ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:12 p.m. PÆgina 1

ramona 68

revista de artes visuales
buenos aires. marzo de 2007. $7
www.ramona.org.ar

Resetear un lustro > editorial despedida
Una suave veladura fuliginosa o violácea > Claudio Iglesias
El artista tiene la suerte enorme de prescindir del Estado. Entrevista a Norberto Gómez > Alberto Passolini
Rosa, chancha, travesti, ficticia. Conversaciones con Javier Villa sobre Rosa Chancho > Roberta Valenti

Dossier Documenta 12/Magazine. Séptima Entrega.
98,5 % de huecos > Una introducción
Era cuestión de asumir lo que nosotros entendemos como plagio creativo. Entrevista a Imagen Pirata > Esfera Pública (Bogotá)
Tensões de um corpo comum: alguns apontamentos sobre subjetividade, o ordinário e a moda > Carla Maria Camargos Mendonça para Canal Contemporáneo (Río de Janeiro)
Incondicionalmente frágil. Otra puesta en manifiesto > Rafael Cippolini
Los nuevos mercados como patota cognitiva > Gustavo Díaz Terranova

Dossier Roger Caillois por IMaDuBA
Ciencias Diagonales for export > Introducción
La piedra de la Medusa > Gonzalo Aguilar
El cacharro y su cachada metafísica > Raúl Antelo

Biologizar el espacio, habitar la biología > Valeria Maculán
El objeto al ser mirado se adueña de nosotros. A propósito Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el Sur de Mario Gradowczyk > Fabián Burgos
El artista como nuevo fascista > Paula Fernández
La infancia peronista de Juanito Laguna. Sobre el último libro de Daniel Santoro > Laura Malosetti Costa
Al maestro Gorriarena, salud
Y otras tantas delicadezas para despedir una época

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:12 p.m. PÆgina 2

ramona

revista de artes visuales
nº 68. marzo de 2007
$7

DOCUMENTA
KASSEL
16/06—23/09
2007

ramona participa del proyecto
documenta 12 Magazines

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
Guadalupe Maradei, Patricia Pedraza

Rumbo de diseño
Ros
Diseño gráfico
Hector Barreiro

Suscripciones
Mariel Morel

Distribución y Ventas
Mariel Morel y 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

ramona**semanal**

www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Mariana Rodríguez Iglesias

Producción
Laura Martínez Bigozzi

Producción agenda y fotogalerías
Carla Lucini, Berenice González García

Colaboran en Fundación START:
webmaster
Ricardo Bravo
Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

Fundación START
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Ciudad de Bs As
Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

START cuenta con el apoyo de American Center Foundation

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:12 p.m. PÆgina 3

índice

3 Resetear un lustro. Despedida editorial
por Rafael Cippolini

8 Una suave veladura fuliginosa o violácea
por Claudio Iglesias

16 El artista tiene la suerte enorme de poder prescindir del Estado
Entrevista a Norberto Gómez
por Alberto Passolini

20 Rosa, chancha, travesti, ficticia. Exploración Rosa Chancho
por Roberta Valenti

27 **DOSSIER DOCUMENTA MAGAZINESÉPTIMA ENTREGA**
98,5 % de huecos. Introducción

28 Era cuestión de asumir lo que nosotros entendemos como plagio creativo
Esfera Pública (www.esferapublica.org) dialoga con Imagen Pirata

32 Tensões de um corpo comum
por Carla Maria Camargos Mendonça

44 Incondicionalmente frágil. Otra puesta en manifiesto
por Rafael Cippolini

50 Los nuevos mercados como patota cognitiva
¿Son las redes la expresión más acabada del mercado que vendrá?
por Gustavo Díaz Terranova

53 **DOSSIER ROGER CAILLOIS**
por IMaDuBA
Ciencias Diagonales for export

54 La piedra de la Medusa
por Gonzalo Aguilar

68 El cacharro y su cachada metafísica
por Raúl Antelo

74 Biologizar el espacio, habitar la biología
por Valeria Maculan

82 El objeto al ser mirado se adueña de nosotros
A propósito de Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el Sur, de Mario Gradowczyk
por Fabián Burgos

86 El artista como nuevo fascista
por Paula Fernández

88 La infancia peronista de Juanito Laguna
por Laura Malosetti Costa

92 Al maestro Gorriarena, salud. Carlos Gorriarena (1925-2007)
por Miguel Briante

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 4

CHANDON

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

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 5

Resetear un lustro
Despedida editorial

"*Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca,*
un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar
continuamente y reordenar de todas las formas posibles"
Ítalo Calvino

Rafael Cippolini

Sintomatología. Muy alto. Muy. Sin dudas, **ramona** atraviesa su mejor momento de reconocimiento tanto local como internacional. Hace pocos días, Alicia de Arteaga la definió en su columna de los martes del diario *La Nación* como la revista de culto del arte argentino, y expresiones similares pueden escucharse y leerse en los sitios más diversos, atención de la que además dan cuenta decenas y decenas de mails que recibimos desde todo el planeta. Este síntoma, sin embargo, se sobreimprime a otros pálpitos y certezas que venimos experimentando desde hace rato quienes participamos del proyecto **ramona**: la necesidad de resetearla, de provocar una vez más las mutaciones de las reglas del juego, de sus sentidos y estrategias de avance. Lo percibimos desde hace tiempo: esa suerte de cenit reclama una transformación urgente, una dinámica distinta de la que implementamos durante todos estos años. Como reza el epígrafe de Calvino (que ha sido utilizado en tantas otras oportunidades y que tan útil nos resulta), la existencia de **ramona** implica la coexistencia y constante reacomodamiento de distintos planes que la alimentan y definen. En más de una ocasión usé la imagen de un avance al estilo autitos chocadores (mecánicas de varios programas que conviven en un mismo soporte), que por otra parte fue modelando paulatinamente su estilo tan plural como experimental. Precisamente este juego de oportunidades me lleva a dar un paso al costado, a abandonar definitivamente la nave para adentrarme en otros territorios.

Segundo lustro. **ramona** comenzó tanto con el siglo como con la década. Ya sabemos, las décadas para el arte no respetan demasiado la precisión cronológica, lo que estimula a discusiones de lo más interesantes. Es que el formateo de cada período implica distintas elecciones y valoraciones retrospectivas que alteran significativamente las narraciones a partir de las cuales nos encontramos, discutimos y disfrutamos de las obras y artistas del pasado. Por ejemplo, la historiografía aún discute si la década del veinte comenzó en 1921, con la exhibición de Norah Borges y Gómez Cornet, o en 1924, con el regreso de Pettoruti y Xul Solar. Si los cuarenta nacen para el arte argentino en 1944, con el primer número de la revista *Arturo* y si la década del 60 en 1959, con la exhibición

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 6

y el manifiesto del Arte Destructivo o con la creación del departamento de artes visuales del Instituto Di Tella. Todavía no hay acuerdo acerca de si los ‘80 tienen su primer capítulo en 1982, con la Juanavanguardia en el Espacio Giesso, donde entre otros expusieron Kuitca y Prior, o un año y medio más tarde con el regreso de la democracia. Dando un gran salto hacia el futuro, todavía resta dirimir si esta década se adelantó un año y comenzó, como algunos analistas afirman, en 1999 con la inauguración de Belleza y Felicidad (curiosa simetría, ya que muchos creemos que la década del ‘90 tuvo su punto de origen en la creación de la galería del Centro Rojas, exactos diez años antes) o bien su arranque coincide con todas las transformaciones (sociales, políticas, económicas, filosóficas y estéticas) que dispararon dos acontecimientos tan contundentes como el 11-S y el diciembre porteño y argentino del 2001, con sus cacerolazos, helicópteros presidenciales y todos los artistas movilizados con el resto de la ciudadanía. O quizá entre uno y otro con la inauguración del Malba. Los hay también quienes creen que su base se cimienta en el 2003, con la apertura de la última de las ediciones de la Beca Kuitca. Sin dudas, todo esto resulta demasiado reciente para realizar apuestas serias. Al respecto, decíamos, **ramona** fue obediente y nació cuando debía: a principios del año 2000, en abril, si bien tanto el proyecto como el nombre ya existían desde 1997 ó 98, cuando a pedido de Bruzzone realicé el primer mono de la publicación junto a Andi Nachon (luego miembro del colectivo Suscripción) y Varda Caivano, quien actualmente reside en Londres.

Mucho, demasiado ha sucedido en el arte argentino durante estos años. El primer gran cambio de **ramona** sucedió en el mismo mes de las caídas de las Torres Gemelas, y despuntó en la cocina de la casa de Bruzzone, cuando craneamos el primer número de la revista que se agotó instantáneamente: el número 17, de octubre de 2001, dedicado a un análisis general de las estéticas del peronismo, y con el cual también encontrábamos el tamaño definitivo (durante el primer año y medio el formato de **ramona** fue un poco más grande). Es cierto que la revista ya había realizado una mutación, con el número doble 9-10 que incluyó un substancioso dossier, pero en términos más amplios aún seguía preservando su estructura inicial.

Los desafíos que le esperan a la publicación no son pocos. Por ejemplo: ¿Cómo será la recepción que el mundo del arte hará del bicentenario? ¿Cuál será su participación? ¿Bajo cuáles ópticas se involucrará con los acontecimientos que del evento deriven? Lo sabemos, **ramona** sigue

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 7

siendo tan necesaria como lo fue desde su primer número.
En los ochentas y noventas no existió nada que se parezca a **ramona** y (seguramente estaré exagerando) ésto se nota en los debates y las escrituras de la época. Miramos hacia las décadas transcurridas y nos es imposible atisbar un antecedente. Esta revista es uno de esos fenómenos que muy, pero muy cada tanto tienen lugar y realmente es para mí un privilegio haber sido uno de sus promotores y artífices.

ramona y yo. Como dije hace casi un año, en una mesa redonda con otros editores de distintas revistas de arte de Latinoamérica y España (charla-debate cuya desgrabación saldrá editada en unos meses como parte del libro que reúne las distintas ponencias que se desarrollaron en el marco de arteBA 2006) más que editor muchas veces tuve la impresión de haber actuado como el babysitter de **ramona**; otras tantas, como lo expliqué oportunamente en otro editorial, al modo de una imitación analógica del buscador Google. Si bien **ramona** siempre tuvo políticas editoriales muy potentes y claras, al mismo tiempo preservamos una total libertad en cuanto a circulación y promoción de contenidos y estilos, cuya recepción fue constante e invariablemente caleidoscópica. Como muy bien afirman los semiólogos Sato y Beceo Jr., los signos-referentes de una época funcionan simultáneamente en dos niveles: en infatigables constelaciones de signos y en la utilización emocional que de éstas se haga.

Más allá del *quantum*. **ramona** fue y es una marca clave en mi vida, tanto en lo afectivo como en lo intelectual. Con nombres o seudónimos, publiqué en absolutamente todos los números de la revista hasta hoy. Dice la canción "hay relaciones que se llevan parte de uno cuando terminan". Sin embargo, estoy más que feliz: hay mucho, demasiado por hacer. Como dijo Edelmiro Molinari en ocasión de la separación de uno de sus grupos más famosos: "finalmente, todo se multiplicará".

Sólo me resta agradecer a cada uno y a todos los que me acompañaron en esta tarea, a cada uno de los integrantes del staff, número a número durante estos siete años, y muy especialmente a las otras dos columnas de la revista, mis queridos Roberto Jacoby y Gustavo Bruzzone.

Y por supuesto, y más que especialmente, a ustedes lectores, que invariablemente nos sostuvieron.

Big Love y la mejor de las suertes.
Siempre en mi corazón.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 8

Una suave veladura fuliginosa o violácea

"Identidad y paranoia", la última muestra del pintor Diego Máximo Haboba en el Centro Cultural Recoleta, está inspirada en fotografías de su historia familiar. Otra nueva coproducción con el web-magazine *Éxito* (www.hacemellegar.com.ar).

por Claudio Iglesias

Vamos a hablar de un gran artista, que es también un absorto pensador. Su nombre es Diego Máximo Haboba, y al cierre de esta nota acaba de cerrar, en el Recoleta (Línea Joven Fondo de Cultura BA), su muestra "Identidad y paranoia", compuesta por abundantes pinturas, tintas y dibujos a lápiz.

Gran pintor y dibujante, Haboba desarrolla en su obra ideas de un arreglo tan acabado como el de sus cuadros; por esto iré cruzando, en mi comentario, sus reflexiones y mis preguntas con la descripción de las obras.

Pintura / Fotografía / Instalación

En la sala 12 del Centro Cultural Recoleta, de 22 metros de largo por 3.5 de ancho aproximadamente, Haboba dispuso 22 obras de dimensiones variables (entre diminutos dibujos a lápiz hasta acrílicos de 2x2 metros) inspiradas en fotografías que retratan diferentes momentos de su historia familiar, entre los tardíos ‘50, los ‘70 y los tempranos 80. La extensión epocal –de pareja amplitud semántica y especulativa, como se revelará en lo que sigue– se realza en el montaje, que recorre estas tres etapas en las paredes de la sala y mantiene, de comienzo a fin, la alternancia entre técnicas y formatos.

El peso del montaje, índice de una idea de la muestra, introduce un tercer parámetro discursivo en el patrón de lectura “pintura-fotografía” propuesto por las obras, una tercera dimensión (literal y conceptual) que hace de la muestra una instalación y torna legible su recorrido pictórico por un álbum fotográfico. El discurso de cada obra forma parte de una trama total y polifónica en la cual se advierte el ojo del artista, no sólo para pintar, sino también para situar las obras, darles coherencia, realzarlas, enfrentarlas y hacerlas discutir. Y no es vano que sea alguien que se considera básicamente un pintor (aunque es mucho más que eso) quien demuestre tal manejo de lo que Diego Bianchi llamaría “morfología”: un elemento de variedad y conjugación en una serie dominada por

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 9

cierto patrón de conjunto en cuanto a su estilo; o, más precisamente, en cuanto a su método.

De la técnica al método

Este patrón de conjunto al que me refiero es visible, en primer lugar, en las pinturas. La S/T (1.20x1.80 m) que retrata a la familia en la playa, y el díptico *La cautiva* compuesto por dos retratos de la madre de Haboba embarazada, también en una playa, de 2x2 m cada uno, mantienen una identidad de color y de luz definida, una suave veladura fuliginosa o violácea que alude al diálogo entre medios visuales (pinturas que simulan fotografías viejas) y un concepto muy delicado del empaste –generalmente limitado al destello solar sobre la piel olivácea o a lo largo de un termo de metal–. En los grafitos, esta coherencia continúa no sólo en el orden temático –siempre playa, agua, ocio– y compositivo –retratos en general frontales, típicos de fotos de álbum, en los cuales los retratados aparecen interesados en mostrar dónde están y qué están haciendo, se trate de un baño en las aguas del Mar Muerto o de una excursión a la Ciudad de los Niños– sino también en cuanto al manejo de lápices que obtiene la transcripción en dibujo del efecto de veladura a partir de una apreciación muy rigurosa del trazo vertical. Hay un respeto (mayor que en la producción anterior de Haboba) por la identidad visual del referente fotográfico, que suspende ciertos juegos del pincel, ciertos relieves, cierto tono mortinato característicamente pictórico, aquí ausentes. Sobre esto volveré más adelante, dado que la significación de esta propuesta técnica excede con mucho el mero apego por la fotografía. Otras obras (las tintas, sobre todo) se alejan de esta concisión figurativa tan nítida: así vemos algunos arbustos en los cuales el pincel parece retozar en una muy especial libertad, o lápices más duros, casi violentos. Pero esta oscilación no depende tanto del material empleado para depositar pigmento como de una estructuración conceptual de las fotografías de partida. En términos generales, Haboba se mantiene en un terreno rígidamente mimético en la medida en que éste le presenta riesgos. Por ejemplo, resolver en cuatro centímetros cuadrados, sólo con lápiz negro, la malla

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 10

enteriza de una mujer, respetando la forma y el color de los motivos, realzados en infinidad de grises con todo tipo de matices de fuerza y trazo. Más que un dibujante, Haboba es una especie de colorista del lápiz, que en otros casos (arbustos un poco alejados, ramas de árboles) se absuelve de la proeza del dibujo-valor y ahí sobreviene el prodigio delineativo; es entonces que algo se desdibuja y la fotografía ya no es referente exclusivo.

Todo esto da la idea de una pintura muy estudiada. Al punto que Haboba, no sin cierto apocamiento, considera que "Identidad y paranoia" es la más "fría" de sus muestras; y no se refiere a la temperatura del color, en general cálida, ni al temperamento anímico –siempre alegre– de sus anécdotas. Esta frialdad es la del peso del concepto en una muestra que, teniendo a la familia por tema, muy de otro modo podría estar –y casi sería natural y obvio que estuviera– pautada por la convulsión sentimental y por la pincelada dramática, esa pincelada tan argentina que, como los actores amateurs, parece decir "soltalo". También faltan las negruras teatrales, "las oscuridades del recuerdo" (en una muestra labrada sobre la memoria fotográfica), esas oscuridades a las que son adictos los estudiantes de Bellas Artes; el empaste melancólico, el residuo de fritura expresionista –la pintura de Ernesto Sábato, en una palabra. Pues nada de ésto; hay un racionalismo en Haboba - no tanto en el sentido arquitectónico como filosófico del término -que articula los elementos plásticos con circunspección y ligándolos férreamente entre sí, razonando la pintura como si se tratara de una pieza de relojería o de óptica.

Autoanálisis y aprendizaje / Influencia y cita / La pintura como conciencia

Comparando las pinturas de "Identidad y paranoia" con una obra anterior de Haboba, "Del trabajo a casa" (2003) se observa una singular evolución, un alejamiento visible de la tradición argentina que, anteriormente, le imponía al artista un abanico de recursos delimitado por un gusto pictórico especial que hizo escuela. Podríamos nombrar a Prior y a tantos otros, pero no es mi intención caracterizar masiva y riesgosamente a esta tradición sino en la medida en que tiene (o tuvo) peso en nuestro pintor. Y lo relevante no es tampoco la desviación en sí misma con respecto a un aprendizaje cualquiera sino el nivel casi gestual de conciencia artística con que Haboba lo desarrolla.

La salida del expresionismo académico no implica una rebelión banal contra una tanda de pintores ya víctimas de la apatía generalizada, ni mucho menos la caída en los tópicos de los coetáneos. Si Haboba desplaza a Prior del horizonte de sus preocupaciones estéticas, no es para reemplazarlo por Diana Aisenberg: no sustituye el morado depresivo de los pintores de antes por el violeta chicle de los de ahora, el tinte desesperado por la candidez flúo. Es curioso, precisamente, cómo las mismas pinturas tienden a correr el ojo de aquellos aspectos constructivos que implicarían una opción fuerte por lo viejo o lo nuevo en pintura. Si los dibujos a lápiz de "Identidad y paranoia" son una colorida fiesta para los

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 11

ojos, las pinturas son fundamentalmente monocromas. Esto se ve en la selección de técnicas y en su conjugación con la elección de fotografías: donde hay árboles, flores o gente en la playa (color) Haboba utiliza el lápiz, y limita la pintura a unas pocas telas cuyo elemento predominante es la arena, más opaca que de costumbre, bajo la implacable veladura ferrosa. Sucede que en las pinturas el color es *funcional*, limitado a una paleta deliberadamente compacta y dedicado a captar gestos, estados pasajeros de alegría, juegos de luz blanca y el efecto del tiempo sobre el papel fotográfico. En estas obras, materialmente coloreadas, la atención visual se concentra en la figura cuya presencia las ordena y las define: la joven madre embarazada, el padre posando junto a un cartel rutero que indica la proximidad de Cesarea, la familia en la playa, inundada de alegría. Este color que se subsume a la narración y es movilizado por ella remite a una serie que no es la de los académicos y los contemporáneos, y que delata la operación histórica de Haboba en su raíz: es color del siglo XIX, utilizado en las obras que explícitamente apuntan a Ángel Della Valle (1852-1903), como "La cautiva". Della Valle era un artista de tradición italiana, costumbrista, notablemente rezagado con respecto a sus contemporáneos. La remisión a este olvidado retratista de gauchos por parte de Haboba no se limita a cierto acervo técnico, ni al preciosismo ecléctico de describir con exactitud los detalles vivos de un elemento que ocupa una mínima fracción de tela, ni siquiera al hecho de que Della Valle (mucho antes que Richter) empleaba fotografías como sustituto económico y más práctico de sus modelos. Lo que está en juego es la diferencia existente entre la *influencia* (proceso técnico, natural como la sífilis consanguínea, según el cual el discípulo adquiere los modos de un maestro) y la *cita*, gesto fundamentalmente conciente. En este caso, la cita funciona como un exorcismo de todas las influencias. Más que una referencia, Della Valle es un súcubo que Haboba invoca y mediante el cual envenena a distancia. Lo que le importa del autor de "La vuelta del malón" no es la competencia de pato, ni los atardeceres telúricos llenos de polvo. Le interesa, sí, traer a colación a un pintor de una época en la cual las bellas artes eran cuestión de *areté*, excelencia, dominio técnico –ese dominio que Haboba, a lo largo de veintidós obras, no se cansa de mostrar.

Tradición corta, tradición larga / Universalidad y carácter negativo

Más elocuente aun es la mención a Della Valle si pensamos en la relación que este artista tenía con la tradición. ¿Qué lo unía, por ejemplo, con Prilidiano Pueyrredón, su inmediato predecesor? Nada, o casi nada. No fue Pueyrredón quien le enseñó a pintar caballos, sino la escuela italiana que trasigó en Florencia y que determinó en él esos caballos de una raza que nadie ha visto en la pampa. Esta inexactitud veterinaria da la pauta de una contradicción más fuerte, la que se presenta entre medios de expresión universales y un contexto local de costumbrismo.

"Crecí viendo pintores internacionales, en figuritas", me dice Haboba cuando le pregunto por sus maestros, despreciando los nombres de sus

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 12

profesores. “Turner, Rembrandt”, puntualiza. Yo insisto en el fotorrealismo 1960, en Richter, en Chuck Close, pero él permanece inmutable. Entonces, propone su idea de “tradición larga”, frente al énfasis en la “tradición corta” que, a su entender, caracteriza a buena parte de los artistas locales. Y yo recuerdo lo que un artista contemporáneo me respondió cuando le propuse visitar una colección histórica: “Lo que yo hago tiene tanto que ver con la historia del arte como con el fútbol”. Fue una forma algo brusca de darme a entender que no le interesaban los admirables retratos de aquella colección decimonónica, llenos de jóvenes extraviados y de princesas de gustos exangües. ¿Negatividad *avant-garde* o negación neurótica? Nunca pude determinarlo.

“Yo paso del siglo XIX al XXI”, explica Haboba, con cierto ánimo de mistificación. Este eje de pensamiento parece dar cuenta de un desprecio hacia la vanguardia, pero en realidad es característicamente negativo, kropotkinianamente destructivo. A Haboba no parece interesarle nada de lo que lo precede; su universalidad es la hoguera, el hundimiento del pasado inmediato. Desde este punto de vista, estaríamos frente a un bilioso neohistórico más, un pintor (como hay tantos) enojado con Kuitca y recluido acríticamente en cualquier caverna estilística, sea la de Berni, la de la pintura de La Boca o la de los años 90. Pero esto no es así, y la solución histórica de Haboba lo sitúa con los pies en su propio presente, sin extrañar ninguna Tebaida. En el paso del XIX al XXI, Haboba enseña las insignias de lo que está en el medio, como flores robadas o un extraño botín de guerra.

Atlas / Archivo / Álbum

Es llamativo el enlace entre técnicas inspiradas en la gran tradición pictórica occidental con un acervo de imágenes fotográficas que no sólo reproducen escenas del pasado siglo, sino que remiten a un tipo de organización semántica característicamente propio del siglo XX. El archivo de fotografías, si bien surge en el tardío siglo XIX (como la insuperable *Iconographie photographique de la Salpêtrière* de Albert Londe y otros fotógrafos, de la que tantos escritores franceses sacaron sus modelos de ataque de histeria, ninfomanía o extásis místico para caracterizar personajes femeninos) adquiere una envergadura cultural e internacional notable con el *Mnemosyne Atlas* (1925-1931) de Aby Warburg, archivo de expresiones humanas que se propone “delinear procesos de memoria histórica colectiva hasta el límite en que ellos se vinculan inextricablemente con experiencias traumáticas”, como define pesadamente Benjamin Buchloh (“Atlas/Archive”, *The optic of Walter Benjamin*, Londres, 1999; traducción de Alberto Delorenzini, Pasajes, nr 3, 2002).

El siguiente punto del recorrido sería August Sander, el fotógrafo de la Neue Sachlichkeit cuyo archivo de retratos de hombres del pueblo, según Benjamin, es la prognosis del examen fisonómico depurador característico del nazismo (si bien los retratos de Sander no eran nada elogiosos con la raza aria y le cayeron bastante mal al régimen). No hace falta llegar al “Atlas” de Richter, ni a sus pinturas inspiradas en imágenes

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 13

televisivas de terroristas; ya en este estadío temprano de la cuestión del archivo se mezclan la memoria individual (o individuada) herida por las convulsiones sociales, y la memoria de la totalidad, la memoria del Estado; entre ambas, media la violencia política entrelazada con la significación de la imagen.

"No puede hacerse caso omiso de lo que ocurrió en los' 70", me comenta Haboba cuando subrayo que las menciones a la historia política argentina en "Identidad y paranoia" me habían parecido sutiles y, por eso, interesantes. Es que el recorrido que propone la muestra está escandido por la historia argentina. La exposición se inicia con un dibujo que muestra al padre de Diego siendo niño en una playa de Mar del Plata, en 1959, con un trasfondo de marcada arquitectura peronista y un corte de pelo en la misma línea estilística. Luego, ya veinteañero en los tempranos 70, aparece encaramado en una tanqueta; lo vemos también en un Citroën, en una obra que se titula "La patrulla". No es casual que ésta sea casi la única obra titulada de la larga serie. La otra que goza de este privilegio (con pareja elocuencia) es "La cautiva". Por fin, el padre aparece en Israel. Sin nombrar nunca una actividad política concreta, Haboba sugiere la militancia, la violencia y el exilio. Y esta delicada subtrama es aguda en la medida en que no está explicitada y apela a una especie de *inconciente histórico* por el cual uno se encuentra, de repente, pensando en el golpe militar, en el terrorismo de Estado y en la impronta del rumbo político del país sobre la trayectoria vital de una generación.

El concepto de álbum hereda el rol de ordenador semántico del terror (psicológico y social), las *Pathosformeln* ("secuencias de pathos", heredadas en gran medida de la citada *Iconographie*) del Atlas de Warburg. En los dibujos, ésto es especialmente elocuente. En muchos de ellos, una extensa proporción del papel está en blanco, y un texto indica la procedencia de la fotografía. La ya citada pieza de la tanqueta cuenta con una leyenda esclarecedora: "En la Ciudad de los Niños". Entendemos que no hubo ninguna tanqueta, que todo es un simulacro, pero ya es tarde. Esta obra forma un díptico con otro dibujo en el que la madre aparece en un bucólico paisaje y el texto aclara "En una laguna artificial". "Todo es ficción", parecen decir estas obras, haciéndose eco del conceptualismo de los' 70 y poniéndolo a la luz de un desastre histórico temerosamente real. Esta memoria paranoica es el tema de Haboba; y en esa medida puede ser comparado con Richter. Ambos artistas apelaron a la fotografía, no para demostrar su capacidad de pintar tortas de brillo exacto, sino para retratar la neurastenia política de la civilización. La idea warburgiana de *Pathosformel* se activa en todas estas obras cuyo evento narrativo central es el gesto de la persona que mira a la cámara. ¿Qué connotación adquiere la luminosa sonrisa de la joven madre bajo la ominosa sombra de nuestro pasado? *Nuestro* pasado, el de los que nacimos sobre el advenimiento de la democracia, el de los que teníamos poquitos años, el pelo cortado tipo taza y un sweater de plush promediando los 80, como el pintor Diego Haboba se autorretrata, impúber, en la última de sus pinturas, sonriendo junto a su familia, en la playa. Haciendo caso omiso de

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 14

todas las bonitas cosas que le dan identidad a nuestra generación (los fotologs y tantas otras delicias) es muy eficaz este álbum orientado a reconstruir desde lo personal nuestro pasado individual y social.

Zanahorias, perlas y mesas de saldos

La obra de Haboba conquista un lugar radicalmente propio, no sólo en la medida en que abandona los usos pictóricos de sus predecesores y se distancia de los reconocibles tópicos de los contemporáneos, sino también en el modo de conjugar emblemas, mitos y traumas. Es nuevo el sarcasmo de la tanqueta ficticia, el remitirse al golpe militar sin redundar en la expresividad ni el enunciado, el actualizar la dimensión semántica de la pintura al introducirla en un discurso marcadamente conceptual (saltando, con sus botas de siete leguas, los espaciosos ríos de tinta del maniqueísmo), el forjarse una tradición sin encerrarse en ella para lamentar la tristeza de la actualidad, el activar una identidad generacional (tan suya propia como colectiva) no a partir de zanahorias insípidas que nadie en su sano juicio se animaría a seguir, sino desde la reflexión, la complejidad y la (bien merecida) admiración que suscita su trabajo.

