

ramona

40

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. mayo de 2004 / \$5 ó 5 venus

Polémicas y lecturas: Discutir canonizaciones y entronizaciones, reparar olvidos o estigmatizaciones > Laura Malosetti Costa

Pasado quirúrgico y amnesicomanía > Rafael Cippolini

La Biennale der Berlín expone "arte político" sin dientes > Timo Berger

Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo en el ambiente berlinés > Roberto Jacoby

Crítica a la crítica y la disputa bizantina > Mariano Oropeza

El arte universal es una quimera: reportaje a Hans Belting > José Fernández Vega

Dossier Schiavoni - Renzi: versiones inéditas de una confesión

La persistencia metafórica del manifiesto > José Emilio Burucua

¡Comargín, Comargín! > Lux Lindner

Club del dibujo revisitado > Claudia del Río

Un gran agujero negro llamado Fontana > Xil Buffone

¿Qué es eso del Arte-Rata?

Jacques & Rosalinda > Albero Passolini

Rescates históricos > Paternosto, Puente, Pellegrini, Le Parc, Sábato
y Ladislao Györi

Una nueva entrega del Pequeño Daisy Ilustrado

Foro de Discusión sobre Artes Visuales en Argentina y tanto, pero tantísimo más

ramona

revista de artes visuales
n° 25. julio de 2002

\$5

Una iniciativa de la Fundación Start

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboración especial

Xil Buffone

Laura Las Heras

Augusto Idoyaga

Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger

Iván Calmet, Jorge Di Paola

Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,

Lux Linder, Ana Longoni,

Alberto Passolini, Alfredo Prior,

Daniel Link.

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Ricardo Bravo

Producción

Milagros Velasco

Administración de agenda

Patricia Pedraza

Diseño

Silvia Leone

Armado

Patricia Pedraza

Suscripciones

Mandar un mail a Milagros o a Patricia

ramona@projectovenus.org

Publicidad

Milagros Velasco

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org

ramona@projectovenus.org.ar

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos.

Índice

- 3 Editorial
por Ramón & Ramón
- 4 Discutir canonizaciones y entronizaciones
por Laura Malosetti Costa
- 8 Más desbarajustes en la epistemología de las artes
por Rafael Cippolini
- 12 La Biennale der Berlin expone «arte político» sin dientes
por Timo Berger
- 16 Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo, en el ambiente berlinés
por Roberto Jacoby
- 18 Crítica a la crítica y la disputa bizantina
por Mariano Oropeza
- 24 Ya no hay estilos nuevos
Reportaje a Hans Belting por José Fernández Vega
- DOSSIER SHIAVONI - RENZI**
- 28 Yo dejé de pintar y quise volver para no volverme loco
por Xil Buffone
- 30 La transgresión de Schiavoni
por Juan Pablo Renzi
- 34 Schiavoni: la transgresión persistente
por Juan Pablo Renzi
- 38 La persistencia metamórfica del manifiesto
por José Emilio Burucua
- DOSSIER COLABORADORES**
- 40 Comargin Nr. 1 Bariloche en los Alpes
por Luis Lindner
- 44 El bazar se mantiene abierto
por Claudia del Rio
- 46 Un gran agujero negro en Rosario llamado Fontana
por Xil Buffone
- 47 Un rescate a propósito de "Un escultor del vacío"
por Xil Buffone
- 50 Jacques & Rosalinda
por Alberto Passolini
- 55 Ensayo
por Nicolás Guagnini
- DOSSIER ARTE RATA**
- 57 "Alguien que se envía a sí mismo su arte-correo"
por Eduardo Pellejero
- 58 Arte-Rata: manifiesto del 31 de octubre de 2002
- 59 Arte rata en hechos: ¿Qué es el Arte rata?
- 60 Los últimos ¡y los primeros!
por Horacio Zavala
- 62 Expropiada y exiliada de esa verdad
por Eugenia Bekeris
- DOSSIER HISTORICO**
- 64 Intervenciones en los varios mundos del arte
- 65 Texto del catálogo "Exposición arte concreto"
Alfredo Hlito, Ennio Iommi, Tomás Maldonado
- 66 Patemosto y Puente
- 70 ¿El rol del intelectual y del artista en la sociedad?
- 74 Sobre el arte abstracto
por Ernesto Sábato
- 78 Hacia el dominio digital
Por Ladislao P. Györi
- 86 Fuga Jurásica
por Luis Marte
- 88 ¿Eres un forista?
por Xil Buffone
- 92 Avanti la kemés
por m777

