudo y esperar a ver qué sucede.

Esta última opción está casi descartada porque implicaría correr el riesgo de que la "Palabra-escrita" acabe por comerse mi preciosa cajita "Imagen".

Pienso:

¿Qué imagen corresponde a la palabra imagen?

¿Qué imagen corresponde a la palabra palabra?

Pienso 1:

Imagen para la palabra imagen: una habitación presuntamente hermética, que contiene silencio, pero el silencio de una tecla muerta, ése que no es completo, no hay posibilidad física para el silencio completo. El silencio es siempre incompleto, siempre le falta una parte, siempre tiene un vacío...¡y ahí siempre aparece la palabra dicha o escrita!... entonces...

Pienso 2:

Imagen para la palabra palabra: un cilindro de plomo que irrumpe pesada y estruendosamente en ese silencio edénico, cae desde el techo de esa habitación hasta el piso. Y uno no se puede ya desentender... después de esa irrupción, resuenan como un eco imparable todas las palabras dichas y por decir, escritas y por escribir. La imagen, entonces, queda atravesada sumisamente por ellas, como empalada, pobrecita.

Pienso además:

Las imágenes tal vez absorban:

todas las literaturas orales que murieron al morir las voces y luego los oídos

lo que se escribe y se destruye

lo que nunca nos animamos a escribir o decir las palabras que se sueñan

etc.

Pienso 3:

Imagen más ascéptica para las dos (palabra e imagen): dos caminos paralelos indiferentes entre sí.

AXEL STRASCHNOY

La escritura es para mí, antes que nada, una herramienta para pensar. Me cuesta mucho pensar en abstracto, sólo puedo lograrlo en una conversación o escribiendo (que sería, un poco, como una conversación conmigo mismo). Acostumbro llevar un cuaderno y una lapicera conmigo. Pongo bastante énfasis en que sea un cuaderno que me gusta y que sea una lapicera, no una birome o un lápiz. En general no releo lo que escribo pero, cuando lo hago, puedo observar a través de las páginas una repetición insistente en el mismo pensamiento que avanza despacio y sirve como genealogía de lo que estoy haciendo. Esta escritura está desde el comienzo de la obra, me permite clarificar mis ideas o intenciones. Luego, durante el desarrollo del trabajo, funciona como espacio de reflexión sobre ésta.

Últimamente ha aparecido una nueva función en mi obra. Marcados por su recurrente falta de concreción, mis proyectos han empezado a funcionar como obra en sí. En estos casos, la escritura funciona como puerta de entrada, para salvar la distancia entre el proyecto y la obra proyectada, dándole una coherencia estructural a las fotos y/o maquetas presentadas.

FLORENCE VAISBERG

Relación de mi obra con la escritura: necesidad absoluta de plasmar la sensación y la descripción de la imagen, antes, durante y después, todo el tiempo. Es entonces el estallido de la idea.

ANDREA VÁZQUEZ

Lo primero que pienso cuando me plantean la idea de escribir sobre lo que hago, sobre la relación que eso tiene con la escritura; es que pinto o dibujo porque no escribo.

Y sin embargo amo las palabras.

Me vienen a la cabeza dos imágenes, o mejor dicho una imagen y una acción. La primera es la de un ciego frente a su retrato que, desde la

pared, lo mira. Entre ambos media la distancia que la mano recorre hasta llegar al braille, que sobre el retrato, relata un deseo: si pudiese ver, qué me gustaría ver.

La segunda, un jardín para Alejandra Pizarnik. Tomar papeles y darles forma de flor; sobre cada uno de los pétalos escribir uno de sus poemas. Luego disponer las flores en el piso en forma de verso.

Aunque no lo sean estrictamente, ambas imágenes me recuerdan la idea de caligrama como algo que es al mismo tiempo escritura e imagen; pero que no dice y representa simultáneamente, donde no es posible percibir ambas cosas a la vez. Lo que se ve está, de alguna manera, silenciado; lo que se lee, aparece, pero oculto. Me parece, además de muy bello, genial; porque deja en claro que ver y leer son dos cosas distintas pero conciliables. Me gusta que no todo sea visible, que haya algo en toda imagen que huya de ser mostrado. Siento que la escritura, el escribir, al final es para mí como un primer amor; que reaparece en mi trabajo bajo la forma de pura caligrafía, de braille, o de flor que rinde homenaje.

