

ramona

65

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

buenos aires. octubre de 2006 / \$7 ó 7 venus

Morfologías del cosquilleo | Editorial

¡Y seguimos yéndonos a Croatan! Sobre la Zona Temporalmente Autónoma (Segunda Parte) | Hakim Bey

Dossier ramona-Documenta 12/Magazine. Cuarta Entrega

Kant en la Patagonia | Rafael Cippolini

La Taquidactilógrafa puesta al desnudo por los Herero, memo | Lux Lindner

La modernidad como ruina anticipada | Justo Pastor Mellado

Nuevo Dossier Duchamp

ramona in valise, incluso | Marcelo Gutman

Duchamp, la música en la era de la modernidad | Sophie Stévance

(traducción Cintia Cristiá)

Filoteo Di Renzo: Bahía Blanca Nunca Aprenderá | Rescate emotivo por Xil Buffone

Algo que le quede a la ciudad como experiencia enriquecedora | Charla sobre las residencias para artistas por Nicola Constantino, Leandro Erlich, Graciela Hasper, Jorge Macchi y Orly Benzacar

Dossier Patafísica del Siglo XXI

Diez indagaciones sobre arte y 'patafísica + Post scriptum (siete declinaciones aparentemente dispersas) | Lucio Arrillaga

Catálogo Bola de Fuego. ¡Bola de Nieve tiene su contrafigura! | Gustavo Dieguez

Mensaje con todos los elementos combinados. Sobre moda y artes visuales |

Dolores Althabe

Otra novísima entrega del clásico Pequeño Daisy Ilustrado

¡Y numerosos deleitezazos para chuparse los dedos en esta primavera!

ramona

revista de artes visuales

n° 65. octubre de 2006

\$7

ramona participa del proyecto Documenta
Magazine 2007



Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Editor

Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Jorge Di Paola, José Fernández Vega,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Melina Berkenwald,
Marcelo Gutman, M777.

Secretarios de redacción

Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación

Patricia Pedraza

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Hector Barreiro, Silvia Leone

Suscripciones

Mariel Morel, Luciana Olmedo Wehitt

Distribución

Agustín Huarte

Organización de eventos

Julián Reboratti, Julieta Reynoso, Renata Cervetto

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores

www.ramona.org.ar

ramona@ramona.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

Producción agenda

Julieta Reynoso, Julia Petersen

Fotogalerías

Berenice González García, Guadalupe Ruiz,
Carla Lucini

colaboran en Fundación Start:

webmaster

Ricardo Bravo

Relaciones institucionales

Julieta Regazzoni

Índice

- 4 **Morfologías del cosquileo**
por Rafael Cippolini
- 6 **¡Y seguimos yéndonos a Croatan!**
por Hakim Bey
- 14 **DOSSIER RAMONA-DOCUMENTA 12/MAGAZINE. CUARTA ENTREGA.**
Kant en la Patagonia
por Rafael Cippolini
- 18 **La Taquidactilógrafa puesta al desnudo por los Herero, memo**
por Lux Lindner
- 26 **La modernidad como ruina anticipada**
por Justo Pastor Mellado
- 32 **NUEVO DOSSIER DUCHAMP**
ramona in valise, incluso
por Marcelo Gutman
- 33 **Duchamp, la música en la era de la modernidad**
por Sophie M. Stévance (Traducción: Cintia Cristiá)
- 54 **Filoteo Di Renzo: Bahía Blanca nunca aprenderá**
Textos rescatados por Xil Buffone
- 66 **Algo que le quede a la ciudad como experiencia enriquecedora**
Charla entre Nicola Constantino, Leandro Erlich, Graciela Hasper, Jorge Macchi
y Orly Benzacar
- 80 **DOSSIER PATAFÍSICA DEL SIGLO XXI**
Diez indagaciones sobre arte y patafísica
por Lucio Arrillaga
- 86 **Post Scriptum (Siete declinaciones aparentemente dispersas)**
por Lucio Arrillaga
- 88 **Catálogo Bola de Fuego**
por Gustavo Diéguez
- 90 **Mensajes con todos elementos combinados**
por Dolores Althabe
- 92 **Pequeño Daisy Ilustrado**
por Diana Aisenberg
- 96 **Muestras y galerías**

Morfologías del cosquilleo

Rafael Cippolini

¿Contemporáneo a qué? Ese parece ser el intrínquis que nos persigue, rodea y orbita. Es decir: ¿cómo se construye eso que llamamos *contemporaneidad*?

En algún momento (no hace tanto) contemporáneo era lo nuevo, incluso lo novedoso. Contemporáneo era lo moderno, o sea, lo que ya no podía ser antiguo.

Hace varios números que nos venimos preguntando al unísono del cuestionario-madre de Documenta 12/ Magazine: ahora que lo moderno es lo viejo, ¿de qué y con qué formas construimos la contemporaneidad? ¿Cuál es la novedad paradójicamente no-novedosa del período que transitamos? De momento, lo que acumulamos son sólo apuntes, vestigios efímeros de un presente demasiado aprisa, intuiciones, notas al pie que, debido a una velocidad que no terminamos de comprender, envejecen en segundos. Lo contemporáneo por el momento se parece demasiado a un cosquilleo cuyas sublimes formas intentamos capturar, más no sea irónica, fragmentaria y provisoriamente.

Hace ya tanto (pero tanto, realmente tanto), cuando aún éramos modernos, citábamos a Martínez Estrada y nos decíamos: “Buenos Aires es un efecto psicológico”. El arte que nos interesa, por consecuencia, parecería ser un doble efecto psicológico. Pero, ¿qué clase de efecto? Además, ¿efecto de qué? ¿Cuál es su causa? ¿A causa de qué? ¡Guau! Los interrogantes nos rebotan en alud.

El gentil fantasma de Don Ezequiel (afincado en sus últimos días en Bahía Blanca, también la ciudad de Filoteo Di Renzo, otro de sus compañeros de ruta de aquellos días) enhebra los disparos implacables de dos cerebros tan expansivos, disímiles e implacables como los de Lux Lindner y Lucio Arrillaga. ¿Ellos también perciben el cosquilleo del doble efecto psicológico de lo contemporáneo? ¿Ustedes lo perciben? ¿Lo hubiera advertido Kant -un moderno entre los modernos, es decir, uno de nuestros antiguos- en la Patagonia?

Con este ejemplar, ramona alcanza su capítulo 65: una novela artística y teórica cuya materia prima (y su núcleo principal) es, ni más ni menos, la navegación por cada uno de los afluentes y cauces de lo contemporáneo (el oscilante ADN de la próxima antigüedad de un tiempo tan remoto como inmediato).

¿Será esta novela un best-seller? ¿O quizás la nueva Piedra Roseta del Siglo XXI?

Como sea, la máquina exploratoria no aminora su marcha.

Y allá vamos, contemporáneos a nosotros mismos y a lo que nos rodea, sea adónde sea.

Como decía B.Ode Lescano, promediando los lejanos ochenta: “si no podés cambiar el mundo, por lo menos cambiá de peinado”.

ramona es leída en el mundo

y todos dicen

obrigado!

aguyje!

merci!

thank you!

danke 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

“Acompañamos
a los que nos ayudan
a ampliar nuestro horizonte”

José L. Puricelli & Asociados
ABOGADOS

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 1185 5to H

(C1035AAG) Buenos Aires

Tel. 4382-6886 / 4384-8561

Cel. 15 4 479 5837

jlpuricelli@puricelliabogados.com.ar

José L. Puricelli apoya la participación
de ramona en documenta

¡Y seguimos yéndonos a Croatan! Más sobre TAZ: la Zona Temporalmente Autónoma

Todo lo que a usted le faltaba saber (o leer) sobre la *Zona Temporalmente Autónoma* lo podrá leer en este segundo capítulo del texto fundacional del cual en el número anterior publicamos la primera parte. (1)

Hakim Bey

1) Traducción de Guadalupe Sordo. Originalmente publicada por Talasa Ediciones. La edición está realizada bajo "anti-copyright". Puede copiarse y reproducirse. Al editor del original en inglés le gustaría ser informado: Autonomedia. POBox 568. Brooklyn NY, 11211.

2) Después de su participación en el *Soviet*, huyó a México y se escondió tras diferentes identidades falsas. Escribió las más grandes novelas de anarco-aventura del siglo XX, entre ellas *El tesoro de Sierra Madre*.

Creo que si comparamos Fiume con los levantamientos de París en 1968 (también con las insurrecciones urbanas italianas de los primeros setenta), al igual que con las comunas contraculturales americanas y sus influencias anarco-Nueva Izquierda, deberíamos percatarnos de ciertas similitudes, tales como: la importancia de la teoría estética (los situacionistas); también lo que podrían llamarse "economías pirata", vivir de los excedentes de la sobreproducción social -incluyendo la popularidad de coloridos uniformes militares- y el concepto de música como forma de cambio social revolucionario; y finalmente su aire compartido de impermanencia, de estar preparados para movilizarse, transmutarse, reubicarse en otras universidades, cimas montañosas, guetos, fábricas, guardidas, fincas abandonadas; o incluso otros planos de la realidad. Nadie intentaba imponer otra dictadura revolucionaria más, ni en Fiume, ni en París o Millbrook. El mundo cambiaría o no. Mientras tanto mantenerse en movimiento y vivir intensamente.

El *Soviet* de Munich (o "república de consejos") de 1919 mostraba algunos rasgos de la TAZ, incluso a pesar de que -como en la mayoría de las revoluciones- los objetivos establecidos no fueran exactamente "transitorios". La participación de Gustav Landauer como ministro de Cultura junto a Silvio Gesell como ministro de Economía y otros antiautoritarios y socialistas libertarios extremos como el poeta y dramaturgo Erich Mühsam, Ernst Toller y Ret Marut (el novelista B. Traven (2) dieron al Soviet su inequívoco sabor anarquista. Landauer, que pasó años de soledad trabajando en su gran síntesis de Nietzsche, Proudhon, Kropotkin, Stirner, Meister Eckhardt, los místicos radicales, y los filósofos *volk* románticos,

sabía desde un principio que el Soviet estaba condenado; sólo esperaba que durara lo suficiente para ser comprendido. Kurt Eisner, el mártir fundador del Soviet, creyó literalmente que los poetas y la poesía debían formar las bases de la revolución. Se pusieron en marcha planes para dedicar gran parte de Bavaria a un experimento en economía y comunidad anarcosocialista. Landauer diseñó propuestas para un sistema de escuelas libres y un teatro del pueblo. Los ingresos del Soviet estaban más o menos limitados a la clase trabajadora más pobre y a los vecindarios bohemios de Munich, y a grupos como el Wandervogel (el movimiento neorromántico de la juventud), radicales judíos (como Buber), los expresionistas, y otros marginales. Por tanto los historiadores la menosprecian como una “república de café” y menoscaban su significado en comparación a la participación marxista y espartaquista en la(s) revolución(es) alemana(s) de posguerra. Dejado fuera de juego por los comunistas y asesinado finalmente por soldados bajo la influencia de la Sociedad oculto-fascista de Thule, Landauer merece ser recordado como un santo. Aún así, incluso algunos anarquistas hoy en día lo malinterpretan y condenan por “haberse vendido” al “gobierno socialista”. Si el Soviet hubiera durado incluso un año, derramaríamos lágrimas con la sola mención de su belleza; pero incluso antes de que las primeras flores de esa primavera se hubieran marchitado, el *geist* y el espíritu de poesía fueron aplastados, y los hemos olvidado. Imagínate lo que debe haber sido respirar el aire de una ciudad en la que el ministro de cultura acaba de avanzar que los niños del colegio pronto estarán aprendiéndose de memoria los trabajos de Walt Whitman. ¡Ay! quien tuviera una

máquina del tiempo...

La voluntad de poder desaparecer

Foucault, Baudrillard... han discutido en gran extensión las formas diversas de la "desaparición". Aquí quiero sugerir que la TAZ es de alguna manera una táctica de desaparición.

Cuando los teóricos hablan de una desaparición de lo social se refieren en parte a la imposibilidad de una "revolución social", y en parte a la imposibilidad del "Estado"; del abismo de poder, el fin del discurso del poder. La pregunta anarquista en este caso debería ser entonces: ¿Por qué molestarse en enfrentar un "poder" que ha perdido todo su significado y se ha convertido en pura simulación? Confrontaciones tales sólo han de resultar en grotescos y peligrosos espasmos de violencia por parte de los cretinos *cabezamierda* que han heredado las llaves de todos los arsenales y prisiones. (Quizás sea ésta una tosca malinterpretación norteamericana de la sutil y sublime Teoría franco-alemana. Pues si es así, estupendo. ¿Quién ha dicho que haga falta entender una idea para hacer uso de ella?)

Tal como yo lo leo, la desaparición se muestra como una muy lógica opción radical de nuestro tiempo, en absoluto un desastre o la muerte del proyecto radical. A diferencia de la mórbida interpretación nihilista maníaca de la muerte de la teoría, la nuestra intenta minarla con estrategias útiles en la continua "revolución de la vida cotidiana": lucha que no ha de cesar ni con el último fracaso de la revolución política o social porque nada excepto el fin del mundo puede traer ni el fin de la vida cotidiana, ni nuestra aspiración por las cosas buenas ni por lo "maravilloso". Y como dijo Nietzsche, si el mundo pudiera "acabarse", lógicamente lo hubiera hecho ya; no lo ha hecho, por tanto no lo hace. Y así, como uno de los sufíes dijo: "No importa cuántos vasos de vino prohibido bebamos, nos llevaremos esta sed rabiosa a la eternidad".

Zerzan y Black han señalado independientemente ciertos elementos de "rechazo" (en palabras de Zerzan) que quizás puedan ser considerados de alguna forma como síntomas, en parte inconscientes pero en parte conscientes, de una cultura radical de la desaparición, que influyen a mucha más gente que ninguna idea izquierdista o anarquista. Estos gestos se hacen contra las instituciones, y en ese sentido son "negativos"; pero cada gesto negativo también sugiere una táctica alternativa "positiva" más allá de un mero rechazo de la institución condenada.

Por ejemplo, el gesto negativo contra la escolarización es un "analfabetismo voluntario". Dado que no comparto la adoración liberal por el al-

fabetismo en aras de la mejora social, no puedo enteramente compartir los suspiros de desmayo que se oyen por todas partes frente a este fenómeno: uno simpatiza con los niños que rechazan los libros al igual que la basura que contienen. Hay sin embargo alternativas positivas que hacen uso de la misma energía de desaparición. La escolarización casera y el aprendizaje de oficios, como formas posibles de “hacer novillos”, eluden la prisión de la escuela. El pirateo informático es otra forma de “educación” con ciertos rasgos de “invisibilidad”.

Un gesto negativo a gran escala contra la política consiste simplemente en no votar. La “apatía” (es decir, un sano aburrimiento del cansino “espectáculo”) mantiene a más de la mitad del país apartado de los comicios; ¡el anarquismo nunca consiguió tanto! Tampoco tuvo el anarquismo nada que ver con el reciente fiasco del censo). Una vez más, hay paralelismos positivos: la creación de tramas como alternativa a la política se practica en muchos niveles en la sociedad, y las formas de organización no jerárquica han obtenido popularidad incluso fuera del movimiento anarquista, simplemente porque funcionan (*ACT UP* (3), y *Earth First!* (4) son dos ejemplos. *Alcohólicos Anónimos* es, curiosamente, otro).

El rechazo al trabajo puede tomar las formas del absentismo, la ebriedad en el empleo, el sabotaje, y la pura desidia; pero igualmente puede dar lugar a nuevos modos de rebeldía: más autoempleo, participación en la economía sumergida y el *lavoro nero*, fraude fiscal y otras opciones criminales, cultivo de maría, etc.; actividades todas ellas más o menos “invisibles” en comparación con las tácticas izquierdistas de confrontación tradicionales como la huelga general.

¿Rechazo a la iglesia? Bueno, el “gesto negativo” por excelencia aquí probablemente consiste en... ver la televisión. Pero las alternativas positivas incluyen todo tipo de formas antiautoritarias de espiritualidad, desde el cristianismo no eclesiástico al neopaganismo. Las “Religiones Libres” como me gusta llamarlas -cultos pequeños, creados medio en serio medio en broma e influenciados por corrientes tales como el discordianismo y el anarcotaoismo- se pueden encontrar a lo ancho de la América marginal, y proveen una “cuarta vía” en crecimiento fuera de las iglesias mayoritarias, los fanáticos televangélicos, y la insipidez y consumismo *new age*. También puede decirse que el rechazo principal a la ortodoxia consiste en construir “morales privadas” en el sentido nietzscheano: la espiritualidad de los “espíritus libres”.

El rechazo negativo del hogar es la “falta de hogar”, que la mayoría considera una forma de victimización, al no desear ser forzada a la nomadología. Pero la “falta de hogar” puede ser en un sentido una virtud, una

3) Action Coalition to Unleash Power (Coalición de Acción para Liberar el Poder, o “Actúa”) un colectivo internacional de activistas contra el SIDA.

4) Un colectivo abierto de sabotadores ecologistas norteamericanos. Conocidos por sus golpes teatrales, sabotajes de instalaciones mineras y madereras, colocación de piezas metálicas en los árboles para romper las sierras mecánicas, “desviación” de vallas publicitarias, echar arena en los depósitos de combustible de las excavadoras, etc.

aventura; o así se le parece, al menos, al inmenso movimiento internacional de *okupas*, nuestros vagabundos modernos.

El rechazo negativo de la familia es claramente el divorcio, o algún otro síntoma de “avería”. La alternativa positiva brota de la conciencia de que la vida puede ser más dichosa sin la familia nuclear, sobre la que florezcan cien flores; de la maternidad soltera al matrimonio en grupo o al grupo de afinidad crética. El “Proyecto Europeo” libra una intensa acción de retaguardia en defensa de la “familia”; la miseria edípica anida en el corazón del “control”. Las alternativas existen; pero deben permanecer veladas, especialmente desde la guerra contra el sexo de los ochenta y los noventa.

¿Cuál es el rechazo del arte? El “gesto negativo” no lo habremos de encontrar en el tonto nihilismo de una “huelga artística” o en el vandalismo contra algún cuadro famoso; lo encontramos en el aburrimiento casi universal de ojos vidriosos que hace presa en la mayoría de la gente con la sola mención de la palabra. ¿Pero en qué consistiría el “gesto positivo”? ¿Es posible imaginar una estética que no esté comprometida, que se emancipe de la historia e incluso del mercado, o al menos tienda a hacerlo? ¿Que quiera reemplazar la representación con la presencia? ¿Cómo se hace sentir la presencia a sí misma incluso en (o a través) de la representación?

La “lingüística del caos” irradia una presencia que está continuamente desapareciendo de todos los órdenes del lenguaje y de los sistemas de significado; una presencia fugaz, evanescente, “sutil”, (un término de la alquimia *suffi*); el atractor extraño alrededor del que los átomos de significado se acumulan, formando órdenes caóticamente nuevos y espontáneos. Aquí tenemos una estética de la frontera entre el caos y el orden, el margen, el área de “catástrofe” donde la “avería” del sistema puede significar la iluminación.

La desaparición del artista ES “la superación y realización del arte” en los términos situacionistas. Pero ¿de dónde nos desvanecemos? ¿Y se verá u oír de nosotros jamás? Nos vamos a Croatan; ¿cuál es nuestro destino? Todo nuestro arte consiste en una nota de adiós a la historia: “Nos vamos a Croatan”, pero ¿dónde está, y qué es lo que haremos allí? Primero: aquí no estamos hablando de desaparecer literalmente del mundo y de su futuro: ni escape hacia atrás en tiempo a la “sociedad original del ocio” paleolítica; ni utopía eterna, ni escondite entre las montañas, ni isla; ni tampoco utopía post-revolucionaria ¡preferiblemente ni revolución en absoluto! tampoco VONU (5), ni estaciones espaciales anarquistas; tampoco aceptamos una “desaparición *baudrillardiana*” en

5) Retiro voluntario, generalmente a la naturaleza, practicado por los anarco-survivalistas en los años setenta.

el silencio de una hiperconformidad irónica. No tengo nada en contra de Rimbaud ninguno que escape del arte en busca de cualquier Abisinia que pueda encontrar. Pero no podemos construir una estética, siquiera una estética de la desaparición, sobre el simple acto de no volver jamás. Diciendo que no somos una vanguardia y que no hay vanguardia, hemos escrito nuestro “nos vamos a Croatan” -la pregunta entonces es: ¿cómo imaginar la “vida cotidiana” en Croatan?, en particular si no podemos decir que Croatan existe en el tiempo (edad de piedra o posrevolución) o el espacio, ya como utopía o como algún pueblo olvidado del medio oeste o como Abisinia? ¿Dónde y cuándo se encuentra el mundo de la creatividad inmediata? Si puede existir, entonces existe; pero quizás sólo como una especie de realidad alternativa que hasta ahora no hemos aprendido a percibir. ¿Dónde buscar las semillas -la mala hierba creciendo en las grietas de la acera- entre ese otro mundo y el nuestro? ¿Las pistas, las indicaciones correctas para buscar? ¿Un dedo apuntando a la Luna?

Yo creo, o al menos me gustaría proponer, que la única solución a la “superación y realización” del arte reside en la emergencia de la TAZ. Yo rechazaría categóricamente la crítica de que la TAZ en sí misma “no es más que” una obra de arte, bien que pueda tener algunos de sus entrapamientos. Sugiero que la TAZ es el único “tiempo” y “lugar” posible para que ocurra arte por el puro placer de la acción creativa, y como contribución efectiva a las fuerzas que dan coherencia a la TAZ para manifestarse.

El arte se ha convertido en mercancía en el mundo del arte, pero por debajo de eso aún yace el problema mismo de la representación, y el rechazo a toda mediación. En la TAZ el arte como mercancía se hará simplemente imposible; será más bien una condición de vida. La mediación es más difícil de superar, pero la extracción de todas las barreras entre artistas y “usuarios” del arte llevará las trazas de una condición en la que como A.K. Coomaraswamy (6) ha descrito: “El artista no es un tipo determinado de persona, sino cada persona es un tipo determinado de artista”.

En suma: la desaparición no es necesariamente una “catástrofe”; excepto en el sentido matemático de “un cambio topológico repentino”. Todos los gestos positivos esbozados aquí parecen implicar varios grados de invisibilidad como alternativa a la confrontación revolucionaria tradicional. La “Nueva Izquierda” nunca creyó realmente en su propia existencia hasta que se vio a sí misma en el noticiario de la noche. La Nueva Autonomía, en contraste, bien se infiltrará en los medios y los

6) Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947)
Pionero historiador del arte indio y primer intérprete en Occidente de la cultura de la India. Estableció el marco de estudios para contextualizar la historia del arte indio.

subvertirá desde dentro; o bien nunca será “vista” en absoluto. La TAZ no sólo existe más allá del “control” sino también más allá de definiciones, más allá de miradas y nombres y actos de esclavitud, más allá de las entendederas del Estado, más allá de la capacidad de ver del Estado.

Ratoneras en la Babilonia de la información

La TAZ como táctica consciente radical emergerá bajo ciertas condiciones:

1. Liberación psicológica. Esto es, debemos realizar (hacer reales) los momentos y espacios en los que la libertad no es sólo posible sino electiva. Debemos saber de qué forma somos genuinamente oprimidos, y también de qué forma estamos autoreprimidos o atrapados en una fantasía en la que son las ideas las que nos oprimen. El trabajo, por ejemplo, es para la mayoría de nosotros una fuente mucho más efectiva de miseria que la propia política legislativa. La alienación es para nosotros mucho más peligrosa que cualquier caduca ideología moribunda y desdentada. La adicción mental a los “ideales” -que de hecho resultan ser meras proyecciones de nuestro resentimiento y nuestra sensación de victimización- nunca harán avanzar nuestro proyecto. La TAZ no es el heraldo de ninguna falsa promesa de utopía social a la que debamos sacrificar nuestras vidas para que los hijos de nuestros hijos puedan respirar un poco de aire libre. La TAZ debe ser el escenario de nuestra presente autonomía, pero sólo puede existir bajo la condición de que ya nos consideremos en efecto seres libres.

2. La contra-red debe expandirse. En la actualidad refleja más abstracción que efectividad. Los *fanzines* y BBSs intercambian información, lo que es parte del trabajo de fondo necesario de la TAZ, pero muy poca información de esta índole se refiere a bienes y servicios concretos necesarios para la vida autónoma. No vivimos en el ciberespacio; soñar que lo hacemos es caer en la *cibergnosis*, la falsa transcendencia del cuerpo. La TAZ es un lugar físico y estamos en ella o no. Todos los sentidos deben estar implicados. La trama es de alguna forma un nuevo sentido, pero debe ser añadido a los otros -los otros no deben ser sustraídos de él, como en alguna horrible parodia del trance místico-. Sin la trama, la realización completa del complejo TAZ sería imposible. Pero la trama no es un fin en sí misma. Es un arma.

3. El aparato de “control” -el “Estado”- ha de continuar (o así debemos asumir) licuándose y petrificándose a un tiempo, debe progresar en su curso presente en el que la rigidez histórica viene a enmascarar más y más su vacuidad, un abismo de poder. Mientras el poder “desaparece”, nuestra voluntad de poder debe ser la desaparición.

Ya hemos discutido la cuestión de si la TAZ puede ser vista “meramente” como obra de arte. Pero también querrás saber si es que es algo más que una pobre ratonera en la Babilonia de la información, o más bien un laberinto de túneles, más y más conectados, pero entregados sólo al callejón sin salida del parasitismo pirata. Contestaré que preferiría ser una rata en el muro que una rata en la jaula; pero también insistiré en que la TAZ trasciende estas categorías.

Un mundo en el que la TAZ echara efectivamente raíces puede parecerse al mundo imaginado por “P.M.” en su novela de fantasía *Bolo'bolo*. Quizás la TAZ es un “protocolo”. Pero en la medida en que la TAZ existe ya, encarna mucho más que la mundanidad de la noción. O que el pasotismo contracultural. Hemos mencionado los aspectos festivos del momento descontrolado que se conforma en una autoorganización espontánea, si bien breve. Es “epifánico”; una experiencia punta en la escala tanto social como individual.

La liberación se realiza en la lucha; ésta es la esencia de la autosuperación de Nietzsche. La tesis presente puede igualmente tomar como señal el vagabundeo de Nietzsche. Es el precursor de la deriva, en el sentido situ de *dérive* y en la definición de Lyotard de *driftwork*.

Podemos prever una geografía enteramente nueva, una especie de mapa de peregrinaciones en el que los lugares sagrados se han reemplazado con experiencias punta y TAZs: una verdadera ciencia de la psicotopografía, quizá para llamarla “geo-autonomía” o “*anarcomancia*”.

La TAZ implica una forma de feracidad, un crecimiento que va de la domesticación a lo salvaje, un “retorno” que es también un paso adelante. También exige un “yoga” del caos, un proyecto de “más altos” órdenes (de conciencia o simplemente de vida) que es abordado “*surfeando* el frente de ola del caos”, del dinamismo complejo. La TAZ es un arte de la vida en continuo alzamiento, salvaje pero dulce; un seductor no un violador, un contrabandista más que un pirata sangriento, un bailarín más que un escatólogo.

Admitamos que por una breve noche una república de deseos se vio gratificada. ¿No confesaremos que la política de esa noche tiene más fuerza y realidad para nosotros que, digamos, el gobierno de la nación en pleno? Algunas de las “fiestas” que hemos mencionado duraron dos o tres años. ¿Es esto algo que merezca la pena imaginar, por lo que merezca la pena luchar? Estudiemos la invisibilidad, el *tramaje*, el nomadismo psíquico; y ¿quién sabe lo que hemos de conseguir?(7)

Equinoccio de primavera, 1990

7) Está a la venta las dos ediciones de libros del rojas, que recopilan lo sucedido en la ZAT.

* “Jornadas Fourier”

* “La imaginación del detalle, conversaciones sobre sociedades experimentales y utopías”

Se pueden adquirir en el Centro Cultural Rojas o librerías con distribución de Eudeba.

Kant en la Patagonia

Una nueva edición del Dossier Documenta 12/Magazine en tres colaboraciones. En la primera, nuestro editor se pregunta: ¿es la modernidad nuestra enfermedad? ¿Fue la posmodernidad nuestro sueño más húmedo?

Rafael Cippolini

A PW

“Escribiendo, nunca pongo... nunca he puesto mi persona en peligro, o al menos nunca seriamente. Nunca con implicaciones físicas. Nunca he escrito nada que dé ocasión a que me torturen, metan en prisión o me maten”

Declaraciones de Jean Genet a Hubert Fichte

La modernidad es (ahora más que ayer) un campo de batalla y confrontación de intereses. ¿Qué intereses? En la definición misma de modernidad parece agazaparse el alien.

Todo enunciado y diagnóstico de lo moderno es indefectiblemente político antes que antropológico o cultural.

