

ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
octubre 2007
10 pesos

75

Queremos tanto a Pablo Suárez

Battistozzi

Buffone

Costa

Costantino

D'Amelio

De Volder

Domínguez

El Azem

García

Helft

Herrero

Iglesias Brickles

Kibliskey

Kovensky

Noé

Ontiveros

Pérez

Puzzovio

Quijano

Ravera

Rizzo

Schiavi

Tapia

Vera

Verona

Testigos de documenta 12

Mario Gradowczyk

José Fernández Vega

Graciela Carnevale

Textos clave

¿En qué consiste hoy
una exposición política?

Dmitry Vilensky

Entrevistas

Raymond Bellour con Diana

Fernández Irusta

Duilio Pierri con Jorge Torres

Zavaleta

Reseñas

Elena Oliveras por Max Gurián

Oscar Masotta por Diego Peller

Darío Homs por Xil Buffone

Alejandro Sirio por Alejandro Zuy

ramona

revista de artes visuales
n° 75. octubre de 2007
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start**Editor fundador**

Gustavo A. Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Editores invitados

Guadalupe Maradei

Asesores de edición

Gustavo A. Bruzzone, Ana Longoni
y José Fernández Vega

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Melina Berkenwald, M777,
Diego Melero, José Fernández Vega

Secretario de redacción

Augusto Idoyaga

Coordinación

Guadalupe Maradei

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Administración, suscripciones y ventas

Mariel Morel

Distribución

Agustín Huarte

Prensa y organización de eventos

Carla Lucini

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

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

ramonaweb

www.ramona.org.ar

ramona@ramona.org.ar

Concepto

Roberto Jacoby

Producción

Laura Martínez Bigozzi

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Agenda y secciones

Clara Firpo, Guadalupe Marrero Gauna

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As

Coordinación general

Patricia Pedraza

Webmaster

Ricardo Bravo

Relaciones institucionales y proyectos

Julietta Regazzoni y Hernán Monath

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

índice

EDITORIAL

9 **¿Delirio babélico o don de lenguas?**

HOMENAJE A PABLO SUÁREZ

11 **Queremos tanto a Pablo**

Battistozzi; Buffone; Costa; Costantino; D'Amelio; De Volder; Domínguez; El Azem;
García; Helft; Herrero; Iglesias Brickles; Kiblsky; Kovensky; Noé; Ontiveros; Pérez;
Puzzovio; Quijano; Ravera; Rizzo; Schiavi; Tapia; Vera; Verona

TESTIGOS DE DOCUMENTA

33 **De regreso de documenta 12**

Graciela Carnevale

36 **Después de documenta 12**

Mario H. Gradowczyk

41 **Diez comentarios sobre documenta 12**

José Fernández Vega

TEXTOS CLAVE

57 **¿En qué consiste hoy una exposición política?**

Dmitry Vilenky

ENTREVISTAS

60 **Imágenes en la frontera, o de cómo los cineastas
devienen artistas multimedia**

Diana Fernández Irusta

66 **Una cocina técnica e ideológica para variar la forma de representar**

Jorge Torres Zavaleta

RESEÑA DE LIBROS

70 **El giro impertinente**

Max Gurián

72 **Pop, happenings y después...**

Diego Peller

COMENTARIOS DE MUESTRAS

74 **Hálito eléctrico (poesía op)**

Xil Buffone

75 **El tiempo recuperado**

Alejandro Zuy

curriculum cero

buscá las bases en www.ruthbenzacar.com

19 de septiembre al 20 de octubre

LEANDRO ERLICH

nuevoespacio

NICOLAS ROBBIO

24 de octubre al 24 de noviembre

LEON FERRARI

nuevoespacio

**JUAN BECU, ALEJANDRO
BONZO, MAX GOMEZ
CANLE*, NAHUEL VECINO.**

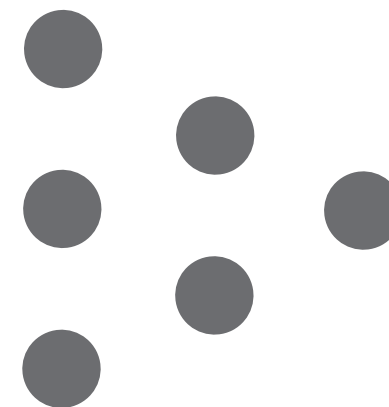
*cortesía de Braga Menéndez Arte Contemporáneo

www.ruthbenzacar.com

Florida 1000 Buenos Aires Argentina

Teléfono 4313 8480 galeria@ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE



PREMIO :: **07
08**
FUNDACION ANDREANI

Artes Visuales | Primera Edición

Entrega de premios

Viernes 5 de octubre 19:00 hs

Museo Juan B. Castagnino

Primera Edición del

Premio Fundación Andreani 07 / 08

destinado a las Artes visuales

Avda. Pellegrini 2202

Ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe

www.fundacionandreani.org.ar

FUNDACION
Andreani

Otra forma de llegar

nueva web **www.ramona.org.ar**

**Recibí cada semana la info más completa
sobre arte actual**

convocatorias, concursos, premios

todas las muestras del momento

links recomendados

encuestas, reseñas

archivo digital de ramona papel

agenda de lo imperdible de la semana

y toda la info de la próxima bola de nieve renovada

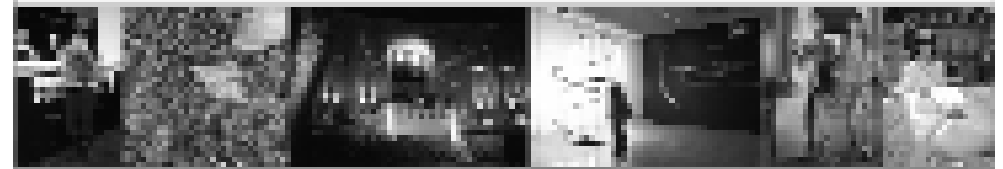
¿Qué esperás?

Entrá en www.ramona.org.ar

y...¡suscribite ya!



desde siempre apoyando el Arte y la Cultura.



¿Dónde consigo ramona?

San Telmo

Fedro - Carlos Calvo 578
Materia Urbana - Defensa 707

Recoleta

Asunto Impreso (Centro Cultural Recoleta) - Junín 1930

Centro

Asunto Impreso - Pasaje Rivarola 169
Ghandi - Av. Corrientes 1743
Nobuko (Galería Arax) - Florida 687 - Loc 18
Paidós - Santa Fé 1685
La Crujía - Tucumán 1999
De La Macha - Av. Corrientes 1888
C.C. Cooperación - Av. Corrientes 1543
Oficina Proyectista - Perú 84 piso 6º, Oficina 82
Jacqueline - Salta 781

Palermo

Malba - Av. Figueroa Alcorta 3514
Belleza Y Felicidad - Acuña de Figueroa 900 (esquina Guardia Vieja)
Prometeo - Honduras 4912
Mc Lector - Av. Santa Fé 2530
Crack-Up - Costa Rica 4767
Casa de la Cultura - Rufino Elizalde 2831

Almagro

Galerna - Lambaré 893

Caballito

Gambito de Alfíl - José Bonifacio 1402
Biblos - Puán 378

En el interior

CCEC - Av. Entre Ríos 40 - Córdoba
Librería Del Ángel - Drago 65 - Local 22 - Bahía Blanca

Números anteriores

Fundación START - Bartolomé. Mitre 1970 5º B
4953-2696 - ramona@ramona.org.ar

En Uruguay (Montevideo)

ONLIBROS - Quijote 2507 - Oficina 201
Facultad de Arquitectura de Uruguay - Boulevard España y Boulevard Artigas
MARTE upmarket - Colón 1468 - Ciudad vieja

Editorial

Lenguajes artísticos: ¿delirio babélico o don de lenguas?

Este octubre primaveral **ramona** se presenta particularmente reflexiva: pierde su mirada en las ventanas, murmura cosas, gesticula, se toma la barbilla, distraída, como madurando alguna idea, visiblemente expectante... ¿Cuáles son sus expectativas? Modestas, pero bonitas, se resumen en estar a la altura de los desafíos asumidos este año, todos orientados a ofrecerse como canal abierto para la producción de interrogantes desestabilizadores acerca de las condiciones actuales del campo de las artes visuales, y a convertirse, al mismo tiempo, en la caja de resonancia de las más variadas respuestas, provenientes de las prácticas, de la crítica, de la historia y de la teoría.

Algo de eso presintió que sucedía al abrir los correos de los fanáticos de sus páginas y al visitar las casas de sus fieles suscriptores. Ambos núcleos de amigos, rápidos de reflejos, intervinieron activamente en encendidos debates como el de la vigencia de la concepción idealista de la belleza (**ramona** 71); el de los alcances del giro colaborativo en el arte internacional (**ramona** 72) y el del cuestionamiento de los límites entre arte y política en términos de esferas (**ramona** 73 y 74). Algo de eso le encantaría que ahora también sucediera.

Este número abordará, desde distintas perspectivas, la potencialidad del arte como lenguaje, como medio de transmisión de... (y aquí empieza la discusión) ¿belleza? ¿armonía? ¿conceptos? ¿ideología? ¿experiencias?

A modo de apertura, va el tributo a un artista, Pablo Suárez, que, como pocos, tuvo claro cuánto de ese potencial entra en juego en la tarea creativa y cuánto de pasión, de ascetismo, de humor crítico, se requiere para ponerlo en movimiento. Suárez, que sostenía la "intransferibilidad" entre el lenguaje visual y el de las palabras (ver **ramona** 50), es aquí recordado –paradoja estimulante–, a través de una constelación de textos que intentan dar cuenta de su obra, de su vida y de cuán firmemente imbricadas andaban (produciendo un guiño cómplice que intenta aducir que cuando se trata de la lengua del afecto, los puentes con el arte están tendidos).

En segundo lugar, el foco se acerca a los relatos *sobre* el arte que construyen las curadurías. A partir de tres miradas heterodoxas sobre la bienal de Kassel, tres testigos privilegiados –Graciela Carnevale, José Fernández Vega y Mario Gradowczyk– proponen un debate sobre el lenguaje curatorial, su trama azarosa y su particular construcción del canon del arte contemporáneo.

Un tercer aporte, está dado por la nueva versión del artículo de Dmitry Vilensky “¿En qué consiste hoy la exposición política?”. **ramona** eligió traducir este texto inédito en español dado el interés que suscitaban su análisis y sus formulaciones programáticas acerca del papel de la exposición política del arte en la invención de nuevos lenguajes que generen, a un tiempo, conocimiento alternativo emancipatorio y experiencia estética.

En la sección de entrevistas, Raymond Bellour, en diálogo exclusivo con **ramona**, comenta las sugestivas posibilidades del lenguaje cinematográfico cuando aparece la instalación como dispositivo. Duilio Pierri, también entrevistado, reflexiona sobre los problemas de la representación en pintura y sobre la importancia del trabajo sobre los materiales.

Además, gozan de buena salud las secciones de reseñas. En la crítica bibliográfica, tenemos dos comentarios agudos: uno, a propósito del último libro editado por Elena Oliveras (que analiza rigurosamente la especificidad de la metáfora en las artes plásticas); el segundo, una lectura de la compilación de escritos que Oscar Masotta produjo en torno a la subversión de los códigos que el arte pop, edición recomendada no tanto por su novedad (fue publicada en 2004) sino por el valor en tanto archivo que hace recomendable ese material. Por último, el espacio de participación espontánea para reseñistas de **www.ramona.org** es nuestra fuente para recrear una peculiar exhibición de objetos de la última muestra de Darío Homs en Rosario y un recorrido por momentos sobresalientes de la trayectoria del ilustrador Alejandro Sirio, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Los lenguajes del arte, sus infinitas manifestaciones (pintura, cine, escultura, intervenciones urbanas, instalaciones...) no se ciñen a un único formato, código o tipo de representación. La mutación camaleónica y la proliferación de discursos parecen parte de su naturaleza. **ramona** entiende ese gesto y lo celebra porque todo espacio de libertad y apertura pierde en especificidad y determinaciones la justa medida de lo que gana en sofisticación del sentido, en riqueza de experiencia, en visiones de mundos distintos.

Homenaje a Pablo Suárez

Queremos tanto a Pablo

Retrospectiva de una vida entrañable en testimonios, confesiones y cartas de amigos, alumnos y allegados

1 Pablo Suárez o la venganza de El Narciso de Mataderos
Luis Francisco Pérez

—¿Te imaginás?—decía Rubione—estás preso, muerto de frío, te invitan a comer en el casino de oficiales, mesa y mantel, y antes te dan una toallita y un jabón, ducha caliente, ropa limpia y te prometen dormir en una cama son sábanas blancas... ¡Así cómo no te van a coger!

Pero ¿te imaginás lo que debe de doler?—se espantaba el Turco.

—Mirá—decía Rubione—, la gente se acostumbra. Además... si calculás bien: ¿cuánto tiene un tipo de ancho? ¡Compará eso con el ancho normal de un sorete ancho! ¡No hay tanta diferencia! Si lo calculás bien no hay diferencia. Además... nadie vio que los putos se quejen de dolor, ¿no?

*Los Pichiciegos
Fogwill*

No demoremos ni un instante más en afirmar que la obra entera de Pablo Suárez es —en su esencia más comprometida y radical— el largo y complicado camino por lograr que el objeto de arte, o si se prefiere el “artificio artístico”, se transforme en una acción, por ella misma, dadora de una tan deseada como singular “construcción de sentido”. Expresado en corto: las piezas de escultura de P.S. no finalizan cuando las mis-

mas se someten a un determinado juicio público, o acto de visibilidad extrema, pero sí cuando su propio hacedor dictamina que aquello que conceptualmente era un nebuloso objeto de arte deviene, en la transformación alquímica de su proceso, un tan complejo como luminoso *objet d’amour*. En toda creación artística el objeto cumple siempre la función de una transferencia (de la cual desconocemos, en principio, el mensaje, así como el grado y tipo de violencia con que ese mensaje se instalará en nuestra psicología receptora), pero a su vez todo objeto de arte se cifra en una deriva sentimental e interrogativa con respecto al salvaje emisor que nos envía un compromiso o negociado sin nuestra tácita aceptación previa, y con ello el siempre molesto cuestionamiento de nuestra propia condición. ¿*Quién soy yo y quién sos vos?* es la interpelación primera que surge ante el hecho consumado de una transferencia no requerida, sirviéndonos para expresar lo que deseamos decir con respecto a la obra de P.S. del mismo y hermoso título que creó Gadamer en su apasionante estudio en torno a la poesía de Paul Celan. Ensayo éste que muy probablemente P.S. conocía, inteligente lector de poesía. ¿*Quién soy yo y quién sos vos?* bien pudiera servir como título, o epígrafe, de esa tan necesaria como urgente revisión de toda la obra de P.S., leída *ahora*, finalmente, bajo otras luces, otras expectativas, otras conquistas.

Pues son otras, también, ay, las razones y circunstancias. Su ausencia (uno de los muchos nombres que posee, en noble paradoja, la cualidad de *ser* y *estar*) me hace recordar un hermoso y desolador verso de Ingeborg Bachmann: “No te he perdido a vos, sino al mundo”.

En la obra de P.S. (en la infinita cadena de significantes que unidos constituyen un deslumbrante y majestuoso *objet d’amour*) está siempre presente, de una manera segura y afirmativa, incluso en su cuestionamiento, la idea misma de refugio. Y por “refugio” entendemos el deseo de que todo “objeto de arte” cumpla la función, decididamente *sagrada*, de la sinceridad ante el ansia de vivir y la sed de gozar. Al profesor Von Aschenbach (erraríamos muy poco si queremos imaginar a P.S. como un trasunto porteño del protagonista de *Muerte en Venecia*) el adolescente Tazio no le interesa en tanto que “cuerpo”, sino como objeto (o mejor: como *módem*) que le permite el acceso al territorio de la luz, a la escenografía del placer, al sublime decorado donde se lleva a cabo la liturgia profana de la dicha y el goce. Sí, en verdad lo creemos: las esculturas de P.S. son *módem*s, sofisticados artificios por donde circula la corriente hedonista de la vida. *Módem*s que le permitan fundir en un mismo plano, en un mismo objeto, el conocimiento y la realidad, los artificios culturales y las trampas de la naturaleza, el “yo” ontológico y el sujeto productivo, Pablo, el Hombre, y Suárez, el Profesor, o el Artista...

En P.S. está presente una sólida cualidad *construida* del objeto, y más allá de la diversa y cambiante referencialidad que el mismo sea capaz de destilar como un perfume proveniente de un tan real como fantasmático origen, nos emplaza a la consideración de lo “real” única y exclusivamente como “realidad negociada”, o como placebo práctico y funcional de una fantasía alimentada en la reproducción infinita de la exhuberancia icónica que conforma cualquier educación sentimental. Pero, ay, toda

educación sentimental es un rosario de ausencias, bien lo sabía ello el mismo P.S. que para conjurar esa cadena de ausencias tuvo de crear una exuberante cadena de presencias, de cuerpos en fuga, de brutales realidades físicas, de pieles tersas como revelaciones imposibles, de nalgas construidas como refugios, y de infinitos brazos extendidos... Está muy presente en la obra de P.S. el discurso del *cómo* de una representación de la Ausencia a partir de su natural imposibilidad, a partir, si así lo prefieren, de la identificación dolorosa de cualquier sujeto con una “estructura íntima” que ni el recurso narrativo más complejo y sofisticado conseguiría elevar de una manera mínimamente creíble. P.S. estaría de acuerdo con Barthes cuando éste nos previene que “la ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos alzados del Deseo y están los brazos alzados de la Necesidad. Oscilo, vacilo entre la imagen fálica de los brazos levantados y la imagen infantil de los brazos extendidos”. Decimos que P.S. aprobaría esta observación de Barthes no tanto por la lucidez y la claridad expositivas (¡que también, por supuesto!) sino porque el propio Barthes utiliza una estructura *física* (el cuerpo) para crear, paradójicamente, la figura de la Ausencia. ¡Ay, los magníficos chongos creados por P.S. todos ellos sonriendo con los brazos alzados del Deseo y los brazos alzados de la Necesidad!

Toda construcción de objetos, toda *elevación* de una maqueta edificada con los fértiles restos de una arquitecta del Ser, es siempre el resultado, en la obra entera de P.S., de un compromiso creativo dominado por el narcisismo reproductivo de los elementos en juego que activan su ansia y su pasión. Pero toda imaginación, al menos cuando ésta se manifiesta a sí misma como una cadena (objetual, accidental) de significantes, únicamente es posible (o éticamente *creíble*) cuando el grado supremo de producción de sentido por ella alcanzada, continúa —y gracias al potencial de fantasía en

juego— una activación del sujeto sentimental, o cualquier otra situación dada, sin por ello negar (ni certificar) la ausencia / presencia de los activos que permiten toda *resurrección*, bien de ese sujeto sentimental, bien de esa acción convenida a través de una determinada construcción de objetos. No conviene olvidar que en la obra de P.S. toda *resurrección* (es decir: la construcción plástica de una dramaturgia de las pasiones) es siempre un enloquecimiento del Ser (Barthes de nuevo hablando de la pasión amorosa), pues en realidad hablamos de una imaginación productiva que no soporta la borrosidad del sujeto causante de su enloquecimiento; pero también es lo que Sade llamó la *efervescencia de cabeza* (“Vi el esperma brotar de tus ojos”). “Querida Imaginación, lo que amo sobre todo en ti es que no perdonas.” (André Breton).

La obra de P.S. no perdona, pero su visión nos redime. Y nos absuelve, precisamente, porque nos obliga a situarnos entre la retórica lingüística de lo representado, y la constante e imparable seducción con que esa misma espiral representativa “bombardea” el sistema perceptivo del sujeto / espectador que más que observar, olfatea la acción presentada, y con ello la peliaguda cuestión de la “sumisión” ante la dimensión autoritaria presente en todo universo reconocible. Pero la obra de P.S. te exige que no basta únicamente con “reconocer”, te obliga a asumir una imposible fe en la transmutación, a asumir una creencia ciega en las viejas y queridas paradojas del recuerdo y la memoria, en las entrañables trampas que sustentan las biografías apócrifas. Así los hechos, los *cuerpos* (los “hechos artísticos” de P.S.) devienen sensuales tridimensionalidades ficticias de la verdad de la mente, de su honestidad como artista, en su desesperado intento por configurar nuevas arqueologías proteicas del sujeto humano, del sujeto *en pasión*, del sujeto *voluptuoso*.

En muchas ocasiones se ha hablado de la excesiva dependencia hacia la narrati-

dad de la obra de P.S. Seamos prestos en la aclaración: la obra de P.S. no es narrativa es directamente literaria, son historias de una ficción real, que es algo muy diferente a la mera narratividad. No se ha estudiado con detenimiento (y sin detenimiento, el tema de hecho no se ha tocado siquiera como proyección especulativa) la relación entre la obra de P.S., especialmente la realizada en las décadas de los setenta y ochenta, y una sección muy concreta de la novelística argentina de esos mismos años. Siempre he pensado que muchas de las más deslumbrantes piezas de Pablo de esa época parecían situaciones que se habían escapado (o pudieran haberlo hecho) de la radical ficción de, por ejemplo, *El Frasquito*, de Luis Gusmán; o *Evita vive*, de Néstor Perlongher; o *El Fiord* o *Sobregondi retrocede*, de Osvaldo Lamborghini, fallecido este último en la ciudad donde escribo este texto, Barcelona, en condiciones propias de la más delirante pieza de Pablo. Y por supuesto, los chongos creados por Pablo bien pudieran ser algunos de los pobres soldados enviados al matadero de Las Malvinas, y que de una forma tan deslumbrante como radical reflejó Fogwill en *Los Pichiciegos*. No, decididamente, la obra de Pablo no es narrativa, y no lo es precisamente por llevar al extremo la definición kantiana de la idea de Arte: como el despliegue en el espacio de un *sin-sentido*. Pablo sabía perfectamente que la imagen es un territorio pantanoso, en efecto, pues en ella pierden sentido y forma los contornos de la Realidad, pero sin ésta no existiría (supremo triunfo de la paradoja) la necesidad ontológica de la imagen. Parafraseando una novela de Lobo Antunes, quizá únicamente a través de este complejo bucle de causas y efectos la realidad artística es la única que, en puridad, puede decir que éste, y no otro, es *el orden natural de las cosas*. Esta es la venganza, con su obra, de Pablo Suárez: Esta es la venganza, con sus actos, de *El Narciso de Mataderos*.

2 La conmoción de lo grotesco

Rosa María Ravera

Cuando lo conocí ya hace años, comenzamos a intercambiar opiniones al encontrarnos en un boliche que ya no existe en la calle San Martín. No un restaurant sino una especie de bar al paso donde había una parrillita y un mostrador con algunos taburetes medio tambaleantes en los que yo me encaramaba para comer un bife de cuadril, en un recreo que me tomaba mientras escribía una comunicación a un congreso. Él, que tenía un taller cerca, hacía lo mismo descansando un rato del trabajo que estaba realizando, la escultura de algún animal, creo. Siempre asocié esa imagen con una obra suya que vi en una muestra colectiva del Cayc hacia fines del 80, un ternero mirando acongojado, dado el final trágico, una cama y una bella alfombra de cuero blanco y negro, muy cerca de la consabida esquelta que consignaba: "Guacho! Presunción confirmada". Combinación de chiste y de cálida solidaridad notable en Pablo como resultado de mezclar determinadas características de la escritura posmoderna y del barroco latinoamericano -citaciones, humor, ironía y parodia- con cierto inconfundible tono afectuoso. Este feeling se acentuaba, en mis impresiones, con otro trabajo en Fundación Klemm, un cajón de cartón (era un adelantado, en esto como en otras cosas) en cuyo interior aparecía, rodeado por una manta verde marrón, un perrito bien figurativo al que por lo visto no le faltaba albergue gracias a su imaginación. Me habían dicho, no sé si es anécdota veraz, que Rómulo Maccio, que tenía sus motivos para estar enojado con Pablo, cuando vio eso se reconcilió con él.

El humor constante, matizando permanentemente otras iniciativas, está presente en una rata, al parecer algo sorprendida, al pie de una cortina mirando un señor asustado trepado a ésta ("Por temor a mí accediste a un lujo vano"). El conmovido grotesco retorna en la estremecida caída de una milanese hu-

manizada (ojos y patitas), a medio cocinar en una sartén. Con marcada analogía a esta obra, nadie olvida, mucho más recientemente, en Galería Mamán, una cara implorando salvación, la figura ya sumergida salvo pie y mano en una sopa de fideos, transformación del cuadro de Reinaldo Giudici, "La Sopa de los pobres". Pero estamos en cuerpos humanos, que desde este enfoque se enlazan a aquellos otros muy naturalmente, en determinados años. Es lo viviente, que recorrer el cuerpo animal hasta culminar en el dolor y naufragio del hombre contemporáneo. Retrocedo en el tiempo para recobrar, en huella imaginaria, una realización fundamental, "El Narciso de Mataderos", de la colección Jorge y Marión Helft, cuerpo desnudo mirándose al espejo, escultura-instalación de 1983. Prácticamente una década después, otro desnudo impactante, violento, yace horizontal cubierto de moscas ("El manto final") en el envío a la Bienal de San Pablo, exhibido en el Espacio Mun, junto a su gran amigo Harte, Benedit, Jacoby y Gordín entre otros. En estos años se acentúa la preocupación por lo que es la gran deuda moral y mundial de nuestra discutida globalización, magníficamente simbolizada en un cuadro estrella del Malba. El joven de ojos desorbitados y cabellos al viento, fuera de un tren en movimiento, con puertas cerradas, aferrado a dos pasamanos para no caer, no ahorra interpretaciones en el sintético título, "Exclusión". En homenaje al artista ya fallecido, se lo pudo exhibir en la muestra "Conciencia estética, Conciencia histórica", Fundación Klemm, 2006, junto al retrato de Malenka en el parque, esta figura pergeñada con catorce mil hojitas verdes de masilla "epoxy" que lleva el nombre ruso de tristeza azul, pensado, según declaraciones, de acuerdo con la melancolía del alma rusa. Teniendo en cuenta que el título del citado perrito, en su caja-habitáculo es "Sentimiento", podemos preguntar: ¿Romanticismo, como en algún momento se señaló? Quizá algo más. Lo que llega tanto, en esta producción, es el "sentir-con", no

sólo como modo del ser personal, sino como algo que constituye la misma base del existir. Lo destacan algunas páginas de Ser y Tiempo, el libro heideggeriano de 1927, en uno de los más conocidos conceptos, el tono afectivo (Befindlichkeit) que preludia toda emoción, comprensión de mundo e interpretación subsiguientes. Muy tenido en cuenta por Gianni Vattimo, que orienta este "sentirse" en dirección debole, lanzada a la finitud terrenal de una corporalidad salvaje. En "El escaso margen", con texto catálogo de Laura Batkis, quien más que nadie supo comprender su obra a fondo, hay lugar, todavía, para una tenue esperanza. La de una salvación lejana frente a la pobreza, el peligro, el desasosiego y fundamentalmente el desequilibrio de aquél que transita por el filo de la cornisa manando sangre, con esa sangre que brota de las heridas en "El previsible destino de Pretty Boy González", mezcla de matices, estilos y significaciones a menudo opuestas, según mecanismos y procedimientos tan afines a Berni, coherentes con modalidades indiscutiblemente populares de nuestra cultura nacional. Arte que quiere llegar, hacer conocer, comunicar, escaparle a la banalidad y a la indiferencia. En su carta de renuncia al Instituto Di Tella (1968), escribe: "¿Porqué no situarnos en la posición límite?" Pretende "Una lengua viva y no un código para elites". Lo hizo, lo pudo hacer. Supo volcar afectividad en su producción, es lo que para mí lo define en un operar de incomparable solidez, audacia, inteligencia y convicciones nunca desmentidas. Importa decirlo, más allá de todo esto, era una persona.

3 Pablo, el grande

Patricia Rizzo

Tierno, difícil, caprichoso, querible; una especie de niño grande lleno de ambigüedades. El tema Suárez es indivisible. Supone abor- dar tanto su obra como su personaje. Pablo actuaba más de uno y dependiendo

de la ocasión, se convertía en un ser adorable o definitivamente insoportable del que muchos huían. Un gran ser a cargo de una personalidad atrapante, convincente y arrolladora, siempre atractiva, que muchas veces elegía comunicarse utilizando la lengua como un látigo.

Se extrañan sus juicios de sobremesa, las risas sarcásticas, sus formas de contar anécdotas a las que adornaba con un sinfín de detalles enriqueciendo cualquier relato con datos ciertos y no tanto. También la forma apasionada de describir una obra cuando le gustaba. Hemos hablado de Lacámara, Molina Campos, también de los cercanos, tantos otros, que ahora no puedo contemplar sin recordar sus comentarios. La pincelada puesta de tal o cual manera, la luz o el color de un cuadro, el movimiento de la escena que describía. La tierna desprolijidad del cuadro de fulano, etc; hacía apreciaciones certeras que hablaban de una mirada lúcida y de una sensibilidad aguda e inteligente. Pero a veces, su personalidad era semejante a una mula empacada. Declaraba que una muestra era genial mucho antes de verla cuando se trataba de apadrinar a alguno de sus protegidos y con el mismo énfasis hablaba de la "idiotez" que se exponía en tal o cual lugar cuando algo no le parecía. Inclusive hablando de gente muy reconocida y de exhibiciones en lugares que frecuentábamos. En esas ocasiones, se tornaba muy difícil de tratar y cualquier razonamiento lo callaba a los gritos. Había que aceptar su actitud de "dueño de la verdad", o bien retirarse. No había otro modo.

"Ustedes no entienden absolutamente nada, no sé para que abren la boca."

Y así cerraba posibles diálogos.