ADRIÁN VILLAR ROJAS

* Se encargó a un tercero la elaboración de un texto de 1500 caracteres a partir de un argumento mínimo y una serie de datos a desarrollar en la historia. Texto a cargo de: Sebastián Villar Rojas.

Sufrimiento de pato

Están sentados al borde del estanque. Atardece. Llegaron hace menos de una hora. Él es traductor y ahora está mirando una bandada de patos aterrizar en el agua. Acaba de decir "no te amo". Nunca había dicho eso. Ella es profesora de piano y está mirando lo mismo que él. Acaba de escuchar "no te amo". Nunca le habían dicho eso. Es raro. Se siente raro. Los patos son lindos, piensa él. Mañana va a llevarse las cosas del departamento. No piensa soportar ningún escándalo. Me gustaría ser

un pato y hacer cuac, piensa ella. Ese pato de manchas negras sobre el lomo, piensa él, ése que se aleja del resto, y el que viene detrás, son los patos más hermosos que vio en su vida. Los que se alejan del resto, piensa ella, el de manchas negras y el otro. ¿Serán hermanos?, piensa él. Son amantes, piensa ella. ¿Y si se lleva esos patos?, piensa él, el estanque no debe ser muy profundo. Sólo tiene que meterse en el agua y atraparlos. ¿Cerró la llave del gas antes de salir de casa?, piensa ella, no lo recuerda, pero mejor así, no piensa volver, y esos patos tampoco. Pero en qué está pensando, piensa él, su nueva novia va a matarlo, hace más de media hora que debería estar en su casa. Ya dijo “no te amo”, ¿qué más? Es hora de irse. Se van, dice ella. ¿Qué?, dice él. ¿Nos vamos?, dice el pato de manchas negras. Bueno, dice el otro. Cuac, dice ella. ¿Qué?, dice él. Te amo, dice el pato de manchas negras. Yo también, dice el otro. Cuac, dice ella. ¿Qué?, dice él. Los dos patos salen volando. Una lluvia de meteoritos va en camino hacia la tierra. Es el fin del mundo. Siempre te amé, dice el pato de manchas negras. Yo también, dice el otro. Cuac, dice ella. ¿Qué?, dice él. Es la primera vez que dos patos se dicen te amo, y lo repiten una y otra vez, y son felices, y vuelan contra el cielo nocturno que de a poco se va llenando de luz.

CHRISTIAN WLOCH

Cuando más utilizo la escritura es en el momento de desarrollar un proyecto, la uso como herramienta de anclaje de ideas y pensamientos, fundamentalmente en forma de síntesis: grupos de palabras, las menos posibles, que combinadas con dibujos reflejan ideas, conceptos o parámetros de desarrollo. Sobre todo en dos momentos: al comienzo, planteando super-objetivos, y durante el desarrollo mismo, ya sobre bocetos, indicando instrucciones, datos y observaciones.

Me gusta experimentar con la organización en

tre palabras y signos; la puntuación organiza el discurso y sus diferentes elementos y permite evitar la ambigüedad en textos que, sin su empleo, podrían tener interpretaciones diferentes, pero justamente la ausencia de puntos, sobre todo en el caso de combinar texto y dibujos, permite una interpretación o significación abierta durante la lectura y en cómo se haga el recorrido visual. Me interesa cómo las proporciones, formas, tamaño y sonoridad de letras y signos, que son pequeñas estructuras de arquitectura gráfica y gramatical, se combinan en el espacio para construir significados físicos y abstractos

“ ‘ “ ’) ? ¡ ! ¿ (; - , ...

NOELIA YAGMOURIAN

Cuando me propusieron escribir acerca de mi relación con la escritura pensé que simplemente era traumática.

Ahondando un poco me di cuenta de que esta sensación surge cuando tengo que escribir para un proyecto a presentar, cuando tengo que hacer un “statement”, o justamente cuando me solicitaron que escribiera esto.