Editorial

por Ramón & Ramón

Y sí: a veces se nos ocurre ver el mundo del arte como una torta rodeada de varias especies reposteras. Decimos: a su alrededor se amuchan, en sus tantos órdenes y estrategias, reposteros artistas, reposteros curators, reposteros críticos, reposteros historiadores, reposteros grupies de artistas, reposteros museólogos, reposteros que no faltan (¡jajá!) a ninguna vernisage, reposteros coleccionistas, reposteros galeristas, reposteros periodistas, reposteros inversionistas, reposteros profesores, reposteros teóricos de las artes, reposteros sponsors y otros tantos más que a veces, de lejos, se nos confunden con los anteriores (para horror de ellos mismos que defienden su esencia particularísima). Entonces ¿cómo los reconocemos? se preguntarán ustedes. Pues: nada más y nada menos que por sus recetas. Y por sus inmediatos ingredientes. Así es: el mundo del arte se nos antoja en la fisonomía de una caótica convención de reposteros (donde se da cita tanta dulzura que a menudo espanta).

¿Y cómo convive ramona con tantos especialistas, con tal cantidad (y calidad) de profesionales? A veces, tal como uds. lo sospechan, como apasionada partenaire; pero casi siempre (lo que no es poco decir) como una fan carnívora y golosa, dispuesta (tan dispuesta) a saborearlo todo sin pedir ningún permiso.

Porque nuestra querida, dulce, sutil, interesada y virtuosa ramona, no esconde su deseo de volver a barajar (hasta el infinito) todas y cada una de las recetas guardadas con tanto celo por los maestros reposteros, en cada una de sus especialidades.

Entiéndase: saturar sus fórmulas, procedimientos, indicativos, técnicas, métodos, formularios, maneras, modos, pautas, etiquetas, reglas, cánones, modelos, patrones, leyes, reglamentos, instrucciones, disposiciones, ordenamientos, representaciones, términos, enunciados, enumeraciones, recapitulaciones, recuentos, detalles, enunciados, declaraciones, advertencias, preceptos, mandatos y desórdenes, para trazar las diagonales precisas entre tanta invectiva reposteril y ensayar así las más trementas tortas que hayamos anhelado en lo extenso de nuestro inquieto métier de insaciables degustadores.

Porque ambicionamos abrazar (y que nos abraze, incontablemente) una ramona-Shiva de innumerables brazos, de dóciles manos de avispada repostera, pero también con finos dedos que todo lo mezclen, que iluminen escorzos donde la belleza del paraguas abierto sobre la mesa de disección sea sólo el grado cero de una nueva promiscuidad de visiones y sensibilidades (un arcaico dato en una tradición florecida). Porque ésta es la noticia (una alegría más que anunciada, sabida, datada, coincidente en consumados pronósticos): ramona-batidora, ramona-experta-en-mezcolanzas, combinaciones, agrupaciones y nuevas distribuciones, renueva sus votos de entrometida, de fisgona, de catadora, hasta volver a propasarse en la voluptuosidad de sus propios límites.

Y que otro satori sea contigo, querido lector.

Innumerables abrazos para ti, te desean, claro,

Rámon & Ramón

Discutir canonizaciones y entronizaciones, reparar olvidos o estigmatizaciones

Algunas reflexiones acerca de las relaciones entre artistas, críticos e historiadores de arte, provocadas por ramonísima 38

Por Laura Malosetti Costa
(historiadora de arte)

Muchos debates de los últimos tiempos, y en particular aquellos que han tenido a la ramona como escenario de difusión, no sólo aparecen como una zona de disputa entre “artistas” y “críticos” o “teóricos” sino que involucran, provocan y convocan de muchos modos a los historiadores de arte. El número 38 de ramona reúne un abanico de posiciones: el artículo de Rafael Cippolini impugnando las historias del arte argentino escritas o por escribirse en defensa de momentos de inspiración cuasi-artística para el ejercicio de la crítica. La rotundez de la impugnación de toda la historia del arte moderno en nombre de las reglas del mercado hecha por Ignacio Gutiérrez Zaldívar, reportado por Alberto Giudice. Las reflexiones de Valeria González, Santiago García Navarro y Máximo Jacoby a partir de la discusión entre teóricos y artistas en el Domingo de Brukman, respondiendo con buen criterio a la imperiosa urgencia de algunos artistas por entrar en la historia (merced a todas las virtudes que ellos encuentran en sí mismos) y sus reclamos insistentes a los historiadores para que hagan el trámite lo antes posible. Esta cuestión me lleva a las reflexiones que siguen,

