

ramona

66

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

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

Brumarios del infinito > Editorial

Dossier ramona-Documenta 12/Magazine. Quinta entrega

La Coca-Cola y la estética del saborizante > Cristóbal Farriol, de Arte & Crítica (Chile)

Os três eixos temáticos da Documenta 12/Magazine > Leandro de Paula, de Canal Contemporáneo (Brasil)

Pequeña Suite Prior

Chinus Solus > Rafael Cippolini

¡Demiurgo desgarbado! > Gerardo Jorge

Dossier Jean-Jacques Rousseau por el Proyecto REI (ramona estética integral)

Presentación del Prefacio de Narcisse o el amante de sí mismo > Vera Waksman

Prefacio de Narcisse > Jean-Jacques Rousseau (traducción Vera Waksman)

Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47) > Société Anonyme

Recuerdos de la Provincia Dañada o la primera tarde en Mauthausen > Lux Lindner

El arte es una invitación a un gasto de energía sin fin preciso > Asger Jorn

Cien Schiavonis juntos > Xil Buffone

Dossier Cómo sobrevivir al conceptualismo

¿Los practicantes de qué disciplina tendrían que sobrevivir al embate del conceptualismo?

> Diálogo Eduardo Stupía, Santiago Rial Ungaro, Sergio Wolf y Rafael Cippolini

Memorias del horror > Eugenia Bekeris

Colección MDZ Cómocuan donde > ED contemporaneo

¡Y otros prodigios placeres para seguir saltando de felicidad en primavera!

ramona

revista de artes visuales
nº 66. noviembre de 2006
\$7

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, 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

Suscripciones

Mariel Morel, Luciana Olmedo Wehitt

Distribución y Ventas

Mariel Morel, Agustín Huarte

Prensa y 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

Fotogalerías

Berenice González García, Guadalupe Ruiz,
Carla Lucini

colaboran en Fundación Start:

webmaster

Ricardo Bravo

Relaciones institucionales

Julieta Regazzoni

Índice

- 4 **Brumarios del infinito**
Editorial robespierresco
- 6 **DOSSIER RAMONA-DOCUMENTA 12/MAGAZINE. QUINTA ENTREGA**
La Coca-Cola y la estética del saborizante
por Cristóbal Farriol
- 12 **Os três eixos temáticos da Documenta 12**
por Leandro de Paula
- 16 **PEQUEÑA SUITE PRIOR**
Chinus Solus
por Rafael Cippolini
- 22 **¡Demiurgo desgarbado!**
por Gerardo Jorge
- 26 **Dossier Jean-Jacques Rousseau por el Proyecto REI (ramona estética integral)**
Jean-Jacques Rousseau, las ciencias, las artes y los vicios del hombre mal gobernado
por Vera Waksman
- 32 **Jean-Jacques Rousseau: Prefacio de la comedia Narcisse o el amante de sí mismo**
por Jean-Jacques Rousseau (Traducción de Vera Waksman)
- 42 **Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47)**
por La Société Anonyme
- 52 **Recuerdos de la Provincia Dañada o la primera tarde en Mauthausen**
por Lux Lindner
- 60 **El arte es una invitación a un gasto de energía sin fin preciso**
por Asger Jorn
- 64 **Cien Schiavonis juntos**
por Xil Buffone
- 71 **DOSSIER CÓMO SOBREVIVIR AL CONCEPTUALISMO**
72 **¿Los practicantes de qué disciplina tendrían que sobrevivir al embate del conceptualismo?**
Diálogo entre Eduardo Stupía, Santiago Rial Ungaro, Sergio Wolf y Rafael Cippolini
- 86 **Memorias del horror**
por Eugenia Bekeris
- 90 **Colección MDZ**
Cómocuandonde
Fragmento de una entrevista realizada al equipo Mendocino ED en el marco de la Muestra de la Colección de arte contemporáneo de Mendoza donada a la Colección del MACRO

Brumaríos del infinito

Editorial robespierresco

Rafael Cippolini

¿Cómo reglamentar la materialidad de un tiempo sin límites? Es entonces cuando nos acude nuevamente el brumario, esto es, una medida convencional y a la vez un experimento de uso histórico limitado; otra paradoja seminal. Sírvanos provisoriamente de ejemplo y analogía: el espacio que define las prácticas y recepciones del arte contemporáneo parece hundirse en las mismas paradojas y revuelos (incluso en burocracias familiares). La plataforma de *lo contemporáneo* no pueden avanzar ya en una ininterrumpida y a la vez tan veloz ficción de progreso (la modernidad se aplica casi escolarmente a este diagrama) sino que estalla repentinamente en direcciones sorprendentes. Así Eva Grinstein nos sugiere la lectura del instructivo de Société Anonyme (un cúmulo de prácticas que devoran sus propias fronteras), Documenta 12/Magazine en esta oportunidad recorre las voces de publicaciones chilenas y brasileñas que navegan en saborizantes y evaluación de ejes, un artista imprescindible como Alfredo Prior es radiografiado minuciosamente desde escorzos diversos que componen relatos que intentan localizar su mito, **ramona** estética integral vuelve a la carga con Jean-Jacques Rousseau y una propuesta de acercamiento (¿no atravesamos acaso un umbral parecido a aquel desbarajuste epistemológico dieciochesco?), Lux Lindner no deja de prender mechas de todos los tamaños (¿qué dispositivo explotará esta vez? No lo sabemos, pero sí reconocemos la sagacidad), Xil Buffone atraviesa los tiempos con los ojos repletos de Schiavonis que esperan impacientes brindar placer a más y más espectadores, el valeroso vikingo Asger Jorn celebra el gasto como ofrenda al Gran Dios de lo incierto (¡vaya definición de arte!) y el conceptualismo vuelve a ser auscultado fuera de sus coordenadas iniciales, para observar desde ángulos disímiles las diseminaciones que le ocurren (lo conceptual, al fin de cuentas, siempre acontece). ¿No es un brumario el colmo de lo experimental, es decir, el intento de modificar la percepción de lo que nunca se detiene a partir de una lente que puso en duda cualquier legislación de naturalidad? La misma idea de tradición es un hábito: no existe sin repetición. En esta oportunidad **ramona** (este conjunto de hojas cuyas excluyentes imágenes son producto del pensamiento tipográfico) quiere ser un brumario en escala: la unidad de medida, un régimen que sueña con abarcar (y quizá ordenar, o lo que es su génesis: desordenar) el infinito del arte. Un paso no (más) acá.



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

Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

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

La Coca-Cola y la estética del saborizante

Un capítulo más del Dossier Documenta 12/Magazine en dos textos de otras publicaciones pertenecientes al Proyecto Magazine. El primero, un artículo de la revista digital chilena Arte y Crítica (www.arteycritica.cl).

por Cristóbal Farriol Entonces todo empezó con la Coca-Cola.

No quiero introducir a una reflexión sobre la Coca-Cola como ícono de los yanquis, ni relacionarla con la globalización, ni con la sociedad de consumo ni nada de eso. El punto al que quiero llegar no haría enojar a nadie, ni heriría susceptibilidad alguna. No pienso hablar mal de ningún país en este momento, o más bien, no es necesario hacerlo. Sólo quiero hablar sobre un punto sumamente inocente de esta bebida, casi exclusivamente relativo a la pura percepción: su sabor.

A todos les gusta, y si bien no manejo las estadísticas al respecto, no me extrañaría saber que es la que más gusta en el mundo del consumo. No puedo afirmar que sea la más rica. A mí me gusta, y más que el resto de las bebidas, pero no puedo afirmar que sea la más rica. Sería como referirme a alguna mujer como “la más linda”, o a algún pensador como “el más genial”, o hablar de “la mejor banda de rock del mundo”, o sea, sólo opiniones que, como tales, son tan válidas como cualquier otra, con lo que quedaríamos en nada. Está la posibilidad de argumentar por qué es la más rica, pero eso no es lo que quiero desarrollar ahora. Hay un punto de la Coca-Cola que deseo observar con detención, y es su condición de “bebida de fantasía”.

Creo que en casi todas dice eso (en algunas también señalan que no tiene alcohol). En lo personal, esa frase me confundió unas cuantas veces durante mi niñez. Tal vez como un intento de poner fin a mis interminables preguntas, mi padre me dijo que la “Fanta” se llamaba así porque era una bebida de FANTAsía, tal como decía en la etiqueta. Pero algo no me cuadraba, pues si ha de haber una bebida producto de la fantasía, la Coca-Cola lo era por excelencia. La Fanta era una bebida sintética, como todas las gaseosas, pero aun así, la fanta imita a un sabor natural. La Fanta y la Crush imitan la naranja; la Kem imita la piña, la Bilz imita alguna fruta roja, como frutilla o algo así, que ya ni logro identificar; la Pap

imita la papaya, la 7up y la Sprite toman sabores medio cítricos, asemejándose a alguna limonada. Puede verse que en el caso de la Bilz y las Sprite-7up, hay cierto alejamiento del referente. No es explícito el sabor que desean imitar, sino más bien lo toman como inspiración. Pero si hay alguna bebida que no le interesa en absoluto el referente, ésta es la Coca-Cola.

Puede que tenga algo de caramelo, pero en la Coca-Cola jamás dirá “bebida sabor caramelo” como en la Fanta dice “bebida sabor naranja”. De hecho, de qué está hecha la Coca-Cola es uno de los grandes misterios del último siglo. La Coca-Cola parece ser el ápice de lo que los saborizantes son capaces de hacer. Nadie podría saber a qué sabe la coca-cola. De hecho, lo más sensato sería decir que sabe “a Coca-Cola”, al punto que se venden caramelos “sabor Coca-Cola”. Es el paradigma de la autonomía de los saborizantes. Ningún otro alimento nos da tal deleite sin siquiera saber lo que nos estamos tragando. Es tan pionera, que aún el día de hoy, más de cien años después de su invención (se comercializó a partir de 1888), los saborizantes sigue trabajando en función de saber a otra cosa, a algo natural: siguen con un afán de mimesis que la Coca-Cola no toma en cuenta.

Salgamos por un momento del área de las bebidas y veamos otros comestibles. En productos como helados, galletas o rellenos de golosinas en general, sentimos sabores de distintas frutas, pero desde luego esa fruta nunca estuvo en bocado alguno. Si comemos un chocolate relleno con crema de vainilla, en la lista de ingredientes del envoltorio dirá “sabor vainilla idéntico al natural”, y en el mejor de los casos, si el producto es de mayor calidad (lo cual significa un costo extra) dirá “esencia de vainilla”, y así en otros comestibles con saborizantes. El jugo en polvo sabor limón es un ejemplo extraordinario: apenas se parece al limón, y si sentimos que se parece es sólo porque en la etiqueta se indica su sabor, provocándonos cierta sugestión. Pero si no supiésemos de esa intención

de saber a limón, seguro no sabríamos a qué sabe (como sucede un poco con la Bilz). Si comparamos un jugo de naranja en polvo de una marca barata y otra más cara, veremos que la más cara tiene un sabor más fiel al referente natural, y que el barato sería una aproximación poco precisa, o exagerada, tosca, más dulzona o ácida de lo que debiera. Así, si hay comestibles sintéticos considerados de mayor calidad, éstos son los de sabor más cercano y fiel al referente natural, y como siempre, se debe pagar extra por ello. Esto puede a primera vista dejar la siguiente conclusión: mientras más parecido al natural sea el saborizante, de mejor calidad se lo considera.

Esa frase no puede dejar de recordarme una de las concepciones populares de lo que se considera una buena obra de arte: mientras más realista, mientras más parecido al natural, mejor es la obra. Es evidente que en los contextos especializados de las artes, tal concepción está ya bastante criticada, pero en los legos, en la gente que poco y nada sabe de arte, es una concepción que hasta el día de hoy permanece con gran fuerza. En esa concepción profana de la “buena obra de arte” se ha llegado, incluso, a producir cierta literatura. En una *Reader's Digest* una vez leí un cuentito sobre un pintor cuya obra maestra fue un paisaje, tan fiel al fenómeno de la percepción óptica, que lo puso en la ventana de la habitación de una chica moribunda a modo de diorama. Ésta, durante toda su convalecencia, creyó estar viendo un paisaje que realmente no existía. Ella, en un estado profundamente melancólico, se prometió que moriría cuando la última hoja del árbol de la ventana cayese. Pero como esa hoja era realmente una pintura, jamás cayó. La concepción de la obra de arte genial como un engaño a nuestros sentidos (la conocida “trompe l'oeil”) es enormemente común, y lo más curioso es que la mayoría no se da cuenta de que cosa semejante destruiría la obra de arte. En el cuentito que acabo de citar, este pintor hace un esfuerzo tal por lograr tan enorme verosimilitud, que al dar su última pincelada muere de agotamiento. El tipo dio su vida por su “gran obra”, y la chica enferma, a fin de cuentas, jamás apreció la obra de arte. Si bien sus sentidos fueron engañados, ella sólo tenía consciencia de estar viendo un paisaje, pero jamás una obra de arte. El pintor, literalmente, se mató trabajando, y la chica jamás supo que estaba frente al clímax de la mimesis de la pintura al óleo. La obra terminó valiendo tanto como mirar por la ventana, terminó siendo tan real que se confundió con su entorno hasta hacerse invisible y desaparecer, desapareciendo por tanto la obra. De la mimesis pasó al camuflaje.

Es así como toda persona medianamente conocedora del arte resulta en mayor o menor medida crítica de esa concepción naturalista de la obra genial. En última instancia, persiguen el mismo afán mimético, pero desplazando el referente: en vez de representar fielmente la percepción óptica, lo hacen con otros registros de la percepción, como sentimientos, o con distintas experiencias “evocativas” (olores, música, drogas, etc.). El

hecho es que ya hace mucho tiempo que el arte abandonó el afán de representar la realidad “tal cual”, pues de partida es imposible determinar cuál es la realidad tal cual, o más bien, es demasiado difícil llegar a un acuerdo de qué es la realidad tal cual. En principio, y con la invención de la fotografía, se renunció a lograr una fidelidad representacional acorde a la percepción óptica, y fue precisamente eso lo que obligó a los pintores a cuestionarse cuál es la realidad “tal cual”. La realidad está en tres dimensiones, y además hay movimiento, lo cual generó, por ejemplo, al cubismo y al futurismo, respectivamente. Se comenzó a entender que hay distintos registros de la realidad, y en eso ha estado el arte hasta el día de hoy. Incluso una de las frases famosas del arte post-fotografía es la de “arte por arte”, el arte al servicio de sí mismo, y no de la verosimilitud. Ya no importa si una escena se parece o no a una escena natural, sino con qué agudeza representa, por ejemplo, sus fenómenos cromáticos, su espacialidad, su emotividad, su sesgo ideológico, y muchos otros registros que se escapan o que desbordan la pura percepción ocular de la naturaleza.

Además, aun la pintura más naturalista de Claudio Bravo (pintor sumamente admirado por aquellos que consideran lo minuciosamente naturalista como la “buena obra de arte”) no es del todo fiel a la percepción óptica, por el simple hecho de que el ojo no puede enfocar todos los puntos a la vez, y en Bravo, en ninguna parte se ve un “fuera de foco”. En tales representaciones, se sintetizan todos los puntos enfocados durante la contemplación visual del modelo, creando una unidad toda enfocada, cosa sencillamente imposible en la experiencia óptica. Tal vez, en ese sentido, el más honesto sea Chuck Close. En muchos de sus retratos, reproduce el fuera de foco propio de los lentes fotográficos. Close no pretende representar la percepción óptica, sino solo volver a representar el registro fotográfico.

La obra puede no parecerse a nada de lo natural, sino sólo a sí misma, tal como lo sugiere el “arte por arte”. Puede que Pollock haya dicho más de una vez que lo que pinta es lo que ve en su interior, o lo que siente, y es legítimo, pero finalmente lo que nos presenta es la pura materialidad de la pintura. No es necesario esperar ver algo ilusorio en una obra, ni tener alguna suerte de experiencia extrasensorial, mística, paroxísmica (ponerse a llorar frente a una obra, por ejemplo), pues muchas veces lo mejor de una obra está en su materialidad misma, en toda su crudeza y ausencia de ilusionismo, en lo que Aumont llamaría “la dimensión táctil de una obra”.

La ingeniería de los saborizantes en la industria de alimentos sintéticos, en su afán de mimesis a la percepción gustativa de lo natural, ha seguido sin querer una noción muy similar a la concepción popular de una buena obra de arte. El ideal del saborizante estaría en que el consumidor jamás se entere de que lo que acaba de comer es sintético, del mismo

modo en que la chica del cuentito jamás se enteró de que aquello que estaba mirando por la ventana era un óleo. Semejante grado de ilusionismo, que sería la muerte de la obra de arte, para la industria del saborizante es el apogeo, el ideal inalcanzable, pero que deben creer que es alcanzable para seguir buscando la perfección. Si un jugo en polvo sabor naranja poco fiel al sabor natural es considerado de mala calidad, ¿qué se puede esperar de algún saborizante que no sepa parecido a nada natural? Perfectamente, y por simple lógica, se puede esperar su fracaso comercial, excepto el caso de la Coca-Cola.

Paradójicamente, la total infidelidad hacia el referente natural, en el caso de la Coca-Cola, rompe la lógica imperante respecto a lo que sería un buen saborizante. Tras su salida al mercado, genera una crisis de la representación en torno a la “estética del saborizante”. Como ya señalé, el ideal del saborizante es llegar a hacerse imperceptible en su condición de saborizante, es decir, ser completamente confundido con el producto natural. La Coca-Cola, en cambio, es el puro saborizante, en todo su descaro. Es el “saborizante por saborizante”, un saborizante que sólo se imita a sí mismo en toda su falsedad, o más bien, en toda su ficción, y además, en toda su materialidad. Y lo más increíble es que no hay que ser erudito de los sabores para gustar de la Coca-Cola. Al contrario, justamente los legos son el mejor público de tal gaseosa. Es todo lo contrario a la plástica, donde el arte como tautología (es decir, el arte referido sólo a sí mismo) es justamente el apreciado por una reducida élite. La Coca-Cola es el saborizante tautológico, y es tal vez el más exitoso, el más popular. Además, así como en la plástica la crítica al naturalismo coexiste junto al más conservador de los naturalismos hasta el día de hoy, del mismo modo la Coca-Cola coexiste con la estética conservadora del resto de los saborizantes. En lo único que ha modificado tal estética es que los saborizantes ya no sólo imitan lo natural, sino también a la Coca-Cola. Así como la Coca-Cola se imita a sí misma, algunos productos imitan el sabor de la Coca-Cola. Están, por ejemplo, los caramelos sabor Coca-Cola, los helados sabor Coca-Cola, incluso el jugo en polvo sabor Coca-Cola. Ni hablar de las otras gaseosas que compiten con ella.

Al parecer, la esencia de la estética conservadora del saborizante no es tanto imitar lo natural, sino imitar “otra cosa”, sea natural o no. De todos modos, no puede decirse que los caramelos sabor Coca-Cola, por ejemplo, sigan una estética naturalista, pues no imitan lo natural. Simplemente imitan otra representación. En este sentido, los productos que imitan el sabor de fantasía de otro producto, seguirían una estética de la metarrepresentación. La obra de Chuck Close ofrece muy buenos ejemplos de la estética de la metarrepresentación, al representar en pintura los efectos de desenfoque y otras aberraciones ópticas visibles en la fotografía. Del mismo modo Gerhard Richter, quien reproduce en el lienzo fotografías de

revistas, donde incluso pinta los textos adjuntos a esa imagen. En los saborizantes, hay ejemplos mucho más audaces de metarrepresentación. El que hasta ahora me ha dejado más perplejo (y que de hecho inspiró el desarrollo de este texto) es el de la “gaseosa sabor chicle”. En el mercado está a la venta una gaseosa de color azul cobalto, cuyo sabor sería similar al del chicle de sabor a “tutti frutti”. No es una gaseosa que imite el “tutti frutti” directamente, sino una gaseosa que imita a un chicle que imita un sabor natural. Es un ejemplo fascinante, porque significa asumir el fracaso de todos los saborizantes, los cuales jamás se parecerán al natural, por lo cual el sabor resultante puede llegar a tener un nombre propio, independiente de su referente natural. Un chicle de “tutti frutti” no sabe realmente a esa mezcla de frutas, sabe más bien a un “chicle que intenta imitar aquello”, y eso es un nuevo sabor, por derecho propio. Ése sería el “sabor chicle”: un sabor a goma, un tanto alcanforada, con algunos aromas frutales bastante artificiosos. Lo más increíble es que la gaseosa sabor chicle también tiene su propio sabor, al margen de su espíritu imitador. Pues esta gaseosa realmente no sabe a chicle, sino que sabe a una gaseosa que imita la imitación del chicle. Esto es perfectamente análogo al concepto de “puesta en abismo”, dentro de la imagen. Es como el retrato a Emile Zola pintado por Manet, donde se representan, dentro del decorado, reproducciones de Velázquez y del mismo Manet (la *Olympia*), así como dibujos japoneses. En el cuadro de Zola, se representa al mismo tiempo una representación de la representación original de su *Olympia*.

Hasta ahora, no sé de otro producto que siga una estética tautológica del saborizante que no sea la Coca-Cola. En cuanto a la estética metarrepresentacional de los saborizantes, la mayoría imita al paradigma de la Coca-Cola, y las que imitan otras representaciones gustativas son bastante pocas. No obstante, creo que son productos que, si bien no están dentro de lo que se considera “buen gusto” a nivel gastronómico, tienen un valor considerable, en cuanto a crítica a la representación naturalista de los sabores. La metarrepresentación de sabores genera productos que, en principio, suenan un tanto repugnantes, debido a su alto grado de artificialidad. No obstante, una gaseosa sabor chicle no es más artificial que cualquier gaseosa de estética naturalista. Lo único que las diferencia es su referente: en uno artificial, en otro natural, pero ambas son igualmente sintéticas. Además, no creo que una sea menos cancerígena que la otra. A lo que quiero llegar, y a modo de conclusión, es que esta crisis de la estética naturalista del saborizante, y en consecuencia, la crítica a la concepción generalizada del “buen saborizante”, podría llegar a tener repercusiones dentro de las estéticas de la gastronomía. Al igual que en la plástica, donde la estética de lo bello ha llegado a un profundo relativismo, es probable que en la gastronomía, el mejor plato sea no necesariamente el más “sabroso”.

Os três eixos temáticos da Documenta 12

Por Leandro de Paula

[Publicado originalmente em Canal Contemporâneo (www.canalcontemporaneo.art.br)]

Partindo de três questões centrais, o projeto Documenta 12 Magazines lança os eixos sobre os quais se desdobrarão obras, ensaios, debates e demais formas de contribuição das mais de 70 publicações participantes à documenta 12. Incutidos de uma certa perplexidade em relação a nosso próprio tempo, os três tópicos focam os reflexos e apropriações de temas que desacatam fronteiras, reinventando-se em cada um dos contextos locais:

É a modernidade nossa antiguidade? [*Is Modernity our Antiquity?*]

Muitos dos projetos utópicos da modernidade sobreviveram apenas como fragmentos e hoje parecem “inacabados”. Muitas das estruturas, formas e realizações materiais que associamos aos conceitos de modernidade parecem estar desaparecendo em meio aos processos de transformação do presente. No entanto, ao mesmo tempo, os espaços reais e conceituais da modernidade - suas idéias e estruturas estéticas e políticas - continuam a ser uma preocupação central de inúmeros projetos dentro e além do âmbito artístico, dando lugar também a projeções conflitivas. É a modernidade nossa antiguidade?

Roger M. Buergel escreve a propósito do leitmotiv da exposição (dezembro de 2005): É a modernidade nossa antiguidade? - Esta é a primeira pergunta. Parece-me bastante evidente que a modernidade, ou o destino da modernidade, exerce uma influência profunda sobre os artistas contemporâneos. Parte dessa fascinação talvez nasça do fato de que ninguém realmente saiba se a modernidade está ainda viva ou morta. Ela parece em ruínas depois das catástrofes totalitárias do século 20 (as mesmas catástrofes que ela de alguma forma originou). Ela

parece profundamente comprometida pela aplicação parcial de suas exigências (liberté, égalité, fraternité) e pelo simples fato de que modernidade e colonialismo caminharam, e provavelmente ainda caminham, de braços dados. Ainda assim, as imaginações das pessoas estão repletas das visões e das formas da modernidade (e não me refiro apenas à Bauhaus, mas também a estruturas mentais arqui-modernistas transformadas em jargões contemporâneos, como “identidade” e “cultura”). Em resumo, parece que estamos tanto dentro quanto fora da modernidade, ao mesmo tempo repelidos por sua violência letal e seduzidos por sua imodesta aspiração ou potencial: que talvez exista, afinal, um horizonte planetário em comum, aplicável aos mortos e aos vivos.

O que é a vida crua? [What is Bare Life?]

O ponto em questão aqui é “o sujeito”: a natureza exposta, a impotência e a vulnerabilidade do sujeito alimenta muitas correntes filosóficas e debates estéticos, acompanhados por considerações políticas e exigências artísticas no sentido de um novo auto-empoderamento do sujeito. As formas de representação de tais considerações e questões relacionadas ao status do sujeito na arte contemporânea provêm a moldura temática para este específico tópico do projeto.

Roger M. Buergel (dezembro de 2005): O que é a vida crua? - Esta segunda questão sublinha a vulnerabilidade nua e a completa exposição do ser. A vida crua se refere àquela parte de nossa existência na qual nenhum nível de segurança pode nos proteger. Mas assim como na sexualidade, a exposição absoluta está intimamente relacionada à um prazer infinito. Existe uma dimensão apocalíptica e obviamente política na vida crua (trazidas pela tortura e pelos campos de concentração). Existe nela, no entanto, também uma dimensão lírica e até mesmo extática - uma liberdade para novas e inesperadas possibilidades (em rela-

cionamentos humanos assim como em nossa relação com a natureza ou, de uma forma mais generalizada, com o mundo no qual vivemos). Aqui e acolá, a arte dissolve a separação radical entre sujeição dolorosa e liberação prazerosa. Mas o que isso significa para suas audiências?

O que pode ser feito? (educação) [What is to be done? (Education)]

A questão de desenvolver formas adequadas de educação e comunicação é hoje uma dos mais calorosos debates da sociedade, não apenas no mundo da arte. Práticas reconhecidas e instituições estabelecidas estão sofrendo uma crescente pressão e presentemente se encontram no meio de uma crise de definição. Instituições recém fundadas, no entanto, freqüentemente seguem o exemplo desses modelos tradicionais. Paralelamente, um vasto leque de novas formas de organização e auto-organização, novas formas de trabalhos artísticos e comunicativos têm surgido - principalmente em níveis locais. Quais entre essas iniciativas locais e espaços de atuação são capazes de assegurar o futuro de práticas funcionais avançadas, abertas e autônomas, e de prover respostas às perguntas educacionais que elas por si só representam?

Roger M. Buerger, dezembro de 2005: A última questão diz respeito à educação: O que pode ser feito? - Artistas se educam trabalhando forma e assunto; audiências se educam experimentando coisas esteticamente. Como mediar o conteúdo ou forma específicos dessas coisas sem sacrificar sua particularidade é um dos maiores desafios de uma exposição como a Documenta. Mas ainda há mais do que isso. O complexo global de tradução cultural, que parece de alguma forma enraizado na arte e sua mediação, gera o espaço para um debate público potencialmente inclusivo (Bildung, a palavra alemã para educação também significa "geração" ou "constituição", como quando alguém fala de gerar ou constituir uma esfera pública). Hoje, a educação parece oferecer uma alternativa viável para o diabo (didaticismo, academia) e o oceano azul profundo (fetichismo mercantil).