Después, buscando entre mis bocetos, dibujos y libretas descubrí listas. Me parece que por lo general los artistas realizan anotaciones en relación a su obra, pero creo que en mi caso este tipo de apuntes son fundamentales. Necesito antes de comenzar una obra y durante el proceso anotar en forma precisa y detalladamente los pasos a seguir y los elementos que voy a utilizar. La relación que se establece entre estas anotaciones y la obra es necesaria. Las listas funcionan como direcciones y guías: necesito las medidas exactas, los ángulos, los metros precisos, los tiempos de ejecución, los colores, etc. En mi obra, por un lado aparece la búsqueda de intervenir el espacio, modificarlo, transformarlo, unido a una factura precisa, cuidada, calculada que hacen que estas anotaciones y listas sean fundamentales para la concreción de la obra.

El exilio a la doble marginalidad

Desde Neuquén

Celeste Venica

celevenica@hotmail.com

Estefanía Petersen

linavial@yahoo.com.ar

Hace un tiempo en esta misma revista, quienes escriben planteamos un análisis del contexto regional para las artes visuales bastante abúlico, por encontrarse en una doble marginalidad: la del país con su crisis económica y política y la regional, con su distancia espacio temporal de los centros de difusión artística.

Hoy si bien el panorama dista mucho de ser el óptimo, vemos actitudes que alientan la producción y reflexión sobre la realidad artística de la zona. A partir de la crisis sufrida en el país, desde el 2001 y luego de un período de "introspección", surge la necesidad de analizar lo que nos pasa a los argentinos con más vigor. Incluso se planifican políticas de cambio en cuanto a la explotación de nuestros recursos y bienes culturales.

Es así, que desde la gestión pública de Nación, se plantean programas de desarrollo, expansión y difusión de las producciones del interior del país, impulsados en muchos casos por funcionarios que fueron referentes de gran trayectoria en la gestión privada.

Desde Neuquén, a partir del año pasado, con la apertura de la sede definitiva del MNBA, se genera un foco de atención en la región; más si se piensa en la muestra *Neuquén Pinta Bien*, que se llevó a cabo en dichas instalaciones -desde el 07/04/2005-, como parte del programa *Argentina Pinta Bien*, que se expone en el C.C. Recoleta desde el 27/05/2005. Paralelamente a la gestión pública, desde lo privado en el ámbito nacional, hay que destacar la nueva convocatoria realizada por arteBa, llamada *Barrio Joven*, donde gracias a un buen trabajo de curaduría se logró ver la participación de otras provincias en Buenos Aires.

En esta oportunidad, Río Negro y Neuquén participaron promovidas por una gestión privada. En este caso, nos referimos a un proyecto de autogestión generado por dos artistas rionegrinas, que conformaron *Estudio 13*, donde nuclearon artistas de la zona. En este espacio se procuró lograr un ámbito de intercambio y debate acerca de las producciones y la realidad artística, en una primera etapa de clínica de obras. Esto continúa en la convocatoria de *Barrio Joven*, donde son seleccionados, pudiendo mostrar así, la variada producción contemporánea de la zona. Ésta abarca un espectro que se extiende desde obras pictóricas, fotográficas y digitales, hasta instalaciones con un perfil político o propuestas más abiertas, que plantean una relación entre el público y el artista. Estos caminos comienzan a transitarse como respuesta a la poca actividad que había en la región. En un intento de salir a mostrar y buscar espacios de intercambio, difusión, exposición y comercialización necesarios. Con una actitud pionera, en un sentido constructivo y con ánimo de ganar nuevos espacios. Quizás el desafío pase hoy por cómo sostener esto en el tiempo y hacerlo crecer.

delinfinitoart 

Av Quintana 325, PB
4.813.8828 / 4.815.5699
Lunes a Viernes de 11 a 20 hs

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

En Punta del Este, Uruguay:
Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)
Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

Pequeño Daisy Ilustrado

Niño

Daisy Aisenberg

* Angelito, bebé, bebote, cagón, chamaco, chacho, chico, chiquilín, chiquitín, chiquitito, churumbel, compañero, criatura, criaturilla, crío, diablillo, galopín, gurí, gurrumino, hijo, infante, joven, lactante, mi amor, menor, mocito, muchachito, nene, nena, párvulo, pebete, pen-dejo, peque, pequeño, pelón, pibe, pituso, protohombre, protomujer, querubín, rorro.

