

35

ramona

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

Buenos Aires

octubre/noviembre

cinco pesos o cinco venus

Los medios son nuestro mensaje > Ramón & Ramón

El PAMI de Glusberg > Gabriel Levinas

Semana Cultural por Brukman: "Arte y confección"

Cuando ser curador se volvió re-fashion

La Biennale di Venecia 2003 > Guille Matteucci

Duelo y Figuración > Jorge Figueroa

Apuntes sobre apuntes sobre el arte argentino > Rafael Cippolini

Nada menos que Klee y Xul: una rave para las esferas > Cintia Cristiá

A crítica e a avaliação do livro de artista > Paulo Silveira

La experiencia est-ética de lo sagrado en el carnaval > Juan Pablo Pérez Rocca

Notas sobre César Moro y las Artes Visuales > Rodrigo Quijano

Vuelve el Pequeño Daisy Ilustrado

cartas de lectores

y mucho más...

3	Editorial
4	El PAMI de Glusberg Desgrabación de la mesa redonda realizada en Arteba el 14 de junio de 2003
7	Arte, conflicto y después Semana cultural por Brukman
46	Cuando ser curador se volvió re-fashion Por Guille Matteucci
50	Duelo y figuración Por Jorge Figueroa
52	Plurisconstructo, 1956 Por Rafael Cippolini
58	Nada menos que Klee y Xul: una rave para las esferas Por Cintia Cristá
69	A crítica e a avaliação do livro de artista Por Paulo Silveira
73	Enfundados y a los saltos Por Juan Pablo Pérez Roca
77	Que se vienen los anteojos de azufre Por Rodrigo Quijano
88	Pequeño Daisy Ilustrado Por Daisy Aisenberg
91	Cartas de lectores
94	Direcciones

Los medios son nuestro mensaje

Un editorial sobre los cumpleaños de ramona (pero por la mitad, claro)

Los octubres son tremendamente especiales para nosotros (también espaciales: una nave sidérea que dejaría mudos hasta a los clásicos guionistas de Star Trek): lo son y serán porque coinciden calendáricamente con nuestro medio aniversario. ¡Energía imparable y también nostalgia! Ajá: primero cumplimos el medio año el octubre del 2000 y fue genial, más luego el año y medio en octubre del 2001 y también festejamos, así hasta llegar a este emocionante onomástico tres y medio (un lustro más y nos fellinizamos). Inventarnos festejos nos renueva el espíritu: nos deleita pensar **ramona** como muy sentida contribución al festejo del arte, a su existencia, posibilidad, futuro y estallido.

¡Ah! ¡Qué fabulosos estos meses que nos hacen medio año más felices! En nuestro primer medio aniversario los planetas chocaban en las galaxias de Marcia Schwartz y Fermín Eguía, De La Vega, Vitali, Padilla, Burgos, Goldenstein, Pujía, Laguna, Biagini, Don Benito Quinquela Martín, García Sáenz, el Búlgaro y Elrich brillaban en las reseñas (¡aquellos virulentos tiempos de reseñas, de artistas saltando sobre artistas!), Héctor Libertella y Alan Pauls se confesaban lectores de **ramona** y Panoramix, en Proa, desataba intensos debates. Un año después, ya en el número 17 ¡Octubre 17! nos peronizábamos (estéticamente, por supuesto, atendiendo a la verba fabulosa de Daniel Santoro que afirmaba viva voce, en diálogo con Don Tatato Benedit, que el futuro del peronismo sería estético o no sería), explorábamos sus arquitecturas, desde la Patria Helvética Lux Lindner deliraba con la Espacionave Justicialista y el Gremialismo Galáctico, Ivanisevich volvía a la carga, Ontiveros se brotaba hasta las cimas del neogorilismo crítico y los

chalecitos californianos que ordenó Evita volvían del pasado para quedarse. Nuestra querida **ramona**, definitivamente mutada y elegante, se había desecho de sus pieles reseñísticas para consagrarse, con recargada algarabía, a las exploraciones ensayísticas. Pero la aventura iba muy deprisa; tanto, que enseguida las velocidades del año se desbocaron y así nos encontró nuestro tercer medio cumpleaños, en noviembre del 2002, en vísperas de la catástrofe y brindándonos todos los salvavidas: **ramona** se mercosurizaba, nos zambullíamos en la felicidad de la apertura lulista y así nació **ramoninha**, la más verdeamarilla de todas, introducida en las mieles más profundas nada menos que de la mano de Ivo Mesquita. Descubríamos universos desconocidos en la relectura del Orbis Tertius de Link, Mildred Burton y su infatigable partenaire Passolini nos paseaban por una Buenos Aires alucinada y saturada de brillo y artes, Don Dipi Di Paola enchufaba su máquina del tiempo y recorriamos, muy patafísicamente, el Louvre con un exaltado Bobby Aisenberg. Pero eso no lo era todo: luso desempolvaba sus ya celebrísimas y sagaces anotaciones sobre fútbol de pintores, y el Zooteorikón (ese zoo para teóricos) nos adentraba en su segunda taxonomía.

¡Cuántos recuerdos! ¡Cuánto cariño, cariño! De lo que fuimos, somos. De lo que somos, seremos. Presente y memoria, pasado y ya mismo. Como ven, de festejo estamos. Ustedes y nosotros. Todos.

Al fin de cuentas, **ramona** es nuestra Yegua de Troya. Una equina transparente, por supuesto, aunque equina sin más.

Potra y criolla, como se debe. ¡Ahijuna y que sigan los medios!

Ramón & Ramón, editores

El PAMI de Glusberg

Desgrabación de la mesa redonda realizada en Arteba, el 14 de junio de 2003, cuyo tema convocante fue la relación entre arte y cultura.

Por Gabriel Levinas

La relación entre el arte y la sociedad es tan cotidiana y permanente, intrincada y necesaria que resulta dificultoso definirla sin correr el riesgo de dejar fuera muchas de sus implicancias.

Pero como se trata de entender y de dar una charla en tiempo limitado habrá inevitablemente que sintetizar y generalizar, sabiendo que no todo y mas en estas áreas es blanco o negro entonces voy a dar unos ejemplos.

Y después hablar de los enormes problemas que la cultura afronta en nuestro país.

De muy joven, apenas saliendo de mi niñez, solía enojarme cuando algún amigo, refiriéndose a Julio Verne, decía que el escritor había adivinado el futuro.

Me enojaba porque yo estaba convencido de que Verne había diseñado el futuro, que la mayoría de quienes muchos años después, fabricaron las patas de rana, los submarinos, y los cohetes, lo habían hecho influenciados por Julio Verne, a punto tal, que tanto las patas de rana, como los submarinos, como los cohetes, eran parecidos, hasta formalmente a los descriptos por él.

Desde Leonardo Da Vinci, hasta la Bauhaus, existen pruebas inequívocas de la importan-

cia del arte y de los trabajadores de la cultura en el diseño del futuro.

La narración de la realidad, que es otra de las funciones del arte, la forma en que esta se interpreta se va modificando a medida que va modificándose el conocimiento, la tecnología y las ciencias.

Es fácil observar la influencia de los medios de comunicación en el Pop-Art americano, o en el Hiperrealismo aparece, en la interpretación artística la visión del zoom, y de los nuevos lentes que usa la fotografía. Esto es notable si se compara el realismo antes y después de los setenta.

Ya la cámara obscura desde el renacimiento era utilizada para la construcción de imágenes pictóricas.

Es difícil aceptarlo pero cuando los prerena-centistas pintaban sin perspectiva, con figuras del tamaño acorde con su importancia, ellos veían así, no pensaban que estaban representando las imágenes con defecto alguno, ellos veían así, porque ellos entendían así.

Salgamos un poco del arte y pensemos en la Argentina de hoy.

Nos encontramos en un punto donde el futuro argentino parece estar estancado, donde la gente, a pesar de la esperanza que este nuevo gobierno ha despertado, siente de algún modo

que el porvenir está amputado. Y la realidad es que no se equivocan demasiado en su percepción, porque si hay algo de lo que los políticos y los funcionarios se encargaron eficaz y sistemáticamente, es de desbaratar el futuro.

Pero ¿cómo sucedió esto?

Esto fue una consecuencia directa de una mezcla de la acción de gobiernos militares autoritarios y políticos incapaces que utilizaron todos y cada uno de los puestos estatales para cubrir su necesidad de distribuir favores y prebendas. De este modo, poco a poco, todos aquellos organismos autárquicos del Estado, es decir, financiados por el Estado, pero que requieren de la libertad creativa para su funcionamiento, fueron entregados a la política para saldar sus cuentas con punteros amigos, parientes. Esto es también tradición de la política de las oligarquías.

Cambia un gobierno, nacional o municipal, y cambia el director del museo, cambian los directores científicos, cambian a todos aquellos que debieran darle continuidad a los órganos creativos y científicos de la sociedad.

Y lo que es peor, algunos personajes no cambian nunca.

Pero esto que se ve con claridad cuando analizamos la política también con un fenómeno parecido se fue afectando sistemáticamente la calidad de la información con que cuenta la sociedad y los mismos gobernantes para pla-

nificar sus políticas y nuestro futuro. La información se distribuye desde medios que son generalmente limitados en espacio y tiempo. Y si por ejemplo, abunda la información acerca de la violencia, necesariamente está desalojando otro tipo de información importante que desaparece de la realidad mediática. A partir de allí, y esto es solo un ejemplo, la sociedad empieza a planificar y desarrollar sus actividades basada en información falsa. O insuficiente y tendenciosa.

No porque la violencia no sea real, sino porque el espacio otorgado a la violencia, por la incapacidad creativa de quienes dirigen los medios de comunicación se convierte necesaria para garantizar la audiencia.

En el arte y la cultura el fenómeno no es parecido, es parte del mismo fenómeno.

Esto fue llevando a la banalización de la cultura y del arte a límites de deterioro y exclusión de las nuevas tendencias emergentes a límites difíciles de percibir, ya que como en el resto de las actividades todos estamos inmersos en un bombardeo sicótico de información.

Y nos encontramos entonces que las instituciones, museos, entidades académicas y científicas no están manejadas por los más preparados, o los más idóneos, sino por aquellos que tienen mayor capacidad para la

componenda política. Nos encontramos con que ya no son los propios científicos, artistas o intelectuales quienes proponen y eligen a los funcionarios de sus respectivas áreas, sino que quienes tenían más estómago para sentarse a comer con un militar o con algún representante de poder de turno, fueron los que terminaron dirigiendo la mayoría de las instituciones culturales argentinas. (repito esto es una generalización, pero hubo excepciones).

El desamparo es grande, y es necesario re-conformar redes entre quienes hoy hacen su trabajo aisladamente, porque la única ventaja que el arte tiene, independientemente de las vicisitudes coyunturales es que con o sin el reconocimiento público los pintores siguen pintando, los intelectuales pensando, y los científicos inventando.

Recuerdo que en los años sesenta un cuadro de Bernard Buffet, costaba tanto o mas que un Picasso hoy con el dinero de un Picasso podemos comprar casi todos los Bernard Buffet que hay en venta.

Mientras algún galerista menemista intentaba poner a Malanca a la altura de Berni o Petorutti utilizando a la presidencia de la Nación de palanca, otro presta su nombre a Moneta para darle aires intelectuales a un pasquín extorsionador como el Guardián. Regalando reproducciones de su colección privada de Molina Campos.

Todo es posible.

Jorge Glusberg, aquí presente, es al arte argentino lo que Barrionuevo es al Pami.

No vale la pena en esta mesa discutir si el señor Jorge Glusberg tiene o no los méritos suficientes para ser el director del Museo Nacional De Bellas Artes..Pero es indudable que sus prácticas y su manera de llevar adelante el museo no están acorde con la nueva realidad del país.

Tampoco es importante discutir acá si alguno de nuestros referentes éticos de la pintura y la escultura tienen que exponer o no sus obras en galerías que crecieron y acapararon el espacio mediático del arte por formar parte de la cultura Menemista y de su dinero mal habido, que empobrecieron al país en los últimos 12 años. Lo que sí debiéramos discutir, en lugar de precios o de hacer una competencia por espacios, es por qué en el arte argentino ya no se discute.

Lo que me preocupa es un país sin futuro.

Todos debemos colaborar con nuestro país que debe reintentar armar sus estructuras relacionadas con la creatividad y el planeamiento a largo plazo en la educación y la cultura, donde el arte juega un papel importantísimo y donde la banalización debe empezara a perder espacio junto a otros paradigmas de la decadencia.

Muchas gracias.

Semana Cultural por Brukman: Arte y confección

Encuentro *Arte y conflicto*, en el marco de las acciones por la recuperación de la fábrica Brukman por los trabajadores, el 1º de junio de 2003. Para la grabación y edición de este encuentro se contó con la colaboración del **laboratorio multiplicidad/ramona** (ver ramona nº 33 acerca del encuentro en Malba del 12/5 de este año)

Magdalena Jitrik: Damos la bienvenida a todos... Recuperar la fábrica y producir para el pueblo, es la consigna. La organización de toda esta semana fue muy compleja, muy costosa y muy ambiciosa pero se ha desarrollado paso a paso todo lo que planeamos. Esto está organizado por muchos grupos de arte, el colectivo *Etcétera*, el colectivo *Quino*, *Nuestra Lucha*, el colectivo *ArdeArte*, *Contraimagen*, *Intergaláctica*, *Taller Popular de Serigrafía*, *Rosita Presenta*, *Soledad y Compañía* y muchas otras personas que también han estado acá presentes. Y esta mesa en particular, *Arte y conflicto*, que la va a presentar Emei, también está convocada desde el Laboratorio Multiplicidad de la revista *ramona*.

Por otra parte, voy a pasar esta cajita que es donde se pide una contribución para los gastos de todo el evento, que si bien han sido fuertes para nuestros bolsillos, resultaron relativamente poco costosos en relación a toda la actividad que se desarrolló, porque casi se consiguió gratis, pero igual a las carpas hay que pagarlas, a los fletes hay que pagarlos, así que vamos a pedir su amable colaboración...

Bueno, si ya estamos listos...

X: Faltan dos...

Carlos (Contraimagen): Paso un papel para juntar firmas para el nuevo petitorio de los obreros para presentar un proyecto en la Legislatura (porteña) para resolver el conflicto por vías legales.

M. Jitrik: Quisiera solamente agregar que toda la concepción de *arte y confección* es, de alguna manera, como extender al mundo de la cultura contemporánea el apoyo a lo que significa Brukman; entendido, también, como un lugar en el que se está creando cultura desde todo punto de vista. También el sentido de desarrollar ésta y todas las actividades aquí está ligado a demostrar lo que genera un movimiento social como esta huelga a su alrededor, y tenemos el desafío de mostrar que eso es una cosa muy amplia, muy fuerte y de mucha intensidad. Gracias... Emei va a presentar, en concreto, cómo se va a desarrollar esta actividad que se llama *Arte y conflicto*.

Emei: Hola a todos. Buenas tardes y bienvenidos. Para comenzar: ¿cómo hemos llamado a este evento en el que estamos? Hemos propuesto diferentes nombres, los hemos acercado a todos y no nos hemos decidido por ninguno... Lo hemos llamado "*Encuentro asambleario de arte y conflicto*"... Yo, particularmente, me incliné por el de "*Mesa redonda abierta sobre arte y conflicto*". Y desde Chile me preguntaron por el "*Coloquio de arte y conflicto*". Hemos dejado estos tres nombres. Lo que sí les queremos comentar es que el carácter de esto, la idea es leer o hacer intervenciones con un discurso articulado, preferentemente escrito, para ver después la posibilidad de su publicación. Y

es abierto, o sea que todas las personas que hayan traído sus escritos, sus ponencias, pueden acercarse su nombre.

Tenemos más o menos 10 papelitos. La propuesta es que están los papelitos con cada una de las personas y los sacamos al azar así damos el orden. Es bastante interesante esto que hemos hecho: que el orden lo dé el azar, que el encuentro sea abierto, que cualquiera pueda decir su texto o ponencia. Es un modo que creemos que no es *democraticista* sino *democrático*, que abre. Es una mesa que abre para que puedan entrar sus proyectos aquellas personas que no pueden o a las que no les interesan los mecanismos de promoción o publicidad y que acá pueden mostrar sus ideas, sus ponencias...

¿Hay alguien más que se quiera acercarse?...

Hacemos un papel con el compañero -que se llama Polo- y comienzo a leer los papelitos... La idea es que no excedan los 10 minutos de intervención por compañero. Por eso pedía que fuera escrito. Después hacemos el debate.

¿Les parece que esta bien este mecanismo?

¿Alguien quiere agregar algo?...

Bueno, voy a leer el orden:

Miguel, de Semioplastia

Polo, de Etcétera

Roberto Amigo (*Igor*)

Alicia Herrero

Rosita (Emei)

Ana Longoni

Andrea Giunta

Diana Dowek

Daniel Sanjurjo

Valeria González

Miguel, de Semioplastia: Hola a todos, mi nombre es Miguel, soy estudiante de Comuni-

cación. Estoy en un grupo de intervención político académico en la carrera que se llama *Semioplastia*, una palabra acuñada por el semiólogo francés Roland Barthes, que la utilizaba para criticar a la semiología de su tiempo y la proponía como programa para la semiología: decía que toda semiología debería ser un *semioplastia*. Igual, lo que voy a leer no lo hice con ese grupo pero tiene que ver con las discusiones que tenemos nosotros. Se llama "*Contradicciones de la resistencia cultural*". Está en un estado bastante embrionario, lo cual me va a ayudar a ser conciso y porque voy a ser un poco esquemático también, así que perdonen ...

Contradicciones de la resistencia cultural

El 19/12/2002, al cumplirse el primer año de la rebelión popular que terminó con la renuncia de Fernando De la Rúa, un grupo de asambleas populares, colectivos de arte y política, organizaciones de ahorristas, partidos de izquierda, movimientos estudiantiles y otros sectores en lucha realizaron un piquete urbano contra el poder financiero. La protesta tuvo lugar en la manzana en que está la Bolsa de Comercio porque el objetivo era impedir el funcionamiento del mercado bursátil ese día. Dentro de los piqueteros había una diferencia entre dos grupos. Por un lado, los partidos de izquierda tradicionales que estaban concentrados en que el bloqueo se realizara efectivamente, que la Bolsa no pudiera funcionar, y por otro lado, había grupos de gente que se dedicaron a escenificar situaciones en la tradición del *happening* y la *performance*. Regalaban flores a los transeúntes, escenificaban situaciones en las cuales había uno que hacía del capitalismo y perseguía a otro que eran los obreros... Pero no podían ga-

rantizar que el bloqueo se realice efectivamente. Estábamos divididos por esquinas, en una los partidos de izquierda. Estas actividades artísticas consiguieron repercusión en los medios de comunicación, pero fueron poco estrictos a la hora de bloquear la esquina que les correspondía, con lo cual el objetivo de establecer *un área libre del capitalismo*, como decían algunas de las pancartas, no se cumplió. La protesta tuvo un carácter simbólico.

Más allá de la anécdota de esa jornada, que terminó con recriminaciones mutuas, por decirlo de manera agradable, entre los dos sectores, sirve para ilustrar el tema que aspiro problematizar: la situación del papel de la cultura en la Argentina después del 19 y 20 de diciembre. Explorar sus potencialidades, sí, pero también reconocer sus límites.

Ahora vuelvo al 19 de diciembre de 2001. Se podría simplificar lo que ocurrió allí como una consecuencia de la crisis económica y política. Sin negar que estos fueron los factores primordiales, no puede olvidarse que la Argentina se enfrentó también a una crisis simbólica o cultural. El hambre de sentido ante el derrumbe temporal de algunas instituciones entendiendo como institución tanto la normal sucesión de los períodos presidenciales como el *uno a uno* entre el peso y el dólar y las imprevisibilidades generaron una proliferación de explicaciones sobre la situación: desde fascistas hasta trotskistas y autonomistas pasando por los meros opinadores de café, todos tenían su propia versión de lo ocurrido, su propia lista de culpables, su propia recomendación de los pasos a seguir. Hasta cierto punto la política, repudiada en el voto bronca dos meses antes, recuperaba su centralidad. Aún quienes mantenían la crítica ingenua contra la política tenían que reconocer que no era posible desentenderse del asunto.

De todos los ensayos, en las dos acepciones del término, explicaciones que circularon por todos los espacios de la vida social y cultural, han quedado registrados los que fueron publicados en medios de comunicación, diarios, Internet, libros, tanto medios de comunicación masivos como alternativos y lamentablemente se esfumaron otros discursos que hubieran sido interesantes para la investigación que estoy encarando, que son las explicaciones e interpretaciones que uno escuchó en las salas de espera, en las fiestas de fin de año y por supuesto en las asambleas barriales, aunque claro que éstas tienen un valor político superior, si uno quisiera hacer una escala en ese sentido.

Cultura y crisis

En el marco descrito, adentrarse en el tema de la cultura en la crisis requiere hacer una serie de recortes conceptuales previos. (Me quedan 5 minutos, entonces me apuro...)

Me parece que a la hora de examinar nuestro pasado reciente tenemos que examinar muchos lugares comunes con los cuales solemos tratar el término de la cultura: la cultura del *no te metás*, la cultura perseguida por los militares, la cultura autoritaria democrática, la cultura de la primavera alfonsinista, la cultura menemista la cultura antimnemista, la de la corrupción y las preventas, etc. Me parece que habría que indagar en todos esos adjetivos y sustantivos a los que se le antepone la palabra cultura como mitos y entidades que se usaron para explicar algo, y podríamos preguntarnos si realmente explican lo que pasó. Cuando se habla de la cultura perseguida por los militares se suele usar la cultura como término abarcativo y se apela al mito, reforzado por muchas realidades, reconozcámoslo, del general tonto,

torpe y cuadrado que odia la cultura. Entonces, ¿es verdad ese mito o nos está ocultando que hubo una cultura colaboracionista o por lo menos complaciente? Estaba pensando como ejemplo en el que se suele poner en relación a la música de rock que se puede considerar que ejerció una gran resistencia contra la cultura militar, cuando por ejemplo tuvieron una participación por lo menos discutible en el festival por la Guerra de Malvinas o Serú Giran fue a comer con el presidente Viola. Entonces, insisto en que si bien puede haber habido algo de resistencia dentro de la música de rock, no podemos, por ejemplo, comparar la experiencia de trabajar en el Expreso Imaginario con haber sido delegado gremial.

De todos modos, el examen del estado de la cultura no puede contentarse con recuperar discursos autorreferenciales como los que comenté recién: la cultura menemista, autoritaria, etc. Creo que hay que situarse, entonces, en el momento anterior al 19 y 20 de diciembre, en el marco de la posmodernidad como dominante a nivel global y el consenso de Washington y el neoliberalismo como paradigma económico correlativo e interrelacionado. Bueno, no puedo desarrollar todo lo que significa la posmodernidad como dominante cultural, pero menciono dos características: la creciente pérdida de autonomía relativa del campo cultural como resultado de la introducción en él de la lógica del mercado, y la crisis de la idea de vanguardia ante el advenimiento del relativismo cultural y la desaparición de una academia ante la cual rebelarse y afirmarse como vanguardia. Entonces, ¿cómo evaluar la relación, hoy, entre vanguardia estética y vanguardia política? Sabiendo que estamos teóricamente en la posmoderni-

dad o saliendo de ella. Ese es el primer planteo que aún no he respondido.

Una de las hipótesis que planteo es la inminencia del colapso de la posmodernidad como dominante cultural como forma de organizar la percepción y la experiencia de la no experiencia. Decía Eduardo Grüner, en un prólogo que le agregé de apuro a *El fin de las pequeñas historias*, después del 11 de septiembre: "*¿Es el fin de la llamada posmodernidad? La lógica cultural del capitalismo tardío sin duda continuará funcionando mientras éste último persista, pero sus fetichismos ideológicos quedarán al menos funcionando.*"

Entonces, yo planteo que el 19 y 20 de diciembre, junto con el 11 de septiembre y la invasión a Irak anuncian el fin del gran relato del fin de la historia posmoderna. Y, entonces, eso obviamente en el aspecto político está claro con la resistencia global después de Génova o de Seattle, y acá creo que también está bastante claro con las asambleas, las asambleas populares y las fábricas recuperadas, a las cuales podemos denominar como la vanguardia política.

Entonces me pregunto: *¿puede resurgir una vanguardia estética?, ¿qué consecuencias tiene la eclosión política de 19 y 20 sobre la esfera cultural? ¿Qué tendría que ser una hipotética vanguardia?*

Una posibilidad sería asumir la pérdida de su autonomía y orientar sus prácticas hacia una lucha política; en una palabra, politizarse. Acercarse de ese modo a la vanguardia política. Al fin y al cabo, ¿no sería el mercado la nueva academia que restringe las prácticas culturales posibles? La otra dirección que podría tomar esa nueva vanguardia es reafirmar su especificidad y reclamar de manera escindida por la recuperación de ese espacio autónomo sin ar-

Ruth Benzacar

Presenta

Del 15 de octubre al 15 de noviembre de 2003

ROBERTO AIZENBERG

PINTURAS Y DIBUJOS

y

ERNESTO ARELLANO

ESCULTURAS, PINTURAS Y DIBUJOS

desde el 19 de noviembre de 2003

Curriculum 0(cero) y Grupo DOMA

RUTH BENZACAR

Florida 1000 CP: C1005AAT

4313-8480 Ciudad de Buenos Aires, Argentina

<http://www.ruthbenzacar.com>

LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30

ticularse con la acción política. Esto así, como lo planteo, suena algo esquemático, pero quiero dictaminar que existen estas dos tendencias. Una de las entradas posibles al tema de la cultura ante la crisis es abordar las prácticas y productos ligados directamente a los procesos de lucha que surgieron después del 19 y 20, que podrían ser el colectivo *Argentina arde* o lo que queda de él, *ArdeArte*, el *GAC*, esto que estamos haciendo acá nosotros mismos. Uno de los ejemplos en relación a esto me parece la película *Raymundo*, que ha tenido una circulación por fuera de los circuitos comerciales, que se ha pasado en asambleas, que se ha pasado acá, hubo un evento en ese sentido muy significativo que fue cuando en Brukman se hizo en la misma noche la representación de la obra *La madre* de Bertolt Brecht y después pasaron *Raymundo*. De *La madre* se hicieron funciones también en el MTD de Florencio Varela, y, por ejemplo, cuando se hizo esa función de *La madre* gran parte del público nunca había ido al teatro (eso creo que lo dijo Celia). Hay un intento de instaurar modalidades novedosas de comunicación, de promover una circulación política de los contenidos que ya son de por sí políticos.

Entonces, para cerrar esto, ya que no creo que tenga mucho sentido como para que profundice...

Por otro lado, hay una gran cantidad de discursos que caracterizan como resistencia cultural a la mera supervivencia de la cultura sin ninguna exigencia ulterior. Es decir, el solo hecho de continuar o intensificar los consumos culturales habituales ya sería una afirmación contra la crítica situación política y económica del país. La resistencia cultural queda así reducida a un mero dispositivo de consuelo, un poco más sofis-

ticado pero casi idéntico a la alegría que tanto necesitamos los argentinos que nos prometía, por ejemplo, la selección de fútbol.

Había un arquero de Boca que decía que lo único que podía hacer por el país era atajar bien, lo cual siendo futbolista no creo que le podamos reclamar mucho, pero uno por ahí oye artistas que piensan que su único aporte ante la crisis se limita a bailar bien o pintar bien.

Creo que por las condiciones de la posmodernidad parecería haber una gran dificultad para muchos productores culturales de pensar las implicancias políticas y sociales de sus prácticas, como si la subjetividad posmoderna continuara operando. Y después (ya que me están apurando) me voy para el final directamente: quería que quedara claro que lo que yo estoy clamando no es que se instaure una estética que recupere el realismo socialista o algo por el estilo, o que la cultura tenga que promover o propagar el programa del partido revolucionario, si tal partido existiera... Creo que todavía existe un campo de acción relativamente autónomo, como decía Marcuse, de organización de anhelos o instintos no satisfechos o una sublimación no represiva. No se trata de reclamarle a la cultura que provea de lo que la política debería proveer y no puede, ni tampoco que la única labor política posible para la cultura sea solidarizarse con las luchas obreras y populares. Y me permito proponer provisoriamente que la cultura de la crisis debe tener una actitud que le permita mantener su capacidad específica para la crítica y la problematización de los quehaceres humanos pero que comunique las impotencias y límites de su labor simbólica. Una cultura que no proclame estar consiguiendo aquello que sólo puede obtenerse mediante la organización y la acción política. Y una parte de

esta tarea no tiene que ver con los contenidos, que siguen siendo relevantes, sino con las formas comunicativas, las maneras en que se establece el contacto entre los autores y productores con los receptores, al pensar en los receptores pensar en el problema de las clases sociales, pensar en las influencias de los espacios en la comunicación, en las tareas de las instituciones en las formaciones, o por decirlo de alguna manera, directamente, su relación con el poder.

Emei: Bueno, sigue Polo.

Polo: Voy a tardar menos de 10 minutos. Empezó contándoles que soy miembro del *Movimiento Etcétera*, un movimiento de artistas. Somos estudiosos del Surrealismo, un movimiento de artistas que merecen ser nombrados a la hora de hablar de arte y conflicto, de arte y política. Yo tengo dos libros de cabecera para esto: uno de Lenin, que se llama *Literatura y arte* de las Obras completas, y otro de Leon Trotsky que se llama *Literatura y Revolución*. Traje este texto que es contra el escepticismo de los artistas y contra el escepticismo en general. Se llama: **El gran sueño** (*comienza a leer*)

"La gran debilidad de muchos revolucionarios consiste en su absoluta incapacidad de entusiasmarse, de elevarse sobre el nivel rutinario de las trivialidades, de hacer surgir un vínculo vital entre él mismo y los que lo rodean. El que no puede enardecerse no puede enardecer su vida ni las de los demás. La fría malevolencia no es bastante para adueñarse del alma de las masas. Muchos revolucionarios contemplan la revolución con envidiosa alarma. Es que la vida personal de los revolucionarios siempre traba su percepción de los grandes acontecimientos en los

que participan. Pero la tragedia de las pasiones individuales exclusivas es demasiado insípida para nuestro tiempo. Porque vivimos en una época de pasiones sociales. La gran tragedia de nuestra época consiste en el choque de la personalidad individual con la comunidad. Para alcanzar el nivel de heroísmo y abandonar el terreno de los grandes sentimientos que dan vida es menester que la conciencia se sienta ganada por grandes objetivos. Toda catástrofe individual o colectiva es siempre una piedra de toque, pues pone al desnudo las verdaderas relaciones personales y sociales. Hoy día es necesario probar este mundo. El poeta, por ejemplo, se sintió independiente del burgués, y hasta se peleó con él, pero cuando el asunto se trató de la revolución, resultó un parásito hasta la médula de los huesos. La psicología del individuo, así mantenido y dedicado a ser sanguijuela humana, no tiene rastros de bondad de carácter, respeto o devoción. Hoy día los señoritos estudian todavía en libros a costas del sacrificio de los explotados, se ejercitan en periódicos y crean nuevas tendencias. Pero cuando una revuelta se produce en serio en seguida descubren que el arte se encuentra en las cabañas. De los más reconditos agujeros, donde anidan las chinches. Es necesario derribar a la burguesía porque es ella la que le quiebra el camino a la cultura. El nuevo arte no sólo desnudará la vida, sino que le arrancará la piel. Amar la vida con el afecto superficial del deleite no es mucho mérito; amar la vida con los ojos abiertos con un sentido crítico cabal, sin ilusiones, sin adornos, tal como se nos aparece, con lo que ofrece: ésa es la proeza. La proeza también es realizar un apasionado esfuerzo por sacudir a aquellos que están embotados por la rutina, obligarles a abrir los ojos y hacerles ver lo que se aproxima." *León Trotsky*.

Emei: A propósito de la ponencia de Miguel en que nombró a Eduardo Grüner, él estaba invitado por mí y estuvimos conversando alrededor de la semana; quedó en mandarme un mail y yo no lo recibí. Pero estaba informado. Probablemente se debe haber ido el fin de semana afuera... Sigue Igor Amigo.

Roberto Amigo (Igor): Bueno, ahora va a hablar un escéptico...

En esta mesa, asamblea, jornada, coloquio, hay una reducción de los términos que venimos discutiendo desde hace tiempo. En las últimas convocatorias -desde el Malba hasta otros espacios- la discusión era entre arte y política; aquí la reducción a arte y conflicto viene a poner en eje central en *de qué manera esa relación mayor entre arte y política escapa a la institucionalización*.

En las discusiones se plantea esa manera de fagocitar el supuesto arte político a partir del arte como institución; un proceso que se viene dando prácticamente a lo largo del siglo, para hablar solo del arte moderno, pero cuando bajamos el arte a la situación conflicto esa paradoja de un arte político vinculado a lo institucional desaparece, porque en el conflicto inevitablemente aparece lo que la institución arte no puede tener en cuenta, que es la lucha de clases.

Cuando pasamos a hacer la reducción de arte y conflicto, que por suerte este no es una mesa de *arte y política* sino de *arte y conflicto*, porque el conflicto implica necesariamente un cambio en las relaciones de producción de lo artístico o, meramente, su institución o si tal vez simplemente modificar lo que mas importa hoy, que son las reglas de su consumo. Y cuando hablamos de arte y conflicto también empieza a desdibujarse el primero de los términos para em-

pezar a privilegiarse el segundo, que es el del conflicto.

Y cuando hablamos de *conflicto* debemos hablar necesariamente de coyuntura. Y ahí es donde va a aparecer la disputa sobre *en qué coyuntura estamos y las respuestas artísticas van a ser distintas*.

Los que la caracterizamos como una coyuntura de derrota veríamos algunos procesos de manera distinta a aquellos que caracterizan que, lo del 19 y 20 de diciembre -y su largo paso- fue una victoria. Lo que me interesa, más allá de la caracterización política de la coyuntura, de la derrota del proletariado en esta coyuntura, lo que hace que el término conflicto haya que discutirlo en la coyuntura y también a largo plazo.

En *ese largo plazo* creo que una de las discusiones que hay que armar es de qué manera podemos organizar un relato histórico que nos permita defendernos ante esta derrota. Cuando caracterizamos que estamos ante una victoria todos los procesos artísticos o de relaciones estéticas se basan en una dinámica que no organiza su relato.

Los que *no organizan su relato histórico* están condenados a profundizar esa derrota, y para este relato quiero puntualizar solamente dos aspectos: uno -que vengo pensando- que en los momentos de crecimiento y de efervescencia política los vínculos de arte y conflicto se resuelven en acciones estéticas de praxis políticas, lo que resuelve es la praxis política, y la acción estética es una manera estética de relacionarse con el conflicto en el cual lo que predomina es la praxis, entendida en el sentido pleno del término, lo que predomina es la praxis política.