Pero también era claro que, de la misma manera, era así de enfático para querer y ayudaba y protegía a su círculo de amigos a como diera lugar. Así igual fue querido. O evitado. Era entusiasta y exagerado. De extremos. También en la relación con la actividad plástica, no soportaba las medias tintas y exigía un compromiso total, acaso porque

era así como él lo había asumido. Lo irritaban los artistas demasiado atentos a las relaciones públicas y al mercado y descreía de éstos. En esta actitud creo que se encuentra la razón por la que ha dejado un sinfín de discípulos, aún entre quiénes no estuvieron muy cercanos, porque es uno de los artistas que ha inspirado más respeto por la profunda conexión que tenía con su obra y su hacer, más allá de los resultados. El creía en asumir el compromiso con la actividad aceptando sus alegrías y beneficios tanto como sus amarguras. Así transcurrió su vida. Contaba que muchas veces había tenido que malvender sus trabajos por necesidad, para poder continuar con su hacer. Porque fue recién en los últimos años, que su obra había logrado una puesta en valor largamente merecida después de haber luchado con resultados a veces inciertos. Mucho antes, había llegado a un lugar de respeto referencial, principalmente entre sus pares. Su obra fue también representarse a sí mismo, y es así como logró una fuerte identidad propia, repleta de matices locales. Su autorretrato se repitió una y otra vez en escenas de inequívoco carácter popular, completamente identificable. Todos sabemos que un Suárez es un Suárez, puede referir, homenajear o citar a otros autores, pero no se parece a nada. Su desgaste físico fue paulatino y le permitió dejar gran parte de sus cosas en orden. Se fue admirado, con su obra en un lugar de trascendencia. Creo que supo que su nombre tenía un destino de grandeza.

4 La calle y la tradición Eduardo Costa

Pablo hizo varias cosas geniales que siempre recuerdo, pero lo más importante es que produjo una imagen muy popular, tremendamente popular y nacional, basada en su conocimiento de la calle y de los otros artistas que se habían concentrado en las imágenes...

populares, algunos campestres y anteriores como Molina Campos y otros urbanos y más contemporáneos como Berni... Fue más lejos que todo el mundo, su refinamiento era enorme y lo disimuló muchas veces debajo de harapos por así decirlo, para transformar los espacios del arte de salones entregados a ejercicios de ingenio social en una zona donde la realidad y la reflexión expandieran la "cerebridad", el alma de los espectadores, autores y transmisores de la cosa artística... mientras su técnica y su destreza de color y forma seguían un avance incesante. Pablo mantenía el interés en imágenes de contracelebridades castigadas por vidas ingratas y oportunidades cero... y como gran conversador que era paseaba a todos sus amigos y conocidos por las audacias no únicamente intelectuales de su propia elaboración, mientras pulía ideas contra otras ideas, y avanzaba con su arte más allá de lo previsible y a veces pensé de lo posible...

Verdadero, capaz de un humor propio estructurado visual y narrativamente que mezclaba con una ternura conmovedora, digna y sensible...

Pablo estaba lleno de ternura por las personas monetariamente pobres y también por todas las cosas que las rodeaban, desde los animales domésticos deshinchados hasta los pastos pisoteados, los charcos contaminados, la luz miserable de atardeceres despoetizados por un clima pésimo, la humedad pegajosa mezclada con el aire contaminado de hollín y desde su materialidad preferida, el poliéster aquel de olor espantoso y capaz de matar, con el cual sacrificaba su posible bienestar para transformarlo en el arte que hizo y que lo convirtió en un clásico difícil de entender afuera de este país pero entrañable en casa, donde después de todo parece existir algún mérito perceptivo dado que Pablo llegó a tener un grado considerable de éxito y a atraer el beneplácito de coleccionistas e instituciones a pesar de haber padecido durante muchos años de bajos ingresos...

Una vez convencí a mi madre de que se hiciera pintar un retrato por Pablo, y cuando estuvo hecho a mi madre le disgustaron las manos que quedaron demasiado grandes y crispadas. Pero debo decir que la cara es bastante genial, capta una mezcla de locura con sustancia lírica y vuelo extraterrestre que es aún característica de la modelo... Poco después Pablo me regaló un par de figuras que había modelado con un material inventado por él, una especie de yeso hecho tal vez con algún aglutinante más cierto porcentaje de polvo de mármol con el cual había modelado dos figuras complementarias que mantuve juntas durante años hasta que Vishnú dejó de pensar en una de ellas durante una mudanza mía y de pronto se redujo a polvo dejando sólo la forma más pequeña... Pablo, que siendo un adolescente pasó con unos amigos a buscar algo que se había olvidado en su casa y al abrir la puerta se encontró con el espectáculo de su padre colgando de una soga... Y en fin, muchas otras cosas que podría seguir recordando ahora sobre este artista extraordinario y que seguiré periódicamente recordando y tal vez transmitiendo a otros.

5 De la vanguardia al Grupo Patrimonio Graciela Carnevale

Encuentros con Pablo en diferentes tiempos. Diferentes diálogos y preocupaciones en cada uno de ellos. En los sesenta como parte del movimiento de vanguardia. En los noventa cuando le dijimos adiós a Juan Pablo Renzi y compartimos una noche en vela sin saber que poco después los artistas que participaban del Taller de Juan Pablo en Rosario, lo buscarían para ocupar el lugar que su muerte temprana había dejado vacío. Así las historias de los dos Pablos se vuelven a relacionar dejando rastros. Pablo comienza a venir a Rosario al taller

de la calle Colón a mediados de 1992 y sigue hasta finales de 1994. Dos años de encuentros intensos que finalizan con la formación del Grupo Patrimonio. Su modo de establecer una relación con sus "alumnos" era de batalla, de lucha, de "poder". En estas circunstancias Pablo era duro, agresivo, autoritario, implacable, su crítica era despiadada, su conocimiento inagotable, su pasión arrolladora. No tenía contemplaciones para aquellos trabajos que no se sostenían y arremetía contra los discursos que no tenían ningún tipo de anclaje en la obra. Pero eso era sólo su armadura, su coraza, su máscara de guerra para intimidar. Para aquellos que podían superar el choque, que podían enfrentarse y cuestionar sus juicios y apreciaciones, que ponían en duda su lugar de poder y sostener lo que hacían, entonces el diálogo se volvía amoroso, la entrega era total, y la fascinación mutua. Su generosidad no tenía límites y establecía lazos afectivos muy fuertes. Su exigencia ya no era alienante, sus comentarios agudos y lúcidos provocaban resonancias que se plasmaban en producciones originales y potentes. Pablo fue un amigo para los participantes del taller, también un maestro. Para mí fue particularmente motivador porque es a partir de haber compartido juntos este espacio que volví a producir nuevamente. A veces nos volvimos a encontrar en su taller en Buenos Aires. Cuando se instaló en Colonia sólo tuvimos algunas pocas conversaciones. Nos escribió el prólogo para el catálogo de una muestra en Cuba. No lo volví a ver. Estando afuera me enteré de que estaba mal y me quedé sin tiempo para hablarle. Pablo amaba la belleza y la vida. Tenía un carisma especial. Su risa y su mirada cómplice nos acompañan desde su obra, tan irónica, tan irreverente, tan crítica, tan ácida, tan mordaz.

Rescaté unas notas de alguna de sus charlas:

¿Es posible explicar una obra?

¿Es posible traducir en palabras lo que plantea una imagen visual? ¿Se puede hablar de ideas en la obra? ¿O más bien podemos hablar de “ideas visuales”?

Este concepto “ideas visuales” refiere no a la idea por un lado y a la imagen por otro sino a la idea que configura una imagen y a la imagen que configura una idea generando vida propia, planteando su propia necesidad, creando un orden que no le es ajeno. Para Pablo la obra debía tener reserva de sentido. Debía plantearse a partir de una intencionalidad, pequeña pero auténtica que se vinculara con la actitud ética del artista. Decía que el mercado tiende a homogeneizar, a globalizar, a borrar las diferencias, al mismo tiempo que pareciera fomentarlas al exhibirlas y encasillarlas. Desde el poder, desde las instituciones, se trata de privar de sentido, de descontextualizar. En el panorama del arte contemporáneo la repetición de ideas “originales” terminan produciendo hartazgo. En todos lados se produce el mismo tipo de obra y se comenta y se valora lo mismo. Pensaba que el rol del crítico y del curador en la escena contemporánea del arte es el de un intermediario que mediatiza la relación del artista y su público, que subestima a uno y a otro y se auto asigna el papel de traductor de lo que el artista quiso hacer. Las ideas alrededor de las cuales gira la producción son pocas y siempre las mismas. La obra habla por sí. No necesita ningún discurso que la convalide.

¿Cómo plantear una obra diferente?

¿Cómo ser uno?

¿Cómo pensarse de otra manera frente al bombardeo de publicidad con que nos enfrenta el medio?

¿Cómo diferenciarse desde la producción?

¿Cómo se sueñan?

¿Qué quieren provocar en otros?

Dejar espacio para la fascinación y la magia

6 Los gomías Beto De Volder

Hace poco me desperté pensando en Pablo. Lo recordé todo el día.

No es que sucediera algo importante, sólo me desperté pensando en él.

Recordé el primer día que lo vi y me di cuenta de que ese día lo conocí verdaderamente. Porque Pablo era así de fácil, me parece; el día que lo conocías, lo conocías y punto. Después a disfrutarlo o no.

Durante el año 1994 salimos dos, tres o cuatro veces por semana a comer por la noche y, por supuesto bebíamos mucho. Las charlas eran interminables, jugosas, variadas. Los cuentos sobre obras que nunca realizaría eran recurrentes. Una de esas obras se iba a llamar *Los gomías*, y serían retratos de sus más entrañables amigos, Jacoby, Harte, Pombo, Gordin. Los rostros tendrían que estar hechos en goma como globos, para poder ser inflados con helio y que floten. En otra, Gotzilla raptaba a Susana Giménez, era una instalación donde se vería Buenos Aires destruida por el monstruo. Mi memoria es frágil, me cuesta recordar más, pero eran muchísimas.

Pasamos meses en el departamento de Reconquista. Lo acompañé durante largas noches, cuando hizo una escultura de un mendigo de oro, con la que ganó el Premio Manuel Belgrano; se la pasaba soplando polvo dorado contra la escultura y luego sacándose mocos de oro.

Trabajé, como su asistente, varios meses. Entre otras obras, hicimos *El manto final*, un cuerpo de un muerto cubierto de miles de moscas. Fabricábamos moscas con poxilina en unos moldes de silicona, las pintábamos con acrílico negro en un balde. Después, con esmalte para uñas nacarado les pintábamos las alitas una por una. A la noche contábamos cuantas teníamos. Lo raro era que todas las noches después de contarlas las mezclábamos y al día siguiente las teníamos que volver a contar, no tenía sentido contarlas y mucho menos mezclar-

las y volver a contarlas, sin embargo el disfrutaba haciendo esto. Calculaba que nos faltaban quinientas más y nunca alcanzaban y quinientas más y no... todo el tiempo hacia cálculos y nunca acertaba, pero aseguraba tener una martingala para ganarle a la ruleta. Con esta martingala, decía haber vivido un año del casino de Mar del Plata. Adoraba el box. Fue sparring de Thompson en los sesenta y miraba cuanta pelea podía, muchas en la casa de Miguel, con Roni y otros amigos comiendo pizza.

Durante todo el día recordé cosas así.

Aprendí mucho con él. Me divertí. Me reí.

Lo disfrute. Hoy lo extraño.

7 La distancia justa Ana Martínez Quijano

Este deseo de decirle que lo quiero...

El año pasado, cuando supimos que a Pablo se le iba la vida, quienes lo quisimos y admiramos con locura, buscábamos el modo de decirselo antes de que se fuera, cuando ya fuera tarde.

Ahora ha llegado su aniversario, y aunque supongo que él estaba seguro del cariño y la admiración que siento, resulta infinitamente triste escribir sobre esa declaración que no llegó a tiempo, que debió ser dicha en voz bien alta y sellada con un abrazo. Pienso que le hubiera gustado que le contara lo importante que era para sus amigos y para mí, y para tantos artistas jóvenes que conozco bien nutridos con su obra. Tal vez estas palabras hubieran resultado una buena compañía durante esas feroces jornadas de trabajo, cuando realizaba esas obras que demandaban la fortaleza de un gigante, o cuando cruzó el Río de la Plata, para dedicar toda su energía a producir sus últimas esculturas.

Aunque tardías, las palabras sirven ahora para expresar mi agradecimiento por enseñarme a mirar con ojos críticos no sólo el arte sino también la vida. Vale la pena re-

cordar cuando se burlaba de la fascinación por las ideas posmodernas, y advertía que los alumnos de las escuelas de Bellas Artes terminaban ilustrando los conceptos de Lyotard o Baudrillard.

Gracias a esa ironía y a ese humor de Pablo, aprendí a no tomar en serio los discursos ampulosos y vacíos, a sospechar de esos asuntos presuntamente “importantes”, y a reírme como él, con esa risa saludable que inundaba de aire fresco los ambientes viciados de retórica. Aprendí, en suma, a poner la energía en las cuestiones primordiales que eran las que a él le importaban, como el arte. Recuerdo cuando mirando uno de sus personajes en una situación patética, me explicó la obra con una frase tan breve como lapidaria: “Detrás de la parodia está la tragedia”.

Siempre me gustó su obra, desde que en un taller de la calle Cangallo que Osvaldo Giesse cedía a los artistas a cambio de obras, descubrí unas bellísimas macetas con malvones que rescataban y acentuaban el clima mental de Lacámara. Primero conocí esas pinturas y después, en un verano de 1983 lo conocí a él, en la casa de Ruth Benzacar, deslumbrante y seductor, con la piel tostada y una remera blanca.

Me costó apreciar el grotesco de una obra que mostró en la Fundación San Telmo, pero me enamoré enseguida de sus morochos argentinos. Me impresiona la claridad con que los personajes anuncian (o denuncian) paso a paso los vaivenes económicos y sociales de nuestro país. La historia de las últimas décadas se podría contar a través de sus obras. Cuando al promediar la década del ochenta Argentina había recuperado la democracia, pero fracasaba rotundamente en lo económico, con su aspecto tosco e inocente, *Narciso de Mataderos* se miraba al espejo, mientras la vida le pasaba por delante, sin entender el destino irreversible que le depararía la suerte.

En 1999, presentó *Exclusión*, un morocho con la crencha al viento que se aferra a un tren que le cerró la puerta, y sigue sin em-

bargo asido con terquedad a lo que ya ha perdido. La obra es una metáfora de los perdedores, los excluidos de siempre y la clase media en vías de extinción que se resignaba a la pauperización. En noviembre de 2001, exhibió *El enemigo invisible*, un boxeador golpeado que encarna con su gesto embrutecido y la mirada extraviada, la viva imagen de la impotencia. Poco después la obra se revelaba como una advertencia, una clara referencia a la peligrosa incapacidad de reacción de nuestra sociedad frente a los marasmos políticos y económicos que dejaron a la Argentina noqueada. Cuando con la fuerza de un tornado se desató la crisis, Pablo dijo que había pasado por la plaza Constitución, y mostró un morocho caminando sobre el filo de una navaja. Oscar Masotta afirmaba que “pensar una relación de inherencia inmediata entre política y arte, sólo lleva a un peligroso terrorismo cultural”. Adhiero a este criterio, y lo traigo a colación porque Pablo estableció la distancia justa, pero su obra es un golpe directo al corazón y resulta políticamente reveladora. En una confesión de sus secretos de “cocina”, reveló que el poder de comunicación de su obra estaba basado en el uso de la parodia, para decirlo con sus propios términos, “la parodia es el discurso paralelo. Y gracias a la parodia, el discurso resulta comprensible para todos”. En otras palabras, indagaba cómo podía –o debía– decir las cosas, porque le importaba mucho ser escuchado y entendido. Pablo me contó que durante una larga conversación con Mari Carmen Ramírez enunció sus ideas sobre la parodia, y que a partir de esa charla surgió la muestra *Cantos paralelos* que se exhibió en el Museo de Austin, Texas. La generosidad de Pablo me conmueve. Recuerdo el taller de Paraguay y Reconquista (cuando no tenía teléfono y le dejaba mensajes en el ICI), porque allí, en vez de

hablar de su obra me mostraba las mágicas inclusiones de Miguel Harte. Gracias a su generosidad tengo un dibujo suyo de la época en que vivía en Colonia, que lo muestra desnudo en la playa como sus muchachotes de barrio, recostado junto a un castillo de arena y mirando hacia el Río de la Plata, hacia la lejana orilla de enfrente.

8 Ese maestro que quiere volverte loca, empujarte hacia el abismo Karina El Azem

Pablo Suárez en mi recuerdo es, por un lado, el maestro y sus discípulos esparcidos como perdigones por el mundo de aquellos tempranos años noventa, y por el otro, los encuentros en el mítico y mágico Taller de Barracas. Si pienso en el taller es como si lo viera entrar, primero, antes que ninguno, traspasando el portón verde, cerrándolo de un portazo seco, sólido y metálico. De pura maniática puntual que siempre he sido, éramos alternativamente los primeros en llegar... casi siempre ya estaba Sebastián Gordín que usaba el taller para trabajar, poseído en sus minimundos. Su perfume, su estampa de Kundera argentino y sus Jockey suaves venían casi juntos como si los tres te rodearan para decirte, con voz de viejo orador radical, y en el más cariñoso tono de maestro implacable: “Decime nena... ¿viste la muestra de tal?... No te parece un bodrio imposible tan siquiera de mirar?”. Y ahí es donde te sorprendía con ese inolvidable final de frase: “tan siquiera de mirar”. ¿Qué se nos puede hacer *imposible de mirar*? ¿Quién otro podía hablar así? Sólo Pablo... O cuando te contaba una charla con alguien y te decía: “Entonces yo le dije: ¡pero escuchame *pequeño idiota!*”. También recuerdo cuando decía: “¿Alguna vez hablaste con tal? ¿Viste que cuando le

preguntás algo te mira durante cinco minutos, *hace como que piensa* y te contesta una pelotudez larguísima que no tiene nada que ver con lo que le preguntaste?”. Y así era como podía referirse al artista del que había asistido a su muestra. Pero era raro. Porque no había exactamente maldad en su comentario. Es que conservaba intacto el cinismo de los “grandes”, punzante, provocador al mismo tiempo que tierno. Bueno, cuando digo provocador es en el sentido de aquellos que lo hacen para mantener viva la velada, para perpetuar por momentos ese Buenos Aires que a los de nuestra generación nos hubiera encantado vivir: el del Di Tella, el de la Galería Bonino, las apasionadas y eternas discusiones en el Florida Garden o en el Bárbaro, esas convicciones posvanguardistas... porque Pablo era un “romántico”, enamorado de Steiner, Bergson... Ilya Kabakov. Para él, toda pequeña discusión aguerrida que pudiera generar, era una manera de mantener viva la existencia, podía decirte sin ningún tapujo: “Las mujeres a partir de los treinta son... fané”, por supuesto, esto dicho delante de un auditorio de mujeres que –casualmente como la mayoría de las asistentes al Taller de Barracas– tenían justamente esa edad. Ahora recuerdo otras frases todavía mas divertidas y juguetonas: “La única buena pintora que tiene la Argentina es Marcia (Schvartz) porque pinta como un hombre...” O la del día que volví al taller después de haber tenido un accidente automovilístico, y al rato de verme entrar con un parche en la cabeza, las ojeras negras profundas de moretones y la frente tan hinchada me dijo: “Ah... ya sé lo que parecés”, me dijo. “Pareces una niña puta. ¿Viste esas preadolescentes viciosas, esas chicas del norte que tienen doce años? Esas a las que drogan y las obligan a ejercer la prostitución? Bueno... eso parecés”. Todos los jueves y viernes del año 1996 nos

juntábamos los becarios, los tutores y casi siempre alguna visita venía a la charla. Fue tan enriquecedora la oportunidad de compartir esas tardes con Víctor Grippo, Marcelo Pacheco, Jorge Gumier Maier, Roberto Jacoby entre tantos otros artistas, historiadores y críticos, algunos por una tarde –los que solo estaban de paso por Buenos Aires– otros en forma de seminario durante un mes. Todos pasaban por el taller, lo recorrían y veían nuestros trabajos, hacia el final de la tarde se discutía en la mesa del lugar para generalmente luego seguir en Candilejas, a dos cuadras del taller... Candilejas: bodegón, guiso de lentejas, bife de cosquilla raquítico o mondongo. A Pablo lo conocí durante cinco años de todo esto que hasta ahora conté. Yo terminaba la escuela de Bellas Artes y con mis compañeras recorriamos el triángulo epicéntrico de la época: el Rojas, el ICI y Ruth Benzacar. En una de esas recorridas lo conocimos. El no entendía cómo en nuestros tempranos 20 podíamos ser tan anacrónicas y con esa visión tan disociada sobre lo que pasaba en el arte contemporáneo. Una visión pseudoacadémica que Suárez no podía entender. Era de alguna forma como ese maestro que quiere volverte loca, empujarte hacia el abismo, que dejes atrás los mandatos, que te paralices o salgas corriendo a hacer. Pablo decía: “No me interesa el arte que no comunica” y con eso solo podía ahuyentarte o bien seducirte para que fueras de visita una y otra tarde a su casa de la calle Reconquista: siempre abierta, siempre llena de artistas charlando, con paredes escritas con un número telefónico cualquiera anotado por ahí o con dibujos y bocetos de alguien que simplemente... pasó. Pablo en un momento cambió. Al año poco más o menos se fue a vivir a Colonia, cerró su casa de Barracas, y esta decisión pareció haberlo convertido en otra persona, co-

mo aquel al que le dan una pésima noticia con la que se ve obligado a convivir. Su cinismo de los “grandes” se había apagado... ya no era el mismo. Todavía guardo el honor de sus palabras hacia una muestra mía en la Galería Maman y que tanto me sorprendió, porque casi nadie estaba acostumbrado a que Pablo te dijera algo lindo y ahí fue que sentenció: “Que bien se ve esta muestra. Es lo mejor que hiciste”. ¡Once años después el mismo hombre que tanto me reveló me decía algo así! Para mí... suficiente.

9 Con el tiempo se camina liviano cuando uno pisa firme
Patricia Domínguez

Conocí a Pablo Suárez una tarde fría en el ICI de Buenos Aires, yo llevaba una linda carpeta de pinturas expresionistas y él una pipa espantosa que aparentaba captar toda su atención. Acomodaba el tabaco con los dedos, escupía y sacudía restos que se le iban a la boca, prendía la mezcla, se acomodaba en la silla y aspiraba como un gran pez lanzando bocanadas de humo fenomenales, entonces la habitación se volvía irrespirable. Entendí con el tiempo que sus gestos desorbitados postergaban la manifestación de un juicio que él no debía evadir. Pablo Suárez nunca fue sarcástico conmigo, él sabía de mi juventud y mi apasionamiento. Me miró entonces y en tan sólo unos minutos destruyó todas mis pinturas. Yo me enamoré a primera vista de él, pero no hablo del amor entre un hombre y una mujer, no, sino de uno de los más duraderos: el amor de un artista por su maestro cuando lo reconoce en su mirada.

Tres días después nos encontramos en la galería Ruth Benzacar, me había pedido que mirara lo que para mí era en ese entonces una mesa con un insecto disecado, “es linda”, le dije, pero no me contestó.

Vivía todas las tardes en su taller, tomábamos mate, fumábamos todos los cigarrillos que podíamos y jugábamos a las adivinanzas: ¿qué te pareció la obra de tal?, ¿y la muestra de?, ¿qué te interesó de esa época en particular?, ¿de qué color es Dostoievski? “Es amarillo”, le dije, “amarillo huevo”, me dijo. “Sí, como un amarillo sucio”, le dije. “Coincidimos en todo”, me dijo. Yo lo miraba trabajar mientras hablábamos pero nunca aprendí nada “formal” con él, sólo una vez me contó una receta de papel maché: “El secreto es...”, me dijo... (pero no se los voy a contar ahora). Como artista, Pablo Suárez me enseñó todo lo que sé y su mirada atravesó mi vida construyéndome como tal, obligada a destruir la “neutralidad apabullante” que vive en mi interior, una lucha titánica contra nuestra propia idiotez y vulgaridad. Él me quiso consciente para construir formas de hablar propias y construir “testimoniando”. Cosas como, pagar el alquiler con un laburo cualquiera, pero no con tu libertad como artista. Quiso que no redujera el arte a la “miserabilidad de fabricar un objetito de mierda”, quiso que no se convirtiera en un “acto rutinario más”. Perseguir la luz, la construcción de lo sublime, la posibilidad de vencer a la muerte. Creí que me había enseñado el camino más difícil pero con el tiempo se camina liviano cuando uno pisa firme. Me confesó una vez que yo iba a ser una gran artista porque tenía “cuerpo de artista”, debe ser lo único que nunca creí de todas las cosas que me dijo.

10 El canon en espasmo
Xil Buffone

A mí Suárez me marcó desde que vi su milanesa huyendo del aceite hirviendo de la sartén, en la Galería del Retiro de los ochenta. Y no lo pude olvidar más.

Ayer desayuné en Olavarría mientras nevaba en Bahía... No vi bajar el blanco. Pero viví la previa al blanco, la preparación del paisaje. Las nubes negras petróleo encapotando y una luz fría brillante.

Luego vino la noche filosa, un frío negro, esperando el cóndor a las cuatro y media de la madrugada, con dos horas de demora venía de Comodoro Rivadavia... al bar de la terminal lo estaban limpiando, así que había que esperar bajo la chapa más fría que la noche, y vi un perrito enroscado, hecho un bollito calmo bajo la chapa con escarcha, y allí apareció Suárez. Sin celular.

Así actúan.

De esas apariciones las tengo semanales, a veces, incluso más. Más allá de que se entrometan en las conversaciones con artistas, en las discusiones sus frases; todo el tiempo veo las obras, reales o proyectadas en la mente para dilucidar algo, algo que se le parece pero no es.

La semana pasada en el Museo Castagnino de Rosario vi un Suárez en el metro de pared vacía entre un Gramajo Gutiérrez y un rancho efervescente de Pombo. Allí estaba Suárez, era la pieza faltante y aglutinante. Sirve de varita mágica, de parámetro, de señal de aprobación de la fe, como la de Fátima que aparece... aparece el humor, o la ternura, o el salvajismo, o el hombre rata, simple, aparece la necesidad espantosa de decir algo

y Giotto
y Leonardo.

Cada vez que veo “exclusión” me acuerdo del hombre áureo de Leonardo. Es para mí un canon vitruviano tensado al espasmo... fuera de eje, en pleno vértigo hacia el grito de Munch, congelado en Molina Campos.

Exacto

un mate Lacámara de quietud exasperante. El canon en espasmo. Humanos en todas las escalas y todos los estados. Recuerdo ver su “sopa de pobres” en arte-BA, con el anafe real y la olla hirviendo en

medio de bullente de gente, o el hombre en calzones en la cornisa, desde el más allá... O en su taller, el afiebrado con el termómetro en la boca tapándose con una frazadita Piet Mondrian.

La historia del arte en un Koh-i-noor con ratas y perros, chongos perlados, pibes Bazo-oka de chicle, milanesas fugando del aceite, boxeadores estráxicos... “Los que viven del arte”, “los trepadores”, “los burros”, los más grasas del mundo, el naufragio...

elegante, sereno

En Sonoridad Amarilla mostró dibujos con las últimas mutaciones de sus hombres lobo con la línea inequívoca de un renacentista, y en sus pinturas pequeñas atrapó la endiablada paleta metafísica de la luz rioplatense: ese celeste neutro que rebota en olitas sobre la solidez movediza de un siena quebrado y ocre oro...

desde la portuguesa Colonia, mirando hacia la invisible Buenos Aires

en silencio, precipitó

el pantone exacto del Río de la Plata.

“¿Para qué corren tanto si no pasa nada?”.

De un oficio alucinado

una cruda lucidez

de impulsos infinitos.

Recuerdo lo último que le dije...

Él estaba en el Malba junto a Laura Batkis pisando el travertino de la planta baja con un traje azul impecable (nunca lo vi tan lindo)

yo subía la escalera mecánica y ellos dos estaban a un lado,

los saludé y mientras la escalera mecánica me seguía subiendo,

él me dió la mano fuerte

y a los ojos le dije “gentleman”

sonrió...

Creo que era la muestra *Darkroom*.

11 Jugando a la polémica con Pablo Suárez Luis Felipe Noé

El encuentro entre dos polemistas consiste en discutir, aunque estén ambos de acuerdo. Esto me ocurría con Pablo Suárez, pero al final convergíamos en conclusiones semejantes, sólo nos entreteníamos con diferencias coyunturales. Desde mediados de los setenta hicimos este juego en privado y en público (mesas redondas o simples dueños). Pero el arte argentino fue un tema sobre el que siempre conversábamos y casi nunca divergíamos. Teníamos un proyecto de hacer una antología de éste.

Así fue que en 1996 Matilde Sánchez, sabiéndonos polemistas, nos juntó para un diálogo en el cual supuestamente cada uno de nosotros sostendríamos posiciones opuestas. Pero no fue así más allá de la fotografía que acompañaba la nota en la que aparecíamos haciendo esgrima con pinceles en la mano. El título del artículo señalaba ante todo la coincidencia, "Dos artistas contra el buen gusto"¹.

Una larga historia nos unía a este respecto. Comenzó con su participación en la exposición *Noé + experiencias colectivas* que se realizó en 1965 en el Museo de Arte Moderno. En esta ocasión presenté mi libro *Antiestética*², en el que planteaba mi teoría del caos como estructura. En consonancia con ella, en la exposición, además de mi obra personal, presenté varias obras hechas con otros artistas y en particular una con varios³, con el objetivo de que ellas fueran el resultado de la acumulación de muchas para lograr una sola, contradictoria y desunida como el mundo que conocemos. Me interesaba que la estructura de la obra no fuese el punto de partida sino la resultante polémica de la suma de elementos absolu-

tamente independientes entre sí. Pero lo único que tenían en común éstos era el ser obras individuales de artistas. Pablo Suárez con entusiasmo fue de la partida contribuyendo con una escultura pintada. Luego me fui a Nueva York donde Pablo me llamaba de vez en cuando aprovechando un trabajo de telefonista internacional que había obtenido gracias a su buen inglés. A mi regreso, en 1968, nos encontramos nuevamente vinculados por un planteo semejante, pero esta vez por una razón muy diferente a la anterior, siendo sin embargo, su consecuencia: los dos habíamos dejado de hacer "obra artística". Poco antes de mi llegada a Buenos Aires, Pablo, en la puerta del Instituto Di Tella, había repartido volantes explicando su abstención a la exposición *Experiencias 1968* a la que había sido invitado. En ellos se leía: "Si yo realizara la obra en el Instituto ésta tendría un público muy limitado (...) si a mí se me ocurriera escribir 'Viva la revolución popular' en castellano, inglés o chino sería exactamente lo mismo. Todo es arte". Esta última afirmación no creo que la creyese del todo. De todas maneras, los artistas que sí habían participado terminaron retirando sus obras y destruyéndolas en la calle en solidaridad con Roberto Plate, a quien la policía le había clausurado el baño que había expuesto como obra. El ánimo había desbordado al Di Tella, el que cerraría sus puertas cierto tiempo después. El dilema era escoger entre la ficción y la realidad. Eran tiempos de Onganía en el poder en la Argentina y de rebeliones universitarias en París, Nueva York y Berkeley. Eran tiempos en los que era común sentir que el arte se asentaba cada vez más en la vida social, rompiendo así su aislamiento elitista. Pero, por cierto, ello ocurrió en una medida infinitamente menor que la que con expectativa ingenuamente revolucionaria se espe-

raba entonces, y lo fue por otro motivo: otra revolución, la tecnológica.