* Abrazo, amor, beso, calentito, caricia, corazón, deseo, energía, felicidad, huevo, inocencia, imaginación, latido interno, leche, mar, miedo, milagroso, siesta, sorpresa, sueños, ternura, tibieza, tiempo, caca y provechito.

* Abandonado, abusado, adoptado, callado, encantador, esclavo, expósito, infradotado, golpeado, huérfano, manejador, mogólico, pesado, prometedor, prodigio, superdotado, gótico, clonado, sexual.

* Cándido, frágil, genuino, inocente, insoportable, malcriado, novato, novicio, pobre, puro, robusto, rosadito, sano, tierno, tonto, travieso.

* En brazos, en bicicleta, en cochecito, en corralito, en la cuna, en patineta.

* Ciudad de los niños, coche de niño, cosa de niños, Derecho de los niños, día del niño, Hogar de los niños, Hospital de niños, Jardín de infantes, Jardín de niños, Juego de niños, limbo de los niños, madre de niños, maestro de niños, Museo del Niño, Orquesta para niños, Pájaro niño, silla de niño.

* Nene de mamá, nene de pecho de teta, niño de probeta, de laboratorio, de coro, niño de la bola, niños de la calle, cachorro de hombre, pi-

chón de bestia, querubes de ciudad, niños urbanos.

* Niñas de mis ojos, niño del alma, niño azul, niña ideal, niña eterna.

* Aniñado, niñería, niñera.

* Niño Jesús, Niño Dios.

* Las niñitas (nosotras tres).

* Ronda.

* Niños no.

* Niño al fin.

* Tierra fértil.

* Hacen ruido.

* Juegan a ser grandes.

* Antes de adolecer.

* Están creciendo.

* Miedo a la oscuridad.

* Pupila del ojo.

* Corriente del niño.

* *El niño del tambor.*

* El que todos llevamos dentro.

* Respeten y cuiden al niño.

* Mujeres y niños primero.

- * Alimaña amorosa.
- * En edad de crecimiento.
- * A mí los niños me encantan!!!!!! De 16 a 24 años...
- * La niña la pinta la Santa María.
- * Niña bonita: el 15 en la lotería.
- * Como niño con chiche nuevo.
- * Persona sin disfraz de adulto.
- * Tu futuro gobernante.
- * Pueden ser muy crueles.
- * *Los niños cantores de Viena.*
- * Niños índigo, niño cristal. Niños de las estrellas.
- * Nena boba no sabes bailar.
- * Ruido antropomórfico.
- * Símbolo de toda esperanza.
- * Niño bomba (una canción de Plastilina Mosh).
- * *Arroró mi niño.*
- * Salir de la escuela y tomar el vascolet.
- * *Duérmase mi niña duérmase mi amor.*
- * Todos los niños van al cielo.
- * Tratamiento que se da a personas de más consideración social ante nombres propios.
- * Joven presuntuoso de familia acomodada.
- * *Plegaria para un niño dormido.*
- * Deja ya de comportarte como una niña.
- * El niño azul siente miedo por primera vez en su vida.
- * El que sigue llorando y asombrándose.
- * Al que le duele más que a mí.
- * Yo cuando me descubro.
- * Tu futuro vecino, contador, ladrón.
- * Niños envueltos: carne y arroz envueltos en hojas de repollo blanco cocido.
- * Niños envueltos: título de un relato de Jonathan Swift.
- * "El Niño" = Fernando Torres, futbolista del Atlético de Madrid.
- * "La Niña de los Peines", "La Niña de la Puebla", "El Niño Ricardo", "La Niña Pastori"... y así una serie de artistas flamencos (guitarristas, bailaores y cantaores) que podría llegar al centenar.
- * Lista de toreros con el comienzo "El Niño de..." "El Niño de la Capea", "El Niño de las Monjas" (creo que personaje de ficción de una película), "El Niño de las Mazas" (aficionado y local), "El Niño de la Palma" y muchos mas.
- * Guaje es el equivalente en asturiano(o asturleonés) al niño castellano.
- * Niñooooo (en el caribe se puede usar cariño-

samente).