Y en los momentos de derrota, los momentos en que hay reorganización y esa reorganización implica rearmar un relato histórico, lo que se

DANIEL MAMAN FINE ART

5 de NOVIEMBRE

Hernán Dompé

ESCULTURAS

LU-VI: 11-20, SA: 11-19

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

Av. del Libertador 2475
C1425AAK - Buenos Aires Argentina
Tel/Fax: (5411) 4804-3700/3800
info@danielmaman.com
www.danielmaman.com

pasa son a *acciones políticas cuya praxis es artística*, y creo que esta jornada y gran parte de los procesos que estamos viendo de vínculos entre arte y conflicto o arte y política, para hablar de palabras mayores, *son acciones políticas cuya praxis es artística*; así es como podemos ver colgadas pinturas de caballete en espacio público.

Emei: Sigue Alicia Herrero.

Alicia Herrero: Yo preparé un escrito dividido en tres grupos. En principio hablo de la experiencia de trabajo de un video que hicimos acá en Brukman con Sebastián Linero y Esteban Castell. Luego, pretendería situar un poco algo relacionado con lo que trató recién *Igor* (Roberto Amigo) en relación a estos nuevos cambios de tópicos que aparecen en el medio. Y otra tercera parte sería un proyecto, una propuesta, más relacionada con la experiencia adquirida con la cercanía con lo que fue estar en Brukman el año pasado unos cuantos meses ahí filmando, más el momento actual. Digamos: imaginarme algo hacia adelante, dentro de esa frontera que por ahí no están hoy del todo definidas en lo que sería institución arte más allá de sus límites.

Otra cosa que también me pareció muy interesante es que este tipo de mesas y debates empiecen a ocurrir en estos lugares, que en realidad es una manera de ir ocupando un espacio de intersección, tratando de evitar esas fragmentaciones. Se puede hablar de arte y política o discutir sobre arte en los espacios institucionales referidos al arte y que estos lugares son más bien para discusiones del tipo de acciones referidas a las luchas sociales u obreras y me parece que por las características que tu-

vo de Brukman se llegó de manera natural a esa instancia y es un lugar en el que me sentí muy cómoda para venir a hablar ya que tampoco me invitan normalmente a otras mesas dentro del arte. Y también el modo en el que se armó, que fue una manera de autoconvocatoria, en el que participan todos los que se querían inscribir para hacer sus ponencias. Este modo circular del espacio es como un lenguaje, empiezo a tener como un texto del modo en que se va organizando un pasaje hacia otro lugar. Voy a tratar de hablar sin leer porque es medio largo lo que escribí...

Algo que quería plantear, que me dio muchas vueltas, en relación a estos nuevos tópicos de lo que sería empezar a definir con categorías de análisis nuevas esto que está ocurriendo y que llamamos *arte político*. Lo que a mí lo que me sorprende bastante es que mientras que el concepto político, dentro de lo que es el espacio de representación política está en decadencia y ésta en un momento donde hay como una necesidad de redefinir *lo político*, en lo que al espacio del arte se refiere aparece como un retomar el concepto.

Por eso me pareció que el que aparezca esta idea de conflicto, acá, es una manera de ver, de desarmar el concepto de política. En realidad, *de ver de qué manera lo podemos recontextualizar*.

Bueno, lo que quería contar un poco de la experiencia del trabajo el año pasado acá en Brukman es que el motivo del acercamiento mío fue, en principio, la vecindad con la fabrica; y luego también, me impresionó mucho porque eran casi todas mujeres las que estaban trabajando ahí.

Con una cámara casera comenzamos, *autoconvocados*, a registrar esta situación que lo

que tenía de característica para mí era la reacción a la subordinación, una traición a la tradición de obedecer, así que me pareció que desde lo mismo, continuando con su tarea, se había producido un proceso de inversión, en que la chicas se cuestionaban pasar de lo legal a lo ilegal, que en las asambleas se discutía este tipo de situación de relación a que los que se iban se iban porque no aceptaban esto de pasar a ser ilegal, mientras que los que se quedaban hablaban de quedarse porque lo ilegal era lo que el patrón y la situación social estaban produciendo en los trabajadores, en la gente. Entonces, este cambio, movimiento, siguiendo el mismo trabajo de antes, de la producción del traje masculino, y aún así, el cambio total de valorización, un estado, decía, que es bastante sorpresivo al menos en relación a la última década que veníamos atravesando.

Esto en principio a nosotros como artistas también nos puso en un lugar bastante extraño, pues mientras salíamos de ahí y nos metíamos en la *institución arte*, en los museos, en las galerías todo continuaba igual, parecía que no había esta especie de fragmentación y disfuncionalidad que hay entre los distintos lugares, lo que nos colocaba en una situación conflictiva. Cuando tuvimos que prestar el video en una muestra para nosotros fue absolutamente conflictivo, porque decíamos *¿qué sentido tiene poner esta obra en un espacio de arte?*

La obra se mostró en Berlín en una muestra llamada *"La vida cotidiana y el olvido"*, que toma la problemática de la Argentina 1986-2003. Y realmente hubo muchas discusión alrededor de esto, primero porque era una mirada internacional sobre lo que está ocurriendo en este país en estos momentos; segundo porque era esa cosa de inscribir o venir a nombrar una vez más

desde otro lugar, a ponernos nombres, a definirnos a nosotros, a decir "esto es arte político, esto es arte político nuevo, esto es neopolítico", digamos, todas las categorías de análisis que pueda haber.

Finalmente, la obra tuvo que tomar un giro para existir en ese contexto. En este giro, que fue clave para poder decir si la íbamos a presentar, lo que trajo aparejado fue como una necesidad (ahí ya nosotros tomamos conciencia de la inversión, y ahí aparece este nuevo proyecto o esta nueva necesidad) de que nuestra manera de inscribir el arte, si todavía se puede hablar de arte en este momento, no puede dejar de lado la necesidad de revisar la institución arte, es decir, los actuales museos, la universidad, quién escribe, quién arma el archivo, adónde va a parar ese archivo, de qué se tratan los programas de los distintos museos, de la distintas galerías que tenemos, por qué nosotros tenemos que estar afuera de los espacios en un momento así... Una serie de preguntas en las que lo primero que comienza a aparecer allí es una idea de que todas estas posibilidades de uniones, de encuentros empiecen a aparecer trabajos. Esta idea de que no quede sólo en el marco teórico sino en una acción, una práctica. Y entonces empecé a imaginar talleres, la creación de talleres donde nos juntemos artistas con no artistas, porque también esa cosa de la fragmentación de los saberes...

(Alguien interviene. No se oye)

Perdón, veo que las tres personas que vienen interviniendo el tema del tiempo... yo pregunto a todos los que están acá: tal vez hay una nueva redefinición y alguien esté exponiendo

algo, y todos quieren que siga y pueden continuar, no lo sé. Yo pregunto. Y si no se respetan...

M. Jitrik: Yo decía que te tomes unos minutos...

A. Herrero: Quise no leerlo para hacerlo más corto pero bueno...

La propuesta es la siguiente. La voy a leer porque si no doy más vueltas: *(comienza a leer)*

"Propongo crear talleres de pensamiento, de trabajo teórico y o visual que proyecten seriamente intervenir sobre la institución y actuar sobre ella. Una idea de perforación: ponerla en crisis y problematizarla, revisar desde varios enfoques autoconvocados desde proyectos colectivos e individuales de interacción, crear un mapa de éstas desde los archivos, desde su cartografía histórico-ideológicas, urbanística, presupuestaria; participar de alguna manera en el control de gestión que aprendí en las asambleas también. Elección de los miembros, elección de las colecciones, cómo se arman las colecciones, por qué tenemos que formar los patrimonios artísticos que se arman. Hacernos cargo de nuestra cultura, del espesor, de la trama cultural nuestra. Problematizar sus propias producciones significantes, su presente, sus programas, articulaciones con la comunidad, con su memoria, son sus ausencias, su génesis, sus recursos, sus objetivos, desde enfoques multidisciplinares, esto quiere decir, con disertantes y trabajos que aporten una revisión de estos espacios receptores desde distintos saberes, un trabajo de deconstrucción sobre la materia en cuestión, con enfoques analíticos de distintas miradas, artísticos, filosóficos, estéticos, jurídicos, urbanísticos y representantes de asambleas vecinales, como para empezar a su-

turar las divisiones, imaginar nuevos espacios de circulación y de inscripción, bancos de imágenes y teorías, producción de una actividad cultural vital en la institución administrando sus recursos controlada por los artistas, filósofos, historiadores, etc. Todos debemos cuidarlo. Por ejemplo, esta situación de ahora me parece que debería haber sido documentada por el museo de arte contemporáneo, o el museo de arte moderno, o la facultad de historia del arte. Hay como una idea de alta cultura/ baja cultura...

Todas estas divisiones que yo creo que son producto de un panóptico, que son intencionales, forman parte de una cultura que nos dejó en este lugar de jaleo absoluto. Entonces, ser concientes de eso y ver de qué manera de estos encuentros, que son milagrosos para mí (me parecen súper importantes) de ellos salga algún tipo de trabajo. Y yo me imaginé estos talleres porque me resulta muy difícil seguir trabajando en arte si yo siento que los espacios de exhibición los estoy dejando tal cual vienen desde hace mucho tiempo. Ésta es una necesidad personal pero creo que compartida, de ver de qué manera, y con los recursos de conocimiento y humanos que hay en este país, ir haciendo un trabajo desde lo más chiquitito, posiblemente, para ir llegando a transformar el receptáculo de nuestro hacer, de nuestras prácticas...

(N. de ramona: acerca de la muestra mencionada por A. Herrero ver el comentario realizado por Timo Berger en ramona n° 34)

(...)

Emei: Bueno, yo me llamo Emei. Me puse así -ese nombre- en el año 1980, cuando ingresé en el movimiento trotskista, para poder militar

contra la dictadura. Hace 25 años que practico imágenes y aproximadamente desde el 77, 78 empecé a hacer prácticas de arte ligado a los conflictos y participé durante 10 años de 3 colectivos de arte, que no han pasado a la historia del arte contemporáneo argentino, que se llamaron G.A.S.-T.A.R., C.A.Pa.-ta.co. (Colectivo de Arte Participativo - tarifa común) y *Arte al paso*. Tenemos una colección (es difícil decidir cuál es de G.A.S.-T.A.R. y cuál no) de treintipico de afiches como selección que yo había prometido traer en esta oportunidad.

Hay varios integrantes de C.A.Pa.-ta.co acá, no ha venido José Luis pero está Daniel, lamento que no esté Bedoya, que estaba informado. Y bueno, es un problema que tiene el arte argentino y que tenemos los artistas de C.A.Pa.-ta.co, que es que tenemos una incompreensión, porque se nos ha pedido el material y no hemos querido entregarlo. Concretamente, hablo de Rodrigo Alonso, que nos pidió el material para poder presentarlo en la muestra "*Arte acción*" en el Museo de Arte Moderno, y nosotros no quisimos entregar el material de estos diez años de práctica. Y entonces a partir del 95, 96 (estos colectivos actuaron entre el 82 y el 92) vienen nuevos grupos actuando y nos hemos encontrado y hay una agujero en la memoria pero ha habido una cierta transferencia también implícita. Bueno, no hay tiempo... Comento que es la primera vez que voy a hacer una ponencia. Hace veintipico de años que trabajo en esto y me siento cómoda, éste es mi lugar, creo que es el lugar coherente y adecuado ¡Bienvenidos a todos!, ¡hace 20 años que los espero! Como habíamos prometido los afiches de C.A.Pa.-ta.co y no pudieron ser traídos porque uno de los integrantes prohibió la exhibición de los afiches porque no había sido consultado y he-

mos tenido mails y hay bastante malestar alrededor de este material, he traído dos textitos. Todavía no me tomo el tiempo porque no leí ninguno, discúlpenme.

El primer textito es justamente sobre esto de los afiches de C.A.Pa.-ta.co y el segundo texto es un balance mío sobre estos 10 años de práctica, pero no creo que haya tiempo para eso, salvo si ustedes me lo obsequian...

Bueno, voy a comenzar:

Para Arte y confección, semana cultural por Brukman: mesa redonda abierta Arte y conflicto. Domingo 1° de junio de 2003

"Frente a la ausencia una vez más de la presentación de los afiches G.A.S.-T.A.R., C.A.Pa.-ta.co y *Arte al paso* alguien podría haberse tentado de decir que estos colectivos no han sido, ni nunca fueron un movimiento artístico en el sentido tradicional de la expresión, tal vez histrionizado, que nunca existieron. Ellos, estos colectivos, han fracasado, pero su auténtico fracaso podría volverse un éxito de proporciones místicas, y siempre lo infinito rondando lo específico del arte, porque si lo peor que puede pasarle a una vanguardia artística es que sea recuperada, coleccionada, museificada, en este sentido C.A.Pa.-ta.co viene siendo de un éxito esplendoroso. Precisamente porque fracasó en tener éxito, porque nunca buscó tener éxito, el éxito de las instituciones, aparte de un pequeño círculo de aficionados; incluso llegó a ser casi olvidado. Una circunstancia que podría procurarle una larga supervivencia en la práctica artística y que resultaría un atractivo para su descenso actual. Inversamente, si lo mejor que puede pasarle a una vanguardia artística es que logre

crear una tradición vital, escapando al destino de la osificación dogmática entonces G.A.S.-T.A.R., C.A.Pa.-ta.co, *Arte al paso* también han tenido un éxito extraordinario, ya que muchos de sus antiguos participantes se han embarcado en proyectos nuevos pero inspirados en aquellos y han dejado, y dejarán, huellas significativas en las prácticas estéticas de muchos otros movimientos y de artistas posteriores.”

A todos, no sé si a todos, yo les he repartido una hojita... Éste es el trabajo que estoy realizando con algunos compañeros, un trabajo orgánico con las trabajadoras de Brukman, era un trabajo proyectado para la placita muy pequeña, de 6 x 4, que está al lado de la fábrica. Es un trabajo que fue discutido en la asamblea de las trabajadoras, sin la presencia de los artistas y votada a favor. La idea era hacer una ambientación en la placita presentando elementos de la lucha de diferentes sectores. Lo pueden ver ahí, era un mural de objetualidades duras, o sea, sus paredes eran cacerolas incrustadas, gomas piqueteras abajo, revestimiento de cerámicas Zanon, una maraña de gomeras en el árbol de adelante y unas bolitas de cerámico Zanon. Volver a realizar el piso con cemento y así las tradiciones de otras fábricas recuperadas. Ése es el proyecto. Cuando la fábrica fue desalojada lo puse de nuevo a disposición de los compañeros de Brukman porque la situación había cambiado y ya que iba a haber una consigna que decía “por la (... no se oye) bajo control obrero de Brukman y Zanon”. Son los cerámicos de Zanon en serigrafía. Los puse a disposición de los trabajadores, ellos volvieron a refrendar el proyecto. Así que yo los convoqué a todos, a acercar cacerolas. Para los

que estén encariñados pedimos si pueden serucharlas con una sierrita y traer un pedazo de la cacerola, para que, recuperando la fábrica, podamos avanzar en la ambientación y después tengamos fiesta.

Con respecto al tema ese de las huellas que C.A.Pa.-ta.co ha dejado y el tema de las transferencias, simplemente traje esto para preguntarles. Yo no voy a hacer la historia de C.A.Pa.-ta.co, no voy a escribir sobre eso. Yo ya hice mi balance pero éste no es mi tema, por eso esto es una interpelación a los que se dedican a hacer historia en ese sentido, de que justamente sería de desear una historia que pudiera dar cuenta de los cruces específicos de imágenes, cómo unas obras se incluyen en otras, si hay una conversación o no, si el arte acá es una lenta y cada uno hierve por su cuenta o si hay una cierta conversación en términos de obra. En ese sentido yo creo que hubo acá una *transferencia*. Estoy hablando de una transferencia de las prácticas que se hicieron durante la década del 80 que son desconocidas a las que están ahora, por ahí empezando un esplendor, que son las prácticas del 2000, básicamente con *HIJOS*, con los grupos de apoyo en *HIJOS*, que aparecen en el 95, 96 y que están alcanzando en este momento un muy interesante desarrollo.

Efectivamente creo que ha habido una transferencia. Una transferencia no científica, una transferencia a la que te criaste... Creo que esa transferencia -ésta es mi hipótesis- ha sido dada por quien ha tenido el aparato de reproducción de la enseñanza artística, hablo de Juan Carlos Romero, lamento que no esté acá en este momento. Creo que estos grupos se caracterizan por ser una neovanguardia que tiene ciertos caracteres de academización, que ha

conocido estas prácticas vía Romero. Concretamente, gente del GAC ha pasado por la Pueyrredón, las compañeras del *Taller Popular de Serigrafía* algunas de ellas son egresadas por la Pueyrredón, en *Etcétera* si bien ninguno es de la Pueyrredón la hermana de Loreto trae ciertas prácticas de Chile (es profesora, si no me equivoco). Son grupos que tienen parte de base pero tienen parte que han hecho escuela. Ésa es mi hipótesis. Eso es lo que yo les pido a los historiadores del arte, el tema del cruce de las imágenes.

Para eso he traído un pequeño ejemplo, he traído estos afiches, dentro de C.A.Pa.-ta.co.. Los afiches han sido impresos por C.A.Pa.-ta.co., las imágenes no han sido de C.A.Pa.-ta.co. C.A.Pa.-ta.co. durante 10 años de prácticas tan intensas se caracterizó por no registrar y así y todo tiene un gran registro pero que fue hecho por la gente, por las personas (*aplausos*).

Según dice Igor (Roberto Amigo) son del 84. Les comento que el material de C.A.Pa.-ta.co. no está plastificado, es un quilombo... Me es muy difícil para mí encarar este material porque me agarra mucha melancolía; concretamente no plastifiqué el material por un tema de estado anímico, porque éstos fueron los mejores momentos de mi vida, y mis amigos ya no están, algunos murieron, otros se suicidaron, otros fueron fusilados por la policía. Entonces, este material a mí sola... Miro el baúl, lo tengo arriba, no puedo encararlo. Todavía. Todavía duele...

Yo traje estos afiches... Como les decía los diseños no son de C.A.Pa.-ta.co.. Es obvia la influencia, o, mejor dicho, transferencia o como quieran llamarla, la conexión que hay entre las prácticas del GAC y la prácticas de estos afiches de aproximadamente el 84. Estoy dicien-

do esto para pedir simplemente algún tipo de historia del arte: me encanta que el GAC haya hecho eso. Pedir un historia del arte del cruce de las obras y el cruce de las imágenes. No es para reprocharle nada al GAC, que es extraordinario. El arte sale del arte. Nosotros aprendimos de los artistas del Di Tella, a quienes fuimos a buscar y que no quisieron venir. Acá está Roberto (Jacoby), al fondo. Los vinimos a buscar para las prácticas de C.A.Pa.-ta.co y no quisieron venir. Con Roberto hicimos otras prácticas, un *Museo bailable*; finalmente logramos hacer algo con él pero no las prácticas que nosotros deseábamos. De todas maneras creo que Jacoby es uno de los artistas más coherentes de esa experiencia del 68. Él, en sus veintipico de años de después, realizó su programa, que era diluir el arte en la vida. Creo que él lo ha llevado a cabo. Más allá de que uno esté de acuerdo o no con el resultado, o lo que sea, él lo ha llevado a cabo coherentemente.

Eso es algo que también les pido a los historiadores: que se pregunten cuando hablan de los artistas de los '60: ¿qué hacen esos artistas de los 60 veintipico de años después? Bueno, creo que Jacoby, en este sentido, fue un artista coherente. No vino a las prácticas de C.A.Pa.-ta.co, tal vez nosotros fuimos a pedirle algo que no era. Pero nosotros fuimos e hicimos algo con ellos. Los de la vanguardia del Di Tella fueron nuestros maestros y fuimos huérfanos de ellos. Y ahora hay un nuevo bache para estas nuevas generaciones, que son los 10 años de C.A.Pa.-ta.co que han sido silenciados, o que nosotros no tuvimos interés... O sea, era el vértigo, y después un día la casa estuvo vacía y ya no quedaba más nadie, y yo pregunté adónde estaban y me quedé unos cuantos años al lado de una estufa diciendo

"¿Qué pasó? ¿Adónde fueron todos?". Estos fueron los '90.

Bueno, quiero también traer otro trabajo, yo no sé de quién ha sido, lo encontramos con Roberto Amigo en el '96, dice: "David, este trabajo estuvo en la plaza de mayo" tiene adentro uno vaquitos y tenía velitas encendidas. Yo me acerqué y les pregunté a estos artistas qué estaban haciendo y les pregunté quiénes eran, de dónde eran y entonces uno de ellos con los que hablé me dijo que eran de la Pueyrredón (no sé si era egresado o estudiante). Entonces yo le pregunté si conocía *C.A.Pa.-ta.co* y el pibe me dijo que no. Le pregunté "¿Conocés a Romero?". "Sí, conozco a Romero". Bueno, voy a mostrarles cómo este trabajo es la síntesis... Quiero decirles que Romero conoce todas las prácticas que hicimos nosotros, porque también fue el gran artista al que fuimos a buscar. Todos los afiches de *G.A.S.-T.A.R.*, *C.A.Pa.-ta.co*, *Arte al paso* Bedoya se los ofreció a Romero, y él los tiene en su colección. Él tiene una gran colección de arte político. Yo lamento profundamente que él hoy no esté acá, porque es una pieza clave en la historia del arte político, no sé si de arte y conflicto. Si podés abrir... Tiene algo de preformativo. Yo me divierto, hago arte porque me divierto mucho haciéndolo. ¿Está al derecho?

Esta valijita me la compré a 200 pesos para ser rechazada por el premio Banco Ciudad (*risas*) Sí, mandé un Maquiavelo para principiantes;

mandé para contribuir una historia del trotskismo chileno del grupo *Clase y contraclasa*, que es el PTS de allá (yo no estoy en el PTS) y después puse algo también sobre una selección de la bienal de San Pablo. Para eso compré la valijita, pero ahora la traje para mostrar respecto de esas dos imágenes cómo fue un concentrado de lo que acabo de mostrar. O sea hay tres. Para empezar, los sobres. Estos son los sobres que nosotros hacíamos... La imagen tampoco es de *C.A.Pa.-ta.co*... O sea *C.A.Pa.-ta.co* circulaba, esto circulaba, era realmente arte hecho entre todos. Entonces nosotros nos poníamos esto. La imagen es de un preso de (la cárcel de) Devoto, como dice acá; acá estaban agujerados los ojitos, y entonces nos movíamos, hacíamos petitorios, lo que fuera, entrábamos a los boliches y hacíamos hambre, lo que fuera.. Bueno, éste es uno de los significantes que cruza aquellos.

Bueno, el segundo significante... Eso está hecho con transfer. Es un detenido desaparecido de la dictadura militar. Con *C.A.Pa.-ta.co* no recuerdo en qué año hicimos murales, trasladando los murales de las fotitos de las Madres. Bueno, acá está el otro significante que quiero mostrar. No traje varios, pero son las compañeras, detenidas desaparecidas, que están en ese trabajo...Y bueno, a algunas las iluminábamos...

Elda Cerrato lee ramona apasionadamente	Nuria Kojusner, entre ladridos y ronroneos, también.
Leo Mercado lee ramona de nuevo	Ada Monjeau no

Fundación Andreani

12 años de apoyo a la cultura argentina

En un año tan crítico, volvemos a apostar a una idea que pusimos en práctica desde nuestros inicios: el respaldo a importantes instituciones de la cultura, a cuya indiscutible trayectoria contribuimos haciendo llegar sin cargo y a todo el país la comunicación de sus actividades. Por ello, cada vez que usted vea nuestro logo acompañando una actividad artística, sabrá que aún en la peor de las crisis, una trayectoria de 12 años ininterrumpidos continúa respaldando a la cultura argentina.

Santo Domingo 3220 (129
Ciudad Autónoma Buenos Aires
Tel: 4016-0805
Fax: 4016-0863
fundacion@fund.andreani.com.ar

R. Amigo: Eso es del año 84. y fue prohibido por las Madres porque dicen cosas ofensivas en las fotos de los chicos (...) fue para el 24 de marzo del 84... *(no se oye bien)*

Emei: Bueno, nosotros empezamos a hacer estas acciones. Iban acompañadas por un petitorio y las iluminábamos. Y un sector de Madres se había enganchado en iluminar, pero otro sector de Madres dijo que no, que quedaban horrible, que ridiculizaban las imágenes. Con eso quiero decir que las relaciones entre arte y conflicto con las organizaciones no son ... *(no se oye)* para nada. En el balance que yo tengo para leer *(no va a haber tiempo)* hablo de eso.

R. Amigo: Los presos en el 85 ... la ley ... en la manifestación de Congreso. *(no se oye)*

Emei: Bueno, el compañero nos historia, nos ha venido historiando. El ultimo significativo que cruza ahí es el de *Vela por Chile*. Nosotros los *C.A.Pa.-ta.co*, acá con Daniel, el otro compañero que está presente, hicimos durante un año acciones de arte con la comunidad chilena del exilio, 4 ó 5 acciones. Los chilenos (están Loreo, Galindo, etc.)... Yo digo: los pinochetistas manifiestan con velas, los antipinochetistas también manifiestan con velas. Porque todos son cristianos. Yo he llegado a esa conclusión. Ahí están. Estas son acciones. Todos estos registros estaban traídos por el público. *C.A.Pa.-ta.co* no tenía tiempo, no pensaba en esos términos, no pensaba en el después. La revolución era cada vez que se salía, la intensidad era tan grande no pensamos en el después. Tal es así que pasando 6 años veíamos afiches viejos y no sabíamos las fechas, entonces ahí dijimos "Pucha, pongámosles la fecha". Íbamos apren-

diendo. Pero no fuimos una vanguardia académica, no pasamos por las escuelas.

Entonces, este trabajo que yo mostré acá que lo encontré en la Plaza de Mayo en el año 96 es un cruce donde están concentrados extraordinariamente tres acciones, tres trabajos que hicimos: el trabajo de los sobres, el trabajo de las velas y el de los murales de los detenidos desaparecidos.

Yo me la paso pensando en eso, yo no escribo, no voy a escribir, no tengo afán de hacer historia. Yo hago arte y de esa intensidad no me va a sacar nadie, ni para pedirme que transfiera, ni para pedirme que patente, ni para pedirme de la posteridad, pero sugiero a quienes se dedican a estas cuestiones esto: hacer una historia del arte, yo veo el catalogo de Arte y política en el Palais de Glace y corre la cronología política por un lado y la cronología de arte por el otro y es todo lo mismo... ¡No hay una conversación! ¡Las obras salen unas de otras! ¿No?

Cuando yo hablo de institucionalización, que *C.A.Pa.-ta.co* no ha sido institucionalizado, me refiero a esto: cómo lograr que *C.A.Pa.-ta.co* se transfiera son que le pase esto:

1er libro de artistas autoconvocados: No a los Indultos, la Obediencia Debida, el Punto Final. Año 1989, creo. Acá participan 60, 70 artistas, fue muy difícil; fue una iniciativa de una artista que traía una historia de los libros desde Brasil que era de León Ferrari, que Bedoya y yo lo tomamos, pero el libro salió anónimo, salió autoconvocado. Estoy hablando de procesos de institucionalización... De que *C.A.Pa.-ta.co* no está dispuesto a entregar su material para que le suceda esto.

2do libro. Veinte años. 1996. 361 artistas... Mi tesis es que, a partir de los años 90, arte y política se vuelve curricular. Estos dos libros son autofi-

nanciados y tienen tirajes muy bajos. Este primero tuvo 200. Este, no sé, hizo 500 libros autofinanciados. Pero ya este libro está convocado por artistas que figuran como convocantes. Ya hay un proceso en el que ciertos artistas, 9 aprox., se ponen por encima de los autoconvocados, coordinan y figuran de un modo especial. *3er libro.* Desocupación. Financiado por la CTA. 1000 ejemplares. Tengo la noticia de que se mojaron, quedaron sin mostrarse.

4to libro, último. La desaparición, memoria y arte política. Por Centro Cultural Recoleta, del 96, 98, no sé qué, con prologo de ¡Liliana Piñeyro!, cuando en los 80 no podíamos entrar al Recoleta, a la que jamás vi en una marcha. ¡Y ella escribe!

¿Y quién cura el libro? A ver... Juan Carlos Romero. Él no participó en el primer libro, Romero dice que no estaba en Buenos Aires, él había llegado hacía una semana y no pudimos convocarlo para el primer libro.

(N. de ramona: posteriormente al encuentro Emei nos manifestó que debía rectificarse en cuanto a que J.C. Romero no había participado, debido a que, efectivamente, sí había participado del 1er libro, aunque no lo había impulsado)

Cuando digo proceso de institucionalización me refiero a esto. En esa exposición de la *Desaparición, memoria, arte y política* ni Daniel Sanjurjo ni Fernando Bedoya ni José Luis Mei-

rás ni Emei ni Carlos Tirabasi. Ni tantos artistas que pasaron por *C.A.Pa.-ta.co*... que nosotros los íbamos a buscar a ellos debajo de las patas de las casas para que viniesen a hacer con nosotros estas prácticas, estas prácticas prototípicas que se hicieron en los '80, ¡no vinieron!

Diana Dowek: ... la década del 60...

Emei: Pero yo estoy hablando de la década del 80...

D. Dowek: Pero (...) arte y política de la década del 60... *(No se oye exactamente)*

Emei: Está bien, pero estoy hablando de cuando yo entro a actuar en arte y política, que fue la década del 80. Qué nos pasó a nosotros. Después te doy la palabra, Diana...

Cuando fue la muestra de *Desaparición, memoria, arte y política* ¡ninguno de los de *C.A.Pa.-ta.co* pudimos entrar en la exposición! Yo estaba hospitalizada, salí del hospital y fui a pedir intervenir. ¡¿Cómo no podía intervenir yo en la exposición de Recoleta donde había como 90 artistas?! Siempre he vivido eso en el circuito de arte, cada vez que se hacían muestras de arte y política no nos llamaban, y cada vez que hacíamos algo nosotros afuera, buscábamos a todos los artistas, los queríamos con nosotros. Entonces cuando hablo de cómo hacer con las prácticas de *G.A.S.-T.A.R., Arte*

Carla Rey debería ir renovando	Sofía Althabe ya lo hizo
Carola Wilde es feliz con ramona	Fernando Peirano lee ramona sin parar

al paso, C.A.Pa.-ta.co, los artistas que pusimos el cuerpo en Plaza de Mayo cuando se estaba haciendo la transvanguardia, cuando se salía internacionalmente con esa línea artística... Y nosotros estábamos en la plaza, defendiendo un discurso específico, porque estas prácticas se hicieron desde el concepto de ready-made duchampiano, había un discurso específico de arte, no se hacía desde un lugar externo, se hacía desde una práctica específica, colgados de Duchamp. Entonces eran prácticas ultrasofisticadas, capaz nos vieron, no había visibilidad para nuestras obras. De eso no más quería hablar, el balance de C.A.Pa.-ta.co queda pendiente, simplemente quería decir esto. Tal vez entre los nuevos compañeros nos puedan ayudar para ver cómo nosotros podemos transferir lo que hacemos sin que se lo chupen las instituciones, sin que se lo chupen los que hacen producción de producción. Cómo nosotros podemos circular en estos espacios y transferir estas cosas acá. Nada más.

M. Jitrik: Bueno, voy a coordinar yo un rato mientras ella (Emei) descansa. Ahora le toca la palabra a Ana Longoni.

Ana Longoni: Yo quería abreviar para no abusar del tiempo de nadie, y voy hacer eje en uno de los puntos tópicos que menos se trata a la hora de pensar la articulación entre arte y política.

Muchas de las intervenciones hicieron hincapié en la cuestión de qué pasa con la institución arte en relación al arte y la política. Y yo querría desplazar la mirada y pensar otra tensión que se suele revisar poco que es qué pasa con las instituciones políticas o sindicales o los movimientos sociales en relación a estas prácticas. Qué mandatos implícitos o explícitos provienen de estas organizaciones políticas, sindicales o de los movimientos sociales y qué hacen los artistas integrados a estas organizaciones o cercanos a ellas, y cómo repercuten estos mandatos en sus producciones, en sus lenguajes, géneros, formatos, técnicas, espacios, modos de circulación, y cómo determinan estos mandatos la circulación de las obras o cómo actúan incluso como estímulos o como discusión de esa propias prácticas.

Los 3 ejemplitos históricos que traje tienen que ver con el período histórico que yo trabajo, que es el de los '60/'70, pero yo creo que nos pueden ayudar las prácticas actuales. Incluso hasta nos podrían servir de puntapié para pensar qué pasa con la realización de esta misma semana de apoyo a Brukman. En este sentido, aunque fueran ejemplos históricos no demasiado inmediatos a nosotros nos podrían servir en esta discusión. Desde la explícita solicitud de subordinación a cierto dogma estético (el caso más flagrante de esto es el realismo socialista entre los años 30 y 60 que operó con muchas

variantes en nuestro país). Casos que van desde el suicidio del poeta ruso Maiakovsky muestra los alcances trágicos de esta relación, pero también uno podría poner ejemplos menos trágicos pero igualmente significativos.

Uno de estos ejemplos que traje es el que ocurrió en 1967, con una exposición de Carlos Alonso de la que traje el catálogo para que puedan ver las imágenes, en una galería de la calle Florida que se llamaba Art Gallery donde inauguró una muestra que se llamaba "Todo Lino", un homenaje a su maestro Lino Spilimbergo que había fallecido tres años antes en la localidad cordobesa de Unquillo en 1964. Se trata de una serie de retratos "a lo Bacon" en los que Spilimbergo aparece enfermo, aquejado por achaques del oficio, con las manos vendadas, acompañado por un vaso de vino, por una mujer desnuda en algunos casos. Y desde un semanario que salía en esos años que se llamaba "Propósitos" dirigido por Leónidas Barletta, la muestra fue objeto de una feroz crítica. Voy a leer unos fragmentos de esta singular teoría del realismo, de una nota que Barletta firma con uno de sus seudónimos: José Ariel López, en la que enuncia una concepción de la verdad que sólo puede ser mostrada si es útil para la lucha, si genera lucha. Dice así: "Si Alonso conocía pormenores de la vida doméstica de quien fue por unos meses su maestro, esta verdad no es útil al mundo, no genera optimismo ni dispone para la lucha en ningún terreno y menos en el artístico. El afán de originalidad, de sacudir, no nos puede llevar a la inverecundia de fotografiar pintar o describir literariamente en el día de la madre a la mujer que nos dio el ser en una posición ginecológica. ¿Qué sentido tiene esta injuria a don Lino Eneas Spilimbergo que está muerto? Alonso lo vio con la pata extendida y el dedo del pie san-

grando y nosotros lo vimos años y años pintando, dibujando, incorruptible, sano moralmente." La polémica continuó en los siguientes números de "Propósitos" con dureza, con detractores y defensores y derivó no en una ruidosa expulsión, como se había dado en esa misma década en otros casos en relación a otros militantes artistas del Partido Comunista, sino en un silencioso y meditado desenlace. El mismo Alonso lo narra así: "Me fui de una manera infeliz, porque ni siquiera me dieron una posibilidad de defensa, o sea, ni siquiera fueron capaces de armar una reunión para que yo expusiera mi punto de vista, no les interesaba saber qué pensaba. Me fui con la cabeza gacha, digamos, ni siquiera me expulsaron."