A mediados de los setenta los que nos autoexcluimos de la práctica artística fuimos retornando a ella como único camino transitable, más aún, como quien necesita respirar en tiempos cada vez más asfixiantes. Creo que la elección realista que hizo entonces Pablo Suárez, como también Juan Pablo Renzi, significó para ellos una vuelta a la pintura "con todo", algo así como una reafirmación del oficio, más por necesidades personales que por convencimiento. No podía ser de otra manera. Su ánimo vanguardista que mantuvo en tiempos posmodernos no le permitía inscribirse en ningún academicismo. Y es así que después volvió a ser el Pablo Suárez que había sido pero con mucha más sabiduría técnica. Volvió al punto que había dejado: la escultura pictórica. Su ironía, su humor cínico, su malicia hicieron eclosión en obras magníficas. Entre tanto, nos encontrábamos a veces, para hablar de los mecanismos creativos deambulando desde la *Fenomenología del espíritu* de Hegel hasta *Presencias reales* de George Steiner, pero con algunas referencias a *Literatura y revolución* de Trotsky. Me fascinaba su agudeza, su información, su cultura y su rapidez para el tenis verbal. Es así que en el diálogo al que nos convocó Matilde Sánchez, Pablo Suárez ostentaba ese mismo sarcasmo que él hizo hablar en los años ochenta de "punto poncho" para caracterizar a aquellos artistas que propiciaban entonces un arte nacional basado en referencias abstracto-telúricas. Allí decía: "Existe en Buenos Aires una serie de tópicos admitidos como 'temas del momento' sancionados por la crítica y simplemente los artistas los ilustran (...) El público argentino se abstiene de cualquier cosa soez, lo cual en arte son cosas perfectamente naturales. El público argentino ama lo potable, lo neutro". Pero es de admitir que él hizo mucho para que esto cambiara bastante, de lo contrario no se explicaría la actual valoración, justa y generalizada, que se hace de su obra.

12 La vida como materia prima Chachi Verona

Conocí a Pablo a mediados de 1991, cuando ya era uno de los artistas argentinos más notables y yo hacía poco tiempo que había hecho mi primera exposición en Rosario. Viajé a Buenos Aires por sugerencia de Guillermo Fantoni para conocerlo y mostrarle mi trabajo. Me atendió amablemente en su casa-taller de la calle Reconquista donde lo encontré trabajando en una de sus esculturas, *Ante todo cuidá la ropa y que el culo te lo cuide dios*, lo que para mí fue impactante. Yo llevaba algunas fotos y un objeto pequeño que estaba trabajando en madera, un jugador de fútbol crucificado. Él tenía una capacidad de observación única y enseguida me señaló varias cuestiones formales y técnicas de lo que le mostré con mucha claridad, al mismo tiempo que le pareció fantástico todo lo que le contaba acerca de lo que quería hacer, me alentó a seguir trabajando con los temas y las ideas que yo traía, con mi propio universo. Además, nos enganchemos a hablar de fútbol, deporte que le gustaba al igual que el boxeo. Hace un par de años en la muestra *Fútbol en el Palais* pude ver el retrato de Marcelo Trobbiani que me había mencionado en aquella charla. También me impulsó a concretar una exposición en el Centro Cultural Recoleta dirigido entonces por Miguel Briante. Ese primer encuentro me hace recordar a Pablo como un verdadero maestro y como un amigo, un tipo de una gran capacidad y generosidad. Alguien que me enseñó a tomar la experiencia de vida como materia prima y disparador de la producción artística, el arte y la vida por el mismo camino. Desde ese momento afortunadamente estuve en contacto con él en las clínicas que dio en Rosario un par de años después. Recuerdo su frontalidad, no se guardaba nada, la manera que tenía de decir las cosas, siempre con la mejor onda. Luego a través de una beca de Antorchas tuve la oportunidad de hacer un curso de

1> Matilde Sánchez, "Dos artistas contra el buen gusto", *Clarín*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1996.

2> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Ediciones Van Riel, Buenos Aires, 1965.

3> Los artistas que participaron en la

muestra *Noé + experiencias colectivas* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965). Además del propio Noé y Pablo Suárez eran Roberto Aizemberg, Enrique Barilari, Ernesto Deira, Fernando Maza,

Jorge de la Vega, Nelson Blanco, Florencio Méndez Casariego, Ricardo Carreira, Miguel Dávila, Roberto Jacoby, Estela Newbery, Pérez Celis y Luis Wells.

perfeccionamiento con él y viajar a Colonia, donde compartir un asado y charlar. Tenía siempre una anécdota, la de los jardines de Inglaterra y la escultura topiaria... era la oportunidad para escuchar sus historias de experiencias compartidas con Berni, De la Vega, Sebastián Gordin, Marcelo Pombo, y tantos otros artistas de los cuales me gusta mucho su obra.

Siempre admiré su actitud combativa, que ya aparece claramente en su carta de renuncia al Instituto Di Tella, y en obras como *El enemigo invisible* o *Los que comen del arte*, donde filosóficamente se ven reflejadas las contradicciones y paradojas del mundo del arte en general, de su mercado y sus mercaderes. Recordar a Pablo es tener muy presente a un gran maestro y a un artista excepcional.

13 El boxeador desnudo Raúl D'Amelio

Existió una memorable pelea en el año 1974 entre Muhammad Ali y George Foreman en la actual República del Congo (ex Zaire) que se transformó en mítica debido al sorprendente desarrollo del combate. Desde el comienzo los ataques de Foreman fueron abrumadores contra la humanidad de Ali. Este por su parte ensayó una táctica de férrea defensa, resistiendo contra las cuerdas gran parte de la contienda. Foreman se encontraba visiblemente cansado y un tanto desconcertado debido a que su esfuerzo no resultaba eficaz. Sorpresivamente en el octavo round, Ali contraatacó en una sucesión tremenda de golpes que terminaron con su rival en la lona, vencido y exhausto. Este hecho me recuerda ciertas actitudes de Pablo Suárez. Sus obras, su pensamiento, su vida misma poseía una frontalidad perturbadora, intuitiva y esencialmente inteligente. Donde su personalidad resultaba notable era en el momento de conversar. Le encantaba escuchar un rato haciéndote creer que estaba de acuerdo, hasta que capturaba un tér-

mino del aire y proyectaba argumentos formidables que terminaban con los tuyos por el piso. Esto le generó enemistades varias. Lo que mucha gente no entendió, es que del mismo modo en que afirmaba, esperaba recibir, en una verdadera actitud boxística/dialógica –si se me permite el término– que lo enaltecía como artista y como persona.

Nos conocimos en una clínica que dictó en el taller de Graciela Carnevale en Rosario, a partir del año 1992. Los primeros tiempos fueron fascinantes porque Pablo ejerció una fuerte influencia entre los que integrábamos el taller, enseñándonos ese universo que queríamos traspasar. Algunas polémicas fueron cruentas, algunas veces hasta las lágrimas, desgranando siempre el sabor a adrenalina que genera una pasión.

Luego de esos primeros tiempos inolvidables, comprendí su lógica, sus mañas y su maravilloso sentido del humor. Disfrutamos una gran amistad, además de la afición por el box (que todavía conservo) y el amor por el arte. Las conversaciones que tuve con él ocurrían generalmente en una mesa de café o tarde en la noche de vino de algún restaurante de Buenos Aires. Los últimos tiempos nos veíamos cada tanto combinando su viaje desde Colonia y el mío desde Rosario. Estos encuentros me resultaban prodigiosos –término muy Suárez– ya que discurríamos durante horas hasta que el mozo nos invitaba a retirarnos. Las charlas eran tan variadas que transitaban desde la estupidez mas absoluta a una profundidad densa, íntima. Siempre nos contábamos las próximas obras, pero él tenía una precisión cinematográfica para transmitir imágenes mentales. Era en ese momento donde surgía el verdadero Suárez, lo podía ver desnudo, genuino, declamando sus ideas estéticas, adoptando el semblante expresivo de alguno de sus personajes. Hay dos obras que ejemplifican sus reflexiones sobre el box, que poseen una alegoría sobre nuestro pasar por este mundo. Una de ellas es *El enemigo invisible*, obra que actualmente integra la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, en donde vemos

a un boxeador solo en el ring –knockeado– tocando la lona con una mano y peleando contra nadie. Sus ojos buscan alrededor tratando de entender qué le sucede, sin encontrar respuesta. Un certero análisis de nuestra patética realidad social argentina.

Otra sobre el tema, se denomina *Haciendo sombra* y representa al mismo boxeador que tira puñetazos al aire intercambiando golpes con la proyección de su silueta. “Hacer sombra” en el box es una de las maneras para adquirir estilo, aprender a pararse correctamente, buscar la posición adecuada para el combate y que en ocasiones, se practica frente a un espejo. En esta obra el personaje está vestido con los escasos elementos que el deporte permite, listo para salir al ring. La soledad en la que se encuentra el boxeador ha sido uno de los tópicos que mas ha desarrollado Suárez en sus obras, expresa cierto desamparo que nos conduce sutilmente al terreno de la compasión. El espectador de ningún modo puede tener un punto de vista indulgente, se establece una privada relación con la obra que guía la mirada hacia el lugar de ese espejo, donde inevitablemente, verá reflejada su sombra. Sus protagonistas –tal vez el único– nos remiten siempre al idéntico paisaje, en una secuencia de humor trágico y grotesco, que representa la inmortal metáfora sobre nosotros mismos.

14 Mitos, afectos y ascetismo María Inés Tapia Vera y Eduardo Iglesias Brickles

Conocimos a Pablo a fines de 1981, o a principios de 1982. Suárez estaba al final de su período de realismo rioplatense y se preparaba para cambiar su pintura. Vivía en un case-rón prestado en la calle Riobamba. Despojada, como todas las viviendas que le conocimos a través de los años: colchones en el suelo, apenas unas sillas o un banquito, a veces una mesa, un cuarto que hacía de taller donde en absoluto desorden se mezclaban

pomos de pintura, almanaques viejos, rollos de tela, libros abiertos, sillones desvencijados, el mate previsible, atados vacíos de cigarrillos, un reflector de pie y Suárez hablando sin parar, ¿de qué?... de plástica, de arte, de artistas, de muestras pasadas y presentes, de proyectos, de su próxima exposición “que la tengo toda acá” mientras con el dedo índice se señalaba la frente. Suárez era un asceta, podía vivir con muy poco, con casi nada, pero no sin afecto. Varias veces se quedó sin casa, durmiendo de a una o dos noches en lo de amigos (no toleraba sentir que podría ser una molestia). En una oportunidad vivió un tiempo en nuestro taller. En esos meses hizo escultura, pintó retratos por encargo, viajó al exterior y volvió. Esa temporada de convivencia nos acercó aún más a ese hombre ya cincuentón que en muchos aspectos aun era un niño. Si uno estaba escuchando Chopin intervenía para diferenciar el piano de Arrau del de Rubinstein. Si uno trabajaba en un grabado podía describir con lujo de detalles la talla en madera de Gauguin. Entre el creador y el mítomano hay una delgada línea transparente que Suárez cruzaba naturalmente, recordemos al pasar, los cuadernos que fatigaba con fórmulas y cábalas para ganar en la ruleta, o aquella mítica muestra en Sydney o sus múltiples y glamorosos pasados referidos en diversos reportajes. En fin, fuimos los amigos de los tiempos duros.

Las sucesivas ondas de la moda, (la transvanguardia, las instalaciones, el arte conceptual, los jóvenes del noventa) siempre lo tuvieron erguido en la ola más alta, como un eximio surfista. Después vino el reconocimiento, los seminarios en las universidades, las monografías, los premios, los coleccionistas, las luces de los spots. Se convirtió en una *star* de las artes visuales. En su última muestra, en una galería de Palermo Chico, hubo que hacer fila para abrazar a un Pablo Suárez acicalado (pero siempre afectuoso), por que esta vez sí, el sueño era cierto, había vendido toda la muestra y brillaba como un auto nuevo.

15 La parodia como reconocimiento Ana María Battistozzi

Acababa de terminar la presentación de los artistas del Taller de Barracas en Ruth Ben-zacar y fuimos con un grupo de ellos a tomar una cerveza a Filo. Pablo presidía aquella mesa en genio y figura y no se cansó de fustigar el creciente interés de los jóvenes artistas por armar una carrera. “Son unos boludos –afirmó sin piedad– se la pasan armando carpetas prolijas para el curador internacional de moda que aterriza por aquí y después cuando se va y tiene que desagotar equipaje, todo ese esfuerzo queda en el tacho de papeles del hotel. ¿Por qué no dedican todo ese tiempo a pensar los problemas de su obra?”.

A Pablo le irritaba especialmente esa dependencia argentina del “cómo nos ven”. Su obra tributaba a la fuerte tradición paródica de la caricatura argentina y a tipos totalmente desconsiderados por el rutilante coleccionismo del presente: Gramajo Gutiérrez, Molina Campos. Entender su obra implica meterse en un mundo particularmente nuestro que nos lleva a reírnos de nuestras propias miserias. Esas tragedias que los argentinos nos empeñamos en no reconocer como propias y ni bien pasan a lo paródico se tornan cercanas. Defendía como pocos la pertenencia a un lugar. Un artista nace y crece en una sociedad determinada empapado con una determinada cantidad de cosas, decía, y se asombraba de que alguien pudiera sacarse todas esas vivencias de encima y adoptar una purísima concepción venida de otro lado. En oposición a los postulados de la modernidad, Pablo rescataba el poder de lo narrativo en el arte y marcaba diferencias con lo literal. Una tarde en que tomábamos el té en una confitería de señoras de la calle Santa Fé, se pasó horas elogiando la tradición narrativa del arte y el valor de elegir el momento más significativo de una historia a la hora de la representación. Una de sus últimas pasiones era la escultura académica del siglo XIX, le encantaban esos tipos des-

nudos de los basamentos enfrentados a un montón de serpientes que finalmente incluyó en sus últimos trabajos. Con él se podía hablar al mismo tiempo del veneno adecuado para matar la cochinilla en la Santa Rita, de Estanislao del Campo y de Raymond Carver; y cuando se trataba de una entrevista, el problema se planteaba al desgrabar esas conversaciones interminables, que a la hora de la publicación, inevitablemente dejaban afuera un riquísimo material, cargado de observaciones impiadosas. Acaso es su mirada ácida sobre el presente, la única posible, lo que más extrañamos de él en un mundo que se acomoda fácilmente a las cosas que siempre despreció.

16 Cuando lo conocí en persona, sentí terror Lux Lindner

Al principio sus obras me gustaban aunque las encontraba un poco demasiado carnales, pero cuando conocí a Pablo Suárez en persona sentí una especie de terror. Fue en el CCR, en lo que hoy se llamaría una clínica de obra. El evento no estaba dirigido tanto a artístejos con voluptuosidades carreriles sino que era algo más silvestre, dirigido a un público variopinto que venía a mostrar sus obras. Un jurado de notables, que incluía a Kemble, Gorriarena, Wells y al propio Suárez, opinaba sobre los trabajos. Suárez era el que más hablaba. A una señora que hacía collages la destruyó en público de mala manera. Los collages podían no ser una maravilla, pero lo de Suárez llegaba al ensañamiento sobre un blanco fácil. Ni se me ocurrió abrir mi carpeta con dibujitos a lápiz! El mejor recuerdo de aquella jornada es el de Kemble tratando de parlarse a una teenager con todos los pelos parados. Je te salve, Kenneth. Diez años después, estuve en una comida en la casa taller de Macció en la Boca, donde el centro de mesa, enorme y barbudo, se llamaba Pierre Restany. Era imposible hablar

de arte porque Suárez no hacía sino recordarle al centro de mesa los nombres de las distintas cortesanas que habían sorbido el falo del crítico en los sixties. Todo esto a los gritos y eructando. Pensé en Kepler tratando de comunicarse con Tycho Brahe y me emborraché para atemperar la futilidad de la escena. No entiendo como volví a mi casa esa noche, creo que caminando. Cuando encontraba algún reportaje a Suárez lo cortaba y lo guardaba porque podía decir cosas interesantes. Pero de la persona P.S. en 3D nunca recibí nada digno de mención. A veces usaba buenos pantalones. Sus falsificaciones de Spilimbergo superan al original. Su obra chata me sigue inspirando, a veces *per se*, a veces como escala hacia una tradición difícil de asir. Pero sus obras de bulto me han dejado de gustar y se me antojan laboriosos chistes tridimensionales sin escala clara, y plagados de contraseñas para amigos del culo. Encuentro sintomático que al empezar a interesarme por la tridimensión la obra escultórica de Suárez empezara a perder mi interés de manera vertiginosa. Pienso que en este último terreno P.S. deja más “secuela” que “escuela”.

17 Noches de ronda Nora Dobarro

Hace unos días soñé que se abría una puerta y detrás estaba Pablo en toda su plenitud, vigoroso y contento, diciéndome que estaba escondido ocultando que vivía, que había creado otra parodia, la más grande de todas y que algunos pocos amigos lo sabían. Me ofreció la oportunidad de reírnos juntos nuevamente, y de abrazarnos. Nos hicimos amigos a partir del 84, fuimos compañeros de textos, filosofadas y domicilios, en los galpones pegados de Barracas de la calle Aristóbulo del Valle y luego, del mismo edificio, en Reconquista y Paraguay. Cuando compartimos la docencia provocó que me acostara a la madrugada sin poder

parar de escucharlo, eran martes sagrados, nadie faltaba a la cena, lo que ganábamos con el grupo lo gastábamos de ronda esa noche; a veces viajaba en avión desde Córdoba para llegar puntualmente a dar la clase a su lado y dejarme subyugar con sus grandes trozos de historia y maravillosos relatos inventados en la sobremesa. Sabíamos todos, inclusive él, que estábamos compartiendo un tiempo “suspendido”. Nunca he tomado tanto vino, ni he sentido la pasión de seguir así a otro artista. Conocí sus generosidades extremas y sus ofensas también extremas. Incomparable, las calles de Buenos Aires siguen esperándolo en su búsqueda de cigarrillos Le Mans, a los cuales nunca traicionó y que siempre ofreció. Tengo una foto de él que le tomé en el marco de entrada a mi taller, tirando de un extremo de una corbata sobre su propio cuello, sacando la lengua, dramatizando un suicidio con los ojos salidos igual a los de sus dibujos y esculturas. Un día bajó con una de ellas de regalo de la serie de *La peluquería*, así porque sí, porque estaba contento (vivía en el 4° piso, yo en el 2°), cuando me invitaron para una muestra en Francia, me apoyó para venderla y poder viajar a montarla, diciéndome que sus obras eran para eso, para ayudar a los otros a seguir trabajando. La última frase que escuché de su voz por el celular desde el hospital fue textualmente: “No me llamen más porque ya no les voy a contestar...”, y resultó cierto.

18 Narrador enamorado Alicia Herrero

Conocí a Pablo mejor cuando salíamos a cenar después de las sesiones en el taller de Barracas, los días viernes durante más de un año. Los viernes era el día en el que hablábamos de los trabajos, luego en los bodegones del barrio continuaban largas las veladas y sí, eran historias, narraciones fabulosas, las de Pablo.

También lo conocí aún mejor, en algunas visitas al taller que él tenía frente al Borda. Una tarde llegué y me recitó pulcramente poemas de John Keats, sorprendía. Frecuentemente estaba enamorado; uno de los encuentros que más disfruté fue cenando en la casa de un coleccionista, en ella, se dedicó a describir exhaustiva y frescamente situaciones personales, de esas que pocas veces se cuentan. Después no lo vi por bastante tiempo. Después lo volví a ver, lo encontré lindo de nuevo, pero lejano, ya vivía en Colonia.

19 Su ojo se convertía en rayo y su lengua en látigo **Aurelio García**

Antes de conocerlo yo era uno de sus tantos admiradores. Para mí era una suerte de Frank Zappa del arte argentino. Hice un tiempo de clínica de obra con él en Rosario durante 1993 y fue la primera vez que escuché a alguien hablar de las obras que se le presentaban sin ninguna clase de eufemismos. A favor y en contra. Desnudaba hasta la médula las artimañas artísticas con una precisión, una crudeza y una honestidad que no he vuelto a ver. Su ojo se convertía en rayo y su lengua en látigo y nadie podía esconder nada, ni esconderse. Leía las obras y las mentes por igual. Era capaz de reducir a alguien a la nada o encontrar la luz donde nadie más podía verla. Supo ser tan dulce como implacable. Detestaba la sanata, los tics estéticos de moda, la pretensión, los lenguajes prestados y lo viejo disfrazado de nuevo, la experimentación gratuita o la falta de oficio. Pero él (estoy tentado de escribir el pronombre con mayúsculas) conseguía administrar su omnipotencia porque era justo, nada de lo que decía era gratuito, o casi. A veces alguna obra lo sacaba de sus casillas y podía ser tremendamente cruel aunque jamás del todo injusto. Uno para sus adentros decía –bien! Se lo merece.

Vi en él todo el amor que un artista puede tener por el arte. Nunca más volví ver una obra sin algo de su mirada, ni las mías ni las ajenas. Espero haber aprendido algo de Él.

20 Pinche tirano **Nicola Costantino**

En un homenaje a Pablo Suárez, uno puede decir por ejemplo qué extraña de él. Yo extraño su inteligente maliciocidad. Cuando sus ojos negros empezaban a sacar chispas y su ceja comenzaba a dar saltitos, señal que la faena de algún pseudoartista o soberbio crítico estaba a punto de comenzar. Era nuestro pinche tirano, ejercía su rol de juez sin concesiones, brillantemente, plagado de arbitrariedades y algo de misoginia justificada con desgano. Yo extraño eso, dejo una vara muy alta y hoy se acostumbraron a pasarla por el costado. Como me gustaría escucharlo ahora, verlo azuzar jóvenes para obligarlos a dar un poco más, lo mejor que pueden... “Lo que no te mata te fortalece...” era el comentario permanente en el taller de Barracas. “El arte es un arma cargada de sentido” decía, e hizo mella en mi corazoncito. Todos fomentábamos su paternalismo y esperábamos su aprobación. Haberla obtenido es una satisfacción invaluable para los que fuimos artistas jóvenes de mi generación.

21 Entre el reo porteño y el lord inglés **Jorge Heft**

Conocí a Pablo a mediados de los ochenta en lo de Osvaldo Giesso. Antes había leído de sus actividades en el Di Tella, de su famosa carta contra el Instituto y Romero Brest y había visto varias pinturas con macetas y paisajes realistas, intrigantes pero que no

habían despertado mayor interés en mí. También lo había visto fugazmente en la película de La Menesunda filmada en el Di Tella por Leopoldo Maler. Pablo, apenas un pibe entonces, había sido uno de los asistentes de Rubén Santantonín y de Marta Minujín. Al charlar con él en una de las frecuentes reuniones en casa de Giesso noté casi enseguida la ambigüedad de su personalidad, mezcla curiosa de reo porteño e intelectual digno de un club londinense.

Al poco tiempo, vi su Narciso de Mataderos, obra que me deslumbró y compré enseguida. El primer impacto era devastador ya que era difícil entender el paso del artista desde las macetas a esta figura que se ha vuelto emblemática de su producción a partir de 1985. Nos hicimos amigos. Siempre era un placer discutir con él. Su visión del arte en general y de nuestro mundo del arte en particular era acertada. Se transformó en el abanderado de la joven generación que apareció por entonces. Expuso en varias oportunidades con Harte y Pombo, formando un trío de mucha creatividad. Nada hacía suponer a sus admiradores que tenía varios lustros más que sus acompañantes. Viajó a Oxford con nosotros para la inauguración de la magnífica muestra organizada por David Elliott. En Inglaterra parecía sentirse como pez en el agua. Personalmente siento que en su narrativa es un poco el heredero de Berni. Veo a sus personajes como parientes de Juanito y de Ramona.

22 Una relación de deportistas **Daniel Kiblsky**

Conocí a Pablo fotografiando algunas de sus obras a pedido de Laura Batkis. Lo veía a menudo y enseguida se estableció entre nosotros un vínculo distinto al de otros integrantes del mundo del arte, puesto que al ser yo un atleta activo y él un ex boxeador amateur, hablábamos de deportes, entrena-

miento y cosas referidas a la actividad deportiva. Le gustaban mis fotos de su obra, hablábamos de cómo iluminarlas, de las texturas, de las sombras y raramente conversábamos acerca de las artes plásticas. En una época, se mudó cerca de mi casa en Parque Chacabuco, vino un día con una obra suya de regalo, desayunábamos juntos de vez en cuando, salíamos a ver los árboles del parque y darle de comer a algún perro abandonado. Mantuvimos siempre una relación cordial. Conocí su casa en Colonia. Con gusto lo cuidé hasta el final de su larga agonía en Buenos Aires. Su obra llena de ironía, su generosidad, son algunos de los recuerdos de Pablo que siempre tendré. Me alegra haber podido yo también hacer algo por él.

23 Buscando su mirada **Cristina Schiavi**

Conocí personalmente a Pablo Suárez en las clínicas que organizó en el Centro Cultural Recoleta a fines de los ochenta. Lo sorprendió la aparente incompatibilidad entre mis trabajos y mi aspecto personal. A partir de ahí, seguí visitándolo, buscando su mirada crítica. Me ubicó en un panorama real del mundo del arte (que está muy lejos del arte en sí), pero por sobre todas las cosas, me transmitió la pasión por el hacer y por la discusión continua de las ideas.

24 Desencadenaste el debate, no te entendí... **Dalila Puzzovio**

Querido Pablo: Si cierro los ojos te veo llegando junto a Alberto Greco al Museo Nacional de Bellas Artes, esos días en que yo daba las visitas guiadas allí y ustedes me rescataban los domingos soleados... el museo explotaba

de energéticos visitantes que me cuestionaban hasta el delirio el arte moderno ya cuando llegábamos a Modigliani y descubrí ojos sin pupilas.

Te siento también contar la coreografía, invisible para mí, que armó tu padre para su suicidio, nunca olvidé la persistencia amenazadora de esos cortinados de terciopelo rojo de belleza, ígnea premonitorios de muerte. Luego entré en la creación salvaje, donde no entraron ni virus, ni noticias del exterior, ni tu carrera ya despegada de Greco. Siempre te consideré y te respeté como artista.

No me importó nada, en mi propia obsesión tu manifiesto en contra del Instituto Di Tella. Recién estos últimos años, al ver tu obra tan de los sesenta en el 2000, me volviste a sorprender, así también como el público consagrado como un artista vanguardista.

En mi cuidadosa atención desencadenaste el debate, no te entendí...

Pero igual te quiero, te extraño y te respeto. Amor y más amor.

25 Esgrimista de la polémica, pugilista de(l) estilo
Daniel Ontiveros

Lo extrañamos a Pablo.

Se extraña su presencia, fuerte, en cada inauguración.

Esgrimista de la polémica.

Ahora, ¿con quién nos peleamos?

Culto, fino, garboso, de brutalidad contenida. Pugilista de(l) estilo.

Suárez (Pablo o el *Torito*) legendario boxeador.

Tengo la imagen en la cabeza de Pablo cruzando rápido Paseo Colón, contento, viniendo a contarme que me habían hecho entrar adonde nunca pedí... el Taller de Barracas. Un año para vernos seguido, y seguir peleándonos. *Jab*.

Cada propuesta, una, mil discusiones. Nunca cedí. Pero te hacía entrar al ring.

Gancho. Lo dicho, desdicho, lo actuado, a un lado. La Carta. Tucumán Arde. Lo que ayer era verdad, ya no. *Cross*.

Te hacía pensar. Todavía, a veces, cuando trabajo me peleo con Pablo en mi cabeza. *Uppercut*.

Las amadas coincidencias. Las interminables admiraciones: la escultura en madera policromada de la España manierista y barroca: Berruguete, Hernández, Cano, Mena... "Anda a ver el Museo de Valladolid", le dije un día. A su vuelta mil historias y sus ojos de chico brillaban describiendo la Magdalena penitente.

El Perla, El Narciso de Mataderos, Salvar la ropa, Aires de mi patria, La estupidez del límite... ¡Qué legado!

Lo extrañamos a Pablo...

26 Su obra está viva, todavía
boxeándonos el alma
Martín Kovensky

Como tantos, conocí a Pablo en el archipiélago del mundillo.

Me tocó hacerlo en la década del ochenta, en tiempos del austral.

Me parece que entre tantas otras cosas, Suárez fue una especie de interfase entre mi generación y la anterior y después en los noventa, logró lo mismo juntando quizá tres generaciones. No todas las personas de su calibre tienen esa cualidad conectora. En general las personas permanecemos algo atrapadas en el dogma de la propia generación. Esa sintonía casi absoluta con su entorno creo que era notable. Y ni que hablar de su don de gentes, su calidez. Impresionantes. Como decía mi viejo, "un *gentleman*". Hay momentos mientras hago mi trabajo que su imagen me visita y es para bien. En ese sentido su obra esta viva, todavía boxeándonos el alma.

Testigos de documenta

De regreso de documenta 12¹

Impresiones personales y discusiones sobre el canon...
¿cómo nos transforma esta bienal?

Graciela Carnevale

Conversaciones en diferentes idiomas, visiones desde diferentes contextos, amigos compartiendo un espacio de visibilidad compleja. ¿Cómo se puede hablar de una experiencia sino es a partir de la percepción de la propia vivencia? ¿Desde dónde intentar aprehender una situación que nos es ajena pero de la que estamos participando? ¿Cómo construir una opinión crítica sobre este acontecimiento tratando de ser autónomos? ¿Mantener fría la cabeza y calientes los pies? O al revés, ¿dejar que se nos caliente la cabeza ante tantos estímulos, información, interrogantes, de manera de permitirnos pensar con todo el cuerpo, con todos los sentidos y dejar que la razón desvaríe?