Hay quienes prefieren las zanahorias, y hay todo un periodismo que enseña a desear zanahorias, a invertir en zanahorias, incluso, para ganar dinero con el tiempo. Qué tan confiable es este periodismo, queda claro al pensar en la procedencia soviética de su aparato para captar novedades: atrasa unos cuantos capítulos. Como sea, no vale la pena sufrir un ataque por ésto. Lo bueno del crítico independiente es que tiene la posibilidad de apagar la radio y buscar referentes por sí mismo, como perlas en la arena, orquídeas en un pantano o ediciones de Ploury en una mesa de saldos atiborrada de fraudes bibliográficos que alguna vez fueron tendencia.

recibí
ramona **semanal**
ramona@ramona.org.ar

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 15

RIAA

Residencia Internacional de Artistas en Argentina

SEGUNDA EDICIÓN - DEL 5 AL 20 DE MARZO 2007

CRONOGRAMA

Martes 6 y miércoles 7 de marzo, de 14:00 a 20:00 hs (intervalo de 17:00 a 18:00 hs)
Presentaciones audiovisuales de los artistas participantes
CCEBA, Centro Cultural de España en Buenos Aires - Paraná 1159, Buenos Aires

Domingo 18 de marzo, de 16:00 a 19:00 hs
Tarde abierta en Ostende para visitar a los artistas y ver la obra realizada
Viejo Hotel Ostende - Av. Biarritz esquina Cairo, Ostende, Pinamar

ARTISTAS PARTICIPANTES DE ARGENTINA Y DEL EXTERIOR

Elba Bairon (Buenos Aires), Ernesto Ballesteros (Buenos Aires), Maximiliano Bellmann (Paraná), Marina De Caro (Mar del Plata), Daniel Joglar (Mar del Plata), Fernanda Laguna (Buenos Aires), Gustavo Marrone (vive en Barcelona), Rosalba Mirabella (Tucumán), Rosana Schoijett (Buenos Aires), Josefina Guilisasti (Chile), Marie-Jeanne Hoffner (Francia), Michelle Horrigan (Irlanda), Artur Lescher (Brasil), Daniel Medina (Venezuela), Sandra Monterroso (Guatemala), Andrew Moszynski (Estados Unidos), Eduardo Padilha (Inglaterra),
Chris Taylor (Estados Unidos), Miguel Ventura (México).

Los artistas argentinos fueron seleccionados por el grupo coordinador de RIAA, mientras que los artistas extranjeros fueron seleccionados junto a distintos asesores entre los que se encuentran Alessio Antoniolli (Inglaterra), Cecilia Brunson (Chile), Inés da Silva (Francia), Olivier Debroise (México), Jesús Fuenmayor (Venezuela), Pippa Little (Irlanda), Victoria Noorthoorn (Argentina), Paul O´Neill (Inglaterra), Gabriel Pérez-Barreiro (Estados Unidos), Gabriela Rangel (Estados Unidos).

ORGANIZACIÓN Y COORDINACIÓN

Diana Aisenberg, Melina Berkenwald, Marcelo Grosman, Graciela Hasper, Roberto Jacoby

COORDINACIÓN EJECUTIVA

Melina Berkenwald

RIAA ha sido posible gracias a la ayuda de:
Alianza Francesa en Buenos Aires, Arts Council Ireland, Asociación de Amigos del Centro Cultural Recoleta, British Council, Casa de Tucumán, Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, Culture Ireland, Daniel Abate Galería de Arte, galeria Braga Menendez, Irish Arts Council, D.A.C. Guatemala, Embajada de España, Embajada de Francia, Estudio Mazzocchi de traducción e interpretación, Espacio Fundación Telefónica de Argentina, Fundación Alon, Fundación Proa, Fundación Rozenblum, Fundación START y American Center Foundation, Grupo Plaza, Grupo Gastronómico de Buenos Aires, Municipalidad de Pinamar, Nara Roesler Galería de Arte, Neo-Oils, Restaurante 1816, Revista ramona, Ruth Benzacar Galería de Arte, Triangle Trust Inglaterra, Galería Alberto Sendrós, Universidad Tres de Febrero, University of Texas at Austin, Viejo Hotel Ostende, coleccionistas argentinos y otros.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 16

El artista tiene la suerte enorme de poder prescindir del Estado Entrevista a Norberto Gómez

Desde hace mucho tiempo, queríamos husmear en el cerebro del tremendo escultor. Además, extrañábamos la fina inteligencia y el humor distendido de Passolini. Emocionante bingo: dos potencias se saludan.

por Alberto Passolini

La idea de entrevistar a Norberto Gómez surgió de presenciar una charla en la inauguración de una muestra de trabajos de él, Pablo Suárez y Alberto Heredia.
"Dos muertos y un herido, se tendría que llamar", fue su comentario. Esa ironía que se desarmaba ante la poesía, lo descubría como un conversador de ésos que se disfrutan.
De la conversación participaba Miguel Harte y el contrapunto entre esos dos escultores, hablando de cuestiones técnicas tales como la manera en la que Gómez desarrollaba una escultura sin un boceto previo, resolviendo problemas de equilibrio a través de la prueba y el error, hasta que las diferentes piezas se mantenían balanceadas y firmes, me animó a importunarlo para registrar algunas de esas experiencias relacionadas con su forma de trabajar.
La entrevista se llevó a cabo en su taller un sábado a la mañana en Vicente López. Mientras sacaba el grabador y ponía un cassette, comenzó el reportaje:

"¿A vos te molesta si no grabamos la entrevista?", dijo Gómez, "Porque éste es un lugar privado, yo decido qué cosas de las que hago salen por esa puerta. Y lo que diga acá es, también, algo hecho por mí. Lo dicho y lo hecho acá, es mío."

Así que tuve que guardar todo y confiar en mi memoria, porque si me ponía a tomar notas, me iba a distraer.
Aclaro que es muy probable que la mayoría de las palabras del reportaje no sean las que dijo Norberto Gómez; en cambio, creo haber sido fiel a las ideas que expuso.

AP: Una de las preguntas que te hice el otro día, en la muestra, era si tenías idea de lo que hacías, cuando empezaste a hacer instalaciones.

NG: Ahora se llaman así, en ese momento no teníamos idea. Para mí era hacer esculturas que

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 17

salieran al espacio; además, como no había mercado teníamos la libertad de hacer cosas de cuatro metros. Con el tiempo me fui dando cuenta de que era mas fácil guardar cosas más chicas, pero aun habiendo hecho semejante descubrimiento, cuando se me daba por hacer algo gigante, no me paraba a pensarlo.

AP:¿Siempre trabajaste con el espacio?

NG: No, hasta los veintitrés, más o menos, pintaba. Entré a escuela a los quince años, con la misma devoción del que entra a un monasterio, convencido de su fe. Buscaba cierta santidad que en ese lugar no estaba. Lo que sí había eran maestros de los que la insolencia misma de los quince años me protegía.
Enseguida me daba cuenta de que eran medio corta huevos, por decirlo así, y disparaba. Cuando ya no me quedaron maestros de los que escapar, me fui.
Después, lo conocí a Julio Le Parc y arreglé para ir a trabajar con él a Paris.
En esa época yo trabajaba haciendo *stands* y para realizar las obras que él hacía en ese momento, tenía la experiencia necesaria. Era un método de producción más artesanal; después de que él gana la Bienal de Venecia, las empiezan a hacer de una manera más sistematizada.
En el mismo edificio estaban Julio, arriba, y Berni, abajo. La experiencia me vino muy bien, porque descubrí distintas maneras de hacer arte. Conocí gente muy interesante. Recuerdo haber estado en la mesa de algún bar con Vasarely, por ejemplo. También veía cómo se trabajaba en ese tipo de obra: algo muy sistematizado y encarado por varias personas que se dedicaban a pintar los cuadraditos con los colores numerados que les daba Vasarely, después de que un químico se los preparaba. Eso me ayudó mucho, porque yo estaba encerrado en una cosa tortuosa que aparecía en mi pintu-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 18

ra (que al final volvió a aparecer en mi escultura) y me permitió hacer un salto.

AP: Y todo eso lo hiciste con lo que ganaste pintando carteles para pizzerías y cines. La famosa "Beca Gómez".

NG: El artista tiene la suerte enorme de poder prescindir del Estado. Y aquí en la Argentina (no sé en otros lados) hasta del mercado. En la época en que se hacían las Jornadas de la Crítica, los críticos extranjeros no podían creer que se hiciera lo mismo que en los grandes centros, aun sin la existencia de un mercado.
Una crítica norteamericana se preguntaba por qué, si no había mercado, se sujetaba tanto la producción a un canon que respondía a una exigencia que, acá, no existía.

AP: ¿Cuándo empezaste a trabajar haciendo *stands*?

NG: Cuando dejé la escuela entré a trabajar como letrista para marquesinas de cine. Todos los jueves había estrenos y había que cambiar los carteles que eran enormes. No se podían desplegar nunca enteros dentro del taller, así que trabajábamos por módulos. Yo, que tenía diecisiete años, le preguntaba al encargado:"¿es de pensar?", entonces hacía un tipo de letra específica... si era de terror, se usaban unas que eran como bloques que se derrumbaban, por ejemplo. Y si me había quedado corto con la proporción de las letras, había un recurso infalible: las estrellitas. Siempre me salvaban: hacía más chica la patita de una R, y agregaba estrellitas.
Empecé a hacer los mostradores que se usaban en las salas del cine para vender la mercancía relacionada con la película, y después seguí por mi cuenta.

AP: ¿Cómo influyó ese trabajo en la elección de los materiales?

NG: En primer lugar, me dio una familiaridad con distintos materiales que en ese momento no eran tradicionales y me permitió experimentar. Me gusta trabajar con materiales que se dejan alterar. Cosas que una vez solidificadas pueda cortar, torcer y volver a unir. Cuando me encuentro con un material, lo saco a bailar. Así fue con la resina y la lana de vidrio. Estaba haciendo un *stand* y se me volcó resina sobre lana de vidrio. De ahí fui tirando una tripita que fue saliendo con un aspecto inequívoco y me dije: si esto es así, también es de esta otra manera, y empecé a buscarle todas las vueltas.
Cuando mostré esas esculturas en lo de Benzacar, cuando todavía estaba en Talcahuano, el público que iba a las muestras era muy distinto al de ahora. Era muy exclusivo. Ni se imaginaban que se iban a encontrar una parrilla o huesos en una galería. La cuestión es que una de las señoras que fue, ni bien vio una de esas obras se descompuso y vomitó. Se armó un revuelo bárbaro, la tuvieron que sacar, tanto a la señora como a la escultura. "No la escondas", le dije a Ruth; "¿cuántas obras tenés que hagan vomitar? Subíle el precio".
Toda esa obra me llevó a pensar en los materiales en su infinitivo. Esos trabajos remiten a la carne, pero no especifican a la de quién o qué. No está conjugada. Cuando hay dientes, en realidad son herramientas de una máquina que funciona procesando su propia materia.
Hace poco, en otra entrevista, me preguntaron si yo había estudiado anatomía. Sí, por supuesto. Y lo sigo haciendo: a la hora de la comida.
Cuando como pollo, cuando arranco el cartílago de la pata veo cómo se estira, cómo está unido y mientras tanto pienso: ¡qué rico! Eso si la comida está bien hecha. Siempre estoy viendo cómo están hechas las cosas.

AP: El infinitivo de los materiales se ve claramente en ese tipo de obra, pero en los ochenta empezaste con los yesos policromados. ¿Qué material "mentías", ahí?

NG: Ahí el planteo es distinto. Es más teatral. Son personajes que llevan a cabo la obra que yo escribí. Cuando digo que me gusta "mentir" el material, en realidad lo que voy buscando es

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 19

qué material es mejor para "decir" otro.
En el caso de los yesos policromados, la cosa es distinta, porque son más teatrales.
Si yo fuera un músico, sería el compositor que tiene en cuenta las cualidades de cada instrumento para ver en qué momento entra cada uno, cuándo tienen que sonar varios a la vez, etc. Por ejemplo, en uno de los trabajos en yeso, "El idiota", el personaje tiene patas de caballo. De eso te das cuenta que es mentira porque hace mucho que no se los ve, pero en el cinturón tiene un martillo de uña del mismo tamaño que uno verdadero, hecho por mí. Podría haberle puesto uno de verdad, pero para que todo sea creíble, tiene que pasar por mis manos.

AP: En esas obras, lo que mentís es la escala.

NG: No creas, me hago chiquito y estoy convencido de que estoy trabajando en una escala monumental. Estoy frente a un pórtico enorme, aunque cuando lo medís tiene unos pocos centímetros de alto.

AP: ¿Cómo influye el espacio físico para trabajar?

NG: Trato de sacar el mayor provecho posible de cada situación. Trabajo con lo que tengo a mano. En una época tuve un problema de salud que no me permitía hacer fuerza. No me quedó otra que sentarme y ver qué podía hacer sobre una mesa. Ahí empecé a trabajar con cartón, trincheta y cola, armando módulos por separado y después montándolos. Durante un tiempo tuve un taller (con persiana metálica y todo) en Sarandí, en provincia. Cuando salía de las muestras por la calle Florida, con mi mujer Viviana juntábamos las cajas de cartón que sacaban los locales, y cuando juntaba muchas, hacía un paquetito prolijo y lo llevaba al taller. Después, nos quedó como salida romántica. Aunque no hubiera inauguraciones, la invitaba a Viviana a cartonear. Ése era el material que usaba.

AP: ¿Lo seguís teniendo a ese taller?

NG: No. Un día bajé la persiana, literalmente, y no volví más. Cinco años lo tuve cerrado. Ahora hace dos años que me hice éste. Antes vivía en Lezama. Puse en venta la casa, y pensé que entre esa casa y la próxima estaba la eternidad. El primero que vino a verla, la compró. Lo mismo pasó con este lugar. Bueno, en realidad fue mi mujer la que hizo todo, porque yo me angustio. Ella salió de expedición, y cuando encontró esto me llamó para que lo viera. "Es acá", dije cuando vi el lugar.

AP: ¿Con qué material estás trabajando, ahora?

NG: Estoy trabajando en bronce. Son otras leyes distintas. El material no admite la prepotencia de mi voluntad. Creo que ahora tengo el oficio necesario para meterme con un material de los llamados nobles. Igual, cuando voy a la fundición, la gente no puede entender que haga las cosas como las hago. Llevo la obra por segunda vez y le cambié algo. "¡Pero ésta es distinta!", me dicen.
Esa escultura que tengo tapada ahí, lleva unas ruedas de un carrito, igual a las reales. O sea que las podría haber comprado para incluirlas y ahorrarme el trabajo, pero van modeladas en arcilla para después fundirlas en bronce. Así me queda todo escrito en el mismo idioma.
Trabajar con más gente, también influye en la manera de hacer obra. Ahora estoy trabajando junto a ingenieros porque para una obra que hay que llevarla a grande, los materiales son otros. Entonces cuando les muestro la maqueta, entre ellos hablan y tiran nombres que yo jamás escuché en mi vida y ven cómo resolverlo en una escala mayor. Cuando yo hice esas partes, jamás supe que tenían nombre. Para mí era esta cosita de "acá que con las de acá forman siempre una base con tres puntos de apoyo". Tengo la sensación de que las cosas tienen un nombre antes de existir, en varios idiomas y al mismo tiempo.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 20

Rosa, chancha, travesti, ficticia

Durante el año pasado mucho escuchamos sobre una galería (que en realidad no se dedica a las ventas) que, según muchos consultados, estaba llamada a cambiar las reglas del circuito. Le pedimos a la siempre sagaz Roberta Valenti que indagara y nos trajo esta nota imperdible.

por Roberta Valenti

Corrían los primeros años '90 cuando la escena artística porteña comenzó a mostrar un panorama que, inmerso en el contexto social-político del menemismo, dictaminó una serie de debates que luego marcaron la década.
Un sector de la mirada porteña comenzó a girar en torno a un grupo específico de artistas. La crítica predominante no tardó en instalar el término "light" para cualificar sus producciones. A este monosílabo se le adicionó una de las palabras más controvertidas de la historia del arte y los movimientos sociales: ROSA.
Consideremos:"rosa light", "rosa cobarde", Rosa Luxemburgo, "Rosa Rosa", "La rosa", "Las rosas", ¿arte rosa?
Año 2006: "rosa" vuelve a contaminar el campo artístico de Buenos Aires. Nace ROSA CHANCHO. Un nuevo espacio de arte. Una propuesta colectiva travestida en galería de arte.
Ahora bien, Rosa Chancho ¿qué?
¿Galería? ¿Colectivo? ¿Espacio alternativo?

Hace dos años y unos días, tuve la suerte de ser espectadora y, en algunos casos puntuales, partícipe de una iniciativa también grupal que se desarrolló durante un año en Rosario. Las ideas de espacio alternativo y de colectivo artístico estaban perfectamente encastradas en dicho proyecto, que durante su corta vida llevó un impactante nombre propio: Roberto Vanguardia. Como Rosa Chancho, Vanguardia estaba integrado por cinco personas del campo del arte. Con una de ellas, la que individualmente trabaja en el campo de la investigación y de la crítica, compartí varias reflexiones sobre los por qué del surgimiento de este tipo de propuestas, las cuáles, podría decirse, luego de la crisis de 2001, se multiplicaron creando una red relativamente alternativa al espectro oficial.
Mi interés por este fenómeno, dado no sólo en Argentina sino también en otros países de América Latina, donde ahora considero no sólo la emergencia de espacios y colectivos sino también de galerías, continuó luego de aquel período. Sin embargo, debo decir que había quedado estancado hasta que apareció Rosa Chancho[1]
Su nombre y las voces que comenzaron a tomarlo como referencia, forjaron mi decisión de acercarme a uno de sus miembros fundadores para llevar a cabo estas conversaciones.
Javier Villa es la víctima, cosa que no es casual ya que, por su currículum vitae posee el halo de teórico dentro del grupo. Con él, hemos estado conversando desde el 2 de septiembre de 2006 sobre varios temas: el artista en el contexto de la globalización, las curatorías de servicio, la producción artística en Rosario y en Buenos Aires, la Bienal de San Pablo, entre otros. Pero, fundamentalmente, nos centramos en su experiencia y puntos de vista en torno a esto que, para mí que resido en Rosario, es uno de los proyectos artísticos más prominentes de la actual escena porteña.
En medio de confrontaciones y acuerdos, a partir de estas conversaciones hemos podido sacar de la galera algunas cuestiones que atañen tanto al proyecto como a la trascendencia que tiene la

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 21

lógica de trabajo colectivo en el campo artístico. Algo que me sigue interesando sobremanera.

Roberta Valenti: Como primer punto, algo que quizás tiene poco que ver con una reflexión, entre comillas, teórica: tu relación con los artistas que conforman el grupo. Soy un poco curiosa al respecto, por todo lo que conozco acerca de las implicancias existentes en las iniciativas colectivas. Lo pienso en relación con experiencias anteriores o del presente, pues sé que estás trabajando en otros proyectos grupales. ¿Cuáles son los impulsos (si los hay)?

Javier Villa: Los impulsos pueden ser varios, pero casi todos se condensan en el trabajo constante sobre la relación con el otro; en este caso, con los artistas que conforman el grupo: juntarse para producir una sinergia única, que potencie tu individualidad e incluso la modifique, construir algo que te está excediendo constantemente y que sólo podría realizarse mediante ese abismo productivo, por fuera del control individual, que propone la relación grupal.
Pero si tu pregunta se refiere también a la relación entre teoría y práctica (todo entre comillas), estoy bastante convencido de que la mirada crítica o curatorial puede hacer un aporte significativo cuando está involucrada hasta el cogote con la producción práctica. Eso me entusiasma. No estoy hablando de un trabajo teórico en paralelo que acompaña de cerca, sino en estar directamente sumergido. Para categorizarlo –¡me fascina eso!–, podríamos estar hablando de una producción teórica intra-representacional; algo así como marearse en el sueño borgeano, no tomarte la píldora roja y cagarte a trompadas dentro de la matriz o, si la cabeza te lo permite, relajarte en la ciclotimia del ir y venir del psicopompo; producir en el interior mientras construís un mirador exterior, incentivar un comercio más carnal entre ambas esferas.
Me encantan las curadurías clásicas bien hechas y las críticas o miradas con una fuerte solidez académica, pero también creo en la emergencia de prácticas más transversales, para las cuales resulta un poco obsoleto hablar de artista o no artista, de división de roles, jerarquías, etc. Ejemplo: si la idea es construir una galería –rosa, chancha, travesti, ficticia, como obra, como producción de sentido, o como quieras llamarla–, alguien que viene del estudio teórico puede ser útil, y esto no quiere decir que el aporte sea únicamente teórico o que los que no sean teóricos no aporten teoría. Más ejemplos: me junto con un grupo de amigos pero no como colectivo de artistas, sino más bien como una célula que se activa ante una situación espacial determinada. Analizamos esta situación, la discutimos y llegamos a una intervención concreta sobre ese espacio como resultado. En esta célula somos tres: Guillermo Faivovich, que trabaja en artes visuales, Guillermo Mirochnic, que trabaja en arquitectura y yo, que estudio historia del arte. A ninguno le importa si lo que hacemos es obra de arte, de arquitectura o un *paper* para una jorna-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 22

da académica.
Otro motivo tiene que ver con el desarrollo personal. Considero que involucrarme en estas prácticas es indispensable para mi formación, ya sea en crítica, curaduría o historia. Es claro que alguien que trabaje en estos rubros debería poder desarrollar una lectura o una mirada competente, lúcida sobre su contemporaneidad, y creo que esto es parte de mi aprendizaje. Producir junto con artistas se transforma en un estudio intenso, acelerado y, a mi gusto, más vital.

RV: Con respecto a lo primero que dijiste, podríamos agregar que a veces los roles estancos nos separan de una cierta realidad, o al menos ésa es mi opinión. Ahora bien, estoy convencida de que los artistas proporcionan una mirada muy diferente, más desprejuiciada y relacionada (lo digo casi hipotéticamente) con sus obras individuales. Sospecho que eso podría, en algún momento, generar disputas al interior del funcionamiento del proyecto colectivo. A veces son disputas positivas a futuro y otras no. Por eso pregunto: ¿Aparece algo de esto en Rosa Chancho? ¿Cómo ves la mirada de estos artistas que construyen este proyecto con vos?

JV: Creo que Rosa Chancho se alimenta de egos y sacrificios en porcentajes balanceados, incluso a veces resulta difícil distinguir entre una cosa y la otra. Las medidas dependen siempre del grupo y su momento. Pero de lo que sí estoy seguro es de que una dosis importante del asunto es el ego que se sostiene (sano) al esquivar las disputas muy de cerca. Celebro el comercio retorcido entre la obra individual y la grupal, creo que sin contaminaciones recíprocas la cosa no funcionaría.
No sé si comparto eso de que el artista con una mirada más desprejuiciada y relacionada a su obra podría provocar disputas, etc. ¿Con quién lo comparás?
En algún punto, siento que acusás al artista de un posible enfrascamiento dentro de su propia obra, que podría borrarle la capacidad de proteger la seguridad grupal, el bienestar general y la salud comunitaria. Y situás a la mirada del "teórico" en otro lugar; un lugar que pareciera tener mayor capacidad de distanciamiento, útil para entender (casi serio, como un niño maduro y disciplinado) las necesidades, incluso escatológicas, de la vida en promiscuidad. Para nada más en desacuerdo, te aseguro que podés encontrarte con varios curadores o críticos enfrascados en sus propias teorías megalómanas, empujando piezas que no encastran con tal de que todo cierre en un círculo tembloroso.
Creo que las relaciones grupales son más simples y más complejas. Son más simples porque funcionan o no, y punto; se encontraron cinco tipos que se complementan. Son más complejas porque no se puede explicar cuáles son las características reales de cada personalidad y de cada pliegue del cerebro, que hacen que se complementen y que la producción colectiva salga adelante. El límite preciso para criar un colectivo sano, radiante y altamente productivo es frágil y se puede reventar en cualquier momento. Artistas, críticos, el mismo contexto pueden llevarte idiotizado hacia un acantilado que espera en el límite de un pedestal gelatinoso que empezó a brotar quién sabe por qué.
En nuestro caso, volviendo a la relación incestuosa intergrupal, creo que siempre nos reímos mucho de nuestro comportamiento colectivo y entendemos, en cada movimiento, que si bien hay relaciones importantes con la producción individual (y debe haberlas para aprovechar esa mirada diferente y desprejuicida que mencionás), el grupo se alimenta, entre otras cosas, de eso, para crecer como una entidad autónoma y diferente, con su propio perfil, personalidad y currículum vitae. Un poco más de Gestalt, para variar.

RV: ... Mmm… bueno, creo que el ego a veces es mucho, y otras es todo. Me parece que ahí está la clave... es casi como una ecuación desmedida y poco probable. Acuerdo con la premisa de que "todo depende del día". Ahora bien, ¿el artista tiene una mirada más desprejuiciada y relacionada con su obra y que eso puede provocar disputas?... Obvio que lo pienso... (enojo). Y es que sin desprejuicio no existe el corrimiento de lugar. Lo digo yo, desde mi propia experiencia, pues me considero artista, en algún incierto porcentaje que, aunque mínimo, no me excluye

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 23

del grupo.
Sin embargo, quisiera llevar la discusión a otro lugar, en tanto lo que más me intriga saber en este momento es: ¿cuáles son los objetivos reales y ficticios que a esta altura tiene este proyecto chancho? Y me refiero, fundamentalmente, a esos cometidos que los llevarían a ustedes a desplazar la mirada desde el interior del grupo hacia el campo del arte porteño con todas las letras.

JV: Rosa Chancho tiene bastante de experimentación. Ponerle más objetivos que ése a un proyecto que sigue una línea de riesgo, que puede disparar para cualquier lado, modificarse en cualquier momento y que recién tiene un año de existencia, podría ser, además de inútil, malo para su salud. No es miedo a definirnos con rigor, ser pretenciosos y equivocarnos o a hablar demasiado. Creo que el objetivo es muy simple y, por el momento, suficiente y justificado: probar cosas. Claramente, una de esas cosas que estuvimos probando durante este primer año fue el desarrollo de un modo de exhibición diferente, para ver si una estructura nueva puede motivar obras originales y de calidad. Y no sólo porque los artistas exponen en una galería en la calle, sino también por la idea de no desmontaje, de superposición de obras y roles, incluso las cajas-invitación, todo forma parte de un mismo objetivo: tratar de construir instituciones creativamente y con nuestras propias reglas. Probar otros sistemas posibles. Tal vez esto sí pueda sonar un poco pretencioso, pero nos gustaría provocar cierta movilidad. También tenemos ganas de trabajar otras formas de venta de obra, jugar un poco con la trastienda.
Creo que, por el momento, Rosa Chancho es más bien una plataforma potencial para que se produzcan cosas a las que, después y si resultara pertinente, se les podría poner más palabras. Todavía es un proyecto muy joven y sus objetivos son bien simples.

RV: Ok, entonces son conscientes de que están apuntalando en el sistema del arte… Juegan con sus piezas. En este punto me voy a parar para preguntarte: ¿cómo pensás la vinculación de Rosa Chancho con la institución arte? Y con esto me refiero fundamentalmente al rol que cumplen ustedes como grupo dentro del campo artístico porteño, con una experiencia alternativa a la que ofrecen las instituciones oficiales.

JV: Creo que Rosa Chancho forma parte de un árbol genealógico que debe comenzar en Altamira; seguramente alguien regenteaba las cavernas, un comisario decidía quién pintaba y dónde, otro organizaba las *vernisagges,* buscaba un sponsor para conseguir la bebida. Es decir, la vinculación entre artistas e institución no es una novedad. Durante el siglo XX, fue uno de los pingpongs más productivos del arte. Claro, lo que se modifica son los vericuetos de esa vinculación: los ‘20 no son los ‘60, los ‘60 no son los ‘ 90, y claramente ninguno de ellos es el 2006. Podemos repensar a Marcel Duchamp o a Alberto Greco, pero la discusión y el contexto son siempre distintos. Sin embargo, sí podríamos hablar de una filiación fuerte y mucho más cercana. En la última década se puso de moda la idea de artista gestor (junto con la de colectivo de artistas, aunque ambas hayan existido siempre), cuya producción, o parte de ella, se vuelca a la creación de instituciones, apócrifas o no, que buscan llenar los huecos y curar las malformaciones de la institución arte. Creo que Rosa Chancho entra en una línea de institución-obra, junto a varios proyectos de los últimos años, como Roberto Vanguardia o Venus. En nuestro caso no jugamos a la institución para suplir un problema de visibilidad o experimentación que falta en el campo (eso sería una mentira), tampoco nos interesa indagar sobre un problema de intercambio, relaciones o redes (eso ya está bien trabajado). Operamos sobre un territorio específico: el sistema de galerías. Nos interesa experimentar y reflexionar sobre esto. En el campo artístico porteño el sistema de galerías se está fagocitando casi todo de un bocado; hablo del sistema de exhibición, circulación y consumo de obras. Nos interesa entonces tener la experiencia de ser galería, jugar y producir partiendo de esta idea como base, ver cómo funciona, qué otras posibilidades de funcionamiento tiene además de las acostumbradas, ver si desde este terreno se pueden proponer modos de exhibición creativos, proyectos curatoriales densos y

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 24

relaciones distintas con el público y con los artistas.
RV: Por otra parte, y volviendo a una esfera más conceptual sobre la propuesta, me gustaría que me hables sobre esta idea de galería chancha, travesti, ficticia.

JV: Creo que la única chanchada de nuestra galería podría ser la promiscuidad que le proponemos a los artistas que participan y construyen el chiquero. Este proyecto está bastante relacionado con lo que veníamos diciendo antes, pero desde otra perspectiva: ensayos individuales que derivan en estructuras grupales, en cruces e intersecciones, amagos, ataques, aniquilamientos o concubinatos. Proponemos capas, obras que no se desmontan, superposición, superpoblación, un poco de riesgo, respeto y falta de respeto, obras que interactúan, que se reutilizan y se regeneran, obras que miran a otras obras, que se investigan y se parasitan, dulce o sádicamente.
En cuanto a la ficción, creo que todo lo que ocurre es bastante real. De todas formas, los artistas trabajan sobre la idea de galería y no sobre un espacio físico claramente definido; paredes, cubos y cajas registradoras. Intervienen sobre una idea espacial que en realidad no tiene límites. Y al no desmontar lo producido, la galería se va transformando en la obra que realiza cada artista sobre las obras anteriores (o galerías anteriores). Orilo atravesó la ventana, hizo un cubo blanco en el interior y extendió la galería 200 metros, hasta un cartel de 15 metros arriba de un edificio. Luciana destruyó el espacio que nosotros propusimos y lo llevó hacia adentro, utilizando el cubo de Orilo. La galería era entonces una vereda destruida y a la vez una escultura bellísima; la galería era una escultura de la galería destruida detrás de una vitrina. Para Noelia, el cubo blanco pasó a ser un triángulo rojo. Es decir, la galería adopta la ficción que propone la obra porque la galería es la obra.
Y el travestismo destruye toda posibilidad de dialéctica. Sos hombre y mujer a la vez, ni una cosa ni la otra ni su síntesis. Ambas al mismo tiempo: obra y galería, individuo y grupo, real y ficticio, chancho y elegante, adolescente y maduro, light y Luxemburgo, formal y conceptual, cliché y original, rígido y flexible, cerrado y abierto, adentro y afuera. La idea es seguir probando sin caer en la necesidad de definirse y clausurarse.