PROA
FUNDACION

AV. PEDRO DE MENDOZA 1929
Y CAMINITO, LA BOCA
TE 4303 0909

info@proa.org
www.proa.org

A partir del 7 de octubre de 2006

BUENOS AIRES | 1º PARTE

LA CIUDAD Y EL RIO

RIO DE IMAGENES

DOCUMENTACION / FOTOGRAFIA HISTORICA Y CONTEMPORANEA
SELECCION: SERGIO BAUR

Fabiana Barreda, Gachi Hasper, Facundo de Zuviría,
Alberto Goldenstein, Marcelo Grosman, Juan Travnik,
Marcos Zimmermann.

LA CIUDAD EN DIALOGO

Horacio Coppola y Facundo de Zuviría

INSTALACION PERMANENTE DE

Sol Lewitt

WALL DRAWINGS



Chinus Solus

Cuando esta revista esté en sus manos, estará disponible en las mejores librerías especializadas del país el libro Alfredo Prior -publicado por la galería Vasari- en el cual su autor, es decir, nuestro editor, pasa revista a una historia tan real como alucinante: la vida del artista argentino que resucitó a una liebre muerta. Ahora presentamos íntegro el tercer capítulo.

por **Rafael Cippolini** *“Pollo sonriente da caldo corriente.”*
Alberto Greco

Rajmáninoff's loop con viento de claveles. La instalación conjunta que Kuitca y Prior realizaron en la Fundación San Telmo en 1985 señala un nuevo límite: sin dudas es la conclusión del período de mayor colaboración espontánea con otros artistas (cuando, en sucesivas oportunidades, exponga con otros colegas –quizá con excepción de la muestra realizada en el 2005 con Nahuel Vecino– la actitud frente al encuentro será la de celebrar potencias que se generaron durante el primer lustro de los ochenta) pero, por otra parte, también determina el nacimiento de una era en la que Prior comienza a edificar distintas series de sistemas simbólico-pictóricos, multiplicantes e interconectados, que cimentarán toda su producción posterior y estrenarán fructíferas direcciones.

En la citada oportunidad ambos artistas –en la que sería su última colaboración conjunta– intervinieron varias salas de la institución presidida por el coleccionista Jorge Helft, en el marco de una exhibición con curaduría de Laura Buccellato en la que, además de Prior y Kuitca, participaron Armando Rearte, Pablo Suárez y Alejandro Santamarina, entre otros.

En una de las salas clavaron una hilera de linternas de camping y cubrieron el piso con colillas de cigarrillo. En el centro de la sala colocaron un pequeño busto de bronce de Lenin (propiedad de la familia Kuitca). En otra sala adhirieron con pegamento al suelo cientos de claveles que ininterrumpidamente se mecían por la acción de varios ventiladores estratégicamente situados. También podía observarse, acompañando el conjunto, una estrella de David en cuyo centro habían ostentosamente clavado un pequeño muñeco de plástico que representaba a un niño negro (como aquellos niños impávidos del debut de Prior, este niño también había nacido peinado). En la última de las salas, la más oscura, podía divisarse un paisaje de montañas y otro niño, pero esta vez enérgicamente pintado con témpera sobre fideos Mostacholi. A un costado y en un reproductor Winco, giraba en loop, provocando una suerte de continuo sonoro y a todo su volumen, la versión de una composición de Serguéi Vasilievich Rajmáninov de forma tan hipnótica como automática y desquiciante.

Un misterio insondable embargaba invariablemente al espectador, que

tanto como al protagonista de *Kosmos* de Witold Gombrowicz o al célebre *Cándido* de Voltaire, el conjunto de lo percibido –es decir, el motor de su experiencia sensible– se le antojaba caótico, bello, amenazante, inexplicable, bochornoso y fascinante en partes iguales, estremando de este modo las consignas que Prior eligió como pilares para su perpetua declaración de principios: *gratuidad y hermetismo, ondulación y anarquía*. Emulando a los personajes citados, no era ya la escena avistada la que resultaba desquiciante, sino *contrario sensu*, ella delataba lo imposible de toda mirada, lo casual e insondable del mundo como objeto, así como lo inaprensible, encantador, precario, inextricable y perturbador que anida en todas las analogías.

La insondable canción de los Conejos. Los impertérritos niños que nacieron peinados, la geometría tan literaria como imaginariamente japonesa inspirada en Aru Dutt, los diáfanos Osarios, los barcos embebidos de informalismo que Prior presentó en sociedad en la galería de Adriana Indik, las obras en colaboración de los tiempos de habitante de *La Zona*, cada una de estas experiencias conformaron conjuntos o series de imágenes, pero no sistemas. Como adelantamos en el segundo capítulo (*in fine*) y expusimos brevemente en *Goya Pervertamento*, a partir de 1986, cada una de estas obsesiones, estos *arquetipos de pura forma*, abandonan su cualidad de metáforas aisladas para articularse en sistemas y redes simbólicas en infatigable expansión, vasos comunicantes de un mundo tan privado como interconectado. Así, cada cuadro de Prior comienza a formar parte de un inmenso rompecabezas, de un *puzzle-in-progress*, de la cartografía de un reino invadido de monarcas. Las que hasta ese momento se habían manifestado como visiones aisladas, cedían ahora el paso a un avasallante continuo que, como los círculos de la travesía de Dante, intensificaron en su sucesión los rastros de una experiencia que cifró estéticamente una comedia de aprendizaje.

Cuando vuelva a insistir con que los títulos de sus cuadros deben entenderse como un material más, al modo de un color, una textura o un bastidor, seguirá señalándonos que pintar es el mejor modo de escribir y que nada existe por fuera de esa certeza.

En menos de un lustro y en sucesividad, Prior dispondrá en escena tres de sus sistemas-clave, al modo de tríptico modélico: el fabulario de osos

y conejos, las sagas napoleónicas y la enciclopedia china. Adscriptos a arquetipos de mayor semiosis, de más intensa remisión y resonancia, los orígenes de este alambicado bestiaro, sin embargo, deben buscarse en *aquellos niños cuadrados como los Albers de sus homenajes al cuadrado*.

1986, dijimos, es el año de su primera exhibición individual en la galería Ruth Benzacar (y la cuarta de sus muestras individuales), presentada simultáneamente a una exposición de Duilio Pierri.

En esta oportunidad Prior reveló como desencadenante de hipótesis formales y metodología en curso, un vasto catálogo de tensiones instrumentado al modo de recurso poético: la intrusión súbita de anónimas estrellas de iconografía infantil diversamente contrapuestas con la intimidante forma romántica de la mayor parte de espacialidad del lienzo: como si los personajes secundarios de los cuentos en que se inspiró Disney sorpresivamente se toparan –debiendo enfrentar– la inclemente materia de las fantasías de Joseph Mallord William Turner.

Ceci n'est pas un lapin. Elemento recurrente e imprescindible para alimentar la diseminación poética que sus sistemas reclaman es la programática repetición de títulos sumados a imágenes y situaciones por completo diversas. Así, *En cada sueño habita una pena* se repite en dos sketches de los más diversos fechados con un año de diferencia: en el lienzo de 1984 podemos ver a un pequeño y furioso mono que, colgado de una palmera, observa la persistencia huidiza de una banana. En otro acrílico sobre tela de 200 x 180 cm, fechado un año después, que ostenta igual título y pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, observamos a un hombre con orejas de conejo (o a un conejo humanizado) que apresa con fruición una de las piernas de mujer que emergen detrás de un gran telón rojo.

“Pregunta: *Sísifo* o *En cada sueño habita una pena* son algunos títulos que aparecen en más de una obra. ¿Cómo sabe que dos pinturas son de la misma “familia”?

Prior: Son familias, sí, pero familias concupiscentes, incestuosas, donde la teratología reina. La atmósfera que respiran estas familias es la de la tragedia griega, o, en su versión contemporánea, la de la mafia siciliana. La encaro como una apuesta en pintura del filicidio y el parricidio, de la vendetta a los críticos y la honorabilidad de los buenos pigmentos.” (1)

1) El arte de visitar el paisaje onírico, fragmento de una entrevista publicada originalmente en el Diario Clarín, Buenos Aires, 4 de mayo de 2002.

Con el ejemplo anterior pretendemos dejar en manifiesto las tan sutiles como desaforadas metodologías con las que Prior provoca su universo de conexiones entre sistemas de heterogénea filiación: procedimientos que no podrían sobrevivir de ningún modo por fuera de la episteme de las artes.

Un capítulo (muy) periférico. Muy hacia fines de 1985, Laura Buccellato invita a participar en una exhibición en la galería Jaime Conci, de la provincia de Córdoba, a Pablo Suárez, Osvaldo Monzo y Prior. En el interminable recorrido en tren, Buccellato y Suárez entablan, parafraseando a

Blanchot, un diálogo infinito del cual emerge la posibilidad de conformar un grupo que, desde sus propuestas pictóricas articule un concepto diferencial, político y festivo de periferia, cuya raíz seguramente provenga de las ideas sobre mestizaje y equívoco creativo que Buccellato intentó plasmar en el catálogo de la muestra *Ex presiones* y que en esa oportunidad, en 1983, la llevó a disentir ferozmente con Carlos Espartaco.

Poco más de un año después, en 1987 –año en que también fallece su amigo, el artista Rodolfo Azaro– Suárez, Monzo y Prior, a quienes se les suma Duilio Pierri, presentan en el Cayc al grupo *Periferia* por medio de una muestra homónima. Para la ocasión, los expositores posaron vestidos de corsarios, tautologizando con sus atuendos las ideas que analizamos en el capítulo anterior, conceptos que reaparecerían, con ciertos cambios, en la muestra *Los márgenes del Canibalismo* de la que Prior formaría parte en 1992.

1987 también será el año en que Prior abandone el ya mítico reducto subterráneo de *La Zona* para instalarse en el estudio-taller que todavía conserva en la calle Perón (ex Cangallo) y que fuera propiedad del arquitecto Giesso.

De un Corso a otro o el inicio de la discografía napoleónica. 1988 resulta un año particularmente intenso para Prior: expone en la galería Beau Lézard, de París, en el Moderna Musset de Estocolmo, en un homenaje a Roland Barthes en la galería Terne de Nueva York y en el recién inaugurado Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) con una muestra colectiva que dará que hablar (*Soberbia*, con texto de Roberto Jacoby), entre otras tantas. Pero el prodigio al que asistimos fue otra prueba de inspiración fundacional: en pocos meses, casi en simultáneo, Prior expone al estado público el origen de sus sagas napoleónicas y los primeros capítulos de su interminable enciclopedia china, es decir, las dos terceras partes de su monumental sistema de sistemas.

“En un principio mi intención era reformular desde un punto de vista actual un género menor, casi descalificado, como es la pintura histórica. Reformulación que tiene un antecedente magistral que no puede soslayarse, me refiero a *Portrait du genre: George Washington* de Marcel Duchamp. La elección de Napoleón se debe a que es un personaje arquetípico y cuya silueta de “género” se desplaza sobre un fondo pictórico considerable: David, Ingres, Gros, Goya, Constable, Turner, Géricault. Asimismo tuve en cuenta la representación de la locura que se hace a nivel popular: un personaje caracterizado de Napoleón. Posteriormente establecí una relación: Loco=Napoleón=Artista; ya que según una tradición fuertemente arraigada existe la imagen del artista como un ser que roza una zona oscura, es el “mousóleptos”, el poseído por las Musas, por cuya boca hablan los dioses. Hölderlin, Novalis, Van Gogh, Artaud confirman entre nosotros ese aserto; imagen prodigiosa, sin duda, dada la cantidad de avida dollars (sic) simuladores de locura en el arte contemporáneo.” (2)

Si confeccionar un manifiesto desde un emplazamiento marginal (periférico) implica redactar una patente de Corso, Prior elige entonces al Corso

2) Fragmento de entrevista publicada originalmente en la revista *Artinf* números

70/71, Buenos Aires, invierno de 1988, y republicada en el catálogo Alfredo Prior. Tribulaciones de un chino en Roma y otras tribulaciones sobre papel, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, marzo de 2003.

por excelencia: Napoleón es oriundo de Ajaccio, Córcega, y conocido popularmente como *El Gran Corso*. Pero no sólo: si vía Ensor y De Chirico, Prior reclama como artista la disponibilidad del tiempo en tanto materia plástica (las fechas de un cuadro, su inscripción temporal, como elección del artista) lógico resulta que también reclame la construcción clásica de la imagen del tiempo histórico, esto es, la pintura histórica. Pero, como era de esperar, lo hace conceptualmente: elige al arquetipo exacto que le inspire el mejor abordaje y éste resulta ser *El Gran Corso*, quien no sólo es el leiv-motiv de muchos de los mejores cuadros de la historia (elemento plástico de David, Ingres, Gros, Goya, Constable, Turner y Géricault, entre otros), sino que además personifica perversamente al artista como creador. Con la superposición de este segundo sistema, la pintura de Prior no es sólo una pintura de fábula, un bestiario alucinado, la odisea de osos y conejos, sino también, vía una recuperación conceptual, pintura histórica. Y en tanto pintura histórica, napoleónica; como escribió Héctor Libertella: "*una obra de arte no es el producto de un loco; es consecuencia de un sistema*". El tropos final de Prior no se hace esperar: si la obra de arte no es producto de un loco, sino de un sistema, entonces los mejores sistemas, en tanto obras de arte, terminan por poner en escena a un loco: un *mousólepto*, un poseído por las musas.

Pero, ¿qué es un loco? ¿Qué es lo que propone en una misma línea de definiciones al loco, al arquetipo napoleónico y al artista? Pues la puesta en funcionamiento de un procedimiento: el mismo que conecta el lábil mundo histórico-pictórico de Napoleón con un territorio de osos y conejos: la disponibilidad de un título.

"Pienso, como Duchamp, que el título [de cualquier obra] tiene que ser un color más, pero también una música de fondo (de ojos). En mi caso operan también como generadores de imágenes o de resoluciones conceptuales. *Sinfonía Napoleónica* es el título de un libro de Anthony Burgess, una biografía de Napoleón que me resistí a leer porque preferí trabajar con mis recuerdos, con el saber balbuceante pero dichoso de un chico que copia con lápices de colores ilustraciones de un libro escolar. A partir de ese título, decidí que el soporte de las obras fuera un soporte musical, discos fonográficos, diferentes versiones de la *Heroica* y de *1812*. Mientras los pintaba (...), imaginaba escuchar La Marsellesa cantada por Tom Waits acompañándose por un acordeón desafinado." (3)

3) Artinf, Op. Cit.

La inscripción y el estímulo de una obra de arte es invariablemente cultural: una novela, una sinfonía, una modulación popular. Si la ocurrencia de un título puede disparar una elección de soporte (pintar sobre discos fonográficos) un gran título general (un título sin obra) puede ser un comienzo inmejorable para desplegar un nuevo sistema. La revolución china estaba en marcha.

4) Conversación con el autor.

Prior: "*Por supuesto. Nadie duda que Napoleón y su Sinfonía son otro (gran) cuento chino*" (4)

EXIT

Revista trimestral, temática y bilingüe (español/inglés), dedicada a las artes visuales más características del siglo 21. Pensamos en un lector del mundo de la cultura, especialmente interesado por la imagen y por el arte, pero que busca una perspectiva actual y diferente.

EXIT *Express*

Revista mensual a todo color con formato tabloide que ofrece información y debate sobre el arte contemporáneo internacional. Un medio ágil, novedoso y al alcance de todos.

Edita:
Olivares & Asociados, S.L.
San Marcelo, 30.
28017 MADRID - ESPAÑA
T: +34 91 404 97 40
F: +34 91 326 00 12
circulacion@exitmedia.net
www.exitmedia.net

Distribución en Argentina:
Librería Técnica CP67.com
Florida 683, Local 18
C1005AAM
BUENOS AIRES - ARGENTINA
T.+54 11 4314-6303
F.+54 11 4314-7135
www.cp67.com

¡Demiurgo desgarrado!

Este texto sobre las prosas de Alfredo Prior complementa a uno publicado por el mismo autor en el N° 1 de la revista de poesía y arte El niño Stanton, el cual dedica un dossier a la obra de Alfredo Prior. En aquél se discurre sobre cuadros y poemas del artista. Aquí se leen y saludan sus prosas publicadas en ramona a lo largo del tiempo y que ahora se reúnen como libro.

Por Gerardo Jorge

La escena más insólita y el verbo más intenso
concurriendo
en un lábil cuerpo
donde difícil es distinguir
lo que es broma de lo que es cierto.

Nada es broma, nada es serio.
Soles de tinta bebida
olas –en definitiva– de un deseo
se despliegan desde la historia
y la hacen romper en la orilla.

Y como cuando pasa un viento,
ya “ridículo” en el relato,
mas indiferente a los tiempos,
nos quedamos sentados
–culo en la arena, pies mojados–
mirando una nada, sin entender mucho,

pero desfalleciendo.

Vayan estas palabras para saludar la aparición de *¿Cómo resucitar a una liebre muerta?*, el libro que reúne algunas de las prosas surgidas de la pluma sanguínea y risueña de Alfredo Prior, quien sabe volverse una pléthora de tentáculos, segregar lo insólito pero lúcido como otros transpiran: con la misma *sprezzatura*, displicencia, desdén. Pero vaya también ese libro como excusa para desplegar estas palabras, orlas producto de un momento intenso de lectura.

Quisiera evitar tantos rodeos, curvas y digresiones a los que me obligaría la obra de Prior, monstruosa como la vida (pintura, poesía, música, pensamiento, actitud), si de dar cuenta de ella en su amplitud se tratara; quisiera evitar esa borrachera verbal y mental de palabras y pigmentos, y dirigirme ahora a un punto, a un conjunto de textos: las prosas de Alfredo.

“El conventillo de Don Benito”, “El Tango en Japón”, “¿Cómo resucitar a una liebre muerta?”, “Suicidio ritual de Don Prilidiano Pueyrredón”, entre

tantas otras. “Cándido López”. Hay algo en estos breves textos de un encanto que cuesta explicar. ¿Qué son? ¿Apuntes en libretas, artículos? ¿Reseñas delirantes, bromas, cuentos? ¿Biografías cómicas, ficticias? Los recorre cierta indefinición genérica, que no va en desmedro sino que potencia. Es que Prior simplemente escribe.

En estos textos, como en otros, se parte de un conocimiento sutil de la historia de las artes, de un saber amplio, fresco y desfachatado, para comenzar a errar en un... disparate. Alfredo parece haber inventado el “disparate irónico” como poética de escritura, y haberlo tomado también como filosofía, como ética amateur y libre. O el “disparate lírico” o el “lirismo gracioso”. Así, una o varias anécdotas relativas a algún artista son iluminadas, torsionadas, para crear tanto un comentario, una ironía o una perspectiva nueva sobre su aventura y personaje; cuanto un mundo, una imagen bella, una dimensión teñida de un tono peculiar, una escena cargada de la singularidad de una vida. Chiste y emoción, comentario lector y fuerza vivencial, van de la mano aquí. Baudelaire decía: “llorar con los ojos secos”, “reír con los ojos mojados”; y así Prior, en esa incierta entidad de la vida, desliza su palabra por el canto de la moneda.

Es que si estos textos están poblados de **ironía**, de risa, de burla (con los juanetes de Quinquela Martín, la cómica batalla de Cándido López con un yacaré, las liebres patagónicas llevadas por Salgán a Japón), no les falta tampoco un particular **lirismo**, surgido tanto de la constitución de las escenas (siempre míticas, cruciales, condensaciones del sentido de la vida) como de un oleaje verbal propio de esta escritura, que también puede verse en sus poemas (y en su indefinición entre verso y prosa): frases, frases que son en sí mismas un viaje, evidencias de una percepción sutil e intensa de las cosas, de la vida: “Cuando con la mirada recorrían los árboles del jardín, les parecía que el follaje se estremecía y que, a través de la fronda, se oían los suspiros de fantasmas sin asilo”, escribe por ejemplo, sinestésico, delirado. ¿Qué es esto sino un subrepticio dato de una holgada receptividad para con la vida, a la vez que la puerta a nosotros para compartirla, el umbral de un mundo? ¡Un mundo de sensaciones! Pero también de experiencia, de sentidos (por ejemplo, el *trágico*), de materialidad que derruye la pompa.

Y es que si en algo confluye todo esto es en la certeza de que Prior tiene una penetración sutil pero cabal en la experiencia del arte. Un incontes-

table acceso a los nudos de la vida. Una comprensión que lo obliga al silencio, a la broma, al viaje, que borra la jactancia en una apariencia pequeña, de “nota”, de apunte, de sobremesa, de *dicho al pasar*. Pero que se hace indisimulable en la tersura, en el relieve de sus frases, siempre un viaje,

de su palabra, siempre una aventura.

La construcción del **mito**
llega en dos o tres trazos.
El romanticismo suicida
en el reencantamiento del mundo
que su intensidad logra,
en esa plenitud de cualidades
que la realidad recobra
cuando sus obras, se diría.

Mitos jocosos, burlescos
pero mitos al fin
que nos emocionan.

Y *calemboures*, esperanza, agudeza.

Lo dicho para Prilidiano, vale también para vos:
“sólo quien ha vivido en idilio constante con la belleza
morirá en sus brazos”

y “habiendo cuidado de rimar siempre
con la poesía del Universo,
estaba en todo momento a punto de entrar
en lo desconocido.”

Noche oscura,
en la fronda de las chances,
un río de palabras

se une a otro, a otro, a otro.
Mirar tus criaturas.

Manada que segregaste,
en la que astillaste tu ser:
color, verbo, carnadura.

Allí están,
como alrededor de mamá gallina.
A tus pies.
Pequeñas realidades.
Golpes duros como suaves.

Pero ya se remontan.

¿A qué gastarse?, preguntan otros.

Pero te gastás.
Vas lijando tus dedos, tu andamio,
te vas, como quien dice, demoliendo.

Se oían bombas afuera, estruendos.

Erosionando, desangrando, transformando.

En eso que alimenta al mundo,
en un caos de explosión.

Y sin perder la sonrisa, el aire fresco,
grave riendo, volando etéreo,

tu oscura risa nos embriaga,
nos llena de oídos la mirada.

¡Demiurgo desgarbado!

Jean-Jacques Rousseau, las ciencias, las artes y los vicios del hombre mal gobernado

Presentación del Prefacio de *Narcisse* o el amante de sí mismo: este texto constituye la tercera entrega del Proyecto REI (ramona estética integral), integrado por Rosaura Audi, Julieta Regazzoni, Laura Rossi, Laura F. Vázquez y José Fernández Vega y que, como nuestros lectores ya saben bien, pretende dar a conocer trabajos de los más interesantes pensadores clásicos y contemporáneos sobre el arte.

por Vera Waksman “¿Qué es esa lengua extraña? ¿Qué son esas costumbres afeminadas? ¿Qué significan esas estatuas, esos cuadros, esos edificios? Insensatos, ¿qué habéis hecho?”
J.-J. Rousseau, Discurso sobre las ciencias y las artes

La comedia *Narcisse* fue compuesta por Jean-Jacques Rousseau hacia 1730, cuando contaba con unos dieciocho años y luego fue reescrita y corregida en diversas oportunidades. A pesar de ser la séptima obra teatral de Rousseau, fue la única que llegó a ser estrenada. Se representó en la *Comédie Française* en dos oportunidades, el 18 y el 20 de diciembre de 1752, con una asistencia de público muy respetable (796 y 913 espectadores respectivamente). El propio autor evocó en sus *Confesiones* su sorpresa y emoción ante “la indulgencia del público”, que evidentemente no consideraba que la obra fuera un fracaso; aunque su propia opinión parece haber sido muy diferente: “Me aburrí tanto en el estreno que no pude aguantar hasta el final y al salir del espectáculo entré al café de Procope, donde encontré a Boissi y a algunos otros, que probablemente se habían aburrido como yo. Allí dije en voz alta mi *peccavi*, confesando

con humildad o con satisfacción ser el autor de la obra y diciendo de ella lo que todo el mundo pensaba. Esa confesión pública del autor de una mala obra que fracasa fue muy admirada y me provocó muy poco pesar. Incluso encontré en ella una compensación del amor propio por el coraje con el que fue hecha y creo que en esa oportunidad hubo más orgullo en hablar que tonta vergüenza habría habido en callar.”(1)

El estreno de la obra y su posterior publicación impulsaron a Rousseau a escribir el Prefacio cuya traducción presentamos. En él, Rousseau no se refiere a su comedia, sino que aprovecha la ocasión para ofrecer una nueva reflexión sobre la polémica suscitada unos años antes por la publicación de su *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Este texto, ganador del concurso convocado por la Academia de Dijon en 1750, se interrogaba acerca de *si el progreso de las ciencias y las artes ha contribuido a corromper o a depurar las costumbres*. El negativo juicio de Rousseau sobre las ciencias y las artes debe entenderse como una evaluación crítica de la cultura en general tal como ella se presentaba en los Estados monárquicos de la época o, en términos del autor, en los Estados ilegítimamente constituidos.

1) O.C. I, p.387-388
(para la sigla, véase nota final en el texto)

2) O.C. III, p. 18.

El Prefacio adquiere un tono polémico en respuesta a las acusaciones de aquellos a quienes Rousseau considera sus adversarios: Voltaire, el barón Grimm, el rey Stanislas de Polonia, entre los más célebres nombres de lo que podría denominarse la “intelectualidad” de la época. Así, por una parte, Rousseau se defiende y, por la otra, expone nuevamente lo central de su argumento contra las ciencias y las artes. Estas surgen, en su opinión, del tiempo improductivo, de la ociosidad, vale decir, del momento que se dedica al cultivo del individualismo y no al de la comunidad. De manera tal que las ciencias y las artes fomentan ese mismo gusto por el ocio egoísta, engendran el lujo, promueven la vanidad, crean necesidades falsas y corrompen la simplicidad de las costumbres valorando más el brillo que la virtud. “En política como en moral -dice Rousseau en su *Discurso*- es un gran mal el no producir ningún bien; y todo ciudadano inútil puede ser considerado como un hombre pernicioso.”(2) Su respuesta a la pregunta planteada por la Academia de Dijon será, entonces, contundente: las ciencias y las artes contribuyen a corromper las costumbres. Esta visión no puede menos que incomodar a esa *élite* ilustrada que, bajo la dirección de Denis Diderot y Jean D’Alembert, preparaba el magno proyecto de la primera *Enciclopedia*, o *Diccionario razonado de las ciencias y las artes*.

Quienes lo acusan se dirigen también a la persona de Rousseau y señalan la inconsistencia de criticar las letras y dedicarse a escribir obras de teatro, óperas y piezas literarias. La conclusión del argumento permitirá ver cómo explica Rousseau esta aparente paradoja.

El desarrollo del texto puede resumirse, esquemáticamente, como sigue: El ocio individualista y socialmente inútil, junto con el amor propio-o, en términos más actuales, el egoísmo o narcisismo-, son los vicios que están en el origen de las ciencias y las artes.

Esos dos vicios son inexistentes en un Estado bien instituido; en uno mal instituido, ciencias y artes son cómplices de la opresión de los pueblos que padecen esos Estados.

Sin embargo, a esta altura de la historia, resulta imposible pensar en una vuelta atrás, hacia una condición de mayor independencia de los hombres entre sí. No queda más que rescatar la forma, el brillo de las artes, que se han vuelto un mal necesario, como una medicina para un enfermo incurable. El gusto por las ciencias y las artes proviene, entonces, de “dos malas fuentes”: el ocio y el deseo de notoriedad, también llamado amor propio, que ese mismo gusto contribuye a acrecentar. En un Estado bien constituido, donde la igualdad es la regla, ninguna de esas dos fuentes puede desarrollarse; los ciudadanos virtuosos no tienen tiempo de ocio porque se dedican a trabajar en tareas útiles para la comunidad y no buscan más gloria que la que proporciona el cumplimiento de sus deberes cívicos. En otras palabras, las ciencias y las artes nacen de la desigualdad y contribuyen a perpetuarla.