¿Modernidad en las artes? Nos confunden tantas modernidades como artes. Cada escuela y vanguardia prescribe su modelo de modernidad. Cada coincidencia debe denunciarse como atentado.

Incluso los prototipos o maquetas de modernidades a priori redundan en algún momento como intenciones de prototipos o maquetas de modernidades a posteriori.

Bocetos del campo de batalla: las trincheras y tácticas en la construcción de la agenda de debate. La palabra “moderno” oscila entre la construcción de un arma y una trampa.

Cada temporada se ponen de moda distintas ofertas para clausurar la frontera: incluso los habermasianos offician de gendarmes.

Es verdad: a menudo encontramos a la modernidad en la mesa de saldos y de oferta. Como sea, el producto sigue teniendo éxito y su clientela no mengua.

¿Es la modernidad un clásico? Sus biógrafos siguen a la orden del día.

¿Es Kant nuestro contemporáneo?

Fue Paulo Leminski quien, en la indispensable *Catatau*, hizo que René Descartes se perdiera en el Amazonas. Todo el relato no es otra cosa que una sucesión de síntomas. ¿Es el mismo Cartesio? ¿Primero fue uno, después otros?

¿Y si aquel Kant vagara por esta Patagonia? ¿Con qué relojes se encontraría? ¿Cuáles serían sus peligros?

¿Qué coyunturas podrían estar a salvo de lo moderno y/o lo contemporáneo?

Veamos: la crítica a la razón técnica, ¿tiene su correlato en las derivas del inconsciente informático?

¿Cuáles serían las distancias entre Kant como filósofo de las artes y Kant como artista?

Danto y Virilio, para dar cuenta de su acercamiento al arte contemporáneo, invariablemente terminaron transformándose en críticos. Leo a Vattimo en un número anterior de esta misma revista: luego de los años sesenta, el fin de lo pensable.

¿Duchamp after Kant?

Termino de escribir un pequeño texto para el programa Interfaces. Regreso a esa otra propuesta del oulipiano Italo Calvino: "Describir un crimen como describiríamos una mariposa y viceversa". Otro de los efectos laterales de la Teoría del Caos.

Frederic Jameson le dedica largas páginas al tema: ¿y si describimos lo contemporáneo como si fuese lo moderno y viceversa? ¿Y si describimos al centro como si fuera la periferia y viceversa?

¿Es Lenin nuestro contemporáneo? ¿Lo es Stalin?

¿Kant after internet?

¿Cuánto cotiza este campo de batalla en el mercado de las ideas? ¿Y en el mercado de las ideologías?

En los últimos cuarenta años, el síntoma es que el arte no deja de re-materializarse. Desde entonces, cada temporada irrumpen distintas ofertas por diluir el arte en la vida o en la política. Pero ni la vida ni la política terminan de asimilarlo.

Desde fines del siglo XVIII el arte parece avanzar en dirección a una autonomía que nadie recuerda dónde se encuentra, aunque no hay quien dude de la velocidad de la marcha.

Lo único evidente es que el arte como tal nunca deja de ser evidente. Lo único evidente es que el arte como tal se resiste a dejar de ser evidente.

Una modernidad no deseada señala la obviedad de un deseo no moderno.

Volvamos a ese otro efecto mariposa: ¿es la irritación de ese “nosotros” (¿es la modernidad *nuestra* antigüedad?) una consecuencia moderna o posmoderna?

Lo único evidente es que el arte como tal tiene en esa evidencia su último refugio.

GRAN SUBASTA SOLIDARIA !

Subasta solidaria de Buzones de Correo Andreani Intervendidos por artistas



Lo recaudado será destinado a total beneficio de:
Asociación de Padrinos de Escuelas Rurales (APAER), Fundación Escolares, Fundación Cimientos, Fundación Cruzada Patagónica, Equipo Pro Escuelas Rurales y Comunidades de Jujuy.

Fecha: 2 de octubre de 2006

Hora: 19 hs.

Lugar: Auditorio Esporadiendas,
Centro de Exposiciones de la
Ciudad de Buenos Aires.

Informes y preinscripciones: (J. E. Coutum 2231) - 011-4016-0805
E-mail: info@fundacionandreani.org.ar
Web Site: www.fundacionandreani.org.ar

15 años

FUNDACION
Andreani

Otra forma de llegar



La Taquidactilógrafa puesta al desnudo por los Herero, memo

Feroz y concienzudo embate de un artista criollo en llamas. Imperdible.

Lux Lindner

“Wir haben uns das Leben in Hollywood zwangslos-heit vorgestellt. Ein naiver Irrtum, wie sich bald herausstellen sollte! Tatsächlich herrscht unter Filmleuten ein Zeremoniell von chinesischer Starrheit und Kompliziertheit, ein Kastensystem, welches nur Personen von gleicher Nationalität und ungefähr gleichen Einkommen miteinander in Kontakt kommen läßt.”

Klaus Mann, Wendepunkt s. 170

Schreibkraft 1

“Cuando prevalece la afición al ornamento y al adorno se adorna todo, el propio cuerpo, el traje, la cara y los utensilios: el mismo cuerpo desnudo es olvidado para ceder el paso a la decoración; el artista se avergüenza de él como si fuera una cosa de poco valor y el arte llega casi a dejar de reproducirlo. Y cuando las cosas llegan a este extremo transcurre un período infinitamente largo hasta que nuevamente se despierta la comprensión artística del cuerpo desnudo.

Para los pueblos en estado de natura de la actualité, que más o menos tarde o temprano han de estrellarse contra la espléndida civilización hur pide, no llegar  nunca este momento.”

C.H. Stratz, *La Figura Humana en el Arte*, ca. 1914.

1) Eisenhower & Bode GmbH, 1955 y subs.

2) F.G Jünger, 1949.

3) S. Rolnik, 2006.

4) D. Panzeri ca., 1966.

5) March 1936, mayormente en cemento.

6) Guagnini, 2001.

Prólogo en la cancha (doku-mintz)

Se juega el partido donde Argentina decide su posición en el Campeonato Mundial de Balonpi , es algo tipo Dokumenta (1) con dos colectivos de arte peleando por un poco de exposición mediática extra. Claro que otra es la escala, planetario (2) y subcortical (3) el alcance de los dispositivos de retransmisión cuando de balonpi  (4) se habla, usw.

Duelo  pico, pues. El Mundial se juega en Ñatolandia, en el inquieto corazón de HuropaMesma y Argentina enfrenta a la escuadra de  atolandiaMesma. A real Titanomaquia, imagin te, Churraskilandia kontra Ñatolandia en un estadio (5) que ha maradoneado ley de las ruinas (6) y muñequeras con tachas de la Liga Anti-Difamación.

El primer tiempo termina 0 a 0. Pesado silencio sobre Churraskilandia,

sobre la Isla de Recoleta, sobre los countries y los improvisados erizos antitanque de la middleclass (7), sobre las villas y sobre todo el mapa narcótico que cubre el territorio nacional y que, por una vez, coincide con él. El pueblo de Churraskilandia reducido a “masa perpleja” (8) con el corazón en la boca y el cerebro en... donde corresponde (parece). En circunstancias así la neutralidad parece imposible, not to say criminal. Hay que decidirse por acoplar nuestras terminales de simpatía por alguno de estos poderes en pugna y desde ahí bombear ondas alfa. Esto no es Costa de Marfil versus Holanda. Ni siquiera es Argentina-Holanda. Es Ñatolandia versus Churraskilandia. Pero, ¿cuál es el bueno de esta historia? ¿O cuál el menos malo? ¿O el más víctima de alguien, para modernizar la pregunta y facilitar el trabajo de los medios? (9). El victimario de ojos pequeños no es difícil de construir. Pero, ¿por qué la víctima simpática de ojos grandes tarda tanto en aparecer? (Tarea para el hogar: Diferencias entre Ñatolandia y Churraskilandia).

Schreibkraft Due

Costa de Marfil
Costa de Oro
Costa Rica
Puerto Rico
Argentina

Lugares que interesan mayormente a partir de algún material escondido en alguna parte de su geología o fito-zoo-geografía y objeto de miradas codiciosas en el contexto de la economía-mundo (10). Poco y nada para ofrecer a la pintura de paisaje, por ahí algo al turismo sexual.

Sonderweg kontra Westorientierung

Todavía hay países. Y hay países que imaginan por largo tiempo que las leyes ordinarias del mundo (11) no encuentran aplicación en el ámbito de su soberanía. Países que no terminan de hacerse cargo de su especial lugar en la historia de la economía-mundo en general y la historia del

7) Tolkien, adapt. Centurión.

8) Chomsky, (orig. Lippmann).

9) Image Bank.

10) Wallerstein 1974.

11) W. Troll, 1926-28.

colonialismo en particular.

(Camarotta agita las manos como paletas, indignado con la amplitud de los términos de partida. Así no se empieza, y encima hay que intercalar algún bocadillo sobre el sistema del arte y todavía tirarle algún hueso al ArteMesmo, me dice sin largar sus merengadas clonadas).

En fin, todavía hay países, no me aparto de eso por el momento.

(Tarea para el hogar: Diferencias entre Côte d'Ivoire y *Elfenbeinküste*).

Ñatolandia Sobre Todo

Un país que no se ve como fuerza colonizadora.

Colonizaron los otros, semo inocente semo, a lo sumo nos defendimos del comunismo de manera excesivamente enérgica, también ese Dschugaschwilli mejor perderlo que encontrarlo. Sonderweg Pride Parade en ocasiones, el planeta todo suele enterarse de esas ocasiones. No tenemos nada que ver con el continente que ocupamos, semo idealista que no se rebajan al trabajo de topo de la ciencia occidental semo y menos entuavía con las secuelas colectivistas del materialismo vulgar (12).

En el pasado tratamos mal a cierta gente (13), pero era gente que nadie quería, pregunten un poco en Australia antes de seguir con ese dedo en alto. En el interín y por razones de autodefensa realizamos trabajos pioneros en la intersección de arquitectura y excepcionalidad jurídica (14). En Guantánamo y el Sur del Líbano se nos copia sin pagar copyright (15). Semo casi NuevoMundoNorte con algunas ventajas que sería de mal gusto decir en voz alta semo, la verdad que no estaría mal que domináramos la economía-mundo, pero preferimos limitarnos (en la limitación se ve al maestro, cof, cof). No nos rompan las pelotas que nos deben mucho, sin nuestras ideas en este planeta sólo existirían los libros de contabilidad y las ruedas con papelitos de los budistas.

Churraskilandia tras su manto

Un país que no se ve como colonizado.

Colonizados son los otros, las etnias oscuras atadas fatalmente al pensamiento prelógico víctimas de su propia excitabilidad (16) y con lugar ya asignado en la noria de la economía-mundo, no nos molestamos en intentar la conquista de la economía-mundo porque ya hemos llegado (17) al mejor (18) país de la economía-mundo (una huropa sin arrugas, planchada, siliconada, tobas raus & start from scratch!). No tenemos nada que ver con este continente que ocupamos y sus sociedades feudales heterogéneas de doble velocidad equilibradas con reciclajes de supers-

12) Hardt & Negri, 2000.

13) W.Troll, 1926-28.

14) Poliakow, Hilberg et al.

15) B.Kautsky, 1949.

16) Chomsky.

17) Sarmiento, Ingenieros, Groussac, Bunge et al.

18) S.("Chiche") Gelblung, 2006. Para opinión totalmente contraria consultar Rubia Murena ca., 1960.

tición hibridizada. En nuestro pago para alcanzar condiciones de homeostasis social alcanzan algunos camiones hidrantes y cambios en la pauta publicitaria. Semo agnósticocientificistasdeclasemedio desde Lucio Mansilla en adelante semo. Nos defendimos del comunismo con energía tal vez exagerada para la ocasión pero otra no quedaba, no me mires así, si te gusta Pol Pot andá y cebále un mate, a ver cómo te trata. En el interín, sin buscarlo casi y por estas razones de autodefensa realizamos trabajos pioneros en la intersección de arquitectura y excepcionalidad jurídica (19). En el Sur del Líbano se nos copia sin pagar copyright (es un terreno donde a nadie le gusta hablar de patentes). A propos somos casi NuevoMundoNorte con algunas ventajas que sería de mal gusto repetir en voz alta, la verdad que no estaría mal que domináramos la economía-mundo pero no nos viene en gana por los motivos antes mencionados. Y no nos rompan las pelotas que damos de comer con nuestros bifachos al axis mundi sacromonárquico después de cada guerra pelotuda.

No temer a las conclusiones

Dos lugares interesantes, dos lugares que piensan que las leyes que gobiernan el mundo les quedan chicas o no están a su altura o están justo a una altura donde sólo cabe pasárselas por los huevos (20).

Dos lugares interesantes aunque no para el turismo, salvo que haya Olimpiada o Mundial de Balonpié o dictadura sangrientísima, de esas que dan mucho trabajo a los political cartoonists. Y ahora parece que desde un lugar (en Ñatolandia) se le hace preguntas al otro (en Churraskilandia). Preguntas sobre Modernidad, Educación y Vida Desnuda.

Lo primero que viene a la cabeza de Uno es: ¿a quién quitan el sueño estas trivialidades? ¿Hay que estar tan al pedo y tener tantas cuentas pagadas por adelantado y creerse tan inocente de todo para lanzar esos pedos al viento con el sólo lastre de un signo de interrogación?

El problema de la llave de paso

1. Ñatolandia pregunta. Parece que para eso está (21). Es lo que le queda después de la victoria de los herero. No hay pregunta que acobarde, no hay pregunta que haga retroceder a Ñatolandia, no hay pregunta demasiado grande para Ñatolandia (22). Cuando todos piensan en cómo equipar la mansión y en calidades de vinos o vacaciones interminables, Ñatolandia sigue preguntando. ¿Desgarramientos de la autognosis o Casa Central de la Escuela de la Pregunta Estúpida? Tema a masticar

19) Trátase de una referencia a chupadeiros de madeira (aclaración para idiotas).

20) W.Troll, 1926-28.

21) Boletín del Instituto Frenopático de Todtnau-berg.

22) íd. ant.

de un lado determinado del océano, me parece. Y sin embargo... ¿puede ser exagerado pensar que sólo Ñatolandia está detrás de las preguntas de Documenta? ¿No será una suposición anticuada (esto de los países, etc.) y reduccionista todo porque Kassel queda donde queda y no en alguna otra parte más neutral? ¿No está en juego algo más bien internacionaloso, tipo Médicos sin Fronteras o Jeu sans Frontieres de Peter Gabriel? ¿No hay una dosis de sobre-reacción y todo porque a la hora de responder UnoMesmo no se siente como en casa, se siente más bien como en Kassel, observado malamente por un juez poderoso, ignorante y parcial? No hagan señales inútiles porque es como Uno ve en este momento el lado de donde viene la pregunta por la construcción del sujeto planetario. Seguro que estas cuestiones no están para que te las desenrosque un Pobre Poeta a la que te Spitzweg.

2. El partido sigue y a un gol sigue otro que equilibra. Churraskilandia puede hacer varias cosas; Churraskilandia puede responder, no responder, o bardear. La tercera posición se ha revelado históricamente como más fértil. Su pata flaca es el grado de transmisibilidad. Al menos en el corto plazo. Con todo es posible que en trescientos años esos problemas de transmisibilidad toquen también a la puerta del sacristán tonelero, preguntando: "¿sabe dónde está su hijo en este momento? Porque lo que es nosotros, ni idea".

Preguntilia con una sola L

El asunto es si Churraskilandia puede formular preguntas en el futuro y esperar alguna respuesta.

23) Stahlhelm > Obra social para reterritorializadores jubilados. Stammheim > Pelotero para melenudos desterritorializados, importantes irregularidades descubiertas en la época del punk, link transversal con chupadeiros de madeira, cuadros famosos de Richter y otros pintores

Accent Reduction Practice (23)

Stahlhelm-Stammheim- Stahlhelm-Stammheim- Stahlhelm-Stammheim- Stahlhelm-Stammheim- Stahlhelm-Stammheim- Stahlhelm-Stammheim- Stahlhelm-Stammheim- Stahlhelm-Stammheim-

Intermission

Otra vez Camarotta pidiendo micrófono. Me dice que un potencial lector no está entrando en calor, falta vapor en los huevos, me dice que diga algo de Walter Benjamin, que eso va a ser un hitazo, que hasta ahora nadie en ramona se ha ocupado de Walter Benjamin, que Benjamin es un terreno virgen (*long neglected Bezirk*) donde si planto la banderita después lo hago quedar como mío (*como ha hecho Agamben en el Latium*)

y se puede ir subalquilando a posteriori a terceros menos avispados, la rentita para pagar los vicios... fugaz visión de los discursos completos del Dr. Ramón J. Cárcano encuadrados en cuero de chancho... Por una deformación profesional le digo a Camarotta la verdad; le digo que lo voy a pensar.

La respuesta sin pregunta y su lánguida sombra

Si Ñatolandia accediera a una respuesta interesante de parte de Churraskilandia... ¿habrá manera de saberlo? ¿Van a decir gracias los cerebros receptores o sus asistentes? ¿Van a subrayar esa parte interesante, de relevancia planetaria, en línea roja para los espíritus inquietos de la pampa húmeda ñatolandófila? ¿O van a hacer como los trotskistas de la fábula de Sprengelburd (24), que esconden la verdad porque es demasiado valiosa para la gran gilada?

“En el bosque hay troncos de diversas clases. Los más gruesos se cortan para vigas de navío de los menos gruesos pero sin embargo vistosos se hacen tapas para cajones y féretros, los más finos se utilizan para varas pero los raquíuticos no sirven para nada, escapan a los padecimientos de la utilidad” (25). Esto es vago pero útil... mejor no lo borro.

Cortocircuitos de la razón crítica interhemisférica (guía para su producción)

Un poco de azúcar en la sangre y el librepensador va a misa y uno o dos chistes sobre el presidente de NuevoMundoNorte y mucho ñatolandio (y con él tanto hurópide) se cree eximido de su porcentaje (de responsabilidad) en el Dispositivo de Saqueo: de repente todos amigos en pelotas frente a los ukases de gordos con chaleco y víctimas de la mafia de alienígenos con sombrero tejano. Solución transitoria pero todavía efectiva al problema de la creación de un Nosotros-piso. Igual tampoco es cuestión de que un Nosotros dure para siempre, ¿no? Los intereses cambian, las minas de aquel necesario metal se agotan, los yacimientos se secan, los desarreglos proxémicos van horadando el cántaro de la paciencia, los tratados de no agresión expiran tarde o temprano...

Viene a cuento que Ruskin ha dicho a una mosca: “Evita los objetos muy limpios. Son excepcionalmente difíciles de dibujar, y un vez dibujados son muy feos” (26).

Desde la VitaMesma, sin retocar

Voy a hacer un aporte a este texto desde mi YoApestoso más insignifi-

alusivos al tema.

Para más sobre relación Chupadeiros-Stammheim sugiero consultar Kautsky, B. “Tüfali & Verdammte” ca., 1950.

24) ramona 62, 2006.

25) Detlev Holz, Svendborger Gespräche avec Brecht, 1938.

26) Ruskin, Elementos del Dibujo.

cante a través de un Anecdótico Trouvé. Tengo doce años y Churraski-landia atraviesa uno de sus grandes períodos de romance con la intersección entre arquitectura y extraterritorialidad (aunque yo como parte de la gilada no me entero en tiempo real). Voy a visitar a uno de mis tíos en su oficina en la calle Rivadavia y aprovechando que el contador no está y que el humor de mi tío es sorprendentemente bueno le hago la pregunta que me atormenta desde hace mucho y que es:

- Fridolin, ¿por qué no hay ñatolandios en la mafia?

La respuesta que llega tiene todas las huellas de haber sido largamente masticada:

- Pasa que esa gente está demasiado ocupada pensando y con tan inflado cráneo entrar no pueden a esos autos americanos largos pero petisos, imprescindibles en aquellos operativos espectaculares que tanto impresionan a soretes como vos. Pero tal deformación, si así hemos de llamarla, no opone barrera absoluta a una participación efectiva. Esas gentes cumplen su parte en el inframundo bajo la forma de cognitariado a sueldo de ideas de moda en rotación constante, lustrando simultáneamente y con bastante adelanto, el paragonaje epistémico de la plataforma que transporta el acaparamiento de oportunidades a través del espacio y el tiempo. Me dijeron que volviste a llevarte análisis matemático a marzo, ¿es eso cierto? (27).

En eso entra el contador con la nueva secretaria, una morocha con cicatrices rituales en la cara y piernas increíbles. He zafado de contestar una pregunta muy fiera. Pero nunca vuelvo a hablar con mi tío.

Voces distintas y la mesa a varios centímetros de suelo

¿Contra-atacar con las únicas armas todavía disponibles (las del enemigo)... criticar al sistema desde adentro... Kreisauer Kreis... pelo largo pero limpio... disonancias pero de tres minutos para que la pasen por la radio... explotarse a UnoMesmo... Camarotta, que le parece de título "Condoleezza, Ángel de la Historia de Benjamin"? Llámeme antes de que empiece a caer el granizo.

Epílogo en la cancha

No se alcanza una decisión en el terreno de las labores grupales y la interacción hemisférica. Habrá que decidir por penales y será más existencial que de costumbre, será el arquero frente al que dispara.

julio de 2006

27) Razones de tiempo (tenía que llevar ropa al lavadero) me impidieron confirmar hasta qué punto es posible articular esta *Beschreibung* con la posición de un Norbert-Bolz cuando se refiere al consumismo como "aparato inmunológico" de la sociedad pituca contra fanatismos de signo ideológico y confesional.

Emilio Deira
 Roberto Azarvarg
 Aldo Paparella
 Alfredo Hlita
 Libero Badii
 Guillermo Roux
 Gustavo Charif
 Nicolás García Urriburu
 Quinquela Martín
 Miguel Corde
 Antonio Bemi
 Prilidiana Purzytko
 Alberto Grecco
 Alfredo Guitero
 Kasuya Sakai
 Marcela Bonevardi
 Cynthia Cohen
 Fernando Fader
 Felipe Vico
 Pablo Suárez
 José Guvich
 Aldo Paparella
 Alfredo Hlita
 Kirin
 Guillermo Kurica
 Emilio Petroni
 Liliana Pastor
 Mario Gurfein
 Beatón Díaz
 A. cía Penalba
 Raquel Fornar
 Victor Cúnsolo
 Víctor Cúnsolo
 Luis Benavides
 Xul Siskat
 María Valdés
 María Batalla Planas

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

EL ARIAL DEL ASLESORAR

Daniel Maman Fine Art - Av. del Libertador 2475 - C1425AAK - Bs. As. - Argentina
 Tel/Fax: 4804 3700/3800 info@danielmaman.com www.danielmaman.com

La modernidad como ruina anticipada

A continuación, la festejadísima e imperdible intervención en el web-magazine chileno Arte y Crítica (www.arteycritica.cl)

Justo Pastor Mellado

La Modernidad es nuestra Antigüedad, a condición de entenderla como construcción de Ruina anticipada de una estrategia de transferencia. En Lima, en la zona de Barranco, se construye el Museo de Arte Contemporáneo. Es decir, lo que se puede apreciar son una estructuras metálicas que sostienen unos galpones a medio construir. En términos estrictos, lo que se ha llegado a levantar ha sido, nada más, la anticipación de una ruina. Pero se trata de la ruina, no de un edificio, aunque así lo parezca, sino de un modelo de transferencia artística.

El Museo de Arte Contemporáneo de Lima es la proyección del Instituto de Arte Contemporáneo, que a finales de la década del cincuenta fue un dispositivo clave de la transferencia artística peruana. He empleado ya tres veces la palabra transferencia. Mi hipótesis consiste en sostener que en algunas escenas plásticas del Cono Sur no se puede hablar de la existencia de vanguardias artísticas, sino tan sólo de momentos de transferencia fuerte. La noción de fortaleza corresponde a situaciones de densidad artística que acelera y cristaliza procesos que adquieren características apropiadas a su reproducción como escenas. Ésta es una simple propuesta de distinción metodológica destinada a combatir lo que he denominado, a partir de una sugerencia de Gustavo Buntinx, crítico de arte peruano, como analogía dependiente.

La analogía dependiente consiste en la reproducción del argumento que busca hacer calzar en nuestras zonas la existencia de una extensión de los residuos de las vanguardias históricas. De este modo, tendríamos que cumplir con el imperativo historiográfico de buscar en cada escena cuál es el artista que extiende la influencia del post-cezannismo, del cubismo, del futurismo, del neoexpresionismo, etc. No son pocas las historias que se siguen escribiendo de acuerdo a estas exigencias. La idea es que la hipótesis de la analogía dependiente precisaba operaciones que impedían el reconocimiento de momentos retroversivos, que ponían en duda la legalidad de las transferencias.

A fines de los años cincuenta, lo que el Instituto de Arte Contemporáneo sintetiza es el deseo de una oligarquía en vías de recomposición política, que levanta su propio modelo de organización del campo artístico. Coincide con iniciativas similares en otros países. Al menos, en el

caso de Chile. Incluso, los propios artistas referenciales pueden reconocerse en una filiación muy próxima, como es el caso de Fernando de Szyslo en el Perú y Nemesio Antúnez en Chile. Cuando hablo de filiación, me refiero a una política de construcción oligarca de la transferencia de un referente considerado como “moderno”, garantizado por el sentido común del coleccionismo estadounidense de arte latinoamericano de ese momento. O sea, cargado de reminiscencias hacendales, que desde sus ensoñaciones de clase obligada a reconvertirse a las finanzas y a la industria ligada al mercado interno, arrastra consigo el quiebre simbólico que la sobredetermina y le impide cumplir con la “misión de su tiempo”.

Curiosamente, a comienzos de los sesenta, Nemesio Antúnez en Chile, es sostenido por una Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, que se levantará como alternativa contra el academismo plebeyo de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. El modelo chileno de transferencia consiste en rebajar el peso de lo universitario en la organización del campo artístico. Por características de la formación social chilena, lo universitario se convierte en el espacio hegemónico de transferencia del arte. En los sesenta, siguiendo de manera manifiesta el modo de participación de empresarios en la gestión museal, la oligarquía reconvertida desea levantar su modelo de organización de la cultura. La mediocridad del sistema de arte universitario de ese entonces favorecía esta tentativa, hasta que a mediados de esa década la propia universidad inicia un proceso de reforma que facilita la salida de escena de quienes sostenían el academismo. De este modo, el intento cultural de la oligarquía se vió desarmado por la acción de recuperación de campo de sectores plebeyos vinculados a lo que puedo denominar ¡la izquierda plástica!

Lo que no debe ser dejado de lado es la juntura simbólica que se establece entre la tentativa peruana y chilena de recomposición del campo plástico. En el caso peruano, no es el academismo universitario el que ha sido puesto bajo la mira, sino los efectos del indigenismo. ¡Qué curioso! El telurismo eruptivo de Antúnez se articula con el constructivismo abstractizante de las edificaciones pre-hispánicas. En ambos casos

se instala el vaciamiento del sujeto nacional en cuyo nombre se realizan las operaciones institucionales. Por ejemplo, Dore Ashton ha calificado a Szyslo como un maestro de las texturas y claroscuros, pintor de altares, de escaleras sin destino; en suma, de iluminista onírico. Y Marta Traba se ha referido a él como un creyente de fuerzas subterráneas, ocultas, impredecibles, inasibles, que empujan el alma a un vaivén ligeramente errático. El mismo apelativo se le aplica a Nemesio Antúnez. Resulta curioso constatar que las pinturas surrealizantes sirven de fondo simbólico al imaginario oligarca.

Ahora bien: en relación con los planes de reconversión oligarca del campo social, hay dos casos, que en el Perú y en Chile sellan el emblema de la modernidad. Ambas se verifican en el plano urbano, en la ciudad de Lima, con la edificación del complejo de San Felipe, y en la ciudad de Santiago, con la remodelación San Borja. Dos proyectos modernistas que se proponen definir una imagen de las nuevas ciudades en el marco de las políticas de desarrollo favorecidas por el Departamento de Estado. La crítica de arte y el comentario filosófico sobre arte desestiman, en sus análisis sobre la modernidad, esta variable tan poco aceptada en el ámbito académico, que se denomina "imperialismo norteamericano". La lucha ideológica se da en el campo de las representaciones y no de los conceptos. Sobre todo, en la perspectiva de reconstrucción de la década del sesenta.

La crítica universitaria acostumbra a reducir los estudios de campo a los efectos de lecturas tardías de Walter Benjamin. Porque tanto en el caso peruano como en el chileno, las décadas de los cincuenta y los sesenta se culminan con una catástrofe para sus oligarquías. En el Perú, accede al gobierno Velasco Alvarado; en Chile, Salvador Allende. ¡Horror de horrores! ¡Puras pequeñas historias! El embajador chileno del gobierno demócrata cristiano en la ciudad de Lima es Sergio Larrain Garcia-Moreno, articulador de la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Se trata del arquitecto articulador del modernismo arquitectónico chileno. Se había instalado como diplomático en un país que ha sido gobernado por un colega arquitecto: Fernando Belaunde Terry. Es bajo su gobierno que se construye el barrio San Felipe en Lima. Es en su contra que se levanta el general Juan Velasco Alvarado en 1968. Es decir, a dos años que sea elegido presidente de Chile, Salvador

Allende.