RV: Sin ir más lejos que a lo concreto, ¿cuál es el aporte de Rosa Chancho al arte contemporáneo?

JV: No sé si puedo pensar en un aporte. No tengo ni distancia histórica ni objetiva. Supongo que el aporte al arte contemporáneo podría estar en todo lo que venimos charlando, pero sobre todo en las obras que motivó este proyecto. Creo que siempre que se produzcan buenas obras hay aporte.
De todos modos, por el momento me conforma que exista aporte en la cabeza del tipo que pasa caminando por ahí. Si bien eso otro está, lo del campo artístico, la institución coso y el coso contemporáneo, sigo teniendo una faceta romántica que cree en la apertura y la comunicación, sin caer en una pedagogía soberbia, sin obligar a nadie a que consuma algo que no le interesa, sin creer que la gente que no participa del circuito, pobrecita, ha sido lobotomizada y es necesario salvarla con un poco de arte fresco.

RV: Bueno… confieso que me movilizaste un poco con esta respuesta, y puedo decir que también apuesto a este tipo de llegada cuando me involucro de alguna forma en este tipo de proyectos. Agradezco tu predisposición, pero antes de irme me gustaría que me cuentes: ¿qué se siente ser chancho?

1 Sus integrantes son: Mumi, Julieta García Vázquez, Tomás Lerner, Javier Villa de Villafañe y Osías Yanov. Deciden inaugurar Rosa Chancho con el proyecto *Ventana*, presentándose por primera vez el 23 de marzo de 2006.

2 Javier Villa, Buenos Aires 1978. Estudia Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Desde 2004, realiza trabajos curatoriales en Buenos Aires, Tierra del Fuego, Olavarria y Neuquén. Ha colaborado para distintos medios y escrito prólogos para catálogos de exposiciones. Trabajó en proyectos como investigador para la Lic. Inés Katzenstein (2006) y la Lic. Victoria Noorthoorn (2004). Formó parte del Archivo de Historia Oral de Arte Argentino y Latinoamericano, a cargo de la Dra. Andrea Giunta (2005). Fue becado dos años consecutivos por la Fundación Telefónica, para formar parte del Programa Intercampos (2005-2006).

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 25

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

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 26

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 27

98,5 % de huecos

De la imagen del pescador que ahora está lanzando su enorme red en altamar, al arquitecto no le importará más que calcular las proporciones de esa red: 98,5 por ciento de huecos o agujeros entre nudos, y apenas 1,5 por ciento de materia concreta hilo. Él únicamente mide vacíos; no vino aquí para llenar el mundo de edificios. (...) En la Aldea Global atada, amordazada con los hilos de la comunicación instantánea, alguien está calculando en aquellos huecos o agujeros entre nudos la medida exacta de lo impalpable." Así comienza *El árbol de Saussure*. Una utopía, de Héctor Libertella, una de las obras claves de la década en curso. Documenta Magazine podría definirse como una avanzada piloto que indaga en múltiples de los ínfimos nudos que traman una red global de resistencia, esos espacios de sentido que las más diversas praxis artísticas y críticas van trazando con el fin de fortalecer el entramado. En esta nueva entrega, aportes de Esfera Crítica (Bogotá), Canal Contemporáneo (Río de Janeiro) y de Rafael Cippolini.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 28

Era cuestión de asumir lo que nosotros entendemos como plagio creativo

Esfera Pública (www.esferapublica.org) dialoga con Imagen Pirata. Recomendadísimo.

[esferapública]: ¿Creen ustedes que aquellas prácticas artísticas locales que han tratado de establecer un diálogo en el espacio público, los lugares patrimoniales, las comunidades y otras manifestaciones culturales, son absorbidas de nuevo por el cubo blanco a través de publicaciones, documentos, exposiciones y catálogos?

Imagen Pirata(1): El cubo blanco lo asumimos más por el lado de la institucionalidad. Creemos que el espacio neutro al que alude este término ya no es importante desde hace mucho tiempo, desde el siglo pasado se revaluó de muchas maneras. Para nosotros un referente más importante es la institucionalidad, es decir, la relación entre el productor y la institución como sistema de distribución. Pero estas relaciones son mixtas, las vemos como relaciones no cerradas o bien las tratamos de asumir así; de alguna manera asumiéndonos más como productores culturales que como artistas.
Consideramos que la institución se toma como un referente para hablar de dentro y fuera, lo que en muchos casos genera polarizaciones que simplifican lo que se pretende plantear en una propuesta desde la práctica del arte. Nos interesa explotar esas relaciones múltiples que a veces llegan a ser contradictorias y otras veces se integran al sistema institucional, pero no como un lenguaje binario de negar o afirmar algo. La institucionalidad no es algo rígido sino permeable a las formas de comportamiento y relaciones sociales que en muchos casos son ilegítimas. Esos límites entre lo que está dentro y fuera del cubo blanco, no son límites claros, es más un territorio, un rango, un espectro de posiciones que se pueden asumir respecto a lo institucional.

Lo que se entiende como Institución Arte ya pasó a ser más una metáfora que un espacio físico, y también es cierto que esa actitud dadaísta “¡mueran los museos!” se ha desarrollado hasta nuestros días, paulatinamente ha ido cambiando y las generaciones recientes aceptamos con mucha más facilidad desmontar la idea de ser “artistas” y de que lo que hacemos es “obra”; hoy en día estamos más dispuestos a desprendernos de la Institución Arte y actuar más como agentes y productores culturales. Nos interesa pensar la manera en que lo que producimos se mueve dentro de un contexto cultural y social específico. Cuando, por ejemplo, se hace graffiti o alguna intervención el espacio público, se va a defender allí en la calle como lo que es realmente independientemente de la Institución Arte.

Consideramos que el arte hoy en día se asume desde el campo creativo en relación con otras

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 29

esferas de la realidad y no como un discurso aislado y autocontenido. Incluso algunos artistas ya develan a través de sus propuestas la estructura que soporta el sistema del arte, el soporte del comercio que hay detrás, los circuitos y logística de los espacios de exhibición. También hay mucha más posibilidad de moverse en diferentes ámbitos, así, nosotros asumimos desde que empezamos como principio no tener ninguna prevención tanto de exponer dentro del museo o galerías que vendrían siendo el cubo blanco, ni tampoco estábamos en contra de la venta o comercialización y al mismo tiempo nos permitimos movernos transversalmente también fuera de estos espacios, según la pertinencia y necesidad; en cada caso muy conscientes del lugar de enunciación en donde nos ubicamos.

[esferapública]: Uno de los objetivos de varios eventos institucionales es salir del espacio expositivo convencional y explorar otras posibilidades. Es cierto, obviamente no hay una dicotomía adentro-afuera tan clara como hace 70 u 80 años en la época del dadaísmo. ¿Creen que los trabajos afectan estos lugares realmente, o se trata simplemente de ir a ese lugar, hacer el registro e insertarlo en el cubo blanco?
Imagen Pirata: Creo que muchas veces no se va más allá de la Institución Arte por el sólo hecho de salir del museo o la galería y colocar la obra en determinado espacio, porque el público también se traslada con todo y aura fuera del cubo blanco. Se trata más bien de asumirlo desde el principio, desde el planteamiento inicial, tener en cuenta que ese dispositivo va a interactuar con toda una suerte de agentes y situaciones, que debe entrar en relación con ese entorno.

[esferapública]: ¿Como un “afuera”?
Imagen Pirata: Exacto, la institución se mantiene y eso que se ubica afuera sigue teniendo su validez según los parámetros de la Institución Arte. Esto ocurre cuando se asume como una traslación básica y no se reconocen las condiciones del contexto que hay que confrontar.

[esferapública]: ¿Lo pirata a qué hacía referencia? (Risas).

Imagen Pirata: El nombre surgió precisamente como resultado de una reflexión acerca de lo legítimo y lo ilegítimo tanto en el arte como en otros campos de la actividad humana. Imagen Pirata también se refiere a las estrategias y canales de la circulación de las imágenes, obras de arte, reproducciones y de su alteración a través de esa circulación.

Digamos que en ese momento la reflexión primaria que originó el nombre era sobre el proble-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 30

ma original-copia; nosotros recibíamos aquí de segunda mano mucha información, tratábamos de apropiar, reciclar o repetir, como se quiera, dependiendo del caso, diversos fenómenos artísticos. A partir de esa tensión surgió el nombre y pensamos que se ha mantenido vigente precisamente porque el problema y ese diálogo entre institucional-no institucional, legal-no legal, legítimo-ilegítimo, moral-inmoral, se reafirma y esos límites de los que hablábamos antes entre institucional-no institucional, son más bien intersecciones y trabajar en ellas es lo que nos interesa. Entonces la reflexión de alguna manera se renueva y pervive en el trabajo, a pesar de que el problema sobre el original y la reproducción han pasado a un segundo plano.

[esferapública]: Imagen Pirata ha pasado por diferentes fases, primero expusieron en la universidad, luego en salones de arte joven, en la Alianza Francesa; ¿actualmente, cómo pueden plantear lo "pirata" si se mueven dentro y fuera de los espacios "institucionales"?
Imagen Pirata: Sigue siendo vigente, por eso no pensamos en cambiar el nombre, pero digamos que ha madurado, el enfoque que teníamos inicialmente era muy básico, estábamos en la universidad y todavía no teníamos contacto con muchas cosas, estábamos aislados y limitados de información. Para los parámetros que teníamos en ese momento Imagen pirata significaba unas cosas, pero ahora hemos llevando más lejos la copia, porque era una cuestión de asumir lo que nosotros entendemos como plagio creativo: copiar para transformar y producir otra cosa, recombinar los elementos e insertarse en circuitos existentes para poner nuestra producción a re-circular.

[esferapública]: ¿Entonces, qué es para ustedes lo pirata en estos momentos?

Imagen Pirata: Hay un concepto que superó la inocencia o que la ha venido superando y es lo relacionado con la ilegitimidad o ilegalidad, dos nociones ligeramente diferentes. Nos sigue interesando lo ilegítimo y lo legítimo o que se acepta como legítimo, pero hemos ido superando la asociación directa y elemental del nombre del colectivo con lo ilegal que puede interpretarse como si nosotros quisiéramos hablar siempre de lo ilegal, y a ese criterio respondiera nuestro interés con temas como el narcotráfico, la piratería, o el contrabando. Lo que nos motiva a referirnos a estos fenómenos es preguntarnos por qué se considera a algo legítimo o ilegítimo, apropiado o inapropiado. Hemos venido decantando y definiendo nuestra visión debido a las exploraciones individuales que cada uno de nosotros ha hecho por su cuenta.

Si observa movimientos extraños… Intervención de Imagen Pirata en el patio de la Fundación Valenzuela y Klenner, 2003.

[esferapública]: A veces se piensa que el artista tiene una posición externa a la institución, sin embargo, el artista es también una institución. Además de no estar muy claro si se actúa *dentro o fuera* de la institución, tampoco hay mucha claridad en torno a la pregunta de si estamos fuera o dentro de la modernidad…

Imagen Pirata: Es difícil responder a la pregunta de manera precisa. Me parece que sucede algo con la relación dentro-fuera, y es que ninguno de los actores de esa relación se queda quieto, ninguno de los límites que define el campo en que cada uno actúa ha permanecido estable. Pero eso es lo interesante, la cosa siempre ha estado en permanente movimiento y en permanente intercambio, a veces para simplificarlo un poco uno puede decir que está jugando al gato y al ratón, atrápame si puedes el artista tratando de salirse o de chocar unas veces, pero siempre estamos generando registro, generando otras maneras de capitalizar el que hacer artístico. Esa idea de capitalizar va evolucionando, entonces esa idea de cubo blanco, un término que cristaliza el ideal moderno, me parece que ha evolucionado y que hay otras maneras de almacenar, intercambiar, valorar, preciar económicamente lo que se produce, valorar también teórica y académicamente lo que se hace; aparecen

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 31

nuevas formas en que esas prácticas se van adaptando a las nuevas maneras en que los artistas actúan; nunca se va a estabilizar pero uno siempre busca agrupar, busca pertenecer o proponer frente a lo que está sucediendo en el contexto y eso es siempre lo que define los límites, parece que cada vez va sucediendo mas rápido y de hecho se institucionaliza una meta posible y deseable incluso si se busca romper con los límites y empezamos a asumir que eso hace parte de la dinámica artística. Y que en esa medida pensamos que la estabilidad no se va a alcanzar y eso es lo interesante.

A la larga lo más importante es preocuparse por el sustento de las propuestas, porque el trabajo sea consistente, antes de pensar si se es o no tal o cual cosa, antes de pensar *¿somos modernos?, ¿somos posmodernos?, ¿lo que hacemos es arte?* No hagamos esto porque es una actitud muy moderna y hay que ser ahora posmodernos, o en cierto momento atacar la posmodernidad porque ésta se asocia con la falta de rigor… Debería tratarse más bien de construir las propuestas consecuentemente con convencimientos específicos, sobre la posición que se tiene de lo que pasa a nuestro alrededor. Es difícil definir si el perfil de un artista es completamente moderno o postmoderno. Conocemos artistas que tienen parámetros o referentes que podrían definirse como posmodernos, pero caen en vicios muy modernos. Considero que si uno de antemano está pensando en eso, corre el riesgo de viciar cualquier intención.

[esferapública]: ¿Cómo perciben el medio artístico?

Imagen Pirata: Hay varias percepciones, sentimos que las posibilidades se están abriendo; Bogotá se está abriendo cada vez más hacia el ámbito internacional. Es interesante que esté viniendo más gente, saliendo más gente, está trabajando desde afuera gente de Colombia, se están estableciendo redes y vínculos de una manera mucho más dinámica, pensamos que esa apertura es buena, sobre todo para evolucionar la discusión interna del arte. Pensamos que las instituciones van lento y no tienen la infraestructura necesaria todavía pero creemos que hay un paso en la renovación de esa infraestructura, eso es importante para generar un ambiente dinámico y de creación. El campo específico de las artes plásticas, tan marcado en los últimos años por las actividades del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y del Ministerio de Cultura, debe abrirse mucho más hacia dinámicas de creación que han venido surgiendo recientemente y se les podría dar más visibilidad.

También diríamos sobre la validez de ciertos espacios, o el peso que tienen, como el Salón Nacional o exponer en ciertas galerías; antes la participación en este tipo de eventos construía la hoja de vida y pesaba para consolidar la actividad artística, sentimos que ahora hay mucha más flexibilidad para moverse. Es cierto que los artistas van más adelante que las instituciones y es una cosa que ha pasado continuamente y éstas han tenido que adaptar sus políticas de acuerdo a las exigencias que van surgiendo en el campo creativo. Pero también nos parece interesante que se estén concibiendo alternativas a las instituciones oficiales, que los artistas estén generando sus propios canales de difusión. Eso hace que el Salón Nacional que antes era el evento principal y todo giraba en torno a él conviva con otros eventos no menos importantes e interesantes.

*(1) Colectivo de artistas.

Esta entrevista es publicada como una contribución a Documenta 12 Magazines. [esferapública] ha sido invitada a participar en Documenta 12 Magazines, un proyecto editorial colectivo que reúne cerca de 70 publicaciones impresas y electrónicas, así como en otros medios (www.documenta.de). esferapublica.org. El concepto de esfera pública designa el foro de las sociedades modernas donde se lleva a cabo la participación política a través del habla. Es el espacio donde los ciudadanos deliberan sobre sus problemas comunes, por lo tanto, se institucionaliza como espacio de relaciones discursivas.La esfera pública se pone en contraste con la esfera privada. Es la parte de vida en la cual se está obrando recíprocamente con otras personas y, en un sentido más amplio, con la sociedad.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 32

Tensões de um corpo comum

Alguns apontamentos sobre subjetividade, o ordinário e a moda"
www.canalcontemporaneo.art.br

Por Carla Maria Camargos Mendonça[1]

1 Mestre e doutoranda pelo Programa de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG volta ao texto

Este artigo pretende refletir sobre a vida comum, o homem ordinário e a subjetividade contemporânea. Pensando na interlocução entre os três pontos, há de se pensar na imagem do corpo comum, nas dinâmicas da aparência e de que forma elas são capazes de carregar consigo uma potência libertadora e criativa. Por se tratar de uma discussão ou de apontamentos sobre a vida do um qualquer, não trataremos aqui de um discurso do artista ou prioritariamente da arte, mas mais do que isso, do que pode o corpo que circula pela cidade, que sofre as mazelas do dia a dia, mas que transforma essa vida em algo diferente através de seu corpo, na forma como articula as peças de roupa sobre si.

As discussões sobre corpo e arte, mais precisamente sobre arte contemporânea, carregam para si autores de todas as ordens, pensamentos das mais variadas vertentes. No entanto, parece que antes de pensar as incursões desse corpo no campo das artes, há que discutir os movimentos de um corpo comum, ordinário, que habita todos os pontos do planeta, mas que não consegue chamar para si um olhar mais demorado. Não?

Antes mesmo de responder a pergunta ou apontar os olhares sobre este corpo, há se apontar um fenômeno que toma de assalto a mídia em geral: o corpo anoréxico. Há alguns meses, vimos emergir um debate no Brasil e no mundo: a magreza excessiva das modelos. Iniciado na Espanha há alguns meses, até a realização da respectiva Fashion Week do país, o assunto não possuía grande notoriedade na comunicação de massa, a não ser por pequenas notas em uma ou outra revista européia. No entanto, na época da realização do evento, as falas e discursos oficiais do mundo *fashion* e da saúde pública se acaloraram, o debate chegou à França, os grandes estilistas se pronunciaram e o caminho foi aberto: não mais a anorexia é o padrão de beleza mundial. Para completar, duas mortes recentemente documentadas no Brasil, em uma mesma semana, alertam para os perigos dos distúrbios alimentares.

Olhado nas coberturas de jornais, nos parece um debate, no mínimo,

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 33

assustador. Sabemos de todos os problemas que o modelo doente de beleza pode causar, sabemos que o mundo da moda e seu gosto dominante são responsáveis pelos ditames das formas do corpo ordinário. No entanto, visto como discussão midiática, nos parece algo digno de ficção científica: daqui para frente uma nova forma de corpo. Certamente já passamos por várias dessas mudanças, mas nunca antes com um debate público tão amplo (há de se lembrar de discussões acaloradas na passagem do século XIX para o XX, em relação à indumentária, partiam de uma lógica parecida, mas obviamente o debate não se estendeu a nível mundial ou ganhou um caráter tão público. A anorexia ganhou uma certa notoriedade também na década de 90, em meio ao estilo heroína chique, mas o debate não ganhou maiores repercussões). O que nos chama atenção, então, sobre o debate contemporâneo se encontra no lugar do corpo anoréxico e na forma como outras tensões que não as da moda o afetam: é uma preocupação da ordem do cotidiano que levanta o debate, é a saúde, de forma mais específica, o discurso da saúde pública, que constrói uma tensão este corpo para uma mudança que o afeta no que tem de funcional – para além de ser belo, de se oferecer para o olhar e de receber as aprovações do outro, ele deve funcionar biologicamente, deve viver.

Assistir a essa publicização que deriva de reivindicações de ordem da vida ordinária causa algumas inquietações por fazer aparecer tensões resultantes de algo da ordem do comum. Se nos desfiles, revistas e vitrines os corpos devem receber uma nova formatação, qual será a influência dessas novas decisões, se assim podemos chamá-las, na vida do homem comum? Na verdade, acredito que é o momento de redirecionar a pergunta: a quem interessa, em termos de imagem, a vida comum? Seria relativamente tranqüilo mapear esse interesse em campos como o do documentário e até mesmo do jornalismo, das ficções de reality shows, do anonimato que ganha notoriedade no *star system*, mesmo que por tempos curtos e muito bem delimitados, através de imagens que teimam em nos chamar atenção diariamente. E são esses os campos que

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 34

respondem a pergunta do início do texto. Esse corpo é, sim, interessante, para várias mídias e torna-se objeto de vários discursos. E é exatamente esse o problema: raríssimas vezes os donos destes corpos são sujeitos dos seus próprios discursos, na maioria delas são narrados.

Por esse motivo, há de se apontar o campo da moda como lugar privilegiado de aparecimento do corpo comum, principalmente levando em conta as questões suscitadas pelo debate da saúde. Pode parecer um tanto quanto ingênuo acreditar que o reino da aparência seria aquele da construção de uma narrativa particular, mas pensadas as subjetividades contemporâneas, o lugar da moda seria altamente libertador. Para entender este corpo que não ganha a arte ou a mídia como sujeito de seu próprio discurso, devem ser levantadas questões sobre a subjetividade contemporânea e de que forma ela redirecionas o pensamento sobre a idéia de sujeito, assim como cabe-se considerar a fabulação como potência dessa subjetividade.

VIDA ORDINÁRIA: PRISÃO NA ROUPA, PRISÃO NO CORPO, PRISÃO NA MODA?

Pelbart, tomando para si uma fala de Virilio, apresenta o paradoxo de não habitarmos um lugar, e sim uma velocidade, mas ao mesmo tempo nos a(man)termos presos às máquinas que proporcionam essa experiência. Um desses fenômenos é

que somos reduzidos a uma espécie de egotismo tecnológico, já que a referência não é mais o território, ou os territórios existenciais, nem os eixos espaciais ou temporais do mundo ou da comunidade, mas nós mesmos nos concebemos como terminais, espécies de aleijados rodeados de próteses tecnológicas por todos os lados, paralíticos entubados em meio à velocidade generalizada[2]

2 PELBART, Peter Pal. A Vertigem por um Fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 15 volta ao texto

Não só a tecnologia, mas todo o formato do social no contemporâneo concorre para a redefinição não somente do conceito de subjetividade, mas também de uma reestruturação da forma que olhamos (principalmente no campo dos próprios questionamentos que dirigimos) para ela. Recorremos, primeiramente, ao conceito de subjetividade a partir de Félix Guattari. Para o autor, ela é

o conjunto de condições que torna possível que instâncias individuantes e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial em adjacência ou em relação com uma alteridade ela mesma subjetiva.[3]

3 GUATTARI, Felix. Caosmose: um novo paradigma estético. p. 19 volta ao texto

Pelbart aponta, também a partir de Guattari, que a compreensão da formação das subjetividades contemporâneas passa, invariavelmente, pela compreensão de sua relação com o capitalismo. Esse capitalismo, que

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 35

tomou de assalto a subjetividade, teria a pretensão de submeter essa subjetividade às suas lógicas, em um processo de submissão. No entanto, esse projeto, como também podemos ver na contemporaneidade, não obtém completamente o êxito desejado, mas nos ajuda a perceber o esfacelamento do mito de uma subjetividade dada, mas moldada e automodulável[4]. Por esse motivo, recorremos a Guattari para compreender a subjetividade a partir de sua formação: para o autor é polifônica e não obedece, necessariamente, a sistemas tradicionais de determinação do tipo infra-estrutura material – superestrutura ideológica[5].

A partir dessa consideração, o autor aponta os componentes heterogêneos que concorrem para a produção da subjetividade, levando em consideração as máquinas sociais e as tecnológicas de informação, que operam em seu núcleo. Eles são os

1. componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2. elementos fabricados pela indústria dos mídia, do cinema, etc. 3. dimensões semiológicas a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas[6].

É na percepção desses componentes que vislumbramos, a partir de Pelbart, que apesar do capitalismo requerer uma plasticidade subjetiva sem precedentes, essa mesma plasticidade reinventa suas dobras e resistências, muda suas estratégias, produz incessantemente suas linhas de fuga, refaz suas margens[7]. E, a partir dessa afirmação, somos impelidos a nos ater ao conceito de dobra (proposto por Deleuze) que, de acordo com Santaella, é a figuração-chave para pensarmos as novas formas de subjetividade. A autora explica que, para pensar esse conceito, deve-se abandonar as noções de identidade essencialista e interioridade absoluta e pensar que ambas possuem uma capacidade de transformação. Dessa forma, a subjetividade é uma dobra do exterior. A autora cita Domènech

em outras palavras, a dobra nos permite pensar os processos pelos quais o ser humano transborda e vai além de sua pele, sem recorrer à imagem do Sujeito autônomo, independente, cerrado, agente... Agora, o problema já não seria tanto perguntar-se sobre que tipo de sujeito é produzido, mas que pode fazer o ser humano, que capacidade de afectar e ser afectado tem em um dispositivo concreto. Essa capacidade não é tampouco uma propriedade da carne, do corpo, da psique ou da alma. É, simplesmente, algo variável, produto ou propriedade de uma cadeia de conexões entre humanos, artefatos técnicos, dispositivos de ação e de pensamento[8].

4 PELBART, 12 volta ao texto

5 GUATTARI, Felix. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992. p. 11 volta ao texto

6 GUATTARI, Felix. Caosmose: um novo paradigma estético. p. 14 volta ao texto

7 PELBART, Peter Pál. A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea. p. 14 volta ao texto

8 SANTAELLA, Lucia. Corpo e

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 36

comunicação: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004. p.10 volta ao texto

Por esse motivo, escapamos do dualismo de uma exterioridade absoluta e de uma interioridade unificada, uma vez que, a partir desse conceito, percebemos a subjetivação enquanto processo que constrói um dentro que é a dobra do fora. Não é mais uma oposição entre interior e exterior: a subjetivação como dobra concebe a transformação do ser humano em várias (e variadas) formas de sujeito – sujeitos de suas próprias práticas – mas sem abandonar as dimensões dos coletivos sociotécnicos ou da historicidade. A partir daí surgem as singularidades, uma vez que a noção reconhece possibilidades de criação, assim como transformação. Dessa forma, percebe-se o sujeito como obra em construção, numa reflexão que não polariza nem as tecnologias, nem os próprios sujeitos.

De acordo com Santaella, a partir da derrocada do conceito de sujeito na contemporaneidade, percebe-se uma emergência das questões que dizem respeito ao corpo. Esse sujeito, que a filosofia tanto tentou colocar no lugar de criaturas da razão, negando, na verdade, o que ele teria de "criatura", aparece hoje ofuscado por uma gama de inquietações, como apresentamos acima, que têm por prioridade pensar a subjetividade em seu detrimento e, invariavelmente, o corpo. Para a autora, que cita nessa formulação, existem três sentidos do corpo

nós somos nosso corpo pelo modo como a fenomenologia compreende nosso ser no mundo emotivo, perceptível e móvel. Esse é o primeiro sentido. No segundo, somos corpos no sentido social e cultural, algo que experienciamos a partir de valores relativos ao corpo que são culturalmente construídos. Atravessando tanto o primeiro quanto o segundo sentido, há uma terceira dimensão: a das relações tecnológicas, das simbioses entre o corpo e as tecnologias[9].

9 sANTAELLA, Lucia. Corpo e comunicação: sintoma da cultura p.10 volta ao texto

A autora alerta para o fato de que apesar do corpo se mostrar como esse território de tantas possibilidades, não devemos pensar que ele "voltou" para ocupar o lugar deixado pelo sujeito, e sim aparece como um problema e deve ser olhado como tal. Ao apontar os processos que tiveram início na Revolução Industrial, principalmente através das próteses mecânicas que transformaram o corpo, Santaella aponta para o fato de que nos deparamos até mesmo com questionamentos sobre a humanidade de nossa subjetividade, uma vez que nas hibridações homem-máquina, questionamos a matéria de que somos feitos.

O que pretendemos reafirmar aqui é que sabemos, parafraseando o título da obra-referência para os pesquisadores de moda, que existe um império do efêmero e que isso atinge as discussões que circundam o corpo. Já que entendemos império como aquele tipo de poder em rede que toma todo o espaço do mundo, nossas vidas, nossa inteligência, nossa aparência, genes e tudo mais que puder ser violado, entendemos também que a existência de mecanismos de modulação da existência, e

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 37

a forma como, por nossos atos e vontades, optamos por caber nos modelos – da calça 38 ao rosto jovem – nos perdemos e nem mais conseguimos localizar onde está o poder e onde estamos nós. Mas, como citamos acima, na produção de linhas de fuga, é possível vislumbrar o que há de mais rico no mundo da vida: o homem comum. Sim, é da posse do ordinário a força da invenção. E Pelbart nos demonstra isso quando afirma que o capitalismo entende essa inventividade do comum quando manda olheiros para a rua para captar o estilo das pessoas que andam por ela. E isso é crucial para repensarmos os poderes de resistência: uma potência de vida, como nos afirma o autor, reside ali. É como se houvesse uma batalha entre o que invade e essa vitalidade, potência de vida indomável, chamada por Pelbart – e vários outros autores - de "biopotência". Tomando as palavras do autor: "o império é apenas um vampiro. Sem o sangue da multidão, ele não é nada". E por multidão, ele nos demonstra que devemos abandonar a idéia da falta de rosto ou de uma massa sem desejo, mas tomar a idéia de diversidade, de multiplicidade, é a construção do comum, no sentido de construir junto. O que pretendemos discutir aqui é que consome-se produtos imateriais oriundos de subjetividades e moldamos a nossa de acordo com tais produtos. Contudo, ainda assim, é possível a resistência.

Se o lugar da resistência é o que nos interessa mais de perto, acreditamos na possibilidade de tratar da fabulação como potência de vida. Tomamos a discussão de Deleuze, ao apresentar os regimes da imagem, e a proposta de um ponto que é o tempo e a crise da verdade. O autor afirma que não são as épocas que determinam o que é verdade e o que não é e sim a força pura do tempo que põe a verdade em crise[10]. Deleuze afirma que Leibniz propõe uma solução para a relação entre a crise da verdade e o tempo. Determinados acontecimentos podem existir (ou acontecer) em mundos diferentes, uma vez que esses mundos são possíveis e não compossíveis. A noção de incompossibilidade é explicada por Deleuze como diferente do impossível, é apenas o incompossível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro[11].