En contraste con lo que sucede en la decadente vida “civilizada”, los hombres en estado de naturaleza ignoran la pasión del amor propio, razón por la cual viven en perfecta independencia individual. Mientras que sólo un Estado bien instituido será capaz de establecer vínculos de justicia entre los hombres, el amor propio desnaturaliza (o “civiliza”) a los hombres de la peor manera. Establece entre ellos vínculos de dependencia mutua en los que prima la competencia por el interés individual y la lucha por el reconocimiento: “es, pues, una cosa maravillosa haber puesto a los hombres en la imposibilidad de vivir entre sí sin molestar, suplantarse, engañarse, traicionarse, destruirse mutuamente”, sostiene con ironía Rousseau en su Prefacio. Y si el amor propio y la vanidad se alimentan de la desigualdad, el cultivo de las artes se vuelve cómplice de contribuir con el imperio de la injusticia.

En el *Discurso sobre las ciencias y las artes* Rousseau vincula su crítica con el problema de la libertad: “Mientras que el Gobierno y las Leyes proveen seguridad y bienestar a los hombres reunidos; las Ciencias, las Letras y las Artes, menos despóticas y quizás más poderosas, despliegan guirnaldas de flores sobre las cadenas de hierro que pesan sobre ellos, acallan el sentimiento de aquella libertad original para la que parecían haber nacido, les hacen amar su esclavitud y dan lugar a lo que se llama pueblos ordenados [*peuples policés*].”(3) Y si en el Prefacio de *Narcisse* Rousseau se refiere a la desigualdad económica (“Extraña y funesta constitución, donde las riquezas acumuladas facilitan siempre los medios para acumular otras más grandes y donde es imposible para aquel que no tiene nada adquirir algo”), el cargo es, evidentemente, el mismo. Así las cosas, las ciencias y las artes son el producto del ocio pernicioso generado por la mala constitución del Estado y en ningún caso pueden contribuir a depurar las costumbres, puesto que surgen de la corrupción de las mismas. De ahí, uno de los grandes aportes que reivindica Rousseau en relación a su texto: “descubro las causas y, sobre todo, hago ver algo reconfortante y útil al mostrar que todos esos vicios no pertenecen tanto al hombre cuanto al hombre mal gobernado”.

¿Qué queda por hacer, entonces, respecto del arte, de la ciencia, de la cultura en general? Rousseau matiza sus conclusiones, o parece hacerlo. Hay algunos “genios sublimes” que pueden cultivar las ciencias y las artes sin peligro, como por ejemplo Sócrates; sin embargo, son precisamente aquellos que menos las necesitan. Pero la conclusión que nos interesa aquí es otra. Hacia el final del texto, Rousseau vuelve de los principios a la realidad y ésta le indica que los pueblos ya están corrompidos (“hayan o no contribuido a ello las ciencias”). Ante la pregunta acerca de si es preferible prohibir los criticados productos de la cultura para evitar que el pueblo empeore, el paradójico Rousseau se pronuncia positivamente por la negativa.

Dos razones sustentan esta opción. En primer lugar, la virtud no se recu-

3) O.C.III, p. 6. “Cuando ya no hay costumbres, sólo resta pensar en la policía, y se sabe bien que la música y los espectáculos son uno de sus más importantes objetos”, dice Rousseau en el Prefacio. Por su parte, Michel Foucault definió así el sentido del término policía (police) en el siglo XVIII: “Lo que se llamará hasta el fin del Antiguo Régimen la police no es, o no solamente, la institución policial, es el conjunto de los mecanismos por los cuales se garantizan el orden, el crecimiento canalizado de las riquezas y las condiciones del mantenimiento de la salud en general” (en *Dits et écrits*, III, Gallimard, Paris, 1994, p.17). Más

tarde, Jacques Rancière planteó una distinción entre policía y política, donde la primera designa un ordenamiento de la sociedad, "un reparto de lo sensible cuyo principio es la ausencia de vacío y de suplemento"; la esencia de la segunda, en cambio, consiste en perturbar ese ordenamiento, haciendo ver lo que no se ve (cf. J. Rancière, "Dix thèses sur la politique", en *Sur les bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998 y *El desacuerdo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996).

4) Una advertencia semejante se encuentra en el *Contrato social*, libro II, cap. 8: "Pueblos libres, recordad esta máxima: "se puede adquirir la libertad, pero no se la recupera jamás".

5) O.C.III, p.237.

6) *Ibid.*

pera, "un pueblo vicioso no vuelve nunca a la virtud". Idea que aparecerá desarrollada luego en otras obras como el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* o el *Contrato social*. Para Rousseau, la pendiente hacia la degeneración en los asuntos humanos parece cosa inevitable, y si la posibilidad de revertir el curso no es imposible, es extremadamente rara. Por eso, apenas se trata de evitar el mal peor.⁽⁴⁾

De esta manera, las ciencias y las artes pueden ayudar a prevenir peores males. La metáfora del remedio y la enfermedad organiza aquí el argumento, en dos sentidos diferentes, aunque complementarios. Primero, quien a fuerza de medicamentos ha enfermado, ya no puede prescindir de ellos para seguir viviendo. Rousseau expone su propio caso en relación con las letras, y lo que vale para uno puede valer para todos. En una carta a Voltaire del 10 de septiembre de 1755, Rousseau sugiere que probablemente habría sido más feliz de no haber leído ni escrito nada; "sin embargo, si ahora las letras desaparecieran, estaría privado del único placer que me queda."⁽⁵⁾ Segundo, y en consecuencia, las letras pueden hacer algún bien, evitando que el mal empeore. Si el amor propio engendra la violencia, es preferible la cortesía a la brutalidad. La metáfora de la carta a Voltaire es elocuente: las letras y las artes son "el hierro que hay que dejar clavado en la llaga para evitar que el herido expire al arrancarlo."⁽⁶⁾

La postura de Rousseau frente a las ciencias y las artes no debería entenderse como un proto-romanticismo que deplora el progreso y exalta la figura del buen salvaje. Todo un trabajo acerca del hombre y la sociedad está configurándose en este texto polémico. Para él, en un régimen despótico (es decir, en un Estado mal constituido) las ciencias y las artes no pueden sino contribuir a la injusticia. Queda por pensar si tendrían algún sentido en un Estado bien instituido como el que anhela su filosofía. Dicho Estado no se podría representar como un pueblo de "genios sublimes" que no necesitarían de ellas: los hombres que imagina Rousseau son seres cuyas pasiones deben ser conducidas hacia un buen destino. A los espectáculos, manifestación pública de las artes, Rousseau opondrá la fiesta popular que, en lugar de exaltar la gracia personal y fomentar la vanidad y el amor propio, consolida la comunidad como presencia y como vínculo imaginario. ¿Es posible ver aquí la anticipación, o al menos la intuición, de un problema ligado al desarrollo de la sociedad burguesa y de su individualismo? En algún sentido la reflexión de Rousseau podría vincularse con los debates en torno de la función social y política del arte que tendrán lugar en el siglo XX. Pero esto ya no es asunto del autor del Prefacio de *Narcisse*.

La traducción que presentamos a continuación sigue la edición de las *Oeuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau, de la Bibliothèque de la Pléiade, bajo la dirección de Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, Paris, 1964, tomo II, 957-974. La sigla O.C. en las notas al pie remite a esta edición.

arteBA'07

16 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

18 AL 22 DE MAYO, LA RURAL
PABELLONES AZUL Y VERDE

PREMIO ARTEBA-PETROBRAS
DE ARTES VISUALES
CUARTA EDICION

Bases e informaci3n:
www.arteba.org
2007premio@arteba.org

arteBA

PETROBRAS

Jean-Jacques Rousseau: Prefacio de la comedia

En 1753, en ocasión de la publicación de su comedia *Narcisse*, Jean-Jacques Rousseau escribe este Prefacio en el que intenta justificar su obra puesto que, poco antes, había lanzado una virulenta crítica a la cultura de su época en su *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750). Traducción del francés de Vera Waksman.

* Las notas indicadas con número son de J.J. Rousseau, las indicadas con asterisco, de la traductora. El texto completo y la totalidad de las notas pueden consultarse en el sitio web de la revista.

1- Se puede ver en el *Mercur* de agosto de 1752, la retractación de la Academia de Dijon, respecto de no sé qué escrito atribuido falsamente por el autor a uno de los miembros de esta Academia.

* [Rousseau alude aquí al hecho de haber ganado el premio de la Academia de Dijon en 1750 con su *Discurso sobre las ciencias y las artes*, escrito como respuesta a la pregunta propuesta por la Academia: "Si el restablecimiento de la ciencias y las artes ha contribuido a depurar las costumbres".]

Escribí esta comedia a la edad de dieciocho años y procuré no mostrarla mientras la reputación de autor seguía teniendo algún sentido para mí. Finalmente, he tenido el coraje de publicarla, pero nunca tendré el de decir algo de ella. No es entonces de mi obra sino de mí mismo de lo que se trata aquí. [...]

El partido que tomé en el asunto que examinaba hace algunos años no ha dejado de ocasionarme una multitud de adversarios, más atentos, quizá, al interés de la gente de letras que al honor de la literatura. Lo había previsto y sospechaba que su conducta, en esta ocasión, daría más pruebas a mi favor que todos mis discursos. En efecto, no han disimulado ni su sorpresa ni su pena respecto de que una Academia se haya manifestado íntegra de manera tan inoportuna. No han ahorrado contra ella ni las invectivas indiscretas y ni siquiera las falsedades (1) para intentar debilitar el peso del juicio por ella emitido.* Tampoco he sido olvidado en sus declamaciones. Muchos han procurado altivamente refutarme: los sabios han podido ver con qué fuerza y el público con qué éxito lo han hecho. Otros, más hábiles, conociendo el peligro de combatir verdades demostradas de manera directa, han desviado hábilmente sobre mi persona una atención que sólo debía prestarse a mis razones y el examen de las acusaciones que me han dirigido ha hecho olvidar las acusaciones más graves que yo mismo les dirigía. Es a ellos, pues, a quienes hay que responder de una vez.

[Mis adversarios] Sostienen que no creo ni una palabra de las verdades que sostuve y que al demostrar una proposición no dejaba de creer lo contrario. Es decir que he probado cosas tan extravagantes que se puede afirmar que solamente he podido defenderlas como un juego. ¡Es ésa una buena manera de honrar a la ciencia que sirve de fundamento a todas las otras; y hemos de creer que el arte de razonar es de gran utilidad para el descubrimiento de la verdad cuando lo vemos emplear con éxito para demostrar tonterías! [...]

Sostienen también que mi conducta está en contradicción con mis principios, y no es de extrañarse que empleen esta segunda instancia para

establecer la primera; porque hay mucha gente que sabe encontrar pruebas para lo que no existe. Dirán que por hacer música y versos no se está bien ubicado para despreciar las bellas artes y que dentro de las letras, por las que yo demuestro desprecio, hay muchas ocupaciones más loables que escribir comedias. También es preciso responder a esta acusación.

En primer lugar, aun cuando se la admitiera en todo su rigor, digo que la misma probaría que me conduzco mal, pero no que no hablo de buena fe. Si estuviera permitido concluir a partir de las acciones de los hombres cuáles son sus sentimientos, habría que decir que el amor de la justicia ha sido expulsado de todos los corazones y que no hay un sólo cristiano sobre la tierra. Mostradme hombres que actúen siempre de manera consecuente con sus máximas y confesaré haber errado en las mías. Tal es la suerte de la humanidad, la razón nos muestra el fin y las pasiones nos apartan de él. Pero aun cuando fuera cierto que no actúo según mis principios, no tendrían razón de acusarme, sólo por eso, de hablar en contra de mi sentimiento, ni de acusarme de falsedad en mis principios.

Pero si quisiera confesar mi error en este punto, me bastaría comparar los tiempos para conciliar las cosas. No siempre he tenido la felicidad de pensar en conformidad con mi actuar. Seducido durante mucho tiempo por los prejuicios de mi época, consideraba que el estudio era la única ocupación digna de un sabio, sólo las ciencias me parecían dignas de respeto y los sabios de admiración. No comprendía que pudiera uno perderse en demostraciones ni hacer mal a nadie hablando siempre de la sabiduría. Sólo después de haber visto las cosas de cerca aprendí a estimarlas por lo que valen, y aunque en mis investigaciones siempre haya encontrado que *satis eloquentiæ, sapientiæ parum* [mucha elocuencia parece sabiduría], he necesitado muchas reflexiones, muchas observaciones y mucho tiempo para destruir en mí la ilusión de toda esa vana pompa científica. No resulta sorprendente que durante esos tiempos de prejuicios y de errores, en los que tanto estimaba la calidad de autor, haya en ocasiones aspirado a obtenerla yo mismo. Por entonces fueron

compuestos los versos y la mayor parte de los otros escritos que han salido de mi pluma, entre otros esta pequeña comedia. Sería quizás algo injusto reprocharme hoy esos divertimentos de juventud y sería un error acusarme de haber contradicho con ello principios que todavía no había hecho míos. Hace mucho que ya no pongo en ninguna de esas cosas ninguna especie de pretensión; y arriesgarse a entregarlas al público en estas circunstancias, luego de haber tenido la prudencia de guardarlas durante tanto tiempo, equivale a decir a qué punto desdeño tanto la alabanza como la crítica que de ellas pudiera surgir, pues ya no pienso como el autor del cual son obra. Son hijos ilegítimos a los que se acaricia todavía con placer ruborizándose de ser el padre, a los que se despi- de por última vez y se manda a buscar fortuna sin preocuparse demasia- do por lo que llegarán a ser.

Pero es demasiado razonar a partir de suposiciones quiméricas. Si se me acusa sin razón de cultivar las letras, que yo desprecio, me defiendo sin necesidad porque, aun cuando el hecho fuera verdadero, no habría en ello ninguna inconsecuencia: es lo que me queda por probar.

Seguiré para ello, según mi costumbre, el método simple y fácil que con- viene a la verdad. Estableceré nuevamente el estado de la cuestión, expondré nuevamente mi sentimiento y esperaré que, sobre la base de esta exposición, se avengan a demostrarme dónde mis acciones des- mienten mis discursos. Mis adversarios, por su parte, se abstendrán cui- dadosamente de permanecer sin respuesta, pues ellos tienen el arte maravilloso de disputar a favor y en contra acerca de toda suerte de temas. Comenzarán, según su costumbre, estableciendo otro asunto que su fantasía les dicte, me lo harán resolver como les convenga; para ata- carme más cómodamente, me harán razonar no a mi manera sino a la suya; desviarán hábilmente la mirada del lector del objeto esencial para fijarla aquí y allá; combatirán a un fantasma y pretenderán haberme ven- cido: pero yo habré hecho lo que debo hacer, y comienzo.

“La ciencia no sirve para nada y solamente hace mal, pues ella es mala por su propia naturaleza. Es tan inseparable del vicio como la ignorancia lo es de la virtud. Todos los pueblos letrados han sido siempre corruptos, todos los pueblos ignorantes han sido siempre virtuosos. En una palabra, sólo hay vicios entre los sabios, y sólo es hombre virtuoso el que no sabe nada. Hay, entonces, un medio para que volvamos a ser gente honesta: proscribimos cuanto antes la ciencia y a los sabios, quemar nuestras bibliotecas, cerrar las academias, los colegios, las universidades, y volver a sumergirnos en la toda la barbarie de los primeros siglos.”

Esto es lo que mis adversarios han refutado muy bien; sin embargo, nunca he dicho ni pensado ni una palabra de todo eso y no podría ima- ginarse nada más opuesto a mi sistema que esta absurda doctrina que tienen la gentileza de atribuirme. Pero he aquí lo que he dicho y que de ningún modo han refutado.

Se trataba de saber si el restablecimiento de las ciencias y de las artes ha contribuido a depurar nuestras costumbres.

Al mostrar, como lo he hecho, que nuestras costumbres no se han depu-

rado para nada, la cuestión estaba más o menos resuelta.

Pero ésta encerraba implícitamente otra más general y más importante, acerca de la influencia que el cultivo de la ciencia debe tener en toda ocasión sobre las costumbres de los pueblos. La primera cuestión no es más que una consecuencia de esta última, la cual, precisamente, me propuse examinar con cuidado.

Comencé por los hechos y mostré que las costumbres han degenerado en todos los pueblos del mundo a medida que el gusto por el estudio y las letras se extendió entre ellos. [...]

El gusto por las letras anuncia siempre en un pueblo un comienzo de corrupción que él mismo acelera rápidamente; pues ese gusto no puede nacer en toda una nación sino de dos malas fuentes, que el estudio mantiene y alimenta a su vez: a saber, el ocio y el deseo de hacerse notar. En un Estado bien constituido, cada ciudadano tiene que cumplir con sus deberes y esos menesteres importantes le son demasiado estimados y no le dejan tiempo libre para ocuparse de especulaciones frívolas. En un Estado bien constituido, todos los ciudadanos son a tal punto iguales que ninguno puede ser preferido ante los demás como el más sabio ni tampoco como el más hábil, sino a lo sumo como el mejor: pero inclusive esta última distinción resulta en ocasiones peligrosa, pues produce impostores e hipócritas.

El gusto de las letras, que nace del deseo de hacerse notar, produce necesariamente males tan infinitamente más peligrosos, que todo el bien que hacen no resulta útil: al fin, quienes se entregan a las letras terminan siendo muy poco escrupulosos respecto de los medios de tener éxito. Los primeros filósofos se hicieron una gran reputación al enseñar a los hombres la práctica de sus deberes y los principios de la virtud. Pero al poco tiempo esos preceptos llegaron a ser comunes y fue necesario diferenciarse trazando caminos contrarios. Ése es el origen de los absurdos sistemas de los Leucipo, los Diógenes, los Pirron, los Protágoras, los Lucrecio. Los Hobbes, los Mandeville y muchos otros han procurado diferenciarse entre nosotros del mismo modo y su peligrosa doctrina ha fructificado hasta tal punto que, aunque queden verdaderos filósofos apasionados que nos recuerdan en nuestros corazones las leyes de la humanidad y de la virtud, se espanta uno de ver hasta qué punto nuestro siglo razonador ha llevado en sus máximas el desprecio de los deberes del hombre y del ciudadano.

El gusto de las letras, de la filosofía y de las bellas artes destruye el amor de los primeros deberes y de la verdadera gloria. Una vez que los talentos han invadido los honores debidos a la virtud, cada uno quiere ser un hombre agradable y nadie se preocupa por ser un hombre de bien. De allí nace también esta otra inconsecuencia, que no se recompensa en los hombres más que las cualidades que no dependen de ellos, porque nuestros talentos nacen con nosotros: lo único que nos pertenece son nuestras virtudes.

Los primeros y casi los únicos cuidados que se da a nuestra educación son los frutos y las semillas de estos ridículos prejuicios. Para enseñarnos las

2- He aquí un ejemplo moderno para aquellos que me reprochan citar sólo a los antiguos. La República de Génova, cuando buscaba subyugar más fácilmente a los habitantes de Córcega, no encontró medio más seguro que establecer entre ellos una Academia. No me sería difícil alargar esta nota, pero sería herir la inteligencia de los únicos lectores que me importan.

letras, se atormenta a nuestra miserable juventud: sabemos todas las reglas de la gramática antes de haber oído hablar de los deberes del hombre; sabemos todo lo que se ha hecho hasta ahora, antes de que se haya dicho una sola palabra de lo que debemos hacer; y con tal de ejercitar nuestra charlatanería, a nadie le importa que sepamos actuar ni pensar. En una palabra, sólo se prescribe ser sabio en aquellas cosas que no pueden servirnos para nada; y nuestros niños están educados precisamente como los antiguos atletas de los juegos públicos, quienes al destinar sus miembros robustos a un ejercicio inútil y superfluo, procuraban no emplearlos nunca en ningún trabajo provechoso.

El gusto de las letras, de la filosofía y de las bellas artes ablanda los cuerpos y las almas. El trabajo de gabinete vuelve a los hombres delicados, debilita su temperamento y difícilmente conserva el alma su vigor cuando el cuerpo ha perdido el suyo. El estudio gasta la máquina, agota las mentes, destruye la fuerza, atenúa el coraje y con esto basta para mostrar que no está hecho para nosotros: así es como llegamos a ser cobardes y pusilánimes, incapaces de resistir tanto la pena como las pasiones. Cada uno sabe cuán poco aptos para sostener los trabajos de la guerra son los habitantes de las ciudades, y es conocida la reputación de las gentes de letras en cuestiones de valentía.(2) Y nada más dudoso que el honor de un cobarde.

Tantas reflexiones acerca de la debilidad de nuestra naturaleza sirven a menudo solamente para desviarnos de las empresas generosas. A fuerza de meditar sobre las miserias de la humanidad, nuestra imaginación nos abruma con su peso, y demasiada previsión nos quita el coraje al quitarnos la seguridad. Es en vano que intentemos premunirnos contra los accidentes imprevistos, "Si la ciencia al intentar proveernos nuevas defensas contra los inconvenientes naturales, los ha agravado y ha hecho notar su peso a nuestra fantasía [esto ha hecho] más que descubrirnos sus razones y sus vanas sutilezas".

El gusto de la filosofía afloja todos los lazos de estima y de benevolencia que ligan a los hombres a la sociedad; éste es quizás el más peligroso de los males que engendra. El encanto del estudio vuelve rápidamente insípido cualquier otro vínculo. Más aun, a fuerza de reflexionar acerca de la humanidad, a fuerza de observar a los hombres, el filósofo aprende a apreciarlos de acuerdo con su valor; y es difícil sentir afecto por aquello que se desprecia. Pronto reúne en su persona todo el interés que los hombres virtuosos comparten con sus semejantes: su desprecio por los otros revierte en provecho de su orgullo; su amor propio aumenta en la misma proporción que su indiferencia por el resto del universo. La familia, la patria, llegan a ser para él palabras vacías de sentido: no es ni padre, ni ciudadano, ni hombre; es filósofo.

Al mismo tiempo que el cultivo de las ciencias aparta de alguna manera el corazón del filósofo del mundo, ella compromete en otro sentido el del hombre de letras y siempre con igual perjuicio para la virtud. Todo hombre que se ocupa de los talentos agradables quiere gustar, ser admirado, y quiere ser admirado más que otro; los aplausos públicos le pertenecen

sólo a él: diría que hace todo para obtenerlos si no fuera que hace todavía más para privar de ellos a sus competidores. De allí nacen, de un lado, los refinamientos del gusto y de la cortesía, vil y bajo halago, cuidados seductores, insidiosos, pueriles que a la larga empequeñecen el alma y corrompen el corazón; y del otro, los celos, las rivalidades, los odios de artistas tan renombrados, la pérfida calumnia, la falsedad, la traición y todo lo que el vicio tiene de más cobarde y odioso. Si el filósofo desprecia a los hombres, el artista rápidamente se hace despreciar por ellos y por último, ambos contribuyen a volver a los hombres despreciables.

Hay más, y de todas las verdades que he puesto a la consideración de los sabios, he aquí la más sorprendente y la más cruel. Todos nuestros Escritores miran como la obra maestra de la política de nuestro siglo a las ciencias, las artes, el lujo, el comercio, las leyes y otros lazos que estrechan entre los hombres los vínculos de la sociedad (3) por medio del interés personal y los ponen a todos en una dependencia mutua, confiriéndoles necesidades recíprocas e intereses comunes y obligando a cada uno de ellos a contribuir a la felicidad de los otros para poder lograr la suya. Estas ideas son probablemente hermosas y aparecen bajo una luz favorable; pero al examinarlas con atención y sin parcialidad, encontramos que las ventajas son muchas menos de lo que parece en primera instancia.

Es, pues, una cosa maravillosa haber puesto a los hombres en la imposibilidad de vivir entre sí sin molestarse, suplantarse, engañarse, traicionarse, destruirse mutuamente. Ahora debemos cuidarnos de dejarnos ver tal cual somos; porque, si hay dos hombres cuyos intereses están de acuerdo, hay quizás cien mil en contra, y para lograr lo que se persigue no hay más remedio que engañar o perder a toda esa gente. Ésta es la fuente funesta de las violencias, las traiciones, las perfidias y todos los horrores que necesariamente exige un estado de cosas en el que cada uno, fingiendo trabajar para la fortuna o la reputación de los otros, no busca más que aumentar la suya propia por encima de ellos y a costa de ellos.

¿Qué hemos ganado con esto? Mucha charlatanería, ricos y razonadores, es decir, enemigos de la virtud y del sentido común. A cambio, hemos perdido la inocencia y las costumbres. La multitud se arrastra hacia la miseria, todos son esclavos del vicio. Los crímenes no cometidos ya están en el fondo de sus corazones y para su ejecución no falta más que la certeza de la impunidad.

Extraña y funesta constitución, donde las riquezas acumuladas facilitan siempre los medios para acumular otras más grandes y donde es imposible para aquel que no tiene nada adquirir algo, donde el hombre de bien no tiene ningún medio de salir de la miseria, donde los ladrones reciben los mayores honores y donde necesariamente se debe renunciar a la virtud para llegar a ser un hombre honesto. Sé que los declamadores han dicho cien veces todo esto, pero lo dicen declamando y yo lo digo apoyado en razones: ellos percibieron el mal, yo descubro las causas y, sobre todo, hago ver algo reconfortante y útil al mostrar que todos esos vicios no pertenecen tanto al hombre cuanto al hombre mal gobernado.(4)

3- Deploro que la filosofía afloje los lazos de la sociedad que están formados por la estima y la benevolencia mutua, y deploro que las ciencias, las artes y todos los otros objetos de comercio ajusten los lazos de la sociedad por el interés personal. En efecto, no se puede ajustar uno de esos lazos sin que el otro no se afloje en la misma medida. No hay, pues, contradicción en esto.

4-[...] Un salvaje es un hombre y un europeo es un

Entre los salvajes, el interés personal habla tan fuerte como entre nosotros, pero no dice las mismas cosas: el amor de la sociedad y el cuidado de su defensa común son los únicos lazos que los unen: la palabra PROPIEDAD, que cuesta tantos crímenes a nuestra gente honesta, no tiene casi ningún sentido entre ellos. [...]

* Cf., sobre el sentido de este término, la nota 3 de nuestra presentación a Narcisse.

* [El oficio al que se refiere es el de copista de música].

Éstas son las verdades que he desarrollado y que he procurado probar en los diversos escritos que he publicado sobre este tema. He aquí ahora las conclusiones a las que he arribado.

La ciencia no está hecha para el hombre en general. Éste se pierde constantemente tratando de alcanzarla y si alguna vez la obtiene, es casi siempre en su propio perjuicio. Ha nacido para actuar y pensar, no para reflexionar. La reflexión sólo sirve para volverlo desgraciado, sin volverlo mejor ni más sabio: le hace lamentar sus bienes pasados y le impide gozar del presente, le presenta el porvenir bienaventurado para seducirlo con la imaginación y atormentarlo con los deseos y el porvenir desdichado para hacérselo sentir por adelantado. El estudio corrompe sus costumbres, altera su salud, destruye su temperamento y arruina a menudo su razón: si le enseñara algo, seguiría pareciéndome muy mal recompensado.

Confieso que existen algunos genios sublimes que saben penetrar a través de los velos que envuelven la verdad, algunas almas privilegiadas capaces de resistir a la insensatez de la vanidad, a la baja envidia y a las otras pasiones que engendra el gusto de las letras. El pequeño número de aquellos que tienen la dicha de reunir esas cualidades es la luz y el honor del género humano; es preferible que sólo ellos, por el bien de todos, se dediquen al estudio, y esta misma excepción confirma la regla; porque si todos los hombres fueran Sócrates, entonces la ciencia no les sería dañina, pero no tendrían ninguna necesidad de ella.

Todo pueblo que tiene costumbres y que, por consiguiente, respeta sus leyes y no quiere refinar sus antiguos usos, debe preservarse con cuidado de las ciencias y, en particular, de los sabios, cuyas máximas sentenciosas y dogmáticas le enseñarían pronto a despreciar sus usos y sus leyes; lo que una nación nunca puede hacer sin corromperse. El más mínimo cambio en los hábitos, por ventajoso que fuera en algunos aspectos, siempre resulta en perjuicio de las costumbres. Pues los hábitos son la moral del pueblo y en cuanto deja de respetarlos, la única regla que le queda son sus pasiones y el único freno, las leyes, las cuales pueden en ocasiones contener a los malvados, pero nunca volverlos buenos. Además, una vez que la filosofía ha enseñado al pueblo a despreciar sus hábitos, éste encuentra rápidamente el secreto para eludir las leyes. Digo entonces que con las costumbres del pueblo ocurre lo mismo que con el honor de un hombre: es un tesoro que hay que conservar, pero que no se recupera una vez que se ha perdido.