*

documenta desde documenta

Mi experiencia de lectura.

Lo que me pasó.

Yo narrando.

Cansancio físico. Cansancio mental. No alcanzo a abarcarlo todo.

Trato de pensar **documenta 12** a partir de mi experiencia más que intentar una opinión crítica que de cuenta del proyecto. Me falta distancia, información y reflexión para ello. Reconozco mi visión como fragmentada, donde me es difícil hablar de una totalidad que se me desarma en fragmentos disímiles. Trato de entender la propuesta pero se me desdibuja en su conjunto y sólo puedo apreciar una serie de obras que se yuxtaponen en cada uno de los espacios de la muestra. También es fragmentada mi visión en lo temporal. Sólo puedo hablar de los días de la preinauguración y de los primeros días de la apertura al público. ¿Qué pasa después? ¿Qué está pasando ahora?

Intento una reflexión abarcadora.

Me siento extranjera en muchos sentidos.

Un idioma que no entiendo, otro que tampoco es el mío me sirve para comunicarme.

Me reconozco forastera dentro de un territorio que me es ajeno. Donde no conozco los códigos, donde mi mirada y mi cabeza entienden o perciben de modo diferente.

Mi cerebro no retiene tantas obras y nombres y deambulo en una rara ignorancia.

Descubro que sólo puedo aferrarme a los

¹ Por razones de extensión, presentamos una versión abreviada del texto de la autora. La versión completa

puede leerse online en:
www.ramona.org.ar/notas

casos concretos y tomo conciencia que necesito más tiempo si quiero intentar comprender y que aún así no basta. Me encuentro en un lugar extraño donde me alegro por el encuentro que me devuelve un afecto, no un contacto, y me doy cuenta que no espero nada a nivel personal. Estar allí me sirve para ser consciente de mis propios condicionamientos, de los límites de mi visión, de no “saber” cómo manejarme en estas circunstancias. ¿De lo *naïf* que uno puede ser en otro contexto?

El archivo en documenta 12

¿Qué pasa en un mega-evento como es **documenta 12**, con las obras o registros y documentos de acciones “comprometidas” o “políticas” o “activistas” o “militantes” realizadas en otro momento histórico? ¿Qué pasa con dichas obras y el contexto?

¿Puede el montaje potenciar o neutralizar dichas propuestas? ¿El concepto o guión curatorial, anula su potencia crítica, la desdibuja, la invisibiliza? ¿O por el contrario genera nuevas lecturas e interpretaciones que las enriquecen? ¿Qué hace el Archivo en **documenta 12**?

¿Qué hace en **d12** un documento histórico que se supone habla o muestra lo contemporáneo, lo que sucede en el presente, en el hoy?

Los curadores definen lo contemporáneo no como un período recortado de tiempo sino como la vigencia de ciertos conceptos y valores en el presente, de allí que incorporen obras del pasado. Haciendo referencia a *Tucumán Arde* conciben a la exhibición como un dispositivo comunicacional. En el prólogo del catálogo el director dice: “...la gran muestra no tiene forma”. Esta característica es un desafío para el público a quienes esperan involucrar en una experiencia estética. ¿Sería esto lo que diferencia a **documenta** de otras muestras?

El proyecto expositivo tiene su dimensión política que se manifiesta en cómo y qué obras comparten el espacio. Aquí las obras están dispuestas, en su mayoría, no para destacarse sino para mezclarse, contaminarse con las otras, como parte de un todo. No hay instrucciones, no hay textos, el público, es dejado sólo ante la obra, ante la propuesta curatorial que apela a un público participativo, activo, reflexivo, protagonista, que se constituya como tal en ese acto.

El método de mezclar obras diferentes en su materialidad, lenguaje, temática, funcionalidad, genera interrogantes. Trato de no entrar en la salida fácil de denostar y criticar todo de antemano como se hace evidente en muchos visitantes. En algunos se nota una animosidad explícita contra el director... ¿por qué? ¿Cuál es la historia detrás que no conozco? ¿su capacidad? ¿su ética? ¿su posicionamiento político?

Hay obras que se sostienen si se conoce el contexto, las circunstancias, las condiciones de su producción. Los organizadores afirman que es imposible reponer contextos y por eso son reacios a la inclusión de textos que acompañen la obra. Acuerdo con este criterio si nos referimos a textos que son meramente explicativos pero los considero necesarios cuando explicitan la propuesta del autor y contextualizan el sentido y circunstancias en que la obra fue realizada.

Las estructuras primarias u obras minimalistas de una fuerte geometría están dispersas en los diferentes espacios, se juega con su intemporalidad aparente, (parecería que no hay diferencia entre obras producidas en los ‘60-‘70 y obras actuales) con su impacto visual unido a un concepto de belleza relacionado a aspectos formales, suenan fuertemente disonantes frente a otro tipo de producciones. ¿Qué se propone con este montaje?

El prisma rosa cercano a la fotografía del encierro parece fuera de lugar, incomoda la vista, y genera una relación conflictiva. La iluminación hace el rosa fosforescente, choca con la imagen de la foto ¿Se quiere establecer una correspondencia? Ese diálogo, ¿es un diálogo? ¿O una conversación forzada, autoritaria? Puedo leer, percibir ambas obras por separado, pero la escultura contamina la foto, ¿detiene el movimiento de escape? ¿Seduce? ¿Fascina por el brillo? ¿O puedo interpretar que el movimiento de la fotografía es más fuerte, se contraponen e interroga? La situación me recuerda los personajes de Liliana Porter que se enfrentan e interrogan con la mirada ¿Quién cuestiona a quién? Imaginaba que cada uno defendía su espacio, que entraban en confrontación y que no era la potencia decorativa del brillo lo que predominaba sobre el cuerpo tratando de salir de la trampa.

El video de Tseng Yu-Chin en esa misma sala muestra juegos eróticos entre una madre y un niño, imágenes donde el fondo blanco y la ropa blanca de los personajes hacen resaltar el color oscuro, naranja de la piel. Hay algo provocador que en ese espacio del Fridericianum, contamina y es agresivo y son los sonidos, las voces y las risas de los personajes. Un video en el límite entre el juego inocente y erótico que contamina con el sonido todo el espacio de la sala, penetra las obras, habla de la vida de otra manera y contraponen el erotismo de las imágenes de una situación íntima compartida en una sala de museo. La naturalidad de una filmación de una situación cotidiana pone en cuestión ciertos aspectos censuradores de nuestra cultura. Eso en occidente. ¿Y en la cultura oriental cómo se lee? ¿Es una obra intimista de una situación cotidiana? ¿O tiene que ver con un grado de perversión que es tabú sólo en nuestra cultura? La risa metálica por el amplificador satura los oídos y algo más. ¿Y la pintura de Dávila al final? Otra cacheada al ojo gris y blanco por la voluptuosidad del color, la materia, los soportes y recursos

técnicos y la imagen de una obscenidad provocativa que gestualiza y aplanas las relaciones entre sexualidad, política y contexto. Fotos que son registros son presentadas como “cuadros”: fotos-obras que adoptan el formato canonizante del cuadro. Me molesta esta estetización. Esta “obra artística” modificada, codificada para el museo (en este sentido el montaje del Archivo se diferencia al presentar las fotos y documentos enchinchados directamente sobre la pared.)

¿Son los mil y un chinos falsos inmigrantes o visitantes turistas?

¿Las fotos de acciones de los ‘60-‘70 son obras o documentos?

¿Yuxtaponer obras diferentes es suficiente para generar diálogos significantes?

Hay obras interesantes, potentes...

¿Hay palabras que no logran articular un discurso?

¿Esta no presencia de un discurso que estructura la muestra, este señalamiento es un corrimiento consciente de un lugar de autoridad? O ¿una debilidad del planteo? ¿El no contextualizar mínimamente las obras se debe a que el público que va a **documenta** es un público que luego irá a los archivos a leer y profundizar e investigar aquello que sólo se le presenta en una parcialidad?

¿Es ese el objetivo de los curadores? ¿Sólo mostrar posibilidades, ofrecer una multiplicidad de variantes para que cada uno pueda armar su menú? ¿Y degustar? ¿Y comer apropiándose y dando lugar a un proceso de subjetivación?

Quizás este es el tema, que no ha sido tomado el riesgo de dar una opinión ¿o ese es el riesgo hoy? ¿Poder decir que no sabemos? ¿Animarse a decir que no sabemos? ¿Pero que es posible buscar, explorar, experimentar nuevas formas y nuevas experiencias?

Serán necesarios los cien días de **documenta** para hacer el balance.

Testigos de documenta

Después de documenta 12

Conferencia en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (agosto de 2007) que explora los interrogantes ¿Qué hacer hoy en el mundo globalizado para estructurar nuestros discursos modernistas y contemporáneos? ¿Cómo articular lo diverso frente al canon? ¿Cómo presentar al público el arte contemporáneo?

Mario H. Gradowczyk

De nuevo Kassel ocupa el centro de atracción internacional; el 16 de junio se inauguró **documenta 12**, con una propuesta que aglutina a más de ciento quince artistas que provienen de diferentes partes del globo y que finaliza el 23 de setiembre. En este caso organizada por el bipolo conformado por Roger Buegel, su director artístico y la curadora Ruth Noack, su esposa. Al recorrer la lista de los artistas invitados y de sus obras, sorprende la inmensa mayoría de artistas desconocidos para el gran público, activos en diferentes épocas, que habitan cinco continentes, con idiosincrasias diversas, que exhiben videos, esculturas, grabados, fotografías, pinturas, objetos, dibujos, instalaciones. El desglose del catálogo muestra la repartición siguiente: Europa occidental: veintinueve, Europa oriental: diecinueve, América del Norte: diecisiete, América del Sur: diez y seis, África: doce, Cercano Oriente: cuatro, resto de Asia: veinte. Entre los trabajos de artistas reconocidos se consigna un óleo de Agnes

Martin, un retrato de Gerhard Richter y el emblemático *Ángelus Novus* de Paul Klee, que Walter Benjamin le obsequiara al filósofo y cabalista Gerschom Scholem, actualmente en el Museo de Jerusalén, un préstamo que no se pudo concretar debido a que la pintura está infectada por hongos. ¿Sería éste una suerte de presagio omnímodo sobre la exposición?

Esta decisión curatorial comportó un alto riesgo si se tiene en cuenta la tendencia museística actual de realizar mega exposiciones con artistas reconocidos que atraigan a un público masivo, y la acción de sostenidas corrientes locales que ven con desagrado cómo se “malgastan” los dineros públicos, ya por el gasto en sí, o porque desearían que esos montos se destinen a fines sociales en países pobres. De acuerdo al comunicado de prensa de **documenta**, transcurrido los primeros cincuenta días desde su inauguración, el número de visitantes pagos excedió el de la exposición anterior.

El paraguas teórico de la muestra responde, en líneas generales, al proyecto *documenta magazines*, en cuya elaboración par-

ticiparon unas noventa revistas y lugares de reflexión de todo el mundo, el que se iniciará con tres temas centrales:

El primero, **¿Es la modernidad nuestra antigüedad?**, intenta aportar ideas sobre si es posible que los logros y fracasos de la modernidad puedan ser incorporados o descartados dentro del campo contemporáneo.

La nuda vida, o sea los problemas de la existencia del artista dentro de la sociedad actual conforma la segunda cuestión. Los organizadores han puesto especial atención en la tercera: **Cómo educar**, aspecto muy ligado a la puesta en práctica de una metodología que permita a los visitantes a **documenta** comprender mejor sus contenidos y que refleje la necesidad de un mayor esclarecimiento de la problemática del arte actual. Sin embargo, las deficiencias organizativas que se manifestaron a lo largo del período de preparación, la falta de compromiso para que se tradujeran y pusieran en la red los trabajos, y el sesgo ideológico que se advierte en la selección del material publicado en los tres cuadernos, que finalmente fueron impresos por Taschen en un solo volumen, conspiraron contra este proyecto. El catálogo muestra un resumen de las obras expuestas, ordenado por años, a partir de los siglos XIV-XVI, o sea se trata de una guía histórica. Pero si el visitante piensa que se va a encontrar con un relato visual que siga ese hilo conductor temporal (historicista) se verá defraudado. Por el contrario, en casi todos los casos los curadores han tejido su trama disponiendo los artefactos recolectados de una manera casi azarosa en los cinco grandes espacios ubicados en Kassel (el Museo Fridericianum, el museo del Castillo de Wilhelmshoehe, la

Neue Galerie, la Documenta-Halle y el nuevo Pabellón próximo a la ribera del río Aue, el que será desmontado al finalizar la exposición). Además se incluye un sexto espacio: el centro cultural de un suburbio obrero de la ciudad, Schlachthof, donde se realizan muchas de las actividades culturales que se suceden en forma continua y el restaurante El Bulli de Ferrán Adrià ubicado en Roses, Cataluña, donde cada día dos visitantes de la exposición seleccionados al azar son trasladados para degustar sus creaciones. Podría decirse, en conclusión, que **documenta 12** intenta presentar una deconstrucción de más de quinientos años de historia del arte, desde un grupo de pinturas persas realizadas en el siglo XIV por artistas desconocidos hasta un conjunto de artefactos, pinturas, fotografías, videos y dibujos producidos por un grupo de artistas modernos y contemporáneos de diversos rincones del globo.

Estas consideraciones explican por qué **documenta 12** requiere del observador un compromiso mayor: recomponer y asimilar fragmentos diversos: temporales y espaciales, productos de contextos muy diversos, que resultan de esa reconstrucción de ese gigantesco, y necesariamente incompleto, relato que se sostiene por afinidades y oposiciones. Pero si el observador logra asimilarlo, aunque sea sólo de modo parcial, estaría en mejores condiciones para comprender el desarrollo del arte actual. Este ejercicio sugiere otra manera de pensar el mundo globalizado, sin narrativas secuenciales, sin centros dominantes. **documenta 12** conforma así una suerte de gigantesco hipertexto, donde el visitante puede comenzar su lectura desde distintos nodos, en secuencias

diversas. En muy pocos casos se muestra un conjunto significativo de obras del mismo artista de diversos períodos, pero siempre ubicadas en espacios, edificios y contextos diferentes.

Al recorrer los espacios expositivos dispuestos en los diferentes centros se observa que se ha dejado de lado la idea del cubo blanco, ahora los muros, pisos y vitrinas responden a un juego de colores que alivia la inevitable fatiga visual. Dentro de este contexto señalo varios exponentes del arte del sur. La inclusión del fotomontaje Madí, realizado por la fotógrafa argentina Grete Stern (1904-1999), nacida en Alemania y alumna de la Bauhaus puntualiza una épica del modernismo rioplatense poco conocida fuera de esta región. Se remarcen algunas asociaciones, tal es el caso de la escultura de hierro del concreto brasileño Luis Sacilotto (1924-2003) confrontada con otra del español Jorge Oteiza (1908-2003), ambas realizadas a fines del cincuenta y la antiescultura de la brasileña Mira Schendel (1919-1988), tejida con una sogá realizada con hojas de papel de arroz retorcidas.

Otras asociaciones sólo son virtuales. Por ejemplo, se incluyen cuatro heliografías de la serie de planimetrías urbanas de León Ferrari (1920-). Uno hubiera deseado ver, en su lugar, como sus tintas chinas realizadas a principios de los años sesenta dialogan con los delicados trazados de Mira Schendel y los de dos maestros japoneses, el consagrado Hokusai (1760-1849) y la artista Tanaka Atsuko (1932-2005), otra de las revelaciones. También se pueden relacionar los dibujos lineales de Nasreen Mohamedi (1937-1990), una artista paquistaní, si se los confronta –mentalmente– con los artistas ya citados y la pintura de Agnes Martin (1912-2004). Por otra parte, destaco la presencia de Lola de Freitas, escultora brasileña, que realiza una gigantesca escultura con placas de policarbonato y tubos de acero que traspasa el espacio interno del Museo Fridericianum para expandirse hacia el exterior sobre su fachada principal, mostrando las posibilidades de

transformación que presenta la escultura contemporánea y su interacción con la arquitectura, en este caso, un clásico y emblemático edificio del siglo XVIII, reconstruido después de la última guerra. Luis Jacob (1970-), peruano radicado en Canadá recoge –en su libro de artista titulado *Álbum III*, y desplegado en una gran sala– cientos de fotografías de situaciones, personas, objetos en una serie casi infinita que permite asociaciones libres entre imágenes de lo real y de lo imaginario, una suerte de museo virtual a la André Malraux.

La preocupación por reflejar lo político y lo social es tema recurrente para los curadores. Sonia Abián Rose (1966-), nacida en Argentina y residente en España presenta un elegante mueble que no desentona con el elegante museo Wilhelmschöe, y que titula *El campo de concentración del amor*. Pero al abrir sus diferentes cajones emergen estremecedoras imágenes de la vida en Auschwitz basadas en acuarelas pintadas por Władysław Siwek, sobreviviente del Holocausto, intervenidas por la artista con imágenes de Rubens, Botticelli y otros maestros, todo esto acompañado por una canción de Carlos Piegari. En esta línea argumental, Graciela Carnevale (1942-) expone su documentación sobre *Tucumán arde*, que refleja la preocupación de artistas argentinos ante las consecuencias sociales provocadas por la clausura de ingenios en esa provincia durante la dictadura militar en 1968 y una fotografía tomada por Carlos Militello de la acción del Ciclo de Arte Experimental. Y si hubiera dudas sobre la eficaz conjunción visual que hoy existe entre la poética de los nuevos medios y el contexto, el video de la artista chilena Lotte Rosenfeld (1943-), *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), y las incisivas frases de otro chileno, Gonzalo Díaz (1947-), apuntan, en un caso, a registrar las atrocidades de Pinochet y por el otro, marca la potencia conceptual de frases resignificadas por contundentes medios visuales que las transportan al plano de la imaginación y de

la sugestión, como la que muestra su obra *Eclipsis*, que traducida del alemán dice: “Tu vienes al corazón de Alemania sólo para leer la palabra arte bajo tu propia sombra”. También lo antropológico es tema que abunda. Entre estos temas se exhiben fotografías de los esfuerzos concretos para urbanizar las *favelas* de Río de Janeiro que lleva a cabo el arquitecto argentino Jorge Mario Jáuregui (1948-), mientras que Dias (1964-) & Riedweg (1955-), un brasileño y un suizo recrean en un video la historia antropofágica de una tribu brasileña según la narración de un expedicionario alemán sobreviviente publicada en el siglo XVIII.

Al recorrer en la memoria los cinco pabellones se recuerdan, entre tantas obras y artefactos, las miniaturas persas e indias, el neoconstructivismo de una checa casi desconocida, Bela Kolarova (1923-); un descarnado retrato de Bolívar del chileno Juan Dávila (1946-) –radicado hace más de treinta años en Australia– donde combina la estética del marco recortado Madí con sus propias obsesiones eróticas que resultan ser algo retóricas si se las compara con las subyugantes –y sensuales– esculturas realizadas en arcilla cocida por Maria Bartuszo (1936-1996). Entre la docena de los trabajos del artista chileno se exhiben dos pinturas con *Juanito Laguna*, el personaje de Berni. Romuald Hazoume (1962-), nacido en Benin, articuló una instalación en la que mezcla una inmensa fotografía (250 x 1250 cm), un texto con un bote de una dimensión similar realizado con cientos de fragmentos de bidones de plástico. ¿No hubiera sido preferible acaso confrontar esta poética del descarte con la expresividad del original de Berni en lugar del “simulacro” pintado por Dávila? La exposición alcanza quizá uno de las vibraciones más altas en el museo de Wilhelmschöe, donde se establece un contrapunto entre las pinturas de Rembrandt ubicadas en su sala central con un fotomontaje de la artista polaca contemporánea Zofia Kulik (1947-).

Las fotografías, construcciones y textos de

la norteamericana Mary Kelly (1941-) y el relato sobre la violación de las mujeres indias durante la guerra entre India y Pakistán, video proyectado sobre múltiples pantallas realizado por el artista indio Anwar Kanwar (1946-), marcan diferentes aspectos de cómo la mujer participa, ya sea como creadoras o narradoras en el mundo actual. Señalo una exageración: las cuatrocientas veinte fotografías de la norteamericana Zoe Leonard (1961-) expuestas en varios de los espacios. Pero hay más. En un pequeño cuarto, dos pinturas abstractas realizadas a principios de 1960 por la norteamericana Lee Lozano (1930-1999) escoltan airoso el retrato de la hija del artista pintada por Richter (1932-) al modo de Vermeer, pintura que está íntimamente relacionada con la muerte de Ulrike Meinhof, líder del grupo terrorista Baader-Meinhof. Esto marca una justa reivindicación de una artista largamente ignorada. Se trata quizá del mayor homenaje a la pintura que se observa en **documenta**. No es un hecho fortuito, este agrupamiento exhibe, por un lado, la capacidad multifacética del alemán y por el otro, demuestra lo inadecuado que resulta el aplicar a rajatabla el concepto de “legitimación” como medida de valorización del arte moderno y contemporáneo, y la necesidad de recuperar figuras olvidadas por los discursos hegemónicos, dictados en muchos casos por las fuerzas del mercado. Algunos hechos puntuales le agregan color a **documenta**. Una magnífica escultura de doce metros de altura del escultor chino Ai Weiwei (1957-), armada con puertas y ventanas rescatadas de antiguas construcciones destruidas de las dinastías Ming y Qing, que ocupaba un espacio central de la muestra, no resistió los primeros vientos fuertes que soplaron en la zona y sus restos fueron registrados por la prensa y la televisión. No será reconstruida, más bien sirve como una metáfora de la fragilidad del arte actual. Por otro lado, Rosenfeld pintó en varias calles céntricas líneas blancas, como un remedo de las cruces de su impactante video. Antes de la inauguración, el servicio

de limpieza del ayuntamiento de Kassel, al no estar informado de esta intervención, las removió. Miserias del desarrollo. En la reunión realizada en Espacio Fundación Telefónica sobre **documenta**, con la participación de **ramona** y coordinada por Patricia Hakim, el filósofo José Fernández Vega señaló que en la exposición se habría privilegiado al observador; creo que es una apreciación justa, pero también se le exige al visitante un compromiso visual y reflexivo que parecería procedente, habida cuenta que, en definitiva, estos eventos debieran proyectarse más como gigantescas máquinas culturales y no tanto para satisfacer los “egos” de sus curadores.

Esta idea resulta más transparente si se analizan los comentarios de su director artístico. Preguntado Buerger sobre cuál sería, para él, el legado de esta **documenta**, respondió: “Si logra agitar a la gente y transmitir una idea del arte como algo más que una industria, seré feliz”. En otro encuentro, él refuerza su posición al explicar que “el público que la visita es increíblemente inquisitivo y abierto sobre Documenta. Una exposición que intenta presentar un diferente retrato de la realidad que [brinda] el notorio [relato] anglo-americano”. En otro lugar hemos planteado un “modelo” sobre la saga del modernismo, conformado por un triángulo virtual en cuyos vértices se encuentran: primero, aquellos que sostienen que sólo es posible defender aquella modernidad “legitimada” por los medios y centros de poder; segundo, otros que plantean la existencia de una “modernidad periférica” que difícilmente atraviese los cercos que la limitan y que por tanto, sólo se expresa por un melancólico rechazo y aislamiento; tercero, quienes tienen por objetivo desenmascarar el recorte producido por las poderosas elites, y develar los principales actores de esa “modernidad no deseada” –algunos relegados u

olvidados–, incorporarlos y repotenciarlos para que muestren otras narrativas singulares no menos significativas. Este modelo es trasladable a la problemática contemporánea, si se toma debida nota de cómo ha variado el contexto. Si el observador, el creador, el crítico o el historiador se coloca en un punto fijo a una cierta distancia del plano, queda así determinado un tetraedro irregular. Según sea la arista del tetraedro que él se proponga recorrer, mayor o menor será su adhesión a los antiguos discursos, la potencialidad de su acto, la libertad de su juicio, el rigor de su relato. Debates sobre modelos de estas características ayudarían a cruzar los cercos que hoy delimitan el campo contemporáneo, acosado por latiguillos que hacen uso desmedido de términos como “periferia” y “legitimación”.

Esta nueva versión de **documenta** es un tímido intento por recostarse sobre una postura más abierta, la que intenta reflejar la creatividad de sociedades diversas de todo el orbe a lo largo de más de cinco siglos, mucho más potentes y creativas de lo que informan los discursos canónicos. Desde esta perspectiva, la percepción del arte como manifestación multicultural adquiere nuevas significaciones en el mundo globalizado, y requiere que los observadores estén abiertos a nuevas formas, a nuevos modos y medios de comunicación, a nuevos actores que contribuyen desde diferentes regiones y contextos y le exigen a los creadores y críticos esfuerzos en ese sentido. Pero atención, ese mundo globalizado no debiera verse como si estuviera limitado por una superficie exterior perfectamente lisa y pulida con curvatura constante. Cuando uno se acerca a su superficie, se verá que existen cúspides y simas, fracturas peligrosas y valles umbríos, seres al acecho, luces brillantes y tinieblas insondables; este es el mundo donde vivimos, y el arte de nuestro tiempo tampoco le es ajeno.

Testigos de documenta

Diez comentarios sobre documenta 12

Observaciones sobre la exposición: sus obras, sus tendencias, su estética, su curaduría, su organización, su política y sus pretensiones

José Fernández Vega*

Uno

Desde su primera edición en 1955, **documenta** logró convertirse en una referencia para orientarse en la geografía del arte contemporáneo. La exposición se realiza cada cinco años en la ciudad de Kassel y se extiende durante cien días. Hasta 1968 fue dirigida por su fundador, Arnold Bode (1900-1977), artista prohibido por el nazismo, profesor, diseñador y, como él mismo se definió, “socialista hasta la médula”. Bode se propuso acercar al público alemán al arte de su tiempo luego de que el Tercer Reich envenenara esa relación con sus campañas contra el “arte degenerado” (vale decir, el de las vanguardias). El proyecto de Bode se restringió en un principio al arte europeo y el único edificio que ocupaba era el del Museum Fridericianum, inaugurado en el siglo XVIII y reputado por haber sido el primero en el mundo expresamente erigido para albergar un museo de arte. El Fridericianum debió ser reconstruido para la exposición porque Kassel, una ciudad

industrial, había sido reducida a escombros por los bombardeos aliados durante la Segunda Guerra Mundial que le provocaron diez mil víctimas. A partir del éxito de la primera muestra la ciudad asoció su identidad con **documenta** y en cada edición recibe miles de visitantes. Ya en 1955 fueron ciento treinta mil y el número de turistas no hizo sino multiplicarse los años siguientes; la última muestra convocó alrededor de seiscientos cincuenta mil visitantes, más de tres veces la cifra de la población local del momento. Se afirma que la actual **documenta 12** ya consiguió desbordar esa cifra. Aquella undécima edición se celebró en 2002 y por primera vez eligió a un director no europeo, el nigeriano Okwui Enwezor, quien plasmó en su curaduría la influencia de la crítica llamada poscolonial. Una reseña de la época refiere que en la muestra abundaban representaciones de “rehenes, cautivos, testigos, criminales, inmigrantes ilegales y comisiones de la verdad” y en ella se tematizaban “problemas fronterizos, territorios en disputa y espacios urbanos en colapso”. El crítico citó a un colec-

*> El autor de la nota viajó el pasado mes de julio a Kassel en representación de **ramona** para participar del proyecto **documenta 12 magazines**. Junto con el artista Diego Melero desarrollaron la

conferencia-performance conjunta “Ruinen der Schönheit: von Plato bis Ratzinger” (“Ruinas de la belleza: de Platón a Ratzinger”). Melero presentó también su performance individual

“Wohnungsfrage an die Kunst” (“Cuestiones –o preguntas sobre– la vivienda al arte”).

cionista que, al parecer saturado por este tipo arte político muy explícito, reaccionó diciendo: “Me gustaría que el mundo del arte deje de ser la CNN”.¹

La edición 2002 podía interpretarse también como un gesto de reacción. Diez y veinte años atrás se le había impreso a **documenta** un perfil completamente distinto, a tono con el clima reaccionario del momento. Como el artista Hans Haacke le dijo a Pierre Bourdieu: “La **documenta** de 1982 postuló, *grosso modo*, la restauración del mundo mítico, del individuo contra lo social, del artista semi-dios que plantea su desafío al mundo, del Rambo. Eso se correspondió con la llegada en los Estados Unidos de Reagan a la Casa Blanca y poco después de Kohl a la cancillería alemana. Margaret Thatcher ya estaba desmantelando el estado del bienestar en beneficio de la libre empresa, mientras su amigo americano se preparaba para defenderse del Imperio del Mal en la Guerra de las Galaxias”.² El inicio de la euforia neoliberal tras la caída del comunismo realmente existente se reflejó también en la edición de 1992 cuando su director, Jan Hoet, según aclara Haacke, “excluyó formalmente toda obra con alusiones políticas explícitas. En cambio, optó por lo que llamaba el misterio, lo familiar...”. Se suele coincidir en que los directores más originales de **documenta** fueron una mujer, la francesa Catherine David, a cargo de la décima versión en 1997, y el suizo Harald Szeemann, quien inauguró en 1972 la era post-Bode con la **documenta 5**.

Dos

Un comité está encargado de elegir director cada nueva **documenta**. La actual edición número doce es orientada por una pareja. Roger M. Buegel, un alemán de cuarenta y cinco años radicado en Austria, es el director artístico; la curadora es su esposa, la

historiadora del arte Ruth Noack. Disponen de un staff de más de seiscientos cincuenta personas y de un presupuesto de diecinueve millones de euros. La mitad de esa suma proviene de fondos públicos aportados por la ciudad de Kassel, el estado de Hesse y el tesoro federal alemán, mientras que la otra mitad la aportan sponsors privados, como la firma automovilística Saab, o las cajas de ahorro alemanas.