(N. de ramona: ver de Ana Longoni, "Del escarabajo a Spili al complot sionista", en ramona n° 23, págs. 46/50)

Al año siguiente, 1968 -éste es un caso más conocido- se produce la obra de Tucumán Arde. Yo no voy a narrar toda la obra porque sería muy extenso aquí, pero sí querría detenerme a un segundo a reflexionar qué pasó con la CGT de los argentinos, para pensar no solamente la relación con un partido político sino también con una central obrera, en este caso, de oposición, que concentró un frente muy muy amplio, que incluía peronismo de izquierda, radicalismo, socialismo, a toda la oposición a la dictadura de Onganía. La CGT de los argentinos estaba dirigida por Raymundo Ongaro y fue clave en todo el desarrollo del Tucumán Arde en el apoyo que buscaron los artistas en la "comisión de artistas" para poder viajar a Tucumán y realizar toda la obra. O sea, no hubo una ingerencia directa de la CGT

Florencia Sabaa y Paloma Ochoa deben renovar ya mismo	Magdalena Jitrik es buena chica y se suscribió
Rolo Juárez extrañará a ramona	Norma y Gabriel Werthein se portan bien

sobre la obra, pero me interesaba ver cómo la habían leído.

En el semanario CGT, dirigido por Rodolfo Walsh, aparecen dos o tres notas sobre *Tucumán Arde* cuando la obra se inauguró acá en Buenos Aires. La exposición dura tan solo 24 horas porque fue sometida a una durísima presión de organismos de seguridad para que fuera levantada. Más allá de este apoyo que, de nuevo, insisto, fue clave para que la obra se pudiera dar en este semanario, aparecen lecturas de la obra en el sentido de una comprensión puramente ilustrativa o denunciante del arte. Ongaro, por ejemplo en el discurso inaugural habla del pedacito de lienzo y de imágenes como protesta en forma artística, usa esas metáforas, y en esa muestra de los resultados de la investigación sociológica, fotográfica, no había ningún pedacito de lienzo, eso era obvio para el mismo Ongaro que estaba parado ahí mismo, pero aparecían estas metáforas muy tradicionales del tipo de género o formato que se esperaba: los artistas tenían que pintar, ahí tenía que haber lienzo por más que no lo hubiera. De eso se hablaba.

Y por otro lado todas las tensiones políticas que aparecieron en relación a una serie de carteles, uno en particular que hablaba en defensa de los patriotas de Taco Ralo, uno de los primeros incidentes de la lucha armada en la Argentina que se había dado el mes anterior, en octubre del 68, y que había terminado con la detención de varios combatientes que ni siquiera habían llegado a protagonizar ningún hecho armado. Era un entrenamiento, en una zona rural de Tucumán, y que determinó un quiebre político muy grande entre los propios artistas, entre los que pusieron este cartel apoyando a los patriotas de Taco Ralo y los que estaban en contra de

que este cartel apareciera. Esto también implicó oposición dentro del mismo sindicato, porque había una sector de la dirección de la CGT que apoyaba a los de Taco Ralo y había otro que estaba completamente en contra. Digo, acá se filtraron al interior de la obra este tipo de tensiones.

El último ejemplo también es conocido. Más que un ejemplo es la descripción de una tendencia con lo que pasó con todas estas prácticas que se daban a fines del 60, primeros '70, en relación al predominio cada vez más fuerte del "todo es política" (de lo que Silvia Sigal llama "Todo es política"), esta idea de que el arte tenía que lograr un espacio autónomo para ser parte de estos procesos de radicalización política pasa rápidamente a ser explicado por el lado de la puesta al servicio del arte en relación a las demandas concretas de las luchas y de los conflictos que se daban. Por ejemplo, Pablo Suárez haciendo historietas para el conflicto de Fabril en 1969, etc. y en los siguientes años me parece que lo que se da es un predominio cada vez más fuerte de abandonar las prácticas artísticas en pos de una militancia política lisa y llana. Me parece que esa tensión, ese recorrido, ilustra también otra de las demandas de las organizaciones políticas hacia los artistas cercanos a ellos: que abandonen sus prácticas específicas e ingresen a la política como militantes, inclusive a la militancia armada.

Entonces, son 3 ejemplos distintos que ilustran diferentes aspectos de esta tensión en el lapso de apenas de 5 años entre el 67 y el 73. Pensar qué pasó con esas tensiones en relación a las demandas que las organizaciones políticas o sindicales, incluso las organizaciones armadas, hicieron hacia los artistas politizados, radicalizados de esos años, para pen-

La década del

'80
en la Argentina

Curadora
Ana María Battistozzi

MEDIOS
ARTES VISUALES
TEATRO
MUSICA



PROA
FUNDACION

Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca - Buenos Aires
4303-0909 - info@proa.org

www.proa.org

DABBAH TORREJON

Lucio Dorr

Escultura, Instalación, obra sobre vidrio

9 de Octubre - 25 de Noviembre

Sánchez de Bustamante 1187 - Palermo - 4963-2581

MA-VI: 15-20; SA: 11-14

dabbahtorrejon@interlink.com.ar

sar otro aspecto de la complejidad de este vínculo que a veces queda un poco descuidado. Nada más; gracias.

M. Jitrik: A continuación Andrea Giunta... A cierta hora hay otras actividades acá en la carpeta, así que vamos a tener tiempo para completar las ponencias pero quizás el debate o bien lo podemos seguir afuera o bien dejarlo para el domingo que viene, y seguimos acá con esta tarea. Continuarlo, ¿no? Entonces, seguimos con Andrea Giunta, luego siguen 5 más y nos juntamos acá el domingo que viene.

X: ¡Ahora!

M. Jitrik: Claro, los que nos podamos quedar...

X: A mí hay muchas cosas que me gustaría contestar... (no se oye)

Andrea Giunta: Yo, si bien podría intervenir sobre mucho de lo que se habló hoy, traje este texto (y va a ser muy breve mi lectura) que en un sentido es como un fragmentario estado de situación...

Nos encontramos aquí reunidos para ser parte, desde nuestras practicas especificas o desde todas aquellas con las que deseemos involucrarnos, de un movimiento que funde *toma* y *creatividad*. *Toma* que comienza con la ocupa-

ción de sus trabajadores y trabajadoras el 18 de diciembre de 2001 y que continúa cuando, desalojados por la policía, toman acompañados por la movilización de miles de personas la plaza en la que hoy se produce este encuentro. *Toma*, también, de la *creatividad* en tanto ésta estuvo presente de muchas de las intervenciones y acciones que se realizaron durante el último mes. *La toma de la creatividad* que se produce cuando obreros y obreras organizan *el Maquinazo*, cosiendo con maquinas solidarias ropa para enviar a las víctimas de la inundación de Santa Fe. Las poderosas imágenes de las máquinas de coser atravesando las vallas policiales produjeron montajes de violencia y belleza expresiva alterando la forma y los usos de la calle, instalando la imagen de la resistencia frente a la de la represión. Las imágenes que nos quedan de esa acción, que no provino específicamente del campo del arte, son bellas, tan bellas como las que describió Magdalena Jitrik hace unos días, de la orquesta de tango que deslizándose junto a un piano recorrió las calles que nos rodean durante la movilización. Son imágenes que constituyen pruebas de esos momentos prístinos en los que la creatividad y reclamos anudan sus formas y sus sentidos. Existe una larga tradición en esa compleja unión entre el arte y el conflicto o entre el arte y la política. Existe una tradición internacional y también local cuyo relato podríamos hilvanar

desde los años 20 al ritmo de coyunturas y reclamos durante distintos momentos de nuestra historia. Una trama de episodios que tiene momentos culminantes en los años 60, y aquí podríamos citar muchos ejemplos, desde *el avión* de Ferrari, las experiencias sobre Vietnam de Jacoby, las grandes exhibiciones de homenaje al Che el año de su asesinato, las obras del premio Braque, *Tucumán Arde*, la exhibición de afiches del *malvenido Rockefeller*, el salón de *Experiencias Visuales*, la plaza Roberto Arlt, el gran mural *Ezeiza es Trelew*, las obras de muchos artistas como Diana Dowek, que está hoy aquí, las fuentes teñidas de rojo en las plazas, estrategias y programas que se rescriben en los años 80 con grupos como *C.A.Pa.-ta.co*, *Arte al paso*, *Escombros*, *Por el ojo*, entre muchos otros, también en los 90 y que continúan con la multiplicación de colectivos y de artistas muchos de los cuales pudieron verse en estos días en esta plaza.

Grupos de artistas que participan del desafío de pensar las formas con los contextos, de buscar las estrategias más propicias y adecuadas para que el problema de la eficacia vuelva a ser tema de debate y de análisis político y estético. Las imágenes que producen con sus obras, en intervenciones urbanas, hilvanan un relato visual que acompaña los reclamos de Organizaciones de Desocupados, Jubilados, Derechos Humanos, todos con mayúscula porque son estos los sectores de la sociedad que hoy constituyen el índice de una agenda activa, en permanente configuración, abierta a incorporar capítulos de lo irresuelto y de lo pendiente desde un reclamo activo, continuamente reconfigurado en sus estrategias. Existe también un relato histórico de estos hechos, un trabajo de relevamiento e interpretación edito e inédito de-

sarrollado por investigadores como Roberto Amigo, Ana Longoni, Mariano Mesman, Cristina Rossi, y generaciones recientes como Guillermina Fresoli o Paula Zambelli entre muchos otros un relato en proceso, que acompaña desde sus prácticas la tarea de encontrar las formas adecuadas para dar cuenta de esa tensión entre forma y contenido sobre la que siempre trabajó el arte.

Una práctica de la escritura que pone en escena el mismo conflicto de encontrar las palabras adecuadas, las perspectivas más productivas que permitan acercarse a la densidad y riqueza de lo que en esa fricción se ilumina. Una tarea de puesta en crisis del canon del arte. Canon constituido de modelos derivados de otros espacios, de clasificaciones previas, de prestigios constituidos. Una producción historiográfica que busca construir contextos de interpretación situados y en situación poniendo en crisis sus propias conclusiones, colocándolas en el límite siempre de lo provisorio. Una apuesta, también, al desafío de hacer de la escritura sobre arte una producción en sus propios términos creativa. Es la constatación de lo que existe lo que también vuelve visible lo que todavía puede hacerse. La reunión que hoy nos convoca dentro de este encuentro que cuelga las obras sobre las vallas y los árboles de una plaza, que saca las fotos de los archivos, que pronuncia palabras escritas antes de venir para volverlas vivencia, acto, performance, colaborativo con las imágenes que acompañan la ocupación territorial sobre la que se asienta la lucha protagonizada por trabajadores de Brukman. Todo lo que en esta semana cultural se produce se sostiene desde el deseo y la necesidad de sumarse al reclamo multiplicando su luminosidad. Tantas veces como sea posible,

Luis Bulgaro dale... volvé a suscribirte	Alberto Peremiansky, vos también
Victoria Ruiz otra que se quedó sin ramona	Anibal Cedrón en cambio hizo lo debido

en tantos colores, movimientos, formas, inflexiones de la palabra como puedan, en cada paso, encontrarse. Porque si coser es en definitiva unir una cosa con otra para crear algo que previamente no existía eso es lo que se ha producido todos estos días en los escenarios simultáneos que hilvanaron con otras costuras el territorio de la plaza. Gracias.

Emei: Sigue ahora Diana Dowek.

Diana Dowek: La verdad es que yo no venía a hablar, venía a escuchar, y estoy muy contenta de haber venido. La experiencia de Brukman me parece importantísima, por eso estoy acá, y por la pluralidad de las ideas que están en Brukman, que no es una cosa monolítica sino que hay muchas ideas alrededor de las costureras de Brukman. Quería decirles que esto se pudo realizar porque el diciembre del 2001, ese *Argentinazo*, cambió la idea que teníamos de la Argentina. Se pudo dar mucho tiempo antes, en el 85, los obreros de Ford hicieron lo que están haciendo los de Brukman hoy: produjeron ellos mismos autos; pero no pudieron continuar porque Alfonsín reprimió con todo y no pudieron quedarse. En este caso están apoyadas las obreras de Brukman, como los de otras fabricas recuperadas, por todos nosotros, y esperamos que continúen.

Estoy muy contenta de estar acá. No sé por qué traje este texto, que era para por si querían que lo lea... Ésta es la dialéctica que es la vida, así que no me preocupa. Siempre tengo conflictos y voy a seguir teniéndolos y todos ustedes también, con los partidos políticos y con las vanguardias revolucionarias también. Yo les voy a leer un pequeño texto de John Berger que hago mío, nada más:

"No puedo decirte qué hace el arte y cómo lo hace, pero sé que a menudo el arte ha juzgado a los jueces, vengado a los inocentes y enseñando al futuro los sufrimientos del pasado para que nunca se olviden. Sé también que en este caso los poderosos temen al arte, cualquiera sea su forma y que esa forma de arte corre entre la gente como un rumor y una leyenda porque encuentra un sentido que nos une, porque finalmente es inseparable de la justicia. El arte cuando obra de ese modo se vuelve un espacio de encuentro de lo invisible, lo irreductible, lo imperecedero, el valor y el honor".
Nada más (*aplausos*)

X: Ahora es el turno de Daniel Sanjurjo...

Daniel Sanjurjo: Ya Emei me robó mucho texto, porque muchas de las cosas que yo quería decir eran parte de esto. Bueno, yo, hace también veinte años que vengo haciendo estas prácticas de arte político y también quiero, sin caer en un resentimiento ni nada por el estilo, hacer ese hincapié. Nosotros no podemos hacer una intervención, una mesa en el Malba saltando desde el *Tucumán Arde* a los años '90, es decir, porque me queda algo que me falta. Entonces tampoco me conformo en que el *C.A.Pa.-ta.co* tenga una mención nada más, necesito una reflexión, no una mención de mi nombre ni nada porque sino las generaciones estas que están haciendo estas prácticas hoy en día no tienen un referente y no pueden desarrollar o ver que fue lo que se hizo en los '80 para poder avanzar y crear nuevas formas de expresión. Yo digo que (ya lo había dicho en otras oportunidades) nosotros hablamos que acá en diciembre de 2001 se produjo una visagra en la historia política, creo en parte que es así y también creo

que el *Siluetazo* fue esa bisagra dentro del terreno del arte. Entonces, ¿qué pasa? Si no hablamos de esto no podemos seguir avanzando en las prácticas de arte y política, ¿verdad?. Era un poco eso, es breve, digamos. Una de las cosas que digo a las generaciones nuevas es que tengan cuidado con el arte político porque es un viaje de ida (*risas*), no se vuelve, y yo no puedo salir. Bueno, era eso, un poco ya lo dijo Emei y creo que es así, también creo que hay muchas cosas dentro de los conflictos, de esas cosas internas, de mariconadas así ¿viste? que uno se pelea con el otro, y el otro le dice tal cosa. La muestra de *C.A.Pa.-ta.co* fue propuesta por mí y no se votó dentro de *C.A.Pa.-ta.co* que esa muestra no estuviera acá, cosa que me parece aberrante. Que una persona diga que prohíbe, ¿qué es lo que vas a prohibir?, si yo la hice, es decir, no me podés prohibir nada. Entonces ese criterio de cosas tenemos que ver cómo se subsanan, para poder seguir avanzando, para poder seguir recreando y produciendo nuevas acciones de arte y política. Bueno, nada más. (*aplausos, le pasó el micrófono a Valeria González*)

Valeria González: Gracias. Yo no traje ningún texto preparado, lo mío va a ser muy breve, simplemente dos comentarios bastante sencillos además en torno de algunos ejes que se marcaron acá. Sobre todo retomando la cues-

tión del corrimiento hacia afuera de la institución del arte, que mencionó Igor (Roberto Amigo) y sobre todo a lo que dijo él acerca de que en estos fenómenos, en estos procesos sobre todo lo que se da son cambios en cuanto a los procesos de circulación de las obras, intervenciones o signos artísticos.

Creo que esta redefinición de la circulación atañe también a uno de los fenómenos principales, que es la curaduría. Quiero decir que "*correrse de*", "*ponerse afuera*", negar expresamente los esquemas de curaduría tradicional, constituyen también en sí mismos, la propuesta de un eje curatorial, y en este sentido de *un otro relato posible*. Es evitar precisamente la construcción de una narrativa, evitar el control del sentido, evitar políticas verticales en el manejo de los signos y proponer unas prácticas (como hemos visto aquí) de yuxtaposición horizontal de enunciados, dónde no solamente abundaron gestos de resignificación espontánea frente al contexto dado sino también (me resumo acá la cita de Polo) el entusiasmo.

En la propuesta del "*vení y traé algo*"; "*vení y hacé algo*" desde tu campo específico, como dijo Andrea, parece estar el lema estructurante de cada yuxtaposición o articulación horizontal; vale decir que lo más importante es el encuentro. Y que en todo caso ese relato surge, emerge o se articula en situación. No sé si esto es un elemento de debilidad o algo que nos lleva-

Julio Schwartzman
hizo bien y se suscribió

Daniel Pastor
en cambio debe renovar

Ana María Madrigal
suscribite de una vez...

Marcelo Zeta Yetati
¿y...?

ría a recoger el guante que tiró Emei pero, creo eso: que el relato se construye en situación. Ahora bien, una segunda y breve cuestión: este corrimiento es un corrimiento hacia "un otro espacio" (esto es una obviedad) no sólo físico sino también político y simbólico, pero en este corrimiento a ese otro espacio por lo menos aquí en el contexto particular en el que estamos reunidos no se da un corrimiento hacia un otro público. Entonces, partiendo desde esta circunstancia en que estamos en un otro espacio pero estamos los mismos, agregaría esta pregunta simplemente: si admitimos, como viene trabajando el colectivo *Situaciones* y como también se dejó traslucir en alguno de los textos, si admitimos que las practicas de las trabajadoras de Brukman, tanto en sentido político como en cuanto a la redefinición de las prácticas de la vida cotidiana que proponen, como tantas otras prácticas, tienen en sí una división estética (vale decir: si aceptamos una redefinición ampliada de la palabra creatividad hacia las practicas sociales) entonces esto plantea para el arte y sus sujetos una problemática específica, intensa, y creo yo, absolutamente productiva que viene de a pregunta: ¿cómo sostenerse a partir de la tensión que resulta de asumir o simplemente pensar la debilidad relativa del objeto artístico frente a esta redefinición de lo estético? En este contexto, en este contexto que

el colectivo *Situaciones* denominaría "de nuevo protagonismo social". Cuando digo contexto aquí, es una palabra voluntariamente más amplia que el término coyuntura pero que busca anclarse en un presente específico. Y en este sentido retomaría una afirmación que me pareció muy interesante de lo que dijo Emei (aunque tal vez después estuvo borrada por la emergencia pasional o la primera persona), que en relación al pasado, a la historia del arte, toda situación de legado, toda situación de paternidad, es al mismo tiempo, una situación de orfandad. Gracias. (aplausos)

Elda Cerrato: Yo también pido disculpas porque no traigo nada escrito pero de alguna manera ha sido un estímulo todo lo que escuché y querría apuntar dos cosas: una, que hace un tiempo también que dentro de los que hemos hecho una práctica político-artística de militancia y artística, hemos de alguna manera recibido, o nos pareció algo sumamente promisorio que hubiera surgido una especie de moda del arte político, de gabinetes de arte político en muchos lados, es como que todo el mundo se pliega y no quiero ser irónica con esto ¿no? No quiero que lo tomen en ese sentido porque de pronto es como que se me apareció algo que es sumamente rico y que tiene que ver con una gran diversidad de enfoques.

Yo lo que le pediría a los historiadores e historiadoras, es que de pronto apuntaran en lo que podría ser algo que nos cohesionan a todos los que incursionamos en arte y política por una parte. ¡Que en realidad no es arte y política, es la praxis artística! Porque los que hemos guardado cierta temática, de alguna manera porque es parte de la vida cotidiana nuestra. Yo de pronto en este momento estoy recapitulando mi vida y es lo que pinto lo que puedo hacer instalaciones y lo que puedo armar en un menú. Y en un momento de mucha más militancia política que si bien la sigo, evidentemente lo que hacía era esto en mi obra. Pero entonces yo me doy cuenta que hay una cantidad de hilos que nos unen a los que estamos en este tipo de práctica, y al mismo tiempo hay un espectro sumamente variado, que uno lo reconoce. En los que hemos hecho militancia desde los '70 hay ciertas características; en los que de pronto abordaron el arte político en la actualidad, hay otras características, que tiene que ver con los mismos modos de producción a los cuales, de pronto, nosotros nos queremos embarcar. Pero además tenemos todo un pasado que interfiere, ayuda, da diversidad. Yo creo que hay una gran diversidad de enfoques, con lo cual algunas veces nos parece a nosotros, los viejos, que hay como una "ingenuidad" de abordaje por parte de los más nuevos. No es una ingenuidad, es una manera que hay que tratar de entenderla, además yo creo que es interesante marcar la coexistencia de hechos comunes y marcar las diversidades. Son perfiles diferentes, en esto voy a tratar de no explayarme mucho, pero me hizo acordar una frase de Boltanski, que decía que la fotografía, perdón, que la historia es la historia de lo que murió, que lo vivo no lo da la historia, y yo diría: no lo da del todo la

historia del arte, porque realmente la historia de una persona está en lo que toma en el desayuno, en el olor de su ropa, en cómo mueve los dedos adentro de los zapatos, y eso no está ni en las fotografías ni en los relatos, eso es la vida. Y creo que mientras que todo esto está vivo y que de alguna manera está creciendo, me parecería importante que se registraran esas diferencias. Porque Magdalena está encuadrada en una cierta estética que no es la mía pero que de pronto hay una serie de cruces. Éste es un punto interesante. Otra cosa interesante es lo que dijiste vos -de *Etcétera*- del marxismo y del surrealismo, y acá entonces retomo el tema de los referentes: ¡referentes un carajo! diría yo... Porque si yo me acuerdo de lo que pasó, si yo me acuerdo lo que pasó en Venezuela en los 60 en la lucha de los surrealistas, que fueron los que renovaron la plástica allá con "*El techo de la ballena*" en su lucha contra Batista, realmente estoy escuchando lo que está escuchando él, ¡jé!, por supuesto! ¡ni puta tiene idea de lo que fue "*El techo de la ballena*! Pero es un poco la misma problemática, es lo mismo la crítica de problemática que se hizo un momento Alonso cuando vos mostraste esto, yo me acordé una muestra que hizo en ... en unos años después precisamente sobre el campo argentino...

(alguien le comenta algo a Cerrato por fuera del micrófono - ininteligible)

E. Cerrato: ¡Ah! bien, que fue criticado enormemente porque le había puesto tanta mermelada a sus obras que dijeron que no transmitía lo que tenía que transmitir, y por otro lado, alguien dijo, vos dijiste creo (*no se nombra a quien*) que "nada de arte" o que "no reconocimiento del arte" y yo recuerdo una... (Interrupción)

Cecilia Caballero ¿qué estás esperando?	Florencia Braga Menéndez, ¿cuándo pensás renovar tu suscripción?
Julieta Penedo es feliz con su ramona	Gyula Kósice hizo lo correcto y se suscribió

Un miembro del grupo Etcétera (sin tomar el micrófono): ... trató de encasillar a cada grupo... (inaudible) ...en un aprendizaje académico, y yo quiero decir que con Etcétera se equivocó ninguno de nosotros fue a la escuela y...

D. Dowek: Claro, ¡pero no es ni bueno ni malo tener o no tener aprendizaje académico! porque yo recuerdo una conversación que tuve en un taxi con Ignacio Colombres que me dijo -así como una confesión-, que él lo que quería era ser un muy buen pintor. Y un pintor reconocido por todo el mundo porque era la manera como él podía instaurar sus ideas políticas. Así que creo que hay una diversidad de enfoques, me parece extraordinario. Y de pronto también encontrar lo que hay de común, de fondo, en lo que nos preocupa a nosotros. Y la otra cosa que le quería decir a Alicia Herrero es que la idea de los talleres que ella esta proponiendo ¡se está haciendo! lo que pasa es que vos no te enteraste (*risas*) Estamos investigando, estamos trabajando sobre todo el tema de los salones, de la organización, de lo que otro artista, Carmona, propuso como la democratización de la cultura, que a mí me da escozor la frase...

(pregunta inaudible)

D. Dowek: Claro, a eso voy después, al final. Y estamos trabajando con el patrimonio cultural, con la defensa de los artistas, con las discusiones sobre las ideologías, y es una organización que hemos armado, de artistas, que se llama Asociación Argentina de Artistas... no, Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina (AAVRA), y que estamos de alguna manera tratando de llevar adelante esto. Hemos hecho cosas, bueno basta, no sigo

más, pero quería apuntar alguno de esos aspectos, gracias. (aplausos)

X: Bueno, me dice Magdalena Jitrik que tenemos media hora más disponible, que les parece si abrimos una lista de oradores y si quieren le ponemos...

XX: Diez oradores de 3 minutos...

XXX: ¿Es así, tenemos media hora más? Bueno ¿Abrimos una lista de oradores?

XX: ¿Querés hablar, qué querés? ¿querés hablar vos? Bueno Magdalena va a anotar ¿vos querés hablar o qué?

XXX: Sí sí, sí, claro.

(Comienza el primer orador)

Carlos, de Contraimagen: Saludo mucho el debate éste, porque yo en el 97 cuando fue *el Cutralcazo* fundé un grupo de cine político que se llama *Contraimagen* y vimos que hacia adelante había una perspectiva mirándolo para atrás, que en ese momento no había. Con *Etcétera* trabajamos en esos dos días y así fue avanzando...

Lo que me parece es que para mí hay un centro de la discusión que no se aborda en esos términos. Yo soy marxista, mi idea es que los artistas pueden cumplir una función de alto nivel de responsabilidad en la lucha de clases en el sentido de la formación de la alianza obrero-popular, es decir, en la relación que tiene que tener el movimiento obrero y con clases medias.

Particularmente en la Argentina el problema de la revolución obrera, es decir, de la destrucción

del poder burgués, es un problema importante en el sentido de que las clases medias son determinantes: porque puede haber una vanguardia obrera y ascenso obrero como hubo en los '70, y si las clases medias no se dividen y un sector no apoya al movimiento obrero, el movimiento obrero puede ser derrotado, como pasó en 1936.

Entonces nosotros estamos viviendo un proceso ahora que el gobierno de Kirchner lo expresa de forma distorsionada. Un gobierno que subió diciendo que va a garantizar las concesiones y que los mismos columnistas progresistas de *Página/12* opinan que el gobierno de Kirchner cierra el proceso de diciembre, que las elecciones fueron un "gran evento democrático" y que se presenta como un gobierno que va a dar amplias concesiones, que va a generar trabajo, etcétera, pone la cuestión de qué está preparando la burguesía en el sentido de cómo derrotar elementos que surgen de vanguardia obrera. Yo no conozco cuando fue la última vez que se juntaron la vanguardia obrera con la vanguardia artística, pero hace mucho que no ocurre, y es porque no hay vanguardia obrera. Hay sectores, embriones, está bien, que no es la vanguardia obrera de los '70, no son corrientes como "el clasismo" del 69 (estaría bueno que haya una discusión buena acá sobre eso), pero son embriones de vanguardia obrera. Si en los próximos años nosotros vemos el desarrollo de vanguardia obrera con los métodos que inauguraron, por ejemplo, las obreras de Brukman, que se han generalizado en el imaginario del conflicto de la lucha de clases, y si los artistas logran dividirse y que haya un sector que mantenga la práctica con la cual solventaron el bloque de clases que se armó durante los '90 (que fue asentado sobre la derrota del movimiento obre-

ro). Si logra dividirse y un sector logra avanzar concientemente en articular la alianza de clases que tiene que haber entre la clase obrera y los sectores medios entonces me parece que, desde ese punto de vista, está planteada una nueva tarea que hoy me parece inaugural.

Esta semana me parece inaugural desde el punto de vista de las tareas que se presentan frente al real desenlace de la crisis abierta en diciembre, y que, en ese sentido hay un debate que tiene una complejidad teórica y que mi interpretación de la praxis desde el punto de vista marxista (es decir la relación entre la teoría y la práctica), solamente la práctica es la que abre la puerta a la resolución teórica de los problemas. ¿Está bien? Porque es una relación dialéctica.

Desde ese punto de vista, si la asumimos de frente, me parece enorme, me parece gigante la tarea planteada, que es cómo puede ayudar el artista o los colectivos de arte, los múltiples colectivos de arte y no una persona (yo descarto la idea individualista de los '90) sino como entramado social el artista, como complejo, a la articulación de la alianza obrero-popular. Es decir: la relación con la vanguardia obrera y el diálogo con el movimiento de masas y las clases medias y las clases medias pobres desde el punto de vista de la revolución obrera, nada más.

(aplausos)

Polo, de Etcétera: ¿Alguien se sintió susceptible? Porque yo hablé de referentes y de los referentes, la gente que a nosotros nos han motivado que hemos estudiado. Bueno ahora voy a hablar de, y seguir con referentes las pelotas, voy a hablar de otro referente entonces, del que yo aprendí mucho: Lenin.

Una cosa que yo aprendí de Lenin, muy breve, que es sobre los artistas que no entienden que el arte cumple una función social. Entonces, él decía que se dedicó mucho tiempo a la ciencia y le hubiese gustado más dedicarse al arte, pero que muchos artistas le habían enseñado mucho. Entonces decía que el artista es tan importante como un científico, porque el artista muestra y el científico demuestra. entonces, el escrito de Lenin invitaba a todo al mundo a soñar y él decía: "yo puedo soñar incluso hasta donde el curso natural de los acontecimientos no puede llegar".

Con respecto a la ponencia de Rosita: hablar de internas, no es que no estoy de acuerdo con hablar de internas, pero hablar de internas no sé si es acción, puede ser un revisionismo. Estoy de acuerdo siempre y cuando esté acompañado de una acción. Y entonces tiro la propuesta, que tiene que ver con qué vamos a hacer todos los artistas y todos los grupos de arte que estamos acá por Brukman, tal vez tomando en cuenta lo que decía ella.

En este espacio fue ahora, tal vez podamos trasladarnos a otro espacio, por ejemplo (un ejemplo muy vago) ahora vamos ... tomamos unas fechas (el que está de acuerdo) para... una acción, por ejemplo sería: todos los grupos de arte instalamos el tema, ahora todos los grupos de arte vamos a ir y nos vamos a encadenar con perchas y tijeras a la pirámide de Plaza de Mayo para instalar de una forma diferente el tema de Brukman y así puede ser con otros conflictos, con otros temas.

X: O a la jefatura de gobierno, me gusta más...

Polo: ... o a la jefatura de gobierno, todos sabemos, y aparte aquí está de más informar, que

el proyecto de expropiación no camina porque hay oposición oficialista de Ibarra. La propuesta creo que quedó clara. Qué vamos a hacer todos los grupos de arte acá, lo opuesto a hablar de una interna, que no está mal es cómo hacemos para hacer una acción, cómo hacemos para la unidad. (*aplausos*)

XX: Ahora, Alejandro.

Alejandro, de ArdeArte: Yo como integrante de ArdeArte y como persona que viene por fuera de cualquier academia artística o del medio, y viviéndolo tal vez desde esa distancia con la que se ven las cosas cuando no se está adentro, me parece muy interesante pero me parece que, a mi gusto hay que apuntar algunas cosas: y es que si bien es muy importante la labor de registro, la labor de análisis, de revisión, tal vez hasta de categorización de las prácticas, creo que hay que empezar a pensar las prácticas sobre todo en esta circunstancia, en este momento como un puntapié, como un inicio de algo que se puede o no generar.

A mí me quedó una frase que decían, algo como si mal no recuerdo "una fricción que ilumina", bueno creo que este puede ser el momento para una fricción que ilumine o que oscurezca esto.

Creo que más allá de los análisis y las interpe-laciones que se han hecho de historiadores e historiadoras, teóricos del arte, las prácticas artísticas se están haciendo sin ellos, desde hace mucho tiempo, estén o no. Entonces, me parece que más allá de estas cuestiones en parte teóricas y en parte no tanto, hay que hacer una reflexión desde uno y desde todo el conjunto de artistas, y empezar a pensar esto para adelante. Con -creo yo- un compromiso mayor de

parte de todos frente a las situaciones que se están dando y sobre todo puntualmente frente al conflicto de Brukman. Creo que, a mi gusto, la salvación (la salvación buah, es una palabra medio asquerosa), la salvación está en la unidad dentro de las diferencias particulares de cada uno. Pero la unidad se va a poder hacer cuando nos sentemos todos y podamos acordar eso. En ese sentido a mí me parece que la práctica es la que va a definir, creo yo, ciertos conflictos, bueno nada mas. (*aplausos*)

Emei: Bueno, me toca a mí, no sé si se entendió lo que yo dije. Mi interpelación no estaba dirigida a los grupos de artistas, mi interpelación estaba dirigida a los que hacen la historia del arte, ¿sí? donde yo, lo que estoy planteando es una historia del arte que de cuenta de los cruces de obras.

Simplemente, las obras se tocan unas con otras, ¡Y yo lo que veo es que en general se habla de generalidades, de grupos y no se habla de obras! A lo sumo lo que se hace es describir, muestro algo, y proyecto y narro lo que todos están mirando. El tema es cómo se cruzan unas obras con otras.

Mi interpelación fue a los historiadores del arte porque está este tema de estos diez años de material que está encanutado. No era hacia los artistas con los cuales estoy trabajando, tengo mis hipótesis, pero era específicamente a los que hacen la historia del arte. o sea: cómo la están haciendo, ¡todo es igual! Ese catálogo de arte y política del Palais de Glace, ¡todo es lo mismo! Nada se cruza con nada, no hay diálogo, no hay conversación, ¿cómo se hace la conversación? Por eso mostré las obras cómo se tocaban unas con otras, no para decir: "¡Ay, estos chicos, qué coso que copiaron!", no esa

mi intención, yo estoy completamente... Yo veo que hay una historia del arte que de cuenta de eso, no voy entregar el material de C.A.Pa.-ta.co, discúlpenme, lo mandaré a otro lugar del planeta (y será mi pequeña, antes decía venganza, o no se qué) y que vayan a estudiar nuestras prácticas al extranjero.

Eso también era una posibilidad, mientras no cambie la historia del arte como se hace acá y no se dé cuenta de los cruces de obra y no se hable específico de arte específico de producciones de visualidades que lo que hay...