Pero una vez que un pueblo está corrompido hasta un cierto punto, hayan o no contribuido las ciencias, ¿es preciso prohibirlas o preservar al pueblo de ellas para hacerlo mejor o para evitar que empeore? Es otra pregunta por la que me he positivamente declarado por la negativa. En primer lugar, puesto que un pueblo vicioso no vuelve nunca a la virtud, no se trata de volver buenos a aquellos que ya no lo son, sino de conservar así a aquellos que tienen la dicha de serlo. En segundo lugar, las mismas causas que han corrompido a los pueblos sirven en ocasiones para prevenir una corrupción mayor: así es como aquel que ha malogra-

do su temperamento por un uso indiscriminado de la medicina está obligado a recurrir una vez más a los médicos para mantenerse vivo. Y así es como las artes y las ciencias, después de haber hecho florecer los vicios, son necesarias para impedir que se conviertan en crímenes; al menos los cubren de un barniz que no permite que el veneno se exhale tan libremente: ellas destruyen la virtud, pero dejan el simulacro público de la misma, que es siempre algo bueno: introducen en su lugar la cortesía y los buenos modales, y al temor de parecer malo sustituyen el de parecer ridículo.

Mi opinión es, entonces, y ya lo he dicho más de una vez, dejar subsistir e inclusive ocuparse de sostener las Academias, los Colegios, las Universidades, las Bibliotecas, los Espectáculos y todos los otros divertimentos que pueden distraer la maldad de los hombres e impedirles ocupar su ocio en cosas más peligrosas; pues en una región en la que sólo existieran personas honestas y buenas costumbres, sería preferible vivir con estafadores que con pandilleros.

Pregunto ahora dónde está la contradicción de cultivar yo mismo gustos cuyo progreso apruebo. Ya no se trata de llevar a los pueblos a actuar bien, sólo hay que distraerlos de hacer el mal, hay que ocuparlos en tonterías para apartarlos de las malas acciones; hay que entretenerlos en lugar de predicarles. Si mis escritos han sido edificantes para el pequeño número de los buenos, he hecho por ellos todo el bien que dependía de mí y quizás también les resulta útil que ofrezca a los otros objetos de distracción que les impidan pensar en ellos. Me consideraría demasiado feliz si tuviera todos los días una obra para que la silbaran, si pudiera a ese precio retener los malos propósitos de uno solo de los espectadores y salvar así el honor de la joven o de la esposa de su amigo, el secreto de su confidente o la fortuna de su acreedor. Cuando ya no hay costumbres, sólo resta pensar en la policía,* y se sabe bien que la música y los espectáculos son uno de sus más importantes objetos.

Si queda alguna dificultad en mi justificación, me atrevo a decirlo con todas las letras, no es ante el público ni ante mis adversarios, sino sólo ante mí mismo. Pues sólo observándome a mí mismo puedo juzgar si debo contarme entre el pequeño número y si mi alma está en condiciones de sostener la carga de los ejercicios literarios. Más de una vez sentí el peligro, más de una vez los he abandonado, con el propósito de no retomarlos nunca y, al renunciar a su encanto seductor, sacrifiqué por la paz de mi corazón los únicos placeres que todavía podían deleitarme. Si en los padecimientos que me afligen, si en el final de una carrera ardua y dolorosa, me atreví a retomarlos una vez más durante algunos momentos para amenizar mis males, al menos creo no haber puesto en ello ni demasiado interés ni demasiada pretensión como para merecer los justos reproches que he hecho a las gentes de letras.

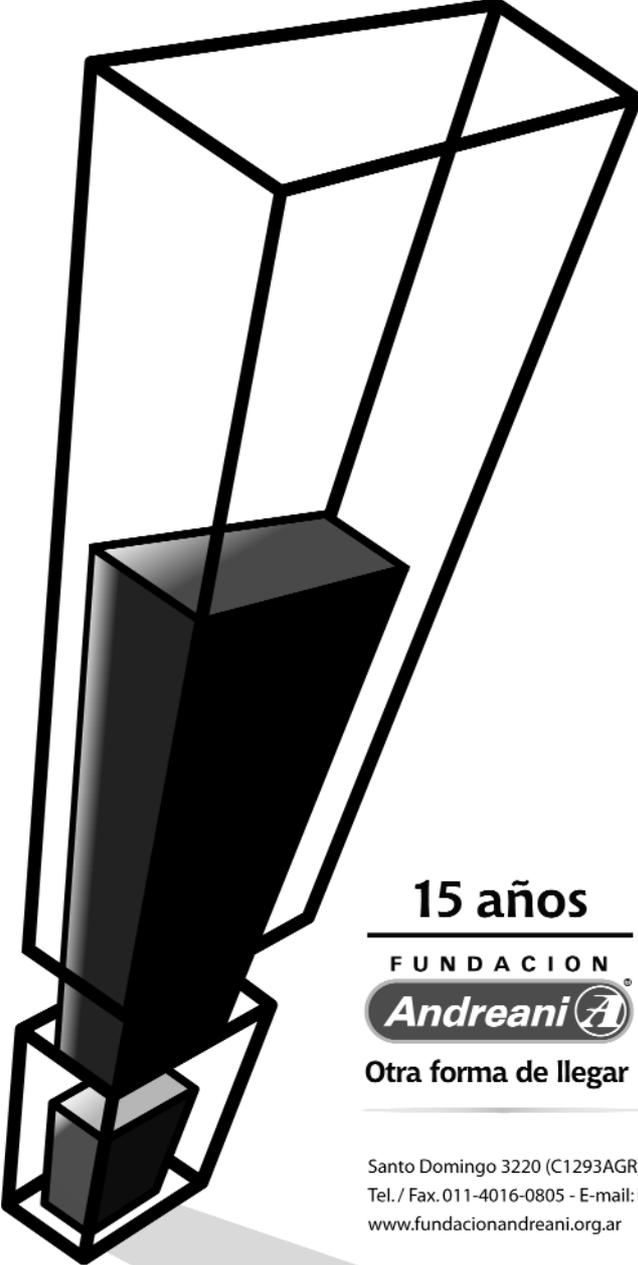
Me bastaba una prueba para concluir el conocimiento de mí mismo y la he hecho sin vacilar. Después de haber reconocido la situación de mi alma en los éxitos literarios, me faltaba examinar la otra cara de la moneda. Ahora sé qué pensar. Mi obra ha corrido la suerte que merecía y que

5- Admiro a qué punto la mayor parte de la gente de letras se ha equivocado en este asunto. Cuando vieron que se atacaba las ciencias y las artes, creyeron que se los acusaba personalmente a ellos, mientras que, sin contradirse a sí mismos, podrían pensar, como yo, que aunque esas cosas hayan causado mucho mal a la sociedad, resulta esencial hoy en día utilizarlas como una medicina contra el mal que ellas han provocado, o como esos animales dañinos que hay que matar cuando pican. En una palabra, no hay hombre de letras que, si puede mantener en su conducta el examen del artículo precedente, no pueda decir a su favor lo que yo digo a favor de mí mismo, y me parece que esta manera de razonar es tanto más apropiada para ellos cuanto que entre nosotros la ciencia les importa muy poco, siempre y cuando se siga honrando a los sabios. Son como los sacerdotes del paganismo, a quienes sólo les importaba la religión en la medida en que los hacía respetables.

yo había previsto; pero, a excepción del disgusto que me ha provocado, salí de la representación mucho más contento de mí, y merecidamente, que si hubiera tenido éxito.

Recomiendo, pues, a aquellos que tan ardientemente buscan algo que reprocharme, que se dediquen mejor a estudiar mis principios y a observar mejor mi conducta, antes de acusarme de contradicción y de inconsecuencia. Si alguna vez se dan cuenta de que comienzo a solicitar los favores del público o que me vanaglorio por haber hecho bonitas canciones, o que me avergüenzo por haber escrito malas comedias, o que busco dañar la gloria de mis competidores, o que simulo hablar mal de los grandes hombres de mi siglo para tratar de elevarme a su nivel rebajándolos al mío, o que aspiro a lugares en la Academia, o que vaya a cortejar a las mujeres que conviene, o que alabe la tontería de los grandes, o que renunciando a vivir del trabajo de mis manos tenga en la ignominia el oficio que he elegido para mí* y avance hacia la fortuna; en una palabra, si observan que el amor de la reputación me hace olvidar el de la virtud, les ruego que me lo adviertan, inclusive públicamente y les prometo arrojar inmediatamente al fuego todos mis escritos y mis libros y aceptar todos los errores que quieran reprocharme.

Mientras tanto, escribiré libros, haré versos y música, si tengo para ello el talento, el tiempo, la fuerza y la voluntad; seguiré diciendo con franqueza todo lo malo que pienso de las letras y de quienes las cultivan (5) y no creeré valer menos por ello. Es cierto que algún día podrán decir: "Este enemigo tan declarado de las ciencias y las artes sin embargo hizo y publicó obras de teatro" y ese discurso será, lo admito, una sátira muy amarga, no de mí, sino de mi siglo.



15 años

FUNDACION

Andreani 

Otra forma de llegar

Santo Domingo 3220 (C1293AGR) - Ciudad Aut. Buenos Aires
Tel. / Fax. 011-4016-0805 - E-mail: info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47)

La Société Anonyme es un grupo de artistas y teóricos de composición variable, fundado en 1990 y dedicado específicamente a investigar y desarrollar experimentalmente las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico. LSA ha producido hasta la fecha 47 trabajos, incluyendo textos, videos, instalaciones, piezas para catálogo y obras para la red.

por La Société Anonyme

1. No somos artistas, tampoco por supuesto “críticos”. Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos autodescribimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos. Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima, incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima.
2. La figura del artista vive en tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totémico, ya no hace al caso. Quienquiera se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita.
3. No existen “obras de arte”. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos...
4. Por más de una razón deberíamos asemejar el trabajo del arte al del sueño: es una producción que induce formaciones de superficie que expresan, que traducen aproximadamente, un estado descompensado

de energías. Lo esencial en ellas no es la forma o apariencia que adquieren en un instante dado, sino el campo de intensidades -o sea, el diferencial de potenciales- en que se efectúan.

5. Esa producción nunca debe confundirse con objeto o forma alguna: es un operador que se introduce con eficacia en algún sistema dado, desestabilizando la ecuación de equilibrio que lo gobierna. Pero tampoco conviene hacer mitología al respecto. El modo en que esta desestabilización opera es algo muy parecido a la introducción de un mero *clinamen*, algo tan elemental y frecuente como lo que posibilita que dos gotas de lluvia cayendo a la vez desde la misma nube y hacia la misma tierra tengan la capacidad de, en algún punto de sus trayectorias relativas, chocar: conocerse, digamos.

6. Describir a las actuales como «sociedades del conocimiento» -o todavía peor, como «sociedades del capitalismo cultural»- parece olvidar hasta qué punto su constitución se realiza, precisamente, sobre la consagración exaltada de la estulticia, de la ignorancia. Asumamos no obstante que cualesquiera de esas figuras no son más que un grado de las otras, quizás su grado cero. Y admitamos en consecuencia denominar a las nuestras «sociedades del conocimiento» o del «capitalismo cultural», pero siempre bajo la observancia rigurosa de esa cláusula cuantitativa, gradualizada, y precisamente hacia lo más bajo. Queremos decir: siempre que pueda entenderse que como tales sociedades del conocimiento las contemporáneas podrían de hecho caracterizarse, con el mayor de los aciertos, como «sociedades del (escasísimo) conocimiento» o incluso como «sociedades del capitalismo (in)cultural...».

7. El trabajo del arte ya no tiene que ver con la representación. ¿Alguien pensaría que el del sueño -ese que induce un «contenido aparente» en quien revive el «latente», o lo cuenta por la mañana- tiene que ver con la «re-presentación»? ¿De qué?

Negativo: el trabajo del sueño expresa una economía de las fuerzas, una tensión de las energías, una disposición de la distribución diferencial: es una *melodía* del deseo, nunca su *pintura*; es *presencia*, nunca *re-presen-tación*. Ese modo del trabajo que llamamos artístico debe a partir de ahora consagrarse a un producir similar en la esfera del acontecimiento, de la *presencia*: nunca más en la de la representación. No queda nada digno que representar, no queda dignidad alguna reivindicable en la tarea del representar. Ya no es sólo aquello de “no cometer la indignidad de hablar por otro” sino que ningún signo, efecto, objeto, figura, ninguna entidad o existente, puede pretender dignidad alguna si su trabajo es única o principalmente valer *por otro*, representarle...

8. No existen este mundo y *el otro*. El arte no puede seguir reivindicando habitar una esfera autónoma, un dominio separado. Ni siquiera para argumentar la operación “superadora” de su estatuto escindido. La clase de los objetos es única, todos ellos gozan del mismo calibrado y adolecen de la misma carencia “objetiva” de fantasmalidad. Si el trabajo del arte tiene todavía que ver con el “fantasma”, con la circulación de las ideas (en su inconcreción característica) y la productividad del sentido o las energías deseantes (en su difusión magnificente), empieza a ser hora de no confundir ese halo con nada apegado a la materialidad de algún orden de “objetos específicos”.

9. Las transformaciones de las sociedades actuales determinan la completa inadecuación del régimen actualmente hegemónico de circulación pública de la producción artística. Esto en lo que se refiere de modo particular a dos circunstancias: primero, el deslizamiento del significante visual hacia el territorio de la imagen movimiento, y la consiguiente obsolescencia creciente de los dispositivos espacializados de organización de la recepción, de los modos de la expectación; y segundo la misma espureidad de cualquier requerimiento de objetualización determinada.

No sólo que mucha de la energía resultante de una práctica artística cualquiera no requiere culminarse o concretarse en objeto *único* alguno. Sino, y ni siquiera ya, en *objeto multiplicado* alguno.

Para las nuevas prácticas no es ya que carezca por completo de sentido hablar de original, ni siquiera lo tiene hablar de las copias (como no lo tiene hablar de copias cumplido el tránsito del disco hacia el MP3). El tiempo en que el régimen de circulación pública de los productos resultantes de las prácticas artísticas se refería a algún tipo de “objetos” está, por completo, cumplido y acabado.

10. En las sociedades del siglo XXI, el arte no se expondrá. *Se difundirá.*

11. Sólo en tanto el modo característico de la experiencia artística es en las sociedades modernas asociado a una experiencia de *objeto*, la cuestión de la *propiedad* de dicho objeto se torna pertinente (cuando hablamos de artes plásticas). No lo es ya, por ejemplo, si habláramos de la experiencia de lo musical, lo teatral, lo literario o lo cinematográfico no es relevante en ellas quién sea el propietario de una partitura o quién de un guión. Este hecho condiciona de modo decisivo dos articulaciones prin-

cipales en relación a la forma social de la experiencia artística moderna: primera, el modo de su *mercado*, la organización de su *economía* particular (enfocada a la circulación de *objetos* suplementados por una plusvalía muy específicamente asociada al valor artístico: la *obra de arte* como *mercancía*); y segunda, el modo de su patrimonialización (asociada necesaria y consecuentemente a modos del *coleccionismo*).

12. Cuanto más las nuevas prácticas artísticas se alejen en sus objetivos de la *producción de objeto*, tanto menos pertinentes se aparecieran tales articulaciones tradicionales de su *mercado* y su *coleccionismo*. Los intentos adaptativos de los viejos formatos de economía artística -fundados en el intercambio de *mercancías de valor artístico* y en su *coleccionismo*, privado o público- resultan crecientemente inadecuados para las nuevas prácticas, que reclaman ser resituadas en el entorno de una economía terciarizada y con un sector de servicios expandido (hasta abarcar la producción inmaterial, simbólica).

13. En las sociedades del siglo XXI el artista no percibirá sus ingresos de la plusvalía que se asocie a la mercantilización de los objetos producto de su trabajo, sino que percibirá unos derechos asociados a la circulación pública de las cantidades de concepto y afecto que su trabajo inmaterial genere (será un *generador de riqueza inmaterial*, no el primer eslabón en una cadena de *comercio de mercancías suntuarias*). La nueva economía del arte no entenderá más al artista como productor de mercancías específicas destinadas a los circuitos del lujo en las economías de la opulencia, sino como un generador de contenidos específicos destinados a su *difusión social*.

14. La función de la institución-arte como coleccionista, y en función de ella garante de patrimonialización pública de la mercancía artística, tenderá entonces a desaparecer, tan pronto como las prácticas artísticas abandonen la producción de objetos como instancias de mediación irrevocablemente necesarias para la circulación pública de las ideas y los afectos. En las sociedades del siglo XXI no será ni necesario -ni casi posible- coleccionar obras de arte (como es ya casi espurio coleccionar cine o música) y la función de las instituciones públicas respecto a las nuevas prácticas, con vistas a garantizar su inscripción en lo público, será más bien la de promover u optimizar en entornos protegidos la circulación social de aquellos contenidos que el libre mercado de las *industrias culturales* desestimaría en su regulación interesada por la *ley de la audiencia*.

15. Nos interesa investigar la inadecuación creciente de los antiguos dispositivos espacializados de articulación de la recepción social de las prácticas artísticas (museos, galerías de arte...). Pero no porque sea nuestro interés mantenernos instalados en la lógica antitética entre arte e institución-arte; esa lógica nos resulta manida hasta el hastío y vaciada de cualquier potencial efectivo: quienes insisten en definirse con respecto a ella caen de inmediato en el polo de lo exhaustivamente institucionalizado, pues éste justamente se escribe bajo la figura de esta lógica. No entonces por tal razón sino más bien porque en la exacerbación de ese momento de inadecuación creciente, tanto las prácticas artísticas como

la institución que regula su inscripción social se ven obligadas a *evolucionar*.

16. Toca evolucionar, sí. Basta de darle cuerda a la fabulación negativista que no hace más que anclar la forma de las prácticas en un pasado bloqueado, autocomplacido en la irresolubilidad paradójica de su lógica antitética. Nada que tenga la forma de la negación calculada de sí misma hace otra cosa que preparar indisimuladamente la coartada del *compromiso cumplido* anticipando el momento de su absorción integrada.

17. La que describiríamos como lógica antitética de la institución-arte (es decir: la característica de la formación del espíritu objetivo que heredamos como pasado constituyente, la herencia de *lo moderno*) tiene esta forma: que para ser arte debe precisamente negar serlo, que para entrar en la institución-arte debe precisamente aparentar (y adoptar el tono más convincente posible al respecto) que la pone en cuestión, que la rebasa, que la excede, que la desborda.

18. La que describiríamos como trasnochada lógica antitética de la obra tiene una estructura similar, la de un *si es no es*. Si no se le reconocía arte reclamará venir a serlo (lógica del *ready-made*, de los *otros* comportamientos, de las actividades *otras*). Si se le reconoce serlo, deberá entonces serle negado algún valor en esa condición (lógica del pronunciamiento *antiartístico*).

19. El tiempo de esta "lógica generacional" -pues muy pronto deja de ser una mera *lógica de la falsa conciencia* para resolverse en una *economía de la evolución* presidida por la gobernación de un principio adaptativo, tipo "selección natural"- ese tiempo toca a su fin. El que quiera presentarse a sí mismo como otra cosa que coro repetidor de un academicismo prefijado, que se invente un estribillo menos complaciente que el de la expresión antitética. Fin de juego para la *herencia Duchamp*.

20. El trabajo que realiza el productor artístico se sitúa en la órbita de cualquier otra actividad, de la *actividad cual sea*. Es, como todo el resto del trabajo que realizan cualesquiera otros ciudadanos, una mera actividad productiva y su espacio de inscripción no es otro que el dominio público, el espacio social, definido por los actos de intercambio. Nos guste o no, en las sociedades actuales este espacio se encuentra exhaustivamente prefigurado por la actividad económico-productiva, bajo cuya administración se decide la forma reglada de todo intercambio social.

21. El arte ha dejado de pertenecer al orden de una economía simbólica presidida por las figuras antropológicas del derroche, de la sobreproducción. El artista contemporáneo no puede aceptar seguir oficiando de chamán de la tribu, de *liberado* en las nuevas formas del *potlach* contemporáneo. En las nuevas economías de la *falsa opulencia sostenida* el artista no puede aceptar que su práctica se inscriba de ninguna manera en los registros de forma actualizada alguna del *lujo*.

22. La transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial, la producción de sentido y afectividad, el trabajo intelectual y pasional. El desafío más importante que las prácticas artísticas contemporáneas enfrentan apunta a redefinir su papel antropológico en

relación a este gran desplazamiento.

23. La vieja circunscripción de la idea del trabajo a la economía productiva y la producción de objeto está quedando patentemente obsoleta, y no sólo por el desproporcionado mayor peso que la economía financiera y de la pura circulación de capitales está adquiriendo en las nuevas sociedades, sino también por el hecho de que la producción inmaterial y la circulación del sentido, de la información, se están convirtiendo en las modalidades de intercambio mas importantes en las sociedades emergentes.

24. Quizás lo más característico de las nuevas sociedades es en efecto su transformación estructural en cuanto a las relaciones de producción, su *terciarización*. En las sociedades del posfordismo, la parte más importante del trabajo que se realiza ya no tiene por objeto la producción de bienes materiales, sino que se orienta a la producción intelectual y afectiva, a alimentar nuestras necesidades de sentido y deseo, de significado y placer. Al mismo tiempo, también el consumo de bienes inmateriales, cuya circulación está regulada por las industrias culturales definitivamente fundidas con las del ocio y la comunicación, está tendiendo a convertirse también en el modo principal del consumo.

La consecuencia es que la centralidad antes ocupada en cuanto a la generación de riqueza por la posesión del capital bascula ahora hacia la posesión de la *propiedad intelectual*, objeto principal de la nueva reordenación del sistema capitalista. Las prácticas artísticas deben encontrar su lugar en relación a todos estos procesos de transformación.

25. La propiedad intelectual y el derecho de autor, como tales, se van a convertir en el caballo de batalla principal de este recentramiento contemporáneo de las relaciones de producción. Las figuras del plagiarismo utópico o la sindicación de la autoría -cuya mejor eficacia se ha ejemplarizado hoy en el terreno del software libre- suponen al respecto puntas de lanza de una gran estrategia por desplegar que dirija su política a la generación de los dispositivos y agenciamientos que permitan la libre circulación y el acceso universal a la información, modificando definitivamente al respecto la relación entre productores y utilizadores.

Se impone superar el esquema verticalizado *emisores a receptores* para establecer una economía radial y desjerarquizada de *usuarios*, un *rizoma de utilizadores*, actualizando la fórmula utópica de la *comunidad de productores de medios*.

26. Es preciso encontrar fórmulas que simultáneamente respeten el derecho de autor y el derecho colectivo de acceso público libre y abierto a la totalidad de los saberes y las prácticas de producción simbólica, revisando de forma profunda el concepto de *propiedad intelectual*. El que manejamos viene heredado de un tiempo en que las nociones de identidad, autoría y propiedad se asentaban en presupuestos *jurídico-bio-religiosos*, y no, como ahora deben replantearse, en función de consideraciones de orden *bio-tecno-político*.

27. El recentramiento que trae el trabajo inmaterial al centro operacional mismo de las nuevas economías supone una gran transformación: todo el espectro de una producción que antes era considerada "superestruc-

tural” ha pasado a convertirse en la parte nuclear del *comercio antropológico* contemporáneo.

28. Si las nuevas sociedades pueden hoy ser definidas como *sociedades del trabajo inmaterial*, sociedades del conocimiento, hay que reconocer entonces que a las prácticas de producción simbólica -a las actividades orientadas a la producción, transmisión y circulación en el dominio público de los afectos y los conceptos (los deseos y los significados, los pensamientos y las pasiones)- les incumbe en ellas un papel protagonista, absoluta y seriamente prioritario. El *artista como productor* ya no opera en ellas como una figura simbólico-totémica, sino como un genuino participante en los intercambios sociales -de producción intelectual y producción deseante.

29. Primera responsabilidad: la adquirida en cuanto a la producción de formas de socialización e individuación. Los viejos mecanismos de la reproducción social -la familia, la educación, la religión, la patria... todos los antiguos dispositivos articuladores de relatos de reconocimiento, las maquinarias abstractas productoras de elementos de identificación a través de la adhesión tácita a un sistema complejo de creencias implícitas o explicitadas- han dejado de funcionar como tales, y el encargo de proporcionarle al sujeto en su proceso de construcción herramientas de reconocimiento o identificación ha sido cedido, o desplazado, hacia agencias mucho más lábiles y flexibles, en las que el peso del “imaginario” visual circulante capaz de devenir-colectivo es decisivo.

El poder de la imagen, de la “cultura visual” al respecto es casi absoluto y los productores de esa “cultura visual” harían bien en conocer y asumir la desmesurada importancia que ella ha adquirido, y en consecuencia, su creciente responsabilidad (una responsabilidad para la que, todo debe ser dicho, no siempre se encuentran suficientemente preparados).

30. Por tres vías diferentes las nuevas prácticas artísticas están asumiendo esa responsabilidad. En primer lugar, por la vía de la *narración*. La utilización de la imagen-técnica y la imagen-movimiento, en su capacidad para expandirse en un tiempo-interno de relato, multiplica las posibilidades de la generación de *narrativas*. En segundo lugar, por la vía de la generación de acontecimientos, eventos, por la producción de *situaciones*. Más allá de la idea de *performance* -y por supuesto mucho más allá de la de *instalación*- el artista actual trabaja en la generación de contextos de encuentro directo, en la *producción* específica de micro-situaciones de socialización. La tercera vía es una variante de ésta segunda: cuando esa producción de espacios conversacionales, de socialización de la experiencia, no se produce en el espacio físico, sino en el virtual, mediante la generación de una *mediación*.

El *artista como productor* es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro

y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública.

31. El artista como productor interviene, cada vez más, en el *tiempo real* del dominio de la experiencia, no en el del tiempo diferido de la *representación*. Esto se hace tanto más indiscutible cuanto más entendamos el *tiempo real* en términos de tiempo de sincronización de la experiencia, tiempo compartido y de encuentro entre los sujetos de conocimiento y pasión. Cada vez más, el artista es un productor de *directo*...

32. Segunda gran responsabilidad del productor artístico en las sociedades actuales: la que le concierne en relación al proceso de "estetización" difusa del mundo contemporáneo sin el que el nuevo capitalismo no sería pensable. Si el efecto del capitalismo industrial sobre el sistema de los objetos (y por ende sobre el sistema de necesidades, y el de las relaciones) fue su transformación generalizada a la forma de la mercancía, podría decirse que el efecto más característico del capitalismo postindustrial es la estetización generalizada de tal mercancía, la transformación de ésta (y por ende del sistema de necesidades, y el de las relaciones, sometido por tanto a una segunda metamorfosis) a su forma estetizada. Lo que preside en efecto la circulación social actual de objetos, bienes y relaciones, no es ya el valor de uso que podamos asociarles ni aún el valor de cambio: sino, y por encima de todo, su valor *estético*, la promesa que contiene de una vida más *intensa*, más *interiormente rica*.

33. La religión de nuestro tiempo se llama: *justificación estética de la existencia* –cumplida bajo una forma evidentemente abaratada, trivial –si se compara con su diseño en el programa romántico o su aquilatamiento en Nietzsche. Su efecto supone la realización de nuestro tiempo como *tiempo del nihilismo culminado* –pero de nuevo a precio de saldo, como de segunda mano.