Desta relação proposta por Leibniz resulta um novo estatuto da narração. Ela se torna falsificante, deixa de aspirar à verdade. Não é uma pulverização da verdade na "verdade de cada um" e sim a percepção desses presentes incompossíveis simultâneos. Neste movimento, a noção do verdadeiro é substituída pela potência do falso. De acordo com Deleuze,

o homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração (...) é Nietzsche, que substituiu, sob o nome de "vontade da potência", pela potência do falso a forma do verdadeiro, e resolve a crise da verdade, quer resolvê-la de uma vez por todas, mas em contraposição a Leibniz, em proveito do falso e de sua potência artística, criadora... [12]

10 DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. Brasília: Ed. Brasiliense 1990 P.159 volta ao texto

11 DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. Brasília: Ed. Brasiliense 1990 P.160 volta ao texto

12 DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. Brasília: Ed. Brasiliense

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 38

1990. P.161 volta ao texto

O passado não necessita ser necessariamente verdadeiro na confecção das imagens. A narração não mais se desencadeia nos princípios sensório-motores. A descrição se torna seu próprio objeto ao mesmo tempo em que se torna atemporal e falsificante. A narração falsificante quebra o sistema de julgamento, pelo fato de os elementos pararem de mudar e não exercerem uma conexão linear ou lógica. O autor escreve que

há uma razão profunda para esta nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência) a potência do falso não é separável de uma irredutível multiplicidade. Eu é outro substitui Eu=Eu[13].

13 DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. Brasília: Ed. Brasiliense 1990 P.163 volta ao texto

Essa potência do falso só pode existir no contraponto de outra potências. Tanto os "inocentes", quanto os investigadores e outros personagens participam desta mesma potência do falso, em diferentes graus e momentos. Outro ponto relevante sobre a potência do falso é que, diferente dos homens verídicos que pretendem julgar á luz de valores superiores, os falsários decidem julgar a vida pelos seus próprios valores, segundo eles mesmos. Segundo Deleuze,

é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, então é mais separável desse devir que se confunde com um povo.[14]

14 DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. Brasília: Ed. Brasiliense 1990 P.185 volta ao texto

No entanto, mais do que pensar a idéia de fabulação nos regimes da imagem, há de se pensar a perspectiva na vida comum. Acreditamos que a fabulação na moda, e sua inevitável relação com a subjetividade criadora, residem em todos os sujeitos (a função fabuladora) que, de acordo com Guimarães, dispõem de algum meio expressivo para se atualizar. O autor explica que

a fabulação criadora, entretanto, não é privilégio de gênios ou artistas; ela não se atualiza exclusivamente nesses sujeitos, mas em todos aqueles que são ultrapassados pelas forças que excedem o vivido e que passam a dispor de algum meio expressivo – escrita, voz, pedra, tinta, corpo, imagem – que permita "liberar a vida lá onde ela é prisioneira".[15]

15 GUIMARÃES, César. O rosto do outro in Catálogo forumdoc.bh..2000 p. 30 volta ao texto

Mas quem é esse ordinário que fabula e porque o interesse por ele? Sabemos que a promoção do anônimo, apesar de se manifestar na moda a partir da década de sessenta do século passado, é um processo que Michel de Certeau aponta como há muito anunciado. Para o autor, o anúncio dessa movimentação de derrocada do extraordinário e singular em detrimento do ordinário está presente, principalmente, na literatura, quando este aponta que

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 39

é ao mesmo tempo o pesadelo ou o sonho filosófico da ironia humanista e a semelhança de referencial (uma história comum) que dá credibilidade a uma escrita contando "a todo mundo" a sua ridícula desventura. Mas quando a escrita elitista utiliza o locutor "vulgar" como o travesti de uma metalinguagem sobre si mesma, deixa igualmente transparecer aquilo que a desloca de seu privilégio e a aspira fora de si: um Outro que não é mais um deus ou a musa, mas o anônimo. O extravio da escrita fora do seu lugar próprio é traçado por esse homem ordinário, metáfora e deriva da dúvida que a habita, fantasma de sua "vaidade", figura enigmática da relação que ela mantém com todo o mundo, com a perda de sua isenção e com sua morte[16].

16 CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p.61 volta ao texto

Dessa forma, o discurso vulgar, que para o autor pode tornar-se uma forma de olhar, não encontra sua voz no perito ou no filósofo (uma vez que ele é indizível por ambos) e sim em uma outra forma de perceber a construção do conhecimento. De acordo com César Guimarães,

desde há muito, a vida ordinária, comum a todos os homens, tem sofrido menosprezo – quando não o desprezo soberano – daqueles filósofos que nela enxergaram apenas o predomínio da opinião (doxa), guiados por um modelo de conhecimento que exige que a ascese e a ascensão do mundo enganoso das aparências sensíveis rumo ao universo imutável das idéias ou à abstração altaneira dos conceitos.[17]

17 GUIMARÃES, CÉSAR. A experiência ordinária. p. 1 volta ao texto

Para Guimarães, a vida ordinária, por esse caráter inexperimentável, necessita de um deslocamento para que possamos tentar compreendê-la. Partindo do campo das ciências sociais e humanas, sugere que *podemos fazer outra coisa, servindo-nos dos quadros conceituais e dos procedimentos metodológicos dessas mesmas ciências: procurar compreender como a experiência se apresenta no discurso das mídias – do jornalismo ao entretenimento – em sua ânsia de nos oferecer diariamente a crônica do atual, seja sob o modo de uma etnografia involuntária do insignificante (como em tantos programas dedicados ao seu comportamento e às preferências de qualquer um, eleito momentaneamente star do banal), seja sob o modo da exibição dos horrores e das crueldades de todas as ordens (das guerras aos crimes hediondos e comuns, dos atentados às catástrofes naturais...).*[18]

18 GUIMARÃES, CÉSAR. A experiência ordinária. p. 2 volta ao texto

Gostaríamos de pontuar, também, que a presença desse ordinário na mídia tem uma relação muito próxima com a estetização do cotidiano, que Lipovetsky (1989) relaciona com a moda. O autor diz que essa estetização afeta o comportamento do consumidor na medida que este não mais releva somente a funcionalidade do produto, mas também os símbolos que induzem à identificação e indicam o pertencimento a um grupo. Essa necessidade de pertencimento proporcionou (e também foi proporcionada por) uma novidade na moda, a partir, principalmente, dos anos 60: a rua, os movimentos juvenis, enfim, a efervescência do mundo

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 40

da vida tornou-se a inspiração para a criação de tendências[19]. Já de acordo com Featherstone, é possível apontar três sentidos para a estetização da vida cotidiana. O primeiro está ligado às subculturas artísticas do início do século XX e ao apagamento das fronteiras que separam a vida da obra de arte. Neste momento, acreditamos que é necessário pontuar um artista específico e sua relação intrínseca com a moda: Gustav Klimt. O pintor das mulheres preocupa-se com a "tríplice unidade", união de arte, reforma e moda. E contribui mais ainda para a estetização do cotidiano: em 1906, quando fotografa Emilie Frogue ao ar livre, podendo ser considerado o primeiro fotógrafo de moda da história, antes mesmo de Adolphe de Meyer, que fotografa para Vogue e Vanity Fair somente em 1914.

O segundo se encontra no projeto de transformar a vida em obra de arte através dessa estetização. De acordo com o autor,

a procura de uma superioridade especial mediante a construção de um estilo de vida exemplar e sem concessões, no qual uma aristocracia de espírito se manifestava no desprezo às massas e na preocupação heróica com a realização da originalidade e superioridade no vestuário, na conduta, nos hábitos pessoais e até no mobiliário – o que chamamos agora de estilo de vida.

O terceiro sentido encontra-se, principalmente, nos fenômenos da contemporaneidade e é definido por Featherstone como o fluxo veloz de signos e imagens que saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea . Essa saturação tem por princípio a construção e manutenção de desejos, seja ele por bens materiais, seja por simbólicos. E é exatamente nessas imagens criadoras de desejo que se encontram tanto o fenômeno da moda quanto o videoclipe como lugar de aparecimento privilegiado dessa estetização. Para Featherstone,

o ritmo acelerado da moda intensifica nossa consciência temporal, e nosso prazer simultâneo com o novo e com o antiquado nos dá uma forte noção do tempo presente. As modas em mutação e as exposições mundiais assinalam a perturbadora pluralidade de estilos na vida moderna

O olhar que pretendemos dar à questão diz respeito às essas referências da rua, quando esse ordinário vira objeto de desejo da moda. Poderíamos pensar na fabulação do estilista, quando cria mundos particulares e, através de seus dispositivos, cria mundos possíveis, NÃO EM UMA ASPIRAÇÃO DE VERDADE, MAS DE POTENCIALIDADE. Ou mesmo do consumidor, quando este, ao vestir a roupa e articular o discurso dessas peças com os discursos de seu corpo e ainda com a sua subjetividade e, ADENTRA MUNDOS AOS QUAIS , ATÉ ENTÃO, NÃO TINHA PERMISSÃO PARA ENTRAR. No entanto, o que nos chama atenção de uma forma particular é a possibilidade de fabulação dos

19 Até o início de século XX, as tendências da moda duravam cerca de 10 anos. Foram as mudanças proporcionadas pela tecnologia que instauram um novo tempo também para a moda. E nessa movimentação, prevê-se a existência de uma elite, apontada por Garcia (2002) como os "criadores, divulgadores e primeiros usuários, localizados nas camadas mais privilegiadas da estrutura de classes sociais", que definem aquilo que é bom durante um determinado tempo. E esse "bom", deriva, invariavelmente, de feiras e grandes indústrias têxteis que definem o tecido (e, por conseguinte, a cor) da estação de acordo com as "sobras" da estação passada, ou as novidades que desejam lançar. volta ao texto

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 41

sujeitos narrados nas coleções. Sabemos que, boa parte das vezes, eles não são ao menos escutados, mas, impelidos pelo seguinte questionamento de Guimarães

o que acontece, porém, quando a "fabulação dos pobres" traz consigo não uma lenda ou um animal mítico, mas a vida cotidiana, com seus pequenos enfrentamentos, suas ambições e desejos, sua cota de invenção (mínima mas imprescindível) sua reserva de resistência em meio apenas não ao banal, mas à violência e crueldade desumanizantes?

Tentamos perceber a possibilidade de fabular o narrado no trabalho de um estilista em particular: Ronaldo Fraga. Acreditamos que, em relação às questões levantadas, o lugar de aparição privilegiada de possíveis cintilações para nossas inquietações é a moda produzida por esse estilista que, desde 1996, quando lançou a coleção intitulada "Eu amo coração de galinha", propõe uma outra percepção das roupas.

Se olharmos para suas 20 coleções, podemos perceber que o ordinário ganha uma importância enorme. É claro que estamos falando de imagens estetizadas desse ordinário, mas que ganham uma estetização diferenciada daquela que estamos acostumados a consumir nas imagens da moda. Em primeiro lugar, podemos ressaltar o desafio proposto pelo estilista: dar alma a um produto. Sabemos, como pesquisadores e como consumidores, que boa parte das coleções, como dissemos anteriormente, são referenciadas em algum aspecto do cotidiano, mas que atingem um nível de estetização que quase impossibilita a compreensão daqueles elementos que se configuraram como inspiração (mas que, quando pensadas como fabulação do estilista, tornam-se o mundo possível criado por ele).

Para o estilista, a moda seria um dos vetores responsáveis na criação de um suposto "tom do século". Como pudemos perceber ao longo da história, é, geralmente, nos primeiro vinte anos que ocorre uma tentativa desenfreada de propor uma nova cara para tudo, ao mesmo tempo em que não se sabe o que fazer com aquilo que passou. Nessa perspectiva, Fraga pensa em trazer de forma nova as velhas coisas. Esses dois pontos são férteis para pensarmos a moda: se ela pode refletir o zeigeist, na verdade, estetizá-lo, uma vez que ele não significa necessariamente, neste ponto do século XXI que nos encontramos, uma grande novidade e sim, e esse é o outro ponto, um amontoado de coisas ditas velhas. E que o seriam essas coisas velhas senão algo da nossa subjetividade, mas algo que compartilhamos com os outros, seja o lugar da família, seja a aflição em relação a tempos tão violentos?

Pensemos em duas coleções específicas: Cordeiro de Deus (verão 2002/2003) e Costela de Adão (verão 2003/2004). Na primeira, a inspi-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 42

ração era a visita, no dia de domingo, nas penitenciárias. A coleção foi bordada por detentos da penitenciária Geraldo Alckmin, localizada em Belo Horizonte. Já a segunda utiliza como temática a cerâmica do vale do Jequitinhonha. Em ambas, percebemos a presença do homem comum, ordinário, como tema central de inspiração. No entanto, esse comum, que transita pelo nosso cotidiano, não diz respeito exatamente às coisas que gostaríamos de enxergar e sim àqueles sujeitos que, apesar do telejornal escancará-lo, na forma de imagem, na nossa sala de estar, preferimos ter contato ou consumir somente como parte de um cabedal de tudo aquilo que se propõe, diariamente, à nossa retina. Como afirma Bauman, "na tele-cidade, os outros aparecem somente como objetos de gozo, sem que nenhum laço os prenda (podem ser eliminados da tela – e assim lançados para fora do mundo – quando pararem de divertir)"[20]. No entanto, quando nos deparamos com coleções desse tipo, tanto no lugar da produção, quanto do consumo, esse Outro, que aparece estetizado, ganha aí sua capacidade de fabular sobre seus mundos e suas verdades e, quando ganha os corpos dos consumidores, dá a permissão para adentramos em seu mundo. De acordo com Deleuze,

20 BAUMAN, Zygmunt. Ética pós-moderna, p. 204. volta ao texto

a fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos[21].

21 DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. Brasília: Ed. Brasiliense 1990 p.264 volta ao texto

Essa possibilidade de fabular, de acordo com o estilista, é dada a esse Outro durante o processo de pesquisa e produção e da produção da coleção. No caso da Costela de Adão, por exemplo, a imagem que constitui do Jequitinhonha surgiu do abandono da relação das cores que, a priori, nos remetem à pobreza do solo, para a transformação dessa escala do pantone, na sua mistura com cores mais abertas, em uma referência ao um universo não somente do artesanato do local, mas nas possibilidades de transformar o árido em fértil (nesse caso, a fabulação do estilista). Esse tratamento foi um pedido dos moradores do local, que cansaram de se ver associados à pobreza do vale. Esse é o momento da fabulação desse sujeito, que deseja criar ali, não somente um universo falso, mas uma leitura do próprio mundo no qual ele deseja ser sujeito e não somente objeto. O que está em jogo não é apenas a verdade de Fraga e as articulações de sua subjetividade e sim, como nos aponta Deleuze ao comentar o lugar da fabulação no documentário, é a função de fabulação dos pobres, na medida que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro[22]. O que deve ser apreendido é exatamente este devir da personagem em detrimento de uma identidade (no caso, a identidade da dura exclusão social).

22 DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. p.183 volta ao texto

No caso da coleção Cordeiro de Deus, assim como em Costela de Adão, o universo criado pelo estilista também se difere completamente daquelas

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 43

imagens estereotipadas, todos que conhecemos, dos presídios e presidiários. A personagem principal é um presidiário fictício, Jesus da Silva Santos, que habita um mundo possível dos pequenos detalhes do cotidiano da prisão, nesse caso humanizados (e sim, claro, estetizados), mas em uma tentativa de construir um universo que não correspondesse exatamente ao típico, mas ao olhar de quem, também durante o processo pesquisa, mostrou que também ali é um espaço de vida. A trilha, diferente do óbvio, foi composta de temas religiosos e os modelos desfilavam em um passo de quem não tem pressa, no tempo mesmo da prisão, aquele que não passa e se configura de uma forma bem diferente da qual estamos acostumados. Nas roupas, o rosa e o verde, nos tecidos rústicos e nobres, eram suporte para estampas (bordadas, como dissemos, pelos presidiários) que passavam de temas religiosos a números nas costa, assim como inscrições como "amor de mãe". Aquilo que é árido, pela fabulação do estilista, ganhou contornos de luxo .

No entanto, não devemos, nem podemos, esquecer que a fabulação de Fraga nasce da fabulação do próprio detento sobre seumundo, sua realidade. .

Sabemos que essa aparição em um universo como o da moda, em nada contribui para a retirada dessas pessoas da aridez do Jequitinhonha ou traz esperança para os detentos de um sistema carcerário mais justo. No entanto, nos mundos possíveis que estas pessoas constroem, ao deixar-se estilizar e ao dar-se de uma forma diferenciada ao olhar daquele que tem sobre ele um discurso tão pré-fabricado, tão cheio de certezas, abre espaço para a humanização daquilo que conhecemos em uma de suas possibilidade e, como nos aponta César Guimarães, deixa ver o maravilhoso no ordinário.

FINALMENTE, O CORPO DO CONSUMIDOR

Além de abrir espaço para a fabulação (nas suas várias possibilidades), a moda, como já comentamos, pode ser pensada como possibilidade de materializar os vários vetores que constituem a subjetividade contemporânea. A afirmação pode soar simplista, ou até mesmo óbvia, mas gostaríamos de ressaltar que, nessa materialização, podemos adentrar mundos aos quais não teríamos, antes, possibilidade. Uma vez que a moda trabalha com jogos de aparência, e esses jogos têm como lugar o corpo, as potencialidades da subjetividade e os desejos referentes ao que se gostaria de ser encontram ali seu território privilegiado de aparecimento. É nas vaidades que ensaiamos o nosso lugar dentro daquilo que nos escorrega pelos dedos, na vastidão das imagens. É aparência de hoje, que diz respeito a um, a de amanhã, que carrega o outro, que, nas suas semelhanças e diferenças, nos dá uma pequena idéia de pertencimento, de possibilidade, de conhecedor, de quem vai, pelo duro e cinza da cidade, entornando o pouco de poesia que nos resta no chão.

BIBILOGRAFIA

BAUMAN, Zygmunt. Ética pós-moderna. São Paulo: Paulus, 1997.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. Brasília: Ed. Brasiliense 1990

FEATHERSTONE, Mike. Cultura de consumo e pós-modernismo. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1995.

GUATTARI, Felix. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: 34, 1992

GUIMARÃES, César. O rosto do outro in Catálogo forum-doc.bh..2000

LIPOVETSKY, Gilles e ROUX, Elyette. O luxo eterno da idade do sagrado ao tempo das marcas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PELBART, Peter Pal. A Vertigem por um Fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SANTAELLA, Lucia. Corpo e comunicação: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 44

Incondicionalmente frágil. Otra puesta en manifiesto (último Apunte de Arte Argentino para ramona)

A casi ocho años de su primera circulación, el **Manifiesto Frágil** es cada vez más citado y provoca ininterrumpidamente nuevos sentidos. A especial pedido de *Documenta 12 Magazine*, otra tentativa de lectura por uno de sus artífices.

por Rafael Cippolini
www.cippodromo.blogspot.com

Uno

El orden de este texto puede ser arbitrario.

También lo fue el del *Manifiesto Frágil* cuando lo redacté en su primera forma, en otoño de 1999.

De los que nos reunimos (cuatro artistas y un ensayista) tanto en el bar *Serranito,* en la intersección de la calle Piedras y la Avenida Belgrano, como en la Terraza del Virrey (un pequeño parque lindante al Hotel Intercontinental –entonces muy nuevo– y a la Iglesia de San Juan Bautista), quien más ideas tenía en su cabeza sobre la relación entre fragilidad y praxis artística era Pablo Siquier.

Entonces la palabra no era aún *fragilidad*. Siquier intentaba definir algunos rasgos de su obra y la de los otros tres artistas (Gachi Hasper, Ernesto Ballesteros y Fabio Kacero) para lo cual se remitía a las primeras muestras de Sergio Avello, una década antes, e indagaba en ellas rastros de *debilidad*.

“Frente al arte contemporáneo internacional, nuestras obras son débiles”, afirmaba, “demasiado contemplativas con la forma y tímidas”.

Discutimos bastante sobre el término *débil*. No lograba ponerme de acuerdo. *Debole* había sido (y seguramente aún lo fuera) el *pensiero* de Vattimo, Dal Lago o Rovatti, y nosotros no hablábamos sobre lo mismo. Tampoco estaba de acuerdo con la filiación avelliana. Yo venía de escri-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 45

bir un texto sobre este artista que aún permanece inédito y seguramente envejecido (cautivo del volumen sobre arte de los 90 al cuidado de Gustavo Bruzzone y Lebenglik) y estaba seguro de que Avello no tenía tanto en común con ellos cuatro como Siquier creía.

No era debilidad lo que parecían experimentar frente a las grandes ideas o relatos. Se trataba de algo bien distinto, que incluso Siquier reconocía en síntomas y actitudes de artistas de generaciones anteriores a los que se sentía filiado.

Hasper también estaba interesada en los artistas protagonistas de la de la década del ‘40. Ballesteros sentía curiosidad por los conceptos científicos que éstos podían haber manejado, pero tampoco hacía demasiado por investigar al respecto, así como se fascinaba con libros de divulgación científica y astronomía y de los que extraía parámetros para su obra, en sintonía con aquella aseveración de Sarduy: “la mitología de nuestro tiempo debe buscarse en las metáforas de la física contemporánea”.

Kacero decía que le daba lo mismo, pero prefería que su obra no estuviera claramente filiada o contaminada con nada concreto (especialmente no le seducía que se citara como antecedentes a los protagonistas del arte concreto). Reconocía, eso sí, que se sentía más a gusto con que se lo relacionara con la década del ‘40 antes que con los ‘60, a los que se sentía más afín afectivamente pero con los que no deseaba establecer

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 46

nada que se sospechara de estrategia.

Dos

La impresión reinante era que la discusión (que constantemente se desvanecía en comentarios y digresiones sobre películas, fútbol, música y chicas –esto cuando no estaba Hasper presente–) desbordaba al índice de elementos con los que elaboraban sus personales *statements.* Estábamos en la frontera de algo evidentemente más amplio y también mucho más pesado, síntomas que sobrepasaban cualquier diagnóstico individual.

Siquier insistía –simulando una elegante indiferencia–: "nosotros, y me refiero a la gran mayoría de los artistas argentinos, fuimos posmodernos *avant-la-lettre.* En los años '40 y '50, cuando debimos ser modernos, terminamos por ser posmodernos sin darnos cuenta". "Fueron, más bien" le respondió más de una vez Kacero, refiriéndose seguramente a Maldonado, Kosice, Arden Quin, Hlito o Rothfuss. Pero quien revoloteaba en el pensamiento de Siquier no era otro que Raúl Lozza.

Un año después, en octubre de 2000, Siquier escribiría para el catálogo de la primera muestra individual de Lucio Dorr (quien perfectamente podría haber formado parte de este grupo):

"Hoy día, si un señor, con plata claro, decide construir su casa, la encargará con varios techos, todos a dos aguas, abundante vidrio repartido, bow windows y demás. Todos elementos arquitectónicos que el Movimiento Moderno, en su afán de representar a las nuevas democracias y de dar forma al orden social que emergía, quiso desterrar por completo y, en su entusiasta proclama, para siempre.

Sin duda no lo logró.

Su repertorio de formas "sanas" fue adquiriendo progresivamente adeptos cada vez más sofisticados y cada vez menos numerosos. Su, ahora, glamorosa estética sólo es elegida por una elite. Aristocracia.

Un cambio de signo notable (como aquel otro que encontramos en Lozza, cuyo trabajo, influenciado en su inicio por utopías sociales objetivas nacidas en otro contexto económico y cultural, también se transformó, al chocar con la realidad local, en una práctica subjetiva, intimista, obsesiva en extremo (¿el Perceptismo como inesperado capítulo del Arte Bruto?); todo esto sin que su obra sufriera, en sí, transformación alguna, je)."

Lozza no había cambiado en años (y aún no cambia) pero Siquier sí y, para nada curiosamente, realizando el trayecto opuesto: de su fascinación original por el Arte Bruto (a la que pertenecen por ejemplo sus pinturas zoomórficas a las que Diana Aisenberg denominó sarcásticamente "fideos") hasta una racionalización progresiva de las formas. Mirándolo detenidamente, el texto que escribió para Dorr es la sinopsis más acabada de su programa: convertir una práctica extrovertida y programática

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 47

como la del Perceptismo, los Madí o el arte concreto en un ejercicio intimista y afectivo (entregarse a la fatalidad, he aquí la tan cacareada fragilidad).

Tres

Esta dirección estética no era en verdad nueva para los artistas sobre los que escribo. Tres años antes, tres de ellos (la excepción fue Ballesteros) habían participado en *The Rational Twist*, exhibición curada por Carlos Basualdo en la galería Aphex de Nueva York. Por entonces, Basualdo había intentado validar un esquema de filiación entre las vanguardias porteñas de los '40 y las estéticas emergentes de Centro Rojas, o sea, un link directo con el corazón de nuestros '90. El experimento, que tuvo su antecedente en una exposición itinerante titulada *Crimen y Ornamento*, no obtuvo los resultados previstos. Gumier Maier se distanció de Basualdo y en el cierre de su ciclo curatorial (*El Tao del Arte*, centro Recoleta, 1997) enfatizó aún más esta distancia.

En los años siguientes me dediqué, sistemáticamente, a investigar, reformular y problematizar el giro intimista que Siquier advertía en el trayecto ejemplar entre la obra de Lozza y la suya: comencé a estudiarlo y a elaborar hipótesis en un marco mucho más amplio. Esa anomalía, que a mi juicio se vuelve más clara en el Madí kosiceano que en cualquier otra y que nos precipitó a una contemporaneidad antes de tiempo, fue el núcleo duro de mis conjeturas en la redacción del manifiesto.

Los '40 rioplatenses nos arrojaron a una contemporaneidad a destiempo, sin dudas, pero precisamente por ese impulso desmedido, descontrolado, personalista e intimista, conquistamos una protocontemporaneidad frágil, cuyos síntomas hoy son fáciles de advertir. Mis últimas curadurías sobre el Madí de Kosice, el año pasado, subrayan esta relación histórica singularísima.

Cuatro

Ahora bien: ¿cuál era la razón por la cual entonces la estrategia era ligar los '40 con los '90, salteándose minuciosamente las décadas inmediatamente subsiguientes, las del '50 y '60? Porque, tal como sabemos y podemos informarnos profusamente en libros como *Vanguardia, Internacionalismo y Política* de Andrea Giunta, a partir del golpe de Estado de la Revolución Libertadora existieron en el país distintos esfuerzos por internacionalizar las tendencias locales más innovadoras. Algo similar sucedió en los '60 con la voluntad del Cayc por contribuir al tráfico internacional de estéticas y aún en los '80, ya en tiempos democráticos, en la propulsión de propuestas en sintonía con las corrientes centrales de entonces, tales como la transvanguardia, el neoexpresionismo y el bad painting.

Aunque jamás haya llegado a comprenderlo Pierre Restany, a su modo el involuntario gesto de los artistas vinculados al Centro Rojas, orgullosos de su provincialismo (para citar al más paradigmático de ellos, Marcelo

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 48

Pombo), fue un acto de resistencia. Un acto alejado de la militancia política, pero absolutamente enfrentado a la despreciable cultura menemista de esos años.
Sin dudas la diferencia clave entre los artistas promocionados por Gumier Maier y los reunidos en el manifiesto que nos ocupa, sea que estos últimos insistían en la hiperconsciente fragilidad de sus prácticas, en su paradójico síntoma de estrategia y vulnerabilidad, mientras que el "light" denunciado por muchos críticos e historiadores como característica clave en los primeros fue asumido por éstos con la mayor naturalidad, sin asumir distancia alguna.
Por lo demás, los artistas autodenominados *frágiles* (con excepción, una vez más, de Ballesteros) participaron en las muestras antológicas más importantes vinculadas a la estética del Rojas por lo cual es muy habitual aún hoy leer análisis de aquellos años en los que no se traza entre unos y otros diferencia alguna.

Cinco
El *Manifiesto Frágil* es absolutamente contemporáneo a los primeros meses de Belleza y Felicidad. Como sabemos, este espacio experimentó un giro decisivo cuando bastante más tarde se transformó en galería y absorbió y propulsó muchas estéticas como las que estallaron en esta década y que aún eran demasiado incipientes en aquellos inicios. En este contexto, redactar un manifiesto (o sea, un formato retro propio del arte moderno) y asumirse políticamente en una conciencia de fragilidad, señalaba una notoria diferenciación. Frágiles, pero nunca espontáneos. Dueños de un saludable humor, pero muy poco indolentes. La cualidad se asumía como estrategia.
Se sabían frágiles frente a una escena internacional que el Rojas había rechazado sistemáticamente. Historicistas ante una escena que se reclamaba dueña de un presente absoluto y conscientes de las vicisitudes de la endogamia en un contexto que la alentaba y festejaba. Por último, fueron borgeanos por defecto, en un ambiente que, como en los tiempos curatoriales de Londaibere en el Rojas, se abdicaba de los textos de arte a la hora de contemplar una muestra.

Seis
Quien en los últimos años ha estudiado profusamente la filiación histórica del *Manifiesto Frágil* con las vanguardias geométricas de los 40 y 50 es Mario Gradowczyk. Su camino resulta por demás novedoso, ya que propone una dinámica inversa a la utilizada por Basualdo en *Rational Twist*: a partir de la construcción de una continuidad que atraviesa las décadas, Gradowczyk demuestra cómo el *Manifiesto Frágil* sirve como catalizador para comprender aspectos no convenientemente estudiados de las vanguardias locales contemporáneas al tardomodernismo. En curadurías como la del CCEBA a principios del 2005 ó en su necesario estudio *Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el Sur* (cuya semblanza Fabián Burgos acomete en un texto publicado en este mismo número),

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 49

Gradowczyk instala distintas hipótesis para discutir modelos de tradición y arqueologías en una modernidad que entiende como “no deseada”.

Siete
Otra versión del *Manifiesto Frágil* (la primera se realizó en el Museo de Arte Moderno de Mendoza) fue la que circuló en la exposición conjunta que los cuatro artistas frágiles efectuaron en el MAC de Bahía Blanca. Salvo Kacero, que viajó con una valija con sus pequeñas transparencias, los artistas se instalaron una semana antes en este museo (aún bajo dirección de Andrés Duprat) e intervinieron las paredes utilizando las instalaciones como soporte.