que son sólo eso, reflexiones que dan vueltas en mi cabeza cuando leo esos textos y sigo esas polémicas en las que, si bien en general no he intervenido, siento siempre que me involucran de un modo u otro. Quizás estas líneas ayuden a aclarar un poco mis ideas acerca de por qué no intervenir en ellas. Algo que no de modo totalmente reflexivo hasta ahora me ha parecido la mejor posición a asumir.

Clío es, con toda seguridad, la musa más ingrata para la mayoría de aquellos que se sienten grandes artistas. Y esto no es algo nuevo. Preguntarle si no a Bouguereau, o al distinguido Sir Lawrence Alma-Tadema, o a Francois Boucher. Y que conste que ellos no sólo creyeron que eran grandes artistas, sino que vieron corroboradas sus pretensiones por todas las instancias de legitimación y consagración de sus contemporáneos. Para buena parte de los críticos de sus respectivos momentos y lugares, ellos fueron los artistas más grandes de todos. La historia, sin embargo, fue ingrata con ellos. Y también el mercado, no está de más recordarlo. El que invirtió fortunas en un Alma Tadema a fines del siglo XIX vio con horror, durante décadas, hasta límites inimaginables en el vértigo del desprestigio modernista hacia tan egregio maestro, bajar de precio la joya que había comprado. Así son las cosas con la historia del

arte, al parecer. Al menos en los últimos doscientos cincuenta años. Y ni hablemos de los cientos de miles que no fueron Alma Tadema ni Bouguereau, la mayoría de los que fueron a las academias y a los talleres de París en los siglos XIX y XX, que expusieron en los salones de Europa. ¿Y qué decir de toda la multitud de hombres y mujeres que no nacieron ni en Italia ni en Francia pero peregrinaron en viajes de estudio con o sin becas de sus gobiernos, acompañados por las esperanzas de sus familias, de sus compañeros y hasta de sus gobernantes de turno? ¿Y de todos aquellos y aquellas que se formaron en todas las academias locales de las naciones “civilizadas” de la tierra, como Canadá o Nueva Zelanda, Suiza, Estonia, Japón, Venezuela o Argentina, cuyos nombres la ingratisima Historia no recuerda?

Pero ¿qué historia? se me preguntará, con toda justeza. Al fin y al cabo hay muchas historias posibles: se han escrito, se escriben y se reescribirán miles de veces, desde distintos lugares, diferentes relatos significativos en cada “aquí-y-ahora” nuevo.

Ha habido, sin embargo, unos relatos canónicos y canonizantes que aún están lejos de ser desterrados de nuestras academias, escuelas de arte y universidades. Creo sinceramente que la reflexión sobre la construcción de tales

relatos, la discusión de esos parámetros canónicos, la conciencia acerca de desde dónde y cómo se construyen nuevos relatos, así como con qué fines se deconstruyen los viejos y se trazan los nuevos, es tarea insoslayable para los historiadores del arte.

Y aquí no estoy haciendo ninguna defensa corporativa. No importa quién ostente o no un título universitario. Se trata de tomar decisiones diferentes de las del crítico que toma posición y escribe al calor de la crónica contemporánea tanto como de las reflexiones estético-filosóficas acerca de qué debería ser el arte.

La del historiador es una tarea bien diferente de la del crítico, aun cuando se defina como un historiador crítico. Y quiero dejar bien claro que mi observación está en las antípodas de desmerecer la labor de la crítica. Todo lo contrario: nadie puede dejar de considerarla una actividad de enorme trascendencia e importancia, crítico no necesita ser historiador de arte. Puede ser poeta (como Baudelaire, o Martí, para citar dos ejemplos que admiro en particular), o pintor, o filósofo, o médico, o... profesor de educación física. Lo que sí necesita es ser un luchador honesto, consciente de la fuerza de su palabra y decidido a sostener sus ideas e ideales, tanto estéticos como políticos. Así nació con Diderot, en la Francia ilustrada del siglo

XVIII, esta actividad singular en su versión moderna. La de aquel que toma voz por la imagen y oficia de mediador entre ella y el lector de sus palabras. Nada menos.