34. Los mecanismos sociales de reconocimiento y diferenciación, de socialización y subjetivación, de pertenencia a un grupo social y *distinción* dentro de él, se hacen reposar por encima de todo en el valor *estetizado*, y es la carga de éste que el nuevo capitalismo añade a objetos y relaciones, *materiales o inmateriales*, la que determina su nuevo valor social. Tanto más en un mundo globalizado, en el que la circulación de bienes, formas y mercancías trasciende cualquier frontera y entorno geo-bio-político de identificación específico: en este mundo globalizado de señas de identidad extraviadas, las necesidades de implementar esos mecanismos de producción de identidad y diferenciación crecen exponencialmente.

35. El trabajo que al respecto concierne a las prácticas artísticas tiene entonces que ver con la *producción de imaginario en las sociedades del trabajo inmaterial*. A nivel genérico, ideológico, éste se aboca: primero, a la implementación de imaginarios alternativos a los dominantes en el proceso de globalización; y segundo, a la aproximación crítica a los meca-

nismos y modos de producción de representación propios de las industrias culturales y del entretenimiento.

36. Lo que está en juego en las nuevas sociedades del capitalismo avanzado es el proceso mediante el que se va a decidir cuáles son y cuáles van a ser los mecanismos y aparatos de subjetivación y socialización que se van a constituir en hegemónicos, cuáles los dispositivos y maquinarias abstractas y molares mediante las que se va a articular la inscripción social de los sujetos, los agenciamientos efectivos mediante los que nos aventuraremos de ahora en adelante al proceso de devenir ciudadanos, miembros de un cuerpo social.

Es preciso intervenir en esa dinámica, reconociendo la dimensión *altamente política* que comporta.

37. Resistir al efecto de desintensificación, empobrecimiento cualitativo y expropiación de lo auténtico de la experiencia que caraceteza a su gestión por las industrias del espectáculo puede ser el *leit motiv* de una *nueva política*. Una nueva política que frente al desorbitado potencial que poseen las industrias contemporáneas del imaginario pueda ser capaz de agenciar líneas de resistencia y modos de producción alternativa de los procesos de socialización y subjetivación.

Acaso en esa tarea -la de esa *nueva política* definida en *la era del trabajo inmaterial*- las prácticas artísticas lograrán encontrar, en un proceso de transformación de las sociedades actuales que tiende a convertirlas en meros instrumentos de legitimación -cuando no en triviales generadoras de *bibelots de lujo* para las nuevas economías inmateriales- sus mejores argumentos de futuro, su más alto desafío, o cuando menos una buena razón de ser en el siglo que ya comienza.

CURRICULUM cero

bases en www.ruthbenzacar.com

2 al 27 de octubre

25 de octubre al 25 de noviembre

GRACIELA HASPER

nuevoespacio

Exposición colectiva
de fotografías.

FABIO KACERO

La muestra del año

Florida 1000 Buenos Aires Argentina
Teléfono 4313 8480 galeria@ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

Recuerdos de la Provincia Dañada o la primera tarde en Mauthausen (1)

Si existe un cerebro que dispara ininterrumpidamente rayos de todos los colores en direcciones sospechadas y de las otras, ése es el de un reputado artista argentino que vivió bastante tiempo en Lucerna (Suiza) y desde hace unos años está de regreso entre nosotros. He aquí otra muestra peligrosa de sus temibles neuronas.

Por Lux Lindner

1) El origen de este texto es un artículo en un diario regional de Lucerna sobre la asistencia psicológica a quienes han atravesado alguna catástrofe con menoscabo de integridad física o inmobiliaria, moda que hace furor a partir del Atentado a las Twin Towers. Pero muy anteriormente a esta moda hay gente que ha atravesado catástrofes con menoscabo de integridad física o inmobiliaria sin recibir tratamiento a posteriori.

2) La Glándula de Terror aparece citada por primera vez en una historieta argentina clásica de los 50 y 60, *El Eternauta* (hay que

1.

A los siete años mi Glándula-de-Terror-lan-Buruma (2) deja de funcionar y empiezo a ver algo positivo en el aceite hirviendo de las damas de la colonia (3). Desde entonces para mí Historia ... lo que se dice Historia (es decir, aquélla de donde nos esforzamos en extraer moraleja) es la historia argentina. Una Historia que se pueda usar como plataforma para innumerables preguntas.

2.

¿Qué hubiera debido Ser Uno para que la Cosa Funcione? ¿Unitario o federal? ¿Rosas ha sido o no un tirano? Dorrego, Berón de Astrada, Marco Avellaneda, Urquiza, han merecido todos un fin tan cruel? ¿Por qué el General Valle está bajo tierra y el Almirante Rojas vivo y coleando? (4) Éstas son las antinomias que atormentan mi neurona de niñardo, recostada como se ve en el culto de los Grandes Hombres y el Momento Decisivo.

3.

El culto se forma de manera sedimentaria, sin huellas de adoctrinamiento pregunto a mis mayores con cierta regularidad por la marcha del mundo y se me contesta; voy alineando las respuestas hasta formar una figura; pero la figura me pertenece, no es sometida a verificaciones de un "Afuera", no suele salir al escenario. Seguridad peligrosa que el aislamiento no hará sino reforzar.

4.

Por entonces vivo mi manejo “negligente” de la Crisis Mundial (la Segunda Guerra Mundial) como algo natural, peor aun como algo sano. Son tiempos en que lo único que me resta para decir de la Crisis Mundial (Second World War) es que de haber durado un poco más la Crisis Mundial (Zweiten Weltkrieg) la Argentina se habría ahorrado varias Crisis (Weltkriege) y no tendría solamente riqueza, sino control para esa riqueza; mi Fabricante podría descansar un poco en vez de trabajar también sábados y domingos para pagar las cuentas (y cuotas de colegios que el rodrigazo ha disparado). Tal vez hasta podría jugar conmigo en vez de dibujar interminables cintas transportadoras y trituradoras de huesos (de animales). Pero mi fabricante no va a encontrar el momento de jugar conmigo porque en Argentina la Crisis Mundial (...usw.) no ha durado lo suficiente para que se acceda al control de la propia riqueza.

5.

Uno está separado de la Crisis Mundial por dos océanos, dos enormes lentes de retardo poblados de fitoplancton. No hay verdadera interacción sino Separación Radical (5) entre Recepción Argentina y actores de la Crisis Mundial. Donde estuvo casi todo el mundo no hemos estado (los argentinos) ni siquiera como extras y ese no estuvimos tiende a Nunca Estaremos. Se nos pasará factura. La primera bolilla de los cursos de reducción de acento para lenguas civilizadas (6) fatalmente incluirá menciones a un país glauco y engraido, tibio a la hora de enfrentar al Eje del Mal. Tibio a la hora de decidir que la Humanidad siga teniendo Forma de

leer *El Eternauta*). Ian Buruma publica un libro en el 2002, *Anglomania*, sobre la manía de imitar Angletarro que se expande ocasionalmente por todo el Planeta Tierra, pero especialmente entre las Cimas de Humanidad. La nota 3 ayuda a completar el sentido que se trata de dar a este neologismo.

3) En 1806 los ingleses invaden Buenos-Ayres por segunda vez y la lucha se decide cuando las damas de la ciudad arrojan desde los balcones de aceite hirviendo sobre los invasores. Desde entonces mucha gente lamenta que Churraskilandia haya perdido la oportunidad de transformarse en colonia

inglesa.

4) Personajes semilegendarios de las guerras civiles argentinas de los siglos 19 y 20.

5) "Radikale Trennung".

6) La juventud ñatolandia sueña con una carrera en Hollywood, pero sabe que sin reducir el acento alcahuete sólo podrá aspirar a papeles de capitán de submarino.

7) Ilustraciones costumbristas argentinas de los años 40.

8) Villagrán, De la María y Zanotto son dibujantes de historietas e ilustradores argentinos activos desde fines de los 60. Especialmente los dos primeros suelen también realizar portadas para revistas de historietas masivas de los años 70. Es un tipo de historieta que lee la policía, miembros de las fuerzas de

Humanidad mientras escapa de la Animalidad.

6.

Nunca estar ahí, en la Crisis Mundial. Allá la Movilización Total. Aquí grafodramas de Medrano (7), siesta y pachorra. Nunca haber estado. No se participa en el botín de los ganadores. No hay manera de sentir lástima por los perdedores. Se es botín de los ganadores a pesar de no ser perdedores, dicen las malas lenguas. Ganadores y perdedores han compartido la misma ignorancia sobre Argentina. Se suele pasar de largo esta Ignorancia Simétrica en ambos bandos, que tiende a inmunizar contra la compasión, el entusiasmo, el alivio o lo que deba sentirse frente al inter-striparse-mediante-tormentas-de-materiales de las Cimas de Humanidad, los Pueblos Todavía Portadores de Cultura.

7.

Para UnoMesmo la Crisis Mundial tiene algo de novela de Tolkien, con el aburrimiento bobinando y rebobinando a voluntad. El Hombre Feliz dibuja sin pausa, la esposa del Hombre Feliz lee Radiolandia sin pausa. De Uno también se olvidan sin pausa. Así que la Crisis Mundial es el cuento de hadas que los Fabricantes no tienen tiempo de contar y que yo termino contándome a mí mismo extrayendo la data de variados soportes impresos (libros, historietas, las ilustraciones de Villagrán y De la María, los paneles de Zanotto (8)) y audiovisuales (cinecolor con y sin sensurround / televisión blanco y negro (9)) reconstruyendo la resultante sobre distintos materiales... papel, cartón, alpiste, ladrillitos de plástico. Je suis mon propre Thomas Hirschhorn. Vivo en una instalación multimedia y me paso completando el catálogo de la exposición itinerante que me acompaña adonde quiera que voy /adonde quiera que esté y de la que soy artista, curador y único espectador.

Falta, eso sí, la ironía. Y tal vez la capita de aire por donde pudiera colarse un poco de Mundo.

8.

Va de suyo que no soy el único de mi generación que atraviesa por una fase semejante. ¿Qué escolar argentino del Rodrigazo no ha dibujado alguna vez un Kondor con K, cuatro motores con lápiz 3B? Not to mention el Sturmvogel con asiento eyectable y comandos accionados por servomotor. Submarinos enanos. Las italianas, las peores ametalladoras.

Una diferencia con mis contemporáneos mas afortunados puede ser la ausencia de una pedagogía que reconduzca esa energía hacia una paulatina disolverse en la mesa de billar de la fricción interpersonal y el puto deporte. Pero en una época en la que los militares nativos han descubierto que la teoría de los conjuntos es un instrumento del terrorismo internacional, la pedagogía tiene que pelear por su propia vida (reducida a efemérides y fábulas de Samaniego) y no siempre puede tomar la defensa del educando.

la caída del sol. Año de Nuestro Señor de 1975. Sui Generis (10) splits.

9.

La Crisis Mundial funciona como reservorio de anécdotas crueles y formas esperpénticas liberadas de todo marco moral. Embotellamientos de camiones en Kursk, insolaciones en Iwo Jima, los gurkhas en el Norte de África que se acercan en puntitas de pie y siempre dejan uno con vida para que cuente las cabezas al despertar... no son parte de la Historia sino parte de un fábula sellada al vacío de la que no se puede extraer moraleja. Como no es posible (al menos por entonces) pasar un cuchillo suizo por entre dos ladrillos de Macchu Picchu, no hay dónde colar un juicio, una simpatía o una antipatía en el buzón de la Crisis Mundial. No es sólo que estamos muy lejos de la Historia Argentina. ¡La moraleja a extraer de la Crisis Mundial ya ha sido extraída!. ¡Y Humanidad sigue escribiéndose con H!. ¡Han perdido los malos, han perdido como en la guerra!. Y los buenos han ganado. Y Uno es parte del botín de los buenos. Y Uno está de acuerdo. Sólo queda contemplar el espectáculo sub especie aeternitatis y alegrarse o imaginarse que nadie en el entorno inmediato ha comprado acciones de tan absurda empresa.

10.

El Corazón calla, porque de momento no tiene nada para decir. El Receptor Argentino de la Crisis Mundial está frente a una versión motorizada de las películas de romanos, donde Dolfo funciona cual Ustinov-Nerón pidiendo ayuda a Dschugaschwilli (de bastante mala manera) para remodelar Prenzlauer Berg. La favorita tectónica de Dolfo, Beto Lanza, es un Séneca con mucho tarro, que admira y conspira simultáneamente pero termina salvando el pellejo llegando a la final a una especie de arrepentimiento queristiano. Y en el Océano Pacífico sólo te resta elegir si querés ser decapitado a lo samurai o volatilizado por un huevito Kinder de plutonio. Muchas gracias, que se queden con su mundo, yo me quedo en Trulalá aunque algunas óperas rock sigan prohibidas, uno puede salir a caminar por la noche, no como en Central Park donde los portorriqueños despanzurran a cadenzos al que encuentran boludeando despues de la caída del sol. Año de Nuestro Señor de 1975. Sui Generis (10) splits.

11.

Cuando se le pregunta al Hombre Feliz sobre temas-guerra dice siempre lo mismo; manifiesta que las guerras son inevitables, que algo debe detener la proliferación desesperada de protoplasma suplicante. La Gran N no puede alimentar a todos ni regular a la Humanidad (11). La Humanidad encuentra en la guerra una forma de autorregularse. Eso es eso, ¿no?

12.

Algo que habrá notado el lector atento que holocaustos, genocidios y limpiezas étnicas no son mencionados ni por casualidad por los altavo-

seguridad y presos comunes (los presos menos comunes leen Althusser). Tal vez por error de cálculo editorial, algunas de estas historietas están bien dibujadas.

9) El régimen militar trae la televisión color a la Churraskilandia como parte de su cruzada regeneradora. Una vez recuperado el estado de derecho este color traído por los militares sigue siendo usado para transmisiones masivas como si nada.

10) Grupo de Rock muy popular en Churraskilandia durante los mid-seventies.

11) Sociobiología y Neo-Malthus muy populares en Churraskilandia durante los mid-seventies.

12) Vagina, Cunt, Muschi.

ces, todavía no han encontrado su lugar en el Diorama de la Crisis Mundial modelo 1975. Y eso a pesar de que Historia es eso que escribe el que gana. ¿A qué viene ese pudor? ¿Por qué el vencedor, en control de todos los mass media planetarios, se ahorra el escrache? Se sabe que ha sido una contienda despiadada y que el Humano ha descubierto nuevos vórtices para la Inhumanidad. Se menciona que los bombardeos aéreos han hecho sufrir a los civiles y calcinado altares barrocos, cuadros de Boltraffio y hasta el órgano de Buxtehude. La madera es muy combustible. Lo de Rotterdam, un lamentable error telefónico (dice Cajus Bekker). Se llega a mencionar que las seis horas del bombardeo de Tokio en marzo del 45 debe ser el periodo de seis horas donde más gente muere quemada en la historia de la humanidad. La madera no deja de ser un combustible. Pero son episodios que contienen todavía el calor de lo bélico. Todavía puede suponerse que Tokio está defendida, tal vez muy mal, pero es capital de un Imperio en guerra desde hace años. No es un Jardín Botánico para Ancianos Bondadosos y monjes pelados. Dresden, por citar otro clásico de sobremesa navideña, dispone de una artillería anti-aircraft de cartón piedra puesta por razones de propaganda partidaria que, previsiblemente, no puede derribar atacante alguno. Pero las tripulaciones de los bombarderos atacantes nada saben de esto y deben arrimarse a la ciudad con los huevos en la mano. No lejos de Dresden se prueban los primeros misiles tierra-aire y aviones a reacción mas inalcanzables, esculturas malignas. Todo está listo para que la esvástica rompa la barrera del sonido antes de hundirse en el fango la Plaza Roja. ¡Trauermarsch! El órgano de Stalin ocupa el lugar de órgano de Buxtehude. Fundido en negro. Pero aun en todas estas chispas-imágenes no se pierde de vista el calor de lo bélico. Los contendientes no son Inhumanos, son apenas Humanos Recalentados.

13)Estrellas equivocadas, Irrsterne.

13.

Al fin del siguiente ciclo de siete años, el inevitable anunciarse de la Crisis Hormonal de UnoMesmo arroja la Crisis Mundial a un segundo plano bastante remoto. El Yo de UnoMesmo se vuelve campo de maniobras para la Práctica de los Dos Demonios.

- a. Pornografía (los órganos buscan agarrarse de algo) y
- b. Ciencia Ficción (cuestiones de premonición, de propósito, de velocidad de escape).

La Crisis Mundial deja de ser interesante; la nueva columna de opinión depende de aquella esponja que se llena de sangre periódicamente tiro-neando de todo el resto.

14) Cómic de la TV argentina.

14.

Para cuando Uno compra la historia de la Segunda Guerra Mundial de H.G. Dahms es sólo porque el volumen está bastante barato y se busca un interludio entre tantas conchas (12) inalcanzables como planetas (13). El libro de Dahms, uno de esos pequeños ladrillos de Editorial Bruguera de encuadernación más sugerida que real, con un soldado desmoraliza-

do(al que su casco delata como perteneciente a las Huestes del Mal) sobre fondo rojo por tapa. Seguramente no es lo único que Uno ha comprado en la esquina de las calles Sánchez de Bustamante y Cabrera en Buenos-Ayres City.

14.1

So, Crisis Mundial de Monsieur Dahms. El orden de lectura es el habitual de Uno, frente ruso al principio (es donde según cuenta la leyenda se ha decidido la cosa) y en (mucho más lentos) círculos concéntricos el resto. Una vez que uno ha escaneado los capítulos interesantes, quedan todavía páginas que sugieren padding como en novela de Stephen King, capítulos con nombres como "Política en los Territorios Ocupados del Este". Seguramente a falta de otra cosa, seguramente porque ese miércoles de 1981 no hay amigos, no hay novia, no hay plata para ir al cine, leo uno de esos capítulos marginales repleto de abreviaturas imposibles. Es la primera vez que Uno lee sobre el Plan Regulador de Dolfo para Eurasia. Traducción de lo anterior: Es la primera vez que Uno lee sobre deportaciones, sobre campos de concentración, trabajo y exterminio y sobre lo que ahí pasa.

15.

En retrospectiva, Uno se sorprende por la falta de sorpresa de aquel entonces. No duda ni por un momento de la posibilidad ("factibilidad", diría hoy en día) de lo que lee. No encuentra inverosímil que haya construcciones del Humano dedicadas absolutamente al tormento y el exterminio. ¿Y por qué debiera, con cinco años de Videla en la mochila? En 1981 no se habla todavía de "chupaderos". Pero que hay violencia, tortura y muerte encubiertas no es una idea nueva, que caminamos sobre muertos de los que no es de buen tono hablar tampoco. La vida sigue, esquivando a la muerte como puede. En el patio de la casa de mi tía ha aparecido un "guerrillero" muerto y nadie pierde el apetito. Cuando me peleo con mi madre se me recuerda en voz baja que ella no está muy bien de la cabeza por unos colectivos que vio volar por los aires en 1956. Son temas confidenciales, traumáticos, intransferibles, en los que ningún psicoanalista de la ciudad con más psicoanalistas per cápita se quiere meter en 1981. Se necesita mucho alcohol o muchas ganas de buscar roña con una sufrida lectora de Radiolandia para adentrarse en ese paisaje de cadáveres humeando durante 25 años con tanta Humanidad mirando para otro lado. Uno puede ser malo pero no tanto, una copita de oportó en Navidad es poco alcohol, con mi madre estoy en deuda lo quiera o no. El Túnel de Tiempo no ayuda, no trae té de tilo. ¡Ay, Berón de Astrada! ¡Ay, Marco Avellaneda! ¡Ay de las incontables tribus originarias de NuevoMundo que sólo sobreviven como etiquetas de cerveza! ¡El General Valle bajo tierra, el Almirante Rojas, vivito y coleando!. ¡En este continente el Humano suele ser bastante Inhumano! ¿Por qué pensar que otros continentes van a ser demasiado distintos?. De hecho algo como los campos de concentración hurópides acerca a nuestra escala a ese

15) Raves del siglo XVIII donde se fornica sin camisinha y el café producto del trabajo esclavo de pueblos borrosos es la gran sensación.

continente que parece haberlo hecho todo mejor y antes que nosotros. La brecha humanidad-animalidad no es tan insalvable del otro lado del océano, después de todo. Se puede ser tan hijo de puta allá como acá, piensa UnoMesmo.

Igual no se dedica tanta leña al asunto en el corto plazo. Hay que salir a buscar más chicas con poca ropa impresas a cuatro colores y sacudir el esponjón.

16.

¡Amargo punto de partida! (pero esto lo digo ahora, no es lo que pienso en el entonces...). Queda una comprobación de mierda; que NuevoMundoSur prepara demasiado bien para creer en la posibilidad de lo peor. Importante diferencia con Viejo Mundo. Allí pueden todavía vivir las catástrofes como un chaparrón conspirativo de nubes sorprendidas y rencorosas interrumpiendo un maravilloso día de sol y límpido cielo. Doscientos años de optimismo desafiante e ininterrumpido...

Pero bajo este palo borracho que el nuestro sea el mejor de los mundos posibles suena a lavado de cerebro y corrupción de menores. Bajo estas palmeras Leibniz no ha pasado de ser un maestro del humor negro, con peluca (como Tato Bores (14)). De ahí que la idea, antes muy vagamente presentida en Churraskilandia, de los campos de concentración, no tiene problemas para instalarse en el cerebro de UnoMesmo. Estamos todos en el mismo planeta, donde la frontera Humanidad-Inhumanidad se debe renegociar constantemente.

Esto desde lo racional. ¿Y los feelings?

Bueno. Allá el rococó y las fiestas galantes (15), aquí la mita y la encomienda. ¿Hasta cuándo?

No está mal que de vez en cuando Huropa pruebe un poco de su propia medicina.

El veredicto de UnoMesmo, sweet sixteen.

17.

En Churraskilandia han sido años duros. Pero falta poco para que venga Viola, que parece que es más bueno que el anterior. (1981-2003-2006).

coleccioná ramona coleccioná arte

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

Y con cada suscripción podés ganar obra
de destacados artistas.

Hay muchas posibilidades...

Escribí a suscripciones@ramona.org.ar
o llamá al **4 953 6772**

El arte es una invitación a un gasto de energía sin fin preciso

"El fin de la economía y la realización del arte": un texto imprescindible de uno de los grandes artistas del siglo XX.

Por Asger Jorn

Para el hombre, el tiempo no es otra cosa que una sucesión de fenómenos en un punto de observación del espacio, mientras que el espacio es el orden de coexistencia de los fenómenos en el tiempo, o proceso.

El tiempo es el cambio que sólo puede concebirse bajo la forma de movimiento progresivo en el espacio, mientras que el espacio es lo estable que sólo puede concebirse en la participación en un movimiento. Ni el espacio, ni el tiempo poseen una realidad o valor fuera del cambio o proceso, es decir, fuera de la combinación activa espacio-tiempo. La acción del espacio-tiempo es el proceso, y este proceso es así mismo la transmutación del tiempo en espacio y del espacio en tiempo.

De esta manera vemos que el aumento de la cualidad o resistencia al cambio obedece al momento cuantitativo. Ambos discurren paralelamente. Y este desarrollo constituye precisamente el fin del progreso socialista: el aumento de la cualidad mediante el aumento de la cantidad. Y él permite que este aumento sea forzosamente idéntico a la disminución del valor, del espacio-tiempo. En esto consiste la reificación.

La magnitud que determina el valor es el espacio-tiempo, el instante o el acontecimiento. El espacio-tiempo reservado a la existencia de la especie humana en la tierra expresa su valor en acontecimientos. Allí donde no hay acontecer, no existe tampoco historia. El espacio-tiempo de una vida humana es su propiedad privada. Es el gran descubrimiento de Marx en la perspectiva de la liberación humana, pero también el punto de partida de los errores de los marxistas, pues una propiedad no se convierte en valor sino en la medida en que se realiza, se libera y se utiliza, y lo que convierte el espacio-tiempo de una vida humana en una realidad es su variabilidad. Y lo que convierte al individuo en un valor social es su variabilidad de comportamiento con respecto a los demás. Si esta variabilidad llega a ser privada, excluida de la valoración social -como sucede de

hecho en el socialismo autoritario-, el espacio-tiempo del hombre se hace irrealizable. Así, el carácter privado de las cualidades humanas (los "hobbies") se convierte en una desvalorización todavía mayor de la vida humana que la propiedad privada de los medios de producción, pues en el determinismo socialista lo inútil es inexistente. El socialismo en lugar de abolir el carácter privado de las propiedades, no ha hecho más que aumentarlo hasta el extremo, convirtiendo al hombre mismo en un ser inútil y socialmente inexistente.

El fin del desarrollo artístico es la liberación de los valores humanos mediante la transformación de las cualidades humanas en valores reales. Y es ahí donde comienza la revolución artística contra el desarrollo socialista, la revolución artística vinculada al proyecto comunista...

El valor de este arte constituye así un contra-valor con respecto a los valores prácticos, y se mide en un sentido inverso al de estos últimos. El arte es una invitación a un gasto de energía sin fin preciso, e independientemente del que el mismo espectador pueda atribuirle. Es la prodigalidad... No obstante, se ha imaginado que el valor del arte reside en su duración, en su cualidad. Y se ha creído que el oro y las piedras preciosas constituían valores artísticos, que el valor artístico era una cualidad inherente al objeto en sí. Pero la obra de arte sólo es la confirmación del hombre como fuente esencial de valor...

La revolución capitalista ha consistido esencialmente en una socialización del consumo. La industrialización capitalista aporta a la humanidad una socialización tan profunda como la socialización propuesta por los socialistas, es decir, la de los medios de producción. La revolución socialista es el cumplimiento de la revolución capitalista. El único elemento que debe suprimirse en el sistema capitalista es el ahorro, pues la riqueza del consumo ya ha sido eliminada por los mismos capitalistas. Encontrar

hoy día un capitalista cuyo consumo sobrepase las necesidades más mezquinas es bastante raro. La diferencia entre el tren de vida de un gran señor del siglo XVII y un gran capitalista de la época de Rockefeller es grotesca y se agrava por días.

El capitalismo economiza la riqueza en la variabilidad del consumo, pues la mercancía no es más que un objeto de uso socializado. Y de ahí que los socialistas eviten plantearse el objeto de uso.

La socialización del objeto de uso, la cual permite considerarlo como una mercancía, reúne tres aspectos principales:

a) Por sí solo, el objeto de uso que goce de un interés común y sea deseado por una cantidad suficientemente grande de personas puede servir como mercancía. La mercancía ideal es el objeto deseado por todos. Para permitir que la producción industrial accediera a una socialización semejante, el capitalismo debía destruir la idea de la producción individual y artesanal, considerándola como "formalismo".

b) Para que pueda hablarse propiamente de mercancía se precisa la existencia de una cantidad de objetos exactamente equiparables. La industria no se ocupa sino de objetos en serie, de objetos de fabricación cada vez más numerosa.

c) La producción capitalista se caracteriza por una propaganda del consumo popular que alcanza una importancia y un volumen increíbles. La publicidad de una producción socialista sólo es la consecuencia lógica de la publicidad de un consumo socializado.

La moneda es la mercancía plenamente socializada que indica la medida del valor común a todo el mundo...

La socialización constituye realmente un sistema fundado en el ahorro absoluto. Consideremos, en efecto, el objeto de uso. Ya hemos señalado que el objeto de uso se convierte en una mercancía en el momento en que se hace inmediatamente inútil, en que se rompe el vínculo causal entre el consumo y la producción. Por sí sólo, un objeto de uso transformado en ahorro, guardado en depósito, se convierte en mercancía, y ello solamente en el caso en que existe cierta cantidad de objetos de uso en depósito. Ahora bien, este sistema de stocks, que constituye la raíz misma de la mercancía, no se elimina por el socialismo; todo lo contrario, el sistema socialista está basado en el depósito de toda producción, sin excepción, antes de su distribución, con el fin de asegurar un control perfecto de esta distribución.