La exposición alberga más de medio millar de obras de ciento veintidós artistas de todo el mundo, entre ellos siete argentinos que constituyen el grupo nacional más numeroso de latinoamericanos seguidos por tres chilenos: Juan Dávila, Gonzalo Díaz y Lotty Rosenfeld, todos con obras impactantes, tres brasileños –Mauricio Dias, Ricardo Bausbaum y Iole de Freitas quien presentó una instalación enorme y formalista que es una de las piezas más citadas de toda la muestra– y el peruano Luis Jacob. Aunque los argentinos son más numerosos, ninguno llega a sobresalir por el carácter icónico de su obra, como sucede con la mencionada instalación de Iole de Freitas, o por la cantidad de piezas distribuidas en toda la muestra, como con los cuadros de Juan Dávila. Curiosamente, muchas de las obras de los argentinos han sido de algún modo determinadas por alguna experiencia internacional. Es el caso de las obsesivas heliografías realizadas por León Ferrari entre 1980 y 1982 durante su exilio en Brasil e, inversamente, también de los fotomontajes que entre 1946 y 1947 la emigrada alemana Grete Stern realizó en Buenos Aires, donde se refugió a mediados de la década de 1930 y vivió hasta su muerte en 1999. Similares desplazamientos se verifican en los proyectos urbanos desarrollados en Brasil, país de residencia del arquitecto rosarino Jorge Mario Jáuregui, y también en la instalación con videos y fotos sobre a un grupo de San Paulo reali-

zada por Alejandra Riera, quien vive en París. Un refinado mueble, una cómoda de cedro, con pinturas del sobreviviente de Auschwitz Vladislav Siwek, móviles e intervenidas y acompañadas por la música de Carlos Piegari, conforman la obra *El campo de concentración del amor* de la misionera radicada en Barcelona Sonia Abián Rose.³

documenta 12 incluye una retrospectiva de distintos materiales fotográficos y periodísticos de la famosa experiencia *Tucumán Arde* del Grupo de Artistas de Vanguardia, y también una imagen de una acción del *Ciclo de arte experimental* de Graciela Carnevale, mostrando a una espectadora cuando sale por una vidriera rota de una galería rosarina en la que el público asistente había sido encerrado por la artista. Estos son los únicos casos de obra totalmente encuadrada en un escenario nacional, pero hay que considerar las fechas. Ambas se realizaron en el mítico año 1968; son en consecuencia anteriores tanto a la diáspora provocada en el campo cultural por la última tiranía militar como a la emigración económica que provocaron la sucesivas crisis a partir de los años ochenta, pertenecen al mundo cultural que precedió a las hoy más habituales circulaciones culturales y desterritorializaciones artísticas impulsadas por la globalización.

Sólo dos de los artistas individuales mencionados viven en Argentina, justamente los de más edad del grupo –Ferrari y Carnevale–, y sólo dos de entre todo el grupo son oriundos de Buenos Aires. Este insólito –y auspicioso, aunque involuntario– federalismo quizá habla también de las dificultades con que el centro cultural de la capital recibe a los artistas del interior, quienes prefieren volar directamente a capitales no menos arduas pero más centrales. En todo caso, la dispersión geográfica de los argentinos es otra evidencia del carácter universal de la circulación de obras y

artistas en nuestra época.

¿Por qué preocuparse entonces por su origen nacional? Los curadores de Kassel suprimieron toda referencia a la nacionalidad en las cartelas que acompañan a las obras (este enfoque cosmopolita se compensa por el hecho de que la información, en ocasiones, se consigna sólo en idioma alemán). Pero una crítica del diario *La Repubblica*, quizá motivada por el hecho de que ningún artista italiano hubiese sido invitado a participar, descubrió un truco tras el supuesto internacionalismo: “Examinando atentamente las listas (de artistas invitados) se evidencia que se las ha buscado equilibrar más o menos conscientemente. Sólo para empezar, se ha confirmado el eje Estados Unidos-Alemania: dieciséis artistas son estadounidenses y otros tantos alemanes. Ocho provienen de América del Sur [aquí el artículo es impreciso según lo que se dijo más arriba] y otros tantos de China, once son los africanos y otros tantos los nacidos en países eslavos... En síntesis, hubo una consideración conciente de las proveniencias, incluidas en un contexto donde, sin embargo, se conjeturaba la inexistencia de las nacionalidades, donde se pretende presentar un arte sin espacio y sin tiempo, donde las raíces del pasado más reciente se van a buscar en el lejano Oriente porque “ha influenciado nuestra idea de la forma”, con la convicción de que, de algún modo, surgen y surgirán conexiones de todo tipo entre India y África, entre China y Europa”.⁴

La globalización no alcanza para suprimir los orígenes culturales y geográficos tanto como desearían lo curadores, o más bien la ideología que replican. Desde sus comienzos **documenta** estuvo ligada a una concepción europeísta y supranacional. En eso contrasta con el mundo de estados al que

1> Kim Levin, “The CNN Documenta. Art in an International State of Emergency”, *The Village Voice* (New York), 3-9 de Julio de 2002.
<www.villagevoice.com/art/0227,levin,36

174,13.html>
2> <http://pierre-bourdieu-textos.blogspot.com/2006/06/libre-cambio-bourdieu-entrevista-hans.html>.
Esta entrevista forma parte del libro de

H. Haacke y P. Bourdieu, *Libre-échange* (Seuil, Paris, 1994) nunca traducido al castellano.

3> <http://www.universes-universe.de/car/documenta/esp/2007/their/wilhelmshoehe/img-04.htm>
Un reportaje a la artista se puede ver en *Perfil* (Buenos Aires), 18. 7. 2007. El artículo de *The Guardian* citado más

abajo se refiere a la obra y a su intento –fallido, según el rápido comentario– por denunciar la violencia de género.
4> “Il bello di Kassel”, *La Repubblica*, 18.6.2007. Como vimos, la cuenta de “Americanos del Sur” no refleja la

realidad pues son catorce, incluyendo en el grupo a Grete Stern.
<www.repubblica.it/2007/06/sezioni/arte/recensioni/kassel/kassel/kassel.html>

todavía da expresión la Bienal veneciana inaugurada en 1894. Muchos países siguen aportando aun hoy los envíos de artistas a Venecia y manteniendo en la ciudad un espacio o su pabellón propio, aunque debe decirse que en **documenta** muchas obras llegaron con el apoyo de instituciones oficiales de auspicio al arte.⁵

Así, y de manera más o menos subrepticia, existe un despliegue geopolítico del arte (con una cuota “tercermundista”, desde luego), que resulta disimulado en el discurso explícito de la curaduría que es internacionalista. Del mismo modo hay una cuota de género correctamente asignada (casi el cincuenta por ciento de las obras son de mujeres, según notó el enviado de *La Stampa* de Turín).⁶ Y es una pena que las cartelas no consignen el género de los artistas, no siempre fáciles de derivar a partir del nombre propio, en especial cuando se trata de gente con otro alfabeto, como los hindúes, los japoneses o los chinos.

Tres

Además del histórico Museum Fridericianum, **documenta 12** dispone de otras tres sedes próximas. La Neue Galerie se ubica a metros de la casa que en el siglo XIX ocuparon los más célebres escritores de fábulas y cuentos infantiles de Alemania, los hermanos Grimm. En la documenta-Halle hay otra sala de exposición y también la muestra de *documenta magazines*, un conjunto de más de cien revistas de todo el mundo, incluyendo a **ramona**. Desgraciadamente, las revistas no están en un ámbito propicio para la lectura. Hay ejemplares de cada una pegada a una mesa, para que no se las lleven. Y también para que no las lean; de hecho, no hay como hojearlas cómodamente; o siquier, no hay cómo hojearlas. El tercer espacio es el Aue Pavillion. Consiste en un espacio temporario, construido

a partir de amplios contenedores como los que se usan para las cargas marítimas, interconectados y emplazados en el parque de un castillo (el Orangerieschloss) cercano a las otras dos sedes antes mencionadas. Es la superficie de exposición más amplia y suscitó una serie de críticas por su precariedad, sus posibles filtraciones de humedad, su escasa luz natural, sus espacios sin relieve y su ambiente muy caluroso, casi como de invernadero, nada favorable para la comodidad de los visitantes ni para la conservación de ciertas obras.

Ubicado a unos 8 kilómetros de estas sedes, y dotado de una maravillosa perspectiva sobre toda la ciudad, se encuentra el Wilhemshöhe, un castillo que es el museo más importante de artes visuales de Kassel, rodeado por un espléndido parque con jardines y juegos de agua (el Bergpark). Su colección permanente alberga una estupenda selección de pintura flamenca, rica en cuadros de Rembrandt y Rubens. Algunas obras seleccionadas para Documenta se alternan allí con los viejos maestros ofreciendo contrastes a veces interesantes, algo que constituye un eje central de la propuesta de Buerger y Noak, de la que se hablará más adelante.

Finalmente, otro sitio de actividades complementario es un centro cultural barrial llamado Schlachthof. Un programa paralelo de cine es habitual en toda **documenta**. En el Gloria Kino, una sala tradicional de la ciudad, se proyectarán a lo largo de los cien días de esta muestra cincuenta películas filmadas después de 1950 seleccionadas por Alexander Horwath, director del Museo del Cine Austríaco. Cada película se exhibirá dos veces en días separados.⁷

Caso excepcional, el restaurant catalán “el Bulli” del célebre chef Ferran Adrià es ahora también una sede temporaria de **documenta**, la primera de toda su historia que se localiza fuera de Kassel: el llamado pabellón

G.⁸ Adrià fue invitado a participar por Buerger en una decisión que despertó polémicas, en especial porque, según algunos, fue efectista y atrajo mucha de la atención mediática que merecían los artistas. Adrià, quizá con el discurso más inteligente, más sustantivo que articuló uno de los seleccionados a la muestra, se defendió atacando: “¿Y si la cocina no es arte, entonces qué?”. El cocinero planteó la pregunta estética más relevante de toda la muestra, al enfrentar directamente el estatuto de su participación, mientras que los discursos sobre el resto de las obras no pasan de la convención descriptiva o genealógica, cuando no son recargados de pretensiones sociológicas o políticas puramente exteriores. La verdad es que Adrià ha obligado a **documenta** a abrir un pabellón en Cataluña, el primero fuera de Kassel en toda la historia, pues argumenta que la cocina “no es museable”.⁹ ¿Es un mérito del cocinero o una debilidad del director, incapaz de enfrentar una propuesta fuerte y coherente y, lo que quizá es hoy más importante, lleno de atracción mediática? El resultado de la experiencia será volcado en un libro que aparecerá en 2008.

Cuatro

Al menos durante las primeras semanas que siguieron a la inauguración de **documenta 12**, que tuvo lugar el pasado 16 de junio, los principales medios de prensa alemanes sólo

le dedicaron a la muestra notas meramente informativas, cuando no complacientes. En contraste, *The New York Times* y el diario británico *The Guardian* se mostraron muy severos a la hora de evaluar “el museo de los cien días” que cerrará sus puertas el próximo 23 de setiembre. Fueron casi los únicos medios internacionales que brindaron una visión realmente reflexiva y no una nota de color o una cobertura promocional.¹⁰ Para *The Guardian* esta edición fue la peor de toda la serie: “**documenta 12** es un desastre”, escribió el periodista enviado. Mientras que la paralela 52ª Bienal de Venecia orientada por Robert Storr (1949), ex curador del MoMA entre 1990 y 2002, y actual decano de la facultad de arte de Yale, recibía acusaciones por transformar al arte en una marca global y por su manifiesta comercialización,¹¹ los reproches a **documenta** apuntaban más bien a la trivialidad de sus espacios y a la falta de relieve de la selección de obras que la muestra ofrecía. La Bienal veneciana y la **documenta** de Kassel fueron estaciones obligadas del “Grand Tour del Arte 2007” como las empresas de turismo bautizaron la coincidencia en 2007 de cuatro encuentros de gran importancia.

Junto con los dos mencionados, el “Gran Tour” incluye la exhibición de arte público de treinta y siete artistas en la ciudad alemana Münster, con esculturas especialmente realizadas para el espacio urbano, y

5> Este es el lugar para decir que los envidados de **ramona** viajamos con pasajes aportados por la Cancillería argentina. Francamente no creo que este dato determine toda la digresión vaga-

mente nacionalista de este artículo, aunque es una interpretación posible. Los gastos de estadía fueron costeados por documenta.

6> Rocco Moliterni, “Kassel, l'estetica

del serbatoio”, *La Stampa*, 09.07. 2007. www.lastampa.it/cmstp/rubriche/girata.asp?ID_blog=62&ID_articolo=541&ID_sezione=120

7> <http://www.gloriakino.de/>

8> El restaurant, ubicado sobre la costa catalana a unos 177 kilómetros de Barcelona y capacidad para 50 comensales, es reputado como el mejor del mundo. Cada cubierto cuesta 240 Euros. Adrià se presenta en ella como un self-made-man que comenzó como lavaplatos, siguió como cocinero en la armada española y logró la consagración mundial. Launtuosa página web del local es www.elbulli.com.

9> Ver los artículos del diario *El País* (Madrid) sobre Adrià y documenta 12, por ejemplo:

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Adria/revela/concepto/elpepucul/20070613elpepucul_6/Tes>

10> Un ejemplo de recepción alemana es la de Hanno Rauterberg “Kunst kommt von Knallen”, *Die Zeit* (Feuilleton), 14. 6. 2007. Véase, en contraste: Holland Cotter, “Asking Serious Questions in a Very Quiet Voice”, *New York Times*, 22/6/2007, y Adrian Searle, “100 Days of Ineptitude”, *The Guardian*, 19. 6. 2007. <arts.guardian.co.uk/art/visualart/story/0,2106264,00.html>
11> Ángela Molina “Mercaderes en Venecia”, *El País* (Babelia), 22. 6. 2007. La Bienal es para esta crítica “...el emporio donde las galerías más potentes del mundo han plantado su chiringito, que son las que hoy otorgan sentido a la política de la cultura en una sociedad donde ya casi no existe política cultural”.

<www.elpais.com/articulo/arte/Mercaderes/Venecia/elpepucul-bab/20070623elpepucul_1/Tes>
La Bienal cerrará el 21 de noviembre. Cfr. <www.labiennale.org>. Otro comentario sobre esta muestra en Peter Schjeldahl “Big Ideas. The Venice Biennale”, *The New Yorker* del 18 de agosto de 2007, en el que el autor aclara que conoce a Storr desde hace años, elogia la elegancia de su muestra, pero admite su conservadurismo estético y deplora el moralismo cívico del que parece impregnada:
<http://www.newyorker.com/arts/critics/artworld/2007/06/25/070625craw_a_rtworld_schjeldahl>

la ya clausurada feria anual Art Basel 38, que reunió durante cinco días de junio obras de más de dos mil artistas distribuidos en trescientas galerías de treinta países. Sólo seis de esas galerías eran de Latinoamérica: cinco de San Pablo y una de México. Acaso este año haya una revancha económica en la versión de la feria que se realizará entre el 6 y el 9 de diciembre en la capital cultural de Latinoamérica desde los años 1990: "Art Basel-Miami Beach".¹²

Cinco

Todos estos datos e informaciones describen algo del momento mercantil del arte y delinear una distribución geográfica de su poder contemporáneo. ¿Qué resultado arrojaría una mirada menos comercial y superficialmente estadística?

Un primer elemento a destacar es la intención de pertrechar a las grandes exposiciones de arte con una especie de filosofía para la ocasión apenas condensada en fórmulas retóricamente más o menos atractivas. El lema que Storr eligió para Venecia es singularmente trivial: "Piensa con los sentidos, siente con la mente. El arte del presente". La frase, cuya prosapia podría remontarse con facilidad a las ideas de la Ilustración alemana, y a las de Kant y Schiller, no intenta en realidad tender un vínculo con la tradición teórica occidental, sino que más bien busca una complacencia populista con cierto público. Sin otro desarrollo, la frase parece el eco de un mantra del *new age*, con su característico tono imperativo (¡piensa! ¡siente!), suavizado por el sentido común del contenido general. El lema de Storr puede sonar algo cínico si uno cree que fue lanzado como un eslogan para disi-

mular la circulación de intereses financieros en la muestra que hasta la crítica periodística denunció, aunque hay que admitir que también revela un interés muy moderno por la actualidad en la última sentencia ("el arte del presente"). ¿Hace la Bienal de Venecia honor a ese interés?

Menos superficial, pero no exenta de otros problemas, fue la propuesta de Buerger, quien lanzó con antelación tres preguntas dirigidas a organizar un debate alrededor de su trabajo en Kassel y las propuso a la consideración del centenar de publicaciones mundiales que participaron en el proyecto **documenta 12 magazines**.¹³ Una selección de las respuestas que las revistas dieron a cada una de esas cuestiones apareció en tres volúmenes editados por el sello Taschen de Alemania.¹⁴ Cada uno lleva por título la pregunta a la que se consagra su contenido, pero ya reducido a una sola palabra, quizá para no complicar las cosas. El primero de los volúmenes se titula *Modernity?*, y los siguientes *Life!* y *Education*. Estas palabras consigna hacen alusión a los interrogantes, algo más elaborados, que Buerger desplegó inicialmente. Como para Storr, la preocupación por el momento y la época era algo central. Aquí el tema encabezaba la lista bajo la forma de un interrogante: "¿Es la modernidad nuestra antigüedad?". La indeterminación del presente, para el cual, después de la erosión sufrida por la etiqueta "posmodernismo", no surgió ninguna otra catalogación con aspiraciones conceptuales y abarcativas, constituye un comprensible motivo de desesperación entre los curadores de las grandes exposiciones mundiales. Porque de ellos se pretende –incluso se exige– una mirada que consiga definir el aquí y el ahora del

arte mundial. El vínculo de modernidad y antigüedad también evoca aquella atmósfera entre tardoiluminista y romántica de los pensadores alemanes que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX proyectaban utopías políticas hacia el pasado clásico de los griegos, y no hacia el futuro tal como contemporáneamente lo hacían los revolucionarios franceses.

La segunda pregunta de Buerger era una fanfarronada teórica, típicamente encapsulada en una cita al filósofo de moda en el Atlántico Norte (y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires), el italiano Giorgio Agamben. Su noción de "nuda vida" abunda sobre las poblaciones sobrantes y cuerpos sacrificiales. El tema obsesiona a cierto pensamiento pseudo-político concentrado en deprimentes, aunque eruditas, visiones desmovilizadoras que toman prudente distancia de la clarificación para la acción. Buerger se repite la cuestión: "¿Qué es la nuda vida?". No hay mucho que pensar al respecto, pero la formulación es astuta. Dado que Agamben aborda en su reflexión el universo concentracionario, era parte de las formalidades de un curador alemán hacer una alusión, siquiera indirecta, al Holocausto. La alusión, por supuesto, no pasaba de un nivel inocuo, ni siquiera hondo como homenaje o memoria, y en sí misma carecía de fuerza política para despertar una reflexión sobre el racismo, el militarismo expansionista o el genocidio en nuestros días.

El problema final que proponía el director de **documenta 12** era, esta vez sí, un coqueteo con la acción: "¿Qué hacer?". Pero Buerger pasteurizó rápidamente la cita al famoso título de Lenin de 1902 convirtiéndolo en una preocupación pedagógica, de manera que el volumen de respuestas al interrogante se tituló *Education*. El contraste con Lenin es curioso e irónico. En su libro, bautizado a la vez en homenaje a

una novela de Chernichevsky (1862-1863) que admiraba, Lenin desarrollaba argumentos sobre la necesidad de una dirección política articulada y disciplinada que pudiese guiar al pueblo hacia la toma del poder. Aunque los trabajadores contribuirían con su energía única al proceso revolucionario, librados a su propia suerte no lograrían jamás superar el estadio del reclamo económico contra la miseria y desarrollar una mentalidad política independiente de la burguesía. Aplicando algo de estas ideas al arte, pero evitando reconocerlo, Buerger descartó el vocabulario tutelar que habla de "visitas guiadas". En lugar de eso, ofreció la asistencia de *KunstvermittlerInnen*,¹⁵ una formulación políticamente hiper-correcta que significa "mediadoras y mediadores artísticos", y evita hacer de cada joven un "guía" (en masculino), palabra para la que después de todo el alemán reserva una expresión manchada por la historia: *führer*.

Estas "mediadoras y mediadores" ofrecen, previa inscripción, visitas comentadas de un mínimo de dos horas. En un folleto se explica, con palabras del propio Buerger, que, en materia de arte contemporáneo, "todos empezamos siendo unos idiotas" y es por eso necesario desarrollar la percepción emocional e intelectual (uno recuerda aquí al sabiduría de Robert Storr sobre la mente y los sentidos). La "información inspirada" que los *KunstvermittlerInnen* proporcionan no es, según el folleto se ve en la obligación de precisar, una "verdad absoluta" (en otras palabras: no hay que sospechar aquí leninismo en desarrollo). Sin embargo, se supone que los visitantes deben entender finalmente que el arte no puede explicarse por completo. ¿Era necesario aclararlo? Posiblemente sí, puesto que la condición de "idiotas" no es al parecer tan fácil de abandonar, al menos en lo que se refiere al arte contemporáneo.

12> El *Skulptur Projekte Münster 07* será clausurado el próximo 30 de setiembre y fue curada por Kasper König. La muestra se realiza cada 10 años. Véase: www.skulptur-projekte.de y el comentario de Roberta Smith en el *New York Times* "In Münster, a Sculpture Space Odyssey" 29/6/2007: <<http://www.nytimes.com/2007/06/29/arts/design/29mun>

[s.html?ex=1186200000&en=b9f61747ad6c7c0&ei=5070](http://www.skulptur-projekte.de)>, donde contraponen esta exhibición en la que casi no hay nada para comprar con el carácter comercial de las restantes del "Grand Tour" en las que, además, la estrella es el curador, y no la obra del artista.

13> Sobre el proyecto **documenta 12 magazines**, puede verse **ramona** 62,

número en el que se inicia el vínculo de la revista con el proyecto.

14> Los aportes de **ramona** a ese debate pueden verse en los números que van del 62 al 68 (hasta el 67 ya están también disponibles en la web: <www.ramona.org/archivo>) y el 71.

15> Más información, en inglés y alemán, sobre el tema proporcionada por la propia organización de **documenta 12** en:

<<http://www.documenta12.de/fuehrungen1.html?&L=1>>

Seis

La mejor definición para un gigantesco evento artístico como la **documenta** de Kassel quizá se resuma en la siguiente frase de Paul Feyerabend, estupenda y de usos múltiples: “Los de afuera quieren saber qué pasa, los de adentro quieren saber qué hacer”.¹⁶ La explícita enunciación de la pregunta “¿Qué hacer?” por parte de Roger Buergel, y su elevación a la categoría de *leitmotif*, adquiere así el tono de una involuntaria confesión de impotencia. Al enfrentarse con las desorientaciones culturales del siglo XXI, el director pide ayuda.

¿Qué queda entonces para “los de afuera”, vale decir para los espectadores? Una posible respuesta puede encontrarse en la velada frase que se hace visible en *Eclipsis*, la instalación que el chileno Díaz preparó especialmente para **documenta 12**. Al interponer el propio cuerpo entre un haz de luz y un círculo inscripto en un cuadrado ubicado sobre la pared de un cuarto en penumbras se revela el siguiente mensaje, antes imposible de leer: “Viniste hasta el corazón de Alemania solo para leer la palabra arte bajo tu propia sombra”.¹⁷

Otra alternativa, no menos escéptica aunque acaso indeliberada, se encuentra en un video de James Coleman, *Retake with evidence* (2007), proyectado en magníficas condiciones: una amplia sala alfombrada, sin butacas (el público se recuesta en el piso y sobre los laterales) con una pared de vidrio frente a la pantalla, separando así la circulación de curiosos respecto de los espectadores que asisten, al menos un rato, a la proyección, pero sin aislar ni a unos ni a otros, como es lo habitual. En un pasaje de su largo monólogo de 45 minutos Harvey Keitel susurra: “No debí haber venido aquí”. El *New York Times* se burló de las ínfulas shakespearianas y de la monótona situa-

ción, que Keitel sin embargo logra volver atrapante con los tonos de su recitado, pero ¿qué obra se atrevería a hacer, sin ironías, una declaración más corrosiva?

Los artistas con mayor representación en la muestra apelan a formatos más tradicionales. Es el caso de Juan Dávila, residente en Australia desde 1974 (prototípicos motivos australianos abundan en su obra, violentamente homoerótica e irónica al mismo tiempo), cuya versátil pintura abarca el paisajismo y el posmodernismo. Su visionario óleo *Hysterical Tears* (1979) es una obra *kitsch* y, a la vez, completamente intertextual.¹⁸ Compuesto de citas de maestros pop, pero citas reelaboradas, es casi una versión pictórica del programa del *Passagen Werk* benjaminiano. La actualidad de este pensamiento está mejor sostenida en Dávila que en la patética reproducción del *Angelus Novus* de Paul Klee que cuelga, como una invocada autoridad, en el Museum Fridericianum. Benjamin había comprado esa obra en 1921 convirtiéndola en uno de sus motivos intelectuales.

Hysterical Tears llega a mostrar un “index” que nombra al pintor citado en cada uno de los sectores numerados del amplio rectángulo del cuadro, lo cual le agrega una extravagancia erudita de efecto irónico. Dividida en estos sectores o recuadros, la obra sin embargo no llega a aparecer compartimentada; su composición puede sonar algo mecánica a la hora de ser descripta, pero se plasma en una sorprendente unidad para la vista, incluso si se ignora la indicación de las veinte “citas” que la conforman (y que no son realmente veinte, hay un nombre tachado de la lista y varias autocitas). De este modo, consigue llegar a la totalidad por el fragmento. ¿Cómo se habrá visto este cuadro en 1979, el mismo año en que Jean-François Lyotard relanzó un término que hizo época en *La condición posmoderna*?

Para nosotros el cuadro se ha vuelto casi la ilustración de un procedimiento retórico habitual: el intertexto posmoderno, el collage de referencias irónicas.

Juan Dávila es uno de los cuatro o cinco artistas estrella de **documenta 12**. Otro de ellos es el estadounidense Kerry James Marshall, con papeles y lienzos trabajados con pintura y collages que repasan su producción de los últimos treinta años, centrada en el conflicto racial y la vida de los afroamericanos. Una obra de Marshall es la que mejor plasma un *leitmotif* de último momento que Roger Buergel elucubró, quizá advirtiendo que sus previas disquisiciones filosóficas tendrían muchas dificultades para traducirse en propuestas operativas para una organización concreta de la exposición. Fue entonces que lanzó esta otra frase: “migración de las formas”.

Con dicho motivo quedaba cubierto espacio-temporalmente, pues la noción tenía suficiente flexibilidad para abarcar contextos geográficos distintos, así como épocas diferentes. La globalización y la historia, las diversidades culturales y las idiosincrasias personales podían fácilmente ingresar en un espacio de “diálogo” gracias al concepto de “migración” y “forma”. La idea era ingeniosa, pero el resultado no fue brillante, excepto en el caso de Marshall y en una sala específica, alejada unos seis kilómetros del corazón de la muestra en el centro urbano de Kassel.

En efecto, es en el museo situado en el castillo Wilhemshöhe, en medio de un imponente bosque y cuidados jardines con juegos de agua, donde la “migración de las formas” alcanza su desarrollo. En el museo hay una sala que se mantiene en semioscuridad, exceptuando las obras bien iluminadas, lo que permite un contraste entre antiguas sutilezas de Oriente y Occidente—pinturas persas del siglo XIV tintas japonesas del XIX *vis-à-vis* obras formalistas de artistas contemporáneos— conjugando temas cuyo tratamiento atravesó los siglos.

Aquí el despliegue resulta singularmente bello, si bien la apuesta curatorial no deja de ser muy convencional, distante de los radicalismos estéticos y las sorpresas conceptuales que se podrían esperar de una revisión o una interpretación del arte actual de las características de **documenta**. La curaduría apostó en este punto a lo seguro. Con todo, cuando algunos cuadros de Marshall cuelgan en la misma pared que unos óleos del flamenco del siglo XVIII Karel van Mander III que representan negros—tema inusual de la pintura moderna—, entonces el problema de la “migración” adquiere otra profundidad, acaso más allá de las intenciones curatoriales. El choque—no el diálogo—del pasado con el presente, del arte con la historia, se vuelve realmente intenso. Revela algo de la relación entre las migraciones, incluidas las forzosas que arrancaron a los africanos y los sometieron a la esclavitud, y las formas pictóricas—la de los viejos maestros tanto como la de los contemporáneos— mientras pone de manifiesto a la vez la visión metropolitana de África y el perdurable conflicto racial en la propia metrópoli. Pintura y política alcanzan a conjugarse en una vibración especial en un ambiente propicio y nada tendiente a lo espectacular o lo políticamente correcto.¹⁹ Sin estridencias ni esteticismos, estas “migraciones” a todo nivel dan mucho que pensar.

Siete

Kassel, desde luego, no es indiferente a los beneficios que esta otra “migración”—el público masivo atraído por **documenta**—le trae aparejada. Sin embargo, y pese a todas las declamaciones acerca de la voluntad de la muestra por entretenerse con el ritmo de esta ciudad con una universidad de diez y siete mil estudiantes que brillan por su ausencia en el verano (esto es, en las fechas en que la exposición tiene lugar), no hay mucho que decir al respecto.

Situada casi en el centro geográfico de Ale-

16> Encontré la frase en un artículo de Germán García, “Lacan con Joyce”, en *Microscopía. El psicoanálisis entre los intersticios de la cultura* (La Plata), N° 65, junio de 2007, p. 9.