Ocho
Ocho años más tarde, Siquier sigue construyendo series formales que profundizan aquellas búsquedas. Continúa apostando a la bidimensionalidad y a la progresiva complejización de los recursos proyectivos, e indagando en el ruido y la manualidad paradójica, aunque hace un tiempo me confesó que le encantaría probar con volúmenes aún mayores (ya tridimensionales) y que la dificultad estriba básicamente en la financiación de los costos que una empresa semejante le obligaría.
Hasper, Ballesteros y Kacero, sin abandonar su formalismo obsesivo, fueron paulatinamente inaugurando diferentes líneas de creación. La más extrema sin dudas fue la de éste último con su *Muestra del año* en la galería Ruth Benzacar (a cuyo staff pertenecen todos ellos): exhibiciones de cámara mensuales y sucesivas a lo largo de un año que pusieron en escena aspectos de su obra muy poco difundidos (la excepción seguramente sea su extensa retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca a fines del 2004). Hay quien califica su propuesta como enrolada en un probable “conceptualismo intimista”.
Ballesteros, de lejos el más ecléctico, también ha propuesto un gran giro en su última exposición individual –hace exactamente un año– para la que convocó a un numeroso grupo de artistas de la nueva generación con los que realizó una gran labor grupal que, aún llevando a un extremo muchas de sus búsquedas anteriores, marca un antes y un después en una trayectoria de más de dos décadas.
Hasper también ha multiplicado su apuesta en otros formatos: de la pintura a la apropiación de afiches, el uso de fotografías y las indagaciones urbanísticas, entre otros. Artista infatigable, en los últimos años disfrutamos de sus experiencias como curadora e investigadora: dan cuenta de esto sus trabajos sobre Enrique Ahriman y Liliana Maresca.
Para concluir, un dato nada casual: en el primer número de **ramona** se publicaron cinco colaboraciones mías (algunas de ellas con seudónimos). Entre ellas, una de las versiones del *Manifiesto Frágil* y una crónica delirante de la exposición de los frágiles en el MAC bahiense (pág. 11). Arrivederci.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 50

Los nuevos mercados como patota cognitiva ¿Son las redes la expresión más acabada del mercado que vendrá?

Todo cambia en el arte: las estrategias del mercado también. El autor de este texto ve en la proliferación de redes de artista una amenaza inminente de apropiación de los sectores más voraces de la economía.

por Gustavo Díaz Terranova

El futuro del mercado del arte no son las galerías, ni siquiera los espacios experimentales que centran sus operaciones en la difusión y comercialización de arte efímero o de intervención. Por el contrario, el negocio de las próximas décadas se encuentra en la capitalización de las redes de artistas de todo el mundo, en la tecnología de confección y explotación de la praxis de grupos más o menos amplios de artistas independientes. En *Geopolítica del rufián* (ver **ramona 67**), un análisis pormenorizado de las dinámicas del capitalismo cognitivo en la última década, Suely Rolnik alertó sobre la perversión salvajemente economicista de algunas de las prácticas de las vanguardias históricas (haciendo especial referencia a la antropofagia de la Semana del Arte Moderno de 1922) por parte de los más sofisticados (en cuanto a sus estrategias) sectores del mercado que vienen a coincidir con los más reaccionarios. Así, en otro texto muy citado *(Notas sobre arte, globalización y diferencia cultural),* Gerardo Mosquera insistía en señalar cómo las redes de la globalización reproducen las rutas tradicionales del antiguo colonialismo: demasiado tránsito sur-norte / norte-sur y más que nula conexión sur-sur.

Las comunidades experimentales que tanto han proliferado en los últimos tiempos, profusamente estudiadas por Reinaldo Laddaga en *Estéticas de la emergencia*, van configurando las nuevas formas del comportamiento del mercado: la devaluación de los sistemas de exhibición y una explotación que se quiere indeleble del capital creativo. El tan men-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 51

tado "revolucionario cambio epistemológico" que describe el texto, no señala más que la emergencia de nuevas formas de reacción, disfrazadas mediante un sutil diseño-fachada progresista-conceptual, de los sectores más radicales del capitalismo contemporáneo. Esta declinación de los formatos tradicionales del arte en pos de la proliferación de "laboratorios de subjetividad" no irrumpe espontáneamente, sino a partir de una minuciosa estrategia de sociología avanzada del marketing que es la heredera directa de los departamentos de promoción de los grandes monopolios discográficos y televisivos que fabricaron (y fabrican) modas y estilos adolescentes (*Operación Triunfo* es un ejemplo acabado de lo que afirmo) con fines dudosamente culturales. Las nuevas redes de arte funcionan bajo una lógica similar: son promovidas por instituciones de fachada flexible que atraen, con promesas de intercambio estético y afectivo, a centenares de jóvenes que desean insertarse y promoverse en los circuitos del arte contemporáneo, pero en realidad funcionan unilateralmente: la agencia promotora decide los tiempos y actividades sin referendums, por medio de una estafa emocional que concluye cuando consigue nuevos fondos de fundaciones del primer mundo, a partir de los cuales plantear nuevas trampas, atractivas en su perfil falsamente horizontal (siempre existe un *headhunter* apenas oculto por detrás) ya que la renovación resulta imprescindible para este tipo de negocios poco transparentes.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 52

www.dpmgallery.com
dpm@dpmgallery.com

dpm
en:
ARte COntemporáneo ARCO | FEBRERO 15 - 19 2007

USA
2441 N.W. 2nd Avenue
Miami, Florida 33127
Phone 305 576 1777
Cel 305 283 4480

ECU
Circunvalación Sur 111A
y Víctor Emilio Estrada.
Guayaquil - Ecuador
Telf: 593-4 2 888 104
Fax: 593-4 2 888 109

"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

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 53

Ciencias Diagonales for export Dossier Roger Caillois

por IMaDuBA

Pero, ¿cómo? ¿IMaDuBA (Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires) no tenía por objeto estudiar la obra del Marchand du Sel en la ciudad de Borges? Al unísono nos responden los integrantes de esta oficina móvil de indagaciones teóricas y reelaboración de dispositivos que el artista desarrolló en su estadía porteña: "sí, por supuesto, de eso se trata, pero no excluyentemente". Entre sus múltiples direcciones (arqueologizar la modernidad desde los ángulos menos estereotipados) una obsesión se impuso: la figura de Roger Caillois, personaje clave del siglo pasado, propulsor de marcos de referencia por demás poco habituales. Por último (antes de pasar a la lectura de dos extensos y reveladores ensayos) basta decir que este dossier se interconecta con "La sospecha de que los gestos y hechos dicen más de lo que enuncian: Bataille y Duchamp en América Latina" (**ramona 47**, diciembre de 2004), "Le Petit Corral" (**ramona 21-22**, marzo de 2002) y también con "El artista como nuevo fascista", en este mismo número.

Nota: el texto de Gonzalo Aguilar es el borrador inicial de un texto que ya conoce infinidad de transformaciones, ¡un banquete para críticos genéticos!

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 54

La piedra de la Medusa

"El relato de la Medusa es transparente: se trata de un cuento de iniciación. El adolescente, aconsejado por sus instructores y armado de los accesorios necesarios, entra en el Otro Mundo, es decir en la maleza, o en el espacio cerrado donde la hechicera conduce la ceremonia. Él se somete a la prueba para ser adulto".

Roger Caillois, Meduse et Cie (1960)

por Gonzalo Aguilar

1. Presentación de la crisálida

El 11 de julio de 1939, Roger Caillois llegó a Buenos Aires. Un día antes, la traducción de *El mito y el hombre* salía a la venta en las librerías. Durante ese año, además, la revista *Sur* llega a publicar seis textos suyos para darle un marco a las conferencias y a los cursos que venía a dictar. Pocos viajeros habían gozado de una estrategia tan calculada: el joven de menos de treinta años llegaba a la ciudad como un intelectual de prestigio después de una agitada década en la que había roto públicamente con los líderes del surrealismo y había fundado con Georges Bataille y Michel Leiris el *Collège de Sociologie*.

Detrás de esa estrategia estaba nada menos que Victoria Ocampo quien había conocido al escritor francés en París en el *Collège de Sociologie*. Impactada con el ambiente intelectual que se respiraba ahí (eran los años agitados que preludiaban la segunda guerra mundial), Ocampo traba relaciones con Roger Caillois y lo invita a dar unas conferencias en Argentina. En la presentación pública que hizo de él, dijo: "Así fue como decidí, no pudiendo transportar a todos ustedes a la rue Gay Lussac [donde estaba el *Collège*], transportar aquí a Roger Caillois [...] Tengo una deuda de gratitud con el Collège de Sociologie. Y sé que empiezo a saldarla si la comparto con ustedes" (*Sur*, núm.59, agosto de 1939, reproducido en OCAMPO 1957). Pero el viaje no terminó como había sido planeado: la invasión alemana a Francia impidió que Caillois pudiera regresar a su país. Se queda en Buenos Aires hasta 1945 y sólo regresa una vez terminada la guerra, ya como un intelectual que, con la revista *Lettres*

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 55

françaises, había participado activamente a favor de las fuerzas aliadas. No cabe ninguna duda: el Caillois que retorna a Francia en 1945 es totalmente diferente al que la había dejado. No es que solamente hayan pasado seis años, sino que se asiste a una metamorfosis: del original conservadurismo negro que distinguía al *enfant terrible* que funda el Collège al hombre reposado que encuentra que todavía hay una civilización para defender y una idea republicana por la cual luchar. La necesidad de tomar una posición política más allá de la moral del clan ante los desastres de la guerra, el descubrimiento de Saint-John Perse, poeta de la exuberancia, y el acercamiento intelectual a Paulhan y a Malraux son algunos de los puntos cardinales de este cambio. Sin embargo, nunca podría explicarse este cambio si no insertáramos la pieza clave que completa el rompecabezas: la presencia decisiva de Victoria Ocampo. ¿Cómo se produce entonces la transformación de un Caillois que cree que las sociedades cerradas son "una alianza ideal en el corazón mismo de un mundo sórdido" en ese otro que se decide a defender algunos "valores sobre los que reposa la civilización continental"? Es necesario, entonces, para detectar la naturaleza de estas transformaciones considerar diferentes factores heterogéneos entre sí como son su relación personal e intelectual con Victoria Ocampo, el devenir de su pensamiento ensayístico, la realidad terrible y urgente del conflicto bélico y las mutaciones del compromiso intelectual. Una taxonomía, en fin, que trate de detener las diferentes formas que asume una metamorfosis que la naturaleza no había previsto.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 56

2. Encuentro con la Medusa

"Hay aridez hasta en la práctica del poder. La ley de la severidad gobierna tanto los asuntos de amor y de la ambición como los de la inteligencia".
Roger Caillois, "La aridez" (1938)

Antes de narrar esta historia de amor, hay que tener en cuenta dos datos: Roger Caillois tiene 25 años y Victoria Ocampo, 48. Después de haberlo conocido en una reunión en la casa de Jules Supervielle, Victoria Ocampo asiste a una de sus conferencias en el Collège de Sociologie, adonde es llevada por Jean Paulhan. Ella estaba en todo su esplendor: "Sus amigos hablan de ella como una diosa, y cuando se la conoce uno se da cuenta de que ella es una diosa" escribe Adrianne Monnier en 1939. Y Caillois, en otro registro: "Usted es verdaderamente una salvaje", "usted es terrible" (OCAMPO, 1999: 35). El calificativo *terrible* no es inocente y constituye –en el sistema de Caillois– el núcleo mismo de lo sagrado, con esa ambigüedad que atrae y asusta. Uno no puede dejar de preguntarse si Callois ignoraba las dificultades implícitas que suscitaba en su doctrina la pasión que sentía por Victoria Ocampo. Caillois, que en sus escritos se quería un *asceta*, no podía menos que sentirse desorientado, si no humillado en su orgullo y amor propio, por el placer y el goce que le provocaban sus primeros encuentros con la escritora argentina. El modelo fáustico de la *libido sciendi* o el de la renuncia a la libido a los que aspiraba Caillois, cedían ante la presencia de Don Juan y su *libido sentiendi*. El escritor que había proclamado, en un texto iracundo, que llegaban los tiempos de la aridez y que los intelectuales debían acumular poder con el ejemplo de una vida austera (casi monástica), se encontraba excedido por la abundancia del amor.

El nacimiento de la relación de Victoria Ocampo con Caillois se produjo en el mismo momento en el que ella acababa de saldar cuentas personales con Hermann von Keyserling después de la escandalosa pelea por los asedios sexuales del filósofo alemán durante su estadía en Buenos Aires. A principios de 1939, la escritora lo visita en Alemania y juntos rememoran los conflictos pasados. "La atmósfera se aclaró después de la conversación" escribe ella en *El viajero y una de sus sombras*. Apenas regresa a Francia, conoce a Caillois y Ocampo inicia otra vez una de esas relaciones en las que se dan cita la amistad y el saber. Una inversión se produce en el pasaje de una relación a otra: de la fascinación juvenil por el sabio encarnada en el filósofo alemán a la adopción amoroso-pedagógica del *enfant terrible*. Pero no sólo la actitud de Victoria Ocampo varía, también las figuras intelectuales de Keyserling y Caillois se oponen: mientras aquel habla desde el ego hiperbólico, éste lo hace desde el ego decapitado. La prepotencia verborrágica y vital de Keyserling es sustituida por el ascetismo árido y la crisis de valores del miembro del Collège.
¿Qué es lo que le interesó tanto a Victoria Ocampo de ese ensayista que quería reformar la sociedad desde el sótano de una librería? Ésta es una de las preguntas más difíciles de responder, porque no deben descartar-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 57

se una variedad de motivaciones entre las cuales la seducción física compite con la admiración intelectual. Lo que puede extraerse de la extensa correspondencia que mantuvieron durante casi cuarenta años, en principio, es que Victoria Ocampo se comporta como una lectora aplicada y sagaz de *El mito y el hombre*. La convicción de Caillois de que no hay ejemplos en lo que "la idea haya sido más funesta que la imagen" (CAILLOIS 1939: 33), es demostrada por Victoria Ocampo en un juego de seducción en el que ella –como la mantis religiosa a la que Caillois dedica un ensayo– descabeza al macho después de hacerle el amor. Y la estrategia que utiliza la escritora no es ingenua: primero le envía las imágenes de un cisne y un puercoespín y, desde Florencia, le regala una postal del *Perseo* de Cellini –escultura funesta– en la que se lee: "He aquí algo parecido a lo que usted hace de mí". Caillois, con su imaginación febril, razona: "¿en ese caso, usted sería *Medusa*? Eso tampoco está mal" (OCAMPO, 1999: 39, 41). Impulsado por una pasión que lo desorienta, Caillois cae en la trampa: ¿porque quién sino él podía ser el decapitado? "Lo que más temo –escribe Caillois en una carta de marzo de 1939– es una decisión de hacer siempre lo que usted tiene deseos de hacer".

Más allá de posibles riesgos hermenéuticos, la primera parte de la correspondencia puede leerse como un enfrentamiento de dos imaginaciones (dos naturalezas, diría Caillois), en el que se pone en juego no sólo una sensibilidad sino también una concepción intelectual de los afectos. En esta pugna, Victoria Ocampo saca todas las consecuencias posibles de la misoginia y el ascetismo con los que Caillois interpreta los hechos. Muchos indicios de la correspondencia, como el *Perseo*, pueden ser leídos según las coordenadas de ese libro que uno había escrito y que otro acababa de leer. Así, por ejemplo, el retrato frecuente que Caillois hace de Victoria Ocampo como "devoradora" (OCAMPO, 1999: 21, 43, 44, 45) tiene, más que la esperable connotación de salvajismo americano, una continuidad con *El mito y el hombre*: una "íntima conexión que parece unir, con frecuencia, la voluptuosidad sexual y la voluptuosidad nutritiva" (CAILLOIS 1939: 63). *El hombre y lo sagrado*, libro que Caillois escribía en pleno *affaire*, equipara todo el tiempo, en las sociedades primitivas, delito alimenticio y sexual.[2]

La educación sentimental es al mismo tiempo intelectual y gira alrededor del intento de mover a Caillois de la esfera de seducción por la muerte en la que se había internado. Nada expresa mejor este intento, coronado con éxito si se piensa en el viaje de Caillois a Buenos Aires, que la carta en la que Victoria Ocampo comenta el ensayo "La aridez" (1939) que su amante insiste en ponerle bajo los ojos ("de los textos que he publicado el único que aprecio mucho", le escribe Caillois). En la lectura que desarrolla del texto, Victoria Ocampo hace una crítica de los valores allí enunciados, que pone en juego –tal como quería Caillois– a la persona como un todo. La escritora expone, en un tono que vacila entre el reproche y la amonestación, el enfrentamiento de dos series: la de la aridez y la de la exuberancia. En su esfuerzo permanente por crear un entorno afectado de espiritualidad, la directora de *Sur* no podía menos que rechazar ese

1 La correspondencia entre Victoria Ocampo y Roger Caillois fue publicada en francés (idioma en el que se escribían) en 1997 por la editorial Stock con prólogo y notas de Odile Felgine, con la colaboración de Laura Ayerza de Castilho. En castellano Sudamericana publicó una selección de la edición francesa con un prólogo y notas de la misma autora quien, además, se encargó de la selección.

2 La devoración del macho por parte de la hembra no debe ser entendida, según Caillois, a partir del instinto de conservación (no lo hace para alimentarse) sino porque procura obtener "una mejor y más prolongada ejecución de los movimientos espasmódicos del coito" (CAILLOIS 1939: 66). En El mito y el hombre, decapitación, goce y cópula tienen un ejemplo en la conducta animal ("una manta decapitando a su

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 58

acercamiento del escritor francés a los fenómenos del mimetismo, del gasto y la pulsión de muerte. Victoria Ocampo percibía que Caillois concebía ese acercamiento no sólo como un interés cognoscitivo sino que quería comprometer en él a su persona como un todo. La respuesta (¿de mujer herida o hiriente?) no se hace esperar:

Usted más bien tendría mérito en ser *exuberante* [el original dice "*luxuriant*"]…Poseo un maravilloso instinto de conservación que comienza a rechazarlo…la primera vez que asistí a las sesiones de ese género en el Collège de Sociologie -casi sin conocerlo- tuve miedo, me sentí vencida. Usted consiguió, Caillois, endurecerme a su imagen y semejanza. Logró crear en mí esa forma de muerte. Pero de una muerte que es *todo*, excepto don y alegría…¡Collège de Sociologie! ¡Lazos del corazón! ¿De qué, de qué habla usted? ¿Qué tierras serían susceptibles de ser fecundadas por su sistema?…El goce de matar, ahí está su alegría (OCAMPO, 1999: 49).[3]

El conflicto personal (amoroso) se dirime para Victoria Ocampo también en el terreno de las ideas: fue esa idea de moral y literatura, de compromiso total de la persona, la que la acercó, tal como lo dice en las primeras cartas, al ensayista francés. La seducción definitiva de Caillois se convierte también, a los ojos de Ocampo, en una disputa intelectual y literaria: lee "La aridez" como un programa de vida e intenta persuadir al otro (con una retórica que no deja de relevar todos los conceptos centrales de *El mito y el hombre*) sobre sus riesgos. Pese a que se reconoce "vencida" y a que confiesa "estoy delante de mí misma como una desconocida", la educación no es abandonada y, al final de la carta, se lee: "¿Desea venir a cenar a las 8 horas?".

Los efectos de la lectura parecen haber sido poderosos, por lo menos si tenemos en cuenta que la carta es, aproximadamente, de junio de 1939, y que en ese periodo se comienza a gestar un cambio en la posición intelectual de Caillois que tiene su primera expresión en dos textos que escribe apenas desembarca en Buenos Aires: "Naturaleza del hitlerismo", publicado en el número 61 de *Sur*, y "Seres de anochecer", número 75 de 1940. Ambos ensayos consuman la ruptura con Bataille (quien se negó a firmarlos) y es curioso que el segundo texto se publique *solamente* en la revista dirigida por Victoria Ocampo, ya que se trata de un texto críptico sólo comprensible para aquellos que conocían de cerca la historia del Collège de Sociologie.[4] En una introspección alegórica en primera persona del plural, Caillois reconoce que "nunca descubrimos la aventura que mereciese semejante gasto de esfuerzos distintos y extremos". El texto es una despedida de las ambiciones del Collège, empresa que Caillois continúa en Buenos Aires, ahora en alianza con Victoria Ocampo, con otros temas y otro tono. El ensayo que inaugura las sesiones de la filial argentina del Colegio de Sociología es "Defensa de la república" (núm.70, 1940) del mismo Caillois, tercer texto que termina de consumar el cambio del escritor y su abandono definitivo de las "juveniles y

macho antes de ayuntarse con él, y devorándolo por completo después de la cópula") que encuentra una gran diseminación en las representaciones mitológicas humanas (CAILLOIS 1939: 65). También la insistencia de Victoria Ocampo en que el francés fuera al dentista, parte de su plan de educación cívica del joven descuidado, podría ser leída a la luz de las especulaciones teóricas de Caillois: los dientes como fuerza sexual aparecen en CAILLOIS 1939: 55.

3 Pese a lo que dice aquí, la primera impresión de Victoria Ocampo en el Collège no parece haber sido tan negativa. De hecho, el primer texto de Caillois que publica la revista Sur es la conferencia "Sociología del verdugo", que éste pronuncia en el Collège el 21 de febrero de 1939, donde hace un lúcido estudio de la prensa masiva y de la mitología cultural (núm.56, 1939). También hay que aclarar que la selección que hace Sur de los ensayos del escritor francés deja afuera los textos en los que se propone un programa de ascetismo para el intelectual ("El viento de invierno", "La aridez").

4 Pese a la negativa de Bataille a firmar un texto que consideraba "demasiado justo", "Naturaleza del hitlerismo" (incluida en una pequeña antología de ensayos bajo el título de "Testimonio francés", núm.61, octubre 1939) es presentada por Caillois en los

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 59

arrogantes quimeras" (CAILLOIS 1993: 79).

2. Prehistoria de Roger Caillois

Eran los tiempos en que Roger Caillois tenía aire malvado, una delgadez sorprendente y rostro de asceta. Con poco más de veinte años, participaba en el cenáculo surrealista y era capaz de discutir con André Breton hasta llegar a la ofensa irreparable. El 26 de diciembre de 1934, Caillois insistió en abrir una de las semillas saltarinas que había traído de México uno de los surrealistas para ver qué tenía adentro. ¿Qué pasaba con ese joven que se negaba a aceptar el *maravilloso surrealista* demostrado en la misma naturaleza? Caillois *quería una explicación*, y este deseo le bastó para abandonar el grupo y lanzar un manifiesto incendiario contra Breton y el surrealismo, al que tituló "Proceso intelectual del arte". El incidente es clave en su trayectoria intelectual: Caillois podía desconfiar de la razón pero no de la actitud inquisitiva, podía aceptar lo maravilloso pero no como una manifestación de lo absurdo o lo azaroso sino como un fenómeno que puede explicarse mediante un *sistema*. Desde ese día de diciembre de 1934, la escritura de Caillois se dedica a determinar el funcionamiento de la imaginación fuera de la órbita de ese fetiche surrealista: el automatismo. La *imaginación* se convierte en el objeto privilegiado de su obra y la *sistematización* en el método para develar sus secretos.

Una vez alejado del surrealismo, Caillois publica *El mito y el hombre*, libro en el que sostiene que los tiempos del desorden han terminado y que es necesario instaurar nuevas creencias y lazos afectivos que detengan la disolución de las sociedades burguesas. La bohemia parisina o el azar quisieron que Caillois se encontrara con otros dos expulsados del surrealismo, Georges Bataille y Michel Leiris, y que juntos se propusieran llevar adelante ese proyecto resacralizador. Deciden entonces publicar un manifiesto y unos ensayos en la *Nouvelle Revue Française* y crear, a mediados de 1938, el Collège de Sociologie, dedicado al estudio de las sociedades cerradas y de lo sagrado en la vida cotidiana.[5] Caillois se niega a dar una definición positiva de lo sagrado, pero de sus textos se puede extraer que, en la modernidad, la restitución de lo sagrado se caracteriza por la renuncia –en función de un ideal o una creencia– al principio de conservación.

La "sociología" propugnada por Caillois es el resultado del cruce entre investigación intelectual y agitación política. Discípulo heterodoxo de Marcel Mauss y Georges Dumézil, Caillois considera que la tradición sociológica debe continuar pero que necesita volverse *activa*. Hasta ese entonces, el individuo –burgués o subversivo– había producido lo profano e impugnado los diferentes mitos sociales y los falsos ídolos tradicionales. Se trata ahora, argumenta Caillois, de que los intelectuales comiencen a revertir el proceso creando lazos de comunión, produciendo *lo sagrado*. El proyecto era, sin duda, ambicioso, pero en esa época no era raro que pareciera factible si se lo enmarca dentro de la infinidad de movimientos de vanguardia que lo precedieron, de los que el

siguientes términos: "esta contribución no me pertenece enteramente. Está destinada a representar aquí el punto de vista del Collège de Sociologie".

5 La revista Nouvelle Revue Française estaba entonces dirigida por Jean Paulhan, amigo de Victoria Ocampo y también participante en las reuniones del Collège. Los textos publicados por la revista consisten en una introducción-manifiesto escrita por Roger Caillois ("Programa para un Colegio de Sociología") y los ensayos "El aprendiz de brujo" de Georges Bataille, "Lo sagrado en la vida cotidiana" de Michel Leiris y "El viento de invierno" también de Caillois.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 60

Collège sería uno de sus remanentes.

Asociación dedicada al estudio de sociedades cerradas y, también, a la creación de una mística social por contagio, se percibe con claridad el antiiluminismo y hasta, si se quiere, el conservadurismo que implica la idea de restaurar instancias sagradas en pleno siglo XX. Pero no se trata aquí del conservadurismo tradicional francés (impregnado de una convicción católica), sino de un *conservadurismo negro* que hunde sus raíces en la tradición de los poetas malditos y en sus antecesores vanguardistas. Los fundadores del Collège coinciden con sus ex-compañeros surrealistas en que la crisis de la racionalidad occidental se vincula con su dificultad para pensar la otredad. Pero la actitud que da forma a las actividades de esta institución es totalmente distinta a la del grupo bretoniano: para ellos es posible construir un *sistema* riguroso y argumentativo para acercarse al misterio heterológico del erotismo, de la fiesta, de la fe o de la muerte. Frente a la razón excedida, "aprendiz de brujo que se ve cada día más desbordado por los objetos de su encantamiento" (CAILLOIS, 1939: 169), los miembros del Collège se proponen nada menos que constituir una *nueva ciencia diagonal* que fusione apertura hacia lo otro de la razón y activismo político.

La vocación sistemática no es la única diferencia que existe con el grupo surrealista: para los miembros del Collège el escándalo surrealista se había convertido en un "juego de salón" (la frase es de Caillois). Sin embargo, la crisis social exigía una consagración total cuya consecuencia inmediata es la denuncia de la literatura como subgénero de la distracción (Caillois critica tanto la ficción como la poesía). En la argumentación de Caillois, la revuelta surrealista había sido sólo un "tumulto" (CAILLOIS, 1993: 95), y su aplicación a la estética (o anti-estética) un culto de la distracción que, en la crisis de los años '30, lindaba con la irresponsabilidad y la culpa (dos palabras frecuentes en el léxico de Caillois y Bataille). "Ya no podemos rendir acatamiento a la belleza –dice Caillois– más que en nuestras horas de debilidad" (CAILLOIS, 1993: 69). La "distracción" que, para algunos pensadores como Kracauer o Benjamin podía tener un aspecto liberador, para Caillois era la muestra más consumada de la debilidad y la disolución contemporáneas. Es posible que la formación académica de Caillois en los años posteriores a su surrealismo precoz, con sus rasgos de seriedad e inmersión en los textos de la antigüedad, haya sido un factor decisivo en el desprecio hacia una cultura de masas y del entretenimiento en auge. La estética, entonces, se le aparecía como un desvío y sólo el ensayo de ideas, género al que Caillois fue fiel hasta su muerte, aparecía como la escritura que comprometía a la persona en su conjunto.

Finalmente, hay que considerar otro elemento más en sus discrepancias con el surrealismo: el tipo de poeta maldito que proponen difiere sensiblemente. La figura de Rimbaud, que para Breton era sinónimo de rebeldía y belleza convulsiva, es el testimonio –para los miembros del Collège– de que los grandes poetas del siglo pasado (Rimbaud, Mallarmé) ya habían dado una respuesta negativa a la potencialidad de la literatura.

El funcionamiento institucional era el siguiente: "El Collège de Sociologie se reunirá en la Salle des Galéries du Livre, 15, rue Gay-Lussac [La primera reunión, según testimonio de CAILLOIS 1991, tuvo lugar en el café Le Grand Véfour, al lado del Palais Royal]. Las conferencias comenzarán a las 21:30 en punto; irán seguidas de una discusión. La entrada en la sala queda reservada a los miembros del Colegio, a los portadores de una invitación nominal y (por una vez) a las personas presentadas por un miembro inscrito. La inscripción es de 5fr. por mes (8 meses al año) o 30fr. por un año (pagaderos en noviembre). La correspondencia debe dirigirse a G. Bataille, 76 bis, rue de Rennes" (BATAILLE 1974: 513). En estas reuniones leyeron sus trabajos, entre otros, Alexandre Kojève, Pierre Klossowski, Denis de Rougemont. La lectura programada de Walter Benjamin no pudo realizarse por la invasión nazi a Francia. Para la historia del Collège, es indispensable consultar los libros de Dennis Hollier, Le Collège de Sociologie (1937-1939) y Les dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre). Para un recorrido de los ecos del Collège en la literatura latinoamericana pueden leerse los trabajos de Raúl ANTELO (2004).