Hasta ahora, nunca se ha analizado la acumulación -el depósito o el ahorro- en la forma que le es propia, es decir, la del recipiente. El depósito se efectúa en función de la relación existente entre el recipiente y el contenido. Hemos subrayado al principio que la sustancia que por lo común

se llama contenido no es otra cosa que el proceso; y bajo la forma del contenido, significa una materia en depósito, una fuerza latente. Sin embargo, nosotros siempre la hemos considerado a partir de su propia forma estable. La forma de un recipiente es una forma contraria a la forma de su contenido; su función consiste en impedir al contenido que entre en el proceso, a no ser bajo condiciones controladas y limitadas.

La forma-recipiente es también algo muy diferente de la forma de la materia en sí, donde nunca existe otra cosa que la forma del contenido; aquí, uno de los términos se encuentra en contradicción absoluta con el otro. Es solamente en el dominio biológico donde el recipiente se convierte en función elemental. Por así decirlo, toda la vida biológica ha evolucionado oponiendo las formas-recipientes a las formas de la materia. Y el desarrollo técnico sigue el mismo camino; en fin, todos los sistemas de medida, de control científico, son relaciones que se establecen entre las formas objetivas y las formas-recipientes.

Las formas-recipientes se establecen como contradicción de las formas medidas. La forma-recipiente oculta normalmente la forma del contenido y posee asimismo una tercera forma: la de la apariencia. Estas tres formas nunca se distinguen claramente en las discusiones en torno a la forma...

El dinero es la medida del tiempo en el espacio social... El dinero es el medio para imponer la misma velocidad a un espacio dado, que no es sino el de la sociedad. La invención de la moneda se encuentra en la base misma del socialismo "científico", y la destrucción de la moneda será el fundamento de la superación del mecanismo socialista. La moneda es la obra de arte transformada en cifras. El comunismo realizado será la obra de arte transformada en totalidad de la vida cotidiana...

Allí donde se manifiesta (ya sea en el capitalismo, en el reformismo o en el poder llamado "comunista"), la burocracia aparece como la realización de la socialización contrarrevolucionaria en cierto modo común a los diversos sectores rivales del mundo actual. La burocracia es la forma-recipiente de la sociedad: ella bloquea el proceso, la revolución. En nombre del control de la economía, la burocracia economiza sin control, para sus propios fines, para la conservación de lo existente. Ella detenta todos los poderes excepto el poder de cambiar las cosas. Y todo cambio se hace en primer lugar en contra suya...

El comunismo real será el salto al reino de la libertad y de los valores de la comunicación... El valor artístico, contrario al valor utilitario (que de ordinario se denomina material), es el valor progresivo por cuanto constituye la valoración del hombre mismo a través de un proceso de provocación.

Desde Marx, la política económica ha mostrado sus impotencias y sus inversiones. Una hiperpolítica deberá tender a la realización directa del hombre.

Cien Schiavonis juntos

Teníamos este inspiradísimo artículo en carpeta desde hace muchos meses. Para buena suerte del lector, la poética incursión de Xil Buffone en la histórica retrospectiva de Augusto Schiavoni (Rosario, 1893-1942) en el Museo Castagnino de Rosario inaugurada hace exactamente un año puede comenzar a leerse apenas unos centímetros por debajo de este copete.

Por Xil Buffone

Augusto Schiavoni no es raro, es encendido.
Schiavoni tiene algo de mariposa lunar.
Sus imágenes brotaron en Rosario, Florencia y Saladillo desde 1914 hasta 1934.
Veinte años de magia.
Toda la planta alta del Museo Castagnino de Rosario atesorando un mes de pintura luminosa y encuadre particular.

Él
detiene
los modelos solos, sordos, mudos.
Los fija en el tiempo, en un plano de lenta lectura y efecto inmediato.
Ágil fija la estela de su forma.
Como en el grado cero de la pintura y la fotografía,
la línea de contorno, imprima el ser en la silueta.

Schiavoni insiste en figura-fondo, encuadre dudoso, es preciso.
Serenos o nerviosos, a veces graves o juguetones. Con correcciones mínimas.
El cuadro se compone dividiendo un rectángulo primordial en zonas de valores netos.
Las líneas inician una sinfonía envolvente. Embriagadora.
Ablandar el cuadrado hasta que sea inmutable. Movimientos leves, aireados.
Temperaturas ácidas, dulces, audaces, vivaces.
Arbitrariamente ciertas obscuridades, muchos grises.
Austeridad.

En 1914 Schiavoni es un joven bello con corbata y una margarita en el ojal.
Junto al amigo Musto, estudia tres años en Florencia. Viven a metros del Duomo, del campanile de Giotto y de los pájaros de Ucello. A metros de Masaccio. En la cuna del renacimiento, entonces, se enamora de la armonía atemporal y del fresco.
Acariciando lo áspero. Desmañadas, sus terminaciones mates y empastadas; rostros pastosos al principio, maquillados lisos promediando, maquillados deficientemente y luego casi rasposos, secos al final.

El tono de la piel es clave.

Y la mirada siempre fija en el espectador, o perdida en el plano, suelen ser dos bolitas oscuras, casi agujeros, con mayor o menor gris o celeste, pero casi siempre mirada café.

“Il disegno es cosa mentale”. Un rompecabezas casi áureo, así incompleto.

A su maestro italiano Giovanni Costetti (1874-1949), le gustaba Cézanne. La pura estructura, la recta gruesa, aunque también los arabescos de Matisse. (Costetti, pintor y escritor, también fue el introductor del fauvismo en la Toscana). Guiados los alumnos por el “sentimiento de la paleta”, (sentimento della tavolozza), brotaron los “dibujos al ocio”... Los temas de Van Gogh. La forma puro color, fuego ascendente. El misterio arduo de Munch y Gauguin.

Para el que nunca vio un Schiavoni, tiene algo de Cúnsolo o Diomede, algo del pulso torpe y embriagador de Figari, y el orden implacable de Morandi.

El rebatimiento oriental,
el silencio
el vacío
metafísico
redundante.

Pagano lo definió como “un raro”, un único en su especie. Pettoruti en su autobiografía lo describe inicialmente “como un hombre de ligero erotismo sexual, más aficionado a la juerga y al libertinaje que a su formación como artista” y luego en el 30 lo presentará como un personaje morbosamente ensimismado y atormentado al que no duda en asociar a Van Gogh.

Renzi, en los 80 lo define como un transgresor, un vanguardista, un libre. Los médicos en el 40, como un inimputable.

(Es de mencionar que el grupo de vanguardia del 66 y Renzi en particular, defienden al olvidado Schiavoni como un transgresor primo (devoción en la que los inicia Gustavo Cochet) su genio y figura será así cabeza de lanza de la vanguardia rosarina.)

Duro de catalogar, de a ratos, un pre renacentista, un moderno, un primitivo, un hosco, un abogado oriental, un retrógrado, un loco, un chico testarudo, un humorista, un poeta de la forma, un exquisito.

Contestatorio de perlas
un cultivador del silencio.

El paisaje

Lo cierto es que la pintura de Schiavoni difiere a la de sus contemporáneos en Rosario.

Al regresar, no retorna al orden, no es cubista ni futurista, no es realista ni socialista, no es fauvista ni surrealista.

Es persistente: envía a los salones ininterrumpidamente de 1918 a 1934. Alguna vez recibe un premio, casi siempre es blanco de críticas desenfocadas.

Un excéntrico. Testarudo fuera de centro.

En 1922 se aísla en su casa del Saladillo, tiene su taller cerca del amigo Musto (a quien retrata en tres ocasiones). Mantiene trato distante con Pettoruti (a quien conoce en Florencia).

El cuadro gigante Con los pintores amigos (1930) lo resume junto a Musto, Guido y otro incierto. Con rombos fuera de escuadra en el piso rebatido, con pies fuera de lugar, el atril verde ocultando una tela, el retrato de una mujer interrumpido. El florero y Buen humor.

(a este cuadro comentará Juan Pablo Renzi en 1976 cuando representa al Pintor Musto dormido en el estudio de Schiavoni, acuarela 1976, donde se ve al mismo espacio vacío, revuelto el mantel y Musto solo (poco devoto de las innovaciones, con el sombrero incrustado hasta la nariz). Ese era su único interlocutor válido.

Lo que pinta del mundo exterior son: el patio, el arroyo, los árboles, un pedazo de techo rojo.

El resto es un recorte interior que se traducirá en vertical.

El retrato

Todos son retratos de gente sentada o foto carnet de frente o tres cuartos perfil. Todos en una silla posando quietos delante de un plano.

“El estudiante” y “La estudiante” posan hieráticos frente a un muro de libros. Entre el 1921 y el 1929, los encuadres se simplifican. El realismo de los libros se alista a una grilla de colores quebrados y contornos borrosos.

Él mismo, se autorretrata varias veces. El viejo de barba, el chico de la gorra, el morocho, la joven, en la repetición se hacen genéricos. El rostro de la madre o la hermana que se adosan pieles de zorro, peinados o sombreros que enmarcan la misma mirada fija en el tiempo, la misma pausa con otro color de vestido, otro collar. Una u otra.

Cuando su madre muere él entristece y se agrisa.

Deja de pintar en 1934. Sus últimos ocho años no pinta.

En 1940 una junta médica establece que Augusto Schiavoni padece de una “Parálisis General Progresiva en período estacionario” y que pade-

ce una “profunda perturbación mental en general, pero con preponderante predominio en el psiquismo superior”, por esto es declarado “incapaz de mantener sus derechos civiles”.

Muere en un psiquiátrico el 22 de mayo 1942, a la edad de 48 años.

Su hermana María Laura quedó a cargo de la obra... ella también pintaba (¿alguien vio alguna vez una pintura suya...?) Silencio azul.

ESTILO SCHIAVONI:
parálisis progresiva estacionaria
e pure si muove

Los momentos epifánicos
Blancos de Schiavoni

La tavola bianca
Una mesa blanca y blanda
Inquietante
es fondo blanco en “duraznos”,
dos rectángulos en “frutera”,
se la adivina bajo el mantel.
Se la absuelve como nube en “crisantemos”
Tal vez, la Venus de Schiavoni.

La mesa de la cocina
Rectangular y de madera
para hortalizas

“Crisantemos” (1931)
“Magnolias” grises para el final (1934)
Collares fuera de registro (1934)

Ver cien Schiavonis juntos es una experiencia única:
sumergirse en planeta Schiavoni, paleta Schiavoni,
lentamente

mirando con calma de estanque
todo se repite una y otra vez
inquietante y llano
simple y espectacular.

La reunión inusual de Schiavonis sucedió un mes del 2005 en el Museo Castagnino de Rosario y ya se dispersó. Cuarenta y nueve son propiedad del mismo Museo Castagnino, diecinueve están en colecciones privadas, hay algunos (cuatro) en el Museo Nacional de Buenos Aires, dos en el Museo de La Plata, uno en Santa Fe...

Sería maravilloso que la reunión se repitiera en Buenos Aires.

Es imprescindible.

Porque si un Schiavoni solo ya es mucho, cien Schiavonis juntos son mucho más.

Augusto Schiavoni

Curadora: Lic. María Eugenia Spinelli

Catálogo: Texto de presentación por Roberto Echen y Fernando Farina

Augusto Schiavoni: Un artista de culto, por María Eugenia Spinelli

Augusto Schiavoni en el Museo Castagnino, por Verónica Prieto

Con reproducción de 56 obras en colores

(El catálogo fue posible gracias a la colaboración del Fondo Nacional de las Artes)

Total de obras en la muestra 79 pinturas y 13 dibujos

Procedencia de los cuadros:

Amigos del arte: 1 obra

Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe: 1 obra

Museo de Bellas Artes Bonaerense (La Plata): 2 obras

Museo Nacional de Bellas Artes: 4 obras

Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilio Estévez" 1 obra

Museo Municipal de Artes Visuales "Sor Josefa Díaz y Clusellas" de Santa Fe: 1 obra

Museo Municipal de bellas Artes Juan B Castagnino: 49 obras

Más 19 pinturas de Schiavoni provenientes de colecciones privadas.

Además 13 dibujos de Schiavoni y 1 obra de Musto de la colección del MMBAJBC.

CHANDON

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



Ernesto Deira
Gustavo Charif
Nicolás García Urriburu
Miguel Carlos Victorica
Jorge De la Vega
Alberto Heredia
Antonio Segui
Rómulo Maccio
Fernando Foder
Roberto Aizenberg
Alfredo Lazzari
Líbero Badii
Guillermo Roux
Miguel Caride
Quinquela Martín
Antonio Berni
Alfredo Guttero
Kasuya Sakai
Cynthia Cohen
Pablo Suárez
Aldo Paparella
Alfredo Hlito
Hernán Dompé
Liliana Porter
Mario Gurfein
Guillermo Kuitica
Kirin
Emilio Pettoruti
Bastón Díaz
Raquel Forner
Enio Iommi
Victor Cúnsolo
Luis Benedit
Prilidiano Pueyrredon
Manolo Valdés
Marcelo Bonevardi
Luis Felipe Noe
Fernando O'Connor
Norberto Gómez
Luis Battile Planas
Xul Solar
Alicia Penalba

TRB-LIVEKRS

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

EL ARTE DE ASESORAR

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

Cómo sobrevivir al conceptualismo

¿De qué hablamos cuando hablamos de conceptualismo?

Por supuesto, lo conceptual excede toda tendencia y género para transformarse en un horizonte de sentido y provocar así un novísimo mapa desde el cual todas las praxis –artísticas y críticas– son interpeladas. En agosto y setiembre de 2004, Rafael Cippolini ideó y moderó en el Centro Cultural Rojas seis mesas de debate en las que Roberto Jacoby, Graciela Speranza, Horacio Zabala, Ana María Battistozzi, Valeria González, Daniel Molina, Juan Carlos Romero, Flavia Da Rin, Eva Grinstein, Marcelo Pacheco, Luis Felipe Noé, Eduardo Costa, Graciela Taquini, Gonzalo Aguilar, Eduardo Stupía, Sergio Wolf y Santiago Rial Ungaro se sumergieron en el tema. En tiempos donde no existe obra que no sea conceptual, ¿cómo dialogan, incorporan, digieren, tematizan o exploran los nuevos mundos y posibilidades a los que lo conceptual invita artistas, teóricos y críticos de distintas generaciones y prácticas? ¿Fue Duchamp quien ocasionó esta creciente dimensión? ¿Existe una experiencia estética disímil desde esta irrupción? ¿Afecta por igual a todas las artes? ¿Cuáles fueron los artistas pioneros y los síntomas primeros del conceptualismo en Argentina? ¿El futuro, como nuestro presente, será conceptual o no será? ¿Ud. qué piensa?

¿Los practicantes de qué disciplina tendrían que sobrevivir al embate del conceptualismo?

Martes 7 de septiembre de 2004. Eduardo Stupía, Sergio Wolf y Santiago Rial Ungaro en la sala Sosa Pujato del Centro Cultural Rojas. Moderó e invitó: Rafael Cippolini. Primera parte.

Rafael Cippolini: ¿Qué tal? Buenas noches a todos y gracias por venir. Parece ser que hoy es un evento exclusivo. Otra vez, y al igual que ayer, hablamos por los micrófonos y parece una caverna. Una caverna no platónica, pero una caverna al fin. Una caverna íntima. Comenzamos éste, que es el último de los encuentros de *Cómo sobrevivir al conceptualismo*. Es una noche de gala: tenemos hoy, de derecha a izquierda a Sergio Wolf, que es un renombradísimo teórico y crítico de cine, también director de cine. A Santiago Rial Ungaro que es músico y crítico de rock y también es crítico de artes plásticas. Y a Eduardo Stupía que es artista y especialista... un viejo conocedor de la historia del cine, que además es músico, traductor y diseñador entre otras tantas cosas. Bueno... ¿quién quiere empezar? Eduardo... Le damos la palabra primero.

Eduardo Stupía: Hola, buenas noches. Gracias

por venir. Gracias por la invitación. Más allá de las exageraciones de la presentación... cuando Rafael me convocó y me dijo que el tema era "*¿Cómo sobrevivir al conceptualismo?*" me pareció enseguida que la pregunta era, por un lado, irónica. Pero que esa ironía tenía una productividad implícita porque efectivamente hay como una idea sobrevolando la cuestión que parecería justificarla. Es decir, primero: ¿cómo sobrevivir al conceptualismo? ¿Por qué deberíamos considerar que nuestra subsistencia está amenazada por el conceptualismo? ¿La existencia de quiénes, por lo pronto? ¿Los practicantes de qué disciplina tendrían que sobrevivir al embate del conceptualismos? Presuntamente los pintores, si nos atenemos a la ya bastante antigua y descolorida antinomia "artes tradicionales" versus "artes conceptuales" o "arte conceptual". O bien "pintura" versus "arte conceptual". Que es de algún modo el remedo o el eco de otra antinomia hoy por hoy completamente

desvaída que es la de “qué es arte” y “qué no es arte”.

Cuando digo esto no dejo de reconocer que esas preguntas siguen siendo válidas. Pero me parece que son más válidas para la interioridad, para el trabajo particular de cada uno que para la cuestión pública o institucional o política del arte contemporáneo. Entonces, el conceptualismo amenazaba a todo aquello que podía definirse como no conceptual. Por otro lado, el conceptualismo, dado que es una especie de amenaza frente a su total hegemonía nos obligaría a cerrar filas dentro del territorio de nuestro propio arte o de aquello que entendemos como tal. Por otro lado, o sin embargo, hoy por hoy, la categoría que es la categoría política más predominante es aquella que se llama arte contemporáneo. De manera que la idea de conceptualismo ya está perimida o bien está como anacrónicamente colocada en un zona muy epocal. O bien es un epifenómeno del arte contemporáneo.

Al mismo tiempo uno podría decir: todo arte contemporáneo es un arte conceptual en el sentido que quizás hace predominar o apela o se nutre de un archivo virtualmente infinito y sin ningún límite de formatos a partir de lo cual ya deja de tener importancia las herramientas de los oficios materiales; como sí tenía mientras el arte estuvo más bien circunscrito a las disciplinas llamadas tradicionales. Si el arte contemporáneo es un escenario global (y la palabra global siempre se usa ahora a partir de que se piensa en el arte contemporáneo en el sentido del arte globalizado) si efectivamente es un arte tan global, digamos, lo conceptual sería entendido históricamente como una parte. Ahora bien, ¿cómo haríamos entonces, en esta especie de paradoja, aquellos que no nos consideramos ubicados en la especie de antinomia militante frente al llamado arte contemporáneo en el sentido de que no nos aferramos a las disciplinas tradicionales como si fueran las únicas

disciplinas verdaderas pero tampoco adherimos de manera militante o fuertemente o decididamente a todo aquello que no las contiene a las disciplinas tradicionales?

A medida que avanzo y digo esto comprendo que precisamente el arte contemporáneo ha hecho es eliminar las fricciones entre estos límites. Y creo que eso es por un lado, muy positivo y muy productivo y muy dinámico y al mismo tiempo muy peligroso. Parece que el arte contemporáneo es un género. ¿En qué consistiría este género? En que todos los formatos son posibles. Todos los formatos son accesibles. No importa la proporcionalidad o la manera en que accedamos a ellos. No importa nuestra eventual torpeza técnica frente a nuestra accesibilidad con respecto a esos formatos. Porque finalmente el formato es más importante que nuestra torpeza. Es decir, el formato nos permite tener un discurso, cualquiera sea nuestra pericia técnica. Por supuesto que en las presuntas jerarquías de manifestaciones del arte contemporáneo aquellos más peritos en el uso tecnológico tengan un discurso más desarrollado. Pero de cualquier manera los formatos están por encima de las capacidades individuales. Y al mismo tiempo el género arte contemporáneo sería precisamente la falta de géneros. En el sentido de que los géneros han perdido su claridad descriptiva y su claridad... su especificidad misma, su entidad, digamos. Desde ya en término de las artes llamadas audiovisuales pero me parece que en muchas otras. Si algo define la contemporaneidad es la disolución de las fronteras del género como las fronteras canónicas que permitían contener todo aquello que cada pieza artística desarrollaba.

Aun considerando todo esto, ¿cuál sería el riesgo y esta cuestión de la amenaza... yo ya diría del arte contemporáneo? Y otra vez me vuelvo a preguntar: ¿para quién o ante qué? Y yo ahí vuelvo a subrayar el hecho de que la amenaza consiste en esta especie de facilidad o de democracia horizontal y de -yo diría- del paraíso terrenal tecnológico. Pero sin tentaciones. Creo que el arte contemporáneo donde todo es posible y todo es visible... de esa virtud que es cele-

brada por teóricos y diversos analistas contemporáneos... que yo diría que son analistas políticos del arte contemporáneo... Últimamente estaba leyendo un texto de [Nicolas] Bourriaud, un francés que estuvo aquí y estuvo aquí en el Rojas, precisamente creo que el año pasado dando un seminario sobre post-producción. Su libro se llama *Post-producción* y yo creo que su libro y toda su postulación tiene que ver con una celebración de esta especie de multiplicidad infinita donde todos aquellos conceptos que aportaban sentido a la especificidad, la singularidad y hasta la originalidad de determinada pieza artística retroceden frente a la hipertrofia de los formatos, recursos, situaciones, proposiciones, etc. y por ejemplo Bourriaud llega a postular la constitución del consumidor como artista en el sentido de que si el arte es una transformación de materiales en otros o en otras entidades o elementos, el consumidor contemporáneo es el transformador por excelencia. Esto lo digo dudando muchísimo de esta afirmación y al mismo tiempo permitiéndome no tener tanto recelo frente a esto porque creo que hay buena fe en Bourriaud en el sentido de volver a pensar de qué se trata esto del arte hoy. Pero me parece que -para nosotros, que somos todavía setentistas de alguna manera- la palabra consumo o consumidor tiene connotaciones no tan celebratorias. Frente a la celebración del consumidor como artista no me preocupa tanto la figura del artista como la figura del consumidor como un valor positivo en términos de este intercambio con lo real.

Ahora, voy a ir concluyendo diciendo lo siguiente: cuando yo estaba en Bellas Artes en el 69 estaba el Di Tella todavía. Yo entré a Bellas Artes cuando el Di Tella estaba en la última época. Y para mí el Di Tella era como el punto más radical de lo que sería la vanguardia artística de esa época y local. Yo, por supuesto, era completamente ignorante, había salido del secundario, no había viajado nunca y por lo tanto tenía derecho a tener esas especies de anteojeras dado que para mí el Di Tella era lo más vanguardista que había. Y los gestos del Di Tella me parecían bastante virulentos. Y al mismo

tiempo estaba la pintura, digamos. Y aquellos artistas que eran pintores. Por ejemplo, si hablamos de actos políticos en la vanguardia del Di Tella y estaba Roberto Plate y estaba la familia de Oscar Bony y estaban esos actos... esas instalaciones (yo no sé si llamarlos *happenings*... yo había llegado un poco tarde a los *happenings* de Marta Minujin y etc.) pero el arte político del Di Tella tenía encima además de la virulencia política la virulencia de que no era pintura para nosotros. Y otro artista político como Alonso, nosotros podíamos vincularnos muchísimo con la actitud política de Alonso precisamente porque el vehículo que él utilizaba era un vehículo, entre comillas, "tradicional". Ahora, más adelante, afortunadamente... (no en Bellas Artes porque Bellas Artes pertenece todavía -creo yo- a lo que se llama la academia en la Argentina que en realidad es una institución prácticamente inexistente en términos de las artes visuales) precisamente no en Bellas Artes sino por esas contaminaciones de la vida y del propio oficio, por ejemplo conocí a Luis Felipe Noé. Para mí él fue el primer tipo que me hizo dar cuenta que la cuestión de lo conceptual y de las prácticas artísticas no tienen que ver con los límites políticos sino más bien con las actitudes intelectuales de los artistas. Por ejemplo, más adelante, en la Fundación San Telmo hicimos una muestra que se llamaba *El pensamiento lineal*. Y Yuyo Noé tenía una idea que decía "la línea piensa". Para mí eso que parece ahora muy repetido y... no banal, pero bastante... resuena bastante porque lo hemos escuchado mucho y no sólo en boca de Yuyo, en esa época mí me parecía extraordinario en el sentido que me permitió entender esa especie de cruce donde lo conceptual era no una política excluyente ni una amenaza (figuradamente lo digo) sino más bien una manera de entender lo que yo podría llamar el arte como una totalidad no tanto en el sentido filosófico del arte como proyección en el espacio público sino más bien como una problemática de cada artista. Y para no decir artista... para salir de la palabra artista que todavía sigue teniendo connotaciones demasiado anacrónicas, para todo aquel que contemporáneamente practique aquello que se llama arte, sea lo que sea. Quiero decir que lo

conceptual y lo materialmente propiamente dicho en el sentido de la producción de una pieza artística son una unidad. Más adelante leo, de casualidad, una especie de catecismo de Sol Lewitt (Sol Lewitt es un artista definitivamente enrolada dentro de lo que la historia define como artista conceptual, estuvo aquí hace un año y medio o dos si no me equivoco en Proa haciendo una especie de gran instalación pictórica con sus abstracciones monumentales) y Sol Lewitt es evidente y netamente conceptual en el sentido del origen y al mismo tiempo es una especie de proposición de trabajo para cualquiera que quiera acercarse a esta cuestión de la problemática formal o filosófica de lo que se llama arte. Y vuelvo a no saber, ni querer saber bien, hoy qué quiere decir eso. Lewitt dice (lee): "Los juicios racionales repiten juicios racionales. Los juicios irracionales nos conducen a una nueva experiencia". Esto podría aplicarse a cualquier experiencia no sólo artística. La cuestión del juicio y de la ponderación intelectual o filosófica de la propia relación de uno cualquiera con una pieza cualquiera determinada podría ponderar perfectamente esta problemática.

Después dice: "El arte formal es esencialmente racional". ¿De qué está hablando? ¿Está hablando de la pintura? Podría perfectamente estar hablando de la pintura. Es decir, el arte formal: ¿qué es? El arte que ha adquirido una determinada forma física, digamos, a partir de o rumbo a una determinada idea. Un pintor está completamente problematizado con la cuestión de las ideas y del rumbo futuro que en un territorio formal tendrán esas ideas en algún momento.

Después dice: "Las ideas irracionales deben seguirse absoluta y lógicamente". OK... Es una extraordinaria hipótesis de trabajo. Es decir, yo tengo una idea irracional... ¿irracional en relación a qué? A la metodología que uso, a la historia de mi relación con la disciplina y con la presunta concreción de esa pieza determinada. Entonces él propone una lógica racional para seguir esa idea irracional. Yo se lo daría... es algo que yo podría sostener como metodología de trabajo ante cualquiera que esté haciendo cualquier tipo de proposición artística.

Por ejemplo: "La voluntad del artista es secun-

daria en relación al proceso que ha iniciado, desde la idea hasta su concreción. Su ímpetu voluntarista es solamente ego". También, digo, qué asombroso: un tipo que presuntamente está enrolado en una determinación de productividad a la que no le preocuparían estas cuestiones de la singularidad del artista, de la individualidad del artista, hasta diría yo de la subjetividad, habla de la cuestión de la voluntad.

Y así podríamos seguir... dice, por ejemplo: "Las ideas no proceden necesariamente en un orden lógico. Pueden dispararse y dispararnos en las más variadas direcciones. Pero una idea necesariamente debe estar completa en nuestro pensamiento antes de que se forme la otra". Uno podría decir: "Bueno, dado que el arte conceptual presume que la obra es la idea, que no importa precisamente la consolidación absoluta de una concreción formal sino que más bien las ideas son la obra, este mandamiento tiene más bien que ver con esta cuestión del examen de qué son las ideas".

Pero no se puede concebir ningún arte sin ideas, cualquiera sea la materialidad que adquiera. De manera que una vez más, lo de Sol Lewitt es una especie de mandamiento no dogmático para cualquiera que esté preocupado por estas cuestiones.