Cuando Allende es elegido, Sergio Larrain Garcia-Moreno pasa a engrosar las filas de la rebelión aristocrática. La Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, que había acompañado la gestión de Nemesio Antúnez como director, a comienzos de los años sesenta, lo sigue apoyando, bajo otro estatuto en 1968, cuando es nombrado director del Museo de Bellas Artes de Santiago. Es preciso señalar que entre 1964 y 1970, sectores de la oligarquía reconvertida participan activamente del gobierno demócrata cristiano. En 1970 dejarán de apoyar iniciativas culturales, reemplazándolas por su apoyo activo a las conspiraciones que condujeron al derrocamiento de Allende en 1973. Mientras tanto, en esa coyuntura, Velasco Alvarado inicia la Revolución Peruana. En el 2005, Gustavo Buntinx publica su célebre ensayo *E.P.S. Huayco* (Fuentes para la historia del arte peruano, Colección Manuel Moreyra Loredo, Museo de Arte de Lima, Lima, 2005). En él, formula unas hipótesis extremadamente útiles para comprender la Antigüedad de las modernidades diferidas en nuestra zona. Y lo hace recuperando y reconstruyendo la existencia de la experiencia que en los años ochenta significa la práctica de este grupo de artistas. Y lo hace explicando el sentido que tiene la sigla E.P.S. en la argumentación, que será decisiva para dimensionar la importancia de un cierto tipo de gráfica política que se desarrolla durante el gobierno de Velasco. Mariotti, artista suizo-peruano, trabaja para el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS). Pues bien: Mariotti y María Luy, su esposa, fueron absorbidos por las promesas de una revolución andina que se cristalizaba en el discurso de ciertas franjas del velasquismo. Buntinx señala que ambos artistas se trasladan a Cusco, donde desarrollan proyectos de arte y comunicación en sectores populares, que incluye la socialización de técnicas serigráficas entre la población campesina.

En Lima, ya en 1971, Mariotti había colaborado en el desarme de la perspectiva artística del Instituto de Arte Contemporáneo, al organizar Contacta 71, que era un festival de arte total cuyos resultados no sólo cuestionaron el espacio museal, sino la propia institución artística. Mariotti había sido invitado por el Instituto de Arte Contemporáneo, a exponer de manera individual en el Museo de Arte Italiano, pero decide abrir el juego y termina convocando a artistas y agentes creativos transversales en

este formato de festival, que desafía todas las categorías y las jerarquías. Sobre todo, las que hasta ese momento sostiene la política del propio Instituto de Arte Contemporáneo, que deja de ser reconocido como eje de transferencia artística. De ahí que no resulte casual que una década más tarde, en los inicios de los ochenta, Mariotti participe en la organización de E.P.S. Huayco.

¿Qué significa E.P.S? Es un juego de palabras a nivel de siglas. En el universo del velasquismo, dicha sigla designa a las Empresas de Propiedad Social, creadas como cooperativas. En una extensión lúdica, Mariotti declara el uso de la misma sigla como Estética de Proyección Social. A esto hay que agregar que Huayco es el término quechua alusivo a las avalanchas, que como indica Buntinx, “descienden impetuosamente de las alturas sobre las tierras bajas -Lima, por ejemplo- con una violencia regeneradora que fecunda la tierra a la vez que la devasta”.

En este contexto, la publicación del libro de Gustavo Buntinx sobre E.P.S. Huayco, significa poner en situación edificatoria una iniciativa que produce campo. Esta producción contrasta con las ruinas anticipatorias del actual Museo de Arte Contemporáneo, en Barranco. Un libro se escribe tomando en cuenta una red argumental, así como un contexto de lectura y de análisis de una producción artística en un espacio y en una temporalidad determinada.

Un museo se edifica a partir de la construcción de su colección; es decir, de la ficción de su necesidad, dibujada desde ya en la estrategia de recolección de sus obras. Lo que hay que preguntarse, en este sentido, es por el diagrama de constitución de dicha colección y de cómo ha negociado inicialmente su vigencia, hasta perder gran parte de su valor como referencia para el arte peruano de hoy.

La cuestión de la Antigüedad se conecta con la contemporaneidad estratificada de otras iniciativas de producción de campo. La gran diferencia entre Mariotti/Huayco y Szyslo/IAC/MAC, en Lima, es que la primera experiencia asume el diferimiento precario de la modernidad peruana, mientras la segunda no aprende todavía a dimensionar el alcance de su propia derrota político-cultural. De este modo, la construcción detenida del MAC en Barranco y la exhibición de las ruinas de su proyecto articulador, no hacen sino cerrar el ciclo de un modelo oligarca de recomposición de la cultura. Esas ruinas exhiben la contextura de su modernidad.

CURRICULUM CERO

Recepción de trabajos: 2 al 27 de octubre

Consultá las bases en www.ruthbenzacar.com

13 de septiembre al 14 de octubre

MARCELO POMBO

Ocho pinturas y un objeto

nuevoespacio

CONSTANZA PIAGGIO / RES

Conatus

FABIO KACERO

La muestra del año

Florida 1000 Buenos Aires Argentina
Teléfono 4313 8180 galeria@ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

ramona in valise, incluso

Marcelo Gutman

1) Raymond Roussel (París, 20 de enero de 1877, Palermo, 14 de Julio de 1933), poeta francés, novelista, dramaturgo, músico, entusiasta del ajedrez. Era autor de novelas, poemas y juegos, que ejercieron una influencia profunda en ciertos grupos dentro de la literatura francesa del siglo XX, incluyendo los surrealistas. Santo Patafísico.

2) Este artículo deriva de la tesis de doctorado de la autora, "Impacts et échos de la sonosphère de Marcel Duchamp" [Impactos y ecos de la sonósfera de Marcel Duchamp], Universidad de Rouen, Departamento de musicología, con dirección del Profesor Pierre-Albert Castanet, defensa prevista para 2005.

3) Cintia Cristiá es doctora en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París-Sorbona, París IV (Francia). Se especializa en la relación entre la Música y

Con el texto "Duchamp, la música en la era de la modernidad" de Sophie Stévance traducido por Cintia Cristiá comienza la publicación de una serie de textos inéditos en español. El presente ensayo aparece el año pasado por primera vez en *Etant Donné Marcel Duchamp* n° 6 (<http://www.marcel-duchamp.com>), *journal* publicado en Francia por la Asociación para el Estudio de Marcel Duchamp, dirigido por Paul B. Franklin.

Marcel Duchamp *¿compositor?*, la autora, doctorando en musicología de la Universidad de Rouen, se plantea dicha hipótesis. Analizando minuciosamente ciertas obras del artista, incluyendo sus dos versiones del *Erratum musical* (1913), *A bruit secret* (1916) y sus escritos, afirma que Duchamp se situó en la delantera de la composición musical de vanguardia, como Eric Satie o el italiano Luigi Russolo.

En particular, Stévance demuestra que el uso temprano del azar que realiza Duchamp no sólo revoluciona la historia del arte sino también la historia de la producción musical, legado ejemplificado de manera especialmente pregnante por la obra de John Cage.

Durante sus vacaciones en Rouen en enero de 1913, Duchamp creó la primera de sus dos composiciones musicales, *Erratum musical*, un trío vocal para ser representado por Marcel y sus dos jóvenes hermanas, Ivonne y Magdeleine.

Le siguió un segundo experimento musical: *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*. / *Erratum musical*.

Ambas obras son una respuesta directa al interés de Roussel (1) en las alternativas mecánicas hacia la virtuosidad y al rol del azar en la composición. En sí, esto marca el comienzo de la exploración duchampiana de la belleza de la indiferencia como contraparte hacia la precisión en pintura.

A la manera del Handel de Roussel, Duchamp determina la sucesión de notas para su primer *Erratum musical* con notas dibujadas y puestas en un sombrero.

Para el texto vocal, Duchamp simplemente utiliza la definición del verbo "imprimir" del diccionario: "Hacer una huella / marcar con trazo una cara sobre una superficie / imprimir un sello sobre cera".

Con el título, que significa "error de impresión musical", la elección de Duchamp de la definición *imprimir* es una extensión de un chiste y un recordatorio quizás, en su desempeño como impresor en Rouen en 1905. Este primer trabajo así como el segundo están escritos sobre papel pentagramado, papel que subsecuentemente reaparece en el dibujo *Tener el aprendiz al sol*, incluido en la Caja de 1914.

El título que Duchamp dio al segundo de sus experimentos musicales elegido para el Gran vidrio, sugiere así mismo que las frecuencias de sonido o vibraciones es en realidad una extensión en el interés en las ondas electromagnéticas en su referencia de hacer una “pintura de frecuencia”.

La operación del azar es también central en *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*. / *Erratum musical*, pero el proceso para la selección de notas es considerablemente más compleja en este caso. Antes que una interpretación vocal, esta obra es intencional para un instrumento mecánico rousseliano: “para un instrumento musical preciso (piano mecánico, órganos mecánicos u otros nuevos instrumentos para los cuales el intermediario virtuoso es suprimido)”.

La secuencia de notas estará determinada por una “máquina” igualmente digna de Roussel, un “aparato que automáticamente graba fragmentos de períodos musicales”.

Según la descripción de Duchamp y el dibujo en el fondo de la hoja, desde un florero conteniendo 89 bolas, más o menos, éstas caerían en sucesión y velocidades variables.

Al vaciarse el florero se determina un “período musical” y al repetir el procedimiento se generarían “períodos equivalentes”, comparándolos, se estaría creando un “nuevo alfabeto musical”.

La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso. / *Erratum musical* es el primero de una serie de experimentos que creó e interpretó durante 1913, según lo descrito en sus notas para el *Gran vidrio*.

El “Nuevo dossier Duchamp” se publica con el auspicio exclusivo de IMAduBA (Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires).

DUCHAMP, LA MÚSICA EN LA ERA DE LA MODERNIDAD (2)

Por Sophie M. Stévançe. (Traducción: Cintia Cristiá) (3)

Una sonófera visual

En sus *26 Statements Re Duchamp* [26 afirmaciones respecto a Duchamp],⁽⁴⁾ John Cage (1912-1992) escribió *One way to write music: study Duchamp* (5) [Una manera de escribir música: estudia a Duchamp]. Detrás de este aforismo enigmáticamente categórico se esconde un “ironismo de afirmación” (6) que resuena con las breves, pero no menos subversivas irrupciones de Marcel Duchamp en el campo del arte sonoro y musical. Interdisciplinaria, su obra ondula entre numerosas denominaciones (vanguardista, nueva, fuera de tiempo, innovadora) y es muy a menudo reducida a la noción del ready-made. No es que esta invención,

las Artes Plásticas, temática sobre la cual ha dictado cursos, ofrecido conferencias y presentado ponencias en Buenos Aires, Londres, Birmingham, Glasgow, La Haya, Druskininkai (Lituania) y París. Colabora regularmente con publicaciones especializadas de la Argentina, Francia y Lituania, y es miembro extranjero del Grupo de Investigación “Musique et Arts Plastiques” del Observatoire Musical Français, Universidad de París-Sorbona, París IV, y miembro invitado del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA, Buenos Aires).

4) N. de la T.: La traducción de los títulos se ha agregado entre corchetes, mientras que algunos juegos de palabras, frecuentes en Duchamp, son explicados en notas al pie.

5) John Cage, “26 Statements Re Duchamp”, *Art and Literature: An International Review*, nº 3, otoño-invierno de 1964, p. 10.

6) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe: écrits*, editado por Michel Sanoillet con la colaboración de Elmer Peterson, Flammarion, colección Champs, París, 1994, p. 46 (en adelante, DDS).

7) Citado en Denis de Rougement, "Marcel Duchamp mine de rien", *Preuves*, n° 204, febrero de 1968, p. 46.

8) "Et, comme un piano voisin rêve en mesure", Jules Laforgue, "Sieste éternelle", *La Revue blanche*, vol. 9, n° 52, 1° de agosto de 1895, p. 110.

9) *Marchand du sel*: seudónimo del artista, creado con la inversión de algunas sílabas de su nombre.

10) *Du champ* significa "del campo".

11) *A l'infinifif* hace alusión a una forma verbal (en infinitivo) y juega a la vez con la expresión "al infinito".

que se cuenta por cierto entre las más revolucionarias, no haya marcado una verdadera mutación en la historia de la estética moderna y participado en la eclosión de los principales movimientos de vanguardia a partir de los años sesenta. Todo lo contrario. No se trata de minimizar el impacto del ready-made, cuyo potente eco todavía resuena. Sino que Duchamp se divirtió navegando por las diferentes esferas artísticas, incluyendo la música y el universo de los sonidos en general, donde ruido y silencio adquieren finalmente su realidad sonora y musical. Recordemos la definición de *inframince* [infradelgado/infravele]: "el ruido o la música que produce un pantalón con cintas de terciopelo a los costados (...) cuando uno se mueve" (7).

Seguramente Duchamp no presintió, ni siquiera premeditó el colorario de su travesía sonosférica, pero los testimonios de sus actividades musicales comienzan en el 1900 con el dibujo *Magdalène au piano* [*Magdalena al piano*], su primera obra conservada, para continuar en 1907 con el dibujo *Flirt* [*Coqueteo*], en 1910 con el dibujo humorístico *Musique de chambre* [*Música de cámara*], en 1911 con la pintura *Sonate* [*Sonata*] y el dibujo *Sieste éternelle* [*Siesta eterna*] (inspirada en un soneto del mismo título de Jules Laforgue que incluye el verso "Y, como un piano vecino sueña al compás") (8) y en 1916 con el ready-made *À bruit secret* [*Un ruido secreto*]. Tras desaparecer durante un período, vuelven a la superficie en 1934 con la publicación de la *Boîte verte* [*Caja o lata verde*]. Así se descubre una primera versión del *Erratum musical* (1913) para tres voces -una de las primeras piezas aleatorias-, y una escultura musical "que dura". La segunda versión del *Erratum musical*, titulada *La Mariée mise à nu par ses célibataires même./ Erratum musical* [*La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*], para conjunto instrumental, reaparece en 1973, en ocasión de la gran retrospectiva consagrada al artista en el Museo de Arte de Filadelfia y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aún sin la publicación de *Marchand du sel* [*Mercader de sal*] (9) (1959), *Duchamp du signe* [*Duchamp del signo*] (10) (1976), *À l'infinifif* [*Al infinitivo*] (11) (1967), sin olvidar la riqueza que contienen las numerosas notas y reflexiones del artista, reunidas en *Marcel Duchamp, Notes* (1980), no podríamos negar la parte sonora y musical de su obra, ya sea inconsciente, instintiva o no. Poco a poco se teje, a lo largo de estas líneas, la misteriosa y milagrosa sonósfera de Duchamp, la cual da cuenta al mismo tiempo de la condición y la evolución del arte musical en la era de la modernidad.

Nacido en el seno de una familia burguesa culta, el joven Marcel crece rodeado de una música que se le presenta plásticamente desde sus primeros dibujos humorísticos, entre ellos *Flirt*, donde la música, mencionada en la leyenda del bosquejo, sirve más como artificio de una escena de

hilarantes juegos de palabras: “Ella- ¿Desea usted que le toque “Sobre las olas azules”?; verá como este piano produce la impresión sugerida en el título./ Él (espiritual)- Eso no tiene nada de sorprendente, señorita; es un piano... acuoso” (12) Luego, en 1911, Duchamp pinta *Sonata*. En este cuadro, el pintor pone en escena la parte femenina de la familia: Suzanne, en primer plano, está sentada de perfil, Yvonne y Magdaleine están, respectivamente, una al piano, la otra al violín y, como una matrona que reina entre sus hijas, Madame Duchamp. Duchamp, por lo tanto, habría sido testigo de las prácticas musicales de sus hermanas, bajo la estricta vigilancia de su madre.

En cuanto a Duchamp, ignoramos si éste practicó o no un instrumento. No obstante, el estudio atento y profundo de sus notas y de sus composiciones musicales nos incita fuertemente a suponer que el artista habría recibido cierta enseñanza musical, aunque fuera algo lacónica. Pero en *Sonate*, donde se conjugan misteriosamente pictorialidad y musicalidad, Duchamp participa en la tendencia casi unánime de los pintores de su época: una fusión entre disciplinas artísticas, visuales y sonoras. En ese momento de replanteamiento que constituye el comienzo del siglo XX, los artistas de todos los horizontes participan en la misma aventura. Sin embargo, remontar el hilo de Ariadna que lleva de los primeros cuestionamientos de una eventual simbiosis artística a los de Duchamp y sus contemporáneos, nos aventuraría en un periplo tumultuoso en las profundidades de una catalogación asombrosa y sin desenlace posible. Evoquemos simbólicamente a Alexander Scriabin (1871-1925) y su búsqueda de una simbiosis artística absoluta, en la cual se galvanicen todos los modos sensoriales. Su enfoque se asemeja al de Arnold Schoenberg (1874-1951) y al de Edgard Varèse (1883-1965), quienes vacilaron largo tiempo entre dos modos de expresión, o incluso al de Wassily Kandinsky (1866-1944), cuya abstracción lírica, a comienzos del siglo XX, resulta inevitable. Finalmente, *La Musique est comme la peinture* [*La música es como la pintura*] (hacia 1913-1917) de Picabia -ese “tornillo que tiene defectos”, según Duchamp- aspira a unir definitivamente todas las vicisitudes de la vida artística entre sí (13). Duchamp no elude la tendencia artística de la época, y se impregna de una mirada de estilos a un ritmo desenfrenado, para tejer, poco a poco, la tela de su propio lenguaje.

Una sinfonía aleatoria

Su exploración del campo musical prosigue hasta 1913, año del cataclismo intempestivo del primer objeto de arte industrial al rango de obra de arte: una rueda de bicicleta que Duchamp invierte, fija sobre un taburete de cocina y expone en su atelier. Considerada en un principio

12) En francés, la pronunciación de *aqueux* (acuoso) es muy cercana a la de *à queue* (de cola).

13) La autora continúa el juego de palabras intraductible de Duchamp (*vis qui a de vices*) utilizando en esta frase otros términos cuya sonoridad es similar (*visse, visser, vicissitudes y vie*), la cual se pierde también con la traducción.

14) Citado en *André Breton, Les Pas perdus, Nouvelle revue française*, colección *Les Documents bleus*, París, 1924, p. 144.

15) Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, coll. *Entretiens*, París, 1967, p. 82.

16) Citado en John Cage, *Conversations avec John Cage*, editado por Richard Kostelanetz, traducido y presentado por Marc Dacy con la colaboración de Monique Fong y Marianne Guénot-Hovnanian, Syrtès, París, 2000, p. 295.

17) Ya en 1787, Mozart (1756-1791) había imaginado un nuevo procedimiento de composición musical. Su *Musikaliches Würfelspiel* y un juego de dados musicales, en do mayor, una serie de compases predeterminados, o precompuestos, combinados según un proceso estocástico que reposa sobre lanzamientos de dados.

como una simple distracción, este gesto iconoclasta, que evoluciona rápidamente en la noción de ready-made, no es otro que un simple objeto que, por una experiencia intelectual del artista, puede entonces ser considerado por él como plenamente perteneciente a la saga de las artes plásticas. Sólo se convierte en obra de arte cuando penetra en el ámbito del museo. Así, con este axioma, Duchamp pretende denunciar los conceptos constitutivos de las artes visuales, que remontan según él a mediados del siglo XIX, e incitar nuevas relaciones, liberadas de toda limitación institucional y de todo juicio subjetivo, de toda emoción y goce visual. El acto creador reposa entonces sobre una elección cerebral pero no azarosa porque el ready-made está rigurosamente seleccionado según criterios no estéticos determinados radicalmente. Esta mirada nueva aporta un soplo de libertad, una bocanada de oxígeno, tanto para el artista como para el observador: desde entonces, la composición de la obra puede no solamente depender del creador (de ahora en adelante diseñador). Se debe entonces constatar que la creación y la libertad del individuo aparecen allí donde las leyes y las costumbres desaparecen. A este efecto, la filosofía creativa de Duchamp revela, desde 1913, una viva atracción por el azar. Y el artista participa fuertemente en la promoción de un elemento que, poco a poco, jalona gran parte de su pensamiento y de su obra. Como prueba: su “cuadro de *azar feliz o infeliz* (suerte o mala pata)” abandonado a la fuerza del viento y a los avatares de la naturaleza, su metro patrón del “azar en conserva” sometido a las leyes de la gravedad, o aún cuando se aventura a querer domar la ruleta del casino de Montecarlo -en vano, o a dibujar “sobre el azar” - hasta dejarle decidir su propio destino. “Cruz[,] parto esta noche hacia los Estados Unidos, cara[,] permanezco en París” (14), declaró. Aplicado de esta manera, el azar expulsa, además del deseo de control absoluto, la racionalidad, el rigor y el estoicismo (entre otros), para dar paso al placer y a la distracción. Gran jugador, Duchamp lo pasa por alto, simplemente porque encuentra “divertido conservar[lo]” (15). Sin embargo, una vez no es costumbre. Duchamp va más allá. A pesar de su escaso interés por el arte sonoro, casi irónicamente, sus composiciones musicales figuran entre sus trabajos más innovadores. Y John Cage, ilustre explorador del fenómeno aleatorio, no tarda en sorprenderse del vanguardismo extremo de su amigo, por haber utilizado el azar en una fecha tan temprana. Divertido, Duchamp responderá: “Supongo que había llegado unos cincuenta años temprano a mi tiempo” (16). Es cierto: el *Erratum musical* de Duchamp posee un valor inaugural (17) y profético en una forma idiomática de lo más errática. Es de una manera divertida que Duchamp compone su primer *Erratum musical* en 1913. Etimológicamente, erratum viene del latín *errare* que

significa “equivocarse”. Erratum representa un error ocurrido en curso de la impresión, y por lo tanto el título, en su conjunto, significa un error musical. Cantada a capella, la obra fue compuesta para tres voces: las de sus hermanas (Yvonne y Magdeleine) y la suya. ¿Duchamp cantaba? Idea original y muy desopilante, sabiendo que en ningún momento se menciona esta idiosincrasia duchampiana en sus escritos ni en aquellos de sus intérpretes,. Dicho de otro modo, el ámbito vocal ya no está más reservado únicamente a una elite -los artistas líricos- sino que se abre de ahora en adelante a las potencialidades de todos y de cada uno. Y algo similar ocurre con la composición musical, a la cual Duchamp le ofrece ahora sus servicios. El libreto de la pieza no es otro que la definición misma del verbo imprimir que aparece en el diccionario: “Realizar una impresión marcar los rasgos una figura sobre una superficie presionar un sello sobre lacre”. Elegido de esta manera, el texto debe “repetirse 3 veces por 3 personas sobre 3 partituras diferentes compuestas por notas extraídas al azar de un sombrero”. Más precisamente, Duchamp recorta tarjetas y consigna una nota musical en cada una de ellas. Las dispone luego en un sombrero, las mezcla y las selecciona según disponga el azar; un azar relativamente controlado ya que, según nosotros, Duchamp reparte las notas en el espacio musical según la categoría vocal de cada intérprete. Esto no descarta, sin embargo, una disposición aleatoria de las claves. Además, al ordenar sus notas sobre la página musical, el compositor casi no se preocupa por las convenciones teóricas musicales (melódicas, armónicas y rítmicas), ni por las limitaciones temporales (no se ha precisado ningún valor rítmico, duración ni *tempo*); tampoco precisa el registro, la altura, o la interpretación (no se indican matices ni orden de aparición de las voces -¿una después de la otra? ¿En canon? ¿Al unísono?).

Una vez que ha sido sorteada y escrita sobre la página musical, cada nota es inmediatamente reintroducida en el sombrero. Duchamp repite este proceso un total de veinticinco veces. Se cuentan entonces veinticinco notas, más precisamente diecisiete notas diferentes que aparecen al menos una vez sobre los pentagramas.

No obstante, muchas notas no intervienen. En la partitura de muestra, no aparecen do bemol, fa bemol, sol bemol ni la sostenido; pero el sonido de cada una de estas notas ausentes existe a través de su respectivo enarmónico, es decir, si (natural) por do bemol, mi por fa bemol, fa sostenido por sol bemol, y si bemol por la sostenido. En este contexto musical, por lo tanto, las enarmonías son inevitables. Luego, si bien Duchamp utiliza las alteraciones musicales, incluyendo los enarmónicos, podríamos suponer vivamente que el receptáculo contenía, desde el comienzo, los siguientes elementos: todas las notas de las tres escalas na-

turales y alteradas (bemoles y sostenidos), o sea un total de veintiuna notas: 7 (notas) x 3 (escalas). Ahora bien, se prescriben veinticinco extracciones: por lo tanto, ciertas notas no han sido sorteadas y otras han aparecido muchas veces. Resulta claro que por motivos contextuales, sobre los cuales volveremos, Duchamp convoca a las enarmonías y parece querer precisar que hay doce sonidos para veintiuna denominaciones. En efecto, dos notas son enarmónicas entre sí si llevan un nombre diferente y corresponden a la misma altura tonal. Entonces, ¿planea Duchamp liberar a las enarmonías de su coyuntura para ofrecerles la oportunidad de existir paralelamente a sus privilegiados homólogos sonoros? Al conjugar, o alumbrar con otras luces, elementos estructurales específicos, abandonados a sí mismos en un estado de plasticidad parcial, las estrategias compositivas del artista, a la vez racionales y desvariadas, intrigan aún más. A este efecto, la concepción del *Erratum musical* se ubica bajo el signo de la terceridad (*thirdness*, según los análisis tricotómicos del filósofo americano Charles Sanders Peirce, quien considera que el universo se divide en tres unidades, tres modos de ser) (18). Responsable de una buena cantidad de sistemas de creación, la cifra tres posee un valor altamente simbólico y no existe civilización humana que no la posea o la reconozca. Es posible descubrirla en las ceremonias mágicas más vetustas, en los hitos astronómicos o incluso en aquellos que ritman la vida cotidiana de los hombres, como la religión. Los antiguos asociaban generalmente la idea platónica de lo bello a la concretización de un orden donde debían reinar la medida y la proporción. Como continuación, podríamos evocar el pensamiento de Boecio, el cual se armoniza en torno del principio según el cual el número, por la razón divina, es el origen de todas las cosas. Del mismo modo, todo lo que es bello presenta una relación armoniosa de orden divino: la música es por lo tanto ciencia de toda proporción. Ella se sitúa en una relación de concordancia con el hombre y el universo, a imagen de la perfección de Dios. La creación artística está sometida a la dura ley de las tres unidades como elemento fundador. A la cual, evidentemente, Duchamp no escapa. Pero la aplica de una manera totalmente personal. Ya la estructura del *Erratum musical* anuncia el tema: “a repetir 3 veces por 3 personas sobre 3 partituras diferentes”. Para Duchamp, “la cifra tres posee una importancia pero de ningún modo desde un punto de vista esotérico, simplemente del punto de vista de la numeración: uno es la unidad, dos es el doble, la dualidad, y tres es el resto. Desde que uno alcanza la palabra tres, tres millones pueden ser lo mismo que tres”. (19) Recordemos que el artista incursionó en el universo hermético, espiritual y esotérico de la poesía simbolista de Jules Laforgue, Alfred Jarry, Jean-Pierre Brisset y Raymond Roussel. Pero, a diferencia de estos cice-

18) Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, reunidos, comentados y traducidos por Gérard Deledalle, Seuil, colección *L'Ordre philosophique*, París, 1978, pp. 77-79.