17> “Eclipsis” de Gonzalo Díaz (2007) <<http://www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=D&level=&knr=6>>

18> “Hysterical Tears” de Juan Dávila

(1979) <http://www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=1&gk=B&level=&knr=13>

19> <<http://universes-in-universe.de/car/documenta/eng/2007/to>

[ur/wilhelmshoehe/img-10.htm](http://wilhelmshoehe/img-10.htm)>

mania, Kassel se halla por cierto apartada del circuito turístico habitual. Arrasada por los bombardeos aliados durante el combate contra el Tercer Reich, su actual paisaje urbano se compone mayormente de edificios de los años 1950, fieles muestras de la uniforme, espantosa arquitectura de la posguerra: cubos anodinos con destino a vivienda. Más allá de este paisaje urbano salpicado de pornoshops, aunque también de declives y generosos espacios verdes, la condición de la sociedad local no deja mucho lugar para la animación callejera, por no hablar de la alegría social. El desempleo trepa al 20%. Por lo demás, Kassel exhibe la mayor tasa de homicidios de Alemania.²⁰ La estadística no debe llevar a pensar en un territorio sin ley; la violencia, si existe, tiene la apariencia de ser doméstica más que callejera. En efecto, sorprende el clima de calma provinciana que ofrece la escena pública, la cual se desertifica tristemente después de la *Sperrstunde*, la hora de cierre de todos los comercios; **documenta** tampoco muestra entonces ningún efecto dinámico sobre la vida nocturna de la ciudad. Un grupo de jóvenes, muchos de ellos punks, suele reunirse durante el día a beber cerveza y departir interminablemente en los espacios abiertos de las inmediaciones del Fridericianum. Están rodeados de patrullas de la policía, presumiblemente dispuesta para custodiar **documenta**, y son el único signo de vitalidad entre la juventud indígena fuera de sus desenfrenadas actividades de consumo en las grandes tiendas, algo que cabe esperar en cualquier rincón del mundo globalizado. En una de las camionetas de los punks, vi una calcomanía que dice: “Kassel: sicher wie Tote”. Los jóvenes se quejan de la tristeza de la ciudad y de los extremos a los que puede conducir la demanda por seguridad con esa frase ambigua, irónica, que significa al mismo tiempo: “Kassel, totalmente

seguro”, “Kassel, sin duda alguna” y “Kassel: segura como si estuviera muerta”. Los proyectos de otra de las figuras artísticas de la muestra, el chino Ai Weiwei, para impactar a través del arte conceptual en la fisonomía de las calles de Kassel no logran realmente un resultado apreciable, a pesar de la gran escala de su producción. Ai Weiwei es probablemente el artista de China más mencionado en esta muestra, que tiene también otros representantes de ese origen y sigue la tendencia contemporánea a dirigir la vista a esa potencia emergente económica y culturalmente. El arte chino se puso de moda en Europa. Hijo de un poeta crítico del régimen que sufrió por ello represalias, emigrado a Estados Unidos y luego de regreso en China, Ai Weiwei es asimismo arquitecto y trabaja en un proyecto para el estadio nacional que albergará las olimpiadas de Pekín en 2008. Entre las obras que presentó se encuentra *Template*, una gran escultura compuesta a partir de antiguas puertas de madera de las dinastías Qing y Ming, procedentes de casas ya destruidas, que emplazó al aire libre. Una tormenta la derrumbó a poco de inaugurada la exposición y la forma que adquirió en su caída, curiosamente ordenada como un abanico plegado, sugirió del artista el comentario de que la naturaleza la completó para bien, de modo que no fue restaurada.²¹ Su intervención urbana titulada *Fairytale* consistió en invitar a mil y un compatriotas a pasar en Kassel una semana, sin obligaciones, para que circularan a su antojo por la ciudad. Pero no permitieron que vinieran todos juntos, sino en tandas de cien. Cocinan juntos (eventualmente el artista cocina con ellos) y no tienen habituaciones privadas. Se alojan cerca de la universidad, en una antigua fábrica de tapizados de la Volkswagen, en dos pabellones, el superior para las mujeres y los hombres en el de planta baja.

Fueron convocados por avisos en los periódicos y luego seleccionados mediante un cuestionario de unas cien preguntas que debían responder por Internet. El artista buscó que representaran lo mejor posible a toda la sociedad china: hay policías, campesinos, estudiantes. En Kassel se ven grupos de orientales un poco por todas partes, de modo que la propuesta de Ai Weiwei se diluye entre las comunidades orientales de la ciudad y el turismo internacional de arte. La zona universitaria donde habitan los chinos se encuentra ahora semidesierta por las vacaciones del verano boreal. No hay tampoco mucho movimiento en la puerta de la antigua fábrica donde habitan. Una camarógrafa de Berlín que trabaja registrando la vida de estos turistas artísticos para Ai Weiwei nos dijo que los chinos encuentran muy amigables a los alemanes y están encantados con el vino, el chocolate y el aire limpio. Es que las grandes ciudades chinas conviven con la contaminación horrorosa del tráfico y la industrialización; el cáncer se ha convertido en la principal causa de muerte como consecuencia de ello. Sólo el 1% de los quinientos sesenta millones de personas que viven en ciudades chinas respira en un ambiente considerado saludable para los criterios de la Unión Europea.²² Pei Yan Zhang, que trabaja como traductora de textos técnicos del alemán en la ciudad de Zhengzhong, provincia de Henan, nos confirmó estas impresiones cuando la encontramos por casualidad en las inmediaciones de la vieja fábrica. Era para ella su primer viaje fuera de China –el *Fairytale* o cuento de hadas que permite realizar un sueño– y nos confirmó que en Kassel administra su tiempo como quiere, presumiblemente sin invertir mucho de él en la extravagante **documenta**. Voló nueve horas desde Pekín a Frankfurt (un vuelo directo desde Buenos

Aires toma al menos catorce). Como parte del mismo proyecto, Ai Weiwei también hizo instalar mil y una sillas de la dinastía Qing distribuidas en grupos pequeños y dispuestas en círculos, como para estimular el debate –o al menos evocar la omnipresente ideología del debate democrático o la del diálogo intercultural, lugar común de la Alemania desnazificada– entre los visitantes que se toman un descanso.²³ En alguno de los círculos dispersos por la sala que se forman con esas sillas es donde *l@s KunstvermittlerInnen* proponen discusiones abiertas y muy horizontales sobre la experiencia de **documenta**, las cuales, como es de esperar, terminan rápidamente monopolizadas por *l@s* guías. Los proyectos de Ai Weiwei fueron los más caros de la muestra: tres millones cien mil euros. La entrada diaria a la exposición para un adulto cuesta 18 euros, después de las 17 horas (las salas cierran a las 20) puede conseguirse a 8 euros.

Ocho

En **documenta** hay una cantidad de piezas textiles, y ello constituye un hecho distintivo de la muestra. La artista nacida en Kenia y residente en Colonia Cosima von Bonin, otra de las figuras preferidas de la curaduría a juzgar por sus numerosas obras –quizá demasiadas–, es un ejemplo de utilización de ese material en formas esculturales y de gran soporte, pero no el único. Puede llegar a sorprender, asimismo, la sólida presencia de la pintura en esta exhibición de arte contemporáneo. Los ya mencionados Juan Dávila y Kerry James Marshall son pintores; y una pieza muy emblemática de **documenta 12** es el retrato que de Gerhard Richter, uno de los más importantes artistas de nuestra época, hizo de su hija Betty en 1988.²⁴ Se encuentra en un espacio poco visible del Fridericianum,

20> Así lo declara un profesor de sociología de la universidad local: Heinz Bude, “Das Prinzip Kassel”,

Monopol kompakt Documenta (Berlín) 1/2007, p. 31.
21> <<http://www.flickr.com/photos/>

[architektur/sets/72157600411988888/](http://www.flickr.com/photos/architektur/sets/72157600411988888/)>

22> J. Kahn y J. Yeardeley, “As China roars, pollution reaches deadly extremes”, *The New York Times*, 26.08.2007.

<http://www.nytimes.com/2007/08/26/world/asia/26china.html?_r=1&oref=slogin>
23> <<http://blog.sina.com.cn/aiweiwei>>
Este el blog del artista, en idioma chino, y

contiene imágenes de sus obras, entre ellas algunas de las sillas según están dispuestas en rincones de **documenta 12**.

acompañado por lienzos de la estadounidense Lee Lozano para que “dialogue” con él, operación que por supuesto no se logra.²⁵

Por el principio de “migración de las formas” el cuadro evoca más bien a algunos maestros del pasado: Vermeer o Ingres. *Betty* fue realizado, como todos los trabajos figurativos del artista, a partir de una imagen fotográfica, aunque quizá constituya la única representación humana para la que Richter usó colores. Lo terminó en el mismo período en que concluyó su impactante ciclo de quince cuadros (ahora en el MoMA) titulado *18 Oktober 1977* (18 de octubre de 1977) en el que representó la muerte y los funerales en Berlín de los integrantes del grupo guerrillero urbano alemán Fracción del Ejército Rojo (R.A.F, por sus siglas en alemán), también conocidos como los Baader-Meinhof, por el apellido de sus dirigentes, muy probablemente asesinados en Stammheim, la cárcel de alta seguridad en la que cumplían condena. *Betty* sugiere algo de la imagen, también inspirada en una foto, aunque trabajada en blanco y negro y en una posición algo distinta, de Ulrike Meinhof, la líder del grupo guerrillero.²⁶ Richter se había escapado de Alemania Oriental en los tempranos años sesenta, pero no se volvió un militante del anticomunismo. Su monumental ciclo sobre los Baader-Meinhof, sus imágenes muertas y los cortejos fúnebres, evidencia solidaridad humana y un repudio al terrorismo de Estado sin implicarse en un apoyo programático a la R.A.F. Con este trasfondo, *Betty* se vuelve una conmovedora muestra del tipo de identificación que golpeó al artista y que le valió reproches en la ultra conservadora Alemania de los años de plomo.

Betty es una sutilísima obra de arte político si uno profundiza en ella. No comunica un mensaje homogéneo, no proclama trivialidades aceptables, no apela a la sensiblería ni quiere convertirse en ícono obvio. Supera todo lugar común progresista y aleccionador. Se sitúa en las antípodas del arte político “tipo CNN” del que se quejaba, quizá con justicia, aquel espectador de una *documenta* anterior. Y *Betty* es también un cuadro que se sostiene a sí mismo sin más, superando toda necesidad de un contexto que lo aclare. Hay algo intrigante, a la vez sereno y terrible, en los ojos de la chica, en su mirada, en la posición de su cabeza. La pureza de la imagen, tan pronto se reúne con una noción de la densidad política del momento de su producción, amplifica el impacto y conmueve por asociación. *Betty* es una obra estética y política en la cual ambos términos confluyen totalmente; el cuadro logra actuar a través de la forma como ningún otro de esta muestra.

Otra obra política lograda, entre muchas otras que fracasan en su banalidad retórica o en su intento por agasajar esa clase de radicalismo que las instituciones demandan, es la video instalación *Deep Play* (2007) del director de cine de origen checo Harun Farocki.²⁷ Sus doce pantallas muestran diferentes aspectos del partido de la final por la copa del mundo 2006 entre las selecciones de Francia e Italia. Hay registros de la cámara de seguridad del estadio, distintos diagramas para el estudio de absolutamente todos los movimientos realizados por los jugadores en el campo, imágenes de las tribunas, un análisis de la trayectoria de la pelota en cada jugada y las típicas incidencias del propio partido que se transmitieron en su momento por televisión.

La obsesión documentalista, la omnipresente vigilancia, la hiperracionalización del juego, la parafernalia estratégica y técnica que lo secunda –por no hablar de la orgía comercial que lo asedia– son todos objetos de una lograda vivisección consistente en la simple exhibición, sin comentarios, de imágenes terribles o raras junto con otras muy familiares para los mil quinientos millones de espectadores que tuvo ese evento global e hipermoderno.

Un episodio de la muestra donde la tenaz ideología del “diálogo” entre las obras –casi una imposición antes que una invitación inteligente, por no hablar de consumada – alcanza algún sentido es en la retrospectiva de ejemplos de arte político de las décadas del sesenta y setenta. En realidad, se trata de una fructífera comparación, en una misma sala, entre el proceso de *Tucumán Arde* (1968) del Grupo de Artistas de Vanguardia durante el gobierno militar de Onganía y algunos ejemplos tomados de Chile, Yugoslavia y Rumania. *Tucumán arde* consiste hoy en un registro documental con muy pocas imágenes, algunos textos de la época y recortes periodísticos. Aunque ocupa un amplio espacio en la exhibición, uno se pregunta qué llegarán a entender aquellos espectadores ajenos al contexto, presumiblemente la enorme mayoría.

Las fotos y el video de la intervención *Una milla de cruces sobre el pavimento* que Lotty Rosenfeld realizó en el Santiago de Pinochet en 1979 es una obra conceptual aguda, sencilla y valiente a la vez.²⁸ Se trataba de atravesar con pintura blanca las líneas discontinuas que demarcan los carriles de la ruta, formando así una cruz, en una clara alusión al carácter mortífero de la dictadura.²⁹ Rosenfeld reprodujo la obra en las calles de Kassel pero la eficiencia del servicio de limpieza urbano se hizo sentir

de inmediato, arruinando la obra antes de la inauguración de *documenta*.³⁰ Ruiz, Dávila y Rosenfeld son los tres artistas chilenos participantes, muy distintos entre sí, pero que conforman una representación nacional de gran nivel.

La serbia Sanja Iveković presenta por su parte en *Triangle* cuatro fotos de su protesta doméstica contra el poder realizadas en el mismo año que la intervención urbana de Lotty Rosenfeld.³¹ Una imagen muestra a Iveković leyendo un libro, tomando un whisky y haciendo como si se masturbara en su balcón mientras la comitiva del presidente Tito pasaba abajo, por su calle de Zagreb. Un observador de la policía la detecta y unos agentes llegan a su casa y sólo le piden que salga del balcón y entre en su departamento. Previsiblemente no iba a ser tan amable la reacción oficial contra el rumano Ion Grigorescu (ni, llegado el caso, contra la artista chilena), quien todavía en los años ochenta debía producir sus rebeliones, a veces meramente semipornográficas, en la intimidad de su hogar haciendo fotos de sí mismo en distintas actitudes más o menos provocativas. La obscenidad ambiente de los medios en el siglo XXI volvió casi candoroso el exhibicionismo doméstico de Grigorescu. El checo Jiri Kovanda disfrutaba de mayor margen de libertad para registrar sus *Aktionen* en la Praga de 1976.³² Tales “acciones” consistían en salir corriendo sin motivo, separándose de un círculo de amigos que conversaban en plena calle o en aplastar el propio cuerpo contra un muro, o en caminar chocando sin violencia a los transeúntes que se cruzaban por el camino.

Las diferentes modulaciones del arte político de la última oleada masiva de vanguardia política en América Latina y en la Europa Oriental permiten reflexionar también so-

24> <<http://www.flickr.com/photos/73868939@N00/1250213961/>>. Una conversación de Richter con Robert Storr, quien en el MoMA curó una importante retrospectiva del pintor en 2002, puede verse en <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_1_90/ai_82012868>

25> Lozano es una artista con una considerable obra, pictórica, además, en *documenta*. Las piezas a las que se alude en el texto son: “Switch” y “Clash” (1965) <<http://www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=A&level=&knr=24>>

26> Para el ciclo de pinturas de Richter

y la historia del grupo RAF, puede verse: <<http://www.baader-meinhof.com/special/RichterExhibit.htm>>

27> Escenas de una de las pantallas pueden verse en: <<http://uk.youtube.com/watch?v=FrYXBapnU7A>>

28> Lotty Rosenfeld, “Una milla de cruces sobre el pavimento”

29> <<http://www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=0&gk=A&level=&knr=34>>

30> Véanse las imágenes de este

episodio en:

<<http://www.documenta12blog.de/?p=447>>

31> Sanja Iveković, “Triangle” (1979) <<http://www.medienkunstnetz.de/works/triangle/>>

32> Jiri Kovanda, “Aktionen”

<http://www.hr-online.de/website/specials/documenta/index.jsp?key=standard_document_31546266&rubrik=25594&rubrik=25594>

bre el carácter de los distintos regímenes contra los cuales los artistas se dirigían y también acerca de las posibilidades del arte en momentos en que se combinan extremos de rebelión formal y de represión política. El “diálogo” es aquí en realidad un contraste, una tensión y un conflicto. Y eso es lo que corresponde a la naturaleza de las obras que se exhiben y vuelve tan fructífera la visión de conjunto. La ideología curatorial del diálogo entre obras, países y movimientos no les hace ninguna justicia. Estas obras no quieren dialogar: quieren enfren-tarse al mundo y a sí mismas. Son obras de combate: arte político.

Nueve

Otro tipo de contraste es posible entre esas obras políticas, algo envejecidas (aunque no nos separen de ellas tantos años) y algunas de las actuales. Por cierto, el arte político contemporáneo exhibido en **documenta 12** peca de todos los excesos documentalistas posibles, y de una abrumadora ingenuidad que sería disculpable si no estuviese orientada a su rápida digestión institucionalizada. En comparación, la fresca rebelde del arte de fines de los años sesenta y setenta rejuvenece por su fuerza y su independencia. La exposición mediática de lo que en algún caso son objeto las obras políticas de la actualidad fulmina cualquier atisbo de radicalismo porque reduce la imagen a una visión apacible, cuando no divertida. Un ejemplo es el arte del austríaco Peter Friedl, quien sin duda goza de la simpatía de los curadores a juzgar por la cantidad –nunca justificada por la calidad– de obra que presenta en **documenta**. Su jirafa embalsamada se convirtió en el fetiche periodístico, y por tanto en la visión representativa de toda la exhibición.³³ El simpático animal tiene una historia política que no resistió la avalancha de fotos que se le hacen todo el tiempo y que saturaron las primeras

notas de los medios internacionales tras la inauguración. La pobre jirafa se despolitizó, pero pretendía llamar la atención sobre un bombardeo israelí durante la segunda intima-da a la ciudad palestina de Qalqilyah en cuyo zoológico se hallaba hasta que fue ultimada por las explosiones. Una artista reclamó la autoría de la idea ante los tribunales, pero las leyes alemanas no reconocen derechos de propiedad sobre las puras ideas. El arte conceptual vive en la intemperie jurídica, quizá para su propio bien. La jirafa ganó los corazones del cándido público y de los no tan ingenuos editores de fotografía de los grandes periódicos. El animalito terminó suscitando identificaciones tan elementales que su intención política adquirió un estatuto residual. Acaso un criterio de buen arte político constituya la capacidad de resistencia de la obra al reba-jamiento ideológico, a su consumo directo y a su banalización popularizadora. La jirafa de Friedl, lamentablemente, no posee esa capacidad: su imagen se vuelve de inmediato lúdica, mediática e infantil. Acapara cualquier discurso que la acompañe. No es el caso de *Betty*, no fue el caso del *Guernica*, aunque incluso el cuadro político más célebre del siglo XX haya acabado estampado en camisetas y reproducido en pósters para decoración de interiores. Friedl muestra también algunos dibujos que hizo entre los cuatro y los ocho años de edad. Lo único destacable en este caso es que algunos ya fueron apropiados por coleccionistas, galerías e instituciones (como se ve, las opciones de adquisición cubren todas las figuras de la demanda de arte). Puede afirmarse, pues, que Friedl mostró singular éxito en la subasta de su infancia. Otro tipo de venta, más efectista y acaso más canalla, es la que practica Nedko Solakov, artista de Bulgaria, con el video sobre un fichero (también representado materialmente en la sala) en el cual se mezclan dibujos propios con fi-

chas confeccionadas por la policía del régimen comunista de su país, con la que el artista colaboraba, y acerca de las cuales hace comentarios en la banda de sonido.³⁴ La obra pertenece a una galería suiza. El capitalismo no reconoce límites a la hora de la apropiación. ¿Por qué habría de privarse de esta reliquia estalinista, un trofeo del pasado comunismo real que ilustra bien una moralidad que, *mutatis mutandi*, se pretende imponer ahora en los entornos sociales liberal-democrático: la traición como norma, el encanallecimiento personal, la disolución del yo?

Diez

Abundantes relatos personales de los artistas en las obras y documentaciones (categorías a veces indiscernibles) sobre momentos de la propia biografía (las transformaciones del cáncer, los padecimientos personales) contrastan con la insignificancia del yo individual, bajo ataque masivo en la cultura contemporánea. Una retórica del individuo fundada en la ideología curatorial, pero también en la de los artistas, y particularmente dirigida al espectador de **documenta**, al que se propone como personaje importante, como sujeto-rey, encubre su minimización en los hechos dentro y fuera de la muestra. La operación es de amplio alcance. En el segundo tomo de *documenta magazine*, titulado *Life!*, y con poca o nula relación con la pregunta sobre la nuda vida que supuestamente lo anima, Leo Bersani, sin la elegancia francesa pero con toda la célebre y oscura inconsistencia gala, es particularmente gárrulo en su cobertura teórica del tema con un artículo donde mezcla al psicoanálisis con los lugares comunes de la academia bienpensante anglosajona: la violencia, la diferencia, la otredad. La promoción del sujeto en la cultura moderna fue por cierto un tema que la filosofía, desde Hegel a Heidegger, objetó duramente, incluso subrayando la decadencia que ello suponía para la estética,

pues implicaba un predominio del yo por encima de la obra misma.

Pero para Buerger y Noak el observador es soberano. Ya vimos que el matrimonio curatorial descartaba la palabra y la función de los guías en nombre de un@s correctas *KunstvermittlerInnen* que por sí mism@s estimulan el “diálogo”. Dada la pasividad del público que acude en busca de una orientación en la selva de símbolos del arte contemporáneo, en realidad, según me confesaron algunos@s de ell@s, siempre terminan imponiendo los términos de ese diálogo cuando sientan a la gente en las sillas chinas de Ai Weiwei, dispuestas en círculo para estimular un imaginario parlamentarismo estético. Buerger y Noak rechazan la idea de un guión curatorial “impuesto”. Por cierto, sólo ellos pueden creer que no acabaron por establecer uno por la fuerza, aún cuando vindiquen el más ramplón democratismo, el populismo estético más trivial y desorientador, el pedagogismo más craso y, por qué no decirlo, al fin y al cabo más violento. Los curadores de una muestra deben ofrecer una interpretación. En una **documenta** el desafío es plantear una visión consistente, todo lo personal que se quiera pero hasta cierto punto también representativa del presente del arte o de alguno de sus movimientos de mayor interés. Quien evite hacer algo semejante no cumple, como curador, su misión hermenéutica y sólo rellena el vacío con discursos en los que rinde pleitesía a un público ávido de explicaciones. Dicho sea para aventar toda paranoia, el público, por cierto, no tiene la menor obligación de aceptar ni siquiera en parte la visión del curador y lo ideal es que la discuta todo lo que quiera (en lugar de “dialogar” anodina-mente con ella).

Una auténtica discusión confronta posiciones, miradas, contenidos conceptuales en conflicto. El diálogo sobre ninguna base es sólo una coartada para agasajar al narcisis-

33> Peter Friedl, “The Zoo Story” (2007) [_fair_found_object>](http://www.nowpublic.com/giraffe_killed_during_intifada_travels_enormous_art)
<http://www.nowpublic.com/giraffe_killed_during_intifada_travels_enormous_art

34> Nedko Solakov, “Top Secret”
<<http://www.hr-online.de/website/specials/documenta/index.jsp?key=>

standard_document_31863376&rubrik=25596>

mo sin proponer nada, pero buscando disimular que el “director” y la “curadora” son al fin y al cabo figuras de autoridad. ¿No eligieron acaso todo lo que se ve en la muestra? Ese poder, por lo visto, no entra en la discusión amplia que se propone demagógicamente. La democracia sin jefes, el debate radical, sigue siendo entonces una bella esperanza; la democracia verbal con jefes que se ocultan tras la adulación de los que no tiene otra alternativa que contemplar sus decisiones como un *fait accompli*, como un hecho de la naturaleza, no merece mucho respeto intelectual o moral. Y en ese verbalismo y en esa demagogia consiste, *visiblemente*, la estrategia fundamental de la curaduría. El ingreso al hall del entrada del Fridericianum, una vasta recepción cuyas paredes son espejos, lo evidencia con claridad desde el primer momento en que se accede a **documenta**. Esos espejos, que reflejan antes que nada la propia imagen del visitante, son el principal documento programático de la curaduría. En medio de la sala, subrayando innecesariamente la idea, hay una pieza de John McCracken, una escultura consistente en un prisma de un material brillante, una superficie acrílica

que refleja a quien lo contempla. Hay muchas de ese estilo a lo largo de las distintas salas. El espectador, gracias a ellas, se encuentra consigo mismo, se mira en la obra. ¿Por qué ir hasta Kassel para eso? La yocracia del artista y la ideología de la soberanía del espectador dominan **documenta 12**. Bien mirados, son términos contradictorios, pero también falsos, de modo que la contradicción nunca es real. Buerger y Noak pulsan la cuerda del ego para no desentonar en la constelación democrática mercantil: el diálogo es fundamental, el consumidor es dios, nos debemos al pueblo que nos elige. La verdad del arte se revela solamente cuando pone de relieve la mentira de quienes lo curan, por así decir, inyectándole un virus al que la propia obra se debe sobreponer. Cuando eso sucede, como en el caso de *Betty*, pero no sólo en él, el arte vuelve a ser lo que nos puede salvar de la hipocresía del mundo que lo acorrala apelando tramposamente a una sumisa vanidad.

Las imágenes de las obras que se mencionan en estos artículos sobre **documenta 12** pueden verse en www.ramona.org.ar/kassel.html

Hilda Abasto tacha los días para renovar suscripción	Ada Monjeau no seas remolona...¡a renovar!
Graciela Carnevale disfruta ramona a orillas del Paraná	Lucila Belmonte sabe que renovar es vivir
Haydee Cervini, duerme sin frazada, se suscribió un año más	Mario Gradowczyk siempre fiel a ramona

Textos claves

¿En qué consiste hoy una exposición política?

Reflexiones desde San Petesburgo acerca de la potencialidad actual del lenguaje artístico

Dmitry Vilensky¹

La experiencia acumulada en muchos de los proyectos de exposición política llevados a cabo en los últimos cinco años nos permite acometer un análisis generalizador de cómo es hoy una exposición política y en qué podría llegar a consistir. En las siguientes líneas me gustaría bosquejar estas potencialidades bajo la forma de una serie de puntos que nos ayuden a iniciar una discusión que debería tener continuidad.

Uno

La exposición política actualiza la idea del soviét como un órgano colectivo que produce y gobierna todas las formas de actividad. Es importante transformar la lógica gubernamental de la curación artística a través de la creación de “soviets artísticos temporales”, los cuales se verían implicados en la producción del proyecto de expo-

sición como una tarea que es política desde sus fases más tempranas en adelante. El soviét artístico puede servir como un modelo social prototípico capaz de formular y llevar a cabo sus objetivos con independencia, adoptando la función de poder alternativo, como un sistema abierto para interactuar con la sociedad en su totalidad.

Dos

La exposición política produce nuevos modelos de comunicación y se postula como una forma alternativa de espacio público. El proyecto de exposición política debería desafiar el sistema de relaciones que establecen lo que en la sociedad se acepta como político y lo que en el arte se acepta como estético. Debe construirse así sobre principios agonísticos. Quisiera referirme en este punto a las ideas de Jacques Rancière sobre la política, pues me parece que podrían ser puestas en rela-

¹ Dmitry Vilensky (1964-) es un artista y activista cultural que reside actualmente en San Petersburgo. Creador de la plataforma “Chto delat?/What is to be done?”, edita el periódico homónimo, para el cual también realiza el diseño y la gráfica artística <www.chtodelat.org>. Se desempeña mayormente en el marco de prácticas colectivas interdisciplinarias, por medio de la producción de videos, fotografías, textos, instalaciones y obras de arquitectura social. Participó de numerosas exhibiciones rusas e internacionales.

La lógica de la *participación* –basada en la participación discursiva y política del público en la creación y funcionamiento de la exposición – no debe confundirse con la *interactividad*, que está tan de moda en casi todas las ramas de la industria expositiva del presente. La interactividad hace poco más que facilitar al espectador una ilusión de las posibilidades infinitas de intervenir en el proceso de creación de la obra de arte. Sin embargo, muy a menudo esto no es más que un desarrollo de la relación de consumo con el producto. La in-

teractividad está siempre bajo un rígido control sistémico basado en las últimas y sofisticadas tecnologías, y por lo general publicita a sus patrocinadores de un modo más o menos obvio. La cita está tomada de una conversación entre Paolo Virno y Marco Scotini, publicada en el catálogo de la exposición *Disobedience*, Kunstraum Bethanien, Berlín, enero de 2005. <http://www.pushthebuttonplay.com/dlwd/scotini/disobedience/pdf/disobedience_press_en.pdf>

ción con el arte. Acerca de la acción política, Rancière escribió [en *El desacuerdo*]: “La acción política consiste en mostrar como político lo que era visto como ‘social’, ‘económico’ o ‘privado’. Consiste en desdibujar los límites. Es lo que sucede cada vez que agentes ‘privados’ (trabajadores o mujeres, por ejemplo) reconfiguran sus luchas como luchas que conciernen al común, esto es, que conciernen a la pregunta acerca de qué lugar pertenece o no al común y quién puede o no elaborar enunciados y demostraciones respecto de ese espacio. Por ello, debería estar claro que se puede hablar de política cuando existe un desacuerdo sobre lo que la política es, cuando se cuestionan las fronteras que separan lo político de lo social o lo público de lo privado. Es por esto que la política ocurre generalmente ‘fuera de lugar’, en un lugar que supuestamente no era político”. Y es por esto que debemos construir el lugar para el proyecto de exposición política, para cumplir la tarea de realizar la política.

Tres

La exposición política muestra un acercamiento activista al arte. En este sentido, continúa la tradición filosófica expresada por Marx en su undécima tesis sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*”. Así, la exposición política necesita evitar lo puramente contemplativo a toda costa ya que, de hecho, tal estetización pasiva representa un peligro fundamental. En lugar de eso, la exposición política demuestra que existe la posibilidad del cambio social y estético, revelando la diferencia entre lo que el mundo es hoy y aquello que podría llegar a ser.

Pienso que esta célebre y polémica formulación de Marx refleja la verdadera naturaleza política de la producción lingüística. En efecto, la producción intelectual y estética es producción de lenguaje y puede ser considerada en muchos sentidos como producción de poder. El lenguaje es también una mediación diferente del dinero que media de manera muy obvia en las relaciones de

producción y consumo. El lenguaje es un instrumento de producción pero, al mismo tiempo, es algo que determina los modos de gubernamentalidad y de resistencia. De este modo, la exposición política debería inventar nuevos lenguajes para constituir nuevas formas de gubernamentalidad y, al mismo tiempo, de negación.

Cuatro

La exposición política se esfuerza por interpelar a un público que difiere del tradicional de una exposición de arte en términos de su origen social y su composición de clase. Moviliza al espectador a encontrarse a sí mismo como sujeto político. Pero lo hace en modo muy diferente a la experiencia de participación directa en la acción política. La realización del potencial político del “espectador” tiene lugar en la compartición de la experiencia estética, sucede cuando a todo sujeto se le lanza el desafío de convertirse en coautor al cual se le reclama comprometerse solidariamente en una experiencia común a varios niveles.