Voz que interrumpe fuera del micrófono dice: Me parece que estás faltando el respeto a muy prestigiosos historiadores del arte...

Emei: Bueno, si los historiadores del arte lo toman así, mala suerte... Es mi derecho, ¡es mi derecho!. Tomá la palabra, le entrego al compañero [*el micrófono*], no es para debatir, mi interpelación es a los historiadores del arte: ¿cómo lo hacen? ¿Sí? tengo mis diferencias. Y no era a los colegas, no era a los artistas, ¿sí?

R. Amigo: Voy a aceptar la interpelación a los historiadores del arte porque, como algunos lo saben, por elección de hace años lo soy. Y acepto la interpelación porque tal vez soy uno de aquellos que historió a C.A.Pa.-ta.co y a G.A.S.-T.A.R. y a las *Siluetas* en los '80, poniendo el cuerpo en La Plaza. Y tiene razón Emei, que posiblemente tengamos que ver ese material afuera, porque, (Emei: me cansaste hoy...) parte de ese material lo vendieron a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, o sea, vendieron afiches a eso... Así que si querés que hagamos una cadena de ese tipo de cosas, el libro de C.A.Pa.-ta.co no salió porque se cagaron a puteadas cuando nos juntamos a princi-

pios de los '90 para hacerlo, que lo iba a escribir yo (acá está Daniel) y que recopilé todo el material. Si querés poner los puntos sobre la "i" los ponemos largamente, pero esa no es la intención.

La pregunta que yo tengo que hacer es por qué hablan tanto de los historiadores, y celebro esto, porque hace unos años atrás en lugar de interpellarnos así, a los historiadores, hubiesen empezado a putear a los críticos. Entonces celebro que por lo menos los historiadores del arte hoy nos hayamos constituido por nuestros tectos en interlocutores, y no los críticos de arte. ¿No? Tal vez habrá que empezar a discutir esas diferencias y esos límites entre unos y otros aunque tal vez en algún aspecto por las exposiciones o tectos que se mencionan están algo confusos. Son prácticas distintas aunque en algunos casos se coordinen, y se junten, y se cambien las practicas.

Eso por un lado, por el otro les hago una pregunta a todos ustedes los colectivos: ¿Por qué tenemos que historiarlos? Denme un motivo real ¿Por qué yo tengo que historiarlos a ustedes? (Intervención de alguien casi inaudible)

R. Amigo: ... No, no necesariamente, ¿Por qué tenemos que historiarlos? ¿Acaso acá no estamos por la defensa de Brukman? ¿Acaso acá no estamos por hacer una sociedad mejor? ¿iO

estamos acá por hacer, carajo, la historia de ustedes!/? (aplausos)

E. Cerrato: A mí me parece bárbaro que este-mos acá para la defensa de Brukman como estuvimos para estar en contra de la guerra (que hay varios que no estuvieron), como estu-vimos para muchas otras cosas. Lo que me da la impresión es que nos estamos engolosinando con la defensa de otros gremios y nos estamos olvidando completamente del gremio nuestro. ¿Cuándo la CTA, cuándo (con todo mi respeto, mi dedicación y el laburo que pueda hacer para Brukman) en algún momento los textiles se ocuparon de nosotros? ¿En algún momento los otros gremios nos dieron pelota? Y bueno, pero tengamos conciencia que nosotros, aparte de estar trabajando en eso tenemos que estar trabajando para nosotros también. Era eso, nomás. (pocos aplausos)

La Negra, de Brukman: ¿Qué historia, no? A las pelotas... Es duro... Con muchísimo respeto a los historiadores, a los artistas, a los nuevos artistas que van surgiendo, yo creo que, cuando, en la semana que dijeron va a hacer la "Se-mana de la cultura", dije: "Uuuy, vienen a romper las pelotas"...ver... éste, cosas... claro, pero tengo que aclarar que siendo militante de mu-

chos años nunca leí artículos, nada mas que a Mafalda, después a otras no he tenido tiempo... Mi vida fue dedicada a querer hacer la revolución, que todavía me parece una utopía. Y si seguimos discutiendo así y viendo esto, me parece más lejos todavía, ¿no?

Los historiadores cantan la historia de tiempos atrás, los presentes, que serán los nuevos historiadores, como las compañeras de Brukman que quedarán en la historia, no sé si entramos o no entramos. Pero vamos a ver la historia de la Argentina, cómo fue el Cordobazo, como fue el Santiagazo, todas esas historias que quedan, el 19 y el 20 [de diciembre de 2001] que no fue hace mucho, lo de Brukman que fue hace días, van a quedar en la historia. Yo creo que es interesante llevar la historia siempre.

Esta semana, honestamente, revierto lo que dije el primer día que dijeron que venía la cultura. Me llené de cosas muy ricas, que no conocía, de ver un árbol con... con una reja, de ver a una mujer cosiendo una bandera... que no sé para qué va a ser esa bandera, me digo yo, ¡la está cosiendo! (risas). Hacer esas cosas que cada uno las hace con amor y el que tuvo la oportunidad, (yo no tuve la oportunidad de estudiar, me hubiese gustado estar en una universidad, en una facultad), tengo una hija que me decía: "Quiero hacer arte" y yo decía "¿Arte nena? te vas a cagar de hambre", pero el tema es que tampoco pudo hacerlo, y reivindicó mucho (a pesar de que reniego mucho con Polo) lo creativo.

Porque acá hay artistas en la vida, que creo que todos nacimos con un don de artistas. Porque artista es el que está en la calle peleando todos los días, ver cómo se va a defender del sistema, cómo se va a defender del capitalismo. Y yo no es que me pongo en protagonista, pero le cuen-

to para no decir "no, está sacando cosas de otros", yo me crié huérfana, y al criarme huérfana es como el hijo del alcohólico tiene que aprender a defenderse en la vida.

¿Y qué mejor artista es ese? ¿Qué mejor madre que la que está en el norte argentino o en Santa Fé viendo qué educación le va a dar a su hijo? Y ver cómo, pensar, crear, cómo va a ser, cuando muchas veces no nos alcanza el sueldo y decir: "¿Qué hacemos de comer? -un arroz, -pero los, pibes están comiendo arroz todos los días, están podridos..."

Creo que el artista y el arte y la política tiene que ir acompañadas, quizás seamos los marxistas o los leninistas, como él decía. A lo mejor tenemos ese don más violento de decir: "Che, hay que hacerla" y bueno, lo irán haciendo a pasos, a paso lento, pero creo que va acompañada. Cuando uno dice muchas veces, yo me acuerdo por allá en aquellos años que se cantaba... había una canción que decía: "Luchar y crear, poder popular", y era eso. Ahora lo estoy entendiendo, esto es lo que es la cultura, lo que es la educación. Yo soy una medio maleducada, pero bueno, trato de educarme. Me quedé sin madre, me crié con la escuela de la calle, y creo que es el mejor arte que muchas veces se aprende.

Hoy por hoy, gracias a las compañeras de Brukman puedo decir: "Estoy ocupada", después de seis años de estar desocupada. Y reivindicarme otra vez con la clase trabajadora, cuando en este país cada vez más, por estas discusiones, porque esta discusión hoy la dan como arte, y mañana se discute en lo político, en otro lado. Viendo si van a dar la fábrica o no la van a dar, y si le van a dar a los piqueteros del 26, y cómo vamos a seguir matando al pueblo... Entonces, es jodido, ¿no? Pero yo en nombre

Nora Dobarro ramonea todo el día	Marcela Gené igual
Pablo Siquier en cambio ya no	María Victoria Arroyo Menendez menos

de mis compañeras... es duro... pero, yo estuve un año adentro con ellas, así intercalado... pero... yo las veía a ellas y decía: "Qué artistas que son" ... porque hay que hacer trajes finos, hay que hacer trajes finos... Hay que ingeniar a hacer cosas cómo hacían las compañeras, y que las tiene que seguir haciendo. Y que ellas muchas veces decían: "Bueno, pero tenemos que bajarnos, esto, lo otro..." y yo decía: "No compañeras, ustedes están haciendo un laburo de la puta madre." "¿Estos trajes?, ¿esto?". Me decían: "Negra: ponéte a coser." y yo les decía: "No, no me gusta, a mí déjenmela en la cocina, déjenme que yo..." Y en realidad hoy las envidio cuando las veo coser. Porque la verdad es que la máquina es un arte, así que, en nombre de ellas, muchísimas gracias que hayan estado. Sigán discutiendo, sigan en poder de cambiar esta sociedad: con el arte, con la discusión, con la pelea, ¿sí?. Lo interesante es unirnos de verdad. Muchas veces es difícil unir un marxismo con un troskismo y con otros... ¡es difícil, que lo parió! Pero bueno, tiene que serlo, algún día tenemos que dejar diferencias para buscar tomar el poder, porque acá el enemigo avanza. Y para eso tenemos que ser grandes artistas, para pensar cómo vamos a matar al capitalismo, cómo vamos a decirle al capitalismo: "No a que nos apanen el petróleo", cómo: "No se lleven el agua", bueno, habrá que ser artista para [hacer] eso, compañero.

Nada más y muchísimas gracias y sigan discutiendo por lo mejor. *(muchos aplausos)*

(Interviene una mujer que pide no ser registrada en la grabación; sus comentarios no refieren a lo discutido en el encuentro, se trata de una denuncia sobre desapariciones en los '70)

A. Herrero: ... conozco a los integrantes AAVRA y me hubiera puesto en contacto con alguno...

E. Cerrato: *(inaudible)*...pero si vos querés... *(inaudible)*

A. Herrero: Sí, pero no los alcances de la misma. Pero no de que estaban convocando a una investigación multidisciplinaria...

E. Cerrato: Lo hablamos después...

A. Herrero: Me parece que podrías informarles a todos, entonces de qué se trata, porque de la misma manera que yo no estoy enterada de los alcances por ahí todo el resto también quiere conocerlo. Y... y después, bueno, lo que más me interesaba marcar era que de alguna manera yo lo propongo también como algo que nace de este marco y de estas metodologías y algo que sale a partir de acá también. Que posiblemente, la asociación ésta, AAVRA, considere también los nuevos métodos de lucha y de investigación y trabajo. Pero no obstante lo cual me parece pertinente que de acá salgan metodologías de trabajo propias de este tipo de funcionamiento. *(aplausos)*

Santiago García Navarro: Quería decir algo muy simple, ¿por qué dije que era una falta de respeto para mí? Es una falta de respeto en una crítica el hecho de decir que no hay historiadores que no hayan hecho lecturas cruzadas de diferentes colectivos de la práctica artística en distintas épocas de nuestra historia, porque efectivamente las hay. Entonces es partir de un dato falso.

Hay muchos libros, bueno, no sé si muchos por ahí, una cantidad de libros de gente que está acá, de literatos como por ejemplo, el que hicieron Ana Longoni, y Mariano Mesman y que no es el único trabajo que han hecho. "Vanguardia, internacionalismo y política" de Andrea Giunta, que está acá. Y varios libros más, donde efectivamente se hace ese trabajo, que es el trabajo propio de la práctica del historiador de arte, que, es producto de un trabajo de campo.

Entonces me parece que no tiene ningún sentido hacer un comentario así sin ningún fundamento. La crítica es cuando se puede argumentar en función de una práctica determinada. En el fondo lo que a me gustaría es que no surgieran este tipo de resentimientos o de luchas entre artistas, historiadores del arte, curadores, críticos, porque sí..., como estigmatizando a otro tipo de prácticas que no son la artística específicamente, que lo único que hace es crear disidencias o rencillas inútiles.

Y al mismo tiempo se está pidiendo un trabajo de memoria, un trabajo de historización y se niega el trabajo ya realizado de historización y memoria. La memoria se puede hacer de diferentes maneras, una de esas formas es la historización. Entonces, encuentro contradicciones en ese tipo de discursos, que me parece que en el fondo a lo que van es a crear competencias que para mí son completamente infructíferas.

Lo bueno es respetar la práctica de cada uno y entre todos trabajar. Ahora, uno puede estar muy en contra de lo que hagan determinados curadores que pueden ser completamente dictatoriales, pero lo mismo también se puede criticar la complicidad del resto de los actores del circuito para sostener a determinadas perso-

nas cuyas prácticas, sean cuales sean, son perniciosas para el trabajo de todos. Entonces, simplemente eso; no montarse sobre un tipo de práctica como si fuese la más importante, y tratar de abrir caminos de diálogo y de trabajo común con otro tipo de actividad, nada más. *(aplausos)*

X: Yo quería hablar de algo que me llama la atención, y lo planteo no como algo que tenga en claro, al contrario. Yo tengo muchas dudas y es algo que me mueve bastante. Por un lado se habla de una necesidad como de reconocimiento de la historia hacia estas prácticas, hacia este tipo de prácticas, que aparentemente quedan marginadas a propósito de determinadas lecturas que se hacen. Por lo general estamos acostumbrados a que los que construyen los relatos son los especialistas: en historia del arte, crítico de arte, etc. Yo creo que tendríamos que empezar a superar esa instancia, esa necesidad de solicitar por favor que revean esas cosas. ¡Nosotros tenemos que empezar a escribir esas cosas, nosotros tenemos que empezar a construir esos relatos!

Por otro lado, cuando se habla de unidad, cuando vos, Polo, estabas hablando de generar una instancia de unidad entre prácticas tan diversas yo creo que, no es que lo vea imposible, pero realmente lo veo muy difícil. Sobre todo porque existe esta necesidad de reconocimiento permanente que, (que sé yo, todos lo tenemos a lo mejor) pero yo lo que descubro en esas necesidades, en esos reclamos que se generan, es justamente un predominio del ego del artista por sobre el hecho de considerar la práctica artística como cualquier otra práctica dentro del campo social.

Rescato el espíritu de lo que dijo la Negra [de

Brukman] también. El arte también está en otras partes, y si empezamos a considerar manifestaciones estéticas un montón de cosas que no fueron hechas por artistas específicamente, entonces tendríamos que empezar a cuestionarnos qué quiere decir artista o ¿cómo me nombro yo? ¿Me nombro como artista? ¿Qué soy? Cuando lleno el casillero del formulario de la planilla de... una declaración jurada ¿qué pongo? ¿Soy docente, soy artista, soy estudiante? ¿Qué soy? Me parece que tratar un poco de quitarle importancia al ego, al tema de los nombres, y empezar a respetar las identidades, porque cada grupo, cada colectivo tiene sus identidades y somos muy diferentes.

En vez de hablar de una unidad, yo hablaría más de una coordinación, de una articulación legítima donde se respeten las diferencias. Dar la posibilidad a las diferencias, eso es lo que yo entiendo por unidad y por coordinación. porque muchas veces se confunde unidad con unicidad de discurso, con unicidad de temática. Y no todos estamos de acuerdo quizás con darle visibilidad mediática a algunas prácticas, para mí y para muchos de los que estamos acá las construcciones se hacen más desde la base y no pasan por la lectura espectacular de los hechos. Solamente un ejemplo de lo diversos que podemos ser, de las diversos puntos de vista que podemos tener en un intento de unidad. Tratemos de manejarnos con criterios amplios, tratemos de ser tolerantes, porque a mí real-

mente me gustaría, y creo que sería útil poder sentarnos en una mesa y discutir respetándonos, sobre todo respetándonos. Nada más.

(aplausos)

M. Jitrik: Bueno, no quedan más oradores y por otra parte tenemos que ya dejar la carpa para la obra de teatro que sigue. Además esto sigue afuera, hay también recitales y el acto de cierre del *festival*, del acto cultural. Perdón que haya dicho *festival*, porque esa palabra se nos ha colado todo el tiempo y la odiamos todos, es una *semana cultural*, porque festejar no estamos festejando nada. También está la proyección de "Los traidores" Raimundo Gleyzer a las nueve y tenemos que consultar nuevamente si armamos una nueva reunión el domingo aquí, para seguir conversando. ¿Empezamos cómo ver de reunirnos y seguir hablando? Entonces cerramos por ahora este debate y a las cinco y media a la misma hora y mismo lugar... ¿A las seis? Bueno a las seis. Y agradecer mucho y a los que todavía no contribuyeron; les volvemos a repetir nuestra necesidad de contribuciones. Y agradecer mucho la presencia de todos ustedes.

(Producido: Sebastián Codeseira)

Desgrabado: Alejandro López, Germán Garrido

Corregido: Laura Cozzo

Delivery: Gasti Camaratta)

Alejandra Padilla volvió...

hacé como Marion Helft que ya volvió a recibir ramona

Fundación Descartes

"PINCELADAS Y OTROS CONDIMENTOS"

PROGRAMA **SIN IMÁGENES** DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES
RADIO CULTURA FM 97.9
SABADOS de 14 a 15 hs

LUN A JUE DE 17 A 22

Billinghamurst 901
4861-6152

www.artea.com.ar/pinceladas -
ENTREVISTAS ON LINE CON AUDIO
RADIO EN VIVO ON LINE

IDEA Y CONDUCCION : STELLA SIDI

solicitud de suscripción - ramona papel

Seleccionar categoría: 6 números = \$ 30
 12 números = \$ 60

Nombre y Apellido:

Calle, nº y piso:

Localidad, CP y provincia:

Tel: E - mail:

Seleccionar forma de pago:

Efectivo Cheque Deposito

Enviar solicitud a
Fundación Start Bartolomé Mitre 1970 5º B C1039AAD Buenos Aires,
o a ramona@proyectovenus.org

Cuando ser curador se volvió re-fashion

La Biennale di Venecia 2003 ¡Mamma Mía!

Por Guille Matteucci

(Ma. en arte contemporáneo y cocinera)

The Next Documenta Should Be Curated By An Artist" propone Jens Hoffmann e invita a artistas como John Baldessari, Daniel Buren, Cildo Mereiles, Rivane Neuenschwander, Lawrence Weiner y otros, a reflexionar sobre la idea de qué sería si un artista ocupara el territorio usualmente destinado al curador? (1)

Todos somos curadores pero ¿qué es ser curador? El curador "cura" una exhibición, determina que es lo que sí y lo que no se muestra y como se muestra, para lograr transmitir un mensaje al espectador. Se podría decir que algo así como en el caso del escritor y su editor, cuando se trata de arte contemporáneo, el curador y el artista trabajan *hand in hand* y *mind in mind* a fin de presentar una o varias posibles lecturas o ángulos de dónde viene y hacia dónde va la obra misma del artista, teniendo siempre en cuenta el contexto en el que se expone. En su defecto, la exhibición se convierte en un estudio abierto y el trabajo de curaduría se vuelve obsoleto; facilitando quizás que el museo o institución actúe simplemente como un agente legitimador.

Ahora bien ¿cómo resolvieron los curadores invitados a hacerse cargo y llevar adelante una

de las más prestigiosas exhibiciones colectiva de ámbito internacional, como fue el caso de *La Biennale di Venezia*? Por lo general en exhibiciones de grandes dimensiones y en particular en *La Biennale di Venezia*, los grandes temas externos ya están definidos por el contexto. Seamos realistas ¡es la 50ª exhibición internacional de Venecia! El título que dio el director Francesco Bonami a *La Biennale di Venezia* este año fue ***Dreams and Conflicts, the dictatorship of the viewer*** ¿Pero cuales fueron los sueños y los conflictos que se plantearon? y ¿fue acaso la dictadura del espectador, o la de los curadores la que se puso de manifiesto?

Una vez más este año el Arsenal, un conjunto de antiguos galpones para embarcaciones, fue destinado a la vanguardia y Bonami resolvió fragmentar el espacio invitando a 8 prestigiosos curadores de distintas regiones del mundo, incluido el mismo, a presentar 8 muestras colectivas. Cuando la exposición es colectiva, el curador tiene dos caminos: el primero es formar un conjunto de pequeñas muestras individuales y presentar una muestra colectiva fraccionada, de lo contrario debe plantear un tema externo y elegir los artistas que ilustren con su obra el tema a desarrollar. Tanto Bonami en ***Clandestine*** como Igor Zabel en ***Individual Systems*** optaron por la primera alternativa y

presentaron un conjunto de muestras individuales, incluyendo un total de 45 artistas cuyos trabajos en su mayoría giraban alrededor de la interacción del público con la obra.

Gilane Tawadros, el curador africano que llevo a cabo la sección de ***Fault Lines, Contemporary African Art and Shifting Landscapes*** asumió su nacionalidad y presentó artistas de vanguardia de ésta región para ilustrar temas de colonialismo, post-colonialismo, migración y globalización. Mientras que Catherine David, la famosa ex-curadora de Documenta, se concentró en intentar introducir la estética y problemática socio política cultural del mundo Islámico al mundo occidental. En una sala oscura, titulada ***Contemporary Arab Representations***, se presentaron más de siete pantallas de grandes dimensiones dónde simultáneamente corría una película dedicada a Beirut y Líbano, realizada por distintos intelectuales de medio oriente quienes planteaban sus preocupaciones inmediatas posteriores a la reciente guerra. Resultando un espacio que demandaba al espectador transitorio mucho tiempo y dedicación.

A diferencia del espacio curado por David, con simplemente entrar en ***Z.O.U / Zone of Urgency***, el espectador se sentía de repente inmerso en una estructura totalmente caótica o

de plato roto, como suelen denominar algunos arquitectos aquellas ciudades que crecen apresuradas y sin plano urbano alguno. El curador Hou Hanru eligió un grupo de 12 artistas que representaban temas urbanos y ponían de manifiesto ese orientalismo caótico, tan propio de las ciudades sobre pobladas y tan alejado del minimalismo, que concentrarse en una obra en particular se volvía casi imposible.

Por otro lado Carlos Basualdo, en ***The Structure of Survival***, presentó en un orden preciso la obra de grandes artistas de Brasil y otros no tan conocidos de otros países. Quienes a pesar de no ser todos latinoamericanos, con su obra se planteaban cuestiones comunes no solo a Latinoamérica, sino que iban más allá de la regionalización; dando soluciones de supervivencia a la marginalidad y poniendo en evidencia la pobreza y las distintas formas de dictadura, tanto las políticas como las económicas. En ésta área, los cruzamientos y las posibles lecturas fueron tan elaboradas que se podría escribir todo un artículo acerca sólo de su trabajo como curador.

Sin embargo, el sector más comentado y visitado en el Arsenal fue ***Utopia Station***, curada por Hans Ulrich Orbist conjuntamente con Holly Nesbit & Rirkrit Tiravanija. Igual que Basualdo, ellos hicieron uso de la historia del arte, pero

mientras Basualdo realizó un trabajo académico, en **Utopia Station** los curadores presentaron una muestra de instalaciones y obras de performance, que de alguna manera rescataban el espíritu de grandes exposiciones de finales de los sesenta y principio de los setenta. Con la única diferencia que ésta vez se aplicó un sentido de marketing que en su momento no estaba tan desarrollado y cada espectador pudo llevar a casa más de un souvenir. Todavía hoy se pueden bajar de la red los posters realizados para ésta sección.(2)

A todo esto ¿dónde quedó la obra? al fin y al cabo la estrategia de mercado lo que logra es poner énfasis en los nombres, ya sea el de los curadores o de los artistas; y ¿Qué fue de la dictadura del espectador? si el espectador agobiado por el calor que aún abruma a los europeos, probablemente trasnochado y con resaca, tenía que hacer un gran esfuerzo y poner mucha paciencia y dedicación para intentar rescatar aunque sea un par de las más de 300 obras presentadas en el Arsenal solamente.

Quizás las muestras más exitosas dentro del área de *La Biennale* fueron aquellas espontáneas, que se encontraron contenidas e hicieron buen uso del espacio adjudicado, como fue el caso del Pabellón de España con Santiago Sierra. Escocia, Gales, Dinamarca y Luxemburgo(3) se apropiaron de palacios, iglesias y otros

lugares alejados de los *Giardini*, del Arsenal y de las zonas turísticas, aprovechando el marco de la ciudad para invitar al espectador a pasear por sus canales y sus calles descubriendo la arquitectura. Además que, una vez en el sitio, el espectador sentía la obligación y hasta el deseo de dedicarle tiempo a la obra exhibida.

De alguna manera, se podría decir que el Arsenal se le fue de las manos a Bonami, quién a pesar de seccionar el espacio, e incluir intervalos de ocio patrocinados por café Illy entre curaduría y curaduría, creó diálogos y cruzamientos entre las distintas regiones del mundo que llevó a la exhibición a transformarse en una lucha de poder entre curadores. "Cuando dos elefantes se pelean es la hierba la que sufre" dice el proverbio, y esta vez eran ocho los elefantes. Sin embargo, al fin del día ¿no son estos acaso los sueños y conflictos del mundo globalizado de hoy?

Una de las obras más disfrutable fue **Silent Collisions**. Una puesta en escena de danza contemporánea de Charleroi/ Danses - Plan K Company, con la participación del arquitecto norteamericano Tom Mayne y la coreografía a cargo de Frédéric Flamand. Este último, director artístico del primer festival internacional de danza en *La Biennale di Venezia* 2003 que, con dicha obra inauguró la sección Walloon Region and The French-Speaking Community de Bélgica. Y no pude llevarme nada a casa, ni siquiera sacar fo-

tos. La danza contemporánea es efímera y sin embargo de alguna manera logró sintetizar, en menos de dos horas, con un talento y una estética visual extraordinaria y una tecnología de primera línea, las preocupaciones y sueños de quienes cuestionan el futuro de la humanidad.

El encuentro del espectador con cualquier obra es siempre efímero. Aún en el caso de una obra que se vale de la materia y permanece en el tiempo: es un momento. Especialmente en una muestra monumental como es la de Venecia. Y una de las condiciones que ayudaron a la afluencia de público a **Utopia Station** fue la posibilidad que dio Ulrich al espectador de permanecer en el área, tomarse un café, comer algo y sentarse debajo de los árboles en el jardín rodeado por obras y eventos de performance.

Venecia es Venecia y hubo de todo, incluso en el mismo Arsenal se dio un ejemplo del artista como curador y fue el caso Gabriel Orozco en **The Everyday Altered**. Excelente artista mexicano, quien con un gran sentido de ética, al igual que Rirkrit Tiravanija, no incluyó su propia obra en la sección de la que estuvo a cargo. Sin embargo la gran mayoría de los trabajos presentados, de alguna manera manejaron una estética muy similar a la del artista Orozco, quien en su papel de curador incluso tituló el área con una frase que bien podría utilizarse para explicar el sentido mismo de su obra artística.(4)

Por último, el mejor ejemplo de curaduría por curaduría misma lo encontré en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Una excelente muestra titulada: **Cultura porquería, una espeleología del gust**, a cargo de un grupo de curadores locales. Donde se cuestionaba al espectador acerca del valor y la influencia cultural, que tuvieron y aún tienen, los carteles usados en los *freak shows* de principios del siglo pasado, las carreras ficticias de cantantes y actores que desaparecieron con el tiempo, la televisión, la pintura *kitch* de mariposas, flores y personajes de grandes ojos melancólicos de los años setenta, e incluso películas como **Carne** de Armando Bo con la Coca Sarli como protagonista.

Notas

(1) http://www.eflux.com/projects/next_doc/index.html

(2) <http://www.eflux.com/projects/utopia/index.html>

(3) Vale la pena mencionar que el pabellón de Luxemburgo, curado por Marie-Claude Beaud y Björn Daklström, fue particularmente bien resuelto y la obra de Su-Mei Tse, una artista de origen oriental quien, habiendo tenido una carrera hasta entonces como violonchelista, presentó por primera vez su excelente obra plástica en forma de video.

(4) *La Biennale di Venezia* cierra al público el 2 de noviembre 2003.

Duelo y figuración

Por Jorge Figueroa

En la década del 80, en Tucumán, los artistas contemporáneos cometen un parricidio. Matan al maestro, matan a la Nueva Figuración. Las rupturas son distintas, y cada una con alcances o límites diferentes. Para algunos será una aventura de corto alcance, para otros, la posibilidad de adoptar nuevos lenguajes que, en esta provincia hasta ese momento, eran casi desconocidos. El maestro Ezequiel Linares había quedado impactado con la obra de Bacon, cuando la vio en Madrid por primera vez. Como jefe del taller de pintura y dibujo de la Facultad de Artes transmitió sus conocimientos y técnicas, y toda su obra puede considerarse desde esta neofiguración, inscripta en su particular barroquismo. Para bien o para mal, las artes en esta provincia están pautadas desde la institución universitaria: no hay nada (o muy poco) que ocurra al margen de ella, y ésto, desde la década del 60. Por ello, aunque Linares no fue el único maestro sin dudas fue el más influyente, al lado de Aurelio Salas, Juan Gatti, Ernesto Dumit o Gerardo Ramos Gucemas. Esa Nueva Figuración se convirtió con los años en estereotipos, en meras repeticiones. A mediados de los años 80, y cuando de la ilusión movilizadora de la democracia se empieza a transitar el camino del agotamiento, puede observarse una ruptura en el discurso artístico, que podemos señalar entrada la segunda mitad de la década. A fines de 1986 se pudieron apreciar "cosas" diferentes, apropiaciones nuevas, trabajo intertextual o citas de Buenos Aires o Europa. Los artistas trabajan en un enorme palimpsesto, y la generación del 80 trabajó sobre la última capa, aunque comprende todo el espesor del texto.

Experimentación

De repente, toda la herencia es sometida con beneficio de inventario: se abre un proceso de profunda experimentación. Sobre los soportes y las materias: el tradicional lienzo es abandonado, y se incorpora el plástico y la madera (Marcos Figueroa); pintores como Gerardo Medina defien-

den una total planimetría y reniegan de la tridimensionalidad. En el grabado, Rubén Kempa desarrolla el collagraph, y Roberto Koch y Rolando González Medina registran el color en la xilografía taco perdido. Eli Cárdenas, Ana García y Guillermo Rodríguez trabajan sus esculturas con resina poliéster. Pero además, Octavio Amado dibuja sus glamorosos graffittis en paredes céntricas, además de sus inmensos falos, incorporando el aerógrafo y estilizando cada vez más sus figuras.

Líneas de trabajo

Artistas como Nicolás Leiva, y después Margarita Vera, Alejandro Gómez Tolosa, Roberto Koch y Blanca Machuca plantean un exacerbado neoexpresionismo. Para Geli González y Daniel Duchén la figura humana desaparecerá; en esta tendencia neoinformalista también pueden situarse obras de Figueroa, Koch y Kempa. Además de someter a los géneros a experimentaciones diferentes, hay una mirada hacia el propio cuerpo y hacia las acciones. La performance aparece como un referente muy atractivo. Casi simultáneamente se crea un numeroso grupo, "Surco" que, inscribirá sus huellas en los valles calchaquíes (land art).

De espectros y duelos

De todas maneras, los maestros no terminarán de desaparecer. En el parricidio, finalmente, sobrevive el espectro del padre (como lo hará en Hamlet), que aparece y desaparece permanentemente. A pesar de haber asesinado a los maestros, en los *duelos* de sus discípulos tal vez se han inscripto no sólo las deudas y créditos y su correspondiente identificación, sino también el mismo enfrentamiento al que alude la palabra (duelo). Porque trabajan en ese palimpsesto, hay escrituras superpuestas, y unas al lado de otras; que dejan ver los borrones; lo anterior y lo nuevo, casi en el mismo plano. Porque el intertexto es una inmensa operación de acordarse (Kristeva), y porque los artistas de los 80 se posicionan desde la anamnesis.

HOY EN EL ARTE

DARIO GONZALEZ

20 de octubre al 8 de noviembre

Feria de Estampa

26 al 30 de noviembre

Gascón 36 Tel 4981-4369
hoyenelarte@coleccionables.com.ar

GALERIA DEL INFINITO

MARTHA DANERI

Lindenstrasse 9-14

FOTOGRAFÍAS

DEL INFINITO ARTE
Av. Quintana 325 PB - Recoleta
CP: 1014 - 4813-8828/4815-5699
Buenos Aires, Argentina
LU-VI: 10:30-20; SA 11-13

**Valentina Liernur
Marina Rubino
Andrea Schwartzman**

inauguración
9 de octubre, 19-21 hs.

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

Plurisconstructo, 1956

Otra red ideológicamente informalista

Por Rafael Cippolini

1. Para una óptica del sistema. La narración de la Historia como conjunto empírico. Manipulaciones.

¿Cada acontecimiento una tesis? Entonces ¿por qué una tesis? ¿Cómo participa el acontecimiento de la tesis? Participa narrativamente, por supuesto, como construcción de un modelo (de memoria, de argumentación, de provocación). Como intervención de una subjetividad reconstruida en la sucesividad escandalosa (y a la vez clásica) de una cronología que abdica, prima facie, de la invención dialéctica. Participa para, adoptando (y también mal utilizando, manipulando) poner en cuestión un esquema. Una red.

Imaginemos, dibujado en un espacio de representación, un diagrama en red. En un instante dado (porque veremos ampliamente que representa un estado cualquiera de una situación móvil), está conformado por una pluralidad de puntos (cimas) unidos por una pluralidad de ramificaciones (caminos). Cada punto representa, ya una tesis, ya un elemento efectivamente definible de un conjunto empírico determinado. Cada camino es representativo de un contacto o relación entre dos o varias tesis, de un flujo de determinación entre dos o varios elementos de esa situación empírica. Por definición, ningún punto se privilegia con respecto a otro, ninguno se subordina unívocamente a tal o cual: cada uno tiene su propio poder (eventualmente variable en el curso del tiempo), su zona de irradiación

y también su fuerza determinante original. Como consecuencia, aunque algunos de ellos puedan ser idénticos entre ellos, en general son todos diferentes. (Michel Serres, *Hermes I – La Comunicación*, 1984).

Maravillosa pataficidad: cada tesis – acontecimiento no participa de ninguna generalidad (contra - Aristóteles: no hay manifestación y conocimiento más que de lo particular). Cada acontecimiento (narración) es diferente a cada vuelta de puesta en escena, de interrelación con otros acontecimientos. El diagrama se muestra distinto otra vez.

El diagrama en red configura una situación – teórica o real – a través de la exposición espacial y la distribución de tesis o acontecimientos. En esa exposición, en el seno de la distribución, intervienen intercambios de situación, variaciones del raudal de determinación, agrupamientos de subconjuntos locales, etcétera, intercambios, variaciones y agrupamientos que tuvieron lugar simultáneamente en el espacio (de ahí la diferenciación de la red en un momento dado) y en el tiempo. Por lo tanto existe, me atrevo a decir, una transformación, una evolución global de la situación en un espacio – tiempo. De esa transformación es posible afirmar, por lo menos una cosa que, en general, escapa a cualquier otro método de aprehensión. (Serres, op. cit).

La narración de tesis, espacio del acontecimiento (el punto de la red, el argumento de construcción) como plurisconstructo, interferido por el ruido de sus cercanías, de las otras tesis y la comunicación que estas proyectan.