19) Cabanne, p. 81.

rones, para Duchamp el esoterismo no se encuentra teñido de misticismo. Corresponde al rostro oculto del ser humano. Inevitablemente, entonces, la actividad artística se comprende como algo enigmático, pero sin por ello poseer un carácter alquímico. En la hipótesis según la cual habría, en Duchamp, una parte de esoterismo, admitiendo entonces que las cosas existen en las obras, que hablan por sí mismas y a veces a expensas del creador: “son los OBSERVADORES quienes hacen los cuadros”. El esoterismo duchampiano podría estar encarnado en numerosas correspondencias que se iluminan bajo los rasgos de la trinidad, comenzando con la sempiterna oscilación de Duchamp entre tres seudónimos con los cuales rubrica su trabajo: Marchand du sel, R. Mutt y Rrose Sélavy. (Aún si el primero no fue creado por el artista sino por Robert Desnos.) Y la inclusión de la cifra 3 en el enunciado del *Erratum musical* podría ser igualmente fruto de la derisión y del anticonformismo. Ya con los 3 *stoppages-étalon* [*Tres zurcidos-patrón*] (1913-1914) Duchamp intenta denunciar la potencia científica y reglamentaria del patrón metro. Desde entonces, el artista pone en práctica ese nuevo mecanismo compositivo cada vez que su obra le impone un procedimiento de medida, tal como sucede con ciertas componentes del *Grand verre* [*Gran vidrio*]: los tres Pistones de corriente de aire, los tres arrollados de chocolate de la Broyeuse, los Tubos capilares (3 + 3), los Nueve extraídos (3 x 3), el Trípode Louis XV, los nueve huecos del Prisma con efecto Wilson-Lincoln (3 x 3), los Nueve moldes mâlic. En muchas de sus obras Duchamp suma y luego multiplica la cifra tres por sí misma, como para subrayar su importancia y enfatizarla aún más. De este modo, la cifra tres corresponde, para el compositor, a una “cifra mágica” (20) que designa una suerte de arquitectura y vuelve a aparecer como un “refrán en duración” (21); un juego musical que retiene toda nuestra atención: “Hacer afinar un piano sobre el escenario - EEEEEEEE / EEEE” (22). El músico parece haber abandonado la cifra tres, en nuestra opinión, en favor de la letra “E”. Al menos, aparentemente. Ya que en inglés, la letra “E” corresponde a la nota mi de la escala de do mayor en nuestro lenguaje musical, es decir la tercera nota, que encierra una constelación de simbolismos. Así, Duchamp firma aquí, sutilmente, un *happening* en miniatura, una especie de ready-made musical compuesto a partir de una sola nota, y que se mofa musicalmente de las bagatelas ancestrales. Resulta claro que el universo compositivo duchampiano es tan complejo como paradójico. Efectivamente, como ya hemos evocado, la utilización de la enarmonía en este contexto musical es muy inquietante. ¿Duchamp hace malabares con ellas a sabiendas o, por el contrario, ignora esta noción musical que corresponde a la relación entre dos notas que difieren sólo por una coma, es decir, la más ínfima división del tono

20) Citado en Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, 3ª edición revisada y ampliada, Delano Greenridge, Nueva York, 1997, vol. 1, p. 128.

21) Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, colección Champs, 1999, p. 48, nota 77(3).

22) *Ibid.*, p. 121 nota 199.

perceptible al oído? Porque la utilización de enarmonías no posee realidad armónica en un contexto no politonal pero situado en el momento más intenso de la pantonalidad, en el sentido schoenberguiano del término, o de la atonalidad libre: es decir la destrucción de las jerarquías entre los doce sonidos de la escala cromática debido a su función armónica (la tónica y la dominante). Pero, a diferencia de Schoenberg, Duchamp no es un compositor serial; él no dispone sus *objets trouvés* [*objetos encontrados*] según una serie, pero llega de todos modos a una total igualdad entre cada elemento y su altura. También Schoenberg considera solamente la altura. Duchamp les ofrece a todas las alturas la oportunidad de existir: al ser extraídas por sorteo y luego devueltas al sombrero, tienen la posibilidad de resonar al menos una vez (condición *sine qua non*, para el compositor austriaco, de la abolición de las jerarquías preferenciales), muchas veces, o ninguna vez (mientras que para Schoenberg, en principio, todo sonido debe ser enunciado). En cuanto a los otros tres parámetros (duración, timbre e intensidad), éstos se encuentran librados a los avatares estocásticos y a la buena voluntad del intérprete. Luego, en lo que concierne a la utilización del azar, otra ambigüedad persiste en la empresa duchampiana: ¿es aquél quien hace bien las cosas, o bien Duchamp distribuye expresamente las notas (y las claves) sobre la página musical según la tesitura propia de cada intérprete? Porque las notas de la parte destinada a Duchamp en *Erratum musical* están perfectamente dispuestas para él, sin que exista jamás el riesgo de desgañitarse o de contraer un nódulo (el ámbito se sitúa entre el do medio en clave de fa y el la medio en clave de sol). En cuanto a las partes vocales de Magdeleine (de re bemol en clave de sol, a fa sostenido medio en clave de fa) y de Yvonne (de fa agudo en clave de sol, a fa sostenido medio en clave de fa), ellas también están perfectamente adaptadas a las voces femeninas.

Pero todos estos interrogantes y deducciones nos llevan a numerosas suposiciones, todas ellas contradictorias. En primer lugar, y de lejos la más probable, Duchamp habría conocido demasiado poco las reglas rudimentarias de la escritura, o bien no habría recordado correctamente su formación musical virtual, y esta falta de práctica musical habría favorecido su exploración de la composición. En segundo lugar, tras haber asimilado perfectamente la teoría musical, Duchamp habría llegado, brillante y valientemente, a una amnesia total sin dudar un sólo instante en caer en la ridiculez más extrema. A su vez, estaría esbozando así una grotesca farsa del cromatismo wagneriano, al tiempo que activaba un nuevo sistema de composición en esos tiempos de dodecafonismo serial agudo. Evidentemente, numerosos desenlaces son posibles. Pero ¿cómo interpretar este asunto? Simplemente como una broma más de

Duchamp: el músico se divierte, siendo muy habilidoso con las manos, como él decía de sí mismo, hace lo que le quiere. Y simultáneamente, Duchamp-bromista, con su alegría se alegra. Pero algo es seguro: el nuevo compositor no ha buscado, visiblemente, el incidente, la complicación. ¿Voluntariamente o involuntariamente? Poco importa: Duchamp propone aquí un nuevo método compositivo a través del cual no se debe esperar nada; y queda en nosotros proponer la hipótesis de una teoría, de un esquema de pensamiento que lo habría llevado a dicha conclusión. Pero la intención de Duchamp no se sitúa en un complejo doctrinario y no puede en ningún caso compararse con las complejas y profundas búsquedas de Schoenberg. El artista actúa sin un “programa o plan establecido”, sin un “substratum teórico” (23). Así, el método a través del cual Duchamp recoge y acumula sus series de elementos y de objetos disímiles podría representar su actitud compositiva: una recolección de material sonoro (todas las notas de la escala cromática) que el artista reúne, yuxtapone y “serializa” según las reglas de un juego fijadas por él mismo. Un juego musical ciertamente irracional, pero que podría sin embargo revelar una teoría circunstancial compleja y organizada: una teoría generativa de una fractalidad que intentaría denunciar a cierto contexto socio-artístico en esos tiempos de gran replanteo. Como lo explicó Duchamp mismo:

El arte no tiene excusa biológica. No es sino un pequeño juego entre los hombres de todas las épocas: pintan, observan, admiran, critican, intercambian y cambian. Encuentran en eso un exutorio a su necesidad constante de decidir entre el bien y el mal. Lógicamente, yo habría debido destruir mis notas pero, al no ser la lógica tampoco biológica, uno se pierde en un dédalo de conclusiones ilógicas para terminar en un “serialismo irracional. (24)

Así es que Duchamp trata a la música según la suerte que le reserva el azar abandonado a su libre expresión, el destino: “la dominación dirigida a la abstracción pura, y el grado de destrucción que es el mismo que el grado de autoridad, el destino, es la calamidad”. (25)
El propósito del artista se sitúa por lo tanto más allá de la esfera de lo musical y de lo pictórico, de lo visual y de lo sonoro; más allá del espacio y del tiempo, de lo definido y de lo indefinido. En un vasto campo “intermediático” (26), según la expresión de Dick Higgins, un arte total en el cual todas las formas artísticas se enredan para lograr un arte polimaterial, cercano a la noción que desarrollará Adorno en su volumen filosófico *Kunst und die Künste* (1966). Un arte que escapa a toda clasificación y no remite sino a sí mismo. Por lo demás, recordemos que Du-

23) Cabanne, p. 37.

24) Citado en Robert Lebel, “Marcel Duchamp maintenant et ici”, *L'Œil*, nº 149, mayo de 1967, p. 20.

25) Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traducido por Hans Hildenbrand y Alex Lindenberg, colección *Bibliothèque des idées*, Gallimard, Paris, 1962, p. 76.

26) Ver Dick Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, colección *Poetics of the New*, Carbondale (Illinois), 1984.

27) Duchamp, citado en Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp: l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, traducido por Denis-Armand Canal, Hazan, París, 1999, p. 48.

28) ready-maker: hacedor de objetos ready-made. Ver Pierre-Albert Castanet, "De la sonodoulie: portrait de l'artiste musicien en ready-maker", en *Art et mutations: les nouvelles relations esthétiques*, Klincksieck, colección L'Université des Arts, París, en prensa.

29) Duchamp, citado en Naumann, p. 48.

30) Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis ou du mouvement dada à l'espace abstrait*, René Julliard, colección *Les Lettres nouvelles*, París, 1958, p. 276.

champ busca distraerse, como con la llegada del objeto manufacturado promovido al rango de obra de arte, en 1913. Ahora bien, este enfoque no es fruto de especulaciones nihilísticamente artísticas. Proviene de su típico deseo de divertirse. "Ver esta rueda girar me era muy tranquilizante, muy reconfortante [...]. Me agradaba observarla, así como me da placer observar las llamas danzantes en una chimenea" (27). Y deberíamos, probablemente, contemplar el gesto musical del "ready-maker" (28) con esa misma actitud- además de transponer la acción ready-made al campo sonoro. Visto de esa manera, el *Erratum musical* sería "sólo un pasatiempo" ya que su compositor no posee "ninguna razón especial para hacerlo o para describir lo que [fuera]" (29). Y sin embargo su título (error musical) nos dejaría instintivamente adivinar, o presumir lo contrario: ¿busca Duchamp denunciar al arte musical ancestral y tonal, que sospecha plagado de torpezas, de mentiras y atacado de una punzante esclerosis? Luego, dado que el músico considera al arte académico como una vasta mascarada, no sorprende que ponga en marcha el dispositivo *ad hoc* para liberarse de las reglas que ahogan su creatividad. Lo logra sabiamente demostrando que la esfera de los sonidos está abierta a todos y a cada uno, y que permite todas las posibilidades. Ya no es más necesario, entonces, respetar una supuesta armonía y dialéctica musical, que incluye melodías, ritmos, matices, duraciones, tempi, etc., y que busca seducir apelando al placer estético del oído. Porque, después de todo, si para Duchamp la pintura ya no depende de la retina, ¿por qué la música debería depender todavía del oído físico? Todo eso no existe más. No hay más reglas. No hay más obligaciones. Basta de sumisión y adelante con la diversión. En ese sentido, la composición duchampiana ha entusiasmado e inspirado a más de uno, comenzando por el músico dadaísta Georges Ribemont-Dessaignes, en cuya pieza aleatoria titulada *Pas de la chicorée frisée [No hay achicoria enrulada]* (1920) se elabora "una suerte de ruleta de bolsillo, con un cuadrante sobre el cual estaban inscriptas o aparecían unas notas, semitono a semitono, a la manera de números" (30). Compuesta para piano, esta pieza había causado un escándalo en el Teatro de l'Œuvre de París, en ocasión de la primera representación musical dadaísta, el sábado 27 de marzo de 1920. En tales circunstancias, casi no sorprende semejante recibimiento al sustituto duchampiano. Porque interpretada en trío, sincronizando las tres voces para obtener acordes plaqués de tres sonidos, *Erratum musical* permite casi concluir que su compositor preanunció ciertas obras de los americanos Charles Ives (1874-1954) y Henry Cowell (1897-1965). De este modo, como buen compositor neófito, Duchamp descalabra el sacrosanto sistema musical a través de la preparación de una receta, cocinada al azar para la composición de su

pieza y recalentada con objets trouvés (las notas de música). Entonces, en busca de una abolición definitiva del arte retiniano, esta mecánica del azar “consistía sobre todo en olvidar la mano, ya que en el fondo vuestra mano es el azar. El azar puro me interesaba como un medio de ir contra la realidad lógica” (31). Sucede lo mismo en la segunda versión del *Erratum musical*, para conjunto instrumental.

Preparación del pequeño tren musical

Definido por John Cage como “un tren de mercancías en movimiento” (32), *La Mariée mise à nu par ses célibataires même./Erratum musical* podría sugerirle a Duchamp una música, rítmica y mecánica, un “aparato para grabar automáticamente los períodos musicales fragmentados”, citando al artista. Este dispositivo es mucho más enrevesado y detallado que el de la primera versión, el cual se resumía en una simple frase. Esta vez, el compositor requiere las ochenta y cinco notas (33) o teclas del piano común, y expone de una manera particularmente escrupulosa y minuciosa el mecanismo musical de la obra sobre una partitura verbal, sin jamás recurrir a ninguna nota, ninguna clave, ningún ritmo. Para expresarse, Duchamp desplegó cifras, letras, palabras y un dibujo, todo sobre hojas de papel pentagramado. Este manuscrito se compone de dos partes. La primera, inconclusa, “a desarrollar”, como el compositor escribió, corresponde a las notas manuscritas de Duchamp, una partitura verbal y gráfica que describe el aparato. La segunda es el resultado de los gestos prescritos por el compositor. Así, en esta composición, el o los instrumentos elegidos pueden ser instrumentos mecánicos precisos (el piano o el órgano). O inversamente: él o ellos pueden ser inventados (siempre y cuando eliminen el virtuosismo) y no son por lo tanto estrictamente identificables. En cuanto al aparato musical, éste es presentado en tres partes que Duchamp anotó y dibujó el manuscrito: un embudo, varios vagones de mercancías de un pequeño tren para niños, abiertos y enganchados unos con otros, sin locomotora, y un conjunto de bolillas numeradas. Duchamp dibuja el resultado gráfico de su música. Lo imagina en números arábigos (1-85), en números romanos (I-VIII) y en letras alfabéticas reagrupadas en ocho períodos según el esquema siguiente: A y B, período I; C y D, período II; E, F y G, período III; H e I, período IV; J y K, período V; L y M, período VI; N y O, período VII; P y Q, período VIII.

Debe emplearse una bolilla por cada sonido que puede producir el instrumento elegido, o cada altura, “o más: 1/4 de tono” (según palabras del compositor). ¿Haría referencia Duchamp al sistema microinterválico, afinado en cuartos de tono, como Ives o Cowell, al irizar su piano con esta nueva armonía en virtud de una diseminación sonora, o incluso a

31) Cabanne, p. 81.

32) John Cage, *John Cage, Writer: Previously Un-collected Pieces*, editado por Richard Kostelanetz, Limelight Editions, Nueva York, 1993, p. 163.

33) La coexistencia de dos descripciones del segundo *Erratum musical* ha generado algunas confusiones. Una de ellas, publicada por primera vez en el catálogo de exposición Marcel Duchamp de 1973 (pp. 264-265) y presentada en *Duchamp du signe* (p. 52 nota 2), contempla las ochenta y nueve notas de un piano. La otra, sostenida por Arturo Schwarz (pp. 592-593), propone las ochenta y cinco notas de un teclado común. Es claro que el compositor requiere la utilización de ochenta y cinco notas, y no de ochenta y nueve, ya que en una sola ocasión escribió “89” por error. Además, de todas las cifras que Duchamp cita en el manuscrito, “85” aparece muchas veces en los ocho períodos de la partitura y es la cifra más elevada. Una nota de Duchamp demuestra

que el artista trabajaba a partir de un piano de ochenta y cinco teclas, es decir, de ochenta y cinco notas: “Musique en creux: de un conjunto de 32 notas en el piano no hay más emoción, sino enumeración por el pensamiento frío de las otras 53 notas que faltan./ poner algunas explicaciones[.]” Ver Duchamp, *No-tes*, p. 111 nota 181v. Hasta los años 1940, los teclados de los pianos poseían ochenta y cinco notas. Hoy poseen ochenta y ocho.

34) El adjetivo “satírico” está formado invirtiendo nombre y apellido del compositor.

35) Bartók, citado en Jean-Yves Bosseur, con la colaboración de Daniel Charles y Alexandre Broniarski, *Le Sonore et le visuel: intersections musicale / arts plastiques aujourd’hui*, Dis Voir, París, 1992, p. 9.

ejemplo de otros compositores microtonales como Julián Carrillo (1875-1965), Alois Hába (1893-1972), Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) o Harry Partch (1901-1974)? Las ochenta y cinco notas del piano determinan por lo tanto la utilización de ochenta y cinco bolillas. Las bolillas caen al azar en el embudo y llegan hasta los vagones. Duchamp declaró en el manuscrito: “abertura A deja caer las bolas en una serie de vagones B, C, D, E, F, etc./ Vagones B, C, D, E, F, van a una velocidad variable./ cada uno recibe una o más bolas/ [...] otro jarrón= otro período= resulta de/ la equivalencia de los períodos y de su comparación/ una suerte de alfabeto musical nuevo. Permite/ descripciones modelos”. Las bolillas y el orden de su descenso se convierten así en las notas de esta nueva música, exceptuando la combinación I que no comprende ningún número o nota. Una vez que el embudo no contiene más bolillas y que los vagones han pasado debajo para recibir las, las bolillas son extraídas de cada vagón en función del período atribuido a cada uno de ellos. De allí la ecuación: cuantas más bolillas haya en el vagón, más corto será el tiempo disponible para cada nota dentro de cada período. Duchamp considera que cada nota posee la misma duración dentro de cada período, pero precisa igualmente que esto no es obligatorio. En cada ejecución, “bien inútil, por otra parte” según el compositor, una oportunidad es por lo tanto concedida a la dinámica. La terminación del procedimiento da como resultado ocho períodos, aunque el proceso puede ser repetido, incluso indefinidamente, si se desea agregar períodos suplementarios. Tal es la escultura musical “que dura”; un teatro de la música eterna.

Agregando a su dispositivo numéricamente musical una pequeña representación gráfica y una nota manuscrita, Duchamp participa en la transgresión de las codificaciones tradicionales de la música: a medida que se extienden y se diversifican las exigencias de una estética en perpetua evolución más y más se hace sentir la necesidad de repensar el sistema de notación musical, evidentemente inadecuado. En la partitura de las tres *Gnossiennes* (1890) de Erik Satie (1866-1925) ya aparecen indicaciones manuscritas (altamente irónicas), y esta característica “satie-rik” (34), hecha de palabras, dibujos y frases, jalonará toda su obra pianística. En 1914, el pintor futurista italiano Luigi Russolo (1885-1947) adopta, para la partitura de *Risveglio di una città* [*Despertar de una ciudad*], una nueva grafía basada en avatares lineares. Béla Bartók (1881-1945), en 1913, prevé del mismo modo incluir nuevos signos en la partitura, o, a falta de algo mejor, de “reemplazarlos por un número importante de explicaciones sobre cada página” (35). Tal es justamente la técnica de escritura musical utilizada por Duchamp. Solamente se interesó en emplear una partitura común cuando la música se contentaba con

ser anotada sobre pentagramas utilizados como fondo, como en los muy misteriosos *Avoir l'apprenti dans le soleil* [*Tener el aprendiz al sol*] (1914), un croquis virtualmente musical, realizado a las apuradas sobre una hoja de papel pautado, o aún los agrios *Morceaux moisis* [*Piezas enmohecidas*] (36) (1940). Se inclinaba también por un mecanismo meticulosamente detallado sobre una partitura verbal miniaturizadas en la cual el compositor precisa sus intenciones y las reglas a seguir. Así realizada, esta poética musical permite una lectura rápida y muy accesible, y parece ser el medio más apropiado para una representación visual de la música. Además, a través de los dos *Erratum musical*, la composición musical ya no es más acabada, fijada, paralizada. Duchamp se entrega a una explosión absoluta de los límites impuestos a la música hasta entonces, por un proceso compositivo por siempre liberado, por siempre revisitado, por siempre abierto. Las partituras de Duchamp dejan la huella de una posibilidad: aquella que se presenta al compositor cuando éste materializa sus intenciones. Estas partituras-muestras confirman la existencia no solamente de una música enteramente nueva que se opone, por definición, al estancamiento, a la neutralización, sino igualmente de una nueva concepción de la partitura: una partitura de cifras y de palabras que ofrece la posibilidad de contemplar la música de otra manera, concediendo al intérprete la eventualidad de liberarse de codificaciones tradicionales y formales. Una escapatoria a la partitura de notas clásicas que, a fin de cuentas, aprisiona. La composición no pertenece más a un universo enclaustrado. Se proyecta hacia nuevas sustancias, tanto sonoras y visuales como teatrales y poéticas. Admite así un nuevo sistema de escritura pictográfica. Marcel Duchamp demuestra que la partitura puede ser leída como un cuadro; se convierte en un elemento para mirar tanto como para escuchar. En total libertad, las notas se expresan, se dibujan, se desparraman. Las líneas del pentagrama ya no representan más los barrotes de una prisión.

El gesto visionario de Duchamp, su práctica estocástica y sus sorprendentes partituras, tanto verbales como musicales, gráficas como numéricas, pueden ser considerados como una fuente de inspiración inagotable para una gran parte del trabajo experimental que vio nacer el siglo XX. Salpica a los dadaístas, como hemos visto, e influye, algo más tarde, en el enfoque de John Cage, entre otros, sumado a la filosofía oriental. En efecto, Cage explora el azar de diferentes formas: los cuadrados mágicos (*Sixteen Dances for Soloist and Company of 3*, 1950-51), la preparación del piano (*Music for Marcel Duchamp*, 1947), los sorteos según el *I Ching* (*Music of Changes*, 1951), la transposición en forma de música de las imperfecciones de una hoja de papel (*Music for Piano*, 1955), o incluso las ejecuciones simultáneas de composiciones diversas en

36) Ironía sobre el tradicional título de "Piezas selectas", *morceaux choisis*.

Reunion (1968), una *performance* realizada con Marcel y Teeny Duchamp, en la cual los movimientos sucesivos de una partida de ajedrez determinaban los sonidos ejecutados. Las piezas musicales que resultan de esta técnica serán a partir de 1958 en su mayoría indeterminadas en cuanto a la ejecución. Pero a diferencia de su predecesor que intenta, a la vez, domesticar, vencer al azar (como con el juego de la ruleta), provocarlo (*Élevage de poussière* [*Cría de polvo*] (1920) y someterse nuevamente a él para olvidar la mano del artista, Cage obra con el único objetivo de una música y de una escritura sin objetivos, para poner a la música al servicio de los sonidos, y no a los sonidos al servicio de la composición, como hasta entonces. Pero al tiempo que se encomienda a Duchamp, Cage aprehende el azar de una forma totalmente diferente: “No me satisfaría con este género de operación de azar para lo que hago, incluso si me encanta cuando lo hace Marcel. Demasiadas cosas que podrían pasar no me interesan” (37). Así, Cage rechaza -por cierto, a semejanza de Duchamp- la noción de control, pero recurre al azar sin totalmente sucumbir a él para obtener respuestas a las preguntas que se formula, e insiste sobre la fisicalidad del sonido y la acción de escuchar. Duchamp condena la fisicalidad de la pintura, hasta disolverla y sumergirnos en una confusión sonosférica.

37) Cage, *Conversations*, p. 295.

Un solo ojo para escuchar con una sola oreja

Aquello que se acostumbra definir como música ambiental tiene su raíz en el espacio de la representación y de la difusión de la música, para luego ser propulsada al primer plano de las preocupaciones estéticas de aquellos que la componen, y ya no se despliega como una tela de fondo. A partir de 1918 (38), Satie propone la *Musique d'ameublement* [*Música de amoblamiento*] como una música “para el ojo, [...] que nos rodea sin tocarnos. Para la oreja, aquello que “amuebla” el tiempo sin organizarlo” (39). En 1920, desarrolla esta idea con Darius Milhaud (1892-1974), quien tiende a ornamentar el lapso de tiempo que separa dos piezas: “Convencionalmente, se toma un tiempo mínimo que separa dos estados espaciales sucesivos de A y de B. (1”, 1/2”, o menos, sin importancia)/ Para diferenciar A de B, A por ejemplo, podrá ser el piano. B, el violín (sin importancia)” (40), escribió Duchamp. Propuso también, a semejanza de su amigo normando y en honor de su propia hija: “luego de: “Música de amoblamiento” de Erik [sic] SATie/ he aquí: “Pintura de amoblamiento” de Yo [sic] SAVY (alias Yo Sermayer)/ Rrose SÉLAVY (alias Marcel Duchamp)” (41). Así, Satie y Duchamp nos integran en la atmósfera de un arte-mueble, un arte ya no destinado a ser *observado* sino *visto*; ya no designado para ser *escuchado* sino *oído*. A continuación, Duchamp se interroga sobre el sentido de estos comportamientos

38) Erik Satie, *Correspondance presque complète*, editado por Ornella Volta, Fayard / IMEC, París, 2000, p. 318.

39) Anne Rey, *Erik Satie, Seuil*, colección Solfèges, París, 1974, p. 125.

40) Duchamp, *Notes*, p. 110 nota 181r.

41) Plaqueta de la exposición *Yo Sermayer*, Bodley Gallery, Nueva York, del 14 al 25 de noviembre de 1967, sin paginar.

ligados a funciones sintomáticas de la audición: “Podemos ver observar. ¿Podemos escuchar oír, oler inhalar, etc....?”. De lo cual deduce que si bien “Podemos observar ver;/ No podemos oír oír”.

Del mismo modo, Duchamp prevé “*basar toda una serie de cosas a ver con un solo ojo* (izquierdo o derecho) [para] encontrar una serie de cosas a oír (o escuchar) con una sola oreja”. La teoría duchampiana se apoya por lo tanto en efectos sensoriales visuales, de allí sus aparatos ópticos, las máquinas motorizadas (o sonoras) tales como las *Rotative plaques verre (optique de précision)* [*Placas de vidrio rotativas (óptica de precisión)*], (1920): los segmentos de un círculo han sido trazados sucesivamente en blanco y en negro sobre cinco placas de vidrio de dimensiones desiguales, montadas sobre un eje metálico conectado a un motor que funciona gracias a un dispositivo de rodamiento de bolillas. Duchamp también logra crear, a través de la visualización a una distancia de un metro de una fuente giratoria en evolución continua, la ilusión de una serie de círculos concéntricos. Reproduce estos efectos de espirales en 1924 con *Rotative demi-sphère* [*Rotativa semiesfera*], provista también de un motor y de juegos de palabras. En 1926, Duchamp reúne en un cortometraje de siete minutos, que firma con su huella digital e intitula *Anémic cinéma* [*Cine anémico*], el conjunto de sus experiencias anteriores, para crear nuevas ilusiones de relieve. Duchamp precisa por otra parte que la ilusión de relieve -la tercera dimensión- se hace más evidente cuando el observador utiliza un solo ojo; así, el espectador parece haber recuperado cierta importancia a los ojos de Duchamp, quien lo integra, lo hace participar, en cierto modo, en la obra, ahora provista de un toque lúdico. La condición es la misma para observar los *Roto-relieves (discos ópticos)* (1935): “Hacer rodar lentamente los discos ópticos roto-relieve (en el interiori o fuera del estuche) sobre la bandeja de un fonógrafo: la imagen en relieve aparecerá en seguida. Para obtener el máximo de relieve, observar con un ojo a través del visor adjunto, sostenido a distancia” (42), es decir un juguete motorizado que reúne doce discos ópticos y los espirales de *Anémic cinéma* (pero esta vez coloreados), que gira a una velocidad aproximada de treinta y tres revoluciones por minuto. Efecto óptico instantáneo. Además de lo serio y lo irrisorio que Duchamp maneja con brío, combina a la maravilla lo sonoro (el ruido del movimiento mecánico y eléctrico de los discos) y lo visual (la óptica y el color) formando un todo cinético y cibernético. Lo mismo ocurre con Varèse, quien, a su llegada a los Estados Unidos, realiza experiencias similares, haciendo girar discos al revés y a velocidades variables, o incluso con Satie, quien compone, en 1914, las *Choses vues à gauche et à droite (sans lunettes)* [*Cosas vistas a la izquierda y a la derecha (sin anteojos)*] (43) para piano y violín, y precisa, para la *Musique d'a-*

42) Citado en Schwarz, vol. 2, p. 729.

43) Juego de palabras: “à gauche et à droite” significa también “por todas partes”.

44) Citado en Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques: interactions au XXe siècle*, Minerve, colección Musique ouverte, París, 1998, p. 167.

45) Citado en Jean Suquet y Jacques Dupin, *Demande d'emploi*, L'Échoppe, París, 2002, p. 68.

46) Citado en Rey, p. 170.

47) Jean-Yves Bosseur, *John Cage: suivi d'entretiens avec Daniel Caux et Jean-Yves Bosseur*, Minerve, colección Musique ouverte, París, 1993, p. 171.

48) Erik Satie, *Écrits*, editado por Ornella Volta, Champ libre, París, 1981, p. 187.

meublement, “no escuchar, así como uno no observa los cuadros que decoran una habitación” (44). La música de ambientación *satierik* [satírica] podría ser comparada a la “Musique en creux pour sourds” [*Música en hueco para sordos*] que Duchamp proponía en sus notas: “Acordar un grupo determinado de notas de música y “escuchar” sólo las notas del grupo que no son tocadas” (45). Un arte sin intención, fugitivo y reiterativo, que absorbe y se integra al entorno, una música, como Cage decía con respecto de Satie, que “suavizaría el ruido de los cuchillos y los tenedores sin dominarlo, sin imponerse. Ella amueblaría a veces los silencios incómodos entre los convidados. Les ahorraría las banalidades corrientes. Neutralizaría al mismo tiempo los ruidos de la calle que entran en el juego sin discreción. Esto sería responder a una necesidad” (46). Se supone la existencia de al menos cinco músicas de amoblamiento compuestas por Satie. “Me encanta escucharlas simultáneamente”, evoca John Cage, porque “aquello se convierte en un Duchamp: tres actividades estáticas, tanto como los sonidos continuos de nuestro entorno cotidiano” (47).