6

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 61

Paralelamente asistimos, tanto en Caillois y en Bataille como en otros escritores del periodo, a un rescate de la figura de Baudelaire por su interés en las sectas secretas y por su definición del burgués como aquél que utiliza la energía en función de la utilidad y del provecho. El autor de *Las flores del mal* es el genuino "héroe moderno", inspirador de una "teoría de la energía" y del complot (CAILLOIS 1939: 212). Ya no les interesa tanto el rechazo absoluto de un Rimbaud, sino el ambiguo juego baudelairiano de la sumisión aparente y la impugnación. Rimbaud rehúye de la ley, Baudelaire necesita de ella para transgredirla.[6]

Por eso, en esta tradición maldita en la que se coloca el Collège, el personaje que atrae todas las imprecaciones es el *burgués*. El crecimiento de la burguesía implica una disminución de lo sagrado, de su ambigüedad y misterio: su dedicación a la utilidad y al placer inmediato excluye el éxtasis y el gasto. Ataque a la burguesía y restitución de lo sagrado son dos elementos que se combinan en los escritos de Caillois de ese periodo. En *El hombre y lo sagrado*, el moralista devenido sociólogo se ocupa de las sociedades primitivas, pero bajo la descripción apaciblemente teórica late un manifiesto antiburgués escrito con tinta invisible. "Lo profano –se lee en un momento– es el mundo de la comodidad y la seguridad" (CAILLOIS, 1996: 59). En la búsqueda de la reactivación de las constelaciones afectivas, el enemigo es claramente la burguesía, definida no en su carácter económico sino, en términos de vida cotidiana, como el grupo que disolvió, con su ideal científico, los lazos afectivos (los "lazos del corazón"). Con esta "multitud de miserables con los que nada hay en común", la diferencia se desliza del terreno social al natural y la distinciones dejan de ser de grado para ser de naturaleza, "como si pertenecieran a especies animales distintas" (CAILLOIS, 1993: 107). Este pasaje de lo social a lo biológico, que es uno de los rasgos más conservadores del joven Caillois, plantea sin embargo una cuestión interesante: ¿cuál es el nexo que une el mundo biológico con las representaciones sociales? Esta es una de las preguntas que *El mito y el hombre* trata de responder. Gaston Bachelard explica los hallazgos de *El mito y el hombre* con la expresión: "aquí una conducta, allí una mitología" (BACHELARD: 144): lo que en el animal provoca una reacción instintiva, en el hombre produce una representación. Los orígenes de estos procesos están en una cadena afectiva generada por la noción básica de energía en una línea que debe mucho a las traducciones que se hicieron de Nietzsche al francés, a mediados de los años 30, principalmente de *La voluntad de poder*. Esta presencia de la energía biológica explica que, en *El mito y el hombre*, haya capítulos dedicados a la mantis religiosa y a los insectos miméticos: pero lo que en éstos es reacción institiva, en el hombre desencadena una representación mítica. Si en la mantis religiosa la hembra devora al macho después de hacerle el amor, en la mitología pueden rastrearse toda una serie de relatos que tematizan este vínculo.

En estos ensayos –que han influenciado a Lacan, Bachelard y Bataille–, Caillois plantea una cuestión intrigante: si los insectos no se mimetizan para sobrevivir, ¿por qué lo hacen? ¿Cómo explicar ese lujo? Junto al

6 No es ocioso recordar el papel central que desempeña el texto sobre Baudelaire en La literatura y el mal de Georges Bataille.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 62

paroxismo de la energía que son las pasiones, con su ritmo de aceleración y vértigo y su inscripción en el tiempo histórico, Caillois coloca la *inercia* de estos bichos que, en su reposo y enmascaramiento, se sustraen del devenir. Al detener el flujo de energía, estos insectos juegan a estar muertos. El instinto de conservación o de supervivencia es reducido (y en ciertos contextos eliminado) en función de este nuevo uso de la energía, que es disipación, gasto, instinto de muerte. La lógica de lo sublime (en la que, según la definición clásica de Burke, el instinto de conservación es básico) es desplazada por la de lo *abyecto*, como disipación del ser vivo hacia lo inorgánico movido por la fascinación o el horror. Frente a la conservación de energía propia de la burguesía se erigen, entonces, la energía como gasto y éxtasis y la energía como acumulación y renuncia al devenir. En el esquema conservador de Caillois, la relación social entre estas tres energías debe ser de equilibrio tal como lo es en la naturaleza. Esta entrega a una energía que compromete la existencia es la puerta que conduce a lo sagrado y a la afirmación del ser del hombre, quien deja así de preocuparse por la conservación mezquina de una vida sin riesgo. La "libido sentiendi" de Don Juan, la "libido sciendi" de Fausto y la "libido dominandi" de Napoleón –no en tanto figuras históricas sino como representaciones míticas– son las tres codicias que revelan la necesidad del hombre de ir más allá de los límites. Pero esta no es la única manera de acceder a las fuentes de lo sagrado, también está el renunciamiento, el ascetismo, "el deseo de no sentir nada", esa inercia que sustrae al hombre del devenir. "A una parte y otra del medio profano de la conservación y la economía", subsisten esos impulsos que, en la sociedad contemporánea, perduran en la intimidad del ser (CAILLOIS 1996: 156).[7] Sobre la base de estas hipótesis que Caillois muestra en las sociedades primitivas, los miembros del Collège desarrollan su crítica del intelectual moderno.

La sistematización de los mecanismos de la imaginación que hace Caillois no es ajena a su idea de lo que debe ser un intelectual. Consecuencia de las apelaciones afectivas a las multitudes en plena movilización y del uso de sofisticados aparatos de reproducción visuales, la imaginación surge – en los años 30– como el agente por excelencia de la política de masas. O, desde la óptica de Caillois, "en un momento en que se ve a la política hablar tan desenfadadamente de experiencia vivida y de concepción del mundo, cultivar y honrar las violencias afectivas fundamentales, y recurrir por último a los símbolos y a los ritos" (CAILLOIS 1939: 39). Todo parece indicar que quien maneje los mecanismos de la imaginación, productora de mitos, controlará los resortes de la política. El objetivo más o menos secreto de *El mito y el hombre* es preparar a los intelectuales para intervernir en esas "constelaciones afectivas primordiales" (102). Para Caillois, no puede pensarse la dimensión política despojada de la afectividad. Como consecuencia, no sólo se trata de pensar las diferentes instancias contractuales de la política sino también su dimensión imaginaria, de la cual los mitos (en el sentido soreliano) instaurarían *modos de imaginación*.[8] El problema que persiste es cómo vol-

7 Es en El hombre y lo sagrado, mucho menos sólido y seductor que El mito y el hombre, donde hay que buscar uno de los primeros esbozos del concepto de transgresión que ha tenido tanta fortuna en el pensamiento francés del siglo XX. Bataille, el responsable principal de este concepto, ha reconocido en más de un texto su deuda con el joven CAILLOIS, mientras éste, en el prefacio a El hombre y lo sagrado, habla de una "ósmosis intelectual" (1996: 9).

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 63

ver activo al intelectual en esta constelación; en una palabra, cómo investirlo de poder.

Este reconocimiento más o menos realista de las nuevas condiciones en las que se desenvuelve la acción intelectual política, es mediado –en sus textos más programáticos– por toda una serie de conceptos que pretenden derivar su legitimidad del estudio objetivo: la presencia de lo sagrado como sacrificio de la vida, el placer y la distracción como signos de la vida profana moderna, la necesidad de crear nuevos lazos afectivos o "del corazón". La transición entre la investigación científica y la agitación política es una marca en estos textos en los que el compromiso del intelectual con la sociedad es concebido como *integral*. No se puede no estar comprometido, principio que poco tiempo después aplicará Sartre a sus estudios sobre literatura.

"Sin duda es tiempo ya de acabar con este hedonismo intelectual", escribe Caillois (CAILLOIS 1939: 225). Dos conceptos en apariencia antitéticos están en la base del modelo de intelectual propugnado: compromiso y desinterés. En sus primeros escritos, sobre todo en "El viento de invierno", Caillois le critica al intelectual que mientras exige prerrogativas especiales no deja de participar de los mismos intereses y prácticas de la comunidad. Para diferenciarse, sería necesario construir una sociedad "fundada en la distinción entre lo temporal y lo espiritual", y que los intelectuales, nucleados en la espiritualidad de una sociedad cerrada y de elite, abandonaran el placer y se consagraran al ascetismo. Sólo renunciando a los intereses temporales de los hombres comunes, puede el intelectual investirse de autoridad. Debe renunciar a los placeres con el fin de acumular energía y hacer basar en esta renuncia su autoridad. El intelectual se acerca a medida que se aleja: sustrayéndose, gana ambigüedad y poder.

El proyecto, como el mismo Caillois lo reconocerá después, es utópico, y para imponerse necesita de una catástrofe, de un sacrificio o de una revolución. Mientras tanto, el intelectual tiene que encerrarse en su comunidad y forjar valores. La renuncia a la política inmediata, el no reconocimiento de una esfera pública en la que el intelectual participa, es uno de los rasgos más conservadores del joven Caillois que el colapso de la guerra pondrá en entredicho. Eso es lo que hay que entender cuando propone que el verdadero *clerc* renuncie a la mediocridad de la "felicidad" social para entregarse, como si fuera un santo moderno, a un "destino glorioso".

3. Adiós a las seducciones corporativas

La crisis de la participación de los intelectuales en la vida pública no era nueva (*La trahison des clercs* de Julien Benda es de 1927) y hasta podría afirmarse que esta crisis es una de las marcas más constantes y características de la cultura francesa del siglo XX. Una crisis constante pero cuyas causas no han hecho más que renovarse: a fines de 1930, fue la aparición del nazismo y la crisis de la democracia la que llevó a los intelectuales franceses sobre su responsabilidad. Frente a la nueva situación,

8 En una carta que Roger Caillois le envía a Victoria Ocampo muchos años después, se leen estas afirmaciones sobre los funerales de Eva Perón: "Jamás hubo funerales tan dignos de atención sociológica. Es verdad que la difunta reunía en ella la gloria y el prestigio de Agripina, de Mistinguett y de Santa Teresa de Lisieux a la vez: el trono, el altar y la pantalla, las tres fuentes actuales del entusiasmo generalizado. Es el primer logro mundial en este sentido" (OCAMPO 1999: 227).

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 64

lectuales franceses sobre su responsabilidad. Frente a la nueva situación, ¿qué sentido podían tener los escándalos vanguardistas o el privilegio dado a la poesía como llave de los secretos del mundo? Los hechos mostraban de repente que mientras los grupos combatían entre sí por la apropiación de lo maravilloso, paralelamente la multitud crecía monstruosamente hasta apoderarse de la escena política y señalar el inicio de una nueva era. Con la eficacia del comunismo soviético bajo sospecha, ¿qué nuevo orden podía venir a resolver la crisis de valores y de legitimidad del perimido sistema democrático? Una inclinación por lo maldito que lindaba con el autoritarismo a una participación activa en la nueva escena intelectual que se abre con la guerra.

Finalmente, otro elemento debe ser puesto en consideración: el *charme* que tiene para todo discurso apocalíptico, maldito o que promueve el escándalo, adoptar una postura en oposición a los "tibios" burgueses (el entrecomillado remite al Apocalipsis bíblico). Si, como explicó Bataille, ser maldito consiste en levantar como valores aquellos que la sociedad utilitarista y mercantil rechaza, ¿por qué Caillois se iba a negar a exhibir un mechón a la Barrès (que Victoria Ocampo le hizo cortar) o a agitar una ambigüedad que se veía a sí misma como una impugnación de la claridad burguesa? En esta paradoja, hunden sus raíces muchos de los dramas estético-políticos de las vanguardias y de los intelectuales del siglo XX.

En dos rasgos de la "prehistoria" de Roger Caillois (su relación ambigua con el nazismo y el impulso utópico que suponía el proyecto del Collège) pueden detectarse algunos límites de su sistema y ciertas consecuencias que se derivan de los principios que adopta.

Sin duda, uno de los problemas más inquietantes es el de la posición de Caillois frente al régimen nazi. Nos encontramos aquí ante un capítulo oscuro del pensamiento contemporáneo en el que diversos pensadores franceses (Caillois, Bataille, Dumézil, Blanchot) guardan una posición ambigua, si no claramente simpática, hacia el nazismo.[9]

Carlo Ginzburg, en su ensayo "Mitología germánica y nazismo: pensamientos sobre un viejo libro de Georges Dumézil", ya se refería al clima de fines de los treinta e incluía junto a Dumézil, en esa ambigua "simpatía por el nazismo", a Bataille y a Caillois. En este debate, el libro central es *El hombre y lo sagrado* que se edita en 1940, año de la ocupación nazi de París. En este libro, el nazismo es mencionado por primera vez a propósito del Congreso de Nuremberg y junto a las fiestas del 14 de julio en una referencia que es sólo ejemplificadora. Sin embargo, la segunda mención es más ambigua: la reconstitución de un ambiente sagrado aparecería comprobada en "ciertos aspectos del movimiento nacionalsocialista en Alemania" (CAILLOIS 1996: 154). En la reedición de 1950, Caillois elimina ambos pasajes.[10]

Habría que aclarar, de todos modos, que la posibilidad de convertirse en un aliado o un colaboracionista está fuera del horizonte de posibilidades de Caillois. Se trata de alguien que no sólo no fue colaboracionista sino que fue uno de los inspiradores (junto a Victoria Ocampo) de uno de los pro-

9 El tema fue abordado, entre otros, por Jürgen Habermas en el ensayo sobre Bataille de El discurso filosófico de la modernidad en el que, curiosamente, no se menciona a Caillois. En su ensayo "Mitología germánica y nazismo: pensamientos sobre un viejo libro de Georges Dumézil", Carlo GINZBURG (1989) ataca esta cuestión de la "simpatía por la cultura nazi" a propósito de Mythes et dieux des Germains, publicado por Dumézil en 1939. Un año después, se editó, en la misma colección, El hombre y lo sagra-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 65

yectos más exitosos de la resistencia cultural francesa: la revista *Lettres françaises* cuyos ejemplares, como es sabido, fueron arrojados por aviones ingleses en la Francia ocupada por los nazis. Lo que importa acá es saber qué es lo que lleva a Caillois a adoptar esta posición de simpatía ambigua: ¿su carácter de maldito antiburgués, su posición apocalíptica, la creencia de que las democracias estaban agotadas, o el rencor hacia la actitud de los propios franceses ante la crisis? En una de las primeras cartas que le envía a Victoria Ocampo, Caillois se muestra preocupado por este tema a propósito de su ensayo "La aridez" que había recibido el calificativo de "praxis de tipo fascista" de J.E. Mabinn (seudónimo anagramático de Walter Benjamin).[11] Incluso un amigo suyo bastante cercano como Jean Paulhan escribió en una carta a René Étiemble, en diciembre de 1939, que "Supervielle está en Buenos Aires con Caillois quien ha fundado algunas filiales del Collège y ha descubierto con violencia que no era hitleriano (a pesar de las apariencias)". Más comprensivo fue Denis de Rougemont quien en la revista *Esprit* (mayo de 1937) señaló el carácter "antiestatista", y por ende "antifascista", del grupo *Acéfalo*.[12]

¿Cómo entender, entonces, estos acercamientos del joven Caillois? En primer lugar, el sistema de Caillois –sobre todo la idea de que dar la vida por una creencia restituye lo sagrado– debe derivar, como consecuencia, en esta posición: si los nazis habían convencido a su pueblo de sacrificarse aunque sea en la *libido dominandi*, entonces habían logrado poner a la sociedad bajo el signo de lo sagrado. Hasta existe, como una corriente subterránea que recorre los textos de Caillois, un contraste entre las multitudes que se entregaban al placer generalizado de la creciente cultura de masas y las reuniones nazis como un monumento al instinto de cohesión y a las sociedades secretas o cerradas del pasado. No se trata acá, como lo plantea Ginzburg, de una cuestión de "simpatía", sino de las conclusiones que se derivan de ciertas posturas intelectuales entre las que se cuentan la celebración del sacrificio y del instinto de muerte y la idea complementaria de que las democracias modernas son sinónimo de mediocridad. Pero así como existen estos elementos que conducen a esa zona de ambigüedad, también había en el sistema de Caillois un rasgo que lo llevaba a mantener una irreductible distancia con la ideología nazi: su intelectualismo, su rechazo del ideal guerrero y su creencia de que el *clerc* podía ofrecer un nuevo núcleo de creencias a una sociedad en proceso de disolución. Según Hollier (citado por Felgine: 155) la ambigüedad es una estrategia que actúa por subversión mimética.

En otra dirección, hay un tópico que recorre secretamente toda la obra de Caillois y que está en la base de esta "simpatía": la *nostalgia de un orden*. ¿De dónde surge esta experiencia si no tiene precedente histórico ya que no se refiere a ningún hecho del pasado? El orden que se extraña es el *ordo rerum* que definió Marcel Mauss y hacia cuya estabilidad –según Caillois– tiende la naturaleza así como debiera hacerlo la sociedad. El origen de esta nostalgia, si seguimos a Caillois, está en las "revelaciones" de Mauss (ver el texto que le dedica en *Intenciones*) y en la intimidad, último reducto de lo sagrado en tiempos modernos, tal como se propone en *El hombre y lo*

do, cuyas pruebas de imprenta fueron corregidas por el mismo Dumézil ya que Caillois había viajado a la Argentina.

10 La versión de Fondo de Cultura Económica que utilizo aquí, de 1996, reproduce la traducción al castellano de 1942. En 1950, Gallimard reeditó el libro con un prefacio de Caillois, texto que sirvió de base a las sucesivas reediciones francesas (en 1963 sale una tercera edición con un nuevo prefacio agregado). Las dos menciones a la Alemania nazi son eliminadas en la edición de Gallimard sin ninguna explicación (CAILLOIS 1950: 124 y 172, cf. con CAILLOIS 1996: 110 y 154). Alrededor de la cuestión de la ambigüedad en la política gira el debate entre GINZBURG (1989) y HOLLIER (1993). En su correspondencia con Victoria Ocampo, Caillois habla, a propósito de su posición frente a la cuestión política, como de algo "necesariamente ambiguo" (OCAMPO, 1999: 19). En cuanto a la observación de Benjamin sobre el irracionalismo de Caillois, Starobinski ya señaló que lo que se opone a la razón no es lo irracional sino el sistema: "Le mystère restait le point de mire, mais d'un regard qui s'armait de tous les pouvoirs de l'intelligence pour ne pas succomber à la fascination [...] Elles désignaient des adversaires: les démissions de la pensée, mais également le rationalisme étroit, attaché à la vraisemblance plus qu'à la cohérence systématique" (STAROBINSKI 1981: 91).

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 66

sagrado. Pero esta intimidad, sólo por un malentendido puede ser interpretada como una expresión de un pasado arcaico y no de la misma situación histórica que atraviesan Caillois y los miembros del Collège. La nostalgia del orden no es otra cosa que una construcción artificial (pero vivida como experiencia profunda) de una vida social que se padece como insuficiente. La creencia de que las huestes nazis podían ser una reencarnación de alguna secta medieval teutona es un delirio, pero no lo es el tipo de experiencia histórica del cual esta creencia se nutre.

4. Un clerc en Buenos Aires

Con "Naturaleza del hitlerismo" Caillois se despide de la ambigüedad como modo de hacer política. Sin embargo, en sus primeros años en nuestro país, el ensayista francés no abandona la idea de crear una sociedad de intelectuales que sirva como ámbito de investigación y de promoción de valores vitales. Con "Defensa de la república" se inicia una serie de reuniones de la 'filial' argentina del Collège, que intenta prolongar los debates parisinos. En su correspondencia, Caillois y Victoria Ocampo discuten sobre los temas posibles y los mecanismos de las reuniones de la nueva filial.[13] En cuanto a las reuniones, hay que decir que sólo pálidamente reproducen la pertinencia y el vanguardismo de los debates de su referente francés. También es verdad que Caillois debió contentarse con un grupo ya armado, que estaba muy lejos de responder a ese requisito de permitir la entrada a "los portadores de una invitación nominal y (por una vez) a las personas presentadas por un miembro inscrito" (así, por ejemplo, Pierre Klossowski introdujo a Walter Benjamin y Jean Paulhan a Victoria Ocampo).

De todos modos, esta reuniones eran más abiertas y en ellas el escritor francés se vio obligado a objetivar un pensamiento fuera del clima iniciático de las reuniones parisinas y de las promesas utópicas que el Collège quería promover por contagio. El desarrollo de los debates argentinos ponía en evidencia cómo la imaginación del pensamiento de Caillois se articulaba alrededor de la idea de cambio total, del hiato de la redención plena. Considero que en otros contemporáneos de Caillois (pienso en Benjamin, en Sartre) puede verse algo similar, sobre todo en el Sartre que descubre que no se puede estar sino comprometido (la relación entre el intelectual y la sociedad es integral, total). Tanto Sartre como Caillois participaban, aunque fuera de manera diferente, de un mismo mito: para decirlo con palabras de Hannah Arendt, participaban de la idea de que "los denominados intelectuales pudieron acceder al ámbito público sólo en la época de la revolución" (ARENDT). Uno de los pasajes de la primera sesión de la filial argentina del Colegio de Sociología que publica *Sur*, a propósito de "Defensa de la república", es iluminador. Angélica Mendoza le objeta a Caillois que sus ideales desembocan en la constitución de una "oligarquía intelectual" y Pedro Henríquez Ureña las posibilidades de que "esta casta degenere en una casta opresora" (p.98). Por otro lado, le preguntan cómo podría llegarse a este régimen. La respuesta inmediata de Caillois es más contundente que varios de sus escritos: "sólo mediante una revolución se

11 Walter Benjamin, asiduo concurrente del Collège de Sociologie, hizo -como puede verse en la cita- una lectura de este ensayo no menos piadosa que la de Victoria Ocampo (ver HOLLIER, 1993: 56). Un comentario defensivo de Caillois puede leerse en su correspondencia con Victoria Ocampo a propósito de "una revista alemana que haciendo referencia a este artículo me acusó de 'crueldad patológica'" (OCAMPO, 1999: 19). Efectivamente, Caillois se refiere aquí al artículo de Benjamin, que habla de una "patologischer Grausamkeit", dato que la edición de Sudamericana pasa por alto (agradezco la traducción de John Peters de esta reseña que tomé de BENJAMIN 1991: 549). En una carta a Gretel Adorno de 1939, Benjamin -interesado por la producción intelectual del Collège pero consternado por sus tendencias hacia el oscurantismo- comenta: "Independientemente de los otros trabajos, retomaré gustosamente los análisis de las novedades francesas. Por otra parte, hay una, bastante graciosa, que acaba de aparecer en Argentina. Caillois acaba de publicar allí en una plaquette una requisitoria contra el nazismo, cuya argumentación retoma, sin matices ni modificaciones, la misma que ocupa los diarios del mundo entero. No hacía falta encaminarse hasta las regiones más lejanas del mundo inteligible ni del mundo terrestre para referir aquello. Es cierto que Caillois publica, por

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 67

convence a las sociedades. No veo ningún otro medio" (p.99). El debate, después de esta intervención, se desvía hacia otros temas como si la posibilidad enunciada por Caillois, en plena guerra, fuera tan absurda que sólo pudiera ser respondida con el silencio.

El intelectual, verdadero *clerc*, necesita de ese acto revolucionario para ocupar su lugar, pero a la vez ese acto hipotético es el patrón con el que mide todo lo que lo rodea. La brecha entre la producción de un saber con pretensiones de objetividad y la creación de valores sociales, entre la investigación erudita y la acción inmediata, se intenta salvar sobre el supuesto de que no hay "nada que prolongar y todo que modificar" (CAILLOIS 1939: 221). La posición podría ser descripta, con una ambigüedad que no dejaría de agradarle a los del Collège, como la de un *conservadurismo jacobino* (no hay que olvidar que entre los ritos que Bataille quería instituir estaba la celebración del aniversario del guillotinamiento de Luis XVI en el lugar del hecho). Pero el sueño de la creación de un rito que contagiara a todos quedó sepultada bajo los escombros de la guerra. En el plano histórico, el colapso que significó la ocupación nazi de Francia llevó a Caillois al reconocimiento de la construcción de una esfera pública (y no cerrada) para la palabra del intelectual. En el plano personal, él nunca hubiese sospechado que esa mujer que entraba para escucharlo en el Collège de Sociologie, significaría un giro definitivo en su vida de escritor.[14] La revista, desde entonces, se transforma en uno de los interlocutores privilegiados del escritor francés, quien prepara para el número de *Sur* sobre la guerra, una selección de textos franceses en los que incluye su "Naturaleza del hitlerismo". Junto con "Defensa de la república", dos cambios centrales pueden leerse en estos textos: por un lado, el pronunciamiento explícito en contra del nazismo con todo lo que esto implica: abandono de la política de la ambigüedad, mayor concentración en la cuestión nacional por sobre la crítica a la burguesía y cese de la fascinación por las sociedades cerradas del activismo político. Por otro, una crítica de la democracia en clave anímico-moral ("mediocre", "perezosa", "hipócrita", "vieja", "frívola" son algunos de los adjetivos que utiliza) que no impide que se la reconozca como el único régimen que sirve de pasaje a la "formación de elites" sin caer en el autoritarismo, ya en un matiz en el que no puede dejar de verse la marca intelectual de Victoria Ocampo.[15]

14 Algunos de los datos expuestos en este trabajo fueron tomados de un trabajo de investigación sobre los viajeros en la década del 30 que he realizado con Mariano Siskind.

15 "Concebir un régimen destinado a formar "élites" y a protegerlas, por una parte, contra la vulgaridad y desconfianza que las sofocan en las democracias; por otra, contra las exigencias abusivas que las modelan a su antojo o que las hacen añicos en las dictaduras. Es menester, incluso, llegar a mirar como necesaria la existencia de hombres que escapen por completo al control del Estado [...] De la democracia puede salir un régimen fundado sobre esos principios. Pero no puede, ni él ni ningún otro, nacer de un régimen totalitario, porque este último sólo consiste en una inmensa maquinaria policial destinado a mantenerlo, en una inmensa maquinaria política destinada a extenderlo [...] La democracia no excluye al menos la esperanza" ("Defensa de la república", Sur, núm.70, p.53). El artículo se vuelve a reproducir en el número 71 a propósito del debate sociológico.

otra parte, en la Nouvelle Revue Française, una teoría de la fiesta, de la que hablaré en mi primera comunicación con Max". Tomé la carta de BENJAMIN (1995: 843) donde está reproducida en francés, lengua que el escritor alemán utilizó en esta ocasión. Benjamin se refiere, seguramente, al texto "Naturaleza del hitlerismo" que Caillois también había publicado en Sur. LÖWY (1984: 637-638) estudia la posible influencia de la "teoría de la fiesta" de Caillois en la concepción del tiempo de Walter Benjamin. Hay que señalar, además, que el ensayo sobre París de El mito y el hombre es citado extensamente en el Libro de los Pasajes benjaminiano.

12 Citado por FELGINE 199X: 153. Y cita también a André Masson participante de la revista Acéphale: "il est évident que, en renonçant à la democratie, on s'approchait un peu des régimes de forces".

13 Se hicieron numerosas reuniones que se denominaron "Debates sobre temas sociológicos". La revista Sur publicó varios de estas conferencias con las correspondientes discusiones: "En torno a "Defensa de la república", "Comentario a Los irresponsables de Mac Leish", "Nuevas perspectivas en torno a Los irresponsables de Mac Leish", "¿Tienen las Américas una historia común?" y "El problema de Gandhi" (núms.71, 83, 84, 86 y 98, 1940-1942).

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 68

El cacharro y su cachada metafísica

"*Lo cacharon en Cacheuta*"
Martín Fierro, **3 de septiembre, 1926**

por Raúl Antelo

Entre noviembre de 1940 y marzo de 1941, Pedro Henríquez Ureña pronuncia una serie de conferencias En busca de nuestra expresión, en el Fogg Art Musem, de Harvard. Se volverían célebres, a partir de 1945, como Literary currents in Hispanic America y luego, en 1949, al ser traducidas por el Fondo de Cultura Económica, de México. Son el primer intento de una historiografía literaria, moderna y global, de América Latina. Curiosamente, nacen en un museo pero es en un colegio acefálico que, casi en seguida, templan su argumento principal.

En efecto, pocos meses después de pronunciarlas, ya de regreso a Buenos Aires, donde residía, Henríquez Ureña participa de los debates sobre temas sociológicos, esa réplica del College de Sociologie bataillano, adoptada por Victoria Ocampo para ser divulgada a través de su revista. Ese día de 1941-el 11 de octubre, último día libre de América, como proclamaban los antropófagos brasileños- Henríquez Ureña comenta la conferencia de Roger Caillois sobre la existencia de una historia común latinoamericana. Caillois, como sus compañeros acefálicos, Bataille y Leiris, estaba empeñado en trazar genealogías nietzscheanas y uno de sus primeros ensayos se concentra, a propósito, en lo latinoamericano. No es ajeno, por lo demás, al espíritu de Buñuel, en *La edad de oro*, o al interés de los surrealistas franceses, recogido por la revista *Imán.*

Desde la audiencia, el maestro dominicano subraya, en su intervención, la necesidad de una historia unitaria, que, antes de ser panamericana, ha sido bolivariana, por lo que adhiere, en general, al enfoque de Caillois, anticipando así su posición más tarde desarrollada, tanto en el manual literario de 1945, como en la *Historia de la Cultura* en la América Hispánica de 1947. En el debate que se sigue a la conferencia, Ureña argumenta que, en relación a las similitudes indicadas por Caillois, "el problema es si esas unidades básicas pueden sobreponerse a las diferencias entre dos Américas que están separadas políticamente y en aspectos de su cultura". Pero si, en líneas generales, el crítico no discrepa de Caillois, sí lo hace de otro participante en la sesión, el jurista Carlos

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 69

Cossio, quien rebate la posición del dúo Caillois-Ureña, dudando de la existencia de una "Latino-América" coherente.

Había allí una curiosa paradoja. Cossio, aunque aceptaba, en el campo del Derecho, las posiciones idealistas trascendentales, como la de Kelsen, siempre mantuvo una cierta distancia con relación a la teoría pura del derecho positivo. Rechazando el normativismo mecanicista del idealismo, el jurista argentino creía poder interpretar el derecho, en relación a la conducta humana, como una interferencia intersubjetiva, en que no se lidiaba con sujetos jurídicos ideales, sino con seres humanos reales, para los cuales el derecho era, a su juicio, no una forma sino una conducta, que se analizaba con categorías tomadas de Heidegger o incluso de Marx. Cossio había acabado de desarrollar esa posición en su libro *La plenitud del orden juridico y la interpretación judicial de la ley* (1939), obra elogiosamente reseñada en Turín por Norberto Bobbio. No obstante, en su intervención en el debate con Caillois y Ureña, justamente cuando Cossio se aleja de los discursos para abordar el problema del lenguaje, fracasa en sobrepasar la barrera epistemológica de ver el arte de los pueblos originarios como simple *etnografía*, mereciendo así la vehemente reprehensión de Ureña, quien le subraya tratarse de arte autonomizado. Le recuerda además el crítico dominicano el caso del museo donde había acabado de desarrollar sus lecciones de literatura comparada latinoamericana, el museo Fogg[1] , especializado en arte clásico, que, con pocos ejemplares de las primitivas culturas precolombinas, debió, sin embargo, pedirle piezas prestadas al museo etnográfico Peabody, también de Harvard, piezas que Cossio (un tucumano) desdeña como simples *cacharros*.