* Mi niña (como solía decir mi mamá).

* Coro: Eléctricos, niños eléctricos de ciudad, electrochoque colegial, acumulando esta convulsión...

* El más pequeño, juega un rato y luego pronto lo olvidan.

* Son como los cristales, son muy frágiles, hay que tener mucho cuidado con lo que se les dice y cómo se les dice.

* Partecita de pureza que guardamos celosamente en nuestra interioridad. La que nos permite creer, pensar con libertad, zafarnos de la cadena de la cotidianidad.

* Ser que debe recibir amor, tener aventura, gente que lo quiera. No puedo escribir porque la verdad no sé lo que es un niño: si la gente hace trabajar a los niños es porque quieren que los niños no existan más y que empiecen a ser hombres recién a los pocos años de edad.

* Y te digo, Daisy, que yo, de mi infancia, me acuerdo sólo cruzar una calle hacia el mar y mi mamá y mi tía estaban enfrente, con los brazos así.

* Debemos mirar con ojos de niño toda la vida: HENRI MATISSE.

* Palabra que suena a maestra de primer grado masticando consonantes y vocales durante un dictado. Las opciones, no obstante, son mucho más problemáticas: pibe, nene, chico. "Chico" no está tan mal, parece algo más neutra, pero en ciertos registros puede sonar algo

forzada. Además chico y chica las usamos no sólo para los menores sino entre los pares. Lo más lindo son las viejitas que se juntan o se despiden tratándose de "chicas".

*Niño, deja ya de joder con la pelota... Niño, que eso no se hace, que eso no se dice, que eso no se toca (canción de Serrat).

* La vida es como un vaso de agua en las manos de un NIÑO, uno nunca sabe cuándo se le ocurrirá al pequeño derramarla.

* ¿Te contaron que el niño dio a la luz a la niña, allá a lo lejos? ¿Y vos creíste que fue así y lo seguís creyendo?

* Niño mi niño vendrás en primavera te traeré gurisito lindo collar de madreSelva te daré.

* En coche va una niña carabín, hija de un capitán carabilurí carabilurá.

* Al cantante Rafael no le dicen el niño.

* Mamá, yo quiero ser de aire. Niño, tendrás mucho frío. Federico García Lorca.

Colaboraron:

Adriana Miranda, Aldo Novelli, Circe, Clara, Claudia Del Río, Gaby Guershanik, Gonzalo Ripio, Gumier, José Raimundo Sánchez Rodríguez, Juli Aisenberg, EGM, Gabriel Miroshnick, Mariano García, Marta Roman, Enrique Gutiérrez, Luján, Maldonado, Juanbjusto, Francisco Paredes, Marian, Karina Paradiso, Fabiana Barrera, Carlos Oñatibia, Marcelo Insúa, María Ibáñez, Ingrid, Gonzalo Ripoll, Cadile, Sandra, Malena, Dayin, Stella, Julio T. Teobaldi, Vilma Lilia Osella.

 <p>MALEVICH</p> <p>enmarcados. conservación arte . proyectos . diseño</p> <p>Arenales 1940 4811.9703 Móvil: 15.5800.6645 Ugarteche 3019-804.1155 malevich@hotmail.com.ar</p>	<p>Baracchini & Co</p> <p>Relaciones públicas</p> <p>Marcelo T. de Alvear 612 2° C1058AAH - Buenos Aires (54-11)4311-2782 - 4314-0545 baracchini@uolsinectis.com.ar</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 análisis y desarrollo formal y teórico</p> <p>nahuelvecino@hotmail.com</p>
<p>Ad-Hoc S.R.L.</p> <p>La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos</p> <p>www.adhoc-villela.com</p>	<p>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>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>	<p>paralelo < servicios editoriales ></p> <p>< edición > < corrección > < redacción ></p> <p>Contáctese con nosotros via e mail a: paraleloservicios@gmail.com</p>	<p>proyecto V</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectov.org</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 reconoci- dos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3° "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>	<p>"Pinceladas y otros condimentos"</p> <p>Creadores en acción con Stella Sidi Artes Visuales</p> <p>SABADOS DE 14 A 16 HS. POR RADIO CULTURA FM 97.9</p>	<p>efectivos y accesibles estos anuncitos!!!!</p> <p>Si llamás ahora al 4953-2696 y reservás tu lugar para el 2006 te llevás tres revistas de regalo</p>