El ruido musical

Ya en 1913, el manifiesto *L'Arte dei rumori* [*El arte de los ruidos*] redactado por Luigi Russolo, solicita al oyente que escuche y descubra el universo sonoro que lo rodea, ahogado durante demasiado tiempo. Aproximadamente al mismo tiempo que Duchamp, con el fin de concretar sus aspiraciones sonoras y traducir lo esencial de los ruidos de nuestra realidad, Russolo construye sus *intonarumori* (instrumentos mecánicos) para lograr convulsiones acústicas hasta entonces jamás alcanzadas. Secundado por Ugo Piatti, concibe diferentes máquinas: cajas rectangulares en madera, con una altura aproximada de un metro, pintadas de colores vivos y variados, motorizadas y provistas de volantes, palancas y amplificadores en forma de embudos. Esta orquesta futurista permite obtener, según Russolo, no menos de treinta mil ruidos heterogéneos. En cuanto a Satie, él también contempla la construcción de una especie de máquinas únicas “instrumentos de la maravillosa familia de los cefalófonos, con una extensión de treinta octavas, absolutamente intocables” (48), ¡bajo peligro de muerte! Del mismo modo, Duchamp fabrica un sorprendente emisor de ruidos, el ready-made *À bruit secret* [*Un ruido secreto*], (1916): “Hacer un readymade con una lata que contenga alguna cosa irreconocible por su sonido y soldar la lata”. El misterio de esta escultura sonora se debe a ese objeto desconocido, puesto en su interior, y del cual -excepto su instigador, Walter Arensberg, o el representante- nadie conoce la verdadera naturaleza. Ni siquiera su diseñador, Duchamp, o el representado, porque “el ruido era secreto para mí”

(49), recordó más tarde. Además, sacudiendo la lata, se produce un sonido. Habida cuenta que los primeros ready-mades se enfrentan a la sociedad que impone y reivindica los valores puros, ¿podríamos entonces considerar *À bruit secret* como el ready-made anti-musical que viene a sitiar la sobredeterminación de la música occidental y la inmaculada concepción del artista, pomposamente enfermo de filantropía aguda? Luego, interroguémosnos sobre el título de este objeto sonoro: aquello que Duchamp adivina es sencillamente un ruido y no un sonido. ¡"Un sonido secreto" podría sin embargo suscitar no pocas bellas líneas! Pero sin elucubrar (pseudo)teorías que alterarían seguramente las intenciones reales del artista, ¿podríamos considerar a este ready-made sonoro como un replanteamiento interno acerca del porvenir de la música? Por lo tanto, ¿sugiere una expansión de los valores, una música abierta al ruido, y ya no un compartimento en la sonósfera segregativa entre los sonidos *puros* (los doce sonidos de la escala cromática temperada dispuestos según el esquema romántico de la música) y los sonidos *impuros* o *sucios* (50) (es decir, todo aquello que no está considerado por la tradición musical)? Nos sumerge así en el nudo de una polémica socio-cultural sustentada por las primeras vanguardias del último siglo: la liberación del mundo sonoro y su apertura al ruidismo.

De manera devastadora, se asiste en el presente, ya no a la creación de nuevos instrumentos sino a una verdadera humillación de los emblemas de la gran música occidental, a una verdadera perforación blasfematoria del objeto sonoro, presentida por Duchamp en una nota, un extracto ya citado más arriba: "El afinador- Hacer afinar un piano sobre el escenario- EEEEEEEEE/ EEEE/ o Hacer un film del afinador afinando y sincronizando los acordes sobre un piano. O más bien sincronizando la afinación de un piano escondido-/ o Hacer afinar un piano sobre el escenario en la oscuridad./ hacerlo técnicamente y evitar toda musicalidad- [.]" (51) Estas ideas no están lejos de las búsquedas experimentales de los compositores norteamericanos Ives, cuyos efectos pianísticos invitan a nuevos agregados sonoros con carácter de ruido (*The Rainbow*, 1914-1921), y Cowell, quien trabajó sobre la modificación tímbrica de las cuerdas del piano (insertando entre y sobre las cuerdas diversos objetos, pulsándolas y golpeándolas brutalmente con los martillos del piano, como en *Aeolian Harp*, hacia 1923). Sus búsquedas son prolongadas por ciertas indicaciones dadaístas de una sensibilidad cercana, como las de Tristan Tzara: "músicos, rompan sobre el escenario sus instrumentos cubiertos" o incluso "grita grita grita grita grita" (52). Ellas fueron ejecutadas por Cage con su piano preparado en el cual introduce tornillos, tuercas, gomas, especialmente en *Music for Marcel Duchamp*, y también por numerosos artistas perturbadores que jalonarían el siglo XX (el grupo Flu-

49) Cabanne, p. 97.

50) Ver Pierre-Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur: pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris, 1999.

51) Duchamp, Notes, p. 121 nota 199

52) Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, editado por Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1975, vol. 1, pp. 369 y 387.

53) Cage, *Conversations*, p. 23.

54) Citado en Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie, Rieder, colección Maîtres de la musique ancienne et moderne*, París, 1932, p. 10.

55) Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Henri Lemoine, París, 1843, p. 2.

56) Duchamp, *Notes*, p. 133 nota 208.

xus, por ejemplo). Así, la violencia dirigida contra el instrumento podría ser interpretada como una venganza de la vanguardia luego de siglos de música opresiva y dictatorial. Ella denota además la voluntad de los artistas de ampliar el campo de las prácticas y las técnicas musicales. La vanguardia aparece, entonces, como “un alimento necesario cuando se ha agotado todo el resto”; “todo puede [entonces] convertirse en arte, basta con cambiar de estado de ánimo” (53) (John Cage), porque “todos los grandes artistas son aficionados” (54) (Erik Satie). Se trata por lo tanto de deshacerse de toda musicalidad: agitar una lata “encerrando un objeto irreconocible por su sonido” sería entonces suficiente para hacer de este agitador un músico confirmado. Y si Hector Berlioz (1803-1869) corrobora la tesis duchampiana, no podríamos desestimar a este gran precursor: “Todo cuerpo sonoro puesto en obra por el compositor es un instrumento de música” (55). Pero Duchamp, secuestrando el objeto sonoro en esta caja de música, llega hasta una violencia interiorizada: una suerte de ostracismo que lo condena a revelarse sólo a sí mismo, a no ser sino su propio interlocutor, y a arremolinarse sólo en torno a sí mismo, como una rueda, una música repetitiva, para reducirse poco a poco a una audición silenciosa e interior, porque no posee eco. “*SILENT et LISTEN*” (56), estos dos anagramas, pueden así permutarse eternamente. Y las letras de la inscripción sobre *À bruit secret*, faltantes de los enunciados grabados sobre las placas en latón, resuenan con la ausencia de la inteligibilidad evocada en el título, por el cuerpo sonoro encarcelado... y disimulado a Duchamp.

Un silencio sonoro

Mirándolo de más cerca, este productor de ruido duchampiano nos obligaría casi a estar más atentos a los sonidos que nos rodean. Y esta ardiente observación, esta fuerza de audición y de emoción experimentadas nos abriría poco a poco las puertas de fenómenos acústicos que se sitúan más allá del umbral de audibilidad: una música utópica y onírica, espiritual y meditativa, transparente y silenciosa. La música ya no es, por lo tanto, únicamente para *oír*, sino para *observar*, y luego para *imaginar*, como lo revelan las instrucciones del *Grand verre*: un silencio experimentado que no podemos percibir sino en nuestro fuero interno (imaginar el ruido del estrépito del gas, escuchar el movimiento de vaivén de la corredera, oír al carro recitar sus letanías o la canción revolucionaria de la botella Benedictina). Duchamp taladra así el precepto de la música, este concepto cuya representación no es transmisible sino por la percepción sensorial: una música del imaginario que se desata en la vacuidad y la nada, haciendo abstracción de toda referencia anterior. A este efecto, John Cage parece prolongar el gesto de su amigo, perfo-

rando ese mundo del silencio cuando, en 1951, se encierra en una habitación anecoide y toma conciencia de sus propias sonoridades orgánicas al descubrirlas amplificadas (57). El silencio de Duchamp no es sin embargo aquel de Cage. Duchamp esconde al artista que está en él pretendiendo haber abandonado toda creación y se escapa bajo una fluorescencia de pseudónimos de géneros ambiguos. Mientras tanto, Cage se presenta al descubierto componiendo y renunciando al mismo tiempo al status de compositor. Pero sus enfoques son similares desde que Cage elige dejar ser a los sonidos. Así deja ser al mundo. El compositor estadounidense compone sobre el silencio y ya no sobre la música, porque las músicas “pliegan los sonidos a aquello que han querido los compositores. Pero para que los sonidos obedezcan, hace falta incluso que los haya. Están ahí. Me interesa el hecho de que estén allí, más que la voluntad de los compositores” (58). Y Duchamp elige los *objets trouvés* que expone, o colecciona, cría el polvo, para dejar ser al mundo. Con Duchamp, todo es entonces visualmente audible; con Cage, todo es por lo tanto auditivamente visible. Desde entonces, todo es verdaderamente posible.

La música de Duchamp se funda así a partir de un nihilismo artístico: una música que tiene su origen en el corazón mismo de una anti-música al inmiscuirse intencionalmente en el mundo musical (en el sentido noble del término) para sacudir sus valores y sus fundamentos convencionales y confundirse con la vida: es el arte en tanto vida, según lo comprende Cage, para dirigirnos hacia el abandono definitivo del vocablo música. Así, la noción de antimúsica engloba todos los sonidos de la vida, todos los decibeles de nuestra realidad cotidiana. Sólo tiene por objetivo ser lo que es: una música abierta en la cual nada está prohibido, donde todos los agregados sonoros están permitidos. Luego, adaptaremos nuestra concepción de la anti-música a la de Duchamp:

Yo no soy antimúsica. Pero soporto difícilmente su aspecto “tripa de guitarra”. Usted entiende, la música, son tripas contra tripas: los intestinos responden a la tripa de gato del violín, Hay una especie de lamentación, de tristeza, de alegría tan sensorial, que corresponde a esta pintura retiniana que me causa horror. Para mí, la música no es una expresión superior del individuo. Me gusta más la poesía (59).

¿Podríamos entonces deducir que Duchamp, por anti-música, lo cual niega ser, entiende integrar todos los objetos sonoros aún no identificados que vienen a agredir al tan delicado tímpano confortablemente y cómodamente preservado? Por lo tanto, ¿por qué no aguzar el oído como una forma de tortura? ¿Por qué no preferir “La mugre del tímpano a la

57) John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut), 1961, p. 13.

58) John Cage, *Pour les oiseaux: entretiens avec Daniel Charles*, Pierre Belfond, colección Les Bâtisseurs du XXe siècle, Paris, 1976, p. 149.

59) Citado en Otto Hahn, “Marcel Duchamp”, VH 101, nº 3, 1970, pp. 56-57.

60) Juego de palabras realizado con el título de la obra de Stravinsky: *La crasse du tympan* vs. *Le sacre du printemps*.

61) Juego de palabras: *caleçon* (calzoncillo) por *leçon* (lección).

Consagración de la primavera”? (60) ¿Por qué no vestir las lecciones de música de cámara con sus “Calzoncillos de música” (61) y así “evitar toda musicalidad”? ¿Y por qué no ensuciar la tan respetable hoja de papel pentagramado de insinuaciones concupiscentes (*Morceaux moisis*)? Efectivamente, para contemplar tales socarronerías, no hace falta declararse abiertamente anti-música. Porque nada vale la discreción, nada es más fuerte que la meta-ironía (erratum: la méta-música) y el cinismo, la mofa y el escarnio, la desenvoltura y la inconveniencia convenientemente convenida. O hacerle creer a quien quiera lo contrario de aquello que se hace realmente, y silenciosamente.

delinfinitoart 

Alberto Greco en Piedralaves
(Avila, España)

Vivo Dito, Julio 1963

Fotografías de Montserrat Santamaría

Inauguración: Jueves 12 de Octubre de 19 a 21 hs.

Av. Quintana 325 PB - Buenos Aires - 4.813.8828
delinfinitoarte@speedy.com.ar



desde siempre apoyando el **Arte** y la **Cultura**.



Filoteo di Renzo: Bahía Blanca nunca aprenderá

A continuación, un conjunto de textos de Filoteo di Renzo rescatados por Xil Buffone. Di Renzo, artista clave de nuestra modernidad muy deficientemente conocido por el gran público y especialistas, espera ser redescubierto. Nota: se reproduce *sic* el texto mimeografiado del original, reproduciendo los errores ortográficos originales.

Filoteo di Renzo

Revista *Museo*, 1965, Bahía Blanca.

Revista del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca. Páginas 6, 7 y 8. Palacio Municipal, Alsina 65, Bahía Blanca, Argentina.

APUNTES SOBRE EL ARTE LOCAL

Entre las primeras muestras de arte realizadas en Bahía Blanca, y que guardamos un recuerdo más indeleble, es el conjunto de obras que expuso el pintor inglés Robert Stephan de Koek.

Koek, en un salón situado a la mitad de la primera cuadra de la calle O' Higgins en el año 1917. Su estilo personalísimo, derivado del impresionismo cuyo auge en el ambiente europeo ya tocaba a su fin, fue muy resistido entre nosotros, la mayor parte del público consideró a sus obras como incompetentes, sin embargo, un regular número de coleccionistas adquirieron sus pinturas, atraídos por el sugestivo clima de sus praderas holandesas y el lirismo de sus puertos y veleros envueltos en irisadas neblinas. Angustiado por motivos económicos fue muy inferior la muestra que presentara en su segunda visita a nuestra ciudad en el año 1931.

En el mes de septiembre de 1920 el Concejo Deliberante de Bahía Blanca, organizó una exposición de los entonces renombrados pintores italianos Nava y Margotti, que llenó de público el Salón Blanco Municipal. Margotti, figurista y paisajista de excelente técnica académica fue muy aceptado por los espectadores, no así Nava. Este, eximio pintor, afiliado a una corriente moderada del impresionismo peninsular no aceptable para nuestro medio aun incipiente.

Al año siguiente, las mismas autoridades presentan un numeroso conjunto de obras del pintor italiano Conde Aldo Severini, quien había obtenido un gran éxito en la Capital Federal. A mediado del año 1924 llegó a

nuestro puerto la nave "Italia", barco exposición de arte e industria, que realizaba una gira por países americanos. Integraban la muestra obras de los artistas más destacados de la península y a cargo de la misma estaba el ilustre maestro Giulio Aristide Sartorio quien pronunció varias conferencias sobre arte en el escenario del Teatro Municipal.

Con referencia a los albores del arte local, tenemos noticias de una sociedad artística que actuó entre los años 1890 a 1893, de precaria vida, debiendo transcurrir más de 30 años para que otra entidad con el nombre de "Asociación Artística" realizara su única exposición en el Salón Blanco Municipal, siendo su presidente la Sta. Beatriz Romero Palacios, Secretario el Sr. Arturo Perez y Tesorero el Sr. Javier Salvat.

Adhiriéndose a los festejos del Primer Centenario de la fundación de Bahía Blanca el 11 de Abril de 1928, el Director de la revista "Índice" publicación quincenal de arte y letras, Don Tobías Bonessati, organizó una exposición de pintores bahienses en los altos del edificio sito en la esquina de las calles San Martín y Las Heras. Para la selección de las obras viajó expresamente el pintor Emilio Pettoruti, amigo del Director y colaborador de la precitada revista.

A la iniciativa de la revista "Índice" y a la labor de Juan Carlos Miraglia, se debió la formación de la antigua agrupación artística denominada "La Peña", que efectuaba regularmente sus reuniones en el desaparecido bar Costa Rica. Concurrían a esas reuniones, entre otros cuya memoria se me escapa, Miraglia, Masera, De Salvo, Belardinelli, Iglesias, Caló, Monacelli, Kahr, Matera, Bevilacqua, Hunter, Bouzo, Arceo, Vernet, Sica Basí, Polo, etc. y el activo Secretario de la misma, Antonio Díaz. A esta agrupación se debe la organización de los dos primeros Salones Municipales, sin premios, de los años 1929 y 1930, que sirvieron de base para la creación del Salón Municipal Anual de Arte, cuyo proyecto fue

presentado por el Concejal Dr. Francisco Berardi, ordenanza que se aprobó el 21 de abril de 1930, siendo Comisionado Municipal el Dr. Florentino Ayestaran. Este tradicional certamen conmemora anualmente la fecha de fundación de la ciudad.

Las esperanzas que hicieron concebir la calidad artística de los primeros Salones no se mantuvieron, viéndose las autoridades municipales en la necesidad de solicitar la contribución plástica de regiones cada vez más alejadas para poder reunir un discreto número de obras de calidad exigible en un certamen de tal naturaleza. Refiriéndose a los mismos, el pintor Juan Carlos Miraglia en la Revista "Arte y Trabajo" del año 1936, número 216, dice lo siguiente: "Con la oficialización de esta muestra que antes sin el interés de los premios congregaba a lo mejor de nuestro medio y la ausencia de cuyo aporte venimos lamentando años tras año, lo único que se ha conseguido es facilitar la intromisión de quienes nada tienen que hacer en cuestiones de arte...". Un cuarto siglo después agrega "La Nueva Provincia" refiriéndose al XXXII Salón Regional de 1962: "Creemos que el Salón Regional marca un punto de crisis que debe llamar la atención de las autoridades a fin de ampliar su jurisdicción pues tal como viene desarrollándose en los últimos años es evidente su declinación y como consecuencia su inutilidad como vehículo de cultura pública". (*Continuará*)

Revista Museo, 11 de abril de 1965, Bahía Blanca.
(Páginas 11, 12, 13 y 18)

APUNTES SOBRE EL ARTE LOCAL. (*Continuación*)

Nosotros creemos que dicha ampliación se hace cada vez más necesaria para elevar el nivel artístico del salón, pero creemos que es más necesaria aún abocarse al estudio de las causas que provocaron su declinación. ¿Por qué tantos egresados de nuestras Escuelas de Bellas Artes luego de 6 o 7 años de estudios dejan de actuar en nuestro medio? ¿Por qué durante 35 años a contar de los primeros salones no aparecieron nuevos valores? ¿No se los valoriza o se los reprime? ¿Por qué las academias de Bellas Artes, numerosas de antaño, fueron desapareciendo, y las que subsisten ven disminuidas su alumnado continuamente? Preguntas éstas que debieran ser objeto de preocupación de quienes quieren ver a nuestra ciudad convertida en un centro de irradiación artística para el vasto sur argentino, y no un centro de importación de arte. Póngasele freno a los que están siempre con el dedo en el gatillo cada vez que aparecen nuevos valores, y verán que Bahía Blanca no es la ciudad inepta para el arte, como conviene a los beneficiados por ésta situación. Nos referimos a continuación a los hombres que hicieron obras de positi-

va cultura artística, muchos de los cuales han sido olvidados y se los desconoce por completo. Tenemos entendido que la más antigua academia de "Bellas Artes" ha sido la que dirijiera el maestro Ubaldo Monacelli a principios de la segunda década del siglo actual. Poco tiempo después abrieron una academia y taller de escultura el maestro italiano Otavio Colósimo quien pronto volvió a su patria luchando en las trincheras de la primera guerra mundial, desempeñándose luego como profesor en la academia nacional de Bellas Artes de la ciudad de Roma, obtuvo valiosas distinciones y realizó varios monumentos en la península, después de la segunda guerra mundial vuelve a nuestra ciudad donde muere casi desconocido a la avanzada edad de 82 años.

El maestro de Juan Miraglia; Juan Ferraro, mantuvo abierto durante muchos años su taller y academia en un local situado en el lugar del edificio que actualmente ocupa "Indela", desde la calle podría verse al maestro, ocupado en manchar numerosas acuarelas, género en el que fuera especialista, viejo y enfermo fue repatriado por las autoridades de su país en el año 1932.

Casi frente al mismo local, tenía instalada su academia el anciano pintor español Espinosa Pazmiño, fallecido en nuestra ciudad el año 1921, dejó numerosas obras distinguiéndose por su colorido brillante y armonioso. El profesor porteño Héctor Vardiero, impartió enseñanza de dibujo en su academia, situada en la esquina de Castelli y Moreno, desde 1925 a 1929 en que como profesional vuelve contratado a la Capital Federal. El que éste escribe, asistió a sus clases junto a numerosos alumnos.

El pintor y decorador catalán V. Cirera, dedicóse a la enseñanza del dibujo y la pintura entre los años 1917 a 1923 en un local situado en Chiclana y Brandsen y por último en la calle Rondeau.

Todos estos maestros, excepto el profesor Vardiero eran de formación europea. El primero que surge en nuestro lejano y difícil medio y cuyo nombre fue siempre "música prohibida" por los influyentes ha sido Domingo Falgione, quien cumplió el servicio militar en Campo de Mayo, ingresó en la academia Nacional de Bellas Artes. Regresa a ésta con título de profesor nacional de dibujo y pintura.

Expositor de los primeros salones nacionales, como escultor. Su obra "India" expuesta en el Salón Nacional de 1913, fue adquirida por el difunto director del Museo Histórico Municipal, Don Antonio Crespi Valls. Creemos que el lugar que corresponde a ésta obra es el Museo de Bellas Artes.

Su academia fue la que por mayor de espacio de tiempo funcionó en nuestra ciudad (más de 40 años) y también la primera en enseñar de acuerdo al programa de la academia Nacional de Bellas Artes, si por su militancia democrática y su carácter demasiado franco y austero, al maestro se

lo silenció en vida, no es justo seguir ignorándolo luego de su muerte. Ambos maestros; Monacelli y Falgione con sus respectivos discípulos y el profesor de dibujo y escultura José Vian, egresado de la academia de Venecia, (unas de las más exigentes de Europa) y el activo organizador arquitecto Don Ernesto Corti deciden la fundación de una entidad artística denominada "Artistas Independientes", componían la misma 35 vecinos pintores, escultores, simples simpatizantes y algunos profesionales de nuestro medio que eligen el 20 de junio de 1932 como únicas autoridades a las siguientes personas: Presidente; Ubaldo Monacelli, Secretario; Don Ernesto Corti, Tesorero; Domingo Falgione, siendo socios fundadores los nombres que van a continuación: José Vian, Araujo, Di Renzo, Belirdanelli, Montechiari, Juan Rel (padre) Dionisio González, Denis Valera, R. Bouzo, Victorio Lamponi, Antonio D'Arretta, Eugenio González, Juan Sierra, Nerón Paschetta, Aquilino Rodríguez, Virgilio Pedroni, Líbero Amaducci, Dr. Rabino, Bartolomé Rabino, Isidoro Pardo, Miguel Guyon, H.A. Bazana, B. Sanguinetti Soteras, Humberto Ré; Dr. Manuel Bermudez, Alejandro Maylin, Dr. Julio B. Simón, Reynaldo Romero, Estanislao Badurro, Américo Amaducci, Eliberto Areco y Antonio Chia. Una violenta campaña periodística saludó su aparición; pero, alentados por la Comisión Municipal de Cultura cuyo presidente Don Enrique Cabré Moré, puso a disposición de la entidad el Salón Blanco Municipal, exponiendo en el mismo siempre en la fecha 12 de octubre, desde el año 1932 al 1936; año que cesa de aparecer en público; raleadas sus filas por abiente demasiado adverso. Al año siguiente de su fundación, ésta entidad siempre dirigida por las mismas autoridades gestionaron la creación del establecimiento que actualmente lleva el nombre "Escuela de Artes Visuales" a cuyo fin solicitan y obtienen una subvención municipal acordada por el entonces Intendente Don Agustín Arrieta. Presupuesto general de gasto año 1933 Cap. 1 inc. XXIV ítem 91. El mismo año trasladan la Secretaría de O'Higgins 23 escritorio 122 a su nuevo local Rodríguez 220, su nombre primitivo fue "Taller Libre" auspiciado por "Artistas Independientes" tal cual figura en las primeras circulares remitidas a los Socios, luego "Proa" cambia de nombre que figura en el archivo de la comuna local, desmintiendo a los interesados de hacerla aparecer como fundación.

Al oficializarse se llamó "Escuela de Artes Plásticas de Bahía Blanca", y por último el nombre actual "Escuela de Artes Visuales" dependiente del Gobierno de la Pcia.

A pesar del extravío o destrucción del acta de fundación por manos anónimas, existen comprobantes que permiten desmentir a ciertos historiadores (usun delphini) que padecemos por aquí interesados en atribuir la fundación de la escuela a personas que fueron alumnas de los maestros

fundadores.

En su catálogo en la primera Exposición de artistas Independientes con fecha 12 de octubre de 1932 se anuncia el propósito de fundar el Taller libre, anhelo que cumpliera el año siguiente, nombrándose director a Ubaldo Monacelli y Secretario Administrador Juan Ré (padre). Estos fueron las primeras autoridades de la actual "Escuela de Artes Visuales". Como consta en comprobantes impresos en marzo de 1933.

El Comisionado Municipal Dr. Florentino Ayestarán faculta al Presidente de la Comisión de cultura Enrique Cabré para organizar lo que será luego Museo Municipal de Bellas Artes. Para tal fin fueron cedidas las dependencias de la Municipalidad que posee en Belgrano 54.

No debemos olvidar estas dos fechas claves, un sueño hecho realidad. El día 2 de agosto de 1931 queda inaugurado el Museo de Bahía Blanca, contando en aquel entonces con nueve obras de artes.

El día 17 de setiembre del mismo año, se habilita al público en la Sala del mismo una muestra de colección particular, cuya reseña figura en la página N° 14 de ésta misma Revista. A la espera de 20 obras prometidas por el Director del Museo Nacional de Bellas Artes "Don Atilio Chiápoli" popr Expediente 264 M 33 -29 de abril de 1933 es autorizado el Sr. Antonio Díaz para recibir y enviar a ésta dichas obras.

El 20 de junio del mismo año por ordenanza del Honorable Consejo Deliberante, se autoriza a la Comisión de Cultura alquilar el local situado en Colón, perteneciente al Club Argentino donde es trasladado el Museo de Bellas Artes del lugar que ocupaba Belgrano 54 donde fuera inaugurado. Fueron expuesta en ese entonces 20 obras recibidas del Museo Nacional de Bellas Artes y en el mismo local se autorizó por expediente 767-935 a exponer un valioso conjunto de obras del pintor italiano Ezio Peluzzi traídas de Europa por el Ingeniero Domingo Prousato. Para la custodia y dirección del Museo fue nombrado el pintor Juan J: Miraglia, por ausencia del mismo fue reemplazado por el pintor bahiense Saverio Caló, fallecido el año pasado. *(Continuará)*

Revista *Museo*, 2 de Agosto de 1965, Bahía Blanca.

(Páginas 3, 4, 5 y 6)

APUNTES SOBRE EL ARTE LOCAL. *(Continuación)*

La primera Comisión Municipal de Cultura, compuesta por los Señores Enrique Cabré Moré, presidente, Antonio Gerardi, secretario, y vocales Dr. Eduardo Cervini, Alfonso Sica Bassi y Eduardo Palavecino, organizaron el "Primer Salón Municipal de Bellas Artes" conmemorando la fecha de fundación de la ciudad (11 de abril de 1931). Actuaron en el jurado los Sres. Pío Collivadino, Atilio Chiappori, Pascual Ayllón, Cesar Sforza

y Atilio Sica Bassi. Otorgaron los siguientes premios: 1° Juan C. Miraglia; 2° a Domingo Pronsato y 3° a Rovere Maldini. Entre las muchas iniciativas de esta Primera Comisión de Cultura figura la creación de una Biblioteca Municipal de Bellas Artes, proyecto que no pudo llevarse a cabo, por intereses creados, que obstaculizaron el progreso del arte, durante 35 años. Otro error cometido, -voluntariamente o involuntariamente- fue el de desafiliar sin consultar a sus asociados de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de la Capital, para formar la Asociación "Artistas del Sur", con fines localistas e independientes, lo que trajo aparejado el alejamiento y la concurrencia a los Salones Oficiales fuera de esta ciudad. Los artistas locales, quedaron huérfanos por no tener el apoyo de una Sociedad responsable como es la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. De esa forma, quedó obstruido el camino a los jóvenes pintores que se perfilaban superiores a algunos ambiciosos y mediocres que por egoísmo o por temor de ser desplazados lograron su propósito de impedir que surgieran otros valores locales. Solo triunfaron los que emigraron de esta ciudad hacia la Capital, que son: Juan Carlos Miraglia, Nicanor Polo y el fallecido pintor Alfredo Maserà.