Cinco

La exposición política busca espacios alternativos para adoptar sus representaciones. La táctica que mayor potencial parece tener actualmente consiste en no tener que elegir entre el *entrismo* y el *éxodo* con respecto a la institución, sino en utilizar estas dos estrategias simultáneamente. El verdadero significado de ambas reside en el deseo de crear/inventar/imaginar nuevos lugares para el común.

El criterio que sirve para estimar la eficacia de tales relaciones con la institución consiste en evaluar si logran producir un exceso o plusvalía que no redunden en provecho de la propia institución, sino que puedan ser distribuidos en las luchas cotidianas.

Seis

La exposición política surge en un proceso de interacción interdisciplinaria. Este proceso no se basa en un conocimiento predeterminado, limitado por las tradiciones de disciplinas pre-

existentes (como puedan ser la sociología, la economía, la filosofía, el urbanismo, etcétera). En su lugar, el arte se convierte en motor y catalizador de encuentros entre estos campos, haciéndolos enfrentarse a nuevos desafíos y objetivos. Ello erosiona los dogmas que se imponen sobre el conocimiento y la manera limitada en que los gremios profesionales lo abordan, provocando un proceso cognitivo y creativo basado en las micropolíticas de diálogo interdisciplinar. Es en este sentido que podemos afirmar que el principal resultado de la exposición política es la producción simultánea de conocimiento alternativo emancipatorio y experiencia estética.

Siete

La exposición política busca lograr la hegemonía cultural. Sin embargo, este esfuerzo por alcanzar hegemonía no tiene nada que ver con los antiguos modelos de dictadura del partido aplicados a la política cultural, ni con el dominio de un solo discurso político, ni con un estilo estético unificado. En lugar de eso, supone construir estratégicamente la hegemonía de una subjetividad crítica e irreconocible para cualquier forma de poder soberano.

Ocho

Las prácticas estético-formales de la exposición política crean un nuevo modo de existencia temporal por medio de un diálogo con el espectador-participante. Como encarnación inmediata de un espacio público (de oposición), la exposición política se vale de la creación de arquitecturas sociales para erosionar los límites entre arte y vida. Emplea así la estética del cinema, estando sujeta a la lógica de la participación, deviniendo en un archivo o una biblioteca multimedia, manifestándose en territorio extraño al modo de una sentada.

Nueve

La exposición política erosiona la autonomía tradicional de las obras de arte individuales al emplazarlas en el espacio público de la exposición. De este modo, opera co-

mo una caja de resonancia de los diferentes contextos políticos de cada una de las obras, llegando a producir una forma de polifonía subjetivada.

Diez

El proceso de creación de una exposición política es autocrítico en lo que respecta a sus posibilidades y a la legitimidad de su poder.

No hace falta decir que estos puntos para discutir se caracterizan por un cierto idealismo, pero son postulados que extrapolan las posibilidades que ya nos han brindado las prácticas de exposición política existentes. Es esta experiencia reciente la que nos permite afirmar que es *realista*, y no *utópico*, discutir sobre la repolitización del arte. Para confirmar esta idea, quisiera llamar finalmente la atención del lector hacia esta importante observación de Paolo Virno:

“Tengo la impresión de que hablar de utopía hoy en términos positivos es un poco como vivir por debajo de nuestras posibilidades. Esto es, todas las cosas están hoy al alcance de nuestra mano, frente a nuestros ojos, y dentro del aquí y ahora en que vivimos. Mirando más profundamente a las cosas, es como si todos los elementos de esta utopía fueran visibles, como algo que de alguna manera participa en nuestro presente y que es parte del orden visible, pero lo fueran estando enterrados bajo una capa de hielo. La dificultad radica más bien en actuar con un sentido de completitud de estos tiempos en los que todo está ahí desplegado pero en los que, sin embargo, algunas fuerzas prevalecen sobre otras. Lo tenemos todo localizado, aunque pobremente garantizado. En el éxodo te desplazas a otro lugar por medio de acciones, de la praxis, de tu propia iniciativa. Ya no se trata de sostener un mero ideal de utopía inalcanzable, vivimos ahora en tiempos en los que nos topamos continuamente con la absoluta realidad de lo ideal y su tangibilidad”.

Traducción: Fabricio Foratelli
Revisión y comentarios: Marcelo Expósito

Entrevista a Raymond Bellour

Imágenes en la frontera, o de cómo los cineastas devienen artistas multimedia

Raymond Bellour¹ visitó Buenos Aires, invitado por la Alianza Francesa, el Espacio Fundación Telefónica y el Goethe-Institut². En diálogo con **ramona**, se refirió a las diversas formas de encuentro entre el cine y el arte contemporáneo³

Diana Fernández Irusta

Diana Fernández Irusta: Hace tiempo que usted observa y analiza el modo en que el cine ingresa al museo, particularmente el caso de los cineastas que realizan instalaciones. ¿Cómo se despertó su interés en este aspecto de lo cinematográfico?

Raymond Bellour: Antes que nada, una ob-

servación: a partir del momento en que las imágenes en movimiento están en una instalación dentro de un museo o una galería, no podemos hablar de “cine” como hablábamos antes. Por eso en uno de mis trabajos me refiero explícitamente a la existencia de “otros cines”. Por supuesto, seguimos definiendo al cine como idea de imagen en movimiento. Pero no es la misma cosa una imagen en movimiento sobre una pantalla, en

una sala oscura, con espectadores que permanecen en el lugar durante el tiempo limitado por una función de cine y donde lo que se exhibe generalmente posee una dimensión más o menos ficcional, que ver las imágenes en movimiento en el interior de una instalación, con visitantes que pueden pasar, circular o simplemente detenerse un poco. Hay muchos ejemplos que resultan singulares. Pienso en una artista finlandesa, Elija-Liisa Athila, que hace unos quince años hizo un trabajo que perturba completamente la frontera entre el cine y la instalación. Realizó una obra a partir de tres paredes sobre las cuales proyectó tres filmes diferentes aunque vinculados entre sí. Una de estas películas fue separada del conjunto, salió del museo y se presentó en un festival de cine. Athila hizo otra obra, llamada *Consolation services*, que se proyecta sobre dos pantallas y que a la entrada de la sala cuenta con un aviso donde se indican horarios de función. Como si estuviéramos en un cine. Tiene créditos como los del cine, en inglés: uno puede leer “Directed by”, entre otras marcas que verdaderamente constituyen signos distintivos del cine, en un trabajo que, sin embargo, se muestra en museos y galerías. De todos mo-

dos, y a pesar de que cada vez hay más ejemplos de obras que ocupan un espacio intermedio entre el cine y el museo, el cine no es el museo y el museo no es el cine. La dificultad para trabajar con estos elementos –sobre los que intento reflexionar desde hace unos 25 años– es describir cada una de las experiencias de modo que emerja aquello que más se inscribe dentro de un sentido y aquello que más se inscribe dentro del otro. Yo soy un crítico de cine; de hecho, continúo escribiendo fundamentalmente sobre lo cinematográfico. Pero realmente me he interesado en las instalaciones, ya que entiendo que es necesario hacer un trabajo de descripción y evaluación de las diferencias de posición, los matices, las pequeñas y grandes diferencias entre cada registro. Hay una expresión de Michel Foucault que me gusta mucho, que habla de las tareas, las obligaciones, las reglas elementales de la descripción. Intento trabajar un poco con esa perspectiva. Creo que si describimos correctamente los efectos de las obras podemos llegar a comprender mejor cómo se han suscitado un espacio o el otro, y reflexionar sobre los distintos grados de aproximación entre esos ámbitos diferentes.

¹ Raymond Bellour (Lyon, Francia) es escritor, crítico, teórico e investigador en literatura y audiovisual. En 1963, creó la revista *Artsept*. En 1964 ingresó como investigador en el prestigioso C.N.R.S., Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia, del cual actualmente es director de investigaciones emérito. En 1979 obtuvo su doctorado y a partir de 1986 estuvo a cargo de cursos de maes-

tría en la Universidad París III. En 1989 formó parte de la exposición *Pasajes de la Imagen*, y fue curador de diversas muestras de arte audiovisual internacionales. En 1991, fundó con Serge Daney la revista *Trafic*. Bellour es una referencia fundamental del pensamiento sobre arte, literatura y producción audiovisual. ² En ese marco, Bellour dictó un seminario entre el 17 y el 18 de julio de este

año donde abordó distintos aspectos de lo audiovisual entendido como interacción entre fotografía, cine, video e imágenes digitales. ³ Esta entrevista es otra entrega del proyecto REI (ramona estética integral). Para consultar los objetivos del proyecto, véase *ramona* 61, junio de 2006 (versión digital en www.ramona.org.ar)

DFI: ¿Se podría pensar que este proceso implica cierta revisión de algunos aspectos del cine primitivo, de los primeros tiempos del cine mudo (audiencias dispersas, funciones breves, coexistencia con otras formas expresivas)? Me refiero a ese cine previo al dispositivo clásico, un producto básicamente popular que, de algún modo, hoy ingresa al espacio legitimado del museo.

RB: Es un tema complicado. En principio, podemos decir que, aunque el museo de hoy no se esté convirtiendo exactamente en un lugar de espectáculo popular, cada vez atrae más cantidad y diversidad de personas. Ciertamente, una parte del público que antes constituía el público de las salas populares en la actualidad asiste al museo. En esencia, el origen del cine está ligado al espectáculo popular. Sin embargo, todas las retrospectivas de cine mudo que se han hecho últimamente (al menos, en países como Francia, los Estados Unidos o Alemania) tuvieron lugar en el marco del museo o la cinemateca, con una orquesta o un pianista acompañando el film. Una suerte de reconstrucción del cine popular en un contexto que lo hace aparecer como cine arte.

DFI: ¿Qué gana y qué pierde el cine al ingresar en los territorios del arte contemporáneo?

RB: Existen varios niveles. En primer lugar, está lo que ganan los cineastas, que se transforman ellos mismos en artistas teniendo la posibilidad de hacer una instalación. Consideremos el caso de Harun Farocki⁴, que siempre ha sido un cineasta difícil, autor de cine político, cine de ensayo, de crítica social e ideológica, pero que en un momento dado estaba haciendo películas para las que casi no había público. De acuerdo con su propio testimonio, el día en que uno de sus filmes se proyectó para una función de

una sola persona fue el día en que decidió aceptar la idea de ingresar al museo (institución que ya le había hecho algunos ofrecimientos al respecto). A partir de ese momento, este autor realizó unas siete instalaciones. Entre las más recientes está la instalación sobre la Copa del Mundo que presentó en la **documenta** de este año. Pienso que en algún lugar de su cabeza está todavía el deseo de hacer un film, aunque es verdad que, al igual que otros cineastas, encuentra en el museo la posibilidad de continuar trabajando en condiciones diferentes. Por otra parte, está el ejemplo de Chantal Akerman⁵, un caso diferente, ya que esta realizadora ha hecho tanto filmes difíciles como filmes accesibles para el gran público. Pero, desde hace uno diez o doce años, Akerman también está desarrollando un trabajo importante con las instalaciones. Ella trabaja sobre los dos registros, utilizando la instalación para reflexionar sobre el cine. En este sentido, Dominique Païni, de la Cinemateca Francesa, ha escrito el libro *Le temps exposé*, donde reflexiona sobre este pasaje del cine al museo diciendo que algunos cineastas estarían preparando las condiciones para una “importación” museística del cine cuando en sus filmes trabajan con la duración, las imágenes en *ralenti* (cámara lenta), mucha inmovilidad sobre el plano y otros elementos que demandan una atención particular por parte de los espectadores. Es como si desde la proyección en sala los realizadores estuvieran ya cambiando los modos de trabajar para cumplir el deseo de “transportar” sus realizaciones al museo. Yo no estoy completamente de acuerdo con esta postura. A pesar de todos los pasajes que puedan hacerse, hay una separación casi absoluta entre la instalación como espacio de contemplación y la posición del espectador cinematográfico, esencialmente fundada sobre la memoria y el olvido, porque el cine condena a olvidar en cierta medida las co-

sas que vamos viendo. Digamos que el museo ofrece un espacio de experimentación que es por naturaleza mucho más libre y permite nuevos acuerdos perceptivos. Lo que se pierde, ineluctablemente, es la experiencia de la proyección cinematográfica. Godard ha insistido en destacar este lugar único ligado a la proyección, que condena pero al mismo tiempo abre al espectador una posibilidad absolutamente específica que pasa por la memoria, el olvido, el trabajo para no caer en el olvido, una suerte de juventud de la memoria que la instalación no puede ofrecer porque la percepción de quien la observa es por fuerza más fluida, abierta, aleatoria.

DFI: ¿Cómo se vincula esta situación con lo que usted denomina “estética de la confusión”?

RB: Veamos un ejemplo: la obra de James Coleman en la actual **documenta**. Es una instalación, porque la gente puede entrar y salir; no hay función, no hay asientos para los espectadores. Pero, pese a todo, hay un film de cuarenta y cinco minutos que se desarrolla de principio a fin. Esta realización, evidentemente difícil, que demanda un espectador muy atento, es un film de arte en todo el sentido del término, interpretado por Harvey Keitel, un actor de Hollywood, que recita un texto de Shakespeare. Pienso que James Coleman lo convocó no sólo porque sea un actor de gran talento, sino para acen- tuar la paradoja de que una estrella americana aparezca en el espacio de una instalación. Por eso hablo de “estética de la confusión”; es muy difícil trazar la línea entre lo que se pierde y lo que se gana, dado que hay dos modos de ver todo esto. Una manera sociológica o histórica, que puede observar los índices de frecuentación a las salas, realizar una investigación sociohistórica sobre estos procesos. O lo que muy modesta-

mente hago yo, que es ver –de obra en obra y de momento en momento– determinados elementos que me interesan. Las instalaciones de los cineastas necesariamente proponen un problema particular. Alguien como Agnès Varda⁶ realizó su pasaje a la instalación hace unos tres años. En enero pasado presentó en París una exposición absolutamente formidable, excepcional por las condiciones mismas en las que se hizo. En el marco de una ceremonia histórica de gran trascendencia nacional realizada en el Panteón, donde se celebró a “los justos”, las personas no judías que durante la guerra escondieron a los ciudadanos judíos, Varda montó una instalación con cuatro pantallas y fotografías, algo muy complicado de describir. Lo interesante es que el montaje del film que se proyectaba en esas cuatro pantallas era claramente el montaje de una cineasta. Un artista jamás habría podido concebir una articulación de tanta sutileza entre imágenes de ficción e imágenes documentales. Por otra parte, la instalación era una auténtica instalación, que incluso estaba emplazada en un lugar abierto.

DFI: Para algunos autores, es en el montaje, justamente, donde radica la esencia de lo cinematográfico. ¿Existe una algún tipo de relación entre montaje, imagen fija, *ralenti* y procesos de memoria?

RB: Creo que esto tiene que ver con la capacidad de reflexión crítica que ha desarrollado el cine a partir de fines de los años '50 y durante la década del '60. Hay un síntoma que marca ese pasaje por la imagen fija: el último plano del primer gran film de la *Nouvelle Vague*; me refiero a *Los 400 golpes*, de François Truffaut. En ese último plano, en el momento en que el actor Jean-Pierre L  aud corre frente al mar, la imagen literalmente se detiene y se hace fija. Pocos años despu  es, en 1963, viene *La jet  e*, de Chris Marker⁷, el

⁴ Documentalista alemán que desarrolló una obra profundamente personal y crítica. Entre otros, film   *Imágenes del*

mundo y epita  os de guerra; Fuego inextinguible.

⁵ Cineasta de origen belga, integrante

de la llamada “Generación post-Nouvelle Vague”.

⁶ Realizadora belga de documentales y películas de ficción. Entre otras, film   *Cl  o de 5    7* y *Les glaneurs et*

la glaneuse.

⁷ Escritor, fotógrafo y cineasta francés. Comenzó a trabajar a comienzos de los

años '50. Su obra *La jet  e* sirvió de inspiración al film *Doce monos* de Terry Gilliam.

primer film realizado enteramente con imágenes fijas, cuyo texto es un llamado a la reflexión sobre la memoria histórica. Está vinculado con una película que tiene algunas imágenes fijas (no muchas), *Noche y niebla* de Alain Resnais, el primer gran film sobre los campos de concentración, realización que, por definición, también llama a la reflexión sobre la memoria histórica. También se puede considerar el pequeño ejemplo de un film realizado en 1948 por Roberto Rossellini, *La macchina ammazzacattivi* (*La máquina que mata a los malos*). Por medio de una ficción un poco complicada, esta película cuenta la historia de un fotógrafo que cada vez que toma una fotografía y luego hace una toma sobre la imagen obtenida, inmobiliza a las personas retratadas. Las inmobiliza en el mundo real. Hay aquí una suerte de ficción sobre la imagen y un cine que reflexiona sobre sus propios medios. Podemos pensar también en el último Godard, en sus *Histoire(s) du Cinéma*, donde también se observa un trabajo con las imágenes fijas y las imágenes en movimiento. En todos estos casos, se trata de una estética que articula el movimiento y la inmovilidad. Hay algo en común entre este cine, el más avanzado y reflexivo, y lo que pasa con el arte del museo.

DFI: Chris Marker, el autor de *La jetée*, también incursionó en la instalación.

RB: Sí, cuarenta años después de *La jetée* hizo *The Hollow Men*, una obra que, a mi criterio, tiene una gran importancia teórica. En esta instalación Marker encontró un nuevo régimen teórico para trabajar el encuentro entre la imagen fija y la imagen en movimiento. La primera vez que lo hizo fue por medio de un film muy particular y ahora lo hace por medio de una instalación muy particular. Utilizó el poema homónimo de T. S. Eliot, imágenes de archivo (algunas encontradas en Internet) y un programa de tratamiento de imágenes. En la obra, esas imágenes aparecen como enig-

máticas, un poco perdidas. Vemos que se trata de la guerra; hay soldados pero no están localizados, están ahí para testimoniar las huellas de un drama que no aparece claramente circunscripto y que el texto permite datar en la época de la Primera Guerra Mundial. El espectador, por otra parte, se encuentra con un problema. Todas son imágenes fijas, aunque la computadora les imprime un movimiento de avance y retroceso; simula lo que yo llamo el “movimiento de la cámara”. Creo que “inquietud” es un buen término para definir lo que genera esta instalación. En la actualidad, Marker está trabajando en un proyecto de instalación que quizás esté listo alrededor de 2009, el cual toma como base Internet. La idea es que la exposición física será el desarrollo de un sitio en la Red. El sitio será prioritario, mientras que el museo será la traducción material, concreta, de algo mucho más importante, dado que Internet virtualmente reúne a todos los espectadores del mundo y posibilita una lectura universal a todo aquel que sienta alguna curiosidad.

DFI: ¿Las imágenes de Internet le servirán también para reflexionar sobre la memoria?

RB: Por supuesto. Marker ha recolectado un cierto número de citas en Internet y las ha reorganizado para crear un segundo grado de reflexión. Es por eso que el museo, en este caso, actuará como testigo. Lo más importante de la obra permanecerá en el ciberespacio porque los museos todavía no están organizados, ni siquiera en su estructura administrativa, para conservar una exposición sobre Internet. Encuentro extraordinario que Marker, un hombre nacido en 1921, mantenga toda esta juventud, esta energía de pensamiento.

DFI: Usted suele referirse a la “cantidad incontable de cines posibles”. ¿Cuáles serían estas alternativas a lo tradicionalmente cinematográfico?

RB: Por un lado, pienso en el cine que, incluso dentro de su variedad, está siempre determinado por un solo dispositivo: el de la sala de proyección, con los espectadores reunidos en la oscuridad, en silencio. Por otra parte, me refiero a los diferentes “cines” -siempre en plural-, como si cada vez, en cada instalación,uviéramos un cine diferente. Esto es así porque cuando un artista concibe una instalación, construye un dispositivo singular, diferente del que aparece en las instalaciones hechas por otros artistas. Incluso diferente de cualquier otra instalación hecha por el mismo artista en una ocasión anterior. Se podría decir que cada dispositivo inventa un nuevo cine, una nueva forma de organizar las imágenes en movimiento. Esta es la razón por la cual hablo de una infinidad de cines posibles, aunque se trate de un cine un poco metafórico, en contraste con el cine que, al menos, tiene la fuerza de definirse por su dispositivo (la sala la proyección). La proyección digital no modifica nada de esto. Puede cambiar enorme-

mente a nivel económico o tecnológico, pero la situación cinematográfica en sí se mantiene. He visto en París *Saraband*, el magnífico film de Ingmar Bergman, proyectado en digital en una gran sala. Fue la primera gran proyección digital hecha en París, Bergman “traducido” a gran definición. Este hecho cambió cosas en la materialidad de la imagen, pero nada más. Lo que define al cine es la materialidad de la proyección, el hecho de la proyección misma.

DFI: ¿No lo define su lenguaje, también?

RB: Sí, pero podemos decir que, aunque los filmes Lumière tenían un solo plano, ya en esa época se estaba en una situación cinematográfica. Por supuesto, era un cine todavía primitivo y sin organizar, pero el simple hecho de la función, de la proyección paga, ya lo constituía como cine. Es eso lo que define hoy, cualquiera sea el modo técnico por medio del cual las imágenes sean enviadas a la pantalla.

Irina Svodoba cumple, ramona dignifica	Leo Ramos ya ve la vida color ramona
Florencia Masoch, chochísima con su suscripción	Carlos Horacio Coneh, nuevo fan de ramona
María Stegmayer vino corriendo a suscribirse	Marta Moldes ¿renovamos en estos días?

Entrevista a Duilio Pierri

Una cocina técnica e ideológica para variar la forma de representar

La reciente muestra que reflejó treinta años de producción de Duilio Pierri (Museo Eduardo Sívori, septiembre de 2007) funcionó como marco y disparador de esta conversación sobre los avatares de la representación que generó un cruce entre lenguajes artísticos disímiles o, a veces, no tanto

Jorge Torres Zavaleta¹

Jorge Torres Zavaleta: Generalmente el arte clásico, el arte que viaja a través del tiempo, es un poco extraño. Creo que para ver las cosas como se ven todos los días, seguramente una especie de rejunte sin elaboración, no hay mucha necesidad de arte. Yo creo que escribimos y pintamos para hacer algo que no es “la realidad” tal como estamos acostumbrados a recibirla. Creo que si alguien quiere contar una historia sobre un viaje, es mejor que sea bien distinto, por algún motivo, al viaje que hace todos los días. En ese sentido, recuerdo ahora el

cuento *Ómnibus*, de Cortázar. El recorrido es el de todos los días, pero esos pasajeros no son como lo que la protagonista está acostumbrada a ver. También *La Odisea* incorpora como real lo extraordinario. Lo mismo ocurre con la familia de *La Metamorfosis* que pasea en tranvía, aliviada, volviendo a lo cotidiano, después de haber visto al hijo convertido en insecto.

Duilio Pierri: Claro, eso del arte real-real tiene un límite también. Lo que pasa es que partimos de preconcepciones que aprendimos, me parece que lo interesante es poder ver que en ese concepto de lo que ahora nos

parece común hay otra cosa. Por ejemplo, *La Gioconda* es un cuadro extraño. La gente no lo ve así porque está muy difundido. La ven como algo normal, usual. En Velásquez y sus retratos de Los borbones también está eso.

JTZ: Es lo que yo llamo el riesgo... una obra vale si percibimos que hubo un acto, un movimiento individual que tuvo su riesgo. A veces creo que uno escribe para leer lo que no puede encontrar y también para encontrar lo que sólo uno puede escribir. Como una apuesta. Se apuesta a lo que aún no está. Y quizás eso mismo sea lo que no le guste a la mayor parte de la gente, por lo menos al principio. Cómo va a ser bueno si hasta ahora no existió. Las cosas buenas, arriesgadas, muchas veces provocan reacciones negativas. Una especie de espantada. En cambio, lo que no es arriesgado, muchas veces complace, resulta grato. No es lo mismo el impresionista en su momento, el cuadro que tiene toda la vibración del riesgo de ese momento, al cuadro de una persona que pinta a la manera del impresionismo ochenta años después. O el cubismo, ahora.

DP: Coincido plenamente y pienso que el artista trata de ser una persona lo más nor-

mal posible, pero no le sale. En el esfuerzo de una representación armónica, pese a poner el mayor empeño, eso es lo que le sale y eso hace interesante a la obra. Pienso que en la niebla de los paisajes de [Jean-Baptiste Camille] Corot, que es lo más agradable del mundo, hay un elemento perturbador también.

JTZ: Claro, el riesgo puede consistir en algo inusitado, que puede darse de distintas maneras, por ejemplo, en tu caso, en una época, los mosquitos, y en otra, más reciente, los paisajes.

DP: Es cierto. Los paisajes después tuvieron su aceptación, hay críticos que los defienden. La primera muestra la organizó Alejandro Furlong, que fue un mecenas, tuvo buena aceptación con el público, pero la crítica se escandalizó. Y fue gracioso poder crear un escándalo con tan poco.

JTZ: Los temas, el famoso “qué”, tienen gran poder, la gente cree que hay temas que no se pueden tocar más, tanto en pintura como en literatura, cuando en realidad, lo único que importa es lo que se hace con el tema o el material, qué sucede con la manera en que se trata. Y por eso, el que de verdad tiene algo que decir, inevitable-

¹ Jorge Torres Zavaleta es escritor. Sus últimas novelas son *La noche que me quieras* (Ed. Emece) y *Las voces del reino* (Ed. Victoria Ocampo). En octubre de

2007 publica un libro de cuentos, *Cazar un tigre* (Ed. GEL, Grupo Editor Latinoamericano).

mente va creando su propio público. Plan-tea su mundo, su estilo y sus reglas.

DP: Soy contrario a las corrientes de moda, que hablan de la muerte del autor, creo que esa idea es una banalidad, pero ya está ins-tituida como algo interesante. Yo creo mu-cho en el conceptualismo filosófico puesto al servicio de la creación. Es decir algo que puede ser estéticamente emocionante, algo en que toda emoción estética proviene de la poética, que es la vibración humana. Me parece que eso está en la intuición y que hay una cosa misteriosa que llamaría un elemento mágico que hace que uno pueda pasar por distintos estilos, sea a la vez o en distintas épocas, y que sin embargo no te traiciones, porque lo que unifica, como vos decís, va por debajo, o, si querés, lo permeabiliza. Por ejemplo, los temas que trataba al principio eran triviales, una flores a contraluz... Trataba de rescatar elementos de belleza ante una invasión que decía que el tema interesante tenía que tener algún grado de truculencia o depresión. A mí siempre me importó el valor estético, hasta en las obras más raras, esa impronta esté-tica es lo que me interesa.

JTZ: Y en todo este tiempo has ido cam-biando tu manera de representar la imagen, sin establecerte en un estilo determinado.

DP: En mí, eso ha surgido, no es que elabo-ré el tratamiento de lo que vos expresaste tan bien, sino que sucedió espontáneamen-te, siempre hice varias cosas al mismo tiempo. Me he ceñido mucho a los mismos materiales. Es como si tuviera una especie de contención a propósito; por ejemplo, muy pocas veces he agregado elementos que he pegado. En general me he manejado con acuarelas, acrílicos, con el óleo más que con el acrílico, con la carbonilla, la tém-pera, que son elementos tradicionales de la historia de la pintura, tanto en la Latinoamé-rica precolombina como en las escuelas del

pre y post Renacimiento. También reconoz-co la influencia de mis viajes por la zona del Perú y por Venecia. Pero retomo el concep-to con que inicié todo esto. Sí, me ciño a la técnica, creo que me contiene, pero me de-jo llevar por las ideas. Para mí la materia no es idea y creo que la idea puede transfor-mar la materia en un acto poético y eso puede darse con elementos muy simples. Lo que me parece interesante en la poesía y en la literatura o en el dibujo y la pintura es que trabajás con pocos elementos, no ne-citas una producción industrial para po-der generar una idea. Hoy estaba hablando con uno de los más antiguos coleccionistas de arte en la Argentina que se llama Mauri-cio Neumann, nos conocemos de chicos, y él me decía que conocía a mis padres, y comentábamos que en mi casa no sola-mente estaban mis padres, ambos pintores, y mi abuelo, que era escritor y astrólogo, si-no tíos que escribían, y también todos los amigos, en general relacionados con la pin-tura, también con la literatura, y un poco con la música. Creo que yo tengo una coci-na técnica e ideológica en la que puedo va-riar la forma de representar. Son formas que voy cambiando, porque me interesan dife-rentes temáticas. Por ejemplo el paisaje, o el realismo mágico latinoamericano. Y de golpe puedo pasar a la abstracción. A casa venía Pettoruti, que es abstracto, y otro día venía Presas que es expresionista, y yo ten-go un interés en varios géneros.

JTZ: Así como los cambios me parecen buenos, creo que marean un poco a la gen-te. Los críticos de arte plásticas, como ocu-rre también en el caso de los editores, muestran su interés en que se siga siempre haciendo lo mismo, porque una imagen o un tema es como una marca, o una costumbre. El problema es que el que el que siempre hace lo mismo es como un perro de circo que no dejar de hacer el mismo truco.

DP: Yo empecé con naturalezas muertas,

paisajes, figuras, como tratando de revitali-zar la historia del arte tradicional, y a la vez surgieron Los mosquitos, donde tuve un éxito en Estados Unidos, lo cual me avaló un pequeño éxito acá en la Argentina, y de golpe pasé a la serie de *Narciso* y a *El Ma-tadero*, donde estaba la figura humana. Mu-chos me dijeron que estaba loco, que cómo en un momento en que me identificaban con una imagen cambiaba a otra. Y bueno, yo tenía esa necesidad, para mí hay etapas que acaban y mueren en mí, no las puedo seguir realizando. El período de Los mos-quitos dura hasta el 86, inmediatamente viene el *Mito de Narciso*, *El matadero*, los poemas de Miguel Ángel, El vivo presentim-iento de la verdad, que es como una vuel-ta a la psicodelia y después los paisajes, que es lo que estoy trabajando desde 1993 hasta ahora.

JTZ: Pero en todas estas etapas noto que tu obra es mucho más rara de lo que pare-ce al principio. Como si el fondo fuera más bien fantástico, y que eso está por debajo de la representación. Ya sea de una forma evidente como en tus cuadros más abstrac-tos y surrealistas, por ejemplo el cuadro que está en el Malba, como en los cuadros de interiores con los que empezaste, donde uno advierte muchos juegos visuales con el plano y el espacio. De repente, un interior se abre al exterior, a la noche, a lo cósmico, y la persona que lo ve sólo lo nota si obser-va de verdad al cuadro. Y eso también está en los paisajes de estos últimos diez años, que a mi manera, aunque parezcan a simple vista más comunes, tienen un clima muy fantástico, con permanentes referencias a obras de la pintura moderna, de los gran-des coloristas del siglo XX.