muestras

1/1 Caja de Arte	Aira, Lagar, Katz	Objetos y Dibujos, Pintura	27.08.05-20.09.05
1/1 Caja de Arte	Arboleda, Viñas, del Río	Técnicas varias	24.09.05-12.10.05

	Rápido y furioso 3 muestras en 1 curador Leopoldo Estol
	18-30 agosto: G.Forcadell, A.Goldenstein y L.Lamothé
	1-13 septiembre: E.Costa, M.Galindo y C.Szalcowicz
	15-27 de septiembre: D.Bianchi, D.Joglar y T.Pierri

Alicia Brandy	Eduardo Duarte	Técnicas mixtas	01.09.05-15.09.05
Arguibel	Galo Maronese, Fontana, Testa	Arte contemporáneo	10.08.05-10.09.05
Atica	Elizabeth Peluffo	Dibujos	30.08.05-24.09.05

<i>belleza y felicidad</i>	Celina Gonzalez Sueyro y Paola Vega / Instalación del 13 de Agosto al 20 de Septiembre
	Romero - Alberto Lamouroux Del 24 de agosto al 29 de Octubre

Boquitas Pintadas	Carolina Espinel	Técnicas varias	06.08.05-23.09.05
Casa de Yrurtia	Lydia Galego	Esculturas	07.08.05-11.09.05
CC Borges	artistas varios	Arte geométrico	31.08.05-18.09.05
CC Hermanos Trivenchi	Claudio Arias	Fotografía	01.08.05-01.11.05
P. de España, Rosario	artistas varios	Arte Digital	07.09.05-02.10.05
CC San Martín	Gabriela Fernández	Técnicas varias	19.09.05-03.11.05
CC San Martín	Luis Wells	Pintura	19.09.05-03.11.05
CC San Martín	Guillen Vaschetti, Leiva	Fotografía	05.09.05-29.09.05
CC San Martín	Londaibere, Arellano,	Técnicas varias	31.05.05-01.11.05
CeDInCI	Marcelo Lo Pinto	Instalación	12.08.05-22.11.05
Cine Select, La Plata	Melé, Mlynarzewicz, Chab, otros	Técnicas varias	16.06.05-16.11.05
Dabbah Torrejón	Daniel Joglar	Instalación	21.07.05-30.09.05
Del Angel	artistas varios	Obras sobre papel	10.08.05-10.09.05

	Francone Di Paola Lozano Soibelman
	Artistas convocados por Jorge López Anaya desde el 17 de Agosto

Elsi del Río	Rosita Fumagalli	Pintura	14.09.05-14.10.05
Esc. Nac de Fotografía	Sergio Salerno	Fotografía	02.09.05-05.10.05

	ARRABALES DEL VACÍO. UNA TOPOGRAFÍA SONORA DE THOMAS KÖNER
	Thomas Demand, Susanne Brügger, Heidi Specker
	Trabajos fotográficos de artistas contemporáneos alemanes Desde el 16 de Septiembre al 23 de Octubre

Fotocafé 4 Elementos	Marité Malaspina	Fotografía	15.09.05-15.10.05
Fund Esteban Lisa	Monferran, Revol Nuñez	Oleo s/tela, Dibujos, Objetos	02.09.05-22.09.05
Fund Esteban Lisa	Roxana Salvatori	Pintura	05.08.05-01.09.05
Fund Klemm	artistas varios	carteles	10.08.05-09.09.05
Fund Mundo Nuevo	Roque Fraticelli	Oleo s/tela	09.08.05-09.09.05
Fund Proa	Warhol, Picasso, Bacon, otros	Técnicas varias	07.07.05-18.09.05

	IGNACIO CARRASCO - OLEO S/TELA 18 de agosto al 6 de septiembre.
	LUIS ALTIERI - TÉCNICAS MIXTAS 8 al 27 de septiembre.