Tal vez esta urgencia y competencia actual de los artistas por o bien ocupar el lugar de críticos e historiadores o bien llamar la atención de los historiadores con sus reclamos tenga algo que ver con la facilidad con que tuvieron acceso al Museo Nacional de Bellas Artes algunos de sus contemporáneos (o ellos mismos) gracias a la por lo menos irreflexiva gestión Glusberg. Sería bueno que se sentaran un momento a pensar qué pasará cuando, dentro de veinte o treinta años, algún joven historiador del arte argentino reseñe con ironía las veleidades a que fueron arrastrados algunos artistas en las últimas décadas del siglo XX gracias a la irresponsable política del MNBA.

Pero hay otro dato insoslayable: los artistas cada vez más han tomado la palabra. No sólo en sus obras sino también, en muchos casos, acerca de sus obras o alrededor de ellas. Y esto no lo consigno como un dato negativo. Simplemente lo consigno como un dato que quizás sea atribuible a una situación de competencia cada vez mayor con la poderosa figura del curador. Ahora bien, ¿el historiador no es un crítico?

Creo muy sinceramente que sí. No hay una "historia objetiva" en la que crea como palabra definitiva. Además, muchos historiadores del arte han ejercido y ejercen la crítica en diarios y revistas del arte de su tiempo y su lugar. Pero si bien la historia también necesariamente debe ser crítica, éstas son dos actividades diferentes. Y es que los materiales con que se trabaja son distintos y los objetivos que se buscan también lo son.

El historiador no trabaja solamente con obras de arte (aun cuando trabaje sobre arte contemporáneo). Trabaja con documentos, con críticas periodísticas, con correspondencia, con testimonios orales. Cruza esta información con la que otros historiadores han recogido respecto del universo de ideas en que se movieron tales o cuales artistas, analiza los hábitos de consumo, el coleccionismo, el mercado, estudia otras variables, en fin, procura encontrar las claves que le permitan revisar los relatos heredados y construir uno nuevo de acuerdo a sus propias convicciones e intereses pero procurando siempre encontrar un sustento documental imprescindible a la hora de lograr credibilidad. Y conste que no estoy hablando solamente del siglo XIX.

Cuando se habla de una historia del arte crítica

se habla fundamentalmente de una historia crítica respecto de los relatos canónicos heredados. Ya sea para discutir canonizaciones y entronizaciones como para reparar olvidos o estigmatizaciones. Ahí radica la responsabilidad del historiador, me parece. La crítica periodística semanal, expresando opiniones (o no) acerca de los artistas que inauguran sus exposiciones en los museos y galerías de la ciudad es, como dije un poco más arriba, completamente otra actividad, y una muy importante. Hay quienes pueden hacer ambas cosas a la vez y quienes no. Pero lo que me interesa destacar es que son dos actividades y dos responsabilidades distintas, y dos tipos de intervención en el campo totalmente diferentes. Y esto no significa que una voz sea más reposada ni más autorizada que otra. Simplemente es como reclamar a un historiador que escribe libros de historia política que intervenga todas las semanas en el análisis de la política contemporánea. ¡Todos tenemos nuestras opiniones, preferencias y rechazos, pero no tenemos obligación alguna de sostener polémicas inútiles con aquellos artistas que, sintiéndose geniales, reclaman atención de tantas maneras! Los artistas, por su parte, han venido escribiendo sobre sí mismos y sus contemporáneos

desde hace siglos. Y son fuentes invaluable para los historiadores. Sigán escribiendo.

Finalmente me gustaría decir algo respecto al mercado de arte en relación con la historia del arte. Creo que es necesario tomar conciencia de que toda crítica, todo texto que se escribe, se vincula en alguna medida (aunque sea imperceptible en el momento) con las fluctuaciones de precios en el mercado. No creo que ninguna historia sea "inocua" en este sentido, sea su autor consciente o inconsciente de ello. Y aquí radica otra enorme responsabilidad de los historiadores, escriban sobre Rembrandt o sobre Sívori. Por eso, al sostener la autenticidad de tal o cual obra o el valor de tal o cual artista, el historiador no sólo debe tratar de reunir la mayor cantidad de documentación fidedigna, sino también hacerse cargo de la responsabilidad del relato que construye. Las especulaciones de mercado lisas y llanas tarde o temprano revelan su índole y no ingresan al corpus historiográfico sino que también se vuelven fuentes -de otra clase- para la construcción de historias del arte críticas.