2. El festín de las tesis: 1956. Esta red en lo conceptual informalista. Primera parte.

Una red jamás infinita, sino pautada, electa. Propuesta en sus elementos articulantes y desarticulantes, consensuados, olvidados y nuevamente puestos en escena. Los mecanismos enunciativos que acompañan la manifestación y emergencia de la imagen plural que determina, finalmente, los límites de una época, de un año (y elijo al azar, 1956, sólo por el arbitrario dato que, en este año, Hugo Parpagnoli reseñó para la revista *Sur*, en un artículo que vertebraba las obras de Josefina Miguens, Horacio Butler, Manuel Ángeles Ortiz y Raúl Soldi). Aquí y ahí, siempre surge un elemento distinto que redistribuye la lógica ubicacional de las tesis.

Veamos.

A expensas del escritor Virgilio Piñera, Ernesto Sábato publica en la revista cubana *Ciclón* (de la cual el primero fue uno de sus principales animadores) su tesis sobre el arte abstracto, fechada en Santos Lugares.

(...) Hay mucho de verdad en este planteo de Hulme como lo hay, en general, en Worringer. Su defecto capital, a mi juicio, es que no ven el proceso dialéctico de la historia y, en particular, el desarrollo contradictorio de la expresión artística. Hulme no advierte que el Renacimiento es el resultado de un doble movimiento, pues si por un lado, como consecuencia del espíritu terrenal y mundano de la clase que surge gracias al desarrollo de las comunas, está animado de una ten-

dencia naturalista, por el otro, y como consecuencia de la misma causa, significa el comienzo de una actitud maquinista y científica. Mientras lo primero conduce a lo concreto, lo segundo inevitable ha de producir un universo abstracto. Y esta nueva abstracción, al menos la que proviene de este proceso, lejos de significar el triunfo de un espíritu religioso significa la reducción hasta sus últimos términos de un espíritu profano.

Si la tesis de Hulme fuese correcta, el arte abstracto de nuevo tiempo sería la búsqueda de una nueva trascendencia y, lo que aún es más discutible, el único camino artístico para lograrla. Contra estas dos perentorias afirmaciones cabe proponer las siguientes causas del arte abstracto contemporáneo.

Primera: *el Renacimiento humanista y profano que tanto desdigna el ensayista inglés. Debajo de los sutiles estremecimiento de la carne hay en las figuras de Leonardo æ para señalar un arquetipoæ los invisibles pero rigurosos esqueletos de sus triángulos y de sus pentágonos, y el todo ordenado según los cánones de la Divina Proporción y de la Perspectiva. Escribe en su Tratado: "Dispón luego las figuras de hombres vestidos o desnudos de la manera que te has propuesto hacer efectiva, sometiendo a la perspectiva las magnitudes y medidas, para que ningún detalle de tu trabajo resulte contrario a lo que aconsejan la razón y los efectos naturales". Y en otro aforismo agrega: "La perspectiva, por consiguiente, debe ocupar el primer puesto entre todos los discursos y disciplinas del hombre. En su dominio, la línea luminosa se combinaba con las variedades de la demostración y se adorna gloriosamente con las flores*

de la matemática y más aún con las de la física". Piero della Francesca, pintor y geómetra, es el antepasado directo de Cézanne, quien, con sus pirámides, cubos y cilindros, es el antepasado de los abstractos, a través de los cubistas. No es casualidad que los cubistas resucitaran la sección áurea y se interesasen por Luca Pacioli. Esta genealogía vincula indiscutiblemente a los abstractos de nuestra época con el humanismo, la ciencia y el dominio burgués del mundo exterior. Nada, al menos por este costado, de misticismo ni de trascendencia: Renacimiento liso y llano, humanismo técnico y profano, no de papeles antiguos y excavaciones, sino de cartógrafos, geómetras, fortificaciones, ingenieros, máquinas de hilar y fundición de cañones. Y como consecuencia, y al contrario de lo que supone Hulme, la rebelión mística de los tiempos modernos se hizo a través de los espíritus románticos, que, desde Donatello y Miguel Ángel, hasta Kierkegaard y Dostoiévski, encarnan creciente y tumultuosamente la sublevación del espíritu religioso contra el espíritu tecnolátrico de una civilización burguesa. Sus últimos descendientes los hallamos entre los post-impresionistas como Van Gogh y Gauguin, entre los fauves y los expresionistas, entre los surrealistas y, en fin entre aquellos artistas que, aunque surgidos de la abstracción, derivaron hacia la realización de objetos concretos, inventados por su propio yo y no en virtud de un proceso de abstracción en el mundo que los rodeaba; actitud típicamente romántica y autista, por más que el ascetismo de sus formas geométricas pudiese llamarlos a engaño.

Segunda: la dialéctica interna del propio arte.

Las expresiones estéticas no siempre son la manifestación (directa o inversa) de la época sino que también obedecen a la dinámica intrínseca de su propia evolución: a la lucha de escuelas, al agotamiento de las formas, al cansancio y hasta al mero espíritu de contradicción que tan a menudo es propio de los artistas. Y, no sin seguir los grandes arcos de cada período (romántico o gótico, renacentista o barroco), los creadores, siempre personales y anárquicos, ejecutan desplazamientos individuales a la izquierda o a la derecha, por arriba o por debajo de las grandes líneas. Y en el gran arco que constituye lo que podría llamarse "el arte de nuestro tiempo", podemos encontrar tendencias tan contrarias como el constructivismo de Cézanne y el expresionismo, el riguroso problema de los cubistas y el desorden surrealista. En los últimos años, sobre todo en la Argentina, esa dialéctica interna de las escuelas ha provocado un creciente auge de la abstracción, lo que no sólo no significa que el arte figurativo quedará enterrado para siempre, sino, por el contrario, que ha de resurgir en una próxima e inevitable revancha, si la tesis que vengo desarrollando es correcta.

Tercera: el ascetismo del arte contemporáneo frente al sentimentalismo burgués. La burguesía que, mediante la ciencia, desencadenó el más poderoso proceso de abstracción que ha conocido la humanidad, no dejó por eso de ser "realista", es decir, miopemente adherida a la capa más superficial y mundana de la realidad. Y de ese modo, paradójicamente, preparó su propia tumba espiritual, al convocar fuerzas mentales que han ido mucho más allá de lo que sus gustos mezquinos y confortables po-

dían desear, hacia las zonas platónicas de las puras formas. Mediante esta independización y esta trascendencia de las fronteras burguesas, el arte abstracto ha dejado de pertenecer a la esencia del espíritu social que lo provocó para convertirse en un arte odiado y despreciado por la burguesía.

Cuarta: el caos. Que es, de las cuatro causas señaladas, la única a la que puede (y debe) aplicarse parcialmente la tesis central de Worringer sobre el esencial desacuerdo entre el hombre y el mundo en la base de cierto arte abstracto. La crisis de nuestro tiempo ha puesto nuevamente al hombre a la intemperie, metafísicamente hablando. El derrumbe de la civilización burguesa y racionalista lo enfrenta dramáticamente a un nuevo caos, y en medio de la catástrofe, muchos se aferran a un Orden Geométrico. Ciertos espíritus angustiados tienen a menudo la tendencia a buscar en la claridad y seguridad de una organización matemática un sistema de coordenadas al cual aferrarse y en el cual encontrar la calma que su desorden interior les niega. Ya sostuve que el platonismo sólo podía haber sido imaginado por hombres demasiado preocupados por las pasiones de su cuerpo y de su alma. El platonismo de Sartre en la Náusea no tiene otro origen, como tampoco es posible explicarse de otra manera que espíritus tan románticos, oscuros y expresionistas como Mondrian, Kandinsky y Vantongerloo hayan derivado hacia el arte abstracto.

A casi cuatro años del célebre artículo de Harold Rosenberg en Art News (1952), donde se consagra el término Action Painting, Sábato ensaya sobre el arte abstracto como conse-

cuencia del caos posburgués (tesis dentro de las tesis en su historia privada del arte) mientras Jackson Pollock muere en los Estados Unidos ¿en exceso de cuál Platón? ¿Del alcohol y las terapias jungianas? ¿Jackson Pollock como síntoma del derrumbe? Hay otros, y dobles: en Buenos Aires Jorge Romero Brest, quien ocho años antes había fundado la revista Ver y Estimar (1948) es nombrado director en el Museo Nacional de Bellas Artes (un año antes había sido nombrado interventor por el gobierno del General Aramburu) al tiempo que se crea el Museo de Arte Moderno y Rafael Squirru es designado su primer director. Si Ver y Estimar fue creada como "espacio ficcional para teorizar sobre lo que no sucedía aquí", esta nueva, repentina institucionalización y refundación de espacios ¿abonaría de discurso el vacío sostenido por Ivanissevich? Por ejemplo, Romero Brest convoca a Grete Stern a dirigir el taller de fotografía del Museo ¿renovación formal - institucional en curso? Exactamente cuando Sameer Makarius crea el grupo Forum y su subsecuente Manifiesto:

La luz se transforma en forma y la forma en imagen.

La fotografía se descubre y en menos de cien años es el mas importante medio de expresión grafica del siglo XX.

En tan fantástica metamorfosis lo que fuera curiosidad pasa a ser en poco tiempo, el testigo mas fiel de nuestro universo, de nuestro mundo, de nuestra vida. Pero no se contenta ya a ser la observadora objetiva de nuestros actos y de los

acontecimientos mundiales. La recién nacida quiere influyendo creativamente, cambiando, adelantando, con su propio modo, como todo arte, tomar parte en el constante desarrollo.

La fotografía puede ser y es arte. El hombre detrás de la cámara si es artista, quiere expresar con su medio a sí mismo y a su opinión y su individualidad subjetiva, quiere como miembro activo de la sociedad tomar posición frente a los acontecimientos mundiales, a la naturaleza y al medio ambiente que lo rodea.

Como parte de un intenso sentir humano de su época quiere ser el vocero de sus semejantes, y necesita interpretar el sentir y vivir de su tiempo. Alegría y pena, amor y odio, juego y trabajo, lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, la paz y la guerra, la totalidad de su época y de los acontecimientos no los quiere tan solo documentar, sino tiene que vivirlo, sentirlo y transmitir esa unión total con su época a sus fotografías para que esos den al observador una clara visión de su tiempo. Tanto el observador de hoy como el de mañana, tiene que recibir un conocimiento exacto de nuestra era.

Reflejar nitidamente y simbólicamente nuestra forma de vivir de sentir y pensar y fijar con claridad cristalina inequívocamente por el medio de la fotografía, es la meta, la meta de todos los fotógrafos que aspiran a ese título que en su sentido mas cabal es tan difícil de lograr como el de poeta, pintor, escultor, actor.

Forum quiere lograr este objetivo. Nosotros sus miembros queremos ser un grupo de fotógrafos contemporáneos. Si logramos representar y ex-

presar a la humanidad, a ella y nosotros mismos, a su medio ambiente y el nuestro, su pensamiento y el nuestro, habremos logrado nuestra meta. Si no, deseamos que otros mas afortunados alcancen la alta meta y que nuestra obra les allane el camino.

Cada uno de los nombres atravesados por las sucesivas tesis resguardan sus privadas y refulgentes mitologías. Por supuesto, no fueron nunca igual a sí mismas ni quedarán intactas. Las mitologías también poseen su red: una forma especular de leerse las unas en las otras.

3. Adláteres del festín. La red atraviesa el mar. Segunda parte.

Tesis que empujan y transforman tesis: Nueva Visión edita, por primera vez en nuestro idioma, "Documentos para la comprensión del arte moderno", de Walter Hess y Tomás Maldonado, mentor de la publicación, deja el país para, convocado por Max Bill, dictar cátedra en la Hochschule fur Gestaltung de Ulm. Nuevos tiempos políticos y discursivos: en julio, en el número 7/8 de **Contorno**, Tulio Halperín Donghi ensaya sobre el peronismo ("ahora las multitudes estaban también en el otro bando, y se entregaban con delirio al júbilo de su liberación. El modo de festejarla sobrecogió de horror a los indignados espectadores; y en su inocencia tenían en efecto los festejos una clara voluntad sacrílega: desde las danzas orgiásticas en la sala de espera de la estación Once hasta los gritos increíblemente obscenos con que sus partidarios recibieron en su primera aparición pública a la esposa del jefe del movimiento"). Incluso Borges hipotiza sobre las

soluciones para los problemas del país en la revista El Hogar (n° 2450, 2 de noviembre).

Lucio Fontana, siempre exiliado (¿de dónde?), quien desde 1947 se encuentra en Italia, prepara su serie de tintas, en plena expansión no sólo del Big - Bang del Espacialismo (su Espacialismo) sino también del movimiento Arte Nucleare que lo asoció con Enrico Baj, Asger Jorn y Piero Manzoni. ¿La abstracción seguía siendo vanguardia? Jóvenes y consagrados proponen más y más alternativas. Macció realizó su primera exposición individual (¿cómo y cuánto contenían aquellas imágenes del germen neofigurativo?) al mismo tiempo que Berni creaba el primer retrato de Juanito Laguna, que presentaría en sociedad un lustro después en la Galería Witcomb, bajo el nombre de Berni en el tema de Juanito Laguna. Sí: él, Berni, en el tema de Juanito, la pintura como documentación y acumulación ¿otra economía formal para las estrategias de hacer arte en Argentina? Al año siguiente, en 1962, ganará el Primer Premio de Grabado y Dibujo de la XXXI Bienal de Venecia. Kosice - curador del envío - y Rafael Squirru - a cargo de las Relaciones Culturales de Cancillería del presidente Arturo Frondizi - fueron los artifices de la batalla por la participación argentina en el certamen. Pero volvamos a 1956: otro viejo maestro era reconocido internacionalmente: Pettoruti recibe el Premio Continental Guggenheimeim de las Américas y Kosice, en plena madurez creativa, luego de haber exhibido al Salón de Realités Nouvelles de París (1948) y de experimentar plexiglás y tubos de gas de neón, participaba en la XXVIII Bienal Internacional de Venecia. La ciudad y

los géneros resisten y mutan: Miguel Diómede, pinta *Calle de la Boca* y la tradicional escuela que abandera Quinquela Martín continúa su marcha; Alberto Breccia, que viene de publicar (con guión de Abel Santa Cruz) **Pancho López** para editorial Códex y de dibujar para Tía Vicenta, comienza a colaborar con Germán Oesterheld en editorial Frontera. La diversidad no es sólo formal o ideológica. Son prototipos de mundos coexistiendo (en el recorte del recorte: toda red, repito, es muy necesariamente un fragmento de red; de aquí nuestro interés).

Hay más tesis. Tesis conectivas: una nueva abstracción para Buenos Aires. Kenneth Kemble hace la experiencia de sus primeros collages hechos con materiales de desecho (retazos de género en pésimo estado, papeles, objets trouvés) entronizando la irrupción de los materiales provocativamente innobles; Xul, en cambio, ensaya novísimas teorías. Publica en la revista *Lyra Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos* y en *Mirador Automatas en la historia chica*. Pero las teorías también se materializan y así Vigo prepara el primer modelo de *Bi - Tri*, que tantos años después, en los ochenta, presentará en la Fundación San Telmo con los atuendos propios del ciclista y Josefina Robirosa, en mayo, expondrá en la galería de Alfredo Bonino junto a Domingo Buccini y Jorge de la Vega. Fue una muestra consagratoria, que le abrió muchas puertas. En esa época, firmaba sus obras como Josefina Miguens. Así es. Parnagnoli vio esa exhibición, generando, para nosotros, una nueva tesis. Así la Historia.

Nada menos que Klee y Xul: una rave para las esferas

Por Cintia Cristiá

Mucho se ha hablado acerca de las similitudes entre la obra de Paul Klee (1879 - 1940) y la de Alejandro Xul Solar (1887 - 1963); algo se ha escrito al respecto. En su excelente monografía sobre Xul Solar, Mario Gradowczyk dedica algunas páginas al análisis de este fascinante paralelo estilístico.¹ Además de la admiración de Xul por Klee, se señala la afinidad de cualidades estéticas – como el tamaño reducido de las obras –, el interés por la música y la espiritualidad. Si bien otros críticos e historiadores de arte habían ya reparado en las similitudes entre Xul y Klee², René Bedel³ se contaba entre quienes alertaban sobre el peligro de caer en una comparación superficial.

La oportunidad de ahondar en un tópico sin duda apasionante – dada la estatura artística de ambas figuras – llegó hace unos pocos años al Museo Nacional de Bellas Artes, en la exposición conjunta “Paul Klee invita a Xul Solar”. Lamentablemente, ya desde el título algo desconcertante, se insinuaba la idea de una jerarquía existente entre ambos artistas. Entre los escritos que integraron el catálogo⁴, el de Jorge Glusberg se preocupaba explícitamente en negar cualquier influencia de Klee sobre Xul Solar, como si esto disminuyera la calidad o la validez de su obra. Sin embargo, Glusberg dedica el pasaje inicial de su comentario a justificar el hecho de que un artista tome elementos de otro, con lo cual traiciona sus propias dudas con respecto de la afirmación señalada. El curador de la Fundación Klee, Michael Baumgartner, confirma la ausencia de un contacto personal entre ambos artistas y se concentra en acercar las

lecturas y los principios básicos que animaron a estos creadores – como el de la unidad entre creación y cosmos. Su análisis de dicho *encuentro*, como él prefiere denominarlo, es más profundo y feliz al tiempo que interroga las obras de ambos para dilucidar las intersecciones en el vocabulario plástico. En su párrafo final, no obstante, Baumgartner se asegura de dejar en claro que “la grandeza del arte de Xul no yace en las semejanzas con la obra de Klee sino en las diferencias”. Finalmente, Jorge López Anaya retoma algunos de los puntos mencionados, estableciendo que la coincidencia de Xul con Klee en lo que a la utilización de signos y elementos gráficos se refiere es solo formal. Fueron dos utopías diferentes, según el crítico, las que animaron a ambos artistas.

Si bien es reconfortante el hecho de que estos dos maestros hayan compartido una muestra, los puntos centrales de la misma parecen atacar sólo de manera pasajera los interrogantes más profundos que suscita la evidente semejanza, al menos formal, entre Klee y Xul. ¿Importa saber si se conocieron personalmente? ¿Ayuda a la interpretación de las obras determinar quién se inspiró de quién? En un mundo del arte en el cual la originalidad es un valor en sí mismo, es probable que sí. Pero a los fines de la comprensión de la obra de un artista, de la reflexión acerca de los múltiples caminos del arte, de la expresión humana, estos aspectos parecen triviales y estériles. ¿Por qué no, en cambio, tomar algún eje que recorra la creación de ambos y estudiar las respuestas ofrecidas por cada uno de ellos a los diversos interrogantes implícitos en la problemática elegida?

La *Hayward Gallery* de Londres presentó en 2002 una muestra dedicada a la obra de Paul Klee⁵, cuya organización temática incluía dos títulos alegóricos a lo musical. El grupo de obras reunidas en “Ritmos mensurados (1920-1928)” la inteligencia musical de Klee se traduce en la inclusión gráfica de divisiones, repeticiones y acentos, tal como en *Pastoral (Ritmos)* (1927). Los curadores rescataron la analogía del estilo *staccato* o las variaciones rítmicas de *Paseo familiar* (1930), aplicando el título de “Ritmos alterados” para la última época del artista (1937-1940). Recorriendo las salas, pensábamos, ¿y por qué no tomar el aspecto musical, presente en la obra de ambos artistas⁶, como un campo intermedio?

En efecto, la percepción de ambos microniversos puede ser bastante similar en lo que a música se refiere. Los siguientes párrafos, por ejemplo, podrían referirse tanto a Klee como a Xul. ¿Quién es quién?

Muy tempranamente tomé conciencia de la cualidad musical de su obra. Las superficies de color estaban tratadas como armonías, las líneas como melodías, las capas de color como una polifonía. Pero más que nada, amé el misterio interior, los pasajes sutiles del sueño a la realidad, las visiones imaginarias entre geometría e “ingenuidad”, toda esta imaginería de la cual yo tomaba experiencia instintivamente por los ojos, pero también – así lo sentía – por los oídos.⁷

La búsqueda de gamas sutiles, el brillante juego de colores, las refinadas transparencias, las calidades inéditas se unen a una particular movilidad de la estructura compositiva para dotar al conjunto del cuadro de una riqueza plástica excepcional dotada de un ritmo casi musical.⁸

La música parecería ser un espacio neutro propicio para acoger el diálogo fértil entre ambos artistas. Se intentará aquí exponer algunos puntos de reflexión con respecto de lo musical, tanto en la actitud hacia ella como en su posible influencia. Comparar obras que tienen que ver con la música y ver de qué manera cada artista resuelve ciertos problemas, qué tipo de compo-

nente musical jerarquizan, qué aspecto sonoro eligen como fuente de inspiración, puede ser un camino válido para estudiarlos.

Preludio: Klee y la música

La importancia de lo musical en la obra de Paul Klee se ha establecido y profundizado en un corpus nada despreciable de escritos. Entre los artículos⁹ y libros¹⁰ dedicados a ese tema se destaca el estudio de Pierre Boulez¹¹. Punto por punto, uno de los compositores paradigmáticos del siglo XX comenta las lecciones del *Bauhaus*¹² ilustrándolas con cuadros, grabados y dibujos, y proponiendo un paralelo con la música. La pertinencia de las enseñanzas de Klee, según Boulez, reside en la manipulación del material, el arreglo de los elementos, la *composición* de la obra propiamente dicha. Estas reflexiones son aún más significativas cuando Boulez declara haber sido discípulo de Klee a través de las obras y los escritos de éste, habiendo aprendido particularmente a *reducir* los elementos a sus principios básicos y a *deducir* las múltiples soluciones a un problema dado. Es cierto que Boulez se muestra algo parcial – justificando las limitaciones del gusto musical de Klee y en el análisis de ciertos cuadros – pero su mirada es profunda y coherente.

Otro hito importante es sin duda la muestra *Paul Klee et la musique* organizada por el Centro Pompidou de París en 1985. Las obras ligadas a la música son agrupadas temáticamente y acompañadas por artículos que exploran las diversas cuestiones relacionadas con la influencia de la música en la obra de Klee¹³. Los subgrupos reciben títulos como “Música y músicos”, “Escrituras en pentagramas”, “Ritmos y sonoridades”, “Escrituras fugadas”, “Polifonías” y “Composiciones, temas y variaciones”. Si bien el criterio de selección de obras para cada uno de los rubros puede resultar algo confuso¹⁴, la idea es interesante. Haciendo votos para que se realice algún día una exposición *Xul Solar y la música*, proponemos tomar algunos de dichos parámetros organizativos como puntos de comparación entre ambos artistas y su relación con la música.

1. Música y músicos

Las coincidencias comienzan desde un principio. Paul Klee nace cerca de Berna el 18 de di-

ciembre de 1879; Alejandro Xul Solar, cerca de Buenos Aires, un 14 de diciembre, ocho años más tarde. Ambos reciben una educación musical, de mayor solidez en el caso de Klee, ya que su padre es maestro de música. Como Hans Klee (1849 – 1940), Emil Schulz (1853- 1925) es alemán. Nacido en Riga e ingeniero de profesión, el padre de Xul tocaba la cítara, conocía los rudimentos musicales y asistía regularmente a conciertos. De origen suizo, Ida Marie Frick Klee (1855 – 1921) estudió canto en el conservatorio de Stuttgart; los datos acerca de los gustos o conocimientos musicales de Agustina Solari Schulz (1864 – 1958) escasean.

Con carácter profesional o aficionado, la música forma parte de ambos hogares. Como medio de expresión de inquietudes juveniles, presenta una diferencia significativa: mientras Klee toca el violín en grupos de cámara y en la orquesta de Berna, Xul mantiene una actitud más cercana al melómano, ejecutando el piano para placer propio e incursionando en la composición. Esta divergencia profetiza, por un lado, el virtuosismo que Klee desarrollará en sus obras plásticas, por el otro, el interés de Xul en un trabajo solitario, explorando contenidos y lenguajes.

También divergente es la concepción del lazo entre la música y la pintura. Xul se expresa mediante poemas que combinan imágenes visuales, auditivas, táctiles, cinéticas y olfativas, como el siguiente:

[Octubre de 1910] Visiones claras en la noche, rítmicos suspiros musicales de la selva florida, variados arrullos de aguas que van danzando y el aliento-perfume de la primavera adolescente que juega y me rodea como llamas deliciosas, en fiebre delirante me anonadan, oh!, y en un grupo movido de doncellas delicadas y magníficas sirenas!

Bajo el encanto de Baudelaire y Rimbaud e incorporando escenas del imaginario wagneriano (recordemos que *El Oro del Rin* y *La Walquiria* fueron representadas en el Teatro Colón durante el mismo año), Xul escribe desde el fondo común de las sensaciones. El enfoque de Klee,

por su parte, es más intelectual, lo cual se hace manifiesto en su cuaderno de notas:

[Junio de 1905] Más y más paralelos entre la música y el arte gráfico se me hacen evidentes. Sin embargo, ningún análisis tiene éxito. Ciertamente, ambos artes dependen del factor temporal, lo cual puede ser probado fácilmente.¹⁵

Quizás esta diferencia se deba a que Klee ya estaba estudiando arte formalmente. En efecto, a los ocho años que separan el nacimiento de ambos, se suma el hecho de que Klee se entrega a la pintura desde más joven y con una mayor decisión. En 1898, con sólo diecinueve años, se incorpora a la escuela de Heinrich Knirr en Munich. Xul se acerca a la pintura de modo autodidacta y como parte de una búsqueda más amplia. Recién a los veinticuatro años, en Europa, pintará de modo sistemático. Curiosamente, su única experiencia de educación formal tendrá lugar también en Munich, pero más de veinte años después que Klee: de 1921 a 1923 asiste a la Münchener Kunstwerkstätten.

Bach

En las coincidencias existentes en sus gustos musicales, merece especial atención la veneración por Johann Sebastian Bach. Se suman así a tantos otros artistas del siglo XX que encuentran en Bach un modelo a imitar. Sin embargo, una vez más, dentro de esta coincidencia aparente contrastan fuertemente ambos enfoques, apreciables en los cuadros que se relacionan con este compositor y la técnica contrapuntística y aún más reveladores cuanto se trata de la misma temática.

Entre las obras de Klee que presentan una estructura basada en la repetición de motivos - agrupadas en la categoría "Escrituras fugadas" en el catálogo del Pompidou - se destaca *Fuga en rojo* (1921)¹⁶. Es posible que esta obra paradigmática, en la que formas simples parecen volar hacia la derecha, haya sido inspirada por aquella temprana *Fuga en dos colores*, presentada por Kupka en el Salón de Otoño de París en 1912. Kupka había señalado "Creo que pue-

do encontrar algo entre la vista y la audición y puedo producir una fuga en colores tal como Bach ha hecho en la música."¹⁷ No obstante, Boulez indica que, si bien el título alude directamente a Bach, no se debe intentar buscar una traducción literal de la forma fuga, cuyos principios están claramente definidos. La palabra "fuga", continúa, no tiene otro sentido que el de indicar que se está frente a una estructura formal claramente determinada, que obedece a reglas muy estrictas en lo que refiere no solamente a la constitución de los temas y de las figuras sino también al plan de la composición.

Por más que Klee haya tomado a la fuga como modelo, no es seguramente para componer gráficamente una fuga en el sentido musical del término, sino más bien para reencontrar en un cuadro cierto tipo de retornos, de repeticiones y de variaciones que son la base del lenguaje fugado.¹⁸

Aunque algo teñida de justificación, la lectura de Boulez puede relacionarse con las *multiondas* de Xul Solar, algunas de las cuales incluyen la palabra "contrapunto" en su título. Por ejemplo, recuérdense la bellísima *Contrapunto de montes con Yara* y *Contrapunto de puntas*, algo más hermética. Las extrañas cadenas montañosas de *Barreras melódicas*, finalmente, parecen emular las cuatro voces de un coral en su combinación y comportamiento.

La influencia ejercida por Bach en pintores modernos no se limita al caso de estos dos artistas, tal como indica Catherine Arnaud en *Variaciones sobre un tema de J.S. Bach*.¹⁹ La lista a Kandinsky, Kupka, Itten, Holzel, Nouveau y Kokoshka. Andrew Kagan recuerda que en su artículo "Abstraktion in Tanz und Kostum" (1928), Schlemmer relacionó la abstracción a la música de J. S. Bach "porque está exenta de todo elemento natural o ilusionista, desarrollada puramente a partir de sus respectivos instrumentos, y estructurada de acuerdo a principios matemáticos."²⁰ Schlemmer también refiere la intención de los maestros de la Bauhaus de encontrar el equivalente en el arte de los principios de armonía y contrapunto existentes en la música "y así conse-

guir una similar exactitud".²¹ La composición estratificada de *Fuga en rojo* pone en evidencia que la concepción de Klee se acerca considerablemente a las afirmaciones de Schlemmer.

¿Habrá una alusión a esa obra en las puntas que conforman el espacio imaginario de *Coral Bach (Música)*? En esta ténpera de 1950, Xul también apela a la superposición motivica y al juego de transparencias para poner en movimiento la composición. La textura imbricada hecha de motivos triangulares podría ser una alusión a la polifonía imitativa. Curiosamente, la dirección de las figuras es opuesta a la de *Fuga en rojo* y al sentido de lectura de una partitura. ¿Sugiere esto la imagen especular de los objetos voladores de *Fuga*? ¿O habla Xul de un regreso al pasado, de la necesidad de rescatar técnicas antiguas? Si Klee utiliza el rojo como base cromática de su obra, Xul se inclina por el ascetismo del negro, explorando la gama de los grises. De todos modos, la divergencia más notoria – y más significativa – es que en *Coral Bach (Música)* Xul no se limita a la abstracción. Por el contrario, los seres antropomorfos que vuelan de derecha a izquierda constituyen el elemento más inquietante de esta obra. Plenos de simbolismo, sus manos luminosas y abiertas aluden a la caridad; las grandes orejas son un signo manifiesto del reino musical e implican una apertura hacia los demás.

Al aspecto de ordenamiento de los materiales, al trabajo abstracto y matemático que realiza Klee por inspiración bachiana, Xul Solar suma la dimensión metafísica y humana.

Mozart versus Wagner

El segundo punto de contacto en lo que a gustos musicales se refiere es la ópera, para ambos un género superior.

[...] para Klee, el fenómeno de la ópera constituía el grado más acabado y dominante del teatro. La ópera era para él una noción superior totalmente independiente, paralela a la música, casi por encima de la música, ya que tenía la tendencia a orientarse en la música tomando a la ópera como punto de partida.²²

Xul, por su parte, frecuenta el Teatro Colón con asiduidad, probablemente con mayor interés hacia la programación lírica que sinfónica, como lo sugiere la abultada proporción de libretos y partituras de ópera en su colección musical. Esto implica una particularidad sensibilizada hacia la conjunción música-texto, hacia esa interacción de medios artísticos que se produce en la ópera, que será reflejada en ambas obras. De cualquier manera, las discrepancias en cuanto al repertorio operístico preferido son sintomáticas de la oposición estética. Klee se inclina por Mozart, cuyas óperas encarnan el refinamiento clásico; aún cuando posean una importante carga expresiva, ésta es siempre controlada y mesurada. Con gran justeza, Boulez acerca a Klee al movimiento neo-clasicista de los años '20, lo cual resulta evidente en reflexiones como la siguiente:

[...] Un quinteto como el de *Don Giovanni* está más cerca a nosotros que el movimiento épico de *Tristan [e Isolda]*. Mozart y Bach son más modernos que el siglo diecinueve.²³

Mozart representa la razón, la expresión sutil y equilibrada, frente a los excesos wagnerianos, de líneas grandiosas y profundidades insondables. Esta particularidad del gusto de Klee no era exclusiva al género de la ópera, sino que se extendía a todo el repertorio, tal como lo testimonia Felix Klee, hijo del artista:

Su universo [el universo musical de Paul Klee] comenzaba con Bach y terminaba con Beethoven, era aquel de la música clásica. [...] A veces llegaba a tocar Brahms. Pero esto era un límite extremo.²⁴

Xul, ferviente admirador del creador del *Tristán*, se identifica con ese despliegue más romántico de pasiones. Su colección musical sólo alberga un par de sonatas de Mozart, como parte de una antología, y una reducción del *Don Giovanni*. No demasiado, si se lo compara con los diez volúmenes y varias grabaciones de obras de Bach, o con la veintena de reducciones, y los numerosos discos y libretos de óperas de Wagner que constituyen la base de la colección mu-

sical de Xul Solar. Es más: parece interesarse justamente en los estilos musicales que no atraían a Klee. Si bien esto puede deberse a que la relación de Klee con la música era más la de un intérprete que la de un oyente, esta oposición pone en relieve ciertas discrepancias estéticas que se hacen visibles en sus cuadros.

2. Ritmos

Klee menciona más arriba al factor temporal como la coincidencia más evidente entre música y pintura. El es, justamente, uno de los primeros aspectos musicales que incluye Xul en sus cuadros. Sin embargo, sería conveniente preguntarse cuál es la concepción que cada artista poseía acerca del tiempo y de su manifestación pictórica y musical.

Dos acuarelas tempranas de Xul que recibirían más tarde el título de *Ritmos* (1918 y 1919)²⁵ muestran la influencia de Delaunay en el movimiento interno sugerido por la combinación cromática. Del mismo modo, en su reflexión estética, Klee liga particularmente el arte de Delaunay al aspecto temporal en la pintura:

Delaunay trabajó con la intención de concentrar el acento en el elemento tiempo en el arte, a la manera de una fuga, eligiendo formatos que no pudieran ser abarcados de un sólo vistazo.²⁶

Es claro que la visión de ambos artistas difiere sobre este punto. Mientras Klee habla del elemento tiempo como algo lineal, que resulta transgredido en el caso de una textura polifónica como la de la fuga, Xul parece concentrarse en el aspecto circular del tiempo, en el ritmo en tanto movimiento eterno. Muy lejos está Klee de la idea pitagórica de la *música de las esferas*²⁷ que podría estar relacionada con los ritmos planetarios que se adivinan en aquellos *Ritmos* de Xul. También del primer período de este artista, la serie *Entierro* (1912-1915)²⁸ parece desplegar un *ostinato* rítmico mediante la ubicación relativa de los monjes. El movimiento conjunto y pausado de las figuras guía al ojo del espectador en su recorrido elíptico sobre el papel.

Por su parte, Klee propone la traducción de rit-

mos en líneas en sus "Ritmos facturales fundados sobre ejemplos de notación musical"²⁹. Se trata de un croquis en el cual dos frases rítmicas escritas tradicionalmente han sido convertidas en gestos lineales. Éstos arabescos recuerdan el movimiento que realizaría el arco de un violín para llevarlos al ámbito sonoro. Así, la línea superior convierte el *legato* en una línea continua, ondulante, traduciendo la energía de una síncopa en un gesto ascendente y utilizando trazos más cortos para las semicorcheas. La organización métrica de la frase se expresa sobre el eje vertical: el primer acento es el punto más alto de la línea ondulada, mientras que el comienzo del segundo compás – final de la frase – es el punto más bajo. La mayor articulación del segundo diseño rítmico deviene en una línea cortada cuyo ancho se acentúa, emulando quizás la mayor presión del arco sobre las cuerdas del violín. Cuatro corcheas escritas con las plicas separadas resultan así en trazos que se interrumpen, del mismo modo que el violinista separaría el arco de las cuerdas para lograr el efecto del *staccato*. Nuevamente, el inicio y el final de la frase, ambos en el tiempo fuerte del compás, están jerarquizados en líneas más marcadas y verticales.