Juana de Arco	Rabuñal, Scumburdís, otros	Instalación	06.09.05-30.09.05
---------------	----------------------------	-------------	-------------------

**KARINA PARADISO**
- Galería de Arte -

18 DE AGOSTO AL 3 DE SEPTIEMBRE Marcelo Leoni y Silvina Lobo

6 AL 20 DE SEPTIEMBRE Liliana Shlosberg

22 DE SEPTIEMBRE AL 6 DE OCTUBRE Daniel Baino

Lila Mitre	Juan José Cambre	Obras sobre papel	06.09.05-29.10.05
Loreto Arenas	Jorge Canale	Pintura	10.08.05-10.09.05
M N de Arte Decorativo	artistas varios	Oleo s/tela	03.08.05-08.09.05
MACLA (La Plata)	Laura Filippi	Esculturas	29.08.05-29.09.05
MACLA (La Plata)	Juan Lopez Taetzel	Pintura	29.08.05-29.09.05
MACLA (La Plata)	Eugenio Monferran	Pintura	02.09.05-02.10.05
MACRO	Fernando Fader, Raúl D'Amelio	Fotografía y Pintura	15.09.05-30.10.05
MACRO	artistas varios	Fotografía	09.09.05-09.10.05



malba Colección Costantini

FRANK STELLA. Serie Moby Dick. Curador Ed Shaw. 9/9 al 31/10

ROBERTO JACOBY. Darkroom. 9/9 al 10/10

ANDY WARHOL. Motion Pictures / Cuadros en movimiento
23/9 al 21/11**MAMAN**
FINE ARTS

INAUGURA EL 6 DE SEPTIEMBRE 19 HS. HASTA EL 8 DE OCTUBRE.

ALBERTO "BASTÓN" DIAZ. esculturas

Catálogo con textos de F.Battiti y P.Pacino.

MNBA	artistas varios	carteles	23.08.05-16.10.05
MNBA	Lucio Boschi	Fotografía	03.08.05-02.10.05
Muntref (Caseros)	Antonio Berni	Grabados	27.07.05-30.09.05
Pabellón 4	Marcos Limas, Antonio Garcia	Pinturas y objetos	30.08.05-17.09.05
Pabellón 4	Laura Bernardello	Pintura	20.09.05-08.10.05
Pabellón 4	Romina Orazi	Pintura	20.09.05-08.10.05

PROA
FUNDACION**Arte del siglo XX hasta el 18 de septiembre**

Colección Internacional Museo Rufino Tamayo, Mexico

a partir de octubre | Rosemarie Trockel | Arte Contemporáneo Alemán

RO	De Aubeyzon, Javier	Oleo s/tela	05.08.05-12.09.05
RO	Camporeale, Sergio	Pintura	15.09.05-10.11.05
Roberto Vanguardia	Yanov, Osías; Kríguer, Fernando	Fotoinstalación	12.08.05-11.09.05

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

7 DE SEPTIEMBRE AL 8 DE OCTUBRE

Marcos López - Fotografía**Alicia Paz - pinturas**
nuevoespacio

Sonoridad Amarilla	Thomas Barry	Fotografía	01.08.05-08.09.05
Sylvia Vesco	Aníbal Cedrón	Pintura	05.09.05-08.10.05
Vermeer	Benedit, Chab, Berni, otros	Acrílicos, mixtas, Oleo s/tela	24.08.05-24.09.05

**Víctor Najmias-art gallery international**
CARMELO CARRA

lunes a viernes 15.30 a 19.30 hs.