Ese hermetismo que ellos crearon no dejó avanzar en 35 años el arte local, valiéndose de los premios que otorga la Municipalidad de Bahía Blanca, en los Salones Regionales para estímulo y superación artística, la aprovecharon premiando a materialistas, año tras año, para mantenerlos estáticos para que no progresaran jamás.

En tantos años transcurridos, jamás ejecutaron reuniones ni mesas redondas para tratar los problemas del arte local, buscando el motivo por el cual no surgían valores.

El maestro Emilio Pettoruti, ignorando el ambiente local, envió a nuestra ciudad dos nutridas remesas de libros de arte en la época que fue director del Museo Provincial de Bellas Artes de la ciudad de La Plata, para estudio de los vocacionales de nuestro medio.

Estos no fueron distribuidos por quién los recibió, en abierto desacuerdo de ideas aún persiste apeándose al pasado con la errónea intención de orientar a la juventud actual. Estos libros, se mantuvieron ocultos por largo tiempo, sin haber sido abierto el embalaje.

Enterado don Emilio Pettoruti, exigió su devolución con lo que ganó una serie de artículos contra su arte que aparecieron en la prensa local.

Treinta años después de ser proyectada dicha biblioteca, fue creada en 1961, por decisión del entonces consejal, don Enrique Ferracutti y Secretario de la Comisión de Cultura y ampliada en la actualidad por el actual director.

La mayor dificultad consiste en lograr lectores. Solo asisten estudiantes universitarios y alumnos de la Escuela de Artes Visuales.

La ya citada comisión de Cultura, organizó el 2 de agosto de 1931, la primera Muestra de Artistas locales, en el recién creado Museo Municipal, con obras de los siguientes pintores: Domingo Pronsato, Alfredo Masera, Rovere Maldini y con Tito Belardinelli, siendo reservada una sala al dibujante humorista, Eduardo Perez, el que ilustra con dos caricaturas esta revista.

Ampliando las informaciones anteriores, mencionaremos los primeros paisajes al acuarela, pintados por el Ing. Carlos Pellegrini, en 1859. En cuanto a los primeros paisajistas locales, que reprodujeron aspectos de nuestra ciudad, y sus alrededores y de los cuales tenemos noticias, fueron Angel Pedroni y Domingo Falgione. La Comuna Local, entre los años 1916 y 1917, otorga la primera beca al caricaturista y virtuoso dibujante José Cors, para realizar estudios en la "Academia Nacional de Bellas Artes". Tiempo después de volver a nuestra ciudad, no tarda en perderse en el anonimato, destino común y único refugio posible de los vocacionales aparecidos durante los últimos 35 años y por cuya suerte nadie se interesa.

"Artistas del Sur" entidad dirigida por su presidente fundador Domingo Pronsato organizó las primeras excursiones artísticas a la región de los lagos del Sur Argentino. Esta misma entidad editó durante un tiempo la revista llamada "Rumbo". Entre otras actividades realiza anualmente una Exposición de Artistas locales. En la actualidad es Presidente Honorario Domingo Pronsato; Titular, Alejandro Costa.

Durante una excursión a los lagos organizada por esta entidad en el año 1942, el Ing. Norberto Arecco, filmó un cortometraje en colores titulado "Con los Artistas del Sur en Bariloche" que en distintas ocasiones fue exhibido en nuestra ciudad.

Al Ing. Domingo Pronsato, sucedióle en la Presidencia el malogrado pintor Alfredo Masera y sucesivamente, Ubaldo Tognetti, Collina Zuntini, Coulombier Roggé y Alejandro Costa.

La primera exposición de pintura Impresionista con singulares atisbos de Posimpresionismo de la que estamos informados, por publicaciones de E.U.D.E.B.A. y que fuera realizada en nuestra ciudad entre los años 1904 y 1905. Es la que trajo el pintor Faustino Brugnetti (padre del crítico de arte Romualdo Brugnetti) luego de haber completado su formación artística en Europa.

Las primeras exposiciones individuales de paisajistas locales fueron realizadas por los pintores Miraglia y Pronsato en distintos locales de la calle O'Higgins de 1921 a 1922.

El Ing. Domingo Pronsato de vuelta de sus viajes a Europa da a conocer en nuestro medio a los maestros del Postimpresionismo, mediante una serie de conferencias pronunciadas en la "Biblioteca Bernardino Riva-

davia”, ilustradas con proyecciones y con una exhibición de reproducciones, efectuadas en las salas de exposición de la misma entidad.

Debemos mencionar entre las instalaciones dedicadas a la enseñanza artística en Bahía Blanca: Al Instituto Italo Argentino Humberto de Savoia, dicha enseñanza estuvo a cargo del maestro Ubaldo Monacelli.

Asimismo la Sra. Elena Van Hees, Profesora Nacional de dibujo, diplomada en el año 1930 dedicóse durante muchos años a la enseñanza artística en su academia particular y en los establecimientos educacionales de nuestra ciudad, habiendo realizado numerosas exposiciones en Bahía Blanca, Azul y en la Capital Federal.

El difunto Director del “Museo Municipal de Bellas Artes” de B. Blanca, Saverio Caló dedicóse durante muchos años a enseñanza artística, siendo un asiduo expositor, en galerías de la Capital Federal, en el Salón Nacional donde obtuvo diversas recompensas, y en ésta ciudad.

Los pasos iniciales del arte moderno fueron dados por las exposiciones y las visitas realizados en nuestro medio por el maestro Emilio Pettoruti, que lo relacionaron con los pintores locales más avanzados, entre otros Antonio Triano, Raúl Casinari y Félix Murga, los que exhibieron en distintas oportunidades obras de tendencias actuales.

El primero en realizar un trabajo intenso y continuado en la línea geométrica primero y luego en un eufórico informalismo es el pintor Bahiense Ubaldo Tognetti, actual Director del “Museo Municipal de Bellas Artes” y el que realizó la mayor cantidad de exposiciones de pintura moderna. Expuso en los Salones Regionales de Bahía Blanca, en La Plata, Pergamino, Tandil, V Salón Ika, Salones de Rosario y Exposición Internacional (del Principado de Mónaco) llevado a cabo en Monte Carlo. Realizó las siguientes muestras individuales, Mendoza, Azul, La Plata, Capital Federal, y de pintura moderna en la Casa de la Provincia 1960, en el Consejo Deliberante Cap. Federal en el año 1961, y en la Galería Liroly en el año 1962. Concurrió durante muchos años a los Salones Regionales de Bahía Blanca. Participó en la formación del “Salón de Arte Contemporáneo” de B. Blanca y del “Grupo Austral”, primeras agrupaciones de arte moderno constituidas en nuestro medio, desprovisto de premios. De las Revistas de Arte y Cultura editadas en B. Blanca señalaremos como la de mas larga duración “Arte y Trabajo” editada por los Hermanos Janelli. La más antigua que recordamos es la revista “Indice” dirigida por el Profesor Tobías Bonessatti. Luego la Revista “Amanecer” debido al esfuerzo personal del malogrado pintor Félix Murga. Posteriormente apareció la Revista “Pozo” de Jaime Davidovich, que ocupó el puesto de Profesor en la “Escuela de Artes Visuales” de B. Blanca. No habiendo encontrado ambiente propicio para desarrollar sus inclinaciones artísticas, resolvió dejar esta ciudad, lo mismo ocurrió con el Escultor José

Vian, el maestro Numa de Arinhac, Académico de Francia, quien intentó durante dos años establecerse entre nosotros terminando por refugiarse en la localidad de Pigué. Cuando un grupo de amigos le instó a quedarse por la mucha falta que hacía su ejemplo, contestó: que estaba acostumbrado a luchar en ambientes difíciles de Europa; pero, no imposibles como el nuestro.

Domingo Falgione abandona toda exhibición y se dedica únicamente a la enseñanza. En cuanto al maestro Monacelli, muy recordado después de su muerte no recibió en vida ninguna recompensa. Fue el único que logró pasar sereno por nuestro ambiente.

Volviendo a las Revistas de Arte y Cultura mencionaremos la Revista "Eon" editada por Raúl Pessi y Horacio Mercanti, que organizaron el "Primer Salón de Arte Contemporáneo" de Bahía Blanca. La "Peña la Carbonilla" que efectúa sus reuniones semanales en un Bar céntrico. Edita periódicamente un vocero llamado "El Pincel".

Entre nuestras galerías más antiguas debemos mencionar la que posee la Biblioteca "Bernardino Rivadavia". La "Galería Pampa Mar" de Alfredo Viglizzo, y la más reciente fundación "La Bohardilla" de Sanchez Rubio. Ejercieron la crítica de arte en B. Blanca, Don Emilio Balla, Miguel Angel Torres Fernández y en la actualidad Alberto Fantini, en "La Nueva Provincia", Don Francisco De Salvo y José Escariz en el desaparecido vespertino "El Atlántico" y la Srta. Mirta Escari en el Diario "El Sureño". Para dar una idea de cómo fueron distribuidos los premios de los Salones Regionales en los últimos 13 años; 7 fueron otorgados a pequeñas localidades de la región. Pintores éstos que no poseían estudios en Escuelas de Bellas Artes ni Universidades; 6 a pintores locales, más aún, en el presente XXXV Salón Regional fue otorgado a un artista de la región con solo 2 años de práctica en pintura. ¿Acaso queremos insinuar que la labor cultural realizada entre nosotros no ha sido eficaz? ¡Sí! ¡ha sido y mucho! Y esto es lo único que nos estimula para seguir luchando. Años ha, eran comunes las quejas de que a las inauguraciones de arte, no iba nadie. Que las Salas del Museo y las Exposiciones permanecían vacías. Hoy, en cambio es evidente el interés despertado en el público por las muestras de Arte (especialmente las de carácter Internacional). La obra silenciosa pero, eficaz realizada por Instituciones beneméritas de la cultura local, Asociación Cultural, Biblioteca Bernardino Rivadavia, Escuela de Artes Visuales, Museo Municipal, Extensión Cultural y Universidad del Sur, hablan elocuentemente de la inquietud espiritual de esta ciudad. El balance es, desde el punto de vista de la cultura popular (que es lo que más interesa) sumamente satisfactorio para las autoridades organizadoras de las manifestaciones artísticas, máxime si se tiene en cuenta la penuria de los medios de difusión.

Un dato interesante y que puede dar la pauta de las preferencias del público y de nuestros pintores lo da el hecho siguiente: las tres Exposiciones Internacionales, los 8 pintores de Israel, patrocinada por la Embajada de ese país y Extensión Cultural de la U.N.S. El pabellón Japonés de la Bienal de San Pablo solicitado por el Museo Municipal de B. Blanca y Extensión Cultural de la U.N.S. Los pintores de Trieste, patrocinado por el Instituto Italiano de Cultura y el Museo Municipal es donde se registra la mayor afluencia de público y el mayor ausentismo de pintores. Muchos pintores viven pegados al pasado y no quieren reconocer los valores actuales.

FIN

Di Renzo en estas notas del arte local escribió la historia de las artes en Bahía Blanca, que fue publicada por la revista *Museo* en tres entregas en 1965, también fueron publicados sus apuntes sobre "Historia del arte" en cuadernos de la Unión Panamericana de Washington DC.

Filoteo di Renzo (1903-1975)

Nació en Italia (Casas encontradas, cerca de Chieti, Abruzzo) el 13 de marzo de 1903 y llega a Bahía Blanca a los 3 años en 1906. Pintor autodidacta, trabajó desde los 12 años, sus padres mueren jóvenes y se hace cargo de sus hermanos. Pobre, ferroviario (letrista de trenes) y anarquista, pinta suburbios, fábricas, salitrales y a fines de los 50 desarrolla una geometría mística (son óleos sobre chapadur: pintaba por capas y lijaba, vela transparencias de óleos y barnices de hasta 17 capas), introduciendo la abstracción moderna en Bahía Blanca, actuó con el Grupo Austral. En sus últimos años pintó vistas de los cangrejales. Reposado, místico, retraído, combativo y combatido, estuvo años sin exponer (lo amenazaron con deportarlo si no dejaba de pintar y molestar con sus ideas y aspiraciones). Su primera muestra individual la realiza en 1974, en Galería Apia, a los 71 años de edad, y se suicida en 1975.

Su biblioteca personal -que contaba con 1000 libros y 2000 revistas en distintos idiomas- fue dispersada al igual que casi toda su obra, de la cual prácticamente no hay registro.

Nota: actualmente, hay una obra de Filoteo di Renzo en el MAC, y cuatro en la Biblioteca Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca.
(X. Buffone)



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Griffa

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

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



Sede Académica Caseros

Valentin Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 399
C1051A8A, Buenos Aires

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

Algo que le quede a la ciudad como experiencia enriquecedora

Hace más de dos años, Constantino, Erlich, Hasper y Macchi se reunieron a conversar e intercambiar ideas, opiniones y experiencias junto a Orly Benzacar, en lo que quizá sería el puntapié inicial del RIAA (Residencia Internacional de Artistas en Argentina) -ver ramona 63-. A continuación, el resultado de aquel encuentro.

Reunión del 6 de mayo de 2004

Tema: Residencia para artistas

Asistentes: Nicola Constantino (NC), Leandro Erlich (LE), Graciela Harper (GH), Jorge Macchi (JM).

Moderadora: Orly Benzacar (OB)

Transcripción: Elizabeth Torres

OB: La idea de juntarnos era que todos ustedes pasaron por la experiencia de alguna residencia en el exterior, en algunos casos más de una vez en distintos lugares. Entonces la idea es juntar toda esa información, que cada uno cuente en qué consistió, cuáles eran las características de esa residencia, objetivos, cómo estaba organizado; el máximo de información y me parece que una segunda voz de cada uno sería cómo se imaginan una residencia en Argentina, conociendo la Argentina. Digamos, nadie pretende trasladar Inglaterra a la Argentina, ni Italia a la Argentina. Sabemos, yo creo que tenemos que aspirar al paraíso pero sabemos que tenemos limitaciones, entonces cruzar esto

nos va a dar alguna pauta de lo que sí tiene que tener una residencia acá y a lo que aspiramos, eso sería un poco el encause de la charla.

LE: Yo creo que tomando el modelo de otras residencias hay muchas cosas a las que uno puede aspirar, plantear e imitar eventualmente pero me parece importante plantear cuáles serían las características, las particularidades de armar un programa de residencias para artistas extranjeros y creo que uno, todos los que estamos acá, en concreto una de las cosas importantes a tener en cuenta es el idioma. Porque si hemos ido a hacer una residencia, en general, casi todos hablan inglés y te desarrollás, pero creo que lo más parecido para plantear una residencia de artistas extranjeros acá es pensar qué tal te fue en una residencia en Japón. Es decir, llegás ahí, tenés todos los carteles en otro idioma, no entendés nada. ¿Qué necesitás ahí? Necesitás una estructura y además gente que te pueda traducir. Más o menos, hay gente y gente, que se puede desenvolver mejor,

pero este es un tema.

A ver, imagínate que el espacio físico para producir obra está; no sé los artistas, que me parece interesante... Necesitan un espacio físico para trabajar.

NC: El espacio físico en relación al tiempo para desarrollar una obra y producirla...

GH: No, vos decís que hace falta un equipamiento tecnológico...

OB: Perdoná que te interrumpa. Hasta donde yo sé por lo que ustedes me fueron contando, a lo largo del tiempo creo que hay residencias que invitan a la producción y residencias que invitan a la reflexión...

NC: Sí, y hay una relación entre la duración y el espacio físico y lo que ofrecés. Una cosa son las residencias de tres meses en donde llevás la obra casi hecha, organizás una exposición y son tres meses de intercambio, de debate, de

conocer... de hacer un intercambio, una clínica entre los artistas que vienen y los locales, pero no un gran taller con herramientas y cosas; esas son residencias de tres meses.

JM: Yo creo que una residencia de nueve meses no la acepta nadie, o si la aceptan llegan acá y se ponen a viajar.

NC: Yo hice esa residencia cuando estaba empezando y me fui nueve meses y recorrí, viajé y aprendí un montón. Fue en mis comienzos, ese es el tipo de gente que me parece que no es la más interesante para que venga, la gente joven, que quiere venirse un año para América del Sur.

JM: Para mí hay que apuntar a otro tipo de fichas, pero esas fichas yo creo que más de tres meses no van a decir que sí.

GH: No sé, pero puede ser que haya un artista que quiera seis meses. En seis meses se puede

hacer... No creo que más, pero puede ser que un artista importante justo esté haciendo un trabajo que le viene bien estar seis meses.

LE: Ahora en París están armando un lugar nuevo que apunta a eso, a llevar artistas importantes...

GH: Entre tres y seis...

LE: Claro, pero son flexibles, o sea, hay un artista que se va a quedar seis meses.

OB: También, de pronto, un artista importante dice: "Bueno, le dedico seis meses del año a estar tres meses en Argentina y tres meses en Brasil", puede ocurrir...

LE: ¿Y dónde vivirían los artistas? Te pregunto porque me parece importante, qué tal es el lugar.

OB: Los artistas vivirían en el lugar que está previsto.

GH: El lugar, son mil metros en dos plantas, en realidad con 500 metros más de terraza a terminar de hacer, es un edificio industrial con montacargas.

OB: No tiene montacargas...

GH: Hay un montacargas atrás, espacio de montacargas, no está el artefacto. Digamos que se nota que se puede poner peso, por ejemplo no es que se va a caer. Podría ser que entren, facilidades para vivienda y estudio de cuatro personas. Yo lo que decía en la reunión, es que me parecía que este proyecto de residencias internacionales tenía que tener una parte nacional, es

decir, si hay tres extranjeros que haya un argentino en el comienzo.

JM: Un argentino que no sea de acá de Buenos Aires.

GH: No, o que sea de acá de Buenos Aires pero que por "h" o por "b" tenga un lugar ahí.

NC: Que viva en su casa por ejemplo...

GH: No sé, porque hay gente que en lugar de un taller, viviendo en Argentina, trabaja en el living de su casa, no tienen un espacio.

LE: Una pregunta Gachi, el lugar para vivir estos tres meses en Buenos Aires, porque también vos decís: "No quiero traer artistas que recién salen de la escuela, de 20 años; querés traer súper tops, pero tres meses... Todo bien, Buenos Aires es exótico y todo pero... Tiene que estar muy bien la casa.

GH: Sí, por supuesto. Tiene que haber un súper departamento, o sea, una casa con dos cuartos y un living con televisión y todo y la conexión a Internet, muebles, todo súper diseñado dentro de mi casa, y después el estudio tremendo en otro lado, el auto si lo necesitás... Claro que acá la plata... porque si no por supuesto que no vas a traer a un top.

LE: Este es otro tema. La casa con las comodidades que vos le tenés que dar, no sé si tiene tanto sentido que tengan auto porque no van a conocer la ciudad y en tres meses no llegás, pero vas a necesitar remis con chofer. Es decir, hay también una realidad que cuando te invitan a un lugar, te ponen en hoteles así, generalmente hay un circuito que terminás en lu-

gares alucinantes con mucho confort, muy aburguesados.

GH: Bueno, el Centro Cultural Recoleta tiene un hotel súper-burgués para personas que ni siquiera viven ahí.

OB: También lo podrían poner a disponibilidad.

LE: Yo creo que es mejor...

OB: Yo lo planteé en su momento porque de hecho estamos involucrando en teoría al Gobierno de la Ciudad.

NC: Ojo que la vida de noche, social, en La Boca es muy complicada para un extranjero, salen a la calle a las ocho de la noche en invierno y al día siguiente se vuelven a sus casas, porque en La Boca se espantan.

GH: Eso está muy bien, hay que brindar seguridad...

NC: Estaría bien que vivan en Recoleta, que vayan a laburar a La Boca durante el día, dormir en La Boca, no.

GH: Con respecto a que artista top va a venir, yo creo que hay mucha gente que vendría.

LE: Igual, perdón, como perfil está bueno que sea top, pero no es el tema que lo sea, no porque me parece que no es muy interesante que venga Sol Lewitt como artista.

GH: A ver, dame una justificación.

LE: Porque me parece que sería interesante que vinieran artistas... Eso también tiene que

ver con el perfil que va a tener el programa, no se está discutiendo la calidad de los artistas sino qué tipo de perfil de artista.

NC: Traer a Santiago Sierra...

GH: Son dos cosas diferentes, pero por qué no traer a Santiago Sierra. Sería muy divertido.

LE: Yo creo que tienen que ser como de una generación en donde siguen siendo top...

GH: Te quiero aclarar lo de las edades, a mí ni ahora ni en este caso ni en ningún otro me importa tres carajos. Pienso que hay muy buenos artistas de 60 años y muy buenos artistas de 30. La cosa es que sean buenos artistas y primero que sepan que si vienen a la Argentina van a tener que dar una conferencia, van a tener que encontrarse con gente, porque tampoco, me imagino que un programa de residencias que se hace con este esfuerzo tiene que tener algún tipo... digamos, no es exactamente donde te dicen: "Si querés no ves a nadie, si querés no hablás con nadie, si querés no hacés una muestra", digamos que tiene que tener un aspecto de devolución a la comunidad.

OB: Yo creo que sí. No estamos como en la lujuria de decir: "Vengan y vivan, y tengan su experiencia", a mí me parece que tienen que tener un cierto compromiso de devolver algo.

LE: Desde mi punto de vista tiene que ver con la edad y, eventualmente, en los artistas reconocidos tiene que ver con el grado de consagración que tienen, y me parece que en algunos casos puedo estar equivocado. Yo creo que los artistas de una generación intermedia son los que más hacen en relación al futuro y

los que menos visibilidad tienen, por ejemplo Sol Lewitt, me voy a la librería y me compro un libro de Taschen de Sol Lewitt, o sea tengo más información. Entonces vos traés un artista muy de vanguardia que no hay en la Argentina, y que es lo que se está haciendo ahora, sino es lo que ya hicieron en los 70, es lo que están haciendo ahora.

OB: Los que están en producción fuerte.

JM: Yo creo que también es importante que sean artistas que puedan producir en cualquier lugar del mundo y que estén capacitados para hacerlo.

GH: Vuelvo a lo de la edad porque es un tema. Hay artistas brasileros de los que no vas a encontrar nada de Taschen publicado, que tienen bastante edad, podrían venir y hacerlo acá, nos entenderíamos bastante y por ahí son regresos. En un punto porque tienen más años de producción.

JM: Un Cildo Meireles, por ejemplo.

NC: Bueno, un Meireles podría venir y convivir con un artista de treinta y pico perfectamente.

JM: Es un tipo súper consagrado pero que está habituado...

GH: Esto de viajar es una práctica internacional, acá no la tenemos tanto, evidentemente... una reunión de cinco personas.

LE: Después, otra cosa importante que desde la base tiene que haber es un plan de continuidad, muy importante porque no tiene ningún sentido hacer una experiencia que quede abor-

tada, que tenés la primera lista de artistas y después...

GH: Por lo menos tienen que ser cinco años, tres por lo menos.

LE: De verdad, porque es la única forma de construir algo, vos tenés la voluntad de apoyar esto por cinco años... y las posibilidades.

JM: En ese sentido tenés que hacer una publicación.

OB: Una publicación anual con el resultado de la experiencia.

JM: Porque eso después se reparte por todos lados y eso da como una especie de peso a la cosa.

LE: Como artistas grandes por ejemplo, una persona que sería interesante traerla a Buenos Aires, por su forma de trabajar y demás, sería Christo, si vamos a ese plano.

GH: Hay algunos fracasos... (risas).

LE: Pero no sé si es el plan de residencias. Sabés que pienso, que el objetivo es poner Buenos Aires en el mapa para los artistas extranjeros. Acá en Buenos Aires, ¿para quiénes?

OB: Para toda la comunidad de artistas.

GH: No los cincuenta artistas que circulamos en el mercado, estoy hablando de los diez mil que están en el IUNA y de los cincuenta mil que acuden a ver muestras y que saben...

JM: Yo creo que va a haber una discusión tre-

menda con los artistas, si de repente se le empiezan a venir todos los alumnos del IUNA.

GH: No, pero digo que vean y sepan. Que vayan una vez al *Open Day* y entren en el estudio y miren esa obra.

NC: Lo que me parece interesante es pensar también como en Brasil y México, y obviamente Argentina, tienen que ser la mitad de la gente.

JM: Me gustó eso.

GH: Por el idioma.

LE: Por el Mercosur.

NC: Por ahí, tres internacionales angloparlantes y tres Brasil, México y Argentina.

JM: No te olvides de los artistas colombianos (risas).

GH: Colombia y Venezuela.

NC: Estaría bueno invitarlos, elegirlos nosotros y mandarles la invitación...

GH: Lo que se dijo en la reunión anterior, que yo escribí un memo, es que yo decía que había que convocar a los artistas, que son los que más saben, que han estado en la experiencia en el exterior.

NC: ¿Somos el borrador nacional nosotros?

GH: Yo pienso que sí, que deberíamos ser parte del board nacional y un board internacional que podemos sugerir, pero que también Adriana, siendo un miembro de la DIA Convention

prácticamente, puede tener un lindo board internacional.

JM: Lo que dijo Nicola, me gustó con respecto a Brasil y México. Está pasando, internacionalmente, lo siguiente, en las colecciones, en los programas. Yo estaba recién diciendo que hay que invitar a los artistas top que son como los codiciados para todos. ¿Por qué?

GH: Para apreciarse.

JM: Pero por otro lado también me parece interesante que si uno trabajase con artistas latinoamericanos el acceso va a ser mucho más fácil, la posibilidad de generar un interés y diálogo es mucho mejor y eventualmente el interés internacional se puede volcar en Buenos Aires. No a partir de decir Buenos Aires, Tokio, Nueva York y Londres, sino Buenos Aires, Latinoamérica.

OB: A mí me parece, por lo que escucho que quizá empieza a salir alguna idea que le da alguna forma a lo que se podría hacer acá. Si hablamos de residencia, no los tops; pero dentro del programa que alberga este ámbito, llamémoslo Centro de Arte Contemporáneo o Pirulo, no importa... le inventamos un nombre; está el programa de residencias, el programa de exposiciones, el programa de artistas invitados y ahí caen los tops, que vienen a dar una conferencia, una clínica, vienen a eso una semana, pero me parece que habría que discriminar, hay que definir qué va a ser este lugar.

NC: Otra cosa, un nivel más podría ser un concurso de artistas jóvenes para qué se yo... para hacer un seminario de cuatro días intensivo, entonces concursás artistas jóvenes y los

juntás cuatro días a hacer un seminario.

OB: Bueno, pero eso deriva de imitar al capo máximo de lo que sea...

JM: Tengo la sensación de que el capo máximo no va a venir si esto no tiene un nombre, por qué no empezar con el programa de residencias y armarlo y hacer una publicación y mandársela.

OB: Bueno, pero si hay algo armado que empieza a funcionar, yo creo que además hay tanta curiosidad y tanto deseo de venir para este lado, que no sé si hay que apoyar tanto o ponerse tan duro en que haya una publicación previa.

NC: Lo primero que hay que hacer es una propuesta escrita, fotografiada y diseñada, y después venderla. No cuesta nada y es la mejor forma de tentarlos, hacer una especie de dossier de fotos de los lugares.

JM: Sí, pero antes sería bueno saber qué vamos a vender. Pongamos en claro qué vamos a vender.

OB: Me parece que lo que nosotros tenemos es un muy buen espacio de exhibición, que tiene un segundo espacio que puede albergar espacios para trabajo, llamémoslo talleres, estudios, como queramos... y aspiramos a que el hotel sea en Recoleta. Hasta ahí estamos en claro.

LE: Está bien, pero antes, ¿cuál es el objetivo si lo tuviéramos que definir?

OB: El objetivo sería un programa de residencias por un lado, con toda la implicancia que

tiene eso como impacto en la ciudad y sobre todo en la escena artística, algo que le quede a la ciudad como experiencia enriquecedora a la vez que al tipo que venga, por supuesto que se va a enriquecer con una experiencia nueva y diferente, segundo...

GH: Va a ser una residencia que se supone le va a dar las posibilidades de tener un taller en La Boca, frente a un puente maravilloso, las posibilidades de hacer gestiones con la Municipalidad y hacer intervenciones en la ciudad, por ejemplo.

OB: La interacción con otros artistas.

GH: Un programa de mínimo *commitment* con la comunidad que lo invita, entonces va a tener que dar una conferencia, va a tener que mostrar, como mínimo lo que hizo cuando termine y dos o tres cositas más, no mucho, no atosigarlo con los alumnos del IUNA.

OB: Y lo que sería el espacio de exhibición entonces va a tener dos fuentes que lo van a alimentar, una va a ser el producto de los residentes, que va a ser: vienen 4 residentes, van a ser 4 eventos en lo que hayan producido y aparte podemos tener otros 2 ó 3 eventos, 4 de producción local. Yo creo que este lugar tiene que tener una beca por invitación.