En la obra de Xul, el ritmo parece corresponder más con la concepción wagneriana. En efecto, en *La obra de arte del futuro*, Wagner subraya la importancia del ritmo, particularmente en lo que concierne a la danza:

[...] La danza no se convierte en arte sino a través del ritmo. Ella es *la medida* de los movimientos por los cuales se manifiesta el sentimiento. [...] la esencia más original de la música debería lanzarse de sus profundidades insondables con toda la riqueza inagotable de su poder inmenso, hacia la redención en el sol del arte universal, *único* del futuro, y ella debería tomar energía de ese suelo mismo que es la base de todo arte puramente humano: del *movimiento plástico del cuerpo*, representado en el *ritmo musical*.³⁰

El ritmo musical en forma de danza aparece en varias obras de Xul de los años '20, tales como

las cinco acuarelas que conforman la serie de las *Sandanzas* (1925). Estas *danzas sagradas* se concentran en el movimiento conjunto de rituales colectivos.

Esta dicotomía puede ser apreciada con mayor claridad en dos cuadros que llevan títulos muy similares. *En rítmico*³¹ (1922) de Xul Solar representa una danza individual en la cual el ritmo toma aristas precisas. El artista explora el movimiento interno de las figuras ortogonales desequilibradas que conforman el cuerpo en movimiento de una bailarina. La asimetría, los trazos desiguales y los *degradés* acentúan la movilidad de la composición, de la cual una frase en neo-criollo forma parte. Poco hay en común con el *En ritmo* o *Rítmico*³² que pinta Paul Klee en 1930. Se trata de una obra abstracta que presenta una grilla en la que se alternan cuadrados blancos, grises-azulados y negros, organizados en estratos horizontales y levemente desfasados unos de otros. La secuencia de los tres tonos cromáticos, a veces modulados, correspondería, según describe Klee en sus apuntes de clase del Bauhaus, a los pulsos de un compás de tres tiempos.³³ La contradicción es evidente: por un lado, el ritmo es danza, esencialmente humano, figurativo y coloreado; por el otro, el ritmo es abstracción, desplazamiento de figuras geométricas, estructuras en blanco, gris y negro.

La cuadrícula de *En Ritmo* recuerda a la vez el interés de ambos por el ajedrez. En el caso de Klee, Boulez lo explica de la forma siguiente:

[Klee] encontró en el tablero de ajedrez un tema muy denso, muy en relación con el universo musical, aquel de la división del tiempo y del espacio, quiero decir una división en la horizontal: el tiempo, y en la vertical: el espacio. ¿Qué pasa cuando uno lee una partitura? El tiempo es horizontal, va siempre de izquierda a derecha. El espacio son los acordes, las líneas melódicas, los intervalos que pueden ser comparados con divisiones que son visualmente distribuidas según la vertical. La componente vertical del tablero del ajedrez da cuenta de los intervalos, la componente

horizontal puede representar la división del tiempo. Lo que resulta interesante cuando Klee toma este principio, son las variaciones que le aplicará.³⁴

Los cuadernos del Bauhaus dan cuenta de la seriedad con la cual Klee se ocupa de este tema, estructurando numerosas obras sobre una base cuadrículada.³⁵ Es importante notar, como lo afirma Boulez, que no son exclusivamente los ritmos que entran en juego, sino el espacio tanto musical como físico. Por esto que dentro de esta serie se incluyan títulos tan disímiles como *Arquitectura espacial sobre frío-caliente* (1915)³⁶, *Ritmos de una plantación*³⁷ (1925) o *Sonoridades antiguas*³⁸ (1927).

Mientras Klee rescata su estructura como plano de ordenamiento, Xul ve en el tablero de ajedrez una representación universal, con connotaciones mucho más amplias. Es cierto que tanto la música como la pintura forman parte de su *Pan-juego*, *Pan-ajedrez* o ajedrez universal, pero constituyen solamente dos de los tantos elementos allí combinados. Así, la investigación *solariana* apunta a recrear un esquema espacial, temporal, astrológico y semiótico.

La brecha entre ambas concepciones rítmicas se acentúa en períodos posteriores. Mientras Klee considera que la "fuerza potencial" para las artes visuales y el fin de la enseñanza es "en un comienzo y esencialmente lo absoluto en la música, lo matemático, lo mensurable, lo ordenado, lo estructural"³⁹, Xul parece perder el interés en el ritmo relativamente pronto. Esto podría explicarse por una idea que Juan Carlos Paz atribuye en sus memorias a Macedonio Fernández, a quien solía verse en compañía de Xul:

¿no se podría crear una música sin ritmos? [...] Porque el ritmo – prosiguió Macedonio – es la parte primaria, casi diría grosera, material, de la música. Me refiero a la música de la tradición occidental; la oriental es muy distinta: parecería que flota sin puntos de apoyo; el ritmo diríase que ha sido reabsorbido, jamás se evidencia, como ocurre siem-

pre o casi siempre con nuestra grosera concepción occidental.⁴⁰

Si para Xul el ritmo representaba lo grosero, el aspecto material de la música, resulta comprensible que prefiriera abocarse a otros parámetros musicales. Esta elección adquiere mayor coherencia teniendo en cuenta que Xul meditaba frecuentemente, alcanzando un estado en que el tiempo perdía toda significación. Lo absoluto en la música, para Xul, no es entonces el aspecto matemático sino las profundidades mismas del fenómeno sonoro.

3. Escrituras

Preocupados por mejorar la comunicación visual, tanto Xul como Klee incursionaron en el tema de la escritura. Las coincidencias son aquí numerosas, empezando por la innegable influencia que la notación musical en tanto representación gráfica pudo haber tenido sobre sus obras.

Habiendo frecuentado las partituras desde la niñez, el ordenamiento del espacio gráfico operado por las líneas horizontales del pentagrama pudo devenir, en el caso de Klee, en la base de las composiciones estratificadas del tipo de *Estación L 112 14 km*⁴¹ (1920) o la más tardía *Monumento en tierra fértil*⁴² (1929). En *Camello en un paisaje rítmico de árboles*⁴³, Klee hace explícita la relación entre estos estratos horizontales y la escritura musical, acercando la silueta de los árboles a la de las negras. Esta deconstrucción en estratos de la imagen es tomada por Xul, por ejemplo, en *Una drola*⁴⁴ (1923). Más significativa aún resulta su presencia en *Dos Parejas*⁴⁵, en la que los colores organizados en bandas horizontales regulares sugieren tal vez una atmósfera musical que envuelve a los bailarines. Algunos signos provenientes de la notación musical se integran en el vocabulario plástico de ambos. Klee menciona a veces en el título mismo la fuente de inspiración, tal como en *Dibujo con fermata*. En cuanto a la utilización de estos signos por parte de Klee, Andrew Kagan identifica dos niveles:

Las distintas formas-signos de Klee operan en dos niveles dentro de su arte: en un nivel privado, como nostalgia o

juego, y en un nivel de expresión basado sobre sus propiedades formales y syntácticas, i.e., para ajustar o crear fuerzas pictóricas. La fermata, un caso especial, actúa a veces en su capacidad musical como una pausa o silencio, frenando el momentum y la velocidad de las energías lineares en los dibujos de Klee. Pero en un nivel semántico, los signos de Klee son intencionalmente vacíos. No intentan ser jeroglíficos o símbolos de lenguaje, esto es, vehículos para la comunicación extra formal de ideas plasmadas a través de las interrelaciones manipuladas entre los signos.⁴⁶

Esto se evidencia en una obra como *Paisaje de escenario*⁴⁷ (1937), en cuya parte central una *fermata* o calderón⁴⁸ acentúa el efecto producido por el contraste cromático. Del mismo modo que un músico detiene su ejecución al encontrar un *calderón* sobre una figura de nota o un silencio, el ojo del espectador es atraído una y otra vez hacia esa zona, quizás debido a una mayor presencia de luz y al tono verde. El calderón podría haber sido usado, entonces, para subrayar dicho efecto temporal, similar al logrado en la música. Por otro lado, sus posibilidades gráficas son exploradas mediante la amplificación, dislocación o inversión, convirtiéndose en un elemento orgánico en la estructura de la obra.

Entre otros signos musicales incorporados frecuentemente a las obras de Klee, Kagan menciona al *grupetto*, quizás por su similitud con las aperturas de la tapa armónica del violín. Se trata de una línea curva terminada en una voluta en cada extremo, la cual, ubicada sobre una nota, indica un ornamento. Esto se traduce en un giro melódico que abarca las notas inferior y superior con respecto de la nota principal. Ingeniosamente, Klee construye casi toda la silueta de la *Cantante de la Ópera Cómica*⁴⁹ a partir de ese elemento básicos. Nuevamente, el artista parece limitar el material de base, concentrándose en su manipulación gráfica.

Xul Solar, por su parte, estudia durante años la notación musical con el objetivo de simplificarla, proponiendo algunas notaciones experimen-

tales. Este trabajo se refleja con particular intensidad en la primera serie de las *Grafías*, desarrollada en los años '30. Así, el metalenguaje plástico desplegado en obras como *Grafía Antigua* y *Marina*, parece nacer de la escritura musical. En primer lugar, la contemporaneidad de ambas investigaciones – aquella sobre la notación musical y la de una escritura nueva – reafirma una posible influencia recíproca. Seguidamente, basta con observar el parecido entre los signos de estas grafías y aquellos que se utilizan para escribir la música. Negras y blancas se convierten en trazos rectos acompañados de una cabeza oval o de una voluta. Las plicas de las corcheas son estiradas o curvadas y presentadas en distintas posiciones, combinadas unas con otras. Una clave de sol se insinúa aquí, una marca de respiración allá. Puntos provenientes de un calderón o de una figura de nota son identificables, así como *grupetti*. Las líneas rectas pueden provenir de los pentagramas, mientras las curvas nacen quizás a partir de las marcas de fraseo.

En definitiva, Xul Solar parece apreciar la riqueza gráfica de los signos musicales, incorporándolos a su propia fantasía y desarrollándolos. Liberados de su contexto y de una cierta secuencia espacial, éstos conforman un nuevo universo semiótico. Por consiguiente, cuando el artista declaró que estas grafías eran « obras musicales », quizás no buscaba definir el status de estas temperas, sino sugerir la clave para descifrarlas.

4. Instrumentos

Como resultado de sus innovaciones sobre la notación musical, Xul comienza a experimentar en un teclado capaz de incorporar dichos avances. Entre mediados de 1930 y mediados de 1940 modifica tres teclados, reemplazando las teclas blancas y negras por tres hileras uniformes de teclas más pequeñas y coloreadas de acuerdo a la correspondencia establecida por el artista entre los doce colores y los doce grados de la escala cromática. Entre las ventajas de sus teclados de colores, Xul menciona la capacidad de utilizar microtonos, fracciones de un semitono que habían comenzado a aparecer en la música de vanguardia de principios de siglo.

Por su parte, Klee también piensa en la aparición de nuevos instrumentos y dibuja en 1914 un *Instrumento para música nueva*⁵⁰. La imagen muestra un enjambre de signos, entre los que se distinguen algunos de los tradicionales: líneas rectas quizás salidas de un pentagrama, una clave de sol desarticulada, una clave de fa invertida, trazos gruesos como los que unen a las semicorcheas o silencios de blancas, ganchos similares a las plicas de las corcheas y asteriscos. Se trata aparentemente de una ironía, común en Klee, hacia esta nueva música. El pretendido instrumento, no es más que un manojo de signos que han perdido toda inteligibilidad semiótica, líneas anudadas y confusas. Es un instrumento *visual*, para una música *visual*, sin atractivo sonoro. Se evidencia así la contradicción en la forma en que ambos consideraban la música de vanguardia.

5. Polifonías

Johannes Itten, otro colega de Klee en el Bauhaus hasta 1923, subtitula su diario como *Contribuciones hacia un contrapunto del arte pictórico*.⁵¹ Esto es una muestra más de que el término contrapunto adquiere en esta época y para este círculo de artistas, una connotación altamente positiva, relacionada con el orden y la claridad en la composición. Esos principios sirven para organizar distintas voces, distintas líneas o temas, en una estructura más compleja que recibe el nombre de *polifonía*. El catálogo de París presenta como polifonías a un grupo de obras de 1930 en las cuales líneas continuas engendran formas o pseudo-volumenes. En 1917, Klee escribe al respecto:

La pintura polifónica es superior a la música en que, aquí, el elemento de tiempo se convierte en un elemento espacial. La noción de simultaneidad se evidencia aún con mayor riqueza. Para ilustrar el movimiento retrógrado al que me refiero en cuanto a la música, recuerdo la imagen especular del trolley en movimiento sobre las ventanas.⁵²

Vale la pena señalar el hecho de que Klee se refiera a polifonía en cuanto a la simultaneidad de procesos musicales, dando por sentada la rela-

ción temática entre los elementos para concentrarse en el aspecto temporal de la superposición de voces. Pierre Boulez se hace eco de esta opinión, declarando que es más fácil de apreciar la belleza polifónica visualmente que con el oído, simplemente porque, mientras el ojo puede leer de derecha a izquierda, el oído no puede escuchar contra el sentido del tiempo. La memoria auditiva, así, es mucho menos global que la memoria visual, al disponer de referencias menos seguras, ligadas al instante.⁵³

(faltaría completar "Escrituras", abordar la cuestión temporal en "Polifonías" y agregar un sexto punto – "Composiciones, temas y variaciones" – y una "Coda").

¹Cf. GRADOWCZYK, Mario H., *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Alba/Abrams, 1994, 255 p. Para la comparación estilística y temática entre Xul y Klee ver pp. 102-106.

² Entre otros: DEMARÍA, Fernando "Xul Solar y Paul Klee" en *Lyra*, Buenos Aires, 1971, citado largamente en SQUIRRU, Rafael, "Xul Solar, Atisbos esotéricos", en AA.VV., *Xul Solar*, catálogo de las obras del museo, Buenos Aires, Fundación Pan Club - Museo Xul Solar, 1990, pp. 43-50.

³ BEDEL, René, "Xul Solar", en *Clarín*, Buenos Aires, 5 de junio de 1975, p. 8.

⁴ *Paul Klee invita a Xul Solar*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1999, 61 p. Contiene los siguientes ensayos: GLUSBERG, Jorge, "El arte paralelo de Paul Klee y Xul Solar", pp. 9-19; BAUMGARTNER, Michael, "Paul Klee y Xul Solar – un encuentro. El artista como visionario", pp. 29-34; y LÓPEZ ANAYA, Jorge, "Xul y Klee, el encuentro de dos utopías", pp. 40-56.

⁵ *Paul Klee: The Nature of Creation*, exposición realizada en la Hayward Gallery de Londres, del 17 de enero al 1ro de abril de 2002, con cura de Robert Kudielka y Bridget Riley.

⁶ Cf. CRISTIÁ, Cintia, "Sinfonías astrales de un wagneriano criollo", en *Ramona*, Buenos Aires, nro. 28, enero de 2003, pp. 44-46.

⁷ MOE, Ole Henrik, en la introducción al catálogo *Paul Klee et la musique*, op. cit., p. 9.

⁸ PELLEGRINI, Aldo, « Xul Solar », en *CatXul*, p. 38

⁹ LANGLOIS, Maryse, "La polyphonie visuelle de Paul Klee", en *Dire*, Québec, Université Mc Gill, 2001, pp. 8-10.

¹⁰ Entre otros: KAGAN, Andrew, *Paul Klee / Art & Music*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1983, 173 p, y DÜCHTING, Hajo, *Paul Klee. Painting Music*, Munich/New York, Prestel, 112 p, ambos citados más abajo.

¹¹ BOULEZ, Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*, preparado y presentado por Paule Thévenin, Paris, Gallimard, 1989, 175 p.

¹² Boulez identifica los cuadernos de apuntes de Klee como *Contributions à la théorie créatrice de la forme*, 1921-1922, y *L'oeuvre pédagogique posthume*. BOULEZ, op. cit., índice.

¹³ AA. VV., *Klee et la musique*, catalogue de exposición, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, 198 p. Ver especialmente la bibliografía y la introducción de Ole Henrik Moe, pp. 9-18.

¹⁴ Por ejemplo, *Monument im Fruchtländ* [Monumento en tierra fértil], 1929, construido sobre estratos horizontales, es ubicado en "Ritmos y sonoridades" y no en "Escrituras en pentagramas". Del mismo modo, no es clara la separación que se hace entre "Escrituras fugadas" y "Polifonías", dado que una escritura fugada es, por definición, polifónica.

¹⁵ "[Junio de 1905] More and more parallels between music and graphic art force themselves upon my consciousness. Yet no analysis is successful. Certainly both arts are temporal; this could be proved easily." KLEE, Paul, *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1964, p. 177. (En adelante *Diaries*)

¹⁶ KLEE, Paul, *Fuge in Rot*, 1921/69, acuarela sobre papel, 24,3 x 37,2 cm, CP, Suiza.

¹⁷ KAGAN, op. cit., p. 160, según la cita aparecida en "Orphism – Latest of the Painting Cults", en *The New York Times*, 19 de octubre de 1913.

¹⁸ « Si Klee a pris la fugue pour modèle, ce n'est sûrement pas pour composer graphiquement une fugue au sens musical du terme, mais plutôt pour retrouver dans un tableau un certain type de retours, de répétitions et de variations qui sont à la base du langage fugué. » BOULEZ, op. cit. p. 92. El comentario sobre la obra se extien-

de entre las páginas 87 y 93.

¹⁹ Cf. ARNAUD, Catherine, *Variations d'après un thème de J.S.Bach*, tesis de Doctorado, Universidad de París I Pantheon-Sorbonne, U.F.R. des Arts Plastiques et Sciences de l'Art, bajo la dirección de Jean Lancré, septiembre 1990.

²⁰ KAGAN, op. cit. p. 160, según apareció en *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, catálogo de exposición, Kunstgewerbemuseum, Zurich, 1961, p. 28.

²¹ KAGAN, op. cit., p. 160, según se cita en *Painters of the Bauhaus*, catálogo de exposición, Londres, Marlborough Gallery, 1962, p. 75.

²² GREBE, Karl, « Paul Klee musicien », pp. 161-164 [publié dans *Tages-Anzeiger*, 17 janvier 1953, traduit par Michel Roubinet] « [...] pour Klee, le phénomène opéra constituait le degré le plus achevé et dominant du théâtre. L'opéra était pour lui une notion supérieure totalement indépendante, parallèle à la musique, presque au-dessus de la musique, car il avait tendance à s'orienter dans la musique en prenant l'opéra comme point de départ. » (Nuestra traducción).

²³ KLEE, *Diaries*, [Julio de 1917], p. 374.

²⁴ MOE, Ole Henrik, « Entretien avec Felix Klee », pp. 165-

²⁵ XUL SOLAR, [Ritmos], ca. 1918, acuarela sobre papel montado en cartón, 19 x 16 cm, CP, *Gradow* p. 38; y [Ritmos], 1919, acuarela, 15 x 15 cm, CP, *MNBA*, p. 22.

²⁶ KLEE, *Diaries*, [Julio de 1917], p. 374.

²⁷ Retomada por Platón en el "Mito de Er" (*Republica*, X, 617 b) esta hipótesis supone que cada uno de los planetas en su circunvolución alrededor de la tierra (obviamente basado en una teoría geocéntrica) produciría un sonido, cuya conjunción formaría un acorde o una armonía celestial. Cf. GODWIN, Joscelyn, *Harmonies of Heaven and Earth. The Spiritual Dimension of Music, from Antiquity to the Avant-Garde*, Rochester, Inner Traditions International, 1987, Parte III « The Music of the Spheres », pp. 124-193.

²⁸ Cf. XUL SOLAR, *Entierro*, 1914, acuarela sobre papel, 27 x 36 cm, CP, *Gradow*, p. 25.

²⁹ KLEE, Paul, PN 5, Man. 4, p. 56 (3), "Rythmes facturaux fondés sur des exemples de notation musicale", in *Pädagogischer Nachlass* [Obra pedagógica póstuma], lápiz negro sobre papel,

A crítica e a avaliação do livro de artista

Por Paulo Silveira

Após visitar um museu onde pude admirar um *Concetto spaziale* de Lucio Fontana, na forma de livro e da década de 60, pensei no número infinito de críticos e estudiosos disponíveis para comentá-lo.* Ficou menos trabalhoso comentar aquelas obras que estão à mostra em instituições consagradas. A oferta bibliográfica é extraordinária e os museus à disposição são muitos. Mas novos problemas de interpretação são propostos a cada dia com o desenvolvimento de novos procedimentos artísticos. Estamos numa etapa onde as novas categorias da arte são descritas muito mais pela mídia onde atuam (o veículo de transporte da informação artística) do que por seu meio (a técnica ou o material empregados na execução da obra). É mais uma razão para a necessidade de acomodações constantes na estrutura de relações entre o estudioso, a obra estudada e os mercados onde ambos estão inseridos.

O caso de uma categoria relativamente nova exemplifica alguns novos problemas para análise e a dificuldade por vezes encontrada em se lidar com o que é contemporâneo. Utilizo como exemplo o livro de artista, uma categoria da arte que teve seu amadurecimento conceitual no decorrer do final do século XX. Essa categoria é

composta por obras de arte que têm o livro como seu modelo de fato ou apenas como uma referência remota. A abrangência do seu nome não foi imposta artificialmente. Foi estabelecida pelo uso espontâneo do público e dos artistas, como é o normal, mesmo que alguns ainda não estejam satisfeitos com sua denominação. Engloba um grande conjunto de criações que têm afinidades entre si, mas que também têm dissonâncias. Os dois principais grupos de obras que o compõem são o grupo dos livros de artista propriamente ditos e o grupo do livros-objetos. O primeiro, por sua importância como renovador de linguagem, acabou por emprestar o nome para toda a categoria, e é a designação literal aceita nos principais idiomas do mundo. É quase sempre um objeto gráfico múltiplo, um livro, um livreto ou algo parecido. Sua presença passa a se impor a partir das décadas de 50 e 60, estando amadurecida nos anos 80. O livro-objeto, por sua vez, é uma obra mais plástica, mais matérica, com ou sem componentes gráficos, em geral peça única, e de forte presença escultórica. Está presente em todo o século passado, e nos países menos ricos é uma solução mais acessível aos artistas, já que seu custo de produção é menor do que o do livro com edição.

Existem ainda outras manifestações mais ou menos gráficas que devem ser entendidas co-

33 x 21 cm, reproduzido em BOULEZ, *op. cit.*, p. 106.

³⁰ WAGNER, Richard, *L'œuvre d'art de l'avenir*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, pp. 106 et 123.

³¹ XUL SOLAR, *En ritmico*, 1922, acuarela, 14,5 x 10,5 cm, *CatMNBA*, p. 42

³² KLEE, Paul, *Rhythmisches*, 1930/203 (E3), óleo sobre tela de juta com marco original, 69,6 x 50,5 cm, Paris, Museo Nacional de Arte Moderno, AM 1984-356, reproduzida em BOULEZ, *op. cit.*, p. 83.

³³ Según explica DÜCHTING, *op. cit.*, p. 61.

³⁴ BOULEZ, *op. cit.*, pp. 75-78.

³⁵ Ver também KLEE, Paul, *Rhythmical, More Rhythmic and Freer*, 1930/59 (O 9), pasta de acuarela sobre papel montada em cartón, 47,1 x 61,1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, G 16155, reproduzida em DÜCHTING, *op. cit.*, p. 61.

³⁶ KLEE, Paul, *Raumarchitektur auf kalt-warm*, 1915 / 91, acuarela sobre papel Fabriane, 20 x 17 cm, Zurich, CP, reproduzida em BOULEZ, *op. cit.*, p. 85.

³⁷ KLEE, Paul, *Rhythms of a Planting*, 1925, acuarela sobre papel, 23 x 30,5 cm, Centro Georges Pompidou, Paris, Museo Nacional de Arte Moderno, AM 81-65-878, reproduzida em DÜCHTING, *op. cit.*, p. 58.

³⁸ KLEE, Paul, *Alter Klang*, 1927/144 (E4), óleo sobre cartón, 38 x 38 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basle, G 1960.25, reproduzida em DÜCHTING, *op. cit.*, p. 59.

³⁹ VERDI, Richard, « Musical influences on the Art of Paul Klee », *Museum Studies*, Cornell University, Chicago, citado por MOE, *op. cit.*, p. 12

⁴⁰ PAZ, Juan Carlos, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. (Memórias II)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, p. 102.

⁴¹ KLEE, Paul, *Station L 112, 14 km*, 1920 / 112, acuarela y pluma sobre papel, 12,3 x 21, 8 cm, Muse de Arte de Berna, Fundación Hermann y Margrit Ruff, inventario Z 18, reproduzida em

Paul Klee invita a Xul Solar, p. 43.

⁴² KLEE, Paul, *Monument im Fruchtländes*, 1929, N 11 (41), Sonderklasse, lápiz de grafito y acuarela sobre Ingres fijado sobre cartón, 45,7 x 30,8 cm, Fundación Paul Klee, Museo de Arte de Berna, reproduzido em BOULEZ, *op. cit.*, p. 174.

⁴³ KLEE, Paul, *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft*, 1920 / 43, óleo sobre gasa con tiza sobre cartón, 48 x 42 cm, Dusseldorf, Galería de arte, Nordrhein-Westfalen, reproduzido em BOULEZ, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴ XUL SOLAR, *Una drola*, 1923, acuarela, 23 x 29,9 cm, colección particular, reproduzida em *Paul Klee invita a Xul Solar*, p. 22.

⁴⁵ XUL SOLAR, *Dos parejas*, 1924, acuarela, 27,5 x 35 cm, Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, *CatXul*, p. 63.

⁴⁶ KAGAN, *op. cit.*, p. 156. Ver también KAGAN, A., KENNON, W., "The fermata in the art of Paul Klee", *Arts Magazine*, 56, 1 (sep. 1981), 166-70.

⁴⁷ KLEE, Paul, *Stage Landscape*, 1937/212

86 cm, Kunstmuseum, Berna, Fundación Paul Klee, reproduzido em DÜCHTING, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁸ La *fermata* o *calderón* es un signo musical compuesto de un arco sobre un punto que prolonga el valor de la nota o del silencio sobre el cual se ubica.

⁴⁹ KLEE, Paul, *Singer of the Comic-Opera*, 1923/118, acuarela con lapicera y tinta y lápiz sobre papel montado en cartón, 37,8 x 30,5 cm, Museo Solomon R. Guggenheim, New York (48.1172 x 61), reproduzido em DÜCHTING, p. 52.

⁵⁰ KLEE, Paul, *Instrumento para música nueva*, 1914/10, pluma y tinta sobre papel montado en cartón, 17 x 17 cm, Colección Privada, Suiza. Reproduzido em DÜCHTING, *op. cit.*, p. 11.

⁵¹ ITTEN, Johannes, *Tagebuch: Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst*, Berlin, 1930, según KAGAN, *op. cit.*, p. 160.

⁵² KLEE, *Diaries*, [Julio de 1917], p. 374.

⁵³ BOULEZ, *op. cit.*, p. 98.

mo participantes deste campo artístico, como o livro de pintor e o livro ilustrado (que não fogem da condição de serem livros mesmo), os álbuns e os portfólios (conjuntos ou agrupamentos de desenhos, gravuras, fotos, recortes), as revistas alternativas que agregam páginas de artistas, além de outros produtos impressos, mais ou menos marginais (no sentido de estarem à margem, de serem periféricos ao sistema da arte). E no vértice oposto desse universo, também devem ser estudadas as expressões espaciais (por mais remotas que sejam em relação ao livro), como as obras escultóricas, caixas, objetos e instalações, além de eventos performáticos associados.

Essas diferentes expressões são adequadas para as diferentes identidades criativas de cada artista. E também oferecem aspectos interessantes para análises interdisciplinares. Observe-se, a esse respeito, a afirmação do artista como pensador e agente social durante os movimentos contemporâneos. À parte a divulgação conceitual ou política, as vanguardas artísticas têm tido seu melhor espaço criativo no livro múltiplo, em detrimento dos exemplar único (por alguns associado à obra de arte burguesa). Afinal, um livro sozinho não faz revolução. Livros únicos não são socialmente funcionais, embora tenham seu papel na evolução das linguagens artísticas. A obra publicada se intromete em todos os recantos do mercado, além de oferecer novos desafios ao artista, propondo a arte como um empreendimento. O livro único (especialmente os livros-objetos mais escultóricos) tem a aura que se espera encontrar numa

obra de arte. Isso é até mesmo desejável, já que facilita muito seu acesso às salas de exibição. Mas nem mesmo com o apoio de galeristas ou de instituições culturais ele consegue ter a atenção que merece. Ele é periférico na obra de um artista (salvo as exceções) e, talvez por isso, quase nunca é comentado nos grandes livros de história da arte. O resultado disso é que, por um motivo ou por outro, tanto o livro de artista como o livro-objeto são marginais, dependendo a que mercado os confrontemos.

O que a observação do mercado cultural parece demonstrar é que os comentadores da arte (críticos, ensaístas, estudiosos etc.) tendem a preferir a ordem plástica em detrimento da ordem gráfica, ou vice-versa. Alguns preferem os livros-objetos mais eloqüentes, apontando-os como mais artísticos que os outros. Na verdade, eles são mais freqüentes em exposições, não apenas como opção dos artistas, mas por escolha dos próprios curadores. Isso acaba por, involuntariamente, revesti-los de um certo ranço reacionário. Parece um contra-senso, mas não é. Os livros-objetos atendem melhor às exigências da estrutura estabelecida. Eles guardam valores burgueses que interessam aos agenciadores de bens culturais. Por que é único e não-industrial, seu preço de mercado é mais alto, resultando em comissões de venda mais interessantes ao galerista. Além disso, existem paralelos mais claros entre o livro-objeto e as técnicas artísticas históricas. Críticos e estudiosos vivem de discursos (você está agora lendo um) e é previsível que se procurem facilidades.

O livro de artista propriamente dito, juntamente com suas variações, exige que o comentador tenha mais consciência da sua circunstância social, em cruzamento com as mais modernas concepções do que seja uma obra ou uma ação artística. Além disso, será preciso conhecer um pouco mais de outros produtos intermidiais, como poesia visual, videoarte, cinema experimental, fotografia, literatura marginal, performances, arte postal, linguagens alternativas etc., além de fundamentos de desenho industrial, artes gráficas, encadernação artística e computação. É muito? Talvez. Ou nós estamos numa sociedade da informação, ou numa sociedade do conhecimento: essa é uma discussão que também exige a nossa participação tanto prática como conceitual. E o comentarista deste novo mundo existe? Sim, somos eu e você, que estudamos muito e também produzimos, que viemos das universidades e das escolas, e que temos mente aberta e boa-vontade suficientes para aceitar e apreender o maravilhoso polimorfismo da arte contemporânea.

Os próprios curadores das mais importantes mostras dos anos 70 e 80 não conseguiram fazer exposições puras (se é que algum deles esteve mesmo interessado em pureza). E as melhores mostras dos anos 90 foram mestiças. A maioria dos eventos que pretenderam apresentar a força de uma tendência (gráfica ou plástica), transbordaram de seus limites. Lembre-se (ou veja nos catálogos) de *Books by Artists* (Art Metropole, Toronto, itinerante pelo Canadá e Estados Unidos em 1981 e 1982), de *Llibres d'Artista/Artists' Books* (Metronom, Barcelona,

1981), de *Livres d'Artistes* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1985), ou recentemente, e mais próximo de nós, da brasileira *Ex Libris/Home Page* (Paço das Artes, São Paulo, 1996) e da argentina *El Libro de Artista* (Fundacion Rozenblum, Buenos Aires, 2001). Mesmo que o destaque da maioria das exposições mais importantes seja o livro múltiplo, libertário e acessível, a presença de objetos e montagens inesperadas é constante, alargando muito a amostragem oferecida, e demonstrando a seriedade intelectual dos organizadores. O terreno do livro de artista é mais elástico do que podemos imaginar.

Além da visita a grandes exposições, uma outra possibilidade de análise da produção internacional é a pesquisa nos documentos que a registram: livros, catálogos de mostras regionais, catálogos de livrarias alternativas, revistas e boletins especializados, anuários, anais e relatórios de eventos. O que poderemos constatar é que a presença do livro-objeto único tem maior importância relativa quanto mais periférico for o país. E, ao contrário, o livro de artista múltiplo ocorre com maior desembaraço nos países já desenvolvidos, ou onde a renda, a cidadania e o acesso à educação possibilitam a manutenção de mercados para a arte de ponta. Existiria, assim, um componente socioeconômico importante a ser considerado nas avaliações dos comentaristas. Pode ser incorreto isolar a obra de arte de seu contexto social.

Está, assim, colocado o problema. Toda obra de arte tem explicação. Então, o que ver, como

Enfundados y a los saltos

La experiencia est-ética de lo sagrado en el carnaval

Por Juan Pablo Pérez Rocca

En el noroeste argentino desde tiempos de la conquista se celebra el carnaval como una de las tantas fiestas que conformaron el *sincretismo religioso*, homologándose en las zonas andinas, con las vastas fiestas rituales del tiempo de cosechas y de recogimiento de frutos (Capaj Raymi) que se iniciaba con el solsticio de verano el 21 de diciembre. La idea de este escrito es la de pensar e indagar sobre el eje conductor de la ansiada fiesta de carnaval en la actualidad y, en particular la que tuvo lugar en el pueblo de Tilcara, e intentar vislumbrar cuáles son algunas de las resignificaciones estéticas que funcionan como arte ritual o *experiencia estética* y, poder entender así, de qué manera se mantiene una resistencia cultural propia ante la noción de un mundo globalizante y homogeneizador en su carácter unidimensional.

La fiesta se inicia el sábado de *desentierro del carnaval*, cuarenta días antes de la semana santa. Las diferentes comparsas de los pueblos –conformadas por grupos de familias y compadres– se reúnen al mediodía en el mojón para dar inicio a la ceremonia de abrir la boca de la Pachamama, y ofrendar lo que se tiene. De esta manera, se chaya (Ch'alla) primero en el pozo a la madre tierra –con hojas de coca, chicha, alcohol, vino, cerveza y papel picado–, mientras se sahuma con yuyos de la puna –coa, tola e incienso– para purificar el ambiente. Además, se da de fumar a la tierra cigarrillos que –como símbolo de buena o mala aceptación de las ofrendas– se colocan parados alrededor del pozo

hasta que cenizas queden. Todo aquel que se arrodille ante la Pachamama, pedirá *permiso* con el rostro entalcado como máscara y una ramita de albahaca en la oreja para atraer con su aroma y perfume el amor del carnaval.