Quizás me quedaron muchas cosas en el tintero pero escribí esto a vuelapluma convocada por la ramonísima 38.

Algunas notas por más desbarajustes en la epistemología de las artes

Pasado quirúrgico y amnesicomanía

Por Rafael Cippolini

1 Hace unos años descubrí, para mi deleite, la noción de Apofenia, esto es, la percepción espontánea de conexiones y sentidos en cosas no relacionadas, según lo señala certeramente William Gibson en *Pattern Recognition*. La novedad descansaba, por supuesto, en la espontaneidad de la instancia conectiva de lo diverso. Esta naturalidad, más que misticante, me resultó saludablemente osada, totalizadora, desorbitada y por cierto, de una paranoia muy clásica y muy cálida. Enloquecer amable y súbitamente la analogía, el nexo de lo por habitual divorciado, implica dinamitar otra vez los límites del mundo, reprogramarlos, y dejar de importunar, aunque sea por un momento, un universo de metodologías desde luego tan probadas y disciplinadoras. Y no me remito -en absoluto- al celebrísimo oxímoron de Lautréamont, sino más en lo exacto a las propuestas de Feyrabend, como así también al estado de posibilidad en que se encuentra el inolvidable protagonista de *Kosmos*, de Gombrowicz (¿será la Apofenia el paso siguiente al abandono de la inmadurez?).

Es claro que cada época propone su paradigma científico cuya singularidad se explicita en el modelo adoptado. Así, las matemáticas y las ciencias físicas impregnaron los saberes del siglo XVII, proporcionándoles un perfil a cada una de las disciplinas de su período; así también lo hicieron las ciencias naturales en el siglo XVIII y la Historia en el siglo XIX, como segura-

mente resultaron claves en el siglo XX ciertas nociones freudianas, sociológicas y lingüísticas, a modo de prototipo de los imaginarios científicos reinantes, plagados de vasos comunicantes.

Hay quienes, más incisivamente, como Roger Caillois, decidieron trazar sendas diagonales entre los modelos organizativos que estos paradigmas sucesivos, fueron desechando. En el número 25 (abril-junio de 1959) de la revista *Diógenes*, publicada por Editorial Sudamericana, Caillois informaba:

2.

“El progreso de la ciencia se ha obtenido a costa de su especialización creciente. Sabio es aquel que sabe todo o casi todo en un ámbito cada vez más restringido, actualmente casi infinitesimal con relación al panorama completo de los conocimientos. Por lo demás, cada sabio confía en los otros indagadores próximos o alejados, que sabe que trabajan en ámbitos no menos minúsculos que el suyo. Estos le están vedados por definición, pero tiene conciencia y confianza en que hombres como él llevan a cabo el mismo combate en otros frentes. Los inspira un mismo ideal, aplican métodos comparables, someten sus intuiciones a controles equivalentes. El conocimiento científico, ramificado hasta el infinito, es hoy por hoy parcelario. Constituye un inmenso rompecabezas del cual cada uno conoce un elemento extrañamente y a menudo arbitrariamente, sino malignamente, recortado. Sin embargo, casi nadie

puede distinguir, ni siquiera sospechar, la fisiónomía general, la imagen coherente que daría al conjunto unidad y significación. No podría ser de otra manera. Lo cual no significa que, para la búsqueda misma, no traiga inconvenientes que cada cual, topo eficaz y miope, limitado a su corredor particular, opere como francotirador absoluto, como minero que profundiza su galería en la ignorancia casi completa de los descubrimientos que los obreros fraternos hayan podido hacer en galerías vecinas, con mayor razón de los resultados adquiridos en obras lejanas.

(...) Cada ciencia explora un sector de ella, es decir, examina un conjunto de fenómenos, de datos de individuos o de reacciones que presentan propiedades similares o paralelas. Pero los límites que determinan estos conjuntos, sin ser arbitrarios, son a menudo engañosos y en todo caso están determinados con ayuda de un criterio que, de haber sido mejor, excluiría necesariamente los otros. Antes de clasificar los vertebrados en mamíferos, aves, batracios, reptiles, peces, se los ha distribuido según su número de patas. Se ponía al caballo al lado de la rana y