NC: ¿Qué les podemos ofrecer a los extranjeros que no haya allá? Hay muchas cosas, el tema de a lo mejor la manufactura para hacer una obra importante, entonces por ejemplo: fundición, hay gente que no puede fundir en Europa ni en Estados Unidos porque cuesta fortunas y a lo mejor con tiempo, con anticipación y viéndolo se programa la producción de

una obra. Brindar infraestructura de producción barata para hacer acá.

OB: Está bien, lo que está claro es que este lugar tiene que tener guita para producción ya sea de los residentes o de los que se invite para hacer una experiencia para el lugar.

LE: A ver, hay otra posibilidad más así aunando ideas, hay una fundación en España en Cádiz, es una fundación privada pero es interesante, ellos lo que hacen es invitar para hacer una obra para el lugar, te producen la obra y la fundación tiene el derecho a comprarle o a darle la obra al artista.

OB: Nosotros no vamos a tener esa cantidad de dinero, eso es mucha plata, eso no entra en la realidad argentina. Me parece que en todo caso se acerca más a la realidad argentina financiarle la obra y que la obra quede para la ciudad.

GH: Sería genial, una muy buena idea, armarle una colección a la ciudad, gratis...

NC: Al costo de la producción.

OB: No es gratis, al costo de la producción, al costo de traer al tipo y de que el tipo viva acá. Es un montón de guita...

GH: Suponte que el Gobierno incorpore obra, tiene que haber un compromiso de que las va a instalar, las va a respetar, las va a mantener...

LE: Hay una última cosa que ya venía con la idea de plantear y es la siguiente, cuando uno va a ser una residencia, cada residencia tiene su propia estructura: hay residencias para ar-

tistas que hacen multimedia, la residencia en Houston tenía un taller grande pero no tenía una máquina para soldar, pero no era una gran infraestructura de máquinas ni nada por el estilo. Yo creo que una posibilidad en la Argentina es... viste cuando querés hacer una obra de algún tipo (a mí me pasa a menudo supongo que a ustedes también) que no sé, querés hacer algo que está más allá de tu conocimiento técnico, entonces creo que en Argentina es muy interesante... Encima multimedia... tenés todas las producciones para hacer cine o video, una logística, no tenés que tener una isla de edición en el taller.

OB: No hay que comprar una isla.

GH: Tenés que tener matching.

LE: Pero ese matching ya lo tenés que tener hecho de antemano, gente que trabaje, que va a estar involucrada en el proyecto.

OB: Pero me parece Leandro que eso tiene que surgir antes. Ponele que se convoca a tres artistas para una primera residencia que se les pregunta cuáles son sus necesidades. Necesitás bastidores, pinceles, necesitas una isla de edición, cámaras, soldar, fundir.

NC: Investigar con anticipación.

OB: Brindar la logística para cuando el tipo llega.

NC: Lo piden con tiempo y acá tienen todo y pueden venir y producir y llevarse una obra impresionante que le costaría cuatro veces más a fuera y producir otra como pago, a lo mejor para la ciudad o para el programa. Eso me parece valiosísimo para los extranjeros. Yo cuando

llego con mis cosas hechas en mi taller a mostrar en lugares como en el norte de Europa, ¡no lo pueden creer! Y lo hago yo en mi taller y allá es imposible hacerlo porque es carísimo.

GH: ¿Por qué?

LE: Porque son todos especialistas en todo.

NC: Para cortar una chapa tenés que pagar 500 dólares porque te la cortan sólo a láser.

LE: Al ingeniero corta chapas.

NC: Acá se hacen las cosas a otro nivel con otros costo, eso es muy tentador.

LE: Ahí salió una nueva idea, que los artistas vienen no a hacer un programa de residencia, en el sentido del programa sino vienen a producir una obra. La Argentina es una fábrica, te hacemos la obra y nos dejás una y obviamente después vas a conocer...

NC: Esa es una de las mejores cosas que podemos ofrecer.

JM: Es como la política de Nike, que se va a producir a Indonesia.

OB: No, pero eso es una definición de qué es lo posible acá y acá de pronto ponerle una limusina y un hotel cinco estrellas es imposible.

NC: Nunca vas a llegar al nivel que se ofrece en otros programas pero en cambio podés ofrecer cosas imposibles en otros países.

OB: Bueno eso es una definición.

GH: Ese un buen punto.

JM: Cuál, lo de la fábrica.

NC: Venir acá y producir.

LE: Porque hay otro tema, si vos planteás programa de residencia... Yo estuve en Houston... eran tres meses y te daban una plata para producir una obra. Si me invitás en ese marco, me ponés en un marco que a mí me complica un poco, por más que parece genial, tres meses, diez lucas. Ahora si el marco es otro, porqué lo de los tres meses, en ese período. Si el marco es "mirá proponeme tal cosa y te producimos la obra".

GH: Más flexible, completamente flexible. Lo interesante de una residencia es que el tipo pase unos meses acá.

NC: Y después que vaya y vuelva.

OB: No, porque vos no lo invitás sólo a producir, lo invitás a dar una conferencia, a hacer clínica con otros artistas y aparte producir, como una cosa integral. No lo invitás sólo a hacer una producción.

GH: Hay que hacer diferentes tipos de programas, uno que comprometan al artista una semana, depende que tipo de artista y otros que tengan más disponibilidad que duren más tiempo.

LE: Yo creo que es muy difícil canalizar, si le restamos importancia al tema de la producción que además es un valor que podemos tener, es muy difícil potencializar por ejemplo, si un tipo viene acá 2 semanas o 3 meses, ¿cómo hacés para

que la cosa no reste en una cosa muy efímera? viniendo.

GH: No, realmente que la obra quede en la ciudad y todo esto es una excelente idea, o que quede una instalación semipermanente, realmente intervenir el espacio público o intervenir otros espacios de exposición.

NC: Que no pase que vengan a “hacerse” hacer la obra y no dejen nada...

JM: Creo que hay algo que está bien claro en la propuesta que hacía Antorchas, proponía por un lado la beca en Alemania, por otro lado el subsidio acá, por otro lado beca en no sé donde. Se podrían hacer 4 ó 5 categorías: uno, producción de una obra junto con clínica; dos, residencia de 3 a 6 meses; tres, venir a hacer para el espacio público...

NC: Un seminario para artistas jóvenes de cuatro días...

JM: Hacer diferentes programas, 4 ó 5 paralelos.

GH: Se van dando, vos tenés un espacio donde tenés no sé cuantos eventos por año, pero uno de los jóvenes, de los hiperjóvenes nacionales, otra del hiperconsagrado que vino, 3 ó 6 intermedios, algunas son intervenciones permanentes, otras temporales en la ciudad.

JM: Ellos tienen que disponer lo que les conviene, se trata de brindar un menú y que tenga la capacidad de ser absolutamente móvil, agarrar la opción 1-2-3 juntas o la opción 1-5.

NC: Sí, eso es lo mejor y que lo vayan cumpliendo y que se comprometan a cumplir todas las etapas del programa y a lo mejor yendo y

LE: Lo que pasa es que desde el punto de vista del menú para lo que es el plan institucional, se complica.

JM: ¿Por qué?

LE: Y porque la institución es una infraestructura y una estructura así como: yo quiero esto y el otro quiere otra cosa, me imagino que debe encarecer mucho. Otro tema importante es hacer una experiencia que tengan para comentar, impresionante, llevarlos a la Patagonia... que pasen una noche en un lugar alucinante...

NC: Hay que venderles la marca país.

GH: Tiene que haber un anfitrión, la institución tiene que ser anfitriona porque son invitados.

JM: Una cosa con respecto al idioma, que a mí me hubiera gustado tener en las residencias y nunca lo tuve, tiene que haber una persona que enseñe el idioma, como un curso intensivo.

NC: Quizás hay que acotarlo a un desarrollo de 1 año que no se pueda pasar del año, para que no queden cosas pendientes, etc. Hagamos un programa durante un año, que se reparta en diferentes etapas, que cambie de bloque año a año.

JM: Armar un programa en serio con mucha anticipación entonces, no es que necesitás un artista para junio del año que viene sino que le decís: te doy este menú, que te parece si fuera en esta fecha, con todo ese material hasta que viene de afuera vos armás algo.

LE: ¿Cuál sería el menú más o menos?

NC: Eso es lo que estuvimos hablando...

JM: El menú sería, venir a hacer un seminario, estar en contacto con los artistas y hablar de su trabajo y ver la obra de otros artistas. Otro sería una residencia normal de 3 a 6 meses con dinero para producción. Otro sería hacer una obra para la Ciudad, que quede aunque sea un ejemplar de la edición en Buenos Aires. Otra sería la posibilidad de venir a producir acá aunque te digo que eso es un arma de doble filo porque pueden venir a producir la obra y después el traslado de obra es carísimo.

LE: Depende, por barco...

NC: No, con 10.000 dólares tenés un container a Europa, no es muy caro, un consolidado con barco está en 1.000 ó 1.500 dólares...

LE: Igual creo que todas las ideas que barajamos, las ideas que involucran a la ciudad, y decir que estamos haciendo un programa que es obra para la ciudad es interesting, porque es mucho para nosotros y para ellos, es como que te dijeran, Bs.As. no es NY ¿no? Pero si te dijeran México, no sé... Vas a hacer una obra que va a quedar en la ciudad de México, creo que eso...

GH: Eso tentaría a más de uno, ¿Christo?

JM: No sé si va a ir Christo, porque cuando acepta ese tipo de comisiones las cobra.

NC: Y que sea el primero o el único que pone una obra de este tipo. Yo no le regalo una obra a París. Se la regalo a Buenos Aires.

GH: Sería un país en problemas de desarrollo.

LE: Tenemos otra ventaja más que a pesar de que es cierto que la Ciudad de Buenos Aires en el problema de la administración cultural nos ponen el coso porque lo donaron y después ponen el Quijote en la 9 de julio, no tenemos otra serie de problemas que hay en casi todas las ciudades del mundo que es que en la Argentina no es, creo que el problema en la Municipalidad no es como el problema en el ayuntamiento en París o en NY, acá que te den el visto bueno depende de que más o menos haya alguien con dos dedos de frente y que diga, lo hacemos.

NC: No sé si es tan difícil en París y NY...

LE: No, en París es muy difícil porque quién puede poner algo en Ponts des Arts.

JM: Es imposible, no se puede tocar nada, aquí si se puede tocar pero seguramente hay alguien esperando un cometa bestial...

GH: No sé cómo fue que instalaron esa flor deforme... es una buena pregunta.

NC: El tipo donó todo, pagó la producción todo, pero eso tampoco es justificativo porque si pagás el Quijote y me lo ponés en la puerta de mi casa, yo me pego un tiro. Pero entonces, cómo hacemos nosotros para no hacer lo mismo que hace esa gente.

JM: Precisamente, al tipo ese quién lo conoce?

NC: ¿Y a nosotros?

JM: Pero vos invitás a gente que tiene un currículo bestial, que participó en bienales, que participó en muestras internacionales, artistas

que tienen libros publicados y que plantea una obra acá.

NC: Y que la gente empiece a aprender, somos una comisión...

JM: Ahora si el tipo viene y dice: Che miren me mandé una flor , que linda porque se abre y se cierra. ¿Y quién te conoce a vos?

NC: El tipo es un argentino, un médico argentino que vive en Estados Unidos podrido en plata, entonces el tipo tuvo una idea y creo que no sé, en ese sentido se deje sentir el hombre más feliz del mundo porque la regaló.

JM: En ese sentido lo del Parque de la Memoria tiene más sentido porque son todos artistas que tienen un recorrido, el problema es que las pusieron todas juntas y parece un zoológico, no tienen ninguna interacción con la ciudad, no tiene ningún sentido. Por eso lo que sería interesante es que el artista que venga acá vaya recorriendo la ciudad y diga, me interesa éste lugar, entonces la producción dice, vamos a ver si es posible; si es posible, fantástico.

NC: Lo invitamos a Oldenburg, se mandaría un proyecto en Bs.As., se le hace agua la boca ¿no?

JM: Un obelisco blando...

LE: Yo creo que lo lindo de todo esto sería que en 15 años o en 10 de proyecto continuado, mismo en 5, Bs.As. estaría llena..., se transformaría en: Vamos a Bs.As. a ver...

GH: Arte contemporáneo...

LE: Sí, arte contemporáneo en la calle.

NC: Creo que esa puede ser la fruta fuerte de la ensalada, el tema de la obra en la calle para éste programa.

LE: Porque en NY tenés la instalación de Beuys ahí en Chelsea ¿viste? Que son los pilares esos pero que casi...

GH: Tenés un edificio que es la DIA con esas instalaciones.

LE: Si pero son semi, pero hizo una este chico, el que está arriba en la DIA...

GH: Dan Graham...

LE: El hizo otra permanente en el West Side.

NC: ¿Uds. se imaginan pedirle a un artista que haga una obra sobre el Río de la Plata? Sería algo único en el mundo una obra flotante.

LE: Por ejemplo en el programa de Houston, que dura un año extensible a dos; qué tiene Houston comparado con Bs.As.; Bs.As. es una ciudad cultural, Houston no lo es pero independientemente Bs.As. tampoco es un polo cultural hoy por hoy en el mundo, para nada. Houston trató...

GH: No en las artes visuales pero en cine...

LE: Houston trató de convocar a artistas que se quedaran un año y se extendía la beca a dos y en un año o dos te das cuenta que la vida era muy fácil en Houston y era muy tentador para los artistas quedarse. A lo que voy es que, que vos puedas hacer algo con una tras-

endencia significativa y con material es interesante. Creo que la situación política hoy en la Argentina (No sé quien está, Ibarra??) es la mejor chance que tuvo para hacer algo de este tipo, con Men...?

GH: Sí pero bueno por ahí se puede hacer.

JM: ¿Cómo sabés?

NC: Se pondrá una condición que no se puede suspender después de aprobado porque es una cosa a un plazo de tres años a lo mejor.

OB: Esto tiene que ser abrazado por el gobierno y aprobado por la Legislatura y cuando pase eso quedó; salvo que la Legislatura lo derogue, que no sea un rédito político de los actuales sino que quede como el Teatro San Martín, no sé como explicarles. Una Institución, el Teatro San Martín cambian los gobiernos y sigue estando, el Recoleta ...

NC: Sí, sí una cosa que no cambie.

LE: Lo que traería problemas es por ejemplo, si toda la producción de las obras sería dinero público.

JM: Yo creo que no hay que hacerlo.

OB: Ahí Adriana...

GH: Adriana u otras empresas o Fundación Fortabat . No tiene que ser dinero público.

JM: Lo que tienen que hacer es apoyar el proyecto, dinero público podés pedir en Europa pero acá no, en el estado de quiebra que está todo.

OB: Yo creo que lo que si se puede llegar a pretender es, por un lado que sea una Institución que garantice continuidad desde el punto de vista legal, no sé eso hay que estudiarlo con qué formato, ya sea una cosa mixta. Seguramente una cosa mixta entre la Ciudad y Proa y otra fundación. También hay que ver, por ahí Proa se mete con todo, un poco también Adriana tiene que evaluarlo. Seguro que tenga un formato mixto, que quede como Institución y que como Institución el Gobierno de la Ciudad le destine un x fondo que tiene que ver para su mantenimiento, funcionamiento o para el programa de las residencias, la parte de la producción yo creo que tiene que venir no de lo público.

LE: Otro problema yo creo que es el vandalismo.

JM: Ahí hay que ver ...

GH: Claro porque por ahí las obras no son la típica escultura en la plaza sino manzanas de la ciudad intervenidas de una manera que ... Sí yo que sé, vandalismo pero también tienen una presencia urbana, no es como la escultura que te robás, que desaparece, un cartel de 8 metros colgado arriba del Bellas Artes.

NC: O es una pintura en una pared de un edificio.

GH: Claro, en el exterior de un edificio se tiene que contemplar, pero no vas a poner todo con...

Alicia Maffei

clases de dibujo
y de arte digital

4796-5596

www.aliciamaffei.com.ar

(ahora en Vicente López
a 2 cuadras de la estación)

Invencción de cuentos,
teatralización, plástica,
fotografía y cocina de
pequeños chefs

para
niños desde 3 años
niños con dicapacidad leve

elespacio.

taller de daniela semino

artista, performer, cocinera
y profesora tallerista

reservar
4 302 0646 . 15 6116 5155

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

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

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

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

Absoluta reserva

En Buenos Aires:

Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)

Tel.: 4372-9204

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

En Punta del Este, Uruguay:

Av. Gorlero 941, 1º 118 (CP 20.100)Tel.:

00598-42.2.23108/4.45671

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

Diez indagaciones sobre arte y patafísica (1)

Todo lo que es necesario saber sobre la relación arte y patafísica en dos artículos coleccionables

Lucio Arrillaga

Disquisidor del Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Ubuenos Aires

1) Ponencia presentada el 12 de noviembre de 2004 (vulg.) en Casa Chango como parte del Discurso Ordinario. En la presente edición se han realizado mínimas modificaciones tendientes a su publicación en este medio.

2) Torma, Julien, Euforismos, archivo del Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires, traducción del Disquisidor Pedro Ubertone.

3) En éste y otros sentidos de la expresión "cuerpos de humo", véase Torma, Julien, Carta a Rene Daumal, 20 de Octubre de 1929, archivo del Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires, traducción del Disquisidor

"De noche en un tren, la situación es clara. Hay que elegir: mirar a los otros pasajeros o escrutar el exterior. Y sin embargo hay quienes todavía creen ver una relación entre estas dos posibilidades".

Julien Torma (2)

1.

Si de lo que se trata es de explicitar detalladamente los posibles vínculos entre arte y patafísica para curiosos no patafísicos, lo primero que debemos excluir son los escándalos. Por eso mismo afirmaré que de existir algo parecido a un vínculo, este no poseerá nunca el estatuto de una relación.

En primer lugar, veremos que no existen posibilidades de establecer correspondencias si no se abandona toda intención analítica. Pues observaremos que en la dimensión analítica no es posible precisar los elementos entre los cuales debería presentarse la relación en tanto hecho determinado. Luego cualquiera podrá comprobar lo difícil que es establecer conexiones entre accidentes.

Así, un primer abordaje al problema indicaría que no existe relación posible entre arte y patafísica porque la patafísica no representa nada. La patafísica es la ciencia, y desde que podemos constatar su existencia, ya nada más existe fuera de su manifestación. Ni aun la ciencia del fenómeno. Y toda relación ya se ha convertido en un cuerpo de humo (3). ¿Qué sentido tiene discriminar el arte de la ciencia, de la religión o de cualquier otro fenómeno? Y aun más, ya que tampoco posee importancia alguna discriminar entre artes, en el caso de que esto fuera posible, por supuesto.

2.

Dado el principio de equivalencia universal, que podríamos traducir rápidamente en la forma "todo es la misma cosa", la única relación en pie será la de identidad, pero ésta es en esencia antipatafísica, tal cual es formulada en los manuales de filosofía.

Porque si el principio de identidad expresa $A=A$, nada impide proponer como forma equivalente $A=B$, $A=X$ o $X=Y$, etc. De manera tal que aquello que se pone en juego sea la definición de lo mismo. O si se prefiere, en otro orden, el estatuto del signo. Pues no debe olvidarse que el otro

principio que articula el “universo suplementario al nuestro” expresa que “todo puede ser su contrario”.

De todas formas, es necesario realizar dos consideraciones.

La antipatafísica ha sido afirmada por el Barón Mollet en los siguientes términos:

“Quien dice seriedad, ¿no dice antipatafísica? Todos estos términos son equivalentes. Y sería demasiado fácil replicar que nada podría ser antipatafísico, ya que todo e incluso lo que está más allá de todo es patafísico. Esto es patafísicamente obvio pero no impide que haya esta Antipatafísica. Porque ella: es plenamente, es fuertemente, es agresivamente. ¿Y en que consiste ella? ¡Ah! Es aquí donde el argumento se invierte: ella es precisamente desconocimiento de su propia naturaleza patafísica y esta ignorancia constituye su pugnacidad, su potencia, su plenitud y la raíz de su ser” (4).

Otro fragmento del mismo discurso nos ayudará a erradicar el fantasma metafísico que sobrevuela estas consideraciones sobre la identidad. Decía el Vice Curador Fundador del Colegio:

“Ontológicamente -si acaso me es permitido utilizar un adverbio tan grosero- la Patafísica precede al ser. A priori esto es evidente, dado que así como la razón no tiene ser, el Ser no tiene razón de ser. A posteriori, es igualmente evidente, puesto que las manifestaciones del ser son aberrantes y su necesidad totalmente contingente” (5).

3.

Si la patafísica fuera considerada simplemente como una instancia suplementaria, entonces cualquiera de nosotros podría, sin demasiados problemas, sugerir relaciones de todo tipo entre dos o más fenómenos contiguos. Ésta es la clásica especulación sobre las relaciones entre surrealismo y patafísica, por ejemplo.

Pero debemos observar que la patafísica no puede asimilarse a una dimensión estática, determinable en tanto suplemento de una realidad experimentada o simplemente propuesta. Es preciso recordar la definición VII que nos brinda Roger Shattuck en *El umbral de la patafísica*:

“Nada hay más allá de la patafísica; ella es la última instancia” (6).

Queda claro ahora que la patafísica es la última instancia en sentido estricto.

Pedro Ubertone.

4) Barón Mollet, “Arenga inaugural” en Revista Artefacto, N°3, Buenos Aires, Eudeba, 1999, traducción de Margarita Martínez. Discurso pronunciado el 1 de Descebramiento de 76 EP y publicado en los Estatutos del Colegio en el año 92 EP.

5) Ibidem.

6) Shattuck, Roger, (1960) *En el umbral de la patafísica*, traducción de Juan Esteban Fassio.

4.

En la argumentación que Shattuck realiza de la definición citada puede leerse:

“La patafísica es una actitud interior, una disciplina, una ciencia y un arte que permite a cada cual vivir como una excepción y no ilustrar otra ley que la propia” (7).

Ya una ciencia, ya una arte, aquí reside el germen de las interpretaciones bajo el concepto de conexión. Se podría pensar que existen una cantidad de envíos y re-envíos continuos entre las dos instancias, consideradas ahora como polos. Y este continuo movimiento de envíos y re-envíos generaría algo así como un campo de fuerza del que emanaría una cierta atmósfera patafísica.

Esta interpretación olvida la gran lección del texto de Shattuck: en última instancia, la (¿dimensión?) patafísica es un problema de umbral.

5.

De esta forma llegamos a un punto que parece definitivo. Y estoy tentado a aceptarlo, con las “reservas del caso”.

Sin sufrimientos debemos reconocer que no existen caminos claros y que la indagación de las posibles vinculaciones entre arte y patafísica debe proceder como la navegación de Faustroll. “Faustroll navega al revés. Pero ni siquiera su navegación existe”, recordaba Julien Torma (8).

Lo que debemos considerar llegado este punto (repito, aparentemente definitivo), es la posibilidad de precisar una estética patafísica. Pues si bien nada impide que alguien (Ud., yo, cualquiera) proponga una estética imposible, esta misma definición debería implicar la correlativa manifestación de una cierta, indefinida en su virtualidad por el momento, estática. Dicha estética-estática, cuya ambigüedad expresaré mediante la utilización de la grafía estática, desconocería el movimiento esanziral de toda manifestación patafísica. La esanziral no es otra cosa que la gidouille del Padre Ubú, “figurada por una espiral que la patafísica traspone en símbolo de esa búsqueda eterna que gira sin cesar sobre sí misma” (9). Queda claro entonces por qué Cippolini y Borrego Gil afirman que “no existe nada parecido a un arte patafísico, o a una literatura patafísica. La patafísica no es un estilo, ni una estética” (10). No es que la estática fuera antipatafísica, sino que la dinámica esanziral, si bien no la destruiría

7) Ibidem.

8) Torma, Julien, Carta a Rene Daumal, 20 de Octubre de 1929.

9) Shattuck, Roger, (1960) op.cit.

10) Cippolini, Rafael y Borrego Gil, Jesús (2003) Zeignist, patafísica y pintura, en Revista ramona nº 37, Buenos Aires, diciembre, pp 60-67.

(no se trata de eso), no podría dejar de desequilibrarla.

6.

Deberá aceptarse que los vínculos se proyecten como efecto de umbral. Un paso más allá y estaremos en ninguna parte. Y “Ninguna parte está en todas” (11).

Retomemos el ejemplo de las relaciones propuestas entre surrealismo y patafísica. Hace tiempo Rafael Cippolini despejó de certezas este campo cuando con implacable imprecisión afirmo que:

“Dogmáticamente, una experiencia surrealista no es *per se* una experiencia patafísica ni una variedad de ésta, aunque perfectamente una experiencia surrealista puede convertirse en una experiencia patafísica como parte de un ejercicio de patafísica voluntaria. De este modo, la experiencia patafísica bien puede sobreañadirse epifenoménicamente a otra experiencia de carácter surrealista, del mismo modo en que un epifenómeno se sobreañade a un fenómeno” (12)

7.

Se podrá observar que de estas afirmaciones se desprende la posibilidad de comprender la indagación de las vinculaciones como una especie de crítica informal. Se podrá incluso llegar a afirmar que la forma es la de una patacrítica. Sin estar seguro de que esto pueda ser así, estoy dispuesto a aceptar la posibilidad siempre que se considere a esta crítica como en esencia patafísica, es decir, acrítica.

La patafísica, en tanto fenomenología del monstruo, implica de hecho una actividad perceptiva decidida y extraña (13). Según Shattuck: “Puede considerarse a la patafísica como un método, una disciplina, una actitud, un rito, un punto de vista, una mistificación. Es a la vez todo eso y nada de eso” (14).

Pero debe avanzarse con cuidado, pues no deberá entenderse que el patafísico corra por el mundo indagando accidentes. Con mucho más cuidado deberá transitarse el camino que llevaría a pensar que una cierta mirada curiosamente patafísica puede volver patafísica una obra artística, o al menos descubrir en ella elementos distintivos. Como expresaron Cippolini y Borrego Gil, si bien no existe nada parecido a un arte patafísico, “podemos encontrarnos con instancias patafísicas en ciertos

11) Jarry Alfred, texto de presentación entregado a los espectadores en el Teatro de l' OEuvre. Puede encontrarse como *Otra presentación de Ubú Rey en Todo Ubú*, Barcelona, Bruguera, 1980, pp. 26 y s.

12) Cippolini, Rafael, Epístola a Renato Gómez, 19 de Marzo de 2003, archivo del Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires.

13) Nada impide definir esta actividad como extrañada o extrañante, independientemente de cualquier otra consideración.

14) Shattuck, Roger, (1960) op.cit.

15) Cippolini, R y Borrego Gil, J (2003) op. cit.

libros, en cierto arte” (15). Evidentemente todo encuentro será accidental, no voluntario, de ahí la indeterminación precisa: “en ciertos libros, en cierto arte”.

8.

No es posible realizar las indagaciones mediante la búsqueda de elementos o partículas patafísicas en las obras, porque éstas o bien no existen como tales o bien se desvanecen ante los ojos del observador que las propone.

Más estrictamente, según las palabras de Julien Torma:

16) Torma, Julien, Carta a Jean Montmort, 2 de noviembre de 1929, archivo del Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires, traducción del Disquisidor Pedro Ubertone.

“Si todavía creemos que cualquier cosa puede ser conocida, no hay patafísica. ¡Que ingenuidad! A mí no me molesta que lo opaco sea opaco. La ignorancia no me inquieta ni me angustia. Me resulta graciosa y satisfactoria. Los que buscan gimiendo me parecen poco despabilados” (16).

9.

De algo podemos estar seguros: toda obra de arte patafísica, o simplemente toda obra artística, al menos en su dimensión 'patafísica, se presentará absolutamente objetiva en su cientificidad.

17) Altmann, Tibor, Fojos Mecnografiados, inéditos, archivo del Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires.

10.

Creo que es imposible dar por terminadas estas indagaciones presentando a modo de in-conclusión las palabras de Tibor Altmann. Arte y patafísica: “La a de la a, el post del pre” (17).

octubre



en el stand 7 del

ba buen aires
photo

luis gonzalez palma

dpm

www.dpmgallery.com
dpm@dpmgallery.com

BOGOTT I-17 592 4 9 888 104
USA-11A-phone 202 278 1777 tel 202 202 4408

viajobien.com

Bienal de arte de San Pablo
Del 7 de octubre al 15 de diciembre

Incluye: **u\$s 491.-***
Pasaje aéreo volando con Aerolíneas Argentinas.
3 noches de alojamiento con desayuno.
Hotel Comfort Moema, (3* excelente) cercano a la Bienal.
Traslado aeropuerto-hotel-aeropuerto.

* Precio por persona en base habitación doble. Impuestos incluidos.

4314-0778

www.viajobien.com
info@viajobien.com

Post Scriptum

(Siete declinaciones aparentemente dispersas)

Lucio Arrillaga

1.

Si bien este material fue largamente trabajado, esta versión de *Diez indagaciones sobre arte y patafísica* sólo logró informarse con motivo de las I Jornadas de Inutilidad Pública desarrolladas en Tandil (Centro de la Provincia de Buenos Aires) en octubre de 2004. Y curiosamente su caducidad pudo comprobarse de manera simultánea a su publicación en la revista *El Peldaño* (Cuaderno de teatrología editado por el Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN) en junio de 2005. En éste y otros sentidos puede considerarse a “Diez indagaciones...” un texto verdaderamente viejo en su eternamente verde dimensión patafísica. Y si este dato debería alcanzar para desobligarme a brindar cualquier especificación suplementaria a los lectores de esta verdadera revista de hojas persistentes (1), debo reconocer que esta nueva publicación es también una oportunidad para apartarme de las consideraciones relativas a la exactitud.

1) Este juego remite a “El umbral de la patafísica” texto doctrinal considerado como el mayor texto de divulgación patafísica y el primero que se editó fuera de Francia en la revista norteamericana *Evergreen Review* “Revista Siempre Verde” (N del E)

2.

“La patafísica no es una máscara de la modernidad”. Con esas ya famosas palabras, el inolvidable Secretario Perpetuo del Niaepba Jesús Borrego Gil me advirtió, cuando este texto era sólo un diagrama de vectores imprecisos, respecto de su falla. Pero fue el Propiciador Rafael Cippolini el primero en advertir el escándalo: un campo de aplicación amplio y rico, pero absurdamente limitado. Estas “Diez indagaciones...” conforman un verdadero ejercicio de lo que él mismo ha denominado Patafísica Siglo XX. Y debemos aceptar que en tanto se inscribe en esta práctica (o tendencia) sólo participa de nuestro posible y maravilloso Museo.

En otras palabras, “Diez indagaciones...” es un texto que se encuentra apresado por todo lo que puede capturar. Un texto encadenado que, como Ubú, elige habitar libremente su celda. Pero esa elección no posee ninguna importancia. De ahí que su utilidad sólo pueda residir en su inútil insistencia operativa.

3.

Observemos que la utilidad es precisamente útil, pero inútil fuera de la función en la que se define y que la define. La inutilidad, en cambio, es la utilidad precisa. En otras palabras, la inutilidad es la utilidad que se afirma en un doble movimiento, un doble gesto, mediante el cual se privilegia la utilidad sobre la función y la precisión sobre la utilidad.

4.

¿Qué pasa o deja de pasar cuando se consideran los desarrollos propios del arte contemporáneo marcados por cierta preocupación (posiblemente inútil) por la inutilidad o cierta despreocupación (aparentemente inútil) por la utilidad? ¿Qué pasa o deja de pasar cuando se consideran los desarrollos de un nuevo pensamiento del acontecimiento o de lo singular? ¿Qué pasa o deja de pasar si se considera que la adscripción inmediata del fenómeno a la generalidad a dejado de ser la norma de la ciencia vulgar? ¿Qué pasa o deja de pasar cuando ciertos desarrollos paralelos en el arte, la ciencia y la filosofía son considerados accidentales derroteros ineludibles?

5.

Sin dejar de considerar al universo como aquello que es la excepción de sí, la Patafísica Siglo XXI (lo que entendemos y no entendemos por ella) recién se encuentra proyectándose: mientras que para el universo vulgar el año 2000 representó durante mucho tiempo una imaginaria bisagra perceptiva, para la patafísica fue en cambio el momento hiperreal de su regreso a la dimensión pública. Por otra parte debe reconocerse que la llegada del año 2000 no puso en entredicho la ciencia sino que simplemente la confirmó en toda su potencia. ¿Pero a qué ciencia nos referimos? ¿Tal vez a una ciencia turbulenta?

Lo cierto es que no habremos avanzado lo suficiente hasta que no logremos desasimilar los protocolos de investigación de la falsa dialéctica exactitud/inexactitud. No habremos avanzado lo suficiente hasta que no seamos capaces de pesar el anexacto valor del disvalor.

6.

¿Qué hilo invisible conduce de la protogeometría de Husserl (definida por Gilles Deleuze como anexa y sin embargo rigurosa dado que es inexacta por esencia y no por azar) al atomismo griego? ¿No es tal vez la recuperación del clinamen por Michel Serres como antes lo había hecho Alfred Jarry?

7.

Por último epifenomenologizamos. Pero comencemos a considerar que los fenómenos no dejan de estropearse *incerto tempore, incertisque locis*. No olvidemos la precisa advertencia "La patafísica no es una máscara de la modernidad".

Catálogo bola de fuego

¡El Proyecto Bola de Nieve tiene su contrafigura!

Gustavo Diéguez

Todos conocemos el proyecto *Bola de nieve*; un catálogo de artistas seleccionado por artistas (www.boladenieve.org.ar).

Hace unos días ocurrió algo extraño. No tardó en aparecerle una contrafigura. Ocurrió la *Bola de fuego*.

Y a diferencia del valor conservador del frío que tiende a mantener las cosas en su sitio y en buen estado a lo largo del tiempo, esta convocatoria ígnea sólo ocurre una vez: acabó encendida y consumida en un instante por las llamas.

Mientras en la planta inferior de la galería Alberto Sendrós se celebraba una inauguración con los recursos de rutina -esto es, vino tinto, catálogo impreso, charla entre familiares, conocidos, amigos, artistas e interesados en la compra y venta de las obras de gran formato colgadas sobre las paredes blancas-; en la planta superior se consumaba un conjuro, o algo así.

La azotea encajonada por unas medianeras muy altas, una sala a cielo abierto, resultó el ámbito para poner en marcha el ritual.

Diego Melero y Gastón Cammarata apelaron a la fluidez y complementariedad de sus propios rasgos, la historicidad y el instinto, la representación y el acto, para officiar de *mediums* de una recreación histórica inquietante. La convocatoria tuvo foco en la recreación de la figura de Savonarola, aquel dominico inquisidor reformista que enfrentara a las instituciones políticas y religiosas de su época y que despertara el interés fanático de grupos juveniles entre otros de Rafael que implorara por su injusta persecución. En esta ocasión se revivieron aquellos momentos en los que el monje celebró la *hoguera de las vanidades*, cuando una cantidad de obras de arte y otros objetos de lujo fueron sometidos al fuego. Los florentinos estaban invitados a ir a quemar sus pertenencias más lujosas, pero también libros de Bocaccio y de Petrarca. Se presume que algún Botticelli ha caído en esas llamas.

Fue así como, por la transitividad que propicia la evocación, se produjo una nueva quema colectiva de obras de arte. Fue una quema consentida. Una posible reconstrucción del evento. Primer paso: convocatoria, una considerable cantidad de llamados telefónicos a reconocidos artistas explicando a cada uno lo que ocurrirá ese día en la azotea. La invitación a quemar una de sus obras a Siquier, Ballesteros, Vecino, Jacoby, Pér-

sico, Cecilia Szalkowicz, Estol, Lindner, Laren, Barilaro, Yanina Szalkowicz, entre tantos. Éstos sabemos que accedieron. Puede suponerse de otros que se hayan negado.

La formación de una colección concreta. Las obras llegaron a la azotea. Pronto se encendió una fogata en un tambor vacío de doscientos litros. Comenzó una invocación de Melero por la que todos los personajes volverían a la vida: Savonarola y sus predicciones, Lorenzo de Medicis pronosticado de muerte, Alejandro VI pontífice que ordenara su justicia final en la hoguera.

Una a una las obras fueron conducidas al fuego. Cammarata alimentó las llamas que crecían con la combustión de los óleos y el viento norte. La luz alumbró entonces los rostros de los concurrentes. Pronto nos pudimos dar cuenta de la composición del público: curiosamente todos los espectadores eran artistas. No parece casual. El grupo se convirtió en protagonista de un momento de aprobación colectiva, de demostración de afecto por las mejores obras y sus autores, una especie de validación espontánea expresada por la mayor expresividad de las lamentaciones de un grupo que asumía su parentesco hermético.

Se produjo entonces una nueva forma del coleccionismo. Un coleccionismo negativo, la combustión de las autorías en un medio común. Momento de pérdida y de ganancia. Primitivo como el sacrificio, una economía de la pérdida que asume y apuesta a su valor por su misma congregación.

Sólo se pudo comprobar definitivamente esa impresión al bajar las escaleras y ver nuevamente la inauguración que aún transcurría y el momento suplementario de indignación y desconcierto de quienes estaban abajo, sobre todo quienes participan diariamente del mercado doméstico del arte, al tomar conocimiento de lo que acababa de extinguirse.

En tiempos del auge de un segundo revisionismo histórico argentino, la recreación no pareció volver como farsa marxiana, sino tal vez como una delimitación de los dominios del arte. No será la división sociológica entre lo alto y lo bajo -planta alta y azotea-, ni la sencilla oposición metafísica entre lo material y lo espiritual. Ni siquiera será un asunto moral como hubiera querido el mismo Savonarola.

Mensajes con todos elementos combinados

Sobre Moda y Artes Visuales

Dolores Althabe

Algunos artistas crean sus obras y como resultado final nos regalan belleza con su arte. Una pintura, una escultura, una muestra fotográfica puede expresar la belleza de un momento capturado por la cámara o de una imagen; un cuadro puede brindar a nuestros ojos una agradable combinación de colores y formas, una escultura puede hablar de la belleza de un material...

Otros artistas, en cambio, nos movilizan desde su mensaje. Nos hablan con sus obras de cosas que perciben, cambios sociales, situaciones. Nos acercamos a su obra "distraídamente" y de repente nos capturan el alma, se moviliza nuestra emoción y el ánimo, para bien o para mal...

Gusto, tacto, oído, vista, olfato... alma, cerebro... de las personas. ¡¡Cuántos "lugares" tiene un artista a dónde llegar!! Cuántas herramientas también.

¿Qué le pasa a un diseñador de moda, qué me pasa A MÍ cuando entro en contacto con LAS ARTES VISUALES...?

Imágenes, formas, colores, luces y sombras, materiales... mensajes con todos elementos combinados.

Un diseñador "combina" elementos, y a diferencia de un artista, parte de una demanda, una necesidad concreta o un pedido. Combina elementos, como decíamos, de la mejor forma posible para obtener un resultado. Un diseñador resuelve y comunica.

Las artes visuales, exentas de este pedido o demanda del diseñador son enriquecedoras, son fuentes de inspiración. Cualquier manifestación de

arte puede aportar a un diseñador (de modas en mi caso) riqueza visual e intelectual. Podemos tomar de una obra concebida por un artista conceptos intelectuales, mensajes... podemos tomar formas, colores, materiales, combinaciones posibles, proporciones, ideas...

También pasa que lo que una obra de arte causa en nuestro ánimo nos prepara para resolver el pedido o demanda. Nos puede proporcionar la alegría, la calma o la revolución interna, que luego nos permite recorrer nuestro camino para llegar al diseño final.

O nos da el mensaje que luego nos sirve como concepto, y ese concepto lo llevamos a las prendas, o sea lo expresamos con nuestros materiales, formas y posibilidades.

Un diseñador de moda trabaja en dos y tres dimensiones, ya que el cuerpo es tridimensional, y lo que se piensa en papel (dos dimensiones) luego adquiere volumen.

Los colores y las formas ocupan espacio en el cuerpo de las personas, las telas "hablan", las texturas, los estampados... las proporciones que usamos, dan mensajes. Y a veces buscamos dar mensajes, como los artistas, elegidos previamente, que tienen que ver con situaciones sociales, con deseos, los llevamos a las prendas.

Se puede "capturar" la esencia de un artista, desde lo formal, desde lo conceptual, o desde lo emotivo y llevarlo a nuestra disciplina.

Pequeño Daisy Ilustrado

artefacto

* A energía solar, a gas natural, alienígena, antiguo, artículo, casero, concreto, cultural, chato, de hecho, de iluminación, de inseminación, de grabación, eléctrico, de novela setentosa de ciencia ficción, electrodoméstico, enchufado, espacial, explosivo, filosófico, híbrido, hidráulico, incendiario, inalámbrico, institucional, literario, legal, macizo, mecánico, mínimo, mortífero, multifuncional, muy inútil, narrativo, naval, novedoso, petardo, portátil, potente, sanitario, sospechoso, tangible, visionario, visual, volador, útil.

* Aljibe, aspiradora, batidora, bomba, caldera, calefón, colador, computadora, cpu, cuchillo eléctrico, estufa a cuarzo, disquetera, fotocopiadora, freezer, grabador, heladera, hornito eléctrico, impresora, licuadora, lamparita, lavadora, olla a presión, proyector, pulidora, microonda, multiprocesador, motor, nave, radio, reproductor de dvd, secador de pelo, secarropa, taladro, tarjeta de video, televisor, ténder, termotanque, tostadora.

* Escuela, congreso, feria de diversiones, parlamento.

* La pluma con la que escribo.

* Cuerpo.

* Obra.

* Ready made.

* Objeto conceptual.

* Hecho de arte.

* Arte de hecho.

* Instrumento.

* Obstáculo.

* Artimaña.

* Un hecho artístico.

* Mero artefacto.

* Lenguaje filosófico.

* Cosa aparatosa.

* Inventado por el hombre.

* De la familia del aparato.

* Arte fachista: arte militar.

* Banda de rock de Puerto Rico.

* Dejo de nostalgia, cosa vieja.

* Personaje estrafalario.

* Portador de conocimiento.

- * Específicamente funcional.
- * Raro: talismán.
- * Raro: un explosivo adentro de un melón.
- * Arte de ser una cosa.
- * Máquina que no camina.
- * Objeto no muy orgánico.
- * Operar el artefacto.
- * Teleológico: como el motor inmóvil.
- * Todo lo puede y todo lo abarca.
- * No toda manufactura ni toda artefactura son artísticas ni hechas a mano.
- * El artefacto de fabricación casera estaba compuesto por dos aerosoles y una garrafa.
- * Arte absolutista impuesto por la fuerza; arte antidemocrático.
- * Que cumplía una utilidad y luego dejó de cumplirla.
- * Un hecho sin arte: inartefacto o desartefacto.
- * A un "plomo" se le dice que es un "aparato" y también se le dice que es un "artefacto".
- * Algo molesto que está en la casa o en el taller.
- * Lo hecho con arte o cosa realizada con alguna suerte de arte.
- * Arte de facto: el que no se pudo pensar ni hacer en Argentina desde 1976 a 1983.
- * Especie de construcción con piezas de distinto tipo.
- * No hay artefacto que haga que algo en mí se encienda.
- * Determinada tecnología dispuesta para un fin concreto.
- * De función claramente determinada.
- * La partícula facto proviene del latín.
- * Arte entendido en la acepción medieval de "tekne" = técnica.
- * Algo hecho o fabricado de acuerdo a cierta técnica.
- * Universales o al menos universalizables.
- * Refiere a la obra de arte como lo fabricado y elaborado. "Estructura", "canevá" o cañamazo (diseño) sobre el cual se realiza el objeto estético.
- * El artefacto y lo perfecto guardan raíces eti-

mológicas en común. Se trata del verbo “hacer”, donde su participio, “hecho”, indica que algo ha sido realizado (factus). Así, mientras que lo perfecto indica lo acabado, lo que ha concluido, el artefacto es la idea de algo que ha sido realizado -y acabado- por medio del arte.

* Conjugua arte con factio pero no se pregunta uno el por qué. Pocas veces se registra la ante-sílaba, pero es este primer vocablo un ejemplo de comodín semántico que enaltece a la palabra o al objeto al que se lo aplica, y devuelve así a lo utilitario cierta belleza existente, posible, muchas veces olvidada.

* Parece un hecho de arte, pero en general se usa para denominar cosas más bien técnicas específicas.

* Nunca se sabe dónde ponerlo ni para qué sirve, ni de dónde salió.

* Muchas veces cuando uno no sabe de qué cosa está hablando, dice “es un artefacto de este tamaño, con estos colores.

* La máquina que tiene el doctor de Volver al futuro, cuando llega Marty y trata de leerle el pensamiento. Un sombrero / casco muy ridículo con unas antenas y un alargue para conectar a la mente del otro.

* Los artefactos miembros de una clase, aunque no compartan una naturaleza física, com-

parten todos una misma función social en una comunidad lingüística: tal es la naturaleza referida por los nombres de los artefactos.

* Wittgenstein asimiló el lenguaje a una caja de herramientas. Una lengua -podemos considerar nosotros ahora- es un artefacto empleado por los miembros de una comunidad idiomática para comunicarse entre sí.

* Los hay de toda clase y para todo propósito, son clasificables en categorías inmensurables. En los últimos años se ha adquirido como valor en el lenguaje del arte. Esta categoría permite incluir lo inclasificable, ampliando incluso la lista de componentes con acciones, pensamientos, ideas, gestos. Abarca todos los medios conocidos y desconocidos, incluso las instituciones y las gestiones de artistas como obra de arte.

* Etimológicamente hablando, debe diferenciarse del manu factio. Parece que en sus inicios ars se pensaba como habilidad, talento (plus artis quam fidei adhibere, significa decir: demostrar más habilidad que buena fe), inclinaciones o conducta y artifex era el maestro en un arte, artífice, artista o artesano. Artificialis significa conforme a las reglas del arte.

* Parece que en spanglish se dice “artefuckyou”.

<p>JUDITH VILLAMAYOR</p> <p>ARTE</p> <p>CLASES INDIV. Y GRUPALES</p> <p>J@VILLAMAYOR.COM.AR</p>	<p>Luis Lindner</p> <p>clases de dibujo</p> <p>comargin@hotmail.com</p>	<p>LUCIANA OLMEDO WEHITT</p> <p>Traducciones de español-inglés o inglés-español</p> <p>Especialidad en temas culturales</p> <p>luciana.olmedo@gmail.com 011 1563 043 605</p>	<p>Fabián Burgos</p> <p>Análisis de obra</p> <p>burgosbox@yahoo.com.ar Tel. 11 6204 6348</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>proyectov</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectov.org</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconocidos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3° "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>
<p>TALLER DE ARTES VISUALES Mariela Farina</p> <p>20 % descuento para lectores de ramona</p> <p>Tel.: 4856-9101 tallerfarina@yahoo.com.ar</p>	<p>visitá bola de nieve</p> <p>http://www.boladenieve.org.ar</p>	<p>"Pinceladas y otros condimentos"</p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9-Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p>participá en proyecto Documenta 12 magazine</p> <p>editor@ramona.org.ar</p>

muestras

Aguirrezabal, Moira; Luna, Daniela Jardín Oscuro Pintura 13.10.06-08.11.06

	Alberto Sendrós lu a vi de 14 a 20 hs Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com		
	Aizenberg, Audivert, Bianchedi, Heredia, otros Victor Najmías Tec. Mixtas 14.08.06-10.10.06 Altieri, Luis Alber Isidro Miranda (S. Isidro) Pintura 26.10.06-18.11.06 Andrea, Mateo, Ruiz Guñazu RO, galería de arte Tec. Mixtas 10.10.06-05.11.06 Artistas japoneses Vermeer Tec. Mixtas 05.10.06-30.11.06 Bonadeo, Gaetano Adi, Ivanoff, Jiménez, otros Espacio Fund. Telefónica Arte Digital 08.09.06-22.10.06 Brodsky, Camnitzer, Echavarría, Frasconi, otros CC Recoleta Tec. Mixtas 08.09.06-16.10.06 Casamajor, Cecilia Foro Ghandi Fotografía 14.09.06-14.11.06 Cassano, Gabriela Adriana Indik Tec. Mixtas 06.10.06-30.10.06 Cavagnaro, Andrea Rosa Chancho Instalación 14.09.06-20.10.06 Ciliberti, Florencia Sonoridad Amarilla Pintura 13.09.06-14.10.06 Colectiva Expresiones contemporáneas Fotografía 19.10.06-29.10.06 Cozzi, María Eugenia Isidro Miranda (San Isidro) Pintura 16.09.06-16.10.06		

	Arquitectura del Cielo Diana Aisenberg cierra el 28 de Octubre primavera en Daniel Abate - 005411 48048247 dag@danielabategaleria.com.ar www.danielabategaleria.com.ar		
	Del Giudice, Roberto Isidro Miranda (San Isidro) Pintura 26.10.06-18.11.06		

	Alberto Greco en Piedralaves (España, 1963) fotografías Octubre en Galería delinfinito		
	Di Como, Marula Förderverein Klosterruine Instalación 01.09.06-15.10.06		

Del Giudice, Roberto Isidro Miranda (San Isidro) Pintura 26.10.06-18.11.06

	Alberto Greco en Piedralaves (España, 1963) fotografías Octubre en Galería delinfinito		
	Di Como, Marula Förderverein Klosterruine Instalación 01.09.06-15.10.06		

Di Como, Marula Förderverein Klosterruine Instalación 01.09.06-15.10.06

	ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS Premio Mamba - Fundación Telefónica Curadora: Laura Buccellato del 8 de Septiembre al 22 de Octubre		
	Ferreiro, Florencia; Scavuzzo, Paula CC Borges Instalación 22.05.06-22.12.06 Gonzaga, Caraffa, López Cabrera, otros Imago Pintura 01.09.06-06.10.06		

Ferreiro, Florencia; Scavuzzo, Paula CC Borges Instalación 22.05.06-22.12.06
 Gonzaga, Caraffa, López Cabrera, otros Imago Pintura 01.09.06-06.10.06

	HORACIO LOPEZ GASCHETTO RODOLFO SORONDO MARIO CANTALUPPI Tela Mosaico Papel Presentes en la Semana del Arte 1 al 7 de octubre en Galería de Arte Karina Paradiso Inauguración: 10 de octubre En exhibición hasta el 27 de octubre		
	Linder, Luis; Mitlag, Miguel Braga Menendez Tec. Mixtas 26.09.06-04.11.06 López, Ana Papelera Palermo Dibujo 04.10.06-15.12.06		

Linder, Luis; Mitlag, Miguel Braga Menendez Tec. Mixtas 26.09.06-04.11.06
 López, Ana Papelera Palermo Dibujo 04.10.06-15.12.06

	GUTTERO UN ARTISTA MODERNO EN ACCIÓN curador: Marcelo Pacheco del 1 de Septiembre al 30 de Octubre de 2006 DAVID LAMELAS TIEMPO COMO ACTIVIDAD Instalación hasta Noviembre 2006		
---	---	--	--

MAMAN FINE ARTS

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



Inauguraciones Pabellón4
10 de Octubre 20 hs. artistas **Gabriel Nogueira** Pinturas | sala I
Eduardo Gasaniga Técnicas mixtas | sala II
Proyecto cubo Adrián Fortunato-Alejandro Thornton-Claudio Roncolli-Lucila Poisson

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

PALATINA

Romulo Cidañez
desde el 4 de hasta 23 de Octubre
Pintura | Dibujos

Mariano Cornejo
desde el 25 de Octubre al 13 de
Noviembre
Técnica mixta

Pichel, María Marta	Isabel Anchorena	Pintura	14.09.06-24.11.06
Plez, Patricia	Transarte	Pintura	27.10.06-09.11.06
Portaluppi, Liliana	Los Cuencos (Mar del Plata)	Tec. Mixtas	27.09.06-17.10.06
Romano, Daniel	Isidro Miranda (San Isidro)	Pintura	19.10.06-17.11.06



Curriculum cero | recepción de trabajos desde el 2 hasta el 27 de Octubre

Marcelo Pombo | Ocho Pinturas y un Objeto
nuevoespacio: **Constanza Piaggio** | Res

Fabio Kacero | La muestra del año | cierra el 14 de Octubre

Saubidet, Celina	Elsi del Río	Escultura	05.09.06-14.10.06
Schvartz, Marcia	M Eduardo Sívori	Pintura	09.09.06-15.10.06
Sidañez, Rómulo	Palatina	Dibujo	04.10.06-23.10.06
Torres, Hernán	Teatro Argentino	Pintura	15.09.06-10.10.06
Volta, Roberto	Abasto Plaza Hotel	Pintura	29.04.06-29.12.06

galerías

713- Arte Contemporáneo Defensa 713 Bs As ma-do 14-19
Abasto Plaza Hotel Av. Corrientes 3190 Bs As lu-vi 10-19; sa 10-13



Alberto Sendrós | lu a vi de 14 a 20 hs
Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995
info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

Adriana Indik	Rodriguez Peña 2067 PBª	Bs As	lu-vi 15-20
Braga Menendez Arte Contemp.	Humboldt 1574	Bs As	lu-vi 13-20, sa 14-18
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	sa 10-21; vi-do 19-22
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi: 14-21; sa-do-fer 10-21
C. de Expresiones contemporáneas	Baj. Cabral y Río Paraná	Rosario	a combinar
Los Cuencos	Roca 1404	Mar del Plata	ju-sa 9-13; 16-20 do 16-20



Pasaje Bollini 2170 005411 48048247
c.p 1425 Buenos Aires dag@danielabategaleria.com.ar
Argentina www.danielabategaleria.com.ar

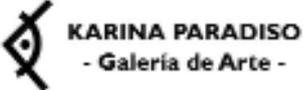


Av. Quintana 325, pb.
4.813.8828 / 4.815.5699
lunes a viernes de 11 a 20 hs.

Elsi del Río Arévalo 1748 Bs As ma-vi 15 20, sa 11-14

 E S P A C I O Fundación Telefónica	ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA - Arenales 1540 - Cap Fed. 4333-1300 /4333-1301 espaciodfundacion@telefonica.com.ar www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio ma-do 14-20:30 hs. Lunes cerrado al público. Entrada libre y gratuita
--	--

Foro Ghandi	Av. Corrientes 1743	Bs As	lu-vi 13-22; sa-do 18-23
Förderverein Klosterruine	Klosterstraße 73 a,	Berlin, Alemania	a combinar
Imago (Fundación OSDE)	Suipacha 658	Bs As	ma do 09-00
Isabel Anchorena	Arenales 1239 4ºH	Bs As	a combinar
Isidro Miranda	Sucre 1723	San Isidro	lu-vi 10-13/17-20; sa 10-13
Jardin Oculto	Palestina 742 1º3	Bs As	lu-vi 18-21

 KARINA PARADISO - Galería de Arte -	www.karinaparadiso.com.ar Av.del Libertador 4700 PBºA
---	---

M Eduardo Sívori Av. Infanta Isabel 555 Bs As ma-vi 12-20; sa-do-fer: 10-20

 malba Colección Costantini	Malba-Colección Costantini Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Avda. Figueroa Alcorta 3415 T +54 (11) 4808 6500 info@malba.org.ar www.malba.org.ar jue-lun y fer 12-20, mie hasta 21hs con entrada gratuita martes cerrado
---	--

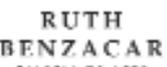
MAMAN FINE ARTS	Galería Daniel Maman Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina LU-VI 11-20, SA 11-19
---------------------------	--

 pabellon 4 MULTIESPACIO	Uriarte 1332 Palermo Viejo tel/fax: 4772 8745 / 4779-2654 www.pabellon4.com pabellon4@interlink.com.ar
--	--

Papelera Palermo Cabrera 5227 Bs As lu-vi 10-13/14-19;sa 10-13/15-20

PALATINA	Romulo Cidañez desde el 4 de hasta 23 de Octubre Pintura Dibujos	Mariano Cornejo desde el 25 de Octubre al 13 de Noviembre Técnica mixta
-----------------	--	--

RO, galería de arte	Paraná 1158	Bs As	lu-vi 11-20; sa a combinar
Rosa Chanco	Dorrego 1573	Bs As	a combinar

 RUTH BENZACAR GALERÍA DE ARTE	Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80 lu-vi: 11:30-20; sa 10:30-13:30 galeria@ruthbenzacar.com www.ruthbenzacar.com
--	---

Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983	Bs As	ma 14-20; mi-sa 14-02
Teatro Argentino	Av. 51 entre 9 y 10	La Plata	a combinar
Transarte	Cochabamba 360	Bs As	lu-vi 10-13, 15-19.
Vermeer	Suipacha 1168	Bs As	lu-vi 11-19, sa 11-14
Victor Najmías - Art gallery international	Costa Rica 4688	Bs As	lu-vi 15:30-19:30

E S P A C I O
Fundación Telefónica

2012

Arte y Nuevas Tecnologías.

Premio MAMbA - Fundación Telefónica.

Curadora: **Laura Buccellato.**

Presentación de las obras ganadoras y seleccionadas de la 4ª edición del Premio MAMbA - Fundación Telefónica en las categorías de: Video Arte, Multimedia, Arte Digital, Proyecto Multidisciplinario Experimental LimbO y Gran Premio a las Nuevas Tecnologías.

Obras de Martín Bonadeo, Leonello Zambon, Leonardo Solaas, Iván Ivanoff y José Jiménez, Paula Gaetano Adi, entre otros.

Del 8 de septiembre al 22 de octubre.

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

Arenales 1540 - 4333-1300/1301 - espaciodfundacion@telefonica.com.ar
ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Del 4 de agosto al 11 de septiembre de 2006

HORACIO COPPOLA

100 años

Una producción de Malba en colaboración
con Jorge Mara y Galería La Ruche.

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

malba  Colección Constantini