Para este acto ritual cada comparsa o cuadrilla tiene sus formas diferentes de llevarlo a cabo –todas igualmente válidas–, en donde existen padrinos de banderas, de serpentina y papel picado, de pirotecnia, y especialmente, el padrino de mojón que es el encargado de ofrendar –y que no falte– la bebida para chayar dicho espacio sagrado y poder brindar también con la Pachamama y con el diablo. Una bomba de estruendo nos anuncia la presencia de los disfrazados de diablos y pepinos, que bailando en ronda sobre el mojón, agitan a los presentes a cantar, beber y bailar hasta que termine el carnaval. En el momento más álgido de la tarde, el diablo mayor despliega y enseña las banderas de la comparsa y, ante la cálida y estruendosa bulla de los participantes, se desentierro el diablito que nos acompañará durante todo el tiempo festivo.

Terminada la bebida y tapado el vientre de la Pachamama, la comparsa se encamina carnavalesco en parejas animadas por los diablos hacia una nueva invitación en algún hogar, y de casa en casa, guiada por las banderas, recorrerán avivando las calles del pueblo al ritmo de la música de un bombo, un redoblante e instrumentos de vientos que resuenan en los cerros al compás del canto enfurecido en la madrugada, que dice:

ver e por que ver? A categoria do livro de artista é um dos mais vibrantes focos de vida na arte. Não se trata de eleger quais de suas manifestações é ou não é melhor ou mais interessante. E voltamos, assim, às nossas considerações iniciais. Certamente será mais fácil para um crítico conservador elaborar um discurso sobre as obras plásticas do que sobre as obras gráficas. Os parâmetros estabelecidos facilitam o trabalho: quilômetros de prateleiras com material escrito sobre obras de arte históricas, mais ou menos convencionais, muitas vezes descritas a partir de valores artesanais. Proporcionalmente, ainda pouco foi escrito das obras atuais e das novas mídias e tecnologias. O que é, de fato, compreensível. Conhecer os princípios do desenho, da gravura, da pintura ou da escultura tem sido uma grande e ininterrupta tarefa. E hoje, além disso, nós temos que compreender os fundamentos das novas tecnologias de geração de imagens.

O fazedor de livros de artista terá, portanto, que se contentar com a pouca oferta de críticos para o seu trabalho. Especialmente se estiver no terceiro mundo. Deverá esperar que as universidades acumulem gordura conceitual e sejam mais prolíficas. E deverá ele mesmo, o artista, agir no seu ambiente, eletrizando-o, fazendo a informação circular, forçando a comunhão entre arte e vida. Agir ao mesmo tempo com lucidez e paixão. Como fizeram em tantos manifestos no passado, como também fizeram na arte do século XX, sim, mas desta vez com ainda me-

nos empirismo, mais precisão e mais objetividade, com pulsão profissional e teórica, mais e mais armados pelo ensino e pela pesquisa. Se o público permanecer acreditando que a arte tem seu ápice nas paredes luminosas do Museu d'Orsay, o artista estará condenado a se comportar como uma caricatura.

maio de 2002

* Alguns meses depois, busco na lembrança ou nos meus arquivos alguns trabalhos de artistas argentinos, de formas e custos variados: o sofisticado e solene *Mitos de creacion*, 1993, de Matilde Marín; o livreto em offset de Leandro Katz, *The milk of amnesia*, 1985, de preço baixo e com tiragem para distribuição internacional; o calendário *El fin de las certezas - Almanaque 2002*, de Paloma Catalá del Río, Andrés Garavelli, Hilda Paz, Leonardo Robertazzi, Juan Carlos Romero e Sergio Schmidt; e as pequeninas e simpáticas caixinhas plásticas *Masterbox*, minicoleções com a participação de dezenas de artistas, coordenadas por Gabriela Forcadell e seus amigos a partir de 1998. São trabalhos de artistas argentinos com diferentes graus de inserção no mercado e produtores de obras diferentes entre si, mas que se incluem na grande categoria do livro de artista. E me pergunto. Que perfil de crítico de arte essas obras exigem? A dúvida me fez redigir este pequeno artigo.

Por las calles de Tilcara cantaremos
y bailaremos
En busca de una cholita caprichosa
y solterita
Dos docitos cantaremos, dos docitos
bailaremos
Y cuando pase el carnaval solteritos
quedaremos
Comparsa "Los Caprichosos"
de Tilcara(1)

Durante la fiesta está permitida la liberación de casados o de parejas –a veces con una ceremonia particular antes de inicio del carnaval- quienes con albahaca en la oreja y una corona de serpentina en el cuello, evocarán un enlace amoroso, intentando seducir *al amor bárbaro del carnaval*. La licencia sexual continua recreándose y, resemantiza folklóricamente las nociones simbólicas parangonadas con la fertilización de la tierra virgen –en el preciso momento en que la Pachamama se encuentra abierta- connotando la inseminación en el acto sexual y en el volcar la chicha seminalmente en la tierra.(2)

Las distintas *invitaciones* transcurren todos los días de carnaval(3) en donde la bebida es el centro de la fiesta-ritual.

La bebida es desde tiempos previos a la conquista una de las mediaciones de la condición humana con las divinidades. La chicha –agha o cerveza de maíz- es la bebida sagrada de los pueblos andinos que se solía beber en keros –vasos ceremoniales inkaicos, de oro, cerámica o madera-, en donde de a dos se brindaba y se bebía con otro y con la *otredad*. Las crónicas de Betanzos durante la colonia dan cuenta de dicha reciprocidad en el beber:

"...tienen una costumbre...de buena crianza estos señores (los inkas)...y es que si un señor o señora va a casa de otro a visitarle...hace estanciar de su chicha dos vasos y el uno da de beber a tal señor que visita y el otro se bebe al tal señor o señora que la chicha da y así beben los dos...y esta es la mayor

honra que entre ellos se usa y si esto no se hace cuando se visitan tienen por afrentada la persona que así va a visitar al otro...y así mismo se tiene por afrentado el que da a beber a otro y no le quisiera rescibir..."(4)

Tomar de a dos la bebida tiene su continua reappropriación en nuestro compartir folklórico del noroeste, por lo que cuando una comparsa llega bailando a una *invitación*, la familia invitante ofrenda bebida y comida a la gente –y a la Pachamama-, así como el grupo ofrece y regala su canto, su baile y la sedienta alegría ancestral. En ese encuentro ritual, los dueños de casa engalanan con talco, serpentina y papel picado a los presidentes de la comparsa y, se *brinda(n) de a dos* –unos con otros y con la madre tierra- para después dar comienzo –de manera comunitaria- a la invitación a diablos, músicos y bailarines. La posibilidad de beber de a dos –aceptando al otro- fortalece su naturaleza simbólica en su sentido recíproco y complementario, fomentando así, lazos inviolables que funcionan en el ámbito social profano de lo cotidiano tanto como en el sagrado.

Si la fiesta es ritual, la *experiencia estética*(5) es sagrada, en cuanto se asume su espacio y tiempo como mítico se reconfirma el estatuto social de la comunidad.

La tierra es el escenario donde se desarrolla el acto ritual, el espacio sagrado se *instala* fenomenológicamente en el paisaje por lo que cada comparsa posee su propio mojón en el lugar que míticamente dio origen al grupo. Alrededor del mojón –montículo de adobe y piedra que representa a los antiguos cerros sagrados y a la Pachamama- se concentra un *estado estético alimentado por la emocionalidad constante*(6) de la gente en el que se va construyendo, a partir de cada objeto ritual dispuesto sobre la tierra, una forma de estetización del espacio sagrado que funciona como conjuro ante lo divino. Cada elemento ritual estetiza al acto ceremonial. Al mojón lo decoran con varas de maíz y girasol, se le clavan las banderas y lo adornan con flores,

serpentinadas de colores, talco y papel picado escondiendo tras su colorido el diablito a desenterrar. Es interesante ver la efusividad de la gente al brindar(se) con chicha o vino con el mojón, mientras se lo embellece –casi como en un acto barroco o del *kitsch latinoamericano*(7)- sobrecargándolo de formas dinámicas con las serpentinadas que chorrean y desbordan en abundancia. En este sentido, es la abundancia y el derroche como ofrenda y *-el dar para recibir durante el año-*, lo que conjura el grupo como acto(arte) ritual al inicio del carnaval.

A esta ceremonia de apertura con sol y alegría radiante, la prosiguen ocho días de la más enardecida fiesta popular que llegará a su fin –en clara oposición- la noche del domingo, donde la emoción tiene sabor a muerte y el espíritu festivo se transforma en llanto y anhelo para el próximo año. Dando vueltas al fuego sagrado que corona el mojón, los diablos y el resto de la comparsa mantienen vivas las llamas durante la madrugada, despojándose de los atributos, objetos y prendas de vestir que los acompañaron en todo el carnaval. Sólo queda esperar, que la Pachamama reciba las últimas energías viscerales, para saciar su sed telúrica, y que al día siguiente, el pueblo vuelva a su curso normal en un mundo ordenado y habitable.

Ahora bien, entre los diferentes matices del carnaval y las posibles maneras de llevar a cabo un ritual, nos encontramos con la fabricación de la chicha como elemento tradicional dentro de la dinámica social de la fiesta actual. En este sentido, la chicha como bebida sagrada tuvo su fiesta particular el 28 de febrero, día anterior al desentierro del carnaval, que se celebró en el tinglado del Club de los *Alegres de Uquiá*. Como en toda *Fiesta de la chicha* se canta, baila y bebe en exceso, mientras se escucha el canto sagrado que brota a borbotones de las ruedas de copleros, y que en las bocas de las cajitas chayeras, resuenan sus coplas que dicen:

*Pachamama santa tierra,
No me comas todavía
Mirai que soy jovencita,
Tengo que dejar semilla*

Un jurado especializado tiene la función de ser los catadores de la *chichita* más exquisita y madura que hayan preparado las mujeres pastoras de la quebrada. La ganadora del primer premio en *chicha de maíz* fue Doña Catalina Corimayo y el segundo para Doña Bartola Martínez. Y en la categoría *chicha de maní* fue galardonada Doña Roberta Cruz. La selección de las mejores chicheras es parte de la constante resistencia y una de las formas de ampararse en la continuidad de las tradiciones al preparar –de manera ritual- la chicha para el carnaval.

De algún modo, la posibilidad de pensar las fiestas de nuestros pueblos reúne dos componentes en los que queda subsumida la noción de arte como factor de sociabilidad; uno es la idea de experiencia estética vivenciada por sus protagonistas en su carácter funcional o mediador, en estrecho vínculo con el ámbito social y religioso; y el otro, el elemento ético(8) fundante como práctica ritual de un pueblo que se manifiesta a través del *drama popular telúrico* en su escenario natural, la tierra, creando de ésta manera, un espacio para la representación de lo sagrado. Si los pueblos se reconocen en sus manifestaciones colectivas, la fiesta implica *re-sistir e insistir* desde los actos sagrados y producciones est-ético rituales, que propagándose de múltiples maneras –con su especificidad y su peso propio en la identidad- forman parte del proceso de reafirmación de nuestra *sabiduría popular* en el campo cultural.

1º al 9 de Marzo de 2003, Tilcara-Jujuy

Notas:

(1) Además de Los Caprichosos encontramos en Tilcara otras comparsas como: Los Pocos pero Locos, Los Alegres de Malka, Los Pecha-Pecha, Los Gozairas, Los Ahijaditos, El Puente de la Diversión y Los Pimpas en la Banda. En el pueblo de Maimará carnavelean Los Ácidos –que donde pisan quemán-, Casastchok, Las Comadres, Los Ufa, Los Cabezytas y Los Calaveritas. En Humahuaca se encuentra La Juventud Alegre, Rozas y Claveles, Los Corazones Solitarios, La Cuadrilla del 1800. En Uquiá estan

los Puya-Puya, cuadrilla de agricultores, los Alegres de Uquía; y en Huacalera los Bocas Secas, Los Alegres, La Juventud Alegre, El Fortín La Granja; en Purmamarca La Salamanca y la Sonora Malibú; y otras en cada pueblo, que continúan formándose con gran interés por parte de la gente joven. Los del 1800, se formaron un 9 de febrero de ese año y, es una cuadrilla de copleros -de tradiciones más antiguas- que sólo hacen sonar las cajas bagualeras de manera ritual mientras cantan y beben chicha de maíz.

(2) "...Cuanto entrasen en el baile pudiesen libremente escoger las mujeres que quisiesen, y que también las mujeres gozasen de la misma licencia en escoger hombres a su gusto; de manera que con toda libertad pudiesen darse a sus deleites carnales, sin que nadie se lo estorbase...". (COBO [1656] 1964 F: 2: 85). En: RANDALL, Robert. "Los Dos Vasos. Cosmovisión y política de la embriaguez desde el inkano hasta la colonia". Thierry Saignes (Comp.). *Borrachera y Memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz, Bolivia, HISBOL/IFEA, 1993, p.88.

(3) Al carnaval anteceden el jueves de *comadres* -de las mujeres-, y el jueves anterior a éste, el de *compadres* -de los hombres- como un ablande de carnaval. El *carnaval grande* comprende los días sábado, domingo y, el lunes y martes de carnaval -que sólo es feriado en la provincia de Jujuy-, y el carnaval *chico* que abarca el sábado y domingo de entierro. El fin de semana siguiente -aunque ya enterrado el diablo- se celebra el *carnaval de flores*.

(4) BETANZOS (1987: 72-3). "Es en Febrero y Agosto los dos meses del año en que se abre la Pachamama, siendo los dos períodos más importantes y extensos de fiestas rituales en

donde se bebe en demasía y se tiene licencia sexual". En: RANDALL, Robert. *Op. Cit.*

(5) El objeto u ofrenda ritual produce una experiencia estética emocional y sensible que es funcional sólo en el espacio sagrado, y que al separarla de su contexto originario (puesto en un museo), se produce una metamorfosis de su función principal. MAQUET, Jacques. (1986). *La Experiencia Estética*. Madrid, Ed. Celeste, 1999.

(6) "El acto mágico implica un rito o sea un despliegue plástico". En: KUSCH, Rodolfo. (1956). "Anotaciones para una estética de lo Americano". Boletín de Arte. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, U.N.L.P. Año 15, N° 11, Noviembre de 1995, p. 108.

(7) La seducción del kitsch en el campo religioso latinoamericano es una forma más de asimilar lo extranjero. Los objetos de producción masiva -serpentina, papel picado, flores de plástico, etc.- funcionan resignificados simbólicamente como elementos rituales u ofrendas devocionales al igual que la chicha, las hojas de coca y el maíz.

(8) "Cuando intentamos, entonces, definir lo Latinoamericano por un 'ethos', nos referimos a la configuración histórica que asume su experiencia originaria de lo popular, es decir, del espíritu intencional, o del nosotros como subjetividad plural y trascendente y, por lo tanto, ética. Es la forma de la sabiduría popular propia del nosotros estamos, cuando el estar es interpretado como tierra(...) La categoría de *ethos popular* tiene, como correlato, la categoría de *drama popular telúrico*". CULLEN, Carlos. "El Ethos Barroco". En: *Reflexiones desde América. I Ser y Estar: el problema de la cultura*. Rosario, Ed. Fundación Ross, 1983, p. 59.

Que se vienen los anteojos de azufre

Notas sobre César Moro y las Artes Visuales

Por Rodrigo Quijano

Como José María Eguren, como Jorge Eduardo Eielson, como Luis Hernández Camarero, César Moro mantuvo una intensa relación con las artes visuales, no como una actividad paralela o antagónica a su trabajo poético, sino sobre todo como el ejercicio complementario y en todo caso indistinto, de una sola convicción estética. Sin embargo, el hecho de que su obra plástica continúe siendo virtualmente ignorada al lado de su poesía -la cual por lo demás permanece parcialmente editada-, debería poder ser visto como un síntoma acerca del lugar de las artes visuales respecto del aparato de las Humanidades en el Perú. Un lugar sin demasiada justicia teórica en la mayoría de los casos y con casi nula posibilidad de interlocución. Pero a ese aspecto deficitario de la historia cultural peruana -que dice más y mejor sobre las condiciones de crítica y recepción de lo visual por parte del sistema letrado que de una obra en particular- habría que agregarle el propio recorrido vital de Moro, siempre expectante, pero siempre perseguido por la insularidad y por el desajuste de quienes, como él, asumieron la opción de una modernidad radical en lo estético y en lo político, precisamente en un espacio que como el peruano, estuvo diseñado a partir de la exclusión y la discriminación. Dentro de la Lima "pueblerina" y "sórdida como un tonel vacío" que él denunció, el lugar de esas opciones fue sin duda limitado(1). Cuando abandona Lima la primera vez en 1925, se encuentra en pleno la dictadura de Leguía (1919-1930). Y en sus dos retornos de 1935 desde París y en el definitivo 1948, están en

curso la de Benavides (1932-1936) y la de Odría (1948-1956), respectivamente. Moro viaja a Europa sólo tres años después que Vallejo y seis después que Mariátegui y, al igual que en el caso de ellos, estos *viajes formativos* pueden ser vistos también como parte del viraje cultural obligatorio de muchos otros modernistas sin la experiencia de la modernidad: acortar la distancia entre lo local y lo foráneo, tomar el atajo hacia la transformación abandonando la periferia o en lo posible hacer suyos los lenguajes de ese parámetro social y cultural, cuando no ambas cosas por lo general. En el caso de Moro ese atajo implicó además la elección del francés no sólo como idioma literario, sino como matriz intelectual y lingua franca de su condición de outsider dentro de su propio idioma original. Sería seguramente justo decir lo mismo de su adhesión al surrealismo y de su propia producción plástica.

Parece un hecho comprobado el que antes de partir a Francia, e incluso antes de rebautizarse con el nombre que encontró leyendo una novela, Moro fuera una figura conocida dentro de la escena artística limeña(2). Un dibujo a tinta fechado en 1922 y firmado aún como "Alfredo Quispes Asín" (y del cual sólo queda una reproducción) convivió en su momento al lado de uno de 1921, ya firmado como "César Moro". ¿Es posible que alternara durante un tiempo ambas firmas en su producción inicial, como alguien que duda antes de asumir plenamente una identidad en conflicto? Tal vez. Lo cierto es que al día siguiente de su viaje a Europa en barco, en agosto de 1925, el periodista Carlos Raygada publicaba un artículo sobre Moro y su obra en *El Comercio*, anotando su

desprendimiento de todo academicismo y su interés por una sensibilidad inusual(3). Del mismo modo, cuando participa en la primera muestra colectiva de su estadía europea, en el Cabinet Maldoror de Bruselas, *Varietades*, probablemente el semanario más leído de la sociedad limeña de los 20s, publica un largo artículo con un retrato a lápiz del artista hecho por Jorge Seoane, destacando –convenientemente– “El éxito de un artista peruano en Europa”(4). La nota periodística es sobre todo una breve reseña a manos de un redactor que resalta a Alfredo Quíspez Asín –“(César Moro, en el mundo del Arte)”, explica– y luego la reproducción del texto del catálogo hecho por el académico francés y divulgador de novedades literarias y artísticas europeas, Francis de Miomandre.

El texto de Miomandre es interesante en la medida en que le dedica la mayor parte de los comentarios a Moro, entre los demás “jóvenes, muy refinados, cosmopolitas como el que más”(5). No obstante, a juicio de Miomandre en la obra de todos ellos circula “un cierto acento”. En la del “delicioso” Moro especialmente, “el bello Perú colonial de los virreyes y de la Carrosse du Saint Sacrement, el Perú de los cholos y de las coquetas tapadas” y también “el Perú de los indios del interior, llorando su decadencia a los sonos de la desgarradora quena”. Percibe de paso y reescribiendo un cliché etnicista, una “gravedad melancólica

propia del alma india” y percibe al mismo tiempo el culto por Picasso que Moro mantendría durante una parte de su obra.

Queda claro que la obra con la que parte Moro a Europa y la que produce durante el inicio de su estadía se distingue por sus delineadas tintas *art nouveau* de inicios de los 20s. Es probable que la serie de la que habla Miomandre fuera parte o al menos la antesala a la de *Scènes péruviennes* con la que aparentemente participó en la bipersonal que compartió con el dominicano Jaime Colson en París, en 1927(6). Fuera del carácter costumbrista percibido en la serie, lo que queda patente al mismo tiempo es la mirada reordenadora de Moro en esas escenas peruanas desprovistas de todo naturalismo, y su propio comentario personal a las imágenes de su ciudad. La nota de *Varietades* reproduce al lado del texto una imagen reducida de *Los cholos*, probablemente un dibujo a tinta y acuarela o témpera en formato mediano, hoy con paradero desconocido. La imagen es el retrato de una pareja vestida a la manera urbana de entonces, o acaso se trata de migrantes rurales estrenando ropas de ciudad. Estos *cholos*, ese margen de la población que define una categoría social y cultural y simultáneamente un comentario racial peruano, miran con expresiones desorbitadas y algo fantasmales en el espacio flotante y algo irreal que comparten. Un poco parecido al espacio más o menos irreal e inescrutable que ocuparon las clases emergentes du-

rante el leguismo, el incompleto primer período de masificación de la sociedad peruana.

Pero en el tiempo en que hacen su aparición pública el Surrealismo y la primera exposición surrealista en la Galerie Pierre, en 1925, Moro se hallaba aparentemente más interesado en los descubrimientos de cierto geometrismo y del cubismo, pero con alrededor de quince años de atraso respecto de la época de oro de esa tendencia(7). De todos modos es difícil establecer un período concreto respecto a estos trabajos, debido a la costumbre de Moro de no fechar ni firmar gran parte de ellos. Por otro lado también están, aparentemente en el mismo período comprendido entre 1923 y 1929, las imágenes de carácter marcadamente picassiano, una prolongación figurativa de su depurado talento como dibujante. Moro, como buen ecléctico y explorador, hace un rápido recorrido por cada uno de esos momentos, sin detenerse demasiado en mirar atrás, pero luego de 1927 no se tiene noticia de su participación en ninguna muestra de artes plásticas en Europa. Se sabe sin embargo que nunca quiso dejar de pintar porque esto le parecía “divertido”(8), lo cual es al mismo tiempo una broma de eco melancólico, aunque se sepa, así mismo, que su estancia europea tuvo complicaciones de tipo económico y que durante un cierto tiempo vivió al día y tal vez a salto de mata en pequeños empleos y pequeñas actividades(9). Quizás eso explica el desarrollo de toda su obra en forma-

tos disímiles y con frecuencia pequeños, cuernos de notas y de dibujos, collages y témperas, todo en papel y cartón y nunca en tela. En todo caso, su contacto con el grupo de surrealistas resulta evidente a partir de sus trabajos de fines de la década del 20 en adelante, notablemente en ciertos collages, en donde se percibe la huella de, por ejemplo, *La femme 100 têtes* de Max Ernst, o en los dibujos a tinta y témpera, en donde la marca surrealista suele estar más emparentada con De Chirico (un artista a quien catalogó como imprescindible en la maduración de la imagen surrealista y por eso “uno de los grandes creadores de los nuevos mitos de esta época”(10)) y en alguna medida también con Bonnard, a quien admiró. A partir de este momento en adelante, comenzará a experimentar con una forma de abstracción automatista, una veta que alternará a menudo con la figuración hasta el final de sus días. De su vinculación con la matriz teórica del Surrealismo quedan sus textos del volumen póstumo *Los anteojos de azufre*. De su activismo en el período europeo, sus contribuciones como escritor o animador, a veces en la sombra, de los pronunciamientos en contra de la guerra, a favor de la parricida Violette Nozière y en algunas otras publicaciones del grupo. Su participación en las actividades del grupo nuclear surrealista no involucró –o no queda registro de ello– su obra plástica. Sin embargo, es de ese período el desarrollo de su estupenda poesía en francés(11).

La obra visual de Moro a partir de este período guarda relación más bien con la serie de acometidas surrealistas destinadas establecer un nuevo orden visual, un orden en el cual el objetivo general es el registro del material inconsciente del individuo o de un grupo de ellos(12). Partiendo como un movimiento esencialmente literario, el surrealismo ve en el dibujo y la pintura, inicialmente un material de interés experimental antes que artístico, el medio ideal a través del cual pueden *visualizar* sus propias búsquedas y descubrimientos en la escritura. El hecho de que posteriormente escritores y pintores intercambiaran sus roles de ida y de vuelta, tiene que ver con la idea bretoniana de que "un artista puede evitar convertirse en prisionero de un género creado, o no, por él mismo" y huir de este modo de las convenciones discursivas del signo y de aquellas de representación que posee la línea (13), pero sobre todo tiene que ver con el interés puesto en las relaciones entre la palabra y la imagen, a cuya alteración y comprensión aspiraban los surrealistas.

Como se sabe, el surrealismo reordena la relaciones entre signo e imagen y subvierte las relaciones de identidad construidas por el lenguaje como garante de lo real, lleva al extremo su arbitrariedad y hace estallar la convención. Esta es la operación que realiza Magritte en 1926 con *Ceci n'est pas une pipe* y que Foucault ve como una rebelión al interior del lenguaje, en

donde el dibujo es caligrafía y la información escrita pura representación lineal (14). "Se hace ver mediante la semejanza, se habla mediante la diferencia", recuerda Foucault, al mencionar cómo esa jerarquización que va del signo a la forma o de la forma al signo se ha venido abajo, llevándose consigo la equivalencia entre semejanza y afirmación, o sea la vieja mimesis como punto de partida para la predicación. Para los surrealistas, esa esclusa abierta entre la escritura y el dibujo equivale a una fisura en lo real, que es casi una necesidad de refundación epistemológica desde el lenguaje, en donde las viejas relaciones entre las palabras y las cosas se vuelven de pronto intercambiables, pero sobre todo impredecibles.

Moro parece asumir plenamente esa ruptura y también lo que hay en ella de fórmula. Sin embargo, la idea de este nuevo reordenamiento de lo real en la alteración entre las palabras y las cosas parece estar también en el fondo su poesía y no sólo en el de su trabajo plástico. Moro trabaja en la alteración de esas relaciones nominativas y busca en los dobles del idioma y en el otro lado de la moneda de las traducciones. Son las identidades que produce, por ejemplo, la alteración de *Amour à mort/Amour-Amor*, así como la de *Amo el amor*, o los juegos de relaciones de semejanza/afirmación presentes, por ejemplo, en enumeraciones del tipo *Antonio es dios/ Antonio es sol...* o del tipo *Bebé centenaire/bebé mammoth/...bebé papa/bebé*

cartésien ... de sus poemas más famosos ¿Es posible que para Moro esta haya sido también la posibilidad de una exploración en sus propias identidades, de sus propias jerarquizaciones en los ejes de semejanza y diferencia de su subjetividad? Del tipo, digamos, ¿quién o qué era Quíspez Asín en relación a César Moro; o qué era su homosexualidad, en relación a su propia virilidad; o qué era ahí el discurso poético y la imagen pictórica; o qué era finalmente su opción por el soporte de una lengua gramaticalmente cartesiana para la expresión de un discurso antirracionalista?

Es conocida la incomodidad de Moro con lo limeño y aún más, con lo *peruano*, entendiendo esto último como la definición de un estado de las cosas basado en una institucionalidad solemne y discriminadora. Su abierta rebeldía con el medio al que regresó en 1935 (¿es necesario recordar permanentemente que son los años de la dictadura filofascista de Benavides?) encontró rápidamente un canal a través del activismo panfletario y la incursión plástica –aunque para los registros de la historia deficitaria, con más fortuna en lo primero que en lo segundo. Sin embargo, en la histórica muestra colectiva que organizó en Lima ese mismo año con la artista chilena María Valencia –la primera muestra de surrealistas en América del Sur-, de las cincuenta y dos piezas expuestas en la muestra, nada menos que veinticinco le pertenecen.(15) De ellas, dos se encuentran reproducidas en el ca-

tálogo: el hoy inubicable dibujo *Piéton* y el collage de larguísimo título *Il ya cinquante ans c'était une basse misère, les cheveux, les pierres...*, etc., etc.(16). En ese catálogo, el texto de presentación escrito por Moro tiene un refrescante tono de confrontación y desafío, y un pedido de insolencia y anticlericalismo pocas veces visto en la escena artística peruana. "En el Perú, donde todo se cierra", dice el texto de Moro (17), "donde todo adquiere más y más un color de iglesia al crepúsculo, color particularmente horripilante, tenemos nosotros la simple temeridad de querer cerrar definitivamente las posibilidades de éxito a todo joven que desee pintar", todo esto nada menos que a través de una selección de obras "destinadas a provocar el desprecio y la cólera de la gente que despreciamos".

Aparte de esa colectiva, Moro hizo solamente otra muestra más en 1937 en Lima: su primera y única individual en la Peña Pancho Fierro, propiedad de las hermanas Cecilia y Celia Bustamante, justo antes de partir a México al año siguiente. Los motivos de su partida a México fueron la consecuencia, según toda evidencia, de las dificultades con la represión político policial de la dictadura de Benavides, acaso el resultado previsible de su activismo en la difusión de textos de apoyo a la República Española. En efecto, los documentos del servicio de migración mexicano de marzo del 38 lo reciben en el status de "inmigrante asilado político".

El exilio en México lo sitúa nuevamente en la misma escena que el resto de surrealistas que salen desde todos los puntos de Europa huyendo de la represión fascista (igual que Moro) y de la guerra. Aquí habría que preguntarse por qué México y no Nueva York, lugar en donde se concentró la gran mayoría del exilio surrealista, y el lugar en donde las artes plásticas del surrealismo obtuvieron mejor recepción y mayor resonancia. Tal vez la respuesta sea que Moro no dominaba el inglés(18), o tal vez el hecho de una opción particular de muy otro tipo, como la imagen romántica que circulaba en Europa de que México era un país "surrealista". Como quiera que esto último haya tenido o no algún sentido, lo cierto es que el México de los 30s y los 40s no es necesariamente el mejor lugar para la expresión literaria ni plástica del surrealismo, como sí lo fuera para la exploración etnográfica y experiencial de alguien como Artaud, por ejemplo (19). Aunque en México se reúnen Benjamin Péret, Onslow Ford, Remedios Varo, Wolfgang Paalen, Alice Rahon y el propio Moro, las letras y las artes visuales mexicanas se hallan más vinculadas en ese momento con el carácter central del proceso político y cultural de tipo nacionalista iniciado con la revolución e instituido con Cárdenas. En el caso de las letras, particularmente, existía un fuerte componente venido de la tradición racional positivista desde el XIX y con la cual los miembros de un grupo como *Los contem-*

poráneos, por ejemplo, sentían mayor afinidad. Es en este contexto ("este vacío surrealista" lo llama Schneider (20)) en que se produce la Exposición Internacional del Surrealismo de enero de 1940, la primera en su género, con una recepción mediática que se encarga más de destacar el aspecto social de la inauguración, cuando no de ironizar y satirizar acerca del propósito y del contenido de las obras expuestas. La exposición fue una de las muchas muestras que el internacionalismo surrealista organizó y difundió por varios otros lugares del mundo. Esta en particular, fue la única de esta magnitud al sur del Río Grande, convocando a los "grandes nombres" de la pintura moderna internacional y a varios artistas mexicanos, entre ellos los surrealistas "avant la lettre", Frida Kahlo y Diego Rivera (21). La selección de la muestra, según consta en el catálogo, que lleva en la carátula y la contrarátula una foto de Manuel Alvarez Bravo(22), fue de 108 obras de 50 artistas, de las cuales cuatro de Moro (entre ellas *Piéton* nuevamente y *L'art de lire l'avenir*), quien también escribió el texto del catálogo. En ese texto, Moro hace una reivindicación del surrealismo en medio de la guerra europea y en medio de un contexto aparentemente adverso en el cual "todavía quedan espectadores para el largo metraje de telas anecdóticas, decorativas o simplemente sucias. El espectador de la pintura surrealista puede encontrarse ante sí mismo y eso es lo que muchos no perdonan" (23). De ese texto, la

Galería Arte Mexicano de Rosita Amor -en un gesto imprevisible para la galería de un país "surrealista"- censuró un párrafo profundamente anticristiano y anticlerical que hacía oscuras alusiones a la cruz y al fin de la era cristiana con el advenimiento del surrealismo(24).

En realidad, buena parte del contenido de ese párrafo provenía de uno de los textos de *El uso la palabra*, revista que había editado junto con Emilio Adolfo Westphalen y aparecida en Lima el 39, durante su ausencia. De todos modos, este período mexicano parece ser para Moro el más fructífero en su producción plástica, literaria y crítica, en sus vinculaciones con el exilio surrealista, con el pintor Agustín Lazo, con Xavier Villaurrutia y con su propio amante, el famoso Antonio de sus poemas en castellano. Es durante este momento en que parece llevar a cabo además su producción más ligada al no figurativismo de tipo automatista, trabajo en su mayoría de formato reducido, a veces minúsculo. A este período pertenece igualmente la estupeficiente serie de 20 frágiles monotipias, entre las cuales están el *Portrait automatique d'Alice [Rahon] Paalen dans le signe de Léo* y *L'Espoir illimité*, fechadas en 1941. Efectuadas con la manipulación por definición incorregible que exige el medio, estos trabajos adquieren por ratos vinculaciones fotográficas, fruto del proceso de impresión de los varios planos de virtuales transparencias y fruto del empleo de los grises en la seriación. Es esta cualidad de lo que

podría ser un encuadre y el resultado de las imágenes sorprendentemente orgánicas unas y fictivamente descriptivas otras, lo que le da, de entrada, un carácter contemporáneo (ligado a una sensibilidad de fines del s.XX, digamos) a la serie, que escapa al parentesco habitual con el resto de la obra de Moro y que probablemente, a pesar de haber sido quizás un ejercicio único y no un proceso, pertenecen a lo más homogéneo de su producción plástica.