Cacharro (del lat. cacculus, olla) está emparentado con cachar, que es fragmentar o denostar, y tiene inclusive connotaciones carnales, en la nalga, de la que provienen los cachetes. En septiembre de 1926, la pato-ta Ber-Bor-Guillj-Mar-Per-Vall, es decir, Bernárdez, Borges, Guillermo Juan, Marechal, Pereda Valdés y Vallejo, se tira contra la mofletuda novela Zogoibi, de Enrique La Recta (sic), con lo cual la cachada se inscribe

1 El Fogg continuó esa tradición. En 2001 allí se expuso la colección de arte abstracto latinoamericano de Patricia Cisneros. Cf. Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection = Abstraccion Geometrica : Arte Latinoamericano en la Coleccion Patricia Phelps de Cisneros.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 70

en lo que el mismo Borges llamaría, poco después, la dialéctica fecal. Sea como fuere, la paradójica cachada de Cossio a los cacharros indígenas se volvería en su contra y adquiriría un inesperado tono trágico con el correr del tiempo. Cossio mismo sería tratado como trasto viejo, en 1956, cuando la Libertadora lo aleja de su cátedra en la UBA, a la cual sólo retornaría, fugazmente, en 1974.

Ureña, en cambio, en deuda de gratitud con la colección Fogg, no deja de elogiar sus imágenes, que hicieron sus charlas de Harvard, nos dice, mucho más ilustrativas y amenas, llegando incluso a incorporar algunas de ellas a la *Historia de la Cultura en la América Hispánica*. Acataba pues la lección de Berni, que había llamado la atención hacia los huacos-retratos de la antigua cerámica peruana, que seguían sin ser incorporados a los museos de arte. "Los huacos-retratos son, por ahora-decía el artista en 1943-curiosidades de los museos arqueológicos, etnográficos o históricos, como caso extraordinario de cultura aborigen, pero estas obras rebasan, por ellas mismas, los límites del común fenómeno arqueológico para entrar, con todos los honores, en el vasto conjunto de las grandes creaciones artísticas de la humanidad."[2] Por ello, quizás, el libro de Henríquez Ureña se abre, en efecto, con una imagen de la puerta del sol, en Tiahuanaco, y otra del torreón de Machu-Pichu, edificaciones a las que siguen un huaco chimú o el profeta Joel de Aleijadinho, en Congonhas. Allí quizás resida uno de los secretos de la pedagogia de Ureña. No desdeñar el mundo de las imágenes. Gl*orifier le culte des images*, pedía Baudelaire. Y Ureña lo acató. Por eso la unidad, en su modelo, no es sólo bolivariana, en lo que atañe a la historia, sino baudelairiana en materia de arte.

2 BERNI, Antonio - "Los huacos retratos" in Forma. Revista de Artes Plásticas, nº 27, Buenos Aires, jun. 1943, p.13.

Permeable a la sociedad de masas que captó en Estados Unidos, Henriquez Ureña, en realidad, no distingue letra de imagen. Lucha por el signo pero consigue ir más allá de él. Intuye el significante. Se opone así al uso iluminista de las imágenes como objeto a ser condenado y forcluído por la palabra, que prefiere imaginarla como simple presencia acabada en sí misma, no abierta a nada externo y, como dice Jean-Luc Nancy, amurallada en una estupidez de ídolo. La imagen, positivamente rebajada por su carácter secundario, imitativo e inanimado, inesencial e inconsistente, es quizás el ejemplo más acabado de la fusión occidental entre el precepto monoteísta del cristianismo y el tema platónico de la copia o la simulación, del artificio y la ausencia de original.

Henríquez Ureña, que siempre sostuvo a la vanguardia- y que debe haber oido, por ejemplo, en *Amigos del Arte*, la Serranilla del Marqués de Santillana, musicalizada por Juan José Castro, en la voz de Jane Bathori, la mezzo-soprano especializada en Debussy, Satie y Ravel- admite, también, en su libro sobre la cultura latinoamericana, que recién en ese entonces, con el desarrollo de la etnografía, especialmente la francesa, comenzamos a descubrir que "la humanidad ha conocido muchísimas civilizaciones, enterradas ya bajo el polvo, y que en muy diversos tiempos y en muy distintos lugares se construyeron grandes ciudades, se hicieron grandes descubrimientos científicos y se crearon grandes for-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 71

mas artísticas". Los ejemplos abundan y revelan un significativo cambio de evaluación de esas piezas, ya que "muchas obras que antes figuraban en colecciones etnológicas o arqueológicas emigran ahora a los museos de arte". Es el caso de las esculturas de Camboya o de Ur, de Guatemala o del Cuzco, de la Isla de Pascua o del África Central, que se codean con las antes incomparables estatuas de Grecia e Italia. Es decir, cualquier civilización puede haber sido, en algunos aspectos, tan grande como la muestra, si no mayor [3]. A la inversa, el arte latinoamericano ya no necesita demostrar madurez. La tiene y listo. En *Marginalidade da pintura moderna* (1942) el crítico brasileño Sérgio Milliet se basa, tanto en el pesimismo etnocultural de Reuter, como en el optimismo liberal de Pearson, para proponernos, en sintonía con otro cientista social, Stonequist, el concepto de *margen* como lugar de una negociación lacerada para el moderno artista latinoamericano. De allí proviene, entre otros, el clivaje de destructor/modernizador de un crítico como Antonio Candido.

En resumen, Henríquez Ureña comprende, en la práctica, que el presente ya es diseminación. En esa idea, donde convergen tanto el interés barroco por el polvo y las ruinas, como la atracción vanguardista por el primitivismo, se cifra la modernidad del crítico: concebir el arte como una estrecha relación entre la obsesiva proliferación de la palabra y, simultáneamente, una no menor atracción plástica por lo verbal, no sólo por la pintura narrativa, sino por la pintura escrituraria, que no puede ocultar así su deseo de inocularle discurso a la imagen. Ureña dice esto en la ciudad agitada por los artistas madí, pero Bataille pensaba cosas semejantes por esa misma época. Recordemos sus primeros textos, "Polvo" o "Informe", en la revista Documents, o las referencias a los sacrificios sanguinarios en Camboya. Recordemos su ensayo sobre Lascaux, geminado en su libro sobre *Mane*t.

Pero Henríquez Ureña, ajeno a ello, anticipaba ese mismo argumento, en 1935, en un artículo para el Boletín de la *Universidad Nacional de La Plata*, cuando al cuestionar el papel secundario atribuido a Brasil en esa construcción latinoamericana, se preguntaba si no fue Manet, precisamente, quien, en Brasil, concibió la nueva manera de pintar, al hallar en el trópico el esplendor de la luz, la revelación, la revolución, es decir, que "todas las cosas, debajo del sol, son simples masas de color y que hasta la sombra es color"[4]. Bataille tardaría veinte años más en decir lo mismo. De su lectura de Manet, como un artista posutópico que derrota el asunto y postula el borramiento, la obliteración como gesto, derivan, en última instancia, el estructuralismo y post-estructuralismo franceses. ¿Es descabellado decir que Henriquez Ureña, el ocasional compañero de Caillois, fue su precursor? La anestética de Duchamp, la escansión de Lacan, la desconstrucción de Derrida, la inestética de Badiou son otros tantos ejemplos de lo mismo: lo cómico, entendido como acto de conferir a la letra valores semánticos arbitrarios. Eso no configura, necesariamente, la risa del espectador, aunque señale, en cambio, lo cómico mismo del enunciado positivo que, gracias a la intervención genealógica, constata azorado cómo se disuelve la ilusión de un origen noble.

3 HENRIQUEZ UREÑA, Pedro - Las corrientes literarias en América Hispánica. Trad. J. Diaz Canedo. México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 67-8.

4 IDEM- "Las letras brasileñas" in La utopía de América. Ed por Ángel Rama y R. Gutiérrez Giradot. caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 363-4.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 72

En todos esos ejemplos, la creación de lo nuevo no pasa, como afirma Cacciari, de simple decreatio. La búsqueda de un fin-*nuestra expresión*-nos remite, paradójicamente, a lo irrisorio, al origen de la creación-a los cacharros- que son, sin embargo, obra autónoma y, como tal, debe ser entendida, al mismo tiempo, como diferencia periférica e identidad nuestra. Tal imagen es rica en connotaciones. El cacharro, la vasija o, incluso, en la terminología de Ureña, el crisol, es lo irrepresentable puro, lo extranjero, lo ausente, lo que rige todo el juego significante. No es nada, pero, de esa nada, algo sale. Un significante. Una creación. O sea que el espacio de la creación surge contornado, desde el vamos, por un doble imposible: la Cosa no puede ser representada por otra cosa como significante (y esas piezas cerámicas, según Cossio, son insignificantes, meros cacharros) pero, por otro lado, la Cosa puede ser representada en la medida en que ese objeto es creado. El vaso se vuelve así crisol de doble cultura, la cultura nueva, hibridamente hispano-americana.

Henríquez Ureña, obviamente, no está solo al pensar así. Tanto Heidegger, al interrogarse sobre la metafísica y, en particular, sobre "La cuestión de la técnica"[5], como Lacan, al abordar el problema de la ética, plantean cuestiones paralelas, en otras palabras, nos enfrentan a la dialéctica del vacío y la vasija. La vasija (la creación) es el primer significante modelado por las manos del hombre pero esa pieza no es significante en su esencia de tal, o sea, no lo es de nada ya particularmente significado. Porque lo que la vasija crea es el mismo vacío, introduciendo, por lo tanto, en la cultura, la perspectiva de su llenado. Como dice Lacan en su seminario sobre la Ética, lo vacío y lo lleno se introducen, por el vaso, por el cacharro, en un mundo que, por sí mismo, no conoce antes nada parecido. En el análisis previo de Heidegger, la vasija, mediante un análisis poético y sacralizador, era llevada a su condición ontológica, como cumplimiento de la aletheia, mediante la retención, reunión y manifestación de la verdad. Pero el vaso sólo adquiere, entonces, para Heidegger, una función significante recién a partir de su función utilitaria. Lacan, en cambio, opone el carácter utilitario a una nueva función, si podemos decir así, acefálica, sin nombre, o sea, significante, por el sencillo motivo que es la que hace de la vasija crisol, o del cacho un todo, es decir, un significante que no significa el ser en su verdad esencial sino nada en particular, a no ser el ser como nada. En otras palabras, para Lacan, como para Ureña, el cacharro significa, en versión intransitiva, lo cual quiere decir que ambos rechazan la problemática del origen, aunque ninguno de ellos, tampoco, cese de vérselas con ella. Ese nuevo significante, más que introducir el uso (etnográfico), en el discurso crítico, introduce el vacío (estético), el ser de la significancia, y ese hecho no es sin consecuencias porque, al ser modelado a imagen de la Cosa, el cacharro da consistencia a lo imposible de imaginar, la América Latina homogénea, pero, al mismo tiempo, la introducción en lo real de una hiancia, un agujero (lo Otro) es el argumento de posibilidad en torno al cual (y ya no a partir del que) el nuevo significante América Latina se constituye como tal.

5 HEIDEGGER, Martin - "La cuestión de la técnica" in Conferencias y artículos. Barcelona, Ed. del Serbal, 1994. Para un paralelo Heidegger-Lacan ver BALMÈS, François - Lo que Lacan dice del ser. Trad. H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 73

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

MUNTREF

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

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 74

Biologizar el espacio, habitar la biología

Precisamente desde la pregunta institucional "¿cómo participan obras del pasado en mi obra?" Valeria Maculan realizó una indagación en los reservorios del arte argentino y, a partir de sus hallazgos, fue delineando una tradición privada.

Por Valeria Maculan

Quisiera empezar aclarando que este escrito es, simplemente, un acercamiento a aquellos artistas argentinos que abrieron sentidos / marcos estéticos de lecturas desde cuyos ejes hoy pueden leerse algunos aspectos de mi trabajo.

1. Biologizar el espacio

En el año 1962, **Emilio Renart** (1925 -1991) construye una obra que titula *Integralismo Bio-Cosmos nº1*, en la que une-asocia partes que tradicionalmente se diferenciaban y hasta oponían, como pared, piso, escultura, pintura, dibujo. Según él, todo esto se unía a través de una imagen o de lo que llamaba un estilo personal. Entre los años 1966-1978 realiza distintas experiencias que denomina “trabajar creando”, hasta que en 1979 concreta una muestra, en la Galería Ruth Benzacar, la que denomina *Creatividad Integral.* Allí, Renart construye esculturas realizadas con materiales de desecho, donde acentúa las características propias de cada material, las que más adelante denominaría “Multimágenes”. (1)

2. La obra de arte total

El archivo de **Rubén Santantonín** guarda un conjunto de imágenes de sus recorridos por la ciudad de Buenos Aires. No son imágenes de los barrios, de la periferia, sino del centro de la ciudad. A comienzos de los sesenta Santantonín escribía que percibía un cambio importante en el arte de Buenos Aires. Entre las múltiples propuestas creativas que se lanzaron a esa conquista de lo nuevo, las cosas que Santantonín expuso en

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 75

los primeros sesentas estuvieron entre las propuestas más extrañas. La "cosas" eran objetos ambiguos y difíciles, realizados con materiales frágiles (telas, alambres, yeso), que tenían un bajo grado de referencialidad. Eran "cosas", nada específico: "intuyo que comienzo a descubrir una forma de hacer que me coloca frente a la encrucijada existencial con una más intensa vibración que si reduzco a mi ser, con su dilatada ansiedad, al canon pintura", escribía Santantonín. Esos curiosos atados casi informes comenzaron a emerger de la estructura del cuadro, primero como sutiles relieves y después como formas que avanzaban en el espacio hasta llegar a ser objetos exentos, bolas, nudos de materia que colgaba a distintas alturas de la sala. Las cosas de Santantonín se ubican entre las creaciones más radicales de la vanguardia experimental de los primeros años sesenta, no sólo por sus escasos referentes en términos de lenguaje, sino también por su bajo grado de determinación en cuanto a lo que representan. Las telas desgarradas o el desinterés por el acabado de la superficie, también están presentes en la obra de Santantonín. Son bultos, atados semi logrados de telas y restos de materiales de los que sobresalen o cuelgan retazos. Lo que predomina en las "cosas", más que lo informal, es lo pre-formal. Buscando formas inéditas, Santantonín partía del mayor grado de indeterminación que podía imaginar.

Esos objetos suspendidos que parecen tubérculos, raíces, grandes manojos a punto de explotar; formas táctiles y larvales entre las que Santantonín se mueve, mete su cabeza, camina el público, las toca, juega; esas formas perforadas, chorreadas de color, tensadas, amordazadas, constituyen ese lugar sensorial, esa "turgencia vital" desde la cual Santantonín aspiraba a definir el arte nuevo. Formas táctiles de materia intensa: desde la máxima precariedad Santantonín buscaba dar forma a sus deseos absolutos de encontrar aquellas formas nuevas. Precaria,

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 76

transitoria, la obra de Santantonín aspiraba a ser energía pura. La no durabilidad, la no permanencia, la dificultad de su conservación, eran parte de su programa estético.
Las "cosas" se caracterizan por el uso intensivo de una materia que se opone a lo admitido por el canon de la pintura o de la escultura: "No más 'líneas', ni 'planos', ni volúmenes. Quiero que 'la cosa' incluya direcciones, voluntades, 'contactos', vínculos, abultamiento, estrujamientos. He retirado de mi alma los viejos cánones caducos.
La Menesunda, obra-recorrido que Santantonín realiza junto con Marta Minujin en 1965, llevaba implícita la misma radicalidad. Desde la perspectiva de Santantonín, *La Menesunda* (en lunfardo "mezcla", "confusión") tenía dos propósitos centrales: el de hacer un arte colectivo –no sólo hecho por muchos artistas sino también para un público ampliado y gozoso– y la fusión de elementos que, en muchos sentidos, remitían a la fusión del imaginario de lo urbano.
Es la palpitación del presente y del ámbito urbano la que llevó a los artistas a introducir en *La Menesunda* un camino de luces de neón, que compactaban y enredaban las luces de la calle Lavalle (en esos años, la calle del centro de Buenos Aires en la que se concentraban gran parte de los cines de la ciudad), o un conjunto de televisores en los que los espectadores podían ver, por primera vez, su propia imagen en una pantalla. En *La Menesunda* había una celebración del fenómeno urbano, de la ciudad de Buenos Aires, de sus rincones de entretenimiento popular (como el Parque Japonés o Parque del Retiro, que hasta 1960, cuando se derrumbó, constituía un ámbito de diversión popular diurna y nocturna). Santantonín pretendió compactar en su obra la búsqueda de lo nuevo y la celebración de Buenos Aires.**(Fragmento de texto de Andrea Giunta).**

3. Habitar la biología

En 1972, **Luis Benedit** presentó en el MOMA de Nueva York el *Fitotrón*, un habitáculo para cultivo hidropónico, de acrílico transparente, en cuyo interior se reproducían repollos japoneses plantados en roca volcánica.
Esos trabajos de Benedit responden a razones profundas en las que se entrecruzan la ecología, la historia social, la incidencia de lo subjetivo y el imaginario colectivo. Asimismo, indican una vía para leer de manera diferente –en un entramado estético– datos, documentos y experiencias apropiadas del contexto científico. Es evidente el carácter ecológico-conceptual de las propuestas, en las que el aspecto "vivo" y los cambios producidos por los "procesos" naturales son las características fundamentales.
Dice Benedit sobre su trabajo:
"En los 60 yo empecé a trabajar con animales. La idea era presentar y representar al mismo tiempo. Había, por ejemplo, un cuadro de un pájaro mecánico, y al lado una serie de jaulas con pajaritos vivos. Después expuse en la galería Rubbers una serie de ámbitos, de laberintos (los

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 77

Microzoos) donde se podía observar tortugas, cucarachas.
En el 70 el tema de la Bienal de Venecia era arte-ciencia. Hice una jaula conectada a los jardines, con una pradera de flores artificiales de las que salía néctar nutricio. Después me invitaron al Museo de Arte de Nueva York, a hacer algo muy grande, y se me ocurrió el primer *Fitotrón*, que era un cultivo hidropónico, de lo que nadie sabía un pomo en aquella época. Se expuso en Nueva York junto con un gran laberinto de ratones.
La parodia se va despojando de lo anecdótico. Hice habitáculos cada vez más puros, de insectos, de hormigas, de peces. Muchas de esas obras, que eran hechos estéticos, tenían un fondo científico riguroso. Diseñé este *Fitotrón* donde todo crece a partir de una casita, como un rancho, un tema políticamente importante para mí sobre el que he trabajado mucho: hice ranchos de azúcar, de lana, con vinchucas."
Benedit reflexiona y pone de relieve las relaciones contradictorias entre la naturaleza y la cultura, entre lo orgánico y lo artificial. En estas obras, el elemento artístico está reducido a la mínima expresión, y hay un máximo de contenido semiótico. Sin embargo, como es característico en el conceptualismo argentino, Benedit no renuncia al goce estético. Adopta una actitud analítica de estructura bipolar: por un lado, la seducción visual de la "bella apariencia", y, por otro, la reflexión teórica.

4. El vacío construido

A partir de 1960, aparece en la obra de Clorindo Testa la importancia que le asigna al espacio, como preocupación, objeto central y primordial de entender su arquitectura.

"… El amor por el detalle es una cosa que no puede suprimir el que lo tiene. En mi caso la idea es que no es relevante", subraya en una de sus publicaciones.

Aunque en el desarrollo del reportaje la palabra "espacio" no aparezca y las referencias sean a "la obra de arquitectura", queda en lo expresado cierta confrontación entre las "escalas" de la apreciación particularizada del detalle constructivo y la visión integral e integradora que supone la experimentación del "vacío construido". Actitud ésta que se reconoce en toda su obra, más allá de los vaivenes del panorama teórico internacional, en el que la preocupación por el espacio no ocupa hoy un lugar central en la elaboración de los discursos, a diferencia de lo acontecido en buena parte del siglo pasado.

"En las expresiones del arquitecto Testa hay una firme posición teórica frente al acto sensible de percibir la arquitectura, a los antecedentes que elige para referenciar su obra y al objeto central de su preocupación en el momento de proyectarla". (**Fragmento de texto de Carlos G. Giménez).**

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 78

5. El paisaje en el espacio

"La exposición en el **DA2 de Salamanca**, con curaduría de Christiane Meyer-Stoll y Javier Panera Cuevas, ha contado con el asesoramiento directo del artista, que in situ dirigió el montaje de la pieza estrella de la muestra: la monumental obra *Re-Sketching Democracy* (2004), instalada en el patio central del Museo, que desarrolla sus casi treinta metros de longitud como una lengua recién amputada al filo de la pared. Atractiva y repugnante, circula como un inquietante río por el borde del antiguo centro neurálgico carcelario que fue durante décadas pasadas el edificio. En sus propias palabras, esta "película sincrética, este pasaje en el espacio (…) ya estaba aquí, yo no la he creado (...) me resultó muy estimulante que el espacio se tratase de una antigua cárcel remodelada, me enviaron las fotos y eso me decidió". Explosión colorística, se pierde el punto de vista, el ojo del espectador adopta las dos posiciones de un objetivo que pasa del micro al macro y viceversa con el zoom como ley férrea. Marcaccio se eleva sobre el Holón, cabalga en 010101010101010101. En *Re-Sketching*… queda constancia de su savoir faire: el bastidor de madera toma la forma que él desea, manipula la obra desde la misma raíz matérica. El lienzo, soporte, lo sigue siendo, al mismo tiempo que pasa a ser un protagonista más, en él descansa una primera base de óleo que ha sido imprimada tras la creación digital con el ordenador, manipulada a continuación con óleo, polímeros y silicona, un aditamento tras otro. Un voraz collage constructivo, sí, y es que para **Fabián Marcaccio** el collage deconstructivista pertenece a las centurias pasadas, algo que arrancó con Caspar David Friedrich y debe quedarse en la posmodernidad. Su collage, como fórmula creativa, lo es de la vida misma. El ser humano ya no es el centro de todas las cosas. Ha sido desplazado por los mass-media. En ese desequilibrio, en esa inestabilidad, la obra de Marcaccio se asienta como anclaje para impedir que seamos tragados en la espiral que hace fuerza desde lo más hondo del sumidero.

Metamorfosis… pintura en proceso de cambio, pintura mutante, pintante… Marcaccio entiende la pintura a su manera. Pintura de la pintura. Pintura que se empasta de tal modo que toma el carácter de masa escultórica, tan gruesa que no deja de crecer y engordar, son estas características diferenciables de su obra actual. Se han vuelto más corpóreas, porque se resisten a permanecer planas sobre la tela, caprichosas de sí mismas. Y en ellas el cuerpo aparece capturado con los medios de la fotografía digital, que él mismo realiza o toma de Internet, en todo caso nunca se trata de apropiacionismo. Algunas sorpresas más son sus montajes de video, coherentes, con el carácter de travelling cinematográfico que disfruta su obra plástica también.

Marcaccio ha plantado el muro delante de nuestras narices, ha encon-

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 79

trado una grieta y sigue horadando para hacerla aun mayor. Señoras y señores, pasen y vean, parafraseando a J. G. Ballard, con todos ustedes… 'la exhibición de atrocidades'". **(Fragmento de texto de Borja Martín-Andino).**

6. En los bordes del desprejuicio

Hacia fines del 99, **Mauro Machado** presenta en el Museo Castagnino de Rosario *Conversaciones*, una impresión digital perteneciente al conjunto basado en los "Mosaicos Penrose".
Su estética es una estética de laberintos. No posee *ni anversos ni reversos* (1). Según el artista, se ha vuelto una estética más desprejuiciada.
Aunque nunca lejos del camino de la lógica, ha retornado a la sensualidad de la materia. Al menos así lo delatan sus producciones, que ahora juegan en el espacio circundante entre pasado y presente; entre bordes, permitidos por la estética del laberinto, y centros, planteados en una serie de configuraciones orgánicas. Estas últimas constituyen sus trabajos más recientes. En la composición de cada una de estas imágenes aparece el principio de jerarquía. Pero al mismo tiempo, el orden que imparte esa modalidad de disposición no deja de ocultar los efectos sutiles de las mutaciones de esos organismos. Están variando en saturación del color, en textura y en el grado de transparencia. A pesar de ello, el artista tiene una participación más contundente en estos cambios, en el sentido en que manipula estas resultantes, más propensas a la estabilidad.
Las opciones de su estética laberíntica le permiten establecer bifurcaciones en juegos parciales de horizontalidad y verticalidad. Hay predisposición a diversos desplazamientos que problematizan la detención del tiempo.
En este sentido, aún sigue embarcado en la gran esfera de la variable temporal, que constituye una de las vetas esenciales de su lógica de procedimiento. **Fragmento de texto de Nancy Rojas** (2).

7. Descontrolar el espacio

"**Diego Bianchi**: Las cosas que pienso se podrían aplicar a cualquier ciudad grande. Están ligadas al conocimiento que una persona puede tener con el lugar en donde habita pero supongo que BA, en particular, tuvo un proceso de crecimiento abrupto y de decadencia y empobrecimiento paralelas, eso deja muchas cicatrices a la vista, muchas cosas mal resueltas, incompletas, negadas, taponadas, precarias. Durante mucho tiempo, puse el ojo sobre estas cosas, las entendía como señales o afloramientos de otra cosa, supongo que el contacto cotidiano e íntimo con la ciudad me permitió este tipo de mirada enfocada. Mi interés era, primero, registrar y, después, intentar reproducir aquellos fenómenos que por sus características y posibilidades estéticas permitieran lecturas ampliadas de la realidad en general, y de

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 80

los fenómenos estéticos en particular.
Buenos Aires es pretenciosa, tiene el orgullo de ser la ciudad "europea" de Latinoamérica, hay una lucha por alcanzar otro "status". Pero existen en el mismo territorio diferentes paradigmas en conflicto, lugares "puros" y lugares de "frontera" donde el mix es más visible, Once, Constitución, Pompeya. Quiero escarbar sobre ese punto, insistir en esta particularidad de la ciudad. Me cuesta en cambio conectar con las tradiciones modernistas rioplatenses. Estoy más atento a lo que sucede en el lado bastardo.
Las zonas "puras" son espacios en donde hay menos contraste, más homogeneidad social y también más homogeneidad estética, pero pueden ser zonas de clase alta, media o baja. Las zonas de "frontera" para mí son más atractivas porque estas disparidades son más evidentes, donde lo distinto aflora y entra en conflicto, son para mí focos infecciosos por donde el mundo "bárbaro" puede ingresar y expandirse dentro de lo otro. Me atrae mucho poder ser un "agente", tender un puente desde ahí. Trabajo a partir de lo que veo, más tarde, efectúo pequeños desplazamientos, traslados, citas, acortando y tensando los límites entre situaciones dispares, entre la situación real y la que propongo como ficción… actúo sobre lo que va quedando a la vista, como al descuido.
Hay una apelación a la sensación en mi trabajo, para mí es muy importante entrar por ahí a las cosas que veo y a las que hago. Confío en que cuando algo rompe la barrera racional, hay otro nivel de percepción más sensitivo que permite relacionarse con las cosas de forma más fluida.
Hay situaciones sobre las que me interesa trabajar, desarrollar una teoría, argumentar o llevar al borde del ridículo o la exageración. Intento que determinados procedimientos se puedan seguir y entender con un mínimo de esfuerzo. Entiendo que al público le resulte difícil. Muchas veces, incluso yo, no sé a dónde estoy yendo. Se producen combinaciones entre las distintas cosas, se enredan generando sentidos nuevos más allá de mis intenciones, pero creo que si la primera barrera, el filtro racional, fue derribada, las ideas pueden fluir, juguetear un poco, resonar en alguna parte. Creo que los dos carriles me interesan, intento cruzar de un lado a otro sin problemas. Pero es complicado no pecar en alguno de los dos sentidos, no me gustaría pasarme de frívolo, ser Disney pero… soy el primero en aburrirme del arte que exige saberes previos. Se dice que no hay que ser demagogo con el público, pero creo que para que alguien entre al trabajo, hay que seducirlo para después pasar a lo siguiente, ¿no? Como en todas las cosas. En ese sentido, la belleza y otras "cuestiones estéticas" me resultan útiles. Pero prefiero ser bruto a ser sutil.

El momento de concreción siempre es traumático. Sé que la mayoría de las ideas no funcionan como espero y empieza la lucha. A veces sucede una conexión especial, los elementos empiezan a actuar, a hablar, a funcionar dentro de una diagramación latente y móvil." **Fragmentos de la entrevista de Leopoldo Estol al artista.**

Rafael Cippolini, *Manifiestos Argentinos*.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 81

ASGA
Galería Alberto Sendrós

Andrew Moszynski

Signos de vida

Curador: Roberto Jacoby

7 de marzo/ 9 de abril

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

crimson

Aitala Benjamín
Ahumada Rovai Paulo
Amatista Lucila
Aznar Julian
Balzarotti Hernán
Bellmann Maxi
Barletta Juan
Caporali Mario
Carpaneto Martín
Calmet Pablo
Cherñajovsky Nora
D´arcangelo Andrés
De Rose Andrés
Fatuzzo Emilo
Fernandez Federico
Fernandez Gabriela
Gariboti Leonardo
Gruschky Paula
Ibáñez Lagos Maria
Lanteri Geraldine
Iglesias Maria Julia
Lascano Carolina
Lanzi Federico
Maggio Mariana
Martinez Rubio Fernanda
Mari Lula
Mileo Moss Lucas
Montero La Casa Matias
Mujica Magda
Neuburger Sonia
Olivieri Verónica
Oñatibia Carlos
Ortego Laura
Pardal Mariana
Rivero Esteban
Roa Valeria
Roncoli Claudio
Spotorno Lucila
Stewart Vivian
Tabarez Gustavo

● pintura/ ● dibujo/ ● escultura/ ● instalación/ ● fotografía/ ● video/ ● arte digital/

f. acuña de figueroa 1800 (011) 48 63 73 75 mar a sab 13 a 20 hs.
crimson-arte@speedy.com.ar www.crimson-arte.com

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 82

El objeto al ser mirado se adueña de nosotros

A propósito de *Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*. En diciembre pasado se presentó el último libro de Mario Gradowczyk. Es un honor para nosotros publicar el texto escrito especialmente para ser leído en la ocasión por Fabián Burgos.