Costa Rica 4488 | 4831 3738 | www.vn artgallery.com.ar

Wussmann	Juan José Cambre	Pintura	31.08.05-29.10.05
Wussmann	Felipe Giménez	Pintura	03.08.05-03.10.05
Zonadearte	Micaela Torcello, Tomás Nieves	Fotografía	03.09.05-16.09.05

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 llamá al 4953 2696 (de 10 hs a 18 hs)

galerías

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	
180° Arte Contemporáneo	San Martín 975 ° SS	Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16 y 21-24
Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi 15-20, sa 10-13
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	Bs As	ma-do 17-24
Arte Privado (Rosario)	Manuel Dorrego 26	Rosario	
Asociación Estímulo de Bellas Artes	Córdoba 701	Bs As	



Alberto Sendrós

Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995

info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

*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/

Biblioteca Nac	Agüero 2502 3°	Bs As	
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	Bs As	lu-sa 12-2
Braga Menendez Arte Contemporáneo	Humboldt 1574	Bs As	
Casona de los Olivera	Directorio y Lacarra	Bs As	ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19
CC Borges	Viamonte y S. Martín	Bs As	ma-mi: 10-21; vi-do 19-22
CC de la Cooperación	Corrientes 1543	Bs As	lu-sa 11-22; do 17-20:30
CC Paseo Quinta Trabucco (Florida)	Melo 3050, Loc.	Bs As	ma-sa 8-20; do 14-20
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21
CC Rojas	Corrientes 2038	Bs As	lu-sa 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs As	lu-do 11-21
CCEBA	Florida 943	Bs As	lu-vi 10:30-20
Espacio INCAA	Dardo Rocha 50	La Plata	
Los Cuenco	Roca 1404	Mar del Plata	ju-sa 9-13; 16-20, do 16-20
Dabbah Torrejón	S.Bustamante 1187	Bs As	ma-vi 15-20; sa 11-14



Av. Quintana 325, Pb.

1014 Buenos Aires / Argentina

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

Ecléctica	Serrano 1452	Bs As	
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 10:30-13/16-20 sa 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs As	ma-vi 12-21; do 15-21

E S P A C I O
Fundación Telefónica

Arenales 1540- Capital Federal
Tel/Fax_ (5411) 4333-1300 /4333-1301
espaciodfundacion@telefonica.com.ar
www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio
martes a domingo de 14 a 20.30 hs.



La tercera semana de agosto la galería Isidro Miranda se agranda. Estrenamos local nuevo en San Isidro: **Sucre 1723** con una muestra de pinturas de Luis Altieri. Los esperamos el 8 de septiembre a las 19 hs para brindar por la casa nueva

www.isidromiranda.com.ar

info@isidromiranda.com.ar

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



KARINA PARADISO
- Galeria 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

Lila Mitre
Loreto Arenas

Guido 1568
Juncal 885

Bs As
Bs As

lu-vi 12-20 hs; sa 11,30-13,30

MAMAN
FINE ARTS

Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina
LU-VI 11-20, SA 11-19



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

Museo de la Ciudad
Milion
Museo Sívori

Bv. Oroño 2300
Paraná 1048
Av. Infanta Isabel 555

Rosario
Bs As
Bs As



Invita el 20 de septiembre a las 20 hs a la apertura de las muestras de los artistas
Romina Orazi pinturas / sala I **Laura Bernardello** pinturas / sala II
Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745
www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar

PROA
FUNDACION

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.

RO Paraná 1158 Bs As

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

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

Salón de Expo Alternativa
Sonoridad Amarilla
Suipacha
SUM de la Soc de Honorables Enófilos

San Martín 251
Fitz Roy 1983
Suipacha 1248
Maipú 555

S.M. de Tucuman
Bs As ma 14-20; mi-sa 14-02
Bs As lu-vi 11-20, sa 10-13
Rosario, Santa Fe



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

Wussmann Rodriguez Peña 1399 Bs As

E S P A C I O
Fundación Telefónica

**PARA COMBINAR ARTE, EDUCACIÓN Y TECNOLOGÍA,
SE NECESITA ESPACIO. POR SUERTE, EL ESPACIO ES INFINITO.**

Espacio Fundación Telefónica: exposiciones, cursos, conferencias, seminarios, mesas redondas, Mediateca, videoconferencias, Medialab, Espacio Plasma y visitas guiadas.

www.fundaciontelefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

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

Del 9 de septiembre al 31 de octubre

Inauguración
jueves 8 de septiembre a las 19:00

FRANK STELLA SERIE
MOBY
DICK
25 obras gráficas 1991/1997

Curador invitado **Ed Shaw**

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4800-8500 F [+54 11] 4800-8500 / 93
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  *el museo latinoamericano*