Sus años mexicanos lo desvinculan, sin embargo, de una escena artística peruana que fue, hasta los 40s por lo menos, una escena dominada por la figuración y por lo general ausente del resto de corrientes internacionales. Su ataque frontal en contra del indigenismo y en el fondo en contra de las limitaciones ideológicas de una pintura estimulada en el mercado por la clase dominante, lo desvincularán aun más de una escena siempre poco abierta a las vanguardias. En un texto de fines del año 39, Moro asume una mirada radical sobre la pintura indigenista. Carente del tipo de problematizaciones que tuvo, por el ejemplo, la pintura y el dibujo en el surrealismo, para Moro la pintura del indigenismo es una expresión impostada, plana y turística del indio, "ese fabuloso mito de cartón que les produce rentas, entendiéndolo sin duda por amigos del indio a las vetustas turistas sajonas que, álbum de acuarela en mano, se dedican a sorprender "el alma del Ande", para hablar como un indigenista

perfecto”(25). En la representación del indio de esta pintura, Moro ve una construcción más, digamos (“un intento de confinarlo en lo anecdótico”(26)), pero no el develamiento de una realidad, más bien parte de las necesidades de simbolización de la clase dominante (“a condición de que vengan enmarcados”) y acaso la prolongación del acercamiento a lo andino que hubiera bajo Leguía a través de cierto indigenismo oficial y a través de cierto incaísmo oligárquico. Moro advierte además que en esta pintura el campesino quechua no existe, ni tampoco el costeño, pues advierte que para los pintores indigenistas “las depuradísimas civilizaciones de la costa no existen”. El sujeto indio “igual a todos los hombres explotados”, las base social que debía representar dicha tendencia, es perfectamente ignorado por no ser materia de pintorequismo(27). La virulencia de la prosa crítica de Moro (que nunca pierde oportunidad de atacar a la clase dominante y su “pesimo gusto” y ni tampoco de ser anticlerical y anticostumbista, como cuando acusa a la pintura indigenista de interesarse solamente en aspectos de la “barbarie costeña”, como la Procesión del Señor de los Milagros), lo coloca sin duda en un punto extremo de aislamiento de la escena de ese momento.

La actitud de Moro hacia lo local reposó más bien en una reivindicación prehispánica con la cual sintió una filiación especial, fruto de una vinculación afectiva con el paisaje costeño y

fruto tal vez del interés general hacia lo que el surrealismo llamó “culturas mágicas”, membrete amplio en el que se fueron subsumidas todas las culturas no europeas. Al respecto, ya la exposición surrealista del 40 que organizara con Paalen y Breton tenía una sección especial de “arte mexicano antiguo” compuesta con la colección de Diego Rivera y de “arte salvaje”, hecha con la colección de arte oceánico de Paalen. Varios textos críticos de Moro sobre arte precolombino dan cuenta de ese interés. Con motivo de una encuesta sobre las relaciones del arte y ese elemento “mágico” hecha por Bretón, Moro llega a responder, un año antes de su muerte, que “ni la ciencia ni la religión (...) pueden bastar para las necesidades de expresión, la realización del deseo, siendo el arte únicamente y por excelencia la puesta en marcha de lo irracional no condicionado, no utilitarista...”(28) Varios años antes, este mismo interés por “lo irracional” lo había llevado varios años antes a interesarse por el arte y la escritura de los alienados en el Hospital Larco Herrera(29). Una vez de regreso en Lima, Moro ya no participó en el gran debate de la década del 50, desatado entre los defensores del figurativismo y los de la corriente renovadora del abstraccionismo, con Salazar Bondy y Miró Quesada Garland en los respectivos extremos (30). Entre otras razones porque el interés por la abstracción y el no figurativismo en Moro fue probablemente más de tipo reflexivo que de tipo

formal, como cuando comentando la pintura de Paalen afirma que la pintura es “una forma de conocimiento del universo y de nosotros mismos dentro del universo”(31). Moro, que ya había abandonado toda inquietud política para ese momento(32), se encuentra ya terriblemente enfermo y agotado, o acaso ya no le interesa el tema.

Entre la primera obra conocida de Moro, de 1921, y la última, de 1955, parecen transcurrir los avatares de un ejercicio artístico heterogéneo, incluso asistemático, quebrado por una actividad vital intensa, pero disímil en sus resultados, acaso producto de “una veta de autoindulgencia” -como se ha sugerido con justicia- “en una sensibilidad visual finísima”(33). Si su imagen aparece hoy vinculada a una sensibilidad absolutamente contemporánea y próxima, no es solamente debido a su figura central como el único artista peruano *realmente* ligado a una de las vanguardias históricas imprescindibles del siglo XX. Pues para un país como el Perú, tal vez más importante que ese activismo internacionalista, sea el hecho de su postura crítica radical, de su constante insatisfacción no sólo con un determinado orden social, estético, o moral, sino con un orden histórico dominante. Sin duda a esa imagen del mundo se halla ligada una praxis artística que hoy veríamos como quizás parte de una condición *post medium*, de una praxis en la cual los límites entre los géneros artísticos y sus medios - en el caso de Moro, la escritura, la pintura, la fotografía, el cuerpo- han di-

luído sus fronteras y sus límites expresivos en beneficio de una pluralidad interna, que Moro trató de llevar a cabo(34).

Su última gran serie de mediano formato de trabajos en pastel, del año 54, ha permanecido al lado de sus tintas *art nouveau* como el lado mejor conocido de su obra plástica, casi iluminando de manera simbólica, las fechas de su nacimiento y de su muerte. Respecto de la última serie, que ha ilustrado diversas portadas de libros y catálogos, habría que preguntarse si esa repetida popularidad no se debe al contexto fértil de recepción para un trabajo que presenta ciertos parentescos formales con el no figurativismo local de mediados de los 50s y los 60s, una de cuyas instituciones principales fuera el Instituto de Arte Contemporáneo, lugar de su homenaje póstumo de agosto del año 56, organizado por André Coyné y por el pintor Fernando de Szyszlo.

A su muerte, queda virtualmente cancelada toda vinculación limeña con el mapa del surrealismo. En la breve nota que le dedica Edouard Jaquer en el *Dictionnaire Général du Surréalisme*, Moro aparece captado en una instantánea como alguien de buen humor, poco interesado en el “éxito literario”(35). Releyendo una carta que llega a destino a través de los años, no es imposible entender el mismo desinterés por *todo* tipo de éxito. “No veo apenas en toda vida noble” -dice con un toque de dandysmo desde su

exilio mexicano (36)- "sino un fracaso profundo. El mío viene de tan lejos que data de antes de mi nacimiento. Te abrazo dejando así las cosas. Moro."

La redacción de esta nota no hubiera sido posible sin la ayuda de los materiales cedidos gentilmente por Emilio Adolfo y Silvia Westphalen, André Coyné y Jorge Villacorta. A ellos mi agradecimiento.

Notas

- (1) El testimonio de E.A. Westphalen en su ensayo *Poetas en la Lima de los años treinta* hace un estupendo panorama sobre esa condición. En *Dos soledades*, INC, Lima 1974, pp. 15-48.
- (2) E.A. Westphalen, *En 1922 César Moro...* en *Debate* N° 32, mayo 1985, p. 56.
- (3) Carlos Raygada, "Viaje de un artista", en *El Comercio*, 31 de agosto de 1925: "...César Moro no ha cultivado jamás, como la mayoría de nuestros dibujantes, la caricatura política, ni la ilustración, cosas que por lo demás no sabe hacer ni corresponden a la calidad de de su ideología ni a la fuerza de su temperamento (...). César Moro es un caso excepcional de liberación."
- (4) "El éxito de una artista peruano en Europa. Exposición de César (sic) Moro, en Bruselas" en *Varietades*, revista semanal ilustrada, año XXII, N° 678, Lima, 13 de noviembre de 1926.
- (5) Participaron en la colectiva "Arte Americano",

- además de Moro, el mexicano Santos Balmori, el dominicano Jaime A. Colson y el chileno C. Isaias.
- (6) E.A. Westphalen, op.cit. p. 58
- (7) Ibid.
- (8) "...tan divertido como puede ser, a veces, barrer. O no?" le dice a Westphalen en una carta fechada en México el 2 de octubre del 46 y firmada como "El conde de Niebla, Lord Moro". En *Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948*, Lisboa 1983 (Edición de E.A. Westphalen)
- (9) André Coyné, *César Moro*, Imprenta Torres Aguirre, Lima 1956.
- (10) César Moro, *Pequeña antología de Giorgio de Chirico*, en *Los anteojos de azufre*. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné, Lima 1958, pp. 65-66.
- (11) En abril del 32 Eluard le envía una carta en donde acusa recibo de dos cuadernos de poemas "admirables" y que ofrece publicar en los *Cahiers libres*. Según Coyné, Eluard los habría perdido. Véase André Coyné, "Poésie fil d'Ariane..." en César Moro, *Amour à mort et autres poèmes*, La Différence, París, 1990, p. 9.
- (12) Clark V. Poling, *Dessiner l'image surréaliste*. En *Dessins surréalistes. Visions et techniques*. Centre Goerges Pompidou, París, 1995, pp. 7-23.
- (13) André Breton, *Los pasos perdidos* (1924), Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 121.
- (14) Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- (15) En la muestra participaron, además de Moro,

- Jaime Duor, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia
- (16) Debo agradecer especialmente aquí al señor Ricardo Tenaud, amigo personal de Moro, que me dió la oportunidad de revisar su ejemplar dedicado. Recientemente también una edición facsimilar ha aparecido en España, junto con la publicación de la antología de la poesía de Moro, *Viaje hacia la noche*, a cargo de Julio Ortega, Signos, Madrid, 1999.
- (17) El texto lleva como encabezado la frase de Picabia, *El arte es un producto farmacéutico para imbeciles*.
- (18) André Coyné, *César Moro*, en *Amour à mort et autres poèmes*, La Différence, París, 1990, p. 121.
- (19) Ver el documentado libro de Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y libros, México, 1978.
- (20) Ver todo el capítulo que le dedica Schneider a la exposición y a su recepción en op.cit. pp. 169-223.
- (21) Estaban además, entre otros, Arp, de Chirico, Dalí, Delvaux, Domínguez, Duchamp, Ernst, Onslow Ford, Klee, Magritte, Matta, Miró, Picabia, Picasso, Man Ray, Ubac, Lazo...
- (22) El interés de Moro por la obra de Alvarez Bravo como por la fotografía en general queda manifiesto en sus textos sobre el tema en *Los anteojos de azufre...* pp. 16-17 y 33-34.
- (23) Reproducido en César Moro, *Los anteojos de azufre. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné*, Lima 1958, y en Schneider, op.cit.
- (24) Moro reprodujo a puño y letra el párrafo

- censurado en varios catálogos.
- (25) *A propósito de la pintura en el Perú*, en *Los anteojos de azufre...* p. 19
- (26) Ibid. p. 20
- (27) Ibid.
- (28) André Breton, *L'art magique*, Club Français du Livre, París 1957, p. 88.
- (29) Ver *La vida misteriosa de Julio Wesler o el milagro de la poesía*, en *Los anteojos de azufre...* p.60. E.A. Westphalen cuenta que Moro lo introdujo a los estudios del psicoanálisis y que asistieron juntos a una serie de charlas de Honorio Delgado en los 30s. *Poetas en la Lima de los años 30*, op. cit.
- (30) Ver Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del s. XX*, Mosca Azul, Lima, 1976.
- (31) *Wolfgang Paalen*, en *Los Anteojos de azufre...*, p. 71.
- (32) Carta del 28 de diciembre de 1944, en *Vida de poeta...*
- (33) Jorge Villacorta, *César Moro, artista plástico*. En *Página Libre*, Lima, 15 de julio de 1990.
- (34) En ese mismo sentido, la serie de fotos que él se hizo tomar en distintas intervenciones en las arenas de Pachacamac y en una playa no identificada europea, podrían ser vistas ahora como un trabajo espacial y corporal, hoy registrables como una *performance*.
- (35) *Dictionnaire Général du Surréalisme et ses environs*, Editions Complexe, Fribourg (Suiza), p. 290.
- (36) Carta del 28 de diciembre de 1944. *Vida de poeta...*

Pequeño Daisy Ilustrado

Por Daisy Aisenberg

política

* acción política, acto político, agente político, ambición política, ámbito político, aporte político, arena política, argumento político, arte política, asilo político, ataque político, autonomía política, autoridad política, avance político, bandera política, campaña política, cansancio político, carrera política, ciencias políticas, clima político, compromiso político, concepción política, conciencia política, conducción política, confianza política, conflictos políticos, construcción política, contexto político, contradicción política, control político, cooperación política, corrupción política, coyuntura política, crisis política, cuestión política, debate político, declaración política, decisión política, definición política, depresión política, derecho político, dimensión política, diplomacia política, dirección política, discurso político, doctrina política, ecología política, economía política, equilibrio político, encuesta política, enfrentamiento político, escándalo político, escena política, espacio político, espectáculo político, especulación política, estado político, estrategia política, ética política, factor político, familia política, fanatismo político, figura política, filosofía política, fines políticos, formación política, fracaso político, fraude político, fuerza política, futuro político, geopolítica, giro político, hegemonía

política, horizonte político, ideales políticos, identidad política, influencia política, intervención política, lucha política, imagen política, instrucción política, justicia política, línea política, manifestación política, mapa político, marco político, medidas políticas, militancia política, monopolio político, movimiento político, negligencia política, negociación política, opinión política, oposición política, orden político, orientación política, organización política, pancarta política, panfleto político, participación política, partido político, persecución política, peso político, poder político, posición política, prensa política, preso político, principios políticos, privilegios políticos, profecía política, programa político, propaganda política, propuesta política, razones políticas, realidad política, reflexión política, reivindicación política, representación política, rumor político, ser político, situación política, táctica política, tendencia política, teoría política, términos políticos, territorio político, trabajo político, transa política, transparencia política, vanguardia política, visión política, violencia política, vocabulario político.

* política administrativa, ambiental, alimenticia, armamentista, bancaria, comercial, comunitaria, conciliatoria, cultural, de amor, de confrontación, de diálogo, de distribución, de estado, de resistencia, de liberación, de los sublevados, de los oprimidos,

de los insurgentes, de vida, dictatorial, discriminatoria, educativa, electoral, empresarial, estudiantil, estructural, expansionista, exterior, feminista, feudal, gay, global, grupal, hogareña, institucional, interna, internacional, local, marginal, militar, oficial, opresora, orgánica, públicas, represiva, subversiva, sucia, universitaria, políticamente correcto, políticamente inexistente.

clásico

* arquitectura clásica, autor clásico, comportamiento clásico, cine clásico, danza clásica, deporte clásico, estilo clásico, filología clásica, género clásico, Grecia clásica, periodo clásico, pintura clásica, moda clásica, motor clásico, mundo clásico, música clásica, materiales clásicos, menú clásico, paseo clásico, radio clásica, repertorio clásico, Rock Clásico, teatro clásico, técnica clásica, textos clásicos, yoga clásico.

* Cervantes, Drácula, el i Ching, El Quijote, Frankenstein, García Lorca, Homero, la Biblia, Las Mil Y Una Noches, Lennon, Mahler, Ovidio, Shakespeare, Stravinsky, Tolkien.

* clásicos argentinos: alambre de púa, Antonio Berni, a su luna Belgrano, *Bestiario* de Cortázar, Blanes, Birome, Boca y River, Cabral, café con leche con medialunas, Cándido López, capital interior, Carlos Gardel, Carlos Morel, Carrizo,

Chimbote, Clemente, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, el Asado, el arroz con leche, el arte light, el banquito en la vereda, el bife de chorizo, el bolígrafo, el café con los amigos, El Capitán Piluso, el Ché, el dulce de leche, el glaciar Perito Moreno, *El matadero* de Echeverría, el mate, el Obelisco, el psicoanálisis, el Río de la Plata, el sistema dactiloscópico, Fangio, *Ficciones* de Borges, Florian Paucke, Fresco y batata o postre vigilante, Ford y Chevrolet, Gardel, Hijitus, Yrigoyen, Isidoro Cañones, Jaimito, la carne, la cintura cósmica del sur, la Coca Sarli, la musculosa, las cataratas del Iguazú, las facturas, las tortas fritas, los alfajores Havanna, los almuerzos de Mirta, *Los siete locos/Los lanzallamas* de Roberto Arlt, *Facundo* de Sarmiento, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, liberales conservadores, Libertad Lamarque, los bizcochitos de grasa, Mafalda, Mar del plata, Maradona, *Martín Fierro* de José Hernández, Minguito Tinguitella. Molina Campos, ni olvido ni perdón, oh juremos con gloria morir, Olmedo, Patoruzú, Perón, Pepe Biondi, Peralta Ramos, Peronistas y antiperonistas, Picana, picardía criolla, Pippo, Prilidiano Pueyrredón, qué gusto tiene la sal, Quinquela Martín, Racing/Independiente, raviolitos, Rosario Newells, Rosas, Samba de mi esperanza, Sandro, sándwiches de miga, San Juan y Boedo, Santa Fe y Callao, *Sobre héroes y tumbas* de Sabato, San Martín, Soldi, Susana Giménez, Tato Bores, Troilo y Piazzola, *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla, Unitarios Federales, vermut con papas fritas, volveré y seré millones, Xul Solar.

- * un clásico.
- * lo aceptado.
- * lo considerado correcto.
- * lo que impone respeto.
- * designa una época de esplendor.
- * un clásico del deporte.
- * suele oponerse a moderno.
- * lo que permanece.
- * lo que produce multiplicidad de lecturas.
- * el clásico lleva la delantera.
- * pluralidad de significados; los produce constantemente.
- * lo que fue raro un día y ahora ya no lo es.
- * sus lecturas se reproducen a sí mismas en diferentes lectores.
- * el pintor clásico elige su punto de vista.

nota: para sumar tus clásicos a la lista de los clásicos argentinos, escribir a

daisy@2vias.com.ar

En la construcción de estos términos colaboraron entre otros Ana María Batistozzi, Alejandro Marinelli, Andrea Koze, Aranosky Claudia del Río, Claudia Fontes, Daniela Museo Castagnino, Dipi, Eliana Lardone, Fernando Faz-zolari, Flavia da Rin Fernando Jazan, Francisca Navarro, Gabriela Adelsetein, Guille Faivovich, arq. Baró, Jorge Martinelli, Patricia Merkin, Magdalena Jitric, Marcelo de la Fuente, Marcelo Grossman, Marianel, Mariano García, Marita Rhul, Martín San José, Marting, Mercedes Pujana, Mónica Pujol, Mónica van Asperen, Pablo Spravkin, Paco Rizzo, Pedro Antonio Aguayo Olivares, Rafael Cippolini, Roberto Jacoby, salome_777 granadino, Sivina Buffone, Valeria González.

a los lectores de ramona:

podes encargar tu pedido de definición. Escribir a daisy@2vias.com.ar
historias del arte versión 100 palabras porque sí, se consigue en

Belleza y Felicidad, Buenos Aires.
 Cabaret Voltaire, Buenos Aires.

Flor, objetos irresistibles. Rosario.
 Espacio vox, Bahía Blanca.

Cartas de lectores

Esta es una invitación muy especial para Uds. para concurrir con su revista a participar del debate de los medios y la difusión del arte. DIGAN QUE SÍ. VENGÁNSE. Tráiganse un stand, hagan suscripciones, vendan esa delicia que es ramona.

Esta es una invitación de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, y de una hinchta ferviente de Uds. (la coordinadora). Además les pido que me ayuden en la difusión.
 Cariños. **Gra**

R. de r.: Tardaré en llegar porque ando a pie.

Mi nombre es Melisa Eijo, tengo 22 años y vivo en Rafaela (provincia de Santa Fe). Estoy intentando llevar a cabo un gran sueño: construir una biblioteca, hemeroteca y videoteca de arte y literatura, que esté a disposición de los jóvenes artistas y aquellas personas de mi ciudad que tengan inquietudes de conocer un poco más de nuestra cultura. La idea surge a partir de las inquietudes de los chicos y jóvenes que participan del Taller de Arte Experimental que coordina Martín Molinaro, un amigo junto al que intentamos promover el arte como expresión y proyectarlo desde nuestro pequeño centro cultural... Espero entiendan mi inquietud y consideren la posibilidad de acercarnos libros, catálogos, revistas, videos o material que pueda ayudarnos. Espero ansiosa que sueñen con nosotros... un abrazo
Meli

R. de r.: Meli, hace años que te esperaban cajas de material acá, pero nunca viniste y se lo regalamos a Espigas. No te dejes estar.

Hola Gente! Estoy trabajando con Matina Vain-troib quien está presentando su muestra fotográfica en el Fotoespacio de Retiro. Les escribo porque se anunció la inauguración pero no está más en la lista de muestras que se pueden visitar. Se puese reincluir. para nosotras es super importante... Mil gracias y saludos!

Carolina

R. de r.: Para mi es muy importante que estén todas las muestras, pero me da un trabajo que les cuento.

Hola! Encontraron lugar para ubicarse en Arte-ba? Cualquier cosa si necesitan algo pueden contar conmigo.Estoy en el stand D7.

Ruth Scheinsohn

R. de r.: Gracias Ruth, tu atención siempre es un placer.

Gracias por poner la foto de las intervenciones en el MALBA en la ramona semanal.

Noorthoorn

R. de r.: No hace falta agradecer ponemos lo que a alguien le divierte o lo que tenemos.

¿Alguna vez la foto central de ramona semanal será la de alguna obra mínimamente interesante?

Rafael Cippolini

R. de r.: Envíanos tu foto preferida en jpg. los jueves hasta las 19 hs. e ingresarás en un sorteo.

El robo de la obra "Estudio para manos" de Auguste Rodin, acaecido el jueves 29 de mayo en el Museo Nacional de Bellas Artes, debería ser un llamado de atención al conjunto de la sociedad ya que se trata de un atentado al mayor repositorio de arte de la nación que, una vez más, se ve afectado de manera irreparable.

Entendemos que hechos como éstos encuentran terreno propicio en un país en el cual el Estado, desde hace ya varias décadas, se ha retirado de una de sus funciones insoslayables: preservar el patrimonio público no sólo como bien material sino también en tanto testimonio del proceso de construcción de la nación.

La ligereza con la que actúan y se manifiestan públicamente los funcionarios de turno sólo puede ser entendida como parte de la desidia general que afecta a nuestras instituciones.

En esta nueva etapa encarada por la ciudadanía es necesaria una urgente toma de decisiones tendientes a:

a.. el aumento del presupuesto destinado al área del Patrimonio cultural.

b.. el llamado a concursos para dar una cobertura profesional tanto a cargos jerárquicos como a personal de planta de museos, bibliotecas y archivos públicos.

c.. la reformulación de una política que ponga en valor el patrimonio cultural de la Nación.

Marina Aguerre, María Teresa Constantin, Marcela Gené, Héctor Kohen, Laura Malo-setti Costa, Marta Penhos, Gabriela Siracusano, Diana B. Wechsler

R. de r.: ¡Manos a la obra!

Hola ramona! felicitaciones por la revista. Solo quería que me incluyeran en su lista de mails de eventos, expos y seminarios,etc. muchas gracias! sigan asi! **Muriel**

R. de r.: Adoro la gente con objetivos claros.

Es para mi un honor dirigirme a Ud en la búsqueda de información sobre revistas culturales que circulan su país. Estoy investigando el tema "Periodismo cultura y la Organización de la cultura en el Continente". Y gustaría de su colaboración para obtener la dirección electrónica

de las revistas, de los productores culturales y críticos de arte. Espero, pues, que mi trabajo sea importante para mayor integración entre los países del Continente Americano.

Magno Fernandes dos Reis. Desde Londres

R. de r.: Tudo bem.

Que tal ? Sigo la revista siempre y es el único medio que encontré donde puedo ver muestras de argentina, opiniones y textos realmente interesantes donde me refugio de este páramo del pensamiento y creatividad. Un abrazo

Alejandro

pd saludame a pablo si lo ves y si tenes su telefono mandamelo

R. de r.: ¡ramona conecta a los artistas argentinos en el mundo!

Necesito encontrar nota de César Aira aparecida en RAMONA, DESCONOZCO FECHA DE APARICION, creo que el titulo es ¿que utilidad tiene el arte? o algo semejante. ¡pueden enviar info? gracias

Oso Smoje

R. de r.: Un César para el oso

Me comunico con ustedes para saber si es gratuito o pago publicitar o informar sobre una muestra en su página. En el caso de ser pago me interesaría saber los precios. Desde ya, muchas gracias

Agustina Mihura

R. de r.: Las fotogalerías son pagas a menos que no lo sean. La info de agenda es gratuita y voluntaria.

Querido Gustavo: gracias por contestarme y por pasarme el dato acerca del artículo que necesito (recién intenté abrirlo y, por el momento, me fue imposible). Paso a saciar tus dudas sobre mi interés por los recordatorios de Página/12: estoy cursando quinto año de la Licen-

ciatura en Comunicación Social en Paraná y ya comencé a diagramar el proyecto de mi tesis (a la que pienso dedicarme por completo este verano). Mi intención es analizar los recordatorios de Página/12 porque intuyo que a esta altura ya puede reconocérselos como un nuevo género discursivo. Me pareció un tema interesante, poco trabajado, y que puede ser mirado desde distintas lentes (estética, histórica, desde el análisis del discurso, desde la fotografía, desde la tipología textual, desde su relación con las nuevas tecnologías y la memoria -constante y a la vez efímera que ofrece una publicación diaria, etc). He llegado a pensar incluso que muchos de los recordatorios son verdaderos textos literarios, pero eso es parte de mi particular entusiasmo por ellos.

En mi búsqueda de quiénes ya habían trabajado (exhaustivamente o no) este problema, me topé con una nota de Sandra Russo que mencionaba que la revista catalana b-guided también había reparado en él (lo cual, dado que se trata de una publicación extranjera, despertó mi curiosidad). Presta, le escribí a la revista, y me mandaron el artículo que me interesaba. También intenté conseguir la dirección electrónica de Sandra Russo para preguntarle si sabía de otros trabajos al respecto, pero te imaginarás que me fue imposible (acá en Paraná pocos deben tener contacto con ella; también escribí a página/12 para que me dieran su dir, pero no me contestaron).

Como ves, los que (todavía) no vivimos en Buenos Aires, no tenemos acceso a muchísimas cosas, por eso es una alegría que me escribas. Seguimos en contacto, un abrazo grande,
Celina

R. de r.: Increíble todo lo que se armó a partir de esa nota que gestionó Gustavo.

Solicito me indiquen como debo hacer para realizar una publicación de una gacetilla, no puedo conectarme con los links que ustedes me sugieren.

Muchas gracias,
Julie Weisz

R. de r.: Mandá un email con todos los datos a ramona@proyectovenus.org

En el último o anreúltimo número de ramona digital salió un link de alguien que había traducido ciertos textos de algunos artistas...entre ellos dali o el antioscurantismo, la creatividad no objetiva y otros. no los pude bajar en su momento y ahora no esta el link disponible. será posible poder conseguir dichos textos nuevamente ya para leerlos.

Fernando Lamas.

R. de r.: Seguí intentando, cada vez habrá más y mejores textos, levantados por nuestro misterioso colaborador Mystere Art.

Estimados Venus y Ramona el motivo de este mensaje es para agradecerles los distintos aconteceres de estos últimos días.

Gracias por asistir al evento de Boquitas Pintadas. Y muy efectivo y al día el sitio de Venus. uy divertido lo de LUC AS. Agradecemos el poder ser parte aún a pesar de no haber asistido por cuestiones de tiempo. Y gracias por el envío de la revista. Sabemos que todo es tiempo y esfuerzo. Y por si el contacto no fue muy fluido en su momento, Proyecto Venus es parte de nuestras Novedades desde hace tiempo. El nuevo sitio albergará más acerca de Venus. Para mas info www.acidosurtido.com.ar. Mas novedades y contacto pronto.

Lucas López.: Pump Diseño

R. de r.: Regio, chicos, nos seguimos viendo. Muy buena la revista póster que hacen, es como una ramona visual.

A quien pueda ayudarme: me gustaría poder tener la desgrabación o los materiales del evento llamado arte light y rosa luxemburgo. gracias
Mirella

R. de r.: Está en la ramona 33

Hola! Quería saber cómo hacer para suscribirme, y cuanto sale. Gracias!
Laura Spivak

R. de r.: 60\$ por doce números entregados en mano.

direcciones

VYP	Arroyo 959	LU-VI: 13-20, SA: 10:30-13
Fund Andreani	Av. Pedro de Mendoza 1993	LU-SA: 8 -18
33 1/3	Defensa 747	
Fund Rozembum	Lima 1017/27	LU-VI: 11-19
Quitapesares	Jorge Newbery 3713	LU-VI: 10-20; SA: 11-18
Bambú Café	Av. Córdoba 1415	LU-VI: 8-20
Museo de la Ciudad de Bs. As.	Alsina 412	LU-VI: 11-19; DO: 15-19
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19:30; SA-DO 9:30-19:30
Bis Rosario	Callao 153	MA-SA: 16-20
Museo Etnográfico	Moreno 350	MI-DO: 14.30-18.30
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
Museo Nacional de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	LU-DO: 14-19
Gara	Pje Soria 5020	LU-VI: 11-19; SA: 11-17
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Rubbers (suipacha)	Suipacha 1175 PB	LU-VI: 11-20; SA: 11-13:30
Sara García Urriburu	Uruguay 1223	LU-VI: 11-13, 16-20; SA 11-13
Roberto Martín	Defensa 1344	
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-VI: 10:30-21; SA 10:30-13
Zurbarán Alvear	Av. Alvear 1658	LU - VI: 10:30 - 21, SA: 10:30 - 13
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
Fund Klemm	M. T. de Alvear 626	LU-VI: 11-20; SA: 11-14
La Nave de los sueños	Moreno 1379 2°	LU-JU: 16:30-20; VI: 16:30-20
Filo Arte Contemporáneo 180 °	San Martín 975 - subsuelo	LU-DO: 12-24
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1°2	LU-VI: 11-19
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
CC de España en Buenos Aires (ICI)	Florida 943	LU-VI: 10:30-20
Espacio Rich	Costa Rica 4670	MA-SA: 11-20
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LU-SA: 11-22
Atica	Libertad 1240 PB°9	LU-DO: 11-13, 15-20. SA: 11-13:30
Beckett	El Salvador 4960	MA-DO: 11-24
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-SA 13-19
Arcimboldo	Reconquista 761 PA°14	LU-VI: 15-19; SA: 11-13, otros por tel.
Adriana Budich	Av. Coronel Díaz 1933	LU-VI: 12-20; SA 11-14
Adriana Indij	Rodríguez Peña 2067 PB°A	LU-DO: 15-20
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Pri	Malabia 1833	LU-SA: 11-20
Cromatica (San Isidro)	Int. Tomkinson 2940 Local 11 2	
Materia Urbana, Tienda	Defensa 707 1°	MA - JU: 11- 19; VI-DO: 11- 20
Sylvia Vesco	San Martín 522 1°4	LU-VI: 14:30-20; SA:11-13
Alicia Brandy	Charcas 3149	LU-VI: 15-20, SA: 10-13
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	MA-VI: 14-2; SA-DO: 17-2
Fund Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	LU-VI: 11-20, SA: 11-13
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9°C	MI Y JU: 17:30-19:30; MA Y VI: 14-18
Braga Menéndez Schuster (Darwin)	Darwin 1154 1 °c ° sec A	SA: 16-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	LU-VI: 11-20, SA: 11-19
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU-JU-VI: 12-20; MI: 12-21; SA-DO-FE: 10-20

Ultimos ejemplares del CD card "Pensando en voz alta"

El CD card "Pensando en voz alta" reúne las presentaciones y diálogos de un ciclo de mesas redondas sobre temas relacionados con las artes visuales, realizado entre Agosto de 2001 y Noviembre de 2002 en el auditorio de la Alianza Francesa de Buenos Aires. La publicación de estos textos fue alentada por el deseo de aportar un recorte, o un punto de vista más hacia una descripción integrada del complejo flujo de pensamientos de una época.

Una de las principales motivaciones en la organización de las charlas fue abrir un foro para la discusión abierta y debate público sobre el papel y desempeño de todos los participantes del medio artístico. Las charlas buscaron atravesar las estructuras que delimitan distintos campos y estratos de poder en el arte, lo que a veces hace que distintos actores en el curso de su función normal no se crucen. A veces, algunas discusiones sobre temas comunes solamente se producen entre grupos muy pequeños y aislados, y por lo tanto, están privadas de la fuerza o trascendencia que podrían tener en una escala mayor, involucrando a más gente. A partir de esta idea, estas mesas redondas propusieron identificar los temas "flotantes" de boca en boca entre muchos, para poder articular varios aspectos de cada tema, e intercambiar distintos enfoques o puntos de vista sobre ellos. Las charlas y el CD card fueron posibles gracias al apoyo de Nicolas Peyre, de la Alianza Francesa de Buenos Aires, Estelle Berruyer, de la Embajada de Francia en Argentina, y a todas las personas que participaron en las mesas, y debates, dentro y fuera del auditorio. El CD card incluye las presentaciones y discusiones acerca de los siguientes temas:

EL PAPEL DE LAS COLECCIONES EN LA ACTUALIDAD
Andrea Giunta, Gabriela Salgado, Marion Helft y Gustavo Bruzzone (Agosto 2001)

FORMACION EXTRA- INSTITUCIONAL EN LAS ARTES VISUALES"

Luis Felipe Noé, Claudia Fontes y Diana Aisenberg (Diciembre 2001)

NUESTRA CRISIS, ESTÁ EN CRISIS?
Alina Tortosa, Arturo Carvajal y Tulio de Sagastizábal (Abril 2002)

LA PRESIÓN PARA UN CAMBIO EN LAS ARTES VISUALES: ESPACIOS, CURADORES Y CIRCUITOS ALTERNATIVOS
Florencia Braga Menéndez, Marcelo

de la Fuente, Roberto Jacoby y Magdalena Jitrik (Mayo 2002)

UN DISCO DE ORO PARA LAS ARTES VISUALES? EL ARTE ACTUAL Y SU PÚBLICO
Agustina Cavanagh, Ana Gallardo, Ana María Battistozzi y Adriana Rosenberg (Junio 2002)

CURADURÍA EN LAS ARTES PLÁSTICAS: ¿ARTE, CIENCIA, O POLÍTICA?'
Mercedes Casanegra, Andrés Duprat, Victoria Noorthoorn y Marcelo Pacheco (Julio 2002)

ARTE Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA: ¿ENEMIGOS NATURALES?'
Carolina Antoniadis, Fabiana Barreda, Juan Doffo y Juan Carlos Romero (Septiembre 2002)

¿COMO Y CUANDO UN TEXTO CRITICO PASA A FORMAR PARTE DE LA HISTORIA DEL ARTE?'
Patricia Artundo, Laura Batkis, Andrea Giunta y Valeria González (Noviembre 2002)

Lugares donde se puede retirar un ejemplar gratis del CD card "Pensando en voz alta"

Alianza Francesa de Bs. As.: Av. Córdoba 946, Buenos Aires www.alianzafrancesa.org.ar
Alianza Francesa de Bahía Blanca:
Fitz Roy 49, Bahía Blanca
Alianza Francesa de Córdoba:
Ayacucho 46, Córdoba
Alianza Francesa de Mar del Plata:
La Rioja 2065, Mar del Plata
Alianza Francesa de Mendoza:
Chile 1754, Mendoza
Alianza Francesa de Rosario:
San Luis 846, Rosario

El contenido del CD card también está disponible en internet en www.elbasilisco.com/charlas.html

AD-HOC

La editorial jurídica
que ilustra las tapas y
contratapas de sus libros
y revistas con la
reproducción de obras de
artistas argentinos
contemporáneos

www.adhoc-villela.com