DP: Digamos que valoro ese elemento de misterio, evidentemente si las cosas se ra-cionalizan de una forma extrema hasta pierden sentido. A veces la extrañeza no es que sea algo muy evidente, algo, diga-

mos súper extraño, sino que solo es un to-que. En el año 1979, en ese departamento de la calle Juncal que vos conociste, ha-blaba por teléfono y empecé a hacer unos dibujos que eran como unas moscas e in-sectos gigantes caminando por ciudades. Ahí recordé una pesadilla que tuve de chi-co. En ese momento vivíamos en Villa Del Parque en una casa seudo inglesa frente al ferrocarril. Soñé que era chico y que al despertarme me daba cuenta que todas las celosías del dormitorio están cerradas, y son de metal, y por ellas se filtra la luz, bien diáfana, de un día de veinticinco gra-dos de calor y había un silencio total, como si fuera un domingo a las seis de la maña-na. Pero era extraño el silencio y entonces bajo las escaleras y me topo en la entrada con una hormiga metálica gigante, era de metal oxidado. La esquivo, salgo a la calle y doy la vuelta a la manzana. En esa época había tranvías, yo tendría seis o siete años, el día anterior había estado jugando a de-capitar hormigas en el jardín de esa casa. Entonces doy la vuelta a la manzana y de pronto hay muchas hormigas gigantes oxi-dadas caminando, de golpe me siento ater-rorizado y por suerte viene un tranvía. El tranvía no para y me subo por atrás. Entro al tranvía y hay un montón de gente con sombrero y sobretodos leyendo el diario y de golpe todos se dan vuelta y todos tení-an caras de hormigas; ahí me desperté.

JTZ: Lo cotidiano es el gran descubrimien-to, de a poco uno se da cuenta de lo raro que es todo. Lo cotidiano no tiene porqué ser común. Revisitamos nuestra vida y de a poco nos damos cuenta de cómo hemos vi-vido dentro de una especie de sueño, nues-tro y de otros. Yo creo que somos infinita-mente maravillosos y extraños. Y que cuan-do nos damos cuenta, al ir haciendo lo nuestro, encontramos al fin que somos co-mo todos, pero, como todos, únicos, y que ese límite, mostrado sin miedo y con imagi-nación, es nuestra gran fuerza.

Reseñas de libros

El giro impertinente

Max Gurián¹

La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen

Elena Oliveras
(Emecé, 2007)
244 páginas

El catálogo técnico que sistematizó la retórica de acuerdo a los fines del hablante y a las funciones estructurales del discurso ha tenido, en las humanidades, un recurso ilustre: la metáfora.

La preceptiva clásica la consideró un elemento privilegiado para embellecer en la *elocutio* el material organizado de toda proclama. Su carácter ornamental constituía una actualización personal del acervo limitado de referentes literales, una marca de estilo que, desplazándose según las propias leyes de la retórica, se transformó con el tiempo en sinónimo de arte y creación. El estudio de Elena Oliveras rescata la importancia de este tropo para las artes visuales a la hora de hacer de éste un mundo otro. Con el mismo afán pedagógico que exhibió en *Estética. La cuestión del arte* (2005), pero lejos de ansiar normativas de uso, Oliveras rastrea en el pensamiento contemporáneo las consideraciones en torno a la metáfora para renovar sus acepciones y reivindicar sus efectos subversivos.

La semiótica de Peirce, la neorretórica del Grupo μ , el psicoanálisis lacaniano, la filosofía analítica y la estética anglosajona se analizan con minucia sin por ello adoptar a pie juntillas –metáfora lexicalizada– ninguno de sus parámetros. Se apuesta, en cambio, por deslindar en ese amplio espectro teórico la relevancia epistémica de las metáforas vivas, de invención, y sus lazos con la verdad.

Oliveras rechaza la concepción de la metáfora como una comparación elíptica y señala su particular trabajo con la semejanza. El montaje de heterogéneos que convoca la metáfora no delimita los contornos del sujeto y el modificador con el nexo *como*. Si este último funciona a modo de indicador del cambio de paradigma y valla de contención que evita la confusión de los términos, su ausencia, por el contrario, provoca una identificación provisoria entre entes disímiles. Escribe Oliveras: “Identificarse con el Otro es ponerse en su lugar, ocupar su lugar, y esta ocupación resulta imprescindible para entender la *impertinencia semántica* del mecanismo metafórico”. En otras palabras, la metáfora desconcierta la unidad de sentido y, en vez de clausurarlo, origina una apertura dirigida. Su eficacia reside en sostener la tensión entre sus miembros y hacer de “la alterancia *es-no es*” una pregunta sin res-

puesta concluyente. La metáfora, sostiene Oliveras, “no ilustra, no representa ni traduce un contenido preexistente; por el contrario, *lo crea*”.

Si en las letras la metáfora es, según Kristeva, “un viaje hacia lo visible”, en las artes plásticas configura un modelo perceptivo regido por la *imprevisibilidad*. La elección del rasgo *común* para sustentar la equivalencia entre dos objetos implica a la vez abstracción e inventiva y, por ende, la metáfora se constituye como una forma de pensamiento que produce un esencialismo efímero, inmanente. El shock que suscita la condensación inesperada de objetos trastorna la visión normalizada del mundo y formula una predicación escandalosa sobre un ser literalmente ausente de la imagen. No se trata de una mera ilustración sino de un constructo que materializa en sí las cualidades reales del sujeto al que alude. El cuerpo de la metáfora es un monstruo bifronte cuya decodificación requerirá la mirada analítica del espectador.

En obras figurativas y abstractas Oliveras releva las posibles variantes del dispositivo metafórico visual. ¿Qué agrupa los ensamblados de Iommi, las instalaciones de Testa o Porter, los dibujos de Badii, de Eckell, o las pinturas de Paternosto, Rothschild y Pombo? Los mancomuna la búsqueda de relaciones inéditas para dar cuenta crítica

de un estado de cosas. Esta búsqueda deja en claro que el tropo no reconoce fronteras de soportes, técnicas y estilos. Cada obra propone una experiencia singular que al transformar elementos dados interroga los límites de la nominación visual y la incompletud del signo plástico.

El libro cumple con creces el objetivo teórico e instrumental propuesto y, en sus entrelíneas, deja abierto un interrogante polémico sobre la imaginación en el arte y la filosofía actual. Concebir la metáfora como una herramienta de conocimiento en los términos citados, ¿no reintroduce en el campo estético las nociones modernistas de novedad, originalidad y sujeto que desde fines de los cincuenta fueron denostadas, con mayor o menor fortuna, por el pensamiento crítico y la praxis artística? Sin dudas, no se pretende reponer sin más en el siglo XXI la conciencia productiva preconizada por el idealismo y el existencialismo –la imaginación como una facultad productora de imágenes que reivindican un status original por derecho propio– sino trazar una indagación poética que, sortearando las viejas trampas de la percepción y la memoria, promueva una imaginación experimental atenta a descubrir lo plural en las ruinas de lo singular, y aventure figuras que agrieten y condensen sin dogmas la multiplicidad uniforme del presente.

¹ Max Gurián es licenciado en Letras de la UBA y becario del Conicet.

Reseñas de libros

Pop, happenings y después...

Diego Peller¹

Revolución en el arte: Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta

Oscar Masotta
(Edhasa, 2004)
376 páginas

La trayectoria intelectual de Oscar Masotta está jalonada por sucesivos desplazamientos en el objeto central de su interés teórico-crítico. La literatura en los cincuenta, el arte experimental en los sesenta, el psicoanálisis lacaniano en los setenta, corresponden así a tres períodos claramente delimitados. Otra forma de nominar estas etapas consistiría en mentar las instituciones con las que Masotta, correlativamente, mantuvo vínculos tan intensos como conflictivos: la revista *Contorno*, el Instituto Torcuato Di Tella, la Escuela Freudiana de Buenos Aires. La importancia del joven Masotta para la crítica literaria ha sido ampliamente reconocida en los trabajos de Silvia Sigal (*Intelectuales y poder en Argentina*), Oscar Te-

rán (*Nuestros años sesentas*) y Beatriz Sarlo (*La batalla de las ideas*); en cuanto al último Masotta y su lugar clave como figura fundacional del psicoanálisis lacaniano, podemos remitir a *Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano*, de Germán García, y a *Freud en las Pampas*, de Mariano Ben Plotkin. Situado entre ambos se encuentra, sin embargo, otro Masotta, menos conocido y estudiado: aquél que durante los años 1965-1968 participó activamente –y no sólo desde la reflexión teórica– de las experiencias artísticas de vanguardia que se llevaron a cabo en el marco del Di Tella. *Revolución en el arte* se propone saldar esta situación, reuniendo por primera vez la totalidad de los escritos sobre arte publicados por Masotta. Estos ensayos habían aparecido previamente en *El pop-art y happenings* (ambos de 1967), y en *Conciencia y estructura* (1968), libros que resultaban prácticamente inhallables. Los textos de Masotta están acompañados por un pormenorizado estudio preliminar de Ana Longoni, en el que los sitúa históricamente, presenta una síntesis de sus ideas fundamentales, y for-

mula hipótesis sobre las razones del olvido en el que había caído esta zona de su producción.

Ahora bien, quizás lo dicho podría inducir a creer que el valor de *Revolución en el arte* es meramente testimonial; un documento útil, necesario para aquellos interesados en estudiar la década del sesenta; pero lo que se deja leer en estos ensayos, transcurridos ya cuarenta años desde el momento de su escritura, es, muy por el contrario, la vigencia y la fuerza de un pensamiento crítico que avanza proponiendo arriesgadas categorías de pensamiento para abordar objetos que se encontraban aún en gestación. Veamos dos ejemplos: en *El pop-art*, Masotta polemiza lúcidamente con las lecturas en clave existencialista del pop, que ven en él un nuevo “realismo del objeto”. Para Masotta, las multiplicaciones de Andy Warhol o los *comics* de Roy Lichtenstein no expresan el absurdo y el sin-sentido del mundo contemporáneo, sino que *significan* la presencia-ausencia del código como condición estructural de todo sentido posible. Las obras de arte pop brindan así un “acceso a-perceptivo al código”,

una “conciencia del código”, esto es: muestran al objeto como *siempre-ya* mediatizado por el lenguaje. Por su parte, en *Happenings* Masotta distingue –anticipando lo que luego se conocería como conceptualismo– entre el *happening* como “arte de lo inmediato”, y un nuevo *arte de los medios masivos* o *antihappening*, un “arte de las mediaciones”. Se trata de una práctica artística que sería, al mismo tiempo, reflexión crítica sobre el modo en que los medios masivos construyen discursivamente nuestra realidad. En ambos casos (la toma de posición por una lectura semiológica y no existencialista del pop; la defensa del arte de los medios como relevo superador del *happening*) es posible apreciar una misma atenta desconfianza ante toda idea de liberación irracionalista, toda creencia mítica en la inmediatez de la experiencia, y frente a ello una encendida defensa del valor subversivo de la puesta en evidencia de los códigos, puesto que eso que el hombre contemporáneo teme y tiende a ocultar, no es “la irracionalidad del instinto”, nos recuerda Masotta, “sino la racionalidad de la estructura”.

¹ Diego Peller es licenciado en Letras, docente y becario de doctorado de la UBA.

Comentarios de muestras

Hálito eléctrico (poesía op)

Autor **Xil Buffone**
 Muestra **4 poemas verdes**
 Espacio **Cultura pasajera (Rosario)**
 Artista **Darío Homs**
 Técnica **Objeto**
 Inauguración **03-08-2007**
 Cierre **07-09-2009**

Homs exhibe cuatro cuadernos Riva-
 davia atiborrados de tintas de fibras
 caleidoscópicas.

El cine late en una preciosa vitrina de tres
 estantes en el patio central del Pasaje Pam
 de Rosario. La majestuosa omnipresencia de
 la electricidad, es parte importante, sustan-
 cial, de la obra del poeta, del artista plástico,
 cinéfilo... Y recordemos siempre que tu joya
 de nada es falsa, la luna se pone verde...

Aproximaciones a la poesía op
 "Tengo el archivo verde que se mueve"

la saturación del papel hace que los cua-
 dernos sobrescritos
 (los poemas)
 sean un acordeón enmarañado de colores
 que las hojas se venzan por su propio peso
 humedecido en tinta
 que las letras remington sean ilegibles
 antes de parir en idea luz,
 el color pesa
 la letra arde
 no así

los fotogramas de un filme
 que laten... si mirás, el cerebro se apaga
 y seremos cine por quince segundos...
 y el cachetazo de Gilda
 un DIGI-MATIC que arroba el movimiento
 una película continua y móvil
 bajo cualquier pretexto
 psicodelia

cuatro poemas verdes
 abrí cualquier página y algún verde saltará a
 tu ojo de buñuel
 el cine-al-filo en blanco y negro, Viridiana...

Lo reconozca o no, todo lo que hace Darío
 es un homenaje a Buñuel.
 Pretende con eso que algún día la General
 Electric lo sponsoree.

PD: "Es un intento de verso verde que flota
 por la virtualidad, y un verso por más pesa-
 do que sea siempre intenta ser eso, un hál-
 ito eléctrico, la lógica de la cabeza de me-
 dea... podés mandar ese aviso móvil verde
 y decir que toda la obra es esa imagen o
 que en esa invitación virtual, en la majes-
 tuosa omnipresencia de la electricidad, es
 parte importante, sustancial, de la obra del
 poeta, del artista plástico, y recordemos
 siempre que tu joya de nada es falsa, la lu-
 na se pone verde... que es justo lo que can-
 ta Spinetta en este momento".
 Darío Homs

El tiempo recobrado

Autor **Alejandro Zuy**
 Muestra **Las artes de Alejandro Sirio**
 Espacio **MNBA**
 Artista **Alejandro Sirio**
 Técnica **Artes gráficas**
 Inauguración **01-08-2007**
 Cierre **02-09-2007**

Los descubrimientos poseen cualidades
 que los distinguen de otro tipo de
 experiencias. En primer lugar se pre-
 sentan de manera contingente, súbita, tras-
 tocando el orden de los acontecimientos
 que conforman nuestra cotidianeidad. Por
 otra parte, son diáfanos, reveladores de
 sensibilidades adormecidas y nos hacen
 recordar nuestra capacidad deseante.
 Luego de su fallecimiento en 1953, la obra
 de Alejandro Sirio fue olvidada y relegada a
 un plano tan oscuro como el de las sombras
 provocadas por sus tintas. Recuperar sus
 artes, en el presente, tiene, por lo tanto, el
 doble valor de dar a conocer al público
 obras de un alto nivel artístico y reintroducir
 en la historia a un autor notable.
 Nacido en Asturias en 1890 bajo el nombre
 de Nicanor Álvarez Díaz, las redacciones
 de las principales publicaciones de Buenos
 Aires lo harían protagonista de una época
 brillante en donde escritores, intelectuales
 y bohemios como Gironde, Marechal,
 Mujica Láínez o Lugones eran referentes
 indiscutidos.

Sus trabajos fueron publicados en *Caras y*
Caretas, *Plus Ultra*, *El Hogar* y *La Nación*.
 No obstante, su consagración llegaría en
 1929 con las ilustraciones que realizara
 para la novela de Enrique Larreta *La gloria*
de don Ramiro.

El sobrio enfoque curatorial a cargo de
 Lorenzo Amengual expresa con claridad los
 momentos sobresalientes de la trayectoria
 de este artista, revirtiendo la función original
 de las obras, de modo que, el soporte litera-
 rio o publicitario deja de ser protagonista
 para convertirse en documento.
 Es posible, entonces, apreciar toda una serie
 de trabajos que combinan el dinamismo refi-
 nado del *art nouveau* con la obsesión por los
 más ínfimos detalles. Rostros, actitudes, per-
 sonajes definidos minuciosamente, se multi-
 plican y arrastran la mirada hacia escenarios
 de ensueño. En los bocetos expuestos es
 posible palpar el laborioso proceso de cons-
 trucción de las imágenes y la impecable des-
 treza técnica que subyace en ellos, junto con
 los instrumentos que los llevaron a cabo y
 que vistos hoy, se nos aparecen como testi-
 monios tangibles de los límites y las posibili-
 dades de una generación.

Las artes de Alejandro Sirio no es sólo una
 exposición que homenajea la obra de un
 individuo, es también un gesto nostálgico,
 un intento de atrapar los restos de un
 mundo perdido que, sin embargo, cobra en
 el aquí y ahora el valor de un hallazgo.

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

Alicia Maffei

clases de dibujo
4796-5596

www.aliciamaffei.com.ar

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



Agustín Soibelman

Av. Quintana 325 PB
4813-8828. Lun a Vie 11 a 20 hs.
delinfinitoarte@speedy.com.ar



Alejandro De Ilzarbe
Andrés De Rose
Ariel Guatta
Benjamín Aitala
Carlos Oñativia
Carolina Lascano
Claudio Roncoli
Dario Zana
Emilio Fatuzzo
Esteban Rivero
Federico Fernandez
Federico Lanzi
Fernanda Martinez Rubio
Geraldine Lantieri
Gustavo Tabares
Hernán Balzarotti
Jazmín López
Juan Barletta
Leonardo Gariboti
Lucas Mileo Moss
Lucila Amatista

Lucila Heinberg
Lucila Spotorno
Lula Mari
María Ibañez Lago
Mariana Maggio
Mariana Pardal
Mariela Scafati
Mario Caporali
Martín Carpaneto
Matías Montero La Casa
Miguel Lescano
Nicolás Dojman
Nora Chernaiovsky
Paula Gruschky
Pablo Monteagudo
Patrick Gläscher
Sonia Neuburguer
Valeria Roa
Verónica Olivieri
Virginia Garfunkel
Walter Alvarez

● 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.
creamson@gmail.com / crimson.galeria@gmail.com / www.crimson-arte.com

“Pinceladas y otros condimentos”
artes visuales con

Stella Sidi

Radio Cultura FM 97.9
sábados de 14 a 16 hs.

imágenes en
www.arteamundo.com/pinceladas

visita el archivo más grande
de artistas argentinos
<http://www.boladenieve.org.ar>
¡nuevas incorporaciones!

Estudio Jurídico Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master en Mercado de Arte
Latinoamericano

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

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

en Buenos Aires
Lavalle 1438, P.B. “3” (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
en Punta del Este, Uruguay
Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100) Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671
e-mail gerardoterrel@uol.com.ar

Ahora más que nunca...

¡coleccioná ramona!

El precio de tapa cambió... pero para suscriptores
ramona llega cada mes a todo el país
por sólo \$70 anuales*

¡Suscribite ya!

* incluye gastos de envío por Correo Andreani

Escribí a ramona@ramona.org.ar o llamá al **4953-2696**

viajobien.com

Bienal del Mercosur

Porto Alegre - Del 1 de Septiembre al 18 de Noviembre

3 noches de alojamiento en hotel 3 * con desayuno e impuestos
Pasaje aéreo Buenos Aires - Porto Alegre - Buenos Aires
Traslados aeropuerto - hotel - aeropuerto.
Empresa receptiva en Porto Alegre.

u\$s 448.-*

* 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

Op. Responsable Edita Viajes EVT DNT Leg. 10598



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Las licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Giffa
- **en Gestión del Arte y
la Cultura**
Coordinador: Lic. Enrique Yuliano



Sede Académica Caseros
Viale 1000 - Buenos Aires 1650

Informes e inscripción

4759-3538

Informes e inscripción

4759-3537

muestras recomendadas



Agustín Soibelman

Inauguración: 26 de junio

Av. Quintana 325 PB. Tel 4813 8828. LUN-VIE: 11 a 20 hs.
<delinfinitoarte@speedy.com.ar>



OP_ERA

El cuerpo como interface

Rejane Cantoni. Daniela Kutschat Hanns
septiembre a diciembre 2007

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA. Arenales 1540, Capital.
MAR-DOM 14 a 20.30 hs. LUN cerrado al público. Entrada libre y gratuita.
4333-1300 / 4333-1301. <espaciofundacion@telefonica.com.ar>
<www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio>



León Ferrari

nuevos espacio

Juan Becu, Alejandro Bonzo, Max Gómez Canle, Nahuel Vecino
del 24.10 al 24.11

Florida 1000, Buenos Aires, Argentina. Tel. + 54 (11) 4313 8480
LUN-VIE 11:30 a 20; SAB 10:30 a 13:30 hs.
<galeria@ruthbenzacar.com> <www.ruthbenzacar.com>



Douglas Gordon

Timeline / Línea de tiempo
hasta el 5.11.07

MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI
MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES
Avda. Figueroa Alcorta 3415. Tel +54 (11) 4808 6500
JUE-LUN y FER 12 a 20, MIE hasta 21hs. con entrada gratuita. MAR: cerrado.
<info@malba.org.ar> <www.malba.org.ar>



Apertura 9 de octubre - cierre 27 de octubre

artistas: **Carolina Holste** Pinturas - sala I**Laura San Martín** Fotografías - sala II

Individual **Diego Acuña** Sala Proyecto cubo - cierre 17 de noviembre
Uriarte 1332 palermo viejo 4772.8745
<www.pabellon4.com> <pabellon4@fibertel.com.ar>

muestras

artistas	lugar	técnica	fecha
Acuña, Diego	Pabellón 4	Pintura	09.10 al 17.11.07
Aguilar, Arturo; Aráoz, Nicanor; Vaisberg, Florence; entre otros	Sicart	Dibujo, fotografía, pintura	25.08 al 27.10.07
Amorosino, Ana	Foro Gandhi	Fotografía, collages	09.08 al 07.10.07
Artistas de la 6a Bienal del Mercosur	Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)	Escultura, instalación, objeto, performance, pintura	01.09 al 18.11.07
Bertani, Ernesto	Zurbarán	Pintura	12.09 al 12.10.07
Bonadeo, Martín; Loiseau, Juan Matías "Tute"	CC Recoleta	Instalación, video, film, dibujo	13.09 al 15.10.07
Claasen, Hermann; Häusser, Robert; Lazi, Adolf	Museo Nacional de Arte Decorativo (MNDA)	Fotografía	14.09 al 14.10.07
Di Toro, Verónica	Alberto Sendrós Galería de Arte	Pintura	04.10 al 02.11.07
Distéfano, Lucas; Margiotta, Eleonora; Kiblsky, Daniel	Ernesto Catena Fotografía Contemporánea	Fotografía	05.09 al 20.10.07
Duhagon, Marcia	Fotogalería de la Embajada de México	Fotografía	12.09 al 02.11.07
Ferrari, León; Becu, Juan; Bonzo, Alejandro; entre otros	Ruth Benzacar Galería de Arte	Pintura	24.10 al 24.11.07
Ferraro, Osvaldo; Giordani, Liliana; Portela, Cristina; entre otros	Karina Paradiso	Instalación	12.10 al 20.10.07
Frank, Robert	Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco	Fotografía	23.8 al 21.10.07
Fridlewsky, Graciela	Karina Paradiso	Pintura	9.10 al 27.10.07
Gallardo, Ana; Musotto, Victoria; Spivak, Laura	Appetite	Instalación, video, film, técnicas mixtas	14.9 al 13.10.07
Guiraud, Hernán; Waxemberg, Eduardo	El Jardín de las Esculturas	Escultura	25.8 al 6.11.07
Heer, Fredy	Arcimboldo	Fotografía	10.9 al 10.10.07
Holste, Carolina; San Martín, Laura; Jacoby, Roberto; Joglar, Daniel; Krochmalny, Syd; entre otros	Pabellón 4	Pintura, fotografía	09.10 al 27.10.07
Lueza, Cecilia	Museo de Arte Contemporáneo Niteroi	Dibujo, pintura, técnicas mixtas	25.8 al 18.11.07
Luna, Mariano; Gil Flood, Patricio	CC Borges	Pintura	04.10 al 22.10.07
Makaroff, Lidia; Domínguez, María	Jardín Oculto	Pintura	15.09 al 14.10.07
Laura; Targise, Luciana; entre otras	Galería Marte Upmarket Arte Contemporáneo	Pintura, técnicas mixtas	13.10 al 07.11.07
Mariani, Fernando; Gaona, Guadalupe, Umpi, Dani; entre otros	CC de España en Buenos Aires (CCEBA)	Fotografía, sonido	18.09 al 08.11.07
Menéndez, Alberto	CC Borges	Dibujos	27.9 al 21.10.07
Oresanz, Marie	MAMBA	Escultura, instalación	20.9 al 04.10.07
Paladino, Lidia	Karina Paradiso	Escultura	18.8 al 06.10.07
Pierrí, Duilio	Museo Eduardo Sívori	Pintura	08.9 al 07.10.07
Rodríguez, Yamandu	CC Rojas	Fotografía	19.09 al 16.10.07
Sarángello, Raquel	Complejo Cultural Ameghino Marín	Escultura	05.10 al 20.10.07
Sessa, Aldo	Sessa Photo Gallery	Fotografía	22.08 al 15.10.07
Silva Hauyon, Paulina; Vita, Mariela	713 Arte Contemporáneo	Dibujo, fotografía, objeto, pintura	06.09 al 14.10.07
Torres García, Joaquín	MALBA	Objeto	31.08 al 05.11.07
Vallve, Guillaume	Oxiro	Fotografía	05.09 al 05.10.07

galerías

713 Arte Contemporáneo	Defensa 713	MAR-SAB: 13 a 19 hs; DOM: 14 a 20 hs
Alberto Sendrós Galería de Arte	Pje. Tres Sargentos 359	LUN-VIE: 14 a 20 hs.
Appetite	Chacabuco 551	LUN-SAB: 14 a 19 hs.
Arcimboldo	Reconquista 761 PA 14	LUN-VIE: 15-20
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	MAR-MIE: 10 a 21 hs.; VIE-DOM: 19 a 22 hs.
CC de España en Buenos Aires	Florida 943	LUN-VIE: 10 a 20 hs.
CC Recoleta	Junín 1930	MAR-VIE: 14 a 21 hs.; SAB-DOM-FER: 10 a 21 hs.
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LUN-SAB: 11 a 22 hs.
Complejo Cultural Ameghino Marín	Calle 21 y 22, Mercedes, Pcia. de BA	LUN-VIE: 8 a 19 hs; SAB-DOM: 11 a 17 hs.
El Jardín de las Esculturas	Av. Monroe esq. Húsares	LUN-VIE: 8 a 12 hs. y 14 a 17 hs.; SAB: 11 a 17 hs.
Ernesto Catena Fotografía	Honduras 4882 1° piso	MAR - SAB: 12 a 20 hs.
Contemporanea		
Espacio de Arte AMIA	Pasteur 633 P.B y 1° entrepiso	LUN-JUE: 10 a 19 hs; VIE: 10 a 16 hs.
Foro Gandhi	Av. Corrientes 1743 1° piso	LUN-VIE: 13 a 22 hs. ; SAB-DOM: 18 a 23 hs.
Fotogalería de la Embajada de México	Arcos 1650	LUN-VIE: 10 a 17 hs.
Galería Marte Upmarket Arte	Colón 1468. Cdad vieja,	LUN-VIE: 14 a 18 hs.
Contemporáneo	Montevideo, Uruguay	
Jardín Oculto	Palestina 742 1° 3	LUN-VIE: 18-21
Karina Paradiso	Av. del Libertador 4700 PB°A	LUN-JUE: 14 a 20 hs.; VIE: 16 a 22 hs.; SAB: 10 a 13 hs.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul	Praça da Alfândega, s/n°, Rio Grande do Sul, Brasil	LUN-VIE: 11 a 21 hs.; SAB-DOM-FER: 11 a 19 hs.
Museo de Arte Contemporáneo Niteroi	Mirante da Boa Viagem, s/n, Niteroi, Brasil	MAR-DOM: 10 a 18 hs.
Museo de Arte Hispanoamericano	Suipacha 1422	MAR-DOM: 14 a 19 hs.
Isaac Fernández Blanco		
M. de Arte Latinoamericano de BA	Av. Figueroa Alcorta 3415	JUE-LUN y FER: 12 a 20 hs.; MIE: 12 a 21 hs.
M. de Arte Moderno de Buenos Aires	Av. Corrientes 172, 2° piso	MAR-VIE: 10 a 20 hs; SAB-DOM-FER: 11 a 20 hs.
M. de Artes Plásticas E. Sívori	Avda. Infanta Isabel 555	MAR-VIE: 12 a 20 hs; SAB-DOM-FER: 10 a 20 hs.
Museo Nacional de Arte Decorativo	Av. del Libertador 1902	MAR-DOM: 14 a 19 hs.
Oxiro - Galería de Arte	Gurruchaga 1358	MIE-DOM: 14 a 19 hs.
Pabellón 4 - Galería de Arte	Uriarte 1332	LUN-SAB: 16 a 20 hs.
Ruth Benzacar Galería de Arte	Florida 1000	LUN-VIE: 11.30 a 20 hs.; SAB: 10.30 a 13.30 hs.
Sessa Photo Gallery	Pasaje Bollini 2233C/ de la Font, 44	Visitas con cita previa
Sicart	Vilafranca del Penedès, Barcelona, España	MAR-VIE: 17 a 20 hs; SAB: 11 a 14 hs. y 17 a 20 hs.
Zurbarán	Cerrito 1522	LUN-VIE: 11 a 21 hs.

E S P A C I O

Fundación Telefónica

OP_ERA

El Cuerpo como Interface

Curador Invitado:
Arlindo Machado

OP_ERA es un Proyecto de las artistas
Rejane Canloni y Daniela Kulschall Hanns

Espacio Fundación Telefónica:

septiembre a diciembre de 2007

De martes a domingo de 14.00 hs. a 20.40 hs.

Arenales 1540



Hasta el 5 de noviembre de 2007

EXPOSICIÓN TEMPORAL

Douglas Gordon

Timeline | Línea de tiempo

Curator Klaus Meyerbach, Chief Curator, Department of Media, at MoMA
y Chief Curatorial Advisor at PS, Contemporary Art Center, New York

malba  Fundación Cultural

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Av. 13 de mayo 1500, 1501 y 1502 al. Buenos Aires, Argentina
T (54 11) 4381-8900 F (54 11) 4381-8901
www.malbamuseum.org.ar