Por Fabián Burgos

Ronda en este texto de Mario Gradowczyk, y quizás se trata de uno de los momentos que más me gustan de su libro, la pregunta sobre cuál es la conexión entre el receptor y la obra de arte. Aquellos momentos donde le pone el ojo y la palabra a la interacción entre la obra y la capacidad imaginativa del receptor y donde las miradas se entrecruzan para hallar en la obra , con extraña paradoja, quizás hasta algún sentido oculto.

Cita el autor una frase de Paul Klee : " Un lugar común entre el lego y el artista donde un encuentro mutuo es posible para que el artista no aparezca como un ser aislado". A través de ésta distinguimos la voluntad de Mario sobre la elección y equivalencia entre aquél receptor , la obra y el artista , como una ecuación sencilla e imprescindible para comprenderla. Las mismas partes de esta ecuación advierten que no hay alegorías ni necesidades enciclopédicas anteriores a la que se deba recurrir, sino por el contrario, todo está allí, en esa especie de tríada a la que nos debemos.

Ahora bien, cabe preguntarse entonces si estamos planteando la exigencia de un observador especialmente atento o en otras palabras la búsqueda de un "receptor ideal". Y aquí el autor nos marca , más allá de todo prejuicio, las posibilidades de un "receptor deseado, quien es el que se encuentra por primera vez con uno o más artefactos de un artista que le resulta desconocido y en ese caso, sin preceptos y con la libertad de un niño inaugura en su mente un nuevo mapa donde registrará en lo sucesivo lo concerniente a este nuevo artista". Así se desarrolla la actividad imaginativa y sensorial del espectador y comienza a delinearse al mismo tiempo la aparición o consideración del aura como parte constituyente de la obra, pero no como modelo seudo espiritual sino como variable de concepto. El aura, como intuición de conjunto de las imágenes , que sugeridas de la memoria involuntaria, tienden a agruparse en torno al objeto.

Hay otra cita bellísima sobre el aura y que Walter Benjamin define así: "Se

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 83

entiende por aura de un objeto, ofrecido a la intuición, el conjunto de las imágenes que, surgidas de la *memoria involuntaria,* tienden a agruparse en torno de él". Esta definición amplía y le da mayor sustento a su tan citada definición del recordado ensayo de Benjamín sobre la reproducción técnica, y es aquélla que la define como "la manifestación irrepetible de una lejanía".

"Esa memoria involuntaria", para el filósofo alemán, "no es otra cosa que el mecanismo por el que el objeto se transfigura y se visualiza en la mente del receptor, no como una forma inerte sino con todo su potencial simbólico en constante movimiento". Algo así como una transmisión mutua entre el objeto y el que mira. "El objeto al ser mirado se adueña de nosotros".

Estas injustas simplificaciones mías sobre los conceptos que vierte Mario en el transcurso de su libro nos dan la pauta de la batería de ideas y teorías con la que trabaja. Su simetría con la percepción de lo sensible nunca enfría ni detiene al "artefacto", como él llama a la obra. Sus ideas nunca eclipsan a éste sino que lo acompañan aun cuando estas ideas surjan de la experiencia subjetiva del autor.

Leamos sino como ejemplo sus apuntes sobre "Caos y sublimación", aquí se vuelve sobre algunos artistas del pasado, los que han estado en "completo control de sus actos", caso Mondrian o un artista inmerso en el caos como Pollock.

Lo singular en este análisis es el uso que Mario hace de la ciencia buscando equivalente de comparación o construyendo una idea particular sobre el grado cero. Nos habla de temperatura interna que es una variable de termodinámica usada en la física por Lord Kelvin. Mario marca una analogía entre la física y el arte donde nos muestra que a mayor temperatura interna mayor es el nivel de caos del cerebro. Por el contrario cuando el artista alcanza el reposo absoluto, como una suerte de meditación, la temperatura baja a 0º Kelvin. Recordemos a Malevich:

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 84

www.dpmgallery.com
dpm@dpmgallery.com

dpm
en:
Merrill Lynch
arteamericas
THE LATIN AMERICAN ART FAIR | MARZO 16 - 18 2007

CIRCA´07 | MARZO 30 - ABRIL 02, 2007

USA
2441 N.W. 2nd Avenue
Miami, Florida 33127
Phone 305 576 1777
Cel 305 283 4480

ECU
Circunvalación Sur 111A
y Víctor Emilio Estrada.
Guayaquil - Ecuador
Telf: 593-4 2 888 104
Fax: 593-4 2 888 109

viajobien.com

Bienal Fin del Mundo

Disfrute el Arte y conozca Ushuaia!

Pasaje aéreo con impuestos incluidos.
Alojamiento en Hotel 3* (terrazas del Beagle).
Traslados aeropuerto - hotel - aeropuerto.
Excursión al Parque Nacional Tierra del Fuego.
Asistencia al viajero. Kit de obsequio.

Salida del 27 al 31 de Abril $ 1.235.-*
Salidas del 12 al 15 y del 19 al 22 de Abril $ 1.160.-*

* Precio por persona en base habitación doble. Impuestos incluidos.
Oferta limitada a 6 plazas o hasta agotar disponibilidad.

4314-0778

www.viajobien.com
info@viajobien.com

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 85

"Si cualquiera conoce el absoluto conoce el cero".
Así el lector pivotea constantemente sobre una línea trazada entre el análisis teórico y la propia historia del arte. En esos vaivenes que recibimos con gratitud como una ofrenda que Mario nos da, redescubrimos o en tal caso revisamos los orígenes de la abstracción desde un punto de vista menos transitado, que es aquél que ubica su surgimiento desde dos posiciones aparentemente antagónicas como formalismo y espiritualidad, donde confirmamos así la construcción del discurso canónico de la abstracción a partir de estas polaridades.
Esta polarización histórica funciona como una parábola de la condición del artista en todas las épocas, me refiero a aquélla puja interna entre el mundo de las ideas y el de las emociones.
Otra de las relaciones que el autor va hilvanando a lo largo del libro es la que hace con las vanguardias internacionales y nacionales de principio de siglo , tomemos por caso el futurismo italiano. Este reflejaba la dependencia del hombre con la máquina en una temática de campos de fuerza, dinamismo y velocidad. Estas reflexiones conducen a Balla a sus repeticiones de las formas geométricas y a Severini a la vibración de los planos cubistas, esa identidad dinámica propia de la mezcla entre colores y movimientos que Pettoruti retomará e investigará en el Buenos Aires de los 50.
Transformaciones, derivaciones, puentes que cruzan de un continente a otro pero siempre considerando lo personal, lo temporal y el entorno, constituyen el núcleo central de Arte Abstracto. *Cruzando líneas desde el Sur*, bellamente editado por EDUNTREF, la editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, con numerosas ilustraciones en colores que facilitan su lectura.
Cabe señalar, como cierre de estas notas incompletas sobre un texto de tan abundante contenido, que su oportuna aparición se produce en un tiempo donde la contemporaneidad, en busca de la tradición, anhela fortalecer su propia existencia.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 86

El artista como nuevo fascista

¿Cómo se construyen, con qué tácticas se van edificando las subjetividades artísticas del futuro? En el siguiente artículo se nos advierte sobre presuntos peligros emergentes que afectan los perfiles de especies en ascenso.

por Paula Fernández

Resulta muy fácil señalar una diferencia radical entre proyectos como "Société Anonyme" (nota del editor: ver **ramona 66**) y otros programas hoy cada vez más usuales como el blog "Las afinidades electivas" (www.laseleccioneselectivas.blogspot.com). Para el primero, y en un camino seguramente iniciado por "acefálico" Roger Caillois a partir de sus "ciencias diagonales", la subjetividad creadora resulta una afronta para todo tipo de momificación de las instituciones, una "nueva inespecificidad", donde la tarea artística resulta siempre plural en sus prácticas de producción. Desde su texto fundacional los integrantes de "Société Anonyme" nos advierten que "crítico, artista, teórico", etc, son conformaciones que no tienen ya ningún sentido, que resultan vetustas, ya que lo que importa no es el rol sino las dinámicas de producción de arte. La "Institución Arte" infatigablemente busca perpetuar aquellos viejos (por cuestionados e improductivos) roles a partir de mínimas remodelaciones de su fachada.

Todos estos nuevos proyectos de multiplicación endogámica, de "clubes cerrados de poetas y artistas que sólo conforman comunidad con otros poetas y artistas" no hacen más que alimentar y promover nuevas formas de fascismo. Si Guattari, a lo largo de toda su trayectoria, no hizo más que resistir la perpetuación de subjetividades a favor de un devenir deseante de transformación perpetua, estos modelos restrictivos de gestión (no curiosamente algunos son financiados por monopolios de

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 87

comunicaciones en su política de "limpiar su mala imagen social a partir de actividades culturales vinculadas con las nuevas tecnologías") no hacen más que impedir mutaciones reales.

En el sitio del "Proyecto Bola de Nieve", el artista Matías Rizzone defiende la opción del "artista multimedial", cuya máxima encarnación recaería en la figura de Diego Melero. Para Rizzone, el artista multimedial se superpone a otras actividades (él se define como "post-médico", así como Melero es al mismo tiempo sociólogo y personal trainer) y obtiene, de esta acumulación, su ganancia. Sin dudas, este modelo de "artista multimedial" es el negativo exacto del modelo propuesto por "Société Anonyme". Mientras que ésta última celebra un tipo de subjetividad verdaderamente experimental, un cuestionamiento profundo de roles que ya llevan siglos de fosilización, la "estrategia multimedial" no hace más que posibilitar el camuflaje del desembarco de cuadros gerenciales de grandes multimedios en el mundo artístico a partir del lifting de "nuevos artistas": un tipo de fascismo cada vez menos encubierto. Cada vez menos "artistas kamikaze" o "artistas bonzo", esto es, aquellos que desde sus mismas obras llevan a fondo un cuestionamiento de su trabajo. La endogamia multiplicativa reinante no hace más que perpetuar una fiesta donde un grupo que no se quiere reducido pero finalmente lo es, no deja de autocelebrarse.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 88

La infancia peronista de Juanito Laguna

Texto de la presentación del libro *Mundo Peronista* de Daniel Santoro (La Marca, 2006) en el auditorio del MNBA el día 31 de octubre de 2006

por Laura Malosetti Costa

Ante todo, quiero agradecer a Daniel Santoro el haberme invitado a presentar aquí su libro. No soy peronista, pero tampoco soy argentina. Supongo que esta combinación de factores me ubica a una distancia suficiente como para esperar de mí un comentario bastante "desde afuera" de su libro.

Tengo que decir en primer lugar que me parece que este libro de Santoro tiene la cualidad de un "libro de artista", aunque no se trate de un ejemplar único. Contiene sus pinturas, sus proyectos, bocetos, páginas de otros libros (ésos sí únicos), sus textos, textos de críticos que comentan sus imágenes, entrevistas. En fin, es un libro en el que el artista despliega profusamente sus ideas en imágenes, textos y registros de proyectos densos de significados.

"Ver no es lo mismo que mirar", un ideograma chino explica esta cuestión en forma gráfica: un ojo asociado a una mano. Mirar es capturar, atrapar con el ojo. Y duplicado, ese ideograma invita a mirar con atención.

Esos signos fueron colocados por Santoro en una imagen que está en su libro, sobre la cual me detendré brevemente. Eva Perón, aureolada como una virgen, castiga a un niño Lenin, al cual sostiene sobre su regazo. El niño deja caer su juguete: el acorazado Potemkin, que rueda escaleras abajo mientras un niño peludo -gorila- se tapa los ojos y llora. Ese pequeño gorila lleva el número 1, el Potemkin de juguete el nómero 2 y la Eva virgen el número 3. Ella es, ostensiblemente, la tercera posición que obsesiona al artista. Esa Eva está pintada por un artista que vio la virgen que Max Ernst pintó en 1926, y ambos vieron la *Madonna del collo lungo* del Parmigianino, claro. Pero las citas no terminan allí. El Potemkin de juguete cae por las escaleras como el cochecito de bebé en el Potemkin de Eisenstein. Una sobre otra se cruzan las citas y crece el espesor de esa imagen emblemática, como la *palla* de un altar profano.

Aunque usa con insistencia la palabra, Santoro no comenta, no usa adjetivos. No usa la palabra para abrir juicio sobre lo que fue o lo que pudo ser (o tal vez comenta en chino, pero en ese caso son comentarios sólo

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 89

para chino-parlantes, que en Argentina son una franca minoría).
Pone en imágenes sus ideas, que son el deseo militante de una utopía. Pero son imágenes complejas. Hay que mirar con atención. Y cuanto más se ha mirado más se encuentra en esas imágenes tan ambiguas como poco inocentes.
Aunque atesora miles de objetos, imágenes, piezas gráficas, caracoles, fósiles, juguetes, Santoro no colecciona. Crea a partir de fragmentos de otros mundos. Construye formas a partir de otras formas y utopías con los restos de una utopía que en algún momento se puso en marcha pero fue derrotada.
Aunque ejerce la memoria en todo momento, Santoro no mira atrás con nostalgia. Produce mezclas iconográficas que trabajan a muchos niveles. Por momentos son irónicas, por momentos parecen teñidas de ingenuidad, por momentos parecen tan críticas como sólo un peronista podría serlo. Todas apuntan al futuro.
Aunque ancla sus imágenes claramente en un momento preciso del pasado argentino, Santoro no es un historiador. Hace exactamente lo que un historiador aprende desde sus primeros pasos que no debe hacer, esto es: proyecciones al estilo de "qué hubiera pasado si..." Él se dedica de lleno a ese ejercicio de la imaginación. Y el resultado es tan bello como inquietante.
Los materiales con los que trabaja siempre fueron peligrosos e irritantes. Trabaja con la mística del peronismo y también con las imágenes más recalcitrantes del antiperonismo. Recorre todos los tópicos y los desnaturaliza, los descentra y los somete a operaciones críticas.
Vayan sólo un par de ejemplos como botón de muestra:
El autómata gigante acariciador de pobres de su Mausoleo a Eva Perón.
La Eva de los cuatro fuegos (el del Jockey Club, el parquet, las iglesias y el fuego del corazón de Eva).
También es un gran narrador de leyendas. Crea cuentos maravillosos de un tiempo que no le tocó vivir pero que adivina tremendamente feliz por

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 90

las historias que heredó. Le dibujó una infancia peronista a la mamá de Juanito Laguna, y una leyenda al frustrado monumento gigante al descamisado (o sea, una leyenda al descamisado gigante). Sobre todo, recrea la utopía tecnológica peronista. Le fascina. ("Santoro habla como si fuera el octavo loco de Roberto Arlt", escribe María Moreno). Rinde homenaje a los inventores: Kurt Tank sobre todo (quien había sido director de la Focke Wulf, fue contactado por el peronismo y llegó a Córdoba donde tenía familia), el inventor del Pulqui. Santoro no deja nada librado al azar en sus obras. El Pulqui II que construyó a escala 1:2 (la escala de la Ciudad de los Niños, lugar de sueños realizados y efímeros) fue lanzado precisamente allí, en la Ciudad de los Niños, sin tren de aterrizaje. Estaba condenado a estrellarse y convertirse en imagen de una utopía caída. Un objeto caído lacaniano, explica el artista. Lo construyó él mismo junto con otros técnicos y escenógrafos del emblemático Teatro Colón.

También rinde homenaje a los inventores de patrañas como el doctor Richter, creador de un más que dudoso centro de energía atómica en la isla Huemul. Y se regodea con la necrofilia peronista, en fugaz recuerdo del Dr. Ara, el embalsamador.

Santoro escribe muchas cosas en chino cantonés. No sé qué dicen esas escrituras, que agregan una buena dosis de misterio a sus imágenes. Llegó al chino a través del médico del último emperador, Victor Segalén, y de su viaje a Singapur. Y también del azar: un maestro chino que una vez se sentó con él en el bar La Paz. Confucio y Perón un solo corazón- dice.

Uno de los símbolos más presentes en la obra de Santoro es el árbol de la Kabbalah, con dos ramas, a derecha e izquierda (la compasión de un lado y la severidad del otro) y en el medio una rama vacía por donde desciende el rayo de Dios haciendo zig zag. Ve el centro vacío como lugar de vida y de posibilidad futura, el lugar de realización de la utopía. Ha indagado el número tres en otras tradiciones, la cristiana, por supuesto, pero también el confucionismo, la matemática pitagórica, la dialéctica, la divina proporción renacentista. La tercera posición peronista, en fin, según Santoro. Ésa es su gran utopía.

Su obra completa parece erigirse -gracias a una sabia toma de distancia- como una auténtica y vigente tercera posición entre dos polos que parecen hoy tan antitéticos e irreconciliables como siempre: peronistas y antiperonistas. Las suyas son imágenes que puede amar un trabajador (o un desocupado) peronista que jamás pisó un museo y también pueden fascinar al más refinado y erudito intelectual pequeño burgués, en sus versiones progresista o liberal. Tienen una cuota de ironía, de reflexión abierta, de humor, y sobre todo un clima estético que las hace irresistibles. Tal vez Santoro descubrió que es la polisemia de la imagen visual la que permite la realización de esta utopía suya.

Para terminar quiero decir que no muchas veces tuve frente a un libro el placer visual e intelectual que me produjo este *Mundo peronista* de Daniel Santoro.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 91

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)

Taller Museo KOSICE

Humahuaca 4662
4801-8615
(previo aviso telefónico)

gyula@kosice.com.ar

delinfinitoarte

Muestra de Trastienda

Carolina Antoniadis
Luján Castellani
Mara Facchin
Gabriela Francone
Laura Glusman
Matilde Marin
Andrea Ostera
Martín Reyna
Cristina Rochaix
Elsa Soibelman
Agustín Soibelman

Av. Quintana 325 PB - Buenos Aires -
4.813.8828 DE 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, 1º 118 (CP 20.100)Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671
E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 92

Al maestro Gorriarena, salud. Carlos Gorriarena (1925-2007)

En enero último, falleció el maestro Carlos Gorriarena. Nada mejor para despedirlo que el fragmento de un texto de su amigo Miguel Briante.

por Miguel Briante

Por supuesto, se sabe que Gorriarena no "está aquí" para decorar el mundo, sino para develarlo. Hombre de pasiones políticas -de pasiones que ahora, según él mismo, lo han entusiasmado pero lo han dejado en un borde propio, como siguiendo un camino que Joyce marcaba para cualquier creador contemporáneo, al mismo tiempo que definía su propia, intrincada obra: primero está el grito, la lírica, pero al final el autor se decide por una tercera persona perfecta, lejana, como Dios mirándose las uñas mientras el mundo sucede, abajo-, capaz de hacer intencionalmente que en un cuadro aludiera y hasta quisiera cambiar el entorno en el que estaba siendo producido, Gorriarena (quien en un reportaje que puede oírse ahí mismo, en el Museo, en un video, declara no haberse sentido nunca un pintor profesional, aunque su gesto reconozca que la pintura es su vida y en las palabras se apresure a decir que la pintura no agota su vida) es, ante todo, un animal visual. Pablo Suárez lo definía una vez más o menos así: "Él pinta. Él va y pinta. Hay un muerto, y él va y lo pinta". Pero en ese animal, en ese puro gesto, hay órdenes que la cabeza ya ha procesado -no en una simple operación mental, sino en un juego de espejos repetidos entre la cabeza y las manos, que aceptan mutuamente y vigilan sus impulsos- y que son la teoría en movimiento del artista. Fuera de toda técnica, ese andamiaje oculto, esa primera actitud, podría estar definida por el mismo Gorriarena cuando, en un reportaje, dice que, antes que las estéticas, prefiere una ética.

Esa ética, está claro, es propia. Un código que incluye al mundo y al pintor, a la pintura y al espectador, y aun a cada obra del pintor frente a cada

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 93

obra. Abierto a lo nuevo pero poco adicto a modas -y aun a las discusiones sobre las modas, que terminan por ser otra moda-, Gorriarena se para frente a la tela con toda la libertad que él mismo se ha creado, pero sabe lo que está haciendo.

Coda: Madí: Proyecto 0660
Por Rafael Cippolini

El 28 de setiembre pasado, casi coincidentemente con el desmontaje de la exhibición del título de este breve texto que se realizó en la Fundación Klemm con los auspicios de la Academia Nacional de Bellas Artes (que se había inaugurado el 24 de agosto), recibí una comunicación de su Presidenta, Rosa María Ravera, en la que se me informaba del malestar de algunos académicos debido a que en el catálogo de la muestra no se aclaraba que la reproducida *Pintura de marco recortado* (1948) de Rhod Rothfuss era una réplica, realizada especialmente para la oportunidad. Por supuesto, su condición de réplica estaba debidamente aclarada para los espectadores por el epígrafe de pared correspondiente y para los investigadores en los formularios (*loam form*), con todas las aclaraciones del caso. El catálogo entró en imprenta mucho antes de la inauguración, por lo cual, y como cabía la posibilidad de exhibir el original, no consideré conveniente agregar un dato aún no corroborado. A pedido de los Señores Académicos realizo esta aclaración.

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 94

muestras

Araoz, Nicanor	Sicart - Barcelona	Técnicas varias	10/02 al 17/03
Artistas de la Bienal	Fondo Nacional de las Artes	Técnicas varias	08/03 al 15/04
Artistas varios	Crimson	Pintura	21/02 al 11/03
Artistas varios	Bellas Artes (La Plata)	Pintura	30/03 al 22/04

ASGA

Signos de vida // Andrew Moszynski
Curador: Roberto Jacoby
del 7 de marzo al 9 de abril
en Galería Alberto Sendros

Astorga, Marcela; Benedit, Luis Fernando; Gómez, Norberto; Luna, Leonel; Noé, Luis Felipe; y otros	Fund Klemm	Técnicas varias	
Berni, Antonio	Útimo Atelier de Berni	Técnicas mixtas	13/10 al 30/03
Botti, Italo; Brughetti, Faustino; Centurión, Luis; Cúnsolo, Víctor; y otros	Vermeer	Técnicas varias	hasta el17/03
Chale, Gertrudis	Untref	Pintura	hasta el 24/03
Colectiva; entre otros, Santoro, Daniel	Palatina	Pintura	hasta el 02/03
Culturas matsiguenga y yine	CC Borges	Técnicas varias	15/02 al 15/03
Cusnir, Ariel	Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes	Técnicas varias, Pintura	01/03 al 25/03

da/ DANIEL ABATE GALERIA

Pasaje Bollini 2170005411
4804.8247dag@danielabategaleria.com.ar
www.danielabategaleria.com.ar"

Deira, Ernesto	MNBA	Pintura	hasta el 04/03

*delinfinito*arte

Muestra de Trastienda // Carolina Antoniadis, Luján Castellani, Mara Facchin, Gabriela FranconeLaura Glusman, Matilde Marin, Andrea Ostera, Martín Reyna, Cristina Rochaix, Elsa Soibelman, Agustín Soibelman
Av. Quintana 325 PB 4813-8828 / de L a V de 11 a 20 Hs. delinfinitoarte@speedy.com.ar

Edelstein, Pablo	CC Recoleta	Escultura	23/02 al 18/03

ESPACIO
Fundación Telefónica

NegatecAlfredo Jaar, Yes Men, martinafisher13, Ingo Güenther, Critical Art Ensamble, Liza Mc Connel, Roberto Jacoby/ Osvaldo Macía, Wim Delvoye, Mika Rottemberg, Jenny Perlin, Iñigo Mangiano-Ovalle y Ola Pehrson.
Curador: Luis CamnitzerCo-curadora: Patricia Hakim"

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 95

Fernandez, Guadalupe; Freisztav, Luis; García Sáenz, Santiago; Kovensky, Martín; López, Ana; Páez, Roberto y otros	Papelera Palermo	Técnicas mixtas, Pintura, Dibujo	hasta el 30/03
Garber, Pablo	CC Recoleta	Fotografía	hasta el 04/03
Hopian, Carlos; Pizzi, Donata	CC Recoleta	Fotografía	hasta el 18/03

KARINA PARADISO
- Galería de Arte -

7 al 16 de marzo:
Exposición colectiva del staff de artistas 2007
marzo al 6 de abril
Rafael Robles - Pinturas y papel"

Katz, Zina	Fondo Nacional de las Artes	Fotografía, Pintura	01/03 al 25/03
Lespada, Juan Carlos	Los Cuencos	Pintura	21/02 al 31/03
Levin, Nicolás	Fondo Nacional de las Artes	Fotografía	23/03 al 15/04

malba Colección Costantini

Alfredo Volpi 50 años de pintura // organizada por el Museu de Arte Moderna de Sao Paulo (MAM) curada por Olívio Tavares de Araújo"

MAMAN FINE ARTS

Av. del Libertador 2475
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
lu a vi 11-20 hs; sa 11-19 hs

Maria Fernanda Aldana	Sonoridad Amarilla	Pintura	07/03 al 07/04
Marrone, Gustavo; Papa, Anabella	Appetite - Carnicería	Pintura, Instalación	06/03 al 07/04
Merlini, Liliana; Neumann, Juana	Fondo Nacional de las Artes	Pintura, Instalación	30/03 al 22/04
Mosquera, Silvana; Olguin, Soledad; Schwarcz, Alina,	Fondo Nacional de las Artes	Instalación, Fotografía, Pintura	23/03 al 15/04
Orellano, Lidia	CC Marco del Pont	Dibujo	08/03 al 31/03
Rousso, Carola; Sara, Nico; Vidal, Mariana	Elsi del Río	Fotografía, Pintura	14/02 al 10/03
Saénz Valiente, Juan	Fondo Nacional de las Artes	Instalación, Pintura	08/03 al 08/04
Simoni, Rita	Foro Gandhi	Fotografía	hasta el 08/04
Steinwasser, Marga	Elsi del Río	Dibujo, Instalación	15/03 al 21/04
Tuñón, José Luis	CC Recoleta	Pintura	23/02 al 18/03
Vázquez, Lorena	Fondo Nacional de las Artes	Dibujo	01/03 al 08/04
Zukerfeld, Federico	Fondo Nacional de las Artes	Dibujo	01/03 al 25/03

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 96

galerías

Appetite - Carnicería	Chacabuco 551	LU-VIE 14-18 SAB: 16-19
ASGA	**Alberto Sendrós** (de lu a vi 14 a 20 hs) Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com	
Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MAR-DOM: 15-19
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	MAR-MIE: 10-21; VIE-DOM: 19-22
Centro Cultural Marco del Pont	Artigas 202	LU-VI: 14 A 20; DOM: 15-20
CC Recoleta	Junín 1930	MA-VI:14-21; SAB, DOM Y FER: 10-21
Crimson	Acuña de Figueroa 1800	MA-SÁ: 13 A 20
da/ DANIEL ABATE GALERIA	Pasaje Bollini 2170 c.p 1425 Buenos Aires Argentina 005411 48048247dag@danielabategaleria.com.ar www.danielabategaleria.com.ar"	
*delinfinito*arte	Av.Quintana 325 pb. 4.813.8828 / 4.815.5699 Lunes a Viernes de 11 a 20 hs."	
Elsi del Río	Arévalo 1748,	MA-VIE: 15-20, SAB: 11-14
ESPACIO Fundación Telefónica	Arenales 1540 Cap.FedTel/Fax 4333-1300 / 4333-1301 espaciofundacion@telefonica.com.ar www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio Ma-Do 14-20:30hs. Lunes cerrado al público. Entrada libre y gratuita.	
Foro Gandhi	Av Corrientes 1743 1º piso	LU-VI: 13-22 ; SAB-DOM: 18-23
Fund Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-VI:11-20

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 97

KARINA PARADISO - Galería de Arte -	**www.karinaparadiso.com.ar** Av. del Libertador 4700 PBºA°	
Los Cuencos	Roca 1404 Mar del Plata	JUE-SAB: 9:30-13;16-20:30, DOM: 16-20
malba Colección Costantini	**Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires** Avda. Figueroa Alcorta 3415 l T +54 (11) 4808 6500info@malba.org.ar l www.malba.org.ar jue-lun y feriados 12-20, mie 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	
MNBA	Av. del Libertador 1473	MA-VIE: 12:30-19.30; SAB-DOM: 9:30-19:30
M. Provincial de Bellas Artes (La Plata)	Av. 51 Nº 525, La Plata, Bs.As.	
Palatina	Arroyo 821	LU-VIE: 10-20.30; SAB: 10-13
Papelera Palermo	Cabrera 5227	LU-VIE: 11-13 Y 14-19; SAB: 10-13 Y 15-18
RUTH BENZACAR GALERIA DE ARTE	Florida 1000 . Buenos Aires . ArgentinaTelefono + 54 11 43 13 84 80 Lu-Vi:11:30-20;Sa:10:30-13:30 galeria@ruthbenzacar.comwww.ruthbenzacar.com	
Sicart - Barcelona	C/ de la Font, 44 Vilafranca del Penedès, Barcelona, España	
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/1985/1987	MA: 14-20; MIE-SAB: 14-02
Último Atelier de Berni	Lezica 4199	
Untref	Valentín Gómez 4838	LU-SAB: 11-20
Vermeer	Suipacha 1168	LU-VIE: 11-19, SAB: 11-14

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 98

〈〈 ITINERANCIA 2007 〉〉

Nuestra forma de acercar la cultura

Conozca el programa en
www.fundacionandreani.org.ar

FUNDACION Andreani

〈〈 ITINERANCIA 2007 〉〉

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 99

E S P A C I O

Fundación Telefónica

Curador: **Luis Camnitzer.**

Co-curadora: **Patricia Hakim.**

Artistas: Alfredo Jaar, Yes Men, martinafischer13,
Ingo Güenther, Critical Art Ensamble, Liza Mc Connel,
Roberto Jacoby / Oswaldo Macía, Wim Delvoye,
Mika Rottemberg, Jenny Perlin, Iñigo Mangiano-Ovalle
y Ola Pehrson.

Del 21 de marzo al 27 de mayo.
De martes a domingos de 14 a 20.30 hs.

www.telefonica.com.ar/espacio

Fundación Telefónica

ramona68FINALFINAL.qxd 21/02/2007 07:13 p.m. PÆgina 100

Del 16 de marzo al 28 de mayo de 2007

VOLPI
50 años de pintura

Malba - Colección Costantini presenta una retrospectiva del artista brasileño Alfredo Volpi (1896-1988), organizada por el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) y curada por Olívio Tavares de Araújo.

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