Para concluir, digamos esto que apenas es un esbozo de algo bastante complicado más allá de la ironía de la pregunta, vuelvo a decir que me parece que hoy las antinomias o el eje conceptualismo versus... no sé, el contrincante que uno quiera ponerle, han retrocedido frente a una aparente felicidad de la posibilidad de que todo sea visible que es, por un lado una ventaja y, al mismo tiempo establece el riesgo de la extrema visibilidad y de la extrema superioridad o multiplicidad de los formatos como único fenómeno en el campo de las ideas artísticas.

Santiago Rial Ungaro: Hola, buenas noches. Con Rafael, en la charla telefónica que tuvimos para participar, enseguida empezamos a charlar sobre el arte, el concepto. Nuestras charlas suelen girar alrededor de la música porque si bien a Rafael se lo identifica como teórico de

arte o ensayista es una persona que realmente sabe muchísimo de música, es un melómano y creo que podría escribir un libro de la misma envergadura y la misma importancia a su libro de *Manifestos* -y de hecho le lanzo ahora el desafío para que lo haga porque realmente me parece que sería realmente importantísimo que alguien lo hiciera- sobre música... cosas que muy pocas personas quizás saben. Y que, abriendo un paréntesis un poco largo, me asombra sobremedida y me parece una buena oportunidad como para plantearlo, que una revista que por un lado es tan interesante como la revista **ramona** que tiene tantos artículos que vale la pena guardar, coleccionar, leer... con tantas investigaciones... no toque el tema de la música. Eso me parece un tema muy sorprendente que podría llegar a derivar en alguna otra charla.

Pero bueno, en lo personal, la idea... había un par de cosas que me parece que vale la pena rescatar de ese día que charlamos y que tienen que ver con la música... o con el concepto. En la música, o sea... creo que puede pasar en la música y pasa en cualquier otra cosa y eso vamos de vuelta al tema de los géneros que recién se estaba tocando, siempre ocurre lo mismo: cuando se va del concepto al, o sea, cuando el concepto surge como una consecuencia de la obra, las cosas suelen ser más interesantes. Porque ya hay un trabajo previo, un conocimiento de un género. En ese contexto a mí me parece que el mejor ejemplo dentro de lo que es en la música. Porque convengamos que si empezamos a hablar de música es muy fácil que surjan compositores que fueron revolucionarios y fueron importantes en su momento, sean Schönberg, sea John Cage, sean... Stockhausen, los cuales son bien considerados como músicos en los cuales lo conceptual es muy importante. Ahora para mí el músico más importante conceptual para mí es Miles Davis. Y en el caso de él sería un ejemplo de cómo lo conceptual vendría desde la obra, desde el género. Porque ¿qué es lo que ocurre? Pongamos el ejemplo de John Cage. Sale en 1952 con la obra que se sienta al piano y no toca. Es maravilloso.

Es la verdad... que sigue siendo, además de lo gracioso que es, obedecía a un contexto. Entonces la cuestión del contexto me parece que terminar yendo hacia el contexto que genera, pero siempre el contexto que genera, genera un contexto en función de cosas previas. O sea, termina siendo interesante una obra como la del silencio de Cage... acá tengo anotado cuánto era... 4 minutos 11 segundos...(*) que se sentó... o sea, para los que no sepan se sentó al piano... él venía de hacer varios conciertos, era un músico de vanguardia, era algo así como el Marcel Duchamp de la música, si Rafael no me corrige... entonces venía en ese contexto, la gente venía a ver qué locura venía a hacer. Se sentó al piano, estuvo 4 minutos 11 segundos...(*) y es el día de hoy que me encantaría tener ese video como músico para mostrárselo a todos los músicos que vienen al proyecto en el que estoy participando para que escuchen y se den cuenta de que el silencio tiene un valor. Ahora después no tiene ningún sentido que yo grabe un disco y grabe el silencio. Porque ya está hecho ¿no? Ahora quizás sí porque la gente se olvida y vuelve a tener algún valor...

RC: Podés hacer un *cover* (risas).

SRU: Sí, yo hice un par de *covers*... (risas). Quedaba pendiente que explicara por qué me parecía que Miles Davis era el artista, sin desmerecer a John Cage que me cae súper simpático y que siendo un músico que sabe... que tiene clarísimo que nunca va a tener el dominio técnico que tiene Miles Davis obviamente John Cage me va a inspirar más que Miles Davis. Pero me parece que lo es por el hecho de que justamente sí tiene que ver con crear un contexto y con crear un contexto comprendiendo cierto contexto... bueno, los invito a quien quiera a investigar la obra de Miles Davis... hasta los discos más berretas de él, los peores de la década del ochenta, el tipo se las ingenia para darle siempre un concepto a lo que está haciendo. Me parece que el concepto en la obra de él fue la mutación permanente, el cambio permanente. Porque pasar de tocar como un adolescente, como un *teenager* con Charlie

Parker, con Dizzy Gillespie que son dos músicos que ya antes de que Miles Davis se incorporara a los grupos... a la banda que tenían... la banda que tenían, ya habían revolucionado el jazz como género porque ellos y Thelonious Monk, y los músicos con los que tocaban... los bateristas que eran Buddy Rich, Max Roach... Pero bueno, en definitiva, si uno va analizando toda su obra, porque su obra no se agota en *Kind of Blue* que es un disco maravilloso... realmente es un ejemplo importante de lo que es la conjunción de las artes, el encuentro entre las artes. Porque él era muy consciente... Miles pintaba, y hay algunos dibujos bastante lindos también en sus discos... Son dos lenguajes análogos el de la música y el de la plástica. Son dos lenguajes abstractos pero a la vez que tienen un contenido físico por el material que uno trabaja y... un contenido que podemos denominar metafísico por el hecho de todo el significado que tiene cada género por las posibilidades que tiene y por su lenguaje en sí ¿no? Bueno, y en definitiva uno puede ir analizando su obra desde su primer disco que creo que es *Birth of the cool*, desde el primer disco hasta el último de la década del ochenta uno puede encontrar que él realmente tenía un concepto de lo que quería... de... tenía un concepto de la música que quería grabar teniendo en cuenta los músicos que iban a participar y demás.

Y uno puede ir viendo su discografía, entendiendo... y revisando algunas anécdotas como ciertas peleas que él tuvo con sellos discográficos por el hecho de que quería poner a su mujer, que era negra, y no se solía hacer... Pero no era solamente el capricho de poner a la mujer de él. Seguro que la mujer era muy linda. Y aparte él era negro... ¿no?

Volviendo a lo que había comentado antes de John Cage a mí se me ocurren otros dos ejemplos que tienen que ver con lo que es el conceptualismo y con la idea de sobrevivir al conceptualismo. Uno: el más evidente, sobre el cual no quiero explayarme demasiado, es el de Marcel Duchamp. Antes había dicho que para mí John Cage era una especie de Marcel Duchamp en el género musical... que había cierta conexión, porque tampoco ninguno de

los dos merece una simplificación tan tajante. Pero en definitiva se conocían, había cierta simpatía mutua y la influencia de Duchamp hacia mediados de los cincuenta... el recital, el concierto ese fue en Nueva York... El caso de Marcel Duchamp también nos sirve, o sea, la obra de él... ya desde el bidet aquel famoso bidet es otro ejemplo... es otro ejemplo de cómo lo que importa, de que el concepto realmente surge en el contexto, según el contexto. Porque ahora vemos todo el tiempo, todo el tiempo, chistes. Porque el bidet (*) era evidentemente un chiste. O sea toda la significación que tiene después... Sí, puede tener la forma de un Buda... hay muchos otros Budas y el budismo trasciende muchísimo el arte del siglo XX y el arte contemporáneo. Ahora la obra no sólo es importante porque está Marcel Duchamp haciéndola sino porque en el contexto en el que lo hicieron realmente era un desafío... era un gesto desafiante... era Marcel Duchamp. Ahora, este en el caso de él y en el caso de otro artista que ahora voy a nombrar que era de la década del cincuenta que es más conocido como pensador y como líder de un movimiento artístico con pretensiones y ambiciones políticas que fue el situacionismo (la Internacional Situacionista). En la obra de Duchamp uno lo que ve es los límites a los que se llega con lo conceptual. Porque en realidad Marcel Duchamp... él realizó esas obras porque no podía hacer otra cosa. Básicamente no podía hacer otra cosa... No podía pintar de otra forma y tampoco tenía por qué pintar. Entonces él al entender eso pintó (...) Marcel Duchamp, prácticamente, llegó a acusar a su *marchand* de decir "lo único que te falta es exponer los dibujos que hago cuando estoy hablando por teléfono". Que además deberían ser lindos los dibujos... Entonces, a mí me parece que el ejemplo de Duchamp muestra cuáles son los límites de ese conceptualismo cuando es el conceptualismo por el conceptualismo. Y aclaro que es una persona que me parece fascinante, que me inspira y que no es mi intención criticar... Al contrario: me parece que en el contexto en el que hicieron esas obras tienen un valor

enorme y que sigue valiendo la pena tenerlos en cuenta.

Ahora, el mismo año que John Cage presenta esta obra del silencio, Guy Debord presentó una película... se unió a un grupo liderado por Isidore Isou que se conoce como el grupo... el letrismo que se organizó hacia 1946... Ese año 1952 presentó una película que se llamaba *Aullidos a favor de Sade*... la película era una pantalla negra, pantalla blanca, no había ninguna imagen. La película, al igual que el caso de dos de los artistas que mencionamos antes, que Marcel Duchamp y que John Cage, estaba presentando un vacío, en definitiva. Podemos considerar que Marcel Duchamp lo consideraba... ese vacío estaba en base a la burla y a la pregunta de todos si eso era arte o no era arte o qué es arte. Porque en definitiva todo ese interrogante cada uno lo trata de responder como puede y por algo se generaba esa duda. En otro momento no se hubiera generado, ¡en otro contexto no se hubiese generado ese desafío! En otro contexto hubiesen dicho directamente "esto es una estupidez"...

La película... de Guy Debord... Yo estoy terminando un libro sobre Guy Debord sobre situacionismo que empieza justamente con esto. Yo tomo eso como en el caso de Guy Debord y el contexto en el cual presentó esa película, en París en 1952. París es difícil... por más que vaya uno ahora a París, poder imaginarse el nivel de snobismo, el grado de locura alrededor del arte y el cine todavía era algo que digamos... lo sigue siendo cualquier género siempre tiene un potencial pero en el caso de Guy Debord a mí me parece interesante al ser por la banda sonora de la película en la cual había un montón de referencias de tipo crítico y revolucionario y... en fin, un montón de cosas que él después desarrollaría... muchos años después porque Guy Debord cuando presentó esa película tenía diecinueve años... cuando él presenta esa película en definitiva es una crítica a cierta idea burguesa de la felicidad que el cine tiene, y en 1952 si ahora se habla sobre el tema en esa época sería por el contexto histórico mucho más evidente, una crítica hacia lo

espectacular y un intento casi de exorcismo de lo espectacular en definitiva.

Pero bueno, sin ánimo de compararlos porque no tiene que ver con realizar una comparación porque se dice que las comparaciones son odiosas... la verdad que si nombro a John Cage, a Miles Davis, Guy Debord y a Duchamp no es porque los considero odiosos sino al contrario. Pero en estos casos, los otros, a diferencia del de Miles, lo que yo encuentro es que son gestos que en un punto ya al negar el formato del género... John Cage presentando un silencio que está bien, el silencio es parte de la música... O sea, la música ahí era el silencio, no hay música. Guy Debord en base a poner una película que la pantalla era blanca y después era negra... y Duchamp. También en esos gestos también hay una cosa que en definitiva en el arte se ha terminado naturalmente fusionando a partir de la segunda mitad del siglo XX con la política, tratando de integrarse a ese contexto. Pero me parece que lo conceptual parte de lo conceptual, sea desde la música, sea desde el cine, sea desde cualquier género artístico no niego que pueda llegar a haber cosas interesantes pero en general ya hay una cosa que te lo tienen que explicar. Entonces lo interesante de algo no es... Hay una desconfianza ya en el género, porque dice: "No, este disco no me gustó", y le contestan: "No, porque vos no entendés porque lo que pasa...". Es que el disco no te gustó...

Bueno... así termina mi conferencia.

Sergio Wolf: En mi caso voy a hablar de cine y efectivamente uno de los problemas que suscita esta pregunta para mí es su traslación o aplicación al campo del cine. Entre otras cosas porque en el cine se plantea un problema que es único dentro de todas las disciplinas artísticas y es que el clasicismo y las vanguardias coexisten temporalmente. Es el único caso donde el período clásico y la irrupción de las vanguardias se dan al mismo tiempo. Más aun: las vanguardias primitivas del cine, las que se consideran vanguardias clásicas, el cine sovié-

tico, los intentos del surrealismo en Francia y España, el expresionismo alemán, todas ellas son del período silente. Todas ellas arrancan en el período previo a la irrupción del sonido en el cine que es el que va a determinar lo que se dio en considerar la etapa clásica del cine a partir del cine de estudios. Pero es cierto que la formalización del lenguaje a través de Griffith en EE.UU. y lo que serían los fundamentos del lenguaje que luego dieron paso al cine clásico en Hollywood en EE.UU. estaba en el período mudo. Es decir, estaban al mismo tiempo que la irrupción de las vanguardias.

Digo esto porque el detalle singular marca un punto que define el siglo del cine, es decir, su historia. El siglo del cine es su historia; la historia del cine entra en un siglo. Y en ese sentido no parece casual que el clasicismo y las vanguardias coexistan. Con lo cual la pregunta sobre el conceptualismo o los "ismos" aplicados a la historia del cine es una pregunta doblemente compleja o temeraria respecto de otras disciplinas artísticas como la que se planteó recién, respecto de las artes plásticas o la música. Porque efectivamente hay un solo "ismo" verdadero en la historia del cine. Es decir, hay una sola vanguardia que reflexiona sobre el propio hacer, sobre la propia ontología del lenguaje cinematográfico que es el neorrealismo. Todas las otras que se dieron en llamar vanguardias, desde las que mencioné antes, llamadas vanguardias clásicas o primitivas hasta varias de las posteriores al neorrealismo como el *new american cinema*, por ejemplo, son efectos (incluso el *new american cinema* en su vertiente más radicalizada y abstracta) tienen que ver con movimientos pictóricos. El caso de todo lo que fue el expresionismo abstracto, el caso de EE.UU. con lo cual el neorrealismo aparece como la única vanguardia que teoriza y reflexiona sobre el propio lenguaje desde el mismo lugar del cine, que no tiene ningún tipo de herencia o filiación o que no se trata de ningún tipo de desprendimiento ni de efecto de ninguna otra vanguardia que ocurrió en otra disciplina sin que está generado por el propio dispositivo cinema-

tográfico. Y no me parece que sea casual que este único “ismo” que produjo el cine como vanguardia tenga como problemática la cuestión de la entidad o el problema de lo real en el cine. Que efectivamente no había sido un problema sobre el que hubieran teorizado las otras vanguardias primitivas. Ni la vanguardia soviética, que había hecho centro sobre el montaje, ni el expresionismo alemán que había hecho centro sobre la imagen y la luz, ni el surrealismo que había hecho centro sobre el problema del sentido (o el vaciamiento de sentido, o la asociación poética) habían reflexionado sobre el problema de lo real, sobre el estatuto de lo real. El problema de lo real aparece con el neorrealismo y, efectivamente, a partir del neorrealismo es curioso porque no va a haber ningún movimiento de las consideradas vanguardias cinematográficas (todo esto, por supuesto, entrecuillado) posteriores al neorrealismo que utilice la palabra “ismo”. Sí que van a utilizar la palabra “neo” o “nuevo”: nuevo cine checo, *cinema novo*, nuevo cine alemán, *nouvelle vague*... y así sucesivamente. Podríamos seguir incluso hasta las vanguardias que ni siquiera sabían que eran vanguardias. Es decir, aquellos “neos” que ni siquiera sabían que eran “neos”. Pero me parece totalmente sintomático esto; que el problema sea la cuestión de la novedad y no el problema del “ismo”. Este sería un primer punto. El otro punto respecto de la pregunta como para intentar responder o seguir la provocación de la pregunta es la cuestión del concepto en el cine. Y a mí me parece que como en todas las disciplinas artísticas hay dos caminos. Por supuesto que hay una que es la oficial y otra que es la clandestina o secreta. Pero me parece que en el caso del cine hay dos caminos y se me ocurre que las distintas teorías del cine estarían de acuerdo respecto de la problematización de la idea de concepto, la problematización del concepto en términos cinematográficos. Que serían... no serían ningún movimiento. Serían Hitchcock por un lado y Godard por el otro. Efectivamente en un caso se da la paradoja única en la historia del cine en que un artista

abstracto es el más exitoso, como decía Godard de Hitchcock “el único artista maldito que tuvo éxito siempre”. Y en otro caso, efectivamente, que sería el obvio a la hora de pensar una especie de paralelo con respecto al tema del conceptualismo en el cine que sería el caso de Godard, donde su propio cine es el concepto. Algo de eso hablaba Eduardo hace un rato; la idea de que la obra es el concepto. Y no, como tiende a creerse muchas veces y el contenidismo -como se dio en llamar en algún momento por cierto sector de la crítica- todavía tiende a ver que el concepto es una especie de cosa que está en las películas, algo que uno puede extraer y que tiene que ver con que las películas tengan o no tengan ideas sobre determinadas cuestiones. Me parece que justamente el caso de Godard la propia obra o las obras son el concepto. Es más, la propia obra de Godard aunque esté determinada por períodos o etapas como podría hacerse con los grandes artistas de la historia como Picasso u otros en el sentido de que uno puede establecer períodos en la obra de Godard, la propia obra en su totalidad tiene que ver con la idea de concepto. Pero también está Hitchcock que es el cine como concepto. En el sentido de que efectivamente también en Hitchcock uno puede advertir distintos modos de problematización sobre el cine o sobre el lenguaje cinematográfico que lo convierten en un artista plenamente conceptual. Y la evolución cinematográfica se produjo a través de la crítica cuando la nueva ola francesa, los críticos de la nueva ola francesa (no casualmente Godard entre ellos), determinaron que Hitchcock era un artista conceptual. Y ahí vino un gran corte dentro de la historia del cine. Esto como para no aburrir demasiado, para tirar algunas líneas centrales y después que la gente pregunte o compartamos entre nosotros.

RC: Sí, yo tengo algunas preguntas o algunas cosas para comentar. Primero, ya lo comenté otras veces pero viene bien volver a decirlo, con respecto al título del ciclo: vuelvo a repetir el título del ciclo viene de un libro que no leí que es *Sobrevivir a Picasso*. Que en ese sentido me

parecía lo suficientemente sugerente porque ¿cómo se hacía para sobrevivir a Picasso? Ya la pregunta era interesante. Entonces, si en algún momento Picasso fue un techo, quizás ahora el techo de discusión era lo conceptual. Porque en definitiva cuál era el techo que marcaba Picasso y cuál es el techo que marca lo conceptual. Creo que en definitiva eran preguntas que excedían al discurso mismo de Picasso y que exceden también terriblemente al discurso de aquellos artistas que históricamente dieron el puntapié inicial para el conceptualismo. Vos hablabas de Sol Lewitt que es incluso el primero, se repitió varias veces en las mesas, que en el año 67 en párrafos de arte conceptual utiliza la palabra conceptual en ese sentido. Aunque unos años antes lo había hecho un artista de Fluxus, diciendo que era arte concepto. Ahora, eso por un lado. Por otro lado, recién preguntaba Santiago ¿por qué en **ramona** no hay música? Y es una pregunta muy conveniente porque en realidad yo creo que tiene que ver con una cuestión de espacio. Y en principio yo creo que hay, o siempre hubo en Argentina, buenas revistas de música y sin embargo son a mi criterio -y lo hago como lector- yo nunca encontré... muy esporádicamente encontré revistas de arte que me interesaran. Creo que ese es un tema, sobre todo en música de rock, específicamente, existieron revistas que para mí fueron increíbles con todos sus errores y toda su precariedad fueron impresionantes. Pero dentro de las artes visuales y habiendo una tradición muy larga, digamos en el siglo XX, de la revista *Athinae* donde escribían nada menos que Malharro el mismo Fader y demás, hasta pasando por *Ver y estimar...* y estoy hablando de revistas más del lado crítico, no de revistas escritas por artistas, porque eso para mí entraría dentro de otra categoría... para mí una revista como *Arturo* del año 44 sería otra cosa: estaría más cerca de la escritura de artista y no tanto como un ejercicio de tipo crítico. Yo creo que pasa por ese lugar. Porque también hay algo que viene a cuento que es recién también Santiago vos decías algo que es evidente en cuanto Duchamp abre un fenómeno en el

cual... hay muchos gestos que el artista hizo que él no los nominó jamás arte y hoy nadie duda que eso es arte. Hay muchas cosas que Duchamp realizó como estrategias comerciales sin pensarlo como parte de su obra y hoy eso es mostrado como obra. Cualquier cosa que Duchamp haya tocado, hoy tiene al menos la sospecha de ser una obra. Eso es algo inédito en la obra de arte. Porque nosotros podemos entender el valor artístico de un boceto de Miguel Angel, podemos encontrar como los borradores de cualquier pintor de cualquier época y sabemos que eso tiene un valor previo arqueológico a la obra de arte. Pero no un pañuelo manchado de un pintor fauvista de principio de siglo, nadie en este momento diría que es arte; no es que sea por una cuestión fetichista. Y sin embargo, Duchamp abre a eso. A que gestos de él que no son artísticos hoy sean considerados por los historiadores absolutamente artísticos. O sea, que eso habla en principio de un estado al menos de sospecha del arte diferente.

Ahora, curiosamente, hay algo que tiene que ver también (vos nombraste a Bourriaud y una conversación que tuve con él cuando estuvo en el país y que también me dejó pensando. Yo lo comenté creo que en la primera de las mesas pero me gustaría volverlo a traer para empezar a plantear una situación a partir de ese lugar. Yo me preguntaba en una performance de Alfredo Prior en el Museo de Arte Moderno ya hace muchos años, cuando terminó la performance en la que yo tuve un pequeño instante, la gente decía: "¡Qué bárbara la obra, qué bien tu actuación!". Y yo decía: "Qué delirio, yo no soy actor, no quiero ser actor, no me interesa ser actor...". ¿Y desde qué lugar se inscribe eso como una actuación, cuando se supone que es otra cosa? Entonces eso me llevaba a preguntarme en algún punto, ¿qué es lo que hace que una performance esté vinculada a las artes visuales y no al teatro? Porque de hecho está vinculada también al teatro. Pero en este caso, ¿qué supone que algunos ejercicios... por ejemplo, el arte conceptual... por qué se piensa como algo que está vinculado específicamente a las artes

visuales? Hay un hecho histórico en ese caso... una de las vías de acceso es un hecho histórico que nos dice que Duchamp fue un artista visual: antes fue pintor, antes de dedicarse a hacer obra conceptual. Entonces en ese sentido, si nosotros hacemos abstracción al hecho que hubo muchas otras vías como el agotamiento de cierto minimalismo en el arte norteamericano y gestos neodadá que llevaron a eso... pero si yo pensaba en su momento ¿y qué hubiera sucedido si Duchamp en vez de haber sido un pintor hubiera sido un escritor? Qué hubiera sucedido en el caso de... por ejemplo, el primer artículo que se escribe de Duchamp en Argentina, que es un artículo que se publica en la revista *Proa* firmado por el cuñado de Borges, por Guillermo de Torre, habla de un retruqueanista, o sea, habla de Duchamp como escritor. ¿Qué hubiera pasado si Duchamp hubiera sido considerado escritor, hubiera seguido escribiendo y qué pasa? ¿El conceptualismo queda históricamente inscripto a la literatura? Digamos, ahí hay un problema de la epistemología de las artes. Hay algo que inscribiría al gesto de lo conceptual en un primer momento dentro del campo de las artes visuales. Porque de hecho en la gran mayoría de los casos cuando hablamos de conceptualismo queda claro que estamos hablando de artes visuales...

ES: Perdón... sí, porque una cosa es concepto y otra cosa es conceptualismo. En el sentido de que el concepto es una especie de fenómeno o de decisión o de ingrediente. Y el conceptualismo sería esta especie de cosa genérica que en algún momento fue muy claro y que ahora está diluido en esto que definimos antes...

RC: Exactamente. Estoy de acuerdo en eso pero totalmente en el sentido de que en un momento dado... obviamente hay un movimiento histórico que fue el arte de Kosuth como vinimos viendo y hoy estamos en otra etapa seguramente. Pero yo volvería a insistir con eso: si bien se daba en una galería una operación como la de Kosuth también podría darse en la poesía concreta. En ese caso ¿qué es? Hay algo que sería un

malestar en el cruce de las artes o una confusión en el cruce de las artes. Y yo charlando esto precisamente con Bourriaud porque quería saber a partir de la teoría de él de consumo que vos nombrabas qué era lo que pensaba al respecto, o sea, porque él indudablemente hace otra nueva lectura... agrega una nueva capa geológica al pensamiento sobre Duchamp, lo que me llama la atención es que dice "para mí no tiene ninguna importancia tu pregunta en el sentido (risas) de que en realidad una obra es una obra y que los formatos ya precisamente si hay algo que trajo el conceptualismo es una crisis... digamos, acentuó algo que ya estaba claro dentro del modernismo que era una crisis de los formatos". O sea, que en un momento dado el formato, parece ser, no tenía demasiado sentido. Había algo que estaba más allá de los formatos, es más que atravesaba los formatos, en un punto y a mí eso me hacía recordar una expresión de Gilles Deleuze que dice "una tela en blanco ya posee en sí todas las operatorias de la historia del arte". Que parecería que en principio al poder existir un arte que no tenga un formato previo, o sea, que no estemos hablando de un cuadro, de una escultura, sino que hay algo que simplemente el gesto de un artista de mostrar algo como sucedía con Greco, que solamente mostrar algo transformaba eso en arte, por otro lado hace que los formatos adquieran... no que entraran en crisis... que adquieran una realidad diferente, en principio.

ES: Creo que el problema -como esbozaba antes- es una cosa que no tengo muy clara por otro lado... me parece que todo es formato. Lo cual no es ni bueno ni malo. Hay una fenomenología del formato que de algún modo elimina una cuestión de interpretación y al mismo tiempo promociona una especie de hiperlegibilidad. Es decir, los formatos establecen que todo es legible; los formatos establecen que dado que el formato es lo que predomina... cuando digo formato digo que contemporáneamente uno puede encontrar pintores (en el sentido categórico y claro del término técnico como Lucien Freud por ejemplo, que son pintores absoluta-

mente arraigados en una tradición pictórica occidental con el conflicto de la pintura con el conflicto de la representación) y al mismo tiempo con un altísimo grado de revisión de qué es la entidad representativa, además en el sentido iconográfico, aunque parezca superficial, digo: un tipo que pinta enormes cuadros de gordos desnudos con una especie de vinculación a una tradición armónica y al mismo tiempo examinando la crisis de eso en términos de la representación. Tenemos eso y tenemos a artistas como Hirst que corta cadáveres y los pone en formol. O artistas como este (no sé su nombre porque lo leí hace muy poco) que acaba de enterrar en una galería londinense a doce iraníes. Es decir, el espectro... la cuestión de los formatos está hipertrofiada completamente. Y al mismo tiempo la cuestión de la ética del arte está subsumida a la realidad exhaustiva y expansiva de los formatos. Entonces, si el hecho de que Duchamp pusiera el orinal en un museo tenía que ver con la ética del arte y con la ética del museo y con la moral, mejor dicho, del museo... el gesto de Duchamp ahora está hipermultiplicado. Es decir, tenemos gestos duchampianos todos los días, en el sentido... no porque produzcan el mismo efecto, dado que la multiplicidad de ese gesto lo ha democratizado. Es decir que es completamente duchampiano en un sentido mecánico de trasladar algo a un lugar donde no correspondería trasladarlo... por ejemplo en el hecho de enterrar dos iraníes en una galería. Es decir, es como el eco lejanísimo pero al mismo tiempo directo de la llamada tradición duchampiana. Ahora bien, me parece que ahí la distorsión del gesto duchampiano en término de formatos tiene que ver con la modalidad misma del gesto duchampiano y al mismo tiempo tiene que ver con la facilitación de ese tipo de gestos que aportan los formatos contemporáneos. Es decir, tecnológicamente es mucho más sencillo hoy hacer un traslado de determinado elemento de una esfera ética a otra en el sentido de la disponibilidad técnica que tenemos. Me parece que cuando Duchamp traslada el orinal no sólo está haciendo esto que decimos que hace sino

que físicamente hace algo inédito: esa fisicidad de ese gesto hoy es pura democracia. E insisto, digo esto no deplorando esta democracia, digo más bien, pero sí contemplando con recelo esta hiperposibilidad. Yo creo que por ejemplo el gesto de Beuys es mucho menos claro que el gesto duchampiano en el sentido histórico. ¿Cuál sería el gesto de Beuys? El gesto de Beuys es indecible. Sí, uno podría decir que es el gesto chamánico. Es el artista como una especie de transmisor (...). Ahora bien, también dada la hipertrofia de los formatos, podemos detectar el gesto de Beuys como gesto en un montón de manifestaciones contemporáneas... pero yo no quería quitarte el micrófono. Pero me parece que la cuestión del gesto... el gesto se atenúa no en el sentido de la narración histórica que vemos con Duchamp, yo creo que Duchamp sigue siendo un gran artista del siglo sin ninguna duda, se atenúa en términos de... qué es hoy ese gesto en términos de una productividad... y yo diría más bien de la intencionalidad profunda del arte hoy. ¿Cuál es la intencionalidad? Yo creo que hay una gran incógnita frente a eso, precisamente porque el formato no tiene intencionalidad. El formato es el formato.

RC: Hay algo precisamente a partir de esto que también tiene que ver con los contenidos. Yo creo que en definitiva también fijémonos que coincide históricamente el gran horizonte de lo que llamamos conceptual con estéticas de carácter posmoderno, o sea, de ruptura... de un avance teleológico progresivo como el que proponía en su momento lo moderno. Es decir, que para los artistas abstractos geométricos, un cuadro figurativo a la manera de Rembrandt era algo que ya estaba clausurado. Existía como un gesto de clausura; al menos una línea recta que era el pensamiento y la lógica de las vanguardias. En un momento dado, cuando ya se puede citar cualquier obra... digamos, que uno puede pintar como quiere citando a las formas del pasado, estamos abriendo también a un tipo de narrativa diferente. Y el tema de la narrativa me interesa también en cuanto a los ejes que marcan los estatutos de cada formato. Si nosotros pensa-

mos en un artista conceptual que se dedica a sacar fotografías sin hacer cita a la tradición de la fotografía, o sea, simplemente sacando fotografías o artistas que hacen filmaciones... conocemos muchos artistas que vienen del videoarte y demás pero que sin inscribirse en la gran tradición del cine esta tradición de un siglo, realizan filmaciones haciendo un gesto diferente ¿no? Son filmaciones pero que no quieren inscribirse en la gran narrativa del cine del siglo que como Sergio decía bien adquiere un primer sentido de formalización en cuanto a su propia narratividad con Griffith yo lo usé indistintamente... son usos.

ES: Cuando yo hablaba de democracia lo hacía en el sentido de ausencia de los picos y de los abismos ¿no? Es decir, si uno tuviera que hacer un electrocardiograma de lo contemporáneo no daría muchísima alteración: daría, más bien, una vibración pareja. En el abismo y en el pico. Quiero decir que cualquier uso está, por un lado, apoyado en la historia y en el archivo (porque además tenemos una gran capacidad de tener archivo, citación, remisión a cualquier mundo, un gran caudal de material histórico de cualquier época) entonces me parece que los usos son más fuertes que los gestos en el sentido de que el uso ha superado al gesto como herramienta. El uso.

Por eso me parece que lo que describe Bourriaud es más bien una verdad, una cierta verdad fenoménica. El problema es su festejo, la manera de celebrar, la manera celebratoria que me parece que sólo por eso ya genera un cierto recelo en el sentido de decir "pero no se puede percibir una determinada pérdida en esta especie de... en este paraíso terrenal". Y yo

creo que por lo pronto hay una pérdida de densidad. Yo no podría decir qué arte de la historia fue más denso que otro. Pero yo creo que lo que llamaría lo artístico en su hiperdesarrollo me parece que ha perdido densidad como fenómeno en lo real. Ni siquiera digo en términos de artistas o escuelas. El arte ha perdido densidad. Entonces yo creo que eso no se puede celebrar. No importa el grado de relación lírica que podamos tener con la historia del arte. Me parece que el arte, si es algo, es denso y tenso. En el sentido de generar más bien un pliegue, no una llanura transitable. Así que creo que en ese sentido me parece un poco... lo de Bourriaud me parece muy digno de ser examinado y releído pero me parece que su grado de celebración... más, la cuestión de la multi... el dice en un momento el multiculturalismo. Eso es una idea de los países centrales. No cabe duda de que nosotros, como país productor de determinadas piezas artísticas que lo somos, no podemos pensar en multiculturalismo. Todavía no sabemos qué es la cultura nuestra: no podemos pensar en el fenómeno multiculturalismo como un fenómeno que explica esta especie de democracia. La cuestión y la economía de medios inmediatamente aparece.

RC: Es cierto, pero en ese sentido estoy de acuerdo con vos en que habría que revisar, en el caso de Bourriaud mismo el festejo que él hace de la figura del consumidor. Porque en realidad es cierto, si estamos hablando de usos estamos hablando de consumos de usos. Una cosa es el reverso de la otra.

(*) sic

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)

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

para
niños desde 3 años
niños con discapacidad leve

espacio.

taller de daniela semino

artista, performer, cocinera
y profesora tallerista

reservar
4 302 0646 . 15 6116 5155

delinfinitoart 

Clorindo Testa

Av Quintana 325, PB - Buenos Aires
4.813.8828 - L a V de 11 a 20 hs
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

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

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

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

Absoluta reserva

En Buenos Aires:

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

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

En Punta del Este, Uruguay:

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

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

Memorias del horror

"El fin de la economía y la realización del arte": un texto imprescindible de uno de los grandes artistas del siglo XX.

por EugeniaBekeris Del 1 al 4 de noviembre tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires, en el Auditorio Borges de la Biblioteca Nacional y en la Sala "E" del Centro Cultural San Martín el encuentro internacional *El arte: representación de la memoria del terror*.

La génesis del encuentro fue mi inquietud intelectual por conformar un espacio de reflexión plural que ponga en discusión las posiciones diversas y aun divergentes que aisladamente se hacían oír en ámbitos aislados, desde un bar a un foro académico. Projecté así la idea de invitar a artistas y teóricos en orden a que debatieran acerca de la "ética de la representación del terror". Mi primera iniciativa fue convocar a Irene Jaievsky, curadora del Museo de Arquitectura de Buenos Aires y al doctor Ralph Buchenhorst, invitado por la DAAD/UBA para que conformaran un comité organizador, junto a la relevante asistencia de Gabriela Romano.

Habiendo sido ya invitada en mi condición de artista a experiencias similares en septiembre de 2005 al encuentro *Memorias del horror, tensiones en la palabra e imagen*, organizadas por la doctora Sandra Lorenzano en la Universidad del Claustro de Sor Juana, México DF, regresé con ánimos renovados. Armé la propuesta de Buenos Aires convocando a artistas y teóricos que desde distintas perspectivas hayan mostrado una atenta preocupación por los problemas relacionados a la relación entre las esferas del arte y aquellas de la memoria traumática del pasado histórico. Me interesaba confrontar, compartir y contrastar con otros mi trabajo de tantos años. Un trabajo en el que me había hundido y con el que estaba alcanzando alguna orilla, de mi exploración a la historia de mi familia sobreviviente del Holocausto. Ahora, finalizado mi trabajo de duelo surgía la necesidad de pasar al espacio público de la reflexión. Aún así permanece que el encuentro tuvo lugar a partir de una inquietud personal que me alcanzaba desde un oscuro tiempo inmemorial.

Así fue que se creó este evento que paso a describir para dar cuenta de sus dimensiones, de su riqueza... agradeciendo a todos quienes lo hicieron posible, a mi equipo de trabajo y a quienes generosamente se sumaron a

compartir su voz. Nunca imaginé el éxito logrado.

Fue muy interesante compartir la diversidad de propuestas y descubrir que todas conformaban una totalidad, ninguna daba la última palabra en esta magnífica conversación. En tiempos donde la cultura se vincula fuertemente a los negocios, el éxito obtenido en esta convocatoria develó la necesidad de todos de encontrar otro tipo de territorio a poblar y conquistar, basado en el compromiso por la verdad, la justicia y el *Nunca Más*.

Los participantes convocados fueron los siguientes: Diana Aisenberg (artista plástica, Argentina), Edna Aizemberg (crítica literaria, Universidad de Columbia, EE.UU.), Dario Ares (artista plástico, Argentina), Florencia Battiti, (licenciada en Artes, UBA, Argentina), Julián Bonder (arquitecto, Argentina / EE.UU.), Daniel Brauer (profesor de Filosofía, UBA / Conicet, Argentina), Marcelo Brodsky (artista plástico, Argentina), Ralph Buchenhorst (profesor de Filosofía, DAAD/UBA, Alemania), Rubén Chababo (director del Museo de la Memoria, Rosario, Argentina), Clement Cheroux (historiador de la Filosofía, Francia), Claudia Contreras (artista plástica, Argentina), Pablo Dreizik (filósofo, UBA, Argentina) Grupo Escombros (artistas plásticos, Argentina), Julio Flores: artista plástico , Argentina, Grupo de arte Callejero (artistas plásticos, Argentina), Luis Garay y Alicia Vidal (artistas plásticos, Santiago del Estero, Argentina), Daniel García (artista plástico, Argentina), Bernardo Kononovich (psicoanalista, Argentina), Horst Hoheisel (artista plástico, Alemania), Sandra Lorenzano (escritora, México), María Angélica Melendi Pitti (artista plástica, Brasil), Grupo Periferia (artistas plásticos, Argentina), Juan Carlos Romero (artista plástico, Argentina), Fabiana Rousseaux (psicoanalista, Argentina), Marcio Seligmann Silva (profesor de Filosofía, Universidad de Campinas, Brasil), Perla Sneh (licenciada en psicología, Argentina), Marga Steinwasser (artista plástica, Argentina), Luisa Vivanco, Elsa Waisinger, Graciela Massa (Universidad de Arte, Tucumán, Argentina), Patricia Valdez (Memoria Abierta, Argentina).

Todos los artistas y teóricos que están detallados en esta lista fueron dis-

tribuidos en distintas mesas redondas para responder tres preguntas. La manera en la que fueron ubicados no fue aleatoria, la intención fue confrontar voces muy distintas de artistas de las nuevas generaciones con aquellos tenidos por ya consagrados.

Las tres preguntas que construyeron el marco de referencia temática fueron:

1. ¿Existe una ética para la representación del terror?
2. ¿Es deseable la musealización de la memoria? Entre la memoria Institucionalizada y la memoria activa.

3. Cuerpos, símbolos, objetos, acciones, el lenguaje de la imagen.

Los moderadores que participaron fueron los siguientes: Ana Cacopardo (directora del Museo de Arte y Memoria de la Plata), Laura Malosetti (UBA /Conicet), Ralph Buchenhorst, Cristina Rossi, (CAIA Centro), Marta Phenos (doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA), Ricardo Ibarlucía (Prof de Estética, UBA).

Para finalizar la descripción de este encuentro quisiera agregar que nos acompañaron institucionalmente las embajadas de Francia, Alemania, la AMIA, el Museo de la Memoria de Rosario, Memoria Abierta. Cátedra libre de Derechos Humanos de la Universidad de Humanidades de Santiago del Estero, la Fundación Servicio Paz y Justicia, UNICAMP Universidad Estatal, Campinas, San Pablo, Brasil, la Biblioteca Nacional, la Universidad Claustro de Sor Juana, México DF, el Centro Franco Argentino, el Centro Argentino de Investigadores de Arte, el Centro de Derechos Humanos Emilio Mignone, la Fundación Centro Psicoanalítico Argentina y Proa Fundación, la Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación y la Fundación Proyecto al Sur Psicoanálisis/Cultura.

Agradezco el respaldo de la DAAD/UBA y Memoria Abierta.

Así como el compromiso de Irene Jaievsky, Ralph Buchenhorst, Gabriela Romano, integrantes del Comité Organizador como así también la presencia de todos los que hicieron posible este encuentro abriendo las puertas de sus Instituciones para crear la trama que permitió la excelencia de nuestro objetivo.

octubre noviembre diciembre

pablo cardoso
abismo-desierto-mar

dpm

2441 n.w. 2nd avenue
miami florida 33127

ECU: GYE: circunvalación sur lila y victor emilio estrada
telf. 593-4 2 888 104
USA: MIA: phone 305 576 1777 cel 305 283 4480

www.dpmgallery.com
dpm@dpmgallery.com

PAGINA 90 | MENDOZA NUEVAMENTE

Colección MDZ

Cómo cuando

Fragmento retocado de una entrevista realizada al equipo mendocino ED en el marco de la muestra de la colección de arte contemporáneo de Mendoza, donada a la Colección del MACRO.*

Q?

Primera colección de arte contemporáneo mendocino

CON QUÉ CRITERIO?

Coordenada de espacio: entre la cordillera y el llano, en el desierto hecho oasis.

Coordenada de tiempo: obra de los 70, 80, + 90 y 2000. Parámetros históricos regionales del comienzo de la contemporaneidad en Mendoza + segundas y terceras generaciones de artistas con búsquedas de actualidad. Coordenada de subjetividad: lo mendocino, lo no instituido, lo accidental, lo incidental.

Buscando narrativas locales que muestran signos de actualidad.

Relacionando elementos (personas, obras, criterios) aislados y pegando fragmentos de una historia cuya particularidad es el auto-boicot, la discontinuidad y la resistencia ríspida al cambio.

Arqueología: resultado de lo que se encuentra debajo del polvo y la tierra histórica. Proyección hacia atrás y hacia adelante para reconstruir los esquemas de relaciones entre las piezas. Documentos que se despegan y narran desordenadamente el relato de un sistema cultural "cerradito" que se ha obstinado a no leerlos.

Costo: lo que debe asumir la comunidad que los interpreta. (costo)

Una muestra de obras embaladas.

Criterio ED: Wustavo Quiroga, Mariana Mattar, Sebastián González, Federico Calle.

Revisiones externas: María Forcada, Laura Valdivieso.

Otra ayuda: Justo Pastor Mellado, Marcela Römer.

Última revisión: **MACRO** Equipo: Fernando Farina (FERFA), Rechen, Nancy Rojas (RED) y Gaby Baldomá.

www.edcontemporaneo.com
C. F. Moyano 139 -Mendoza.
(54)-0261-424-3535

**nota publicada originalmente con el título "Todo sobre ED" en la revista de arte Rafaela de Mendoza N° 139, 3 de marzo de 2006, Mendoza.*

PQ?

Para que la montaña se mueva.

Para darle visibilidad a la escena mdz en el contexto argentino.

Para lograr la conservación de las obras-documentos del arte contemporáneo de Mendoza.

Para propiciar la inversión de coleccionistas en la producción local.

Para integrar otra región cultural al mapa del coleccionismo de arte argentino.

XQ?

Impulso.

Necesidad de minoría.

Autosugestión.

CÓMO?

Autogestión.

Al **MACRO** en micro y a los talleres en moto.

De lo micro al **MACRO** y la moto en el taller.

ENTRE CÓMO Y DESDE CDO

Something's happen

La montaña se mueve.

DESDE CDO?

2004, 2005 y cierre de la gestión en el 2006.

CDO?

El 23 de marzo se exhibió (embalada) en mza y el 16 de junio (desnuda) se verá en rosario.

A DONDE?

En ED y después en los pisos del macro.

QUIENES?

Una parte representativa de artistas de la escena local mendocina.

Algunos de afuera que transitaron o se arraigaron en la región: Marcelo Santángelo, Victoria Arroyo, Mario Ferrón, Viviana Miranda, Héctor Romero, Adrián Mazzieri, Egar Murillo, María Forcada.

Algunos de la región que se fueron: Eleonora Molina, Mariela Leal, Eduardo Hoffman, Marcello Mortarotti, Matías Cuevas.

Algunos de acá que se quedaron acá: M. Filomena Moyano, Luis Quesada, Miguel Gandolfo, Laura Valdivieso, Mica Priori, Daniel Bernal, Susana Dragotta, Germán Álvarez, Martha Mom, Mariana Mattar, Federico Calle, Marcela Furlani, San Calentón y La partida, Lorena Zanón, Mariano Fiore, Inti Pujol, Flash Attack!, Andrea Barrera Mathus, CEES.

viajobien.com

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

u\$s 491.-*

Incluye:

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

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)

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

“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

muestras

ASGA

HASTA EL 17 DE NOVIEMBRE

Carlos Huffmann presenta individual N°2
en Galería Alberto Sendros

Abdesmed, Eloisa Cartonera; Ferrari, Godard, Guimarães, Cao, Macchi, y otros artistas	Parque do Ibirapuera, Portão 3.	Instalación	07.10 al 17.12
Aguirrezabal, Moira; Luna, Daniela	Jardin Oculto	Pintura	13.10 al 08.11
Altieri, Luis Alberto	Isidro Miranda (San Isidro)	Pintura	26.10 al 18.11
Alvarez, Hersilia	Transarte	Fotografía	10.11 al 24.11
Annemarie, Cartier Bresson, Comesaña, Cuellar, Dater, D'Amico, y otros artistas	MNBA	Fotografía	hasta el 26.12
Artistas japoneses	Vermeer	Técnicas mixtas	05.10 al 30.11
Artistas Varios	Museo Histórico Saavedra	Objetos	16.09 al 03.12
Artistas Varios	Museo de Arte Decorativo	Objetos	22.09 al 12.11
Astorga, Benedit, Gómez, Luna, Noé, Piffer, Puente, Suárez, Testa	Fundación Klemm	Técnicas varias	28.06 al 28.07.2007
Baglietto, Caterbetti, Chiantore, Correas, Webb y otros	Dirección Gral. de Museos	Intervención	23.09 al 03.12
Bertocchi, Cimera, Salamanco	Braga Menendez	Técnicas mixtas	14.11 al 15.02.07
Casamajor, Cecilia	Foro Ghandi	Fotografía	14.09 al 14.11
Cornejo, Mariano	Palatina	Objetos, Pintura	25.10 al 13.11
Cozzi, María Eugenia	Isidro Miranda (San Isidro)	Pintura	16.11 al 06.12

da/ DANIEL
ABATE
GALERIA

FINES DE NOVIEMBRE

Bazaar verano en Galería Daniel Abate
artistas varios de la galería

Dartiguelongue, Cristina	Sheraton (Mar del plata)	Pintura	13.10 al 30.11
Del Giudice, Roberto	Isidro Miranda (San Isidro)	Pintura	26.10 al 18.11

delinfinitoart

NOVIEMBRE

Clorindo Testa
en Galería del infinito arte

E S P A C I O
Fundación Telefónica

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA/ ARENALES 1540 CAP.FED
TEL/FAX 4333-1300 / 4333-1301 / espaciodfundacion@telefonica.com.ar
WWW.FUNDACION.TELEFONICA.COM.AR/ESPACIO
ma-do 14-20:30hs. lunes cerrado al público.
entrada libre y gratuita.

Ferreiro, Florencia; Scavuzo, Paula **CC Borges** Instalación 22.05 al 22.12

 KARINA PARADISO - Galería de Arte -	NOVIEMBRE AL 8 DE DICIEMBRE
	Cristina Portela pinturas

Legón, Martín; Spinelli, Virginia **Jardin Oculto** Pintura 10.11 al 30.11

López, Ana **Papelera Palermo** Dibujo 04.10 al 15.12

	HASTA NOVIEMBRE 2006	13 DE OCTUBRE AL 27 DE NOVIEMBRE
	David Lamelas Tiempo como actividad Instalación	Carlos Amoraes

MAMAN FINE ARTS	Galería Daniel Maman Del Libertador 2475, Av. Bs. As, Argentina 4804-3700 / LU-VI: 11-20, SA: 11-19
-----------------	--

	Inauguraciones pabellon4. 31 de Octubre 20 hs. artistas Maria Laura Donadini Pinturas / sala I Maria Varas pinturas / sala II 21 Noviembre 20 hs Artistas Leticia Batzi Pinturas / sala I - Alejandra Medina técnicas Mixtas / Sala II Proyecto cubo Individual - Alejandro Thornton /sala III Uriarte 1332 palermo viejo 4-772-8745 www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar
---	---

Pichel, María Marta **Isabel Anchorena** Pintura 14.09 al 24.11

Plez, Patricia **Transarte** Pintura 27.10 al 09.11

Poggio, Santiago **Isidro Miranda Casa Central** Técnicas Mixtas 23.11 al 23.12

	Buenos Aires I 1º parte documentación, fotografía histórica y contemporánea La ciudad y el río I río de imágenes selección de Sergio Baur
---	---

Romano, Daniel **Isidro Miranda (San Isidro)** Pintura 19.10 al 17.11

	25 DE OCTUBRE AL 25 DE NOVIEMBRE	nuevoespacio muestra colectiva de fotografía Fabio Kacero La muestra del año
	Graciela Hasper	

Santoro, Daniel **Palatina** Pintura 15.11 al 04.12

Schussheim, Renata **MNBA** Escultura, Dibujo, Pintura 03.10 al 12.11

Swieczarz, Sara **Victor Najmias - Art gallery** Pintura 07.11 al 07.12

Varios **Imago (Fundación OSDE)** Pintura 20.10 al 30.11

Vinci, Leo; y su taller **Casa de Yrurtia** Escultura 07.10 al 07.11

galerías

	<p>Alberto Sendrós (de lu a vi 14 a 20 h) Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0666 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com</p>
<p>Braga Menéndez Arte Contemporáneo Casa de Yruria CC Borges</p>	<p>Humboldt 1574, Ciudad de Buenos Aires lun-vier: 13-20, sáb: 14-18 O'Higgins 2390, Ciudad de Buenos Aires mi-do: 15-19 Warnock esq. San Martín, Ciudad de Buenos Aires ju-sa: 10-21; vi-do: 12-21</p>
	<p>Pasaje Bollini 2170 c.p. 1425 Buenos Aires Argentina 005411 48048247 dag@danielabategaleria.com.ar www.danielabategaleria.com.ar*</p>
	<p>Av. Quintana 325 pb. 4.813.8828 / 4.815.5699 Lunes a Viernes de 11 a 20 hs.*</p>
<p>Centro de museos de Buenos Aires</p>	<p>Av. de los Italianos 851, Ciudad de Buenos Aires má-vi: 14 a 18; sa-do-lar: 10 a 19</p>
	<p>Arenales 1540 Cap. FedTel/Fax 4333-1300 / 4333-1301 espaciofundacion@telefonica.com.ar www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio Ma-do 14-20:30h. Lunes cerrado al público. Entrada libre y gratuita.</p>
<p>Foro Gardel Fundación Klemm Imago (Fundación OSDE) Isabel Anchorena Isidro Miranda (San Telmo) Isidro Miranda (San Isidro) Jardín Oculto</p>	<p>Av. Corrientes 1743 1er piso, Ciudad de Bs. As. ju-vi 13-22 sa-do 18-23 Marcelo T. de Alvear 626, Ciudad de Buenos Aires ju-vi: 11-20 Suipacha 655, 1025, Ciudad de Buenos Aires má-vi: 12 a 20; sa-do 11 a 18 Arenales 1238 4ºH, Ciudad de Buenos Aires a combinar Estados Unidos 726, Ciudad de Bs. As. ju-vi: 10 a 13 y 17 a 20; sáb: 10 a 13 Sucre 1723, San Isidro, Buenos Aires ju-vi: 10 a 13 y 17 a 20; sáb: 10 a 13 Palestina 742 1º3, Ciudad de Buenos Aires ju-vi: 18-21</p>
	<p>www.karinaparadiso.com.ar Av. del Libertador 4700 PBªA*</p>

Museo
 Museo
 MNBA
 Museo

Palatin
 Papel
 27a. B

Sherat
 Transa
 Verme
 Victor



Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500 info@malba.org.ar | www.malba.org.ar
 jueves y feriados 12-20, mié hasta 21hs con entrada gratuita. martes cerrado

MAMAN FINE ARTS

Galería Daniel Maman Del Libertador 2475,
 Av. Bs. As, Argentina 4804-3700
 LU-VI: 11-20, SA: 11-19

Museo Eduardo Sívori

Av. Infanta Isabel 555, Ciudad de Buenos Aires ma-vi: 12 a 19; sa-do-fer: 10 a 19

Museo Nacional de Arte Decorativo

Av. del Libertador 1902, Ciudad de Buenos Aires ma-do: 14-19

MNBA

Av. del Libertador 1473, Ciudad de Bs As ma-vi: 12:30-19:30; sa-do: 9:30-19:30

Museo Histórico Cornelio de Saavedra

Cristóbal Lamadrid 8309, Ciudad de Buenos Aires ma-vi: 9 a 18; sa-do-fer: 10 a 20



Uriarte 1332 Palermo Viejo
 Tel-fax: 4772-8745 / 4779-2654
 pabellon4@interlink.com.ar - www.pabellon4.com*

Palatina

Arroyo 821, Ciudad de Buenos Aires lu-vi: 10-20:30; sa: 10-13

Papelera Palermo

Cabrera 5227, Ciudad de Buenos Aires lu-vi: 10-13 y 14-19; sa: 10-13 y 15-18

27a. Bienal de São Paulo

Parque do Ibirapuera, Pavão 3, San Pablo, Brazil ma-vi: 9 a 21; sa-do-fer: 10 a 22



Av. Pedro de Mendoza 1929 - [C1169AAC] Buenos Aires - Argentina
 t/f [54-11] 4303 0909 - info@proa.org - Mar. a Dom. 11 a 19 hs.



Florida 1000 - Buenos Aires - Argentina Teléfono
 + 54 11 43 13 84 80 Lu-Vi:11:30-20;Sa:10:30-13:30
 galeria@ruthbenzacar.com www.ruthbenzacar.com

Sheraton (Mar del plata)

Leandro N. Alem 4221, Mar del Plata a combinar

Transarte

Cochabamba 360, Ciudad de Buenos Aires lu-vi: 10-13, 15-18

Vermeer

Sulpach 1188, Ciudad de Buenos Aires te-vi: 11-19, sa: 11-14

Victor Najmias - Art gallery internacional

Costa Rica 4888, Ciudad de Buenos Aires te-vi: 15:30 a 19:30

<p>JUDITH VILLAMAYOR</p> <p>ARTE</p> <p>CLASES INDIV. Y GRUPALES 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>visitá bola de nieve</p> <p>www.boladenieve.org.ar</p>
<p>participá en proyecto Documenta 12 magazine</p> <p>editor@ramona.org.ar</p>	 <p>Suipacha 1087 3ºB (C1008AAU) Buenos Aires (05411)4311-9196</p> <p>info@galeriasargentinas.com.ar www.galeriasargentinas.com.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>TALLER DE ARTES VISUALES Mariela Farina</p> <p>20 % descuento para lectores de ramona</p> <p>Tel.: 4856-9101 tallerfarina@yahoo.com.ar</p>

E S P A C I O

Fundación Telefónica

94/06

La Mirada Discreta.

**Marcel Odenbach y
Robert Cahen.**

Curadora invitada: **Solange Farkas.**

Organizada conjuntamente
con Goethe-Institut Buenos Aires,
Alianza Francesa y Embajada
de Francia en Argentina.

Del 8 de noviembre de 2006 al 14 de enero de 2007.

www.telefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

CONTEMPORÁNEO 18

Del 13 de octubre al 27 de noviembre

Carlos Amorales

Esta exposición cuenta con el apoyo
de la galería Kurimanzutto, México D.F.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina

T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6598 / 99

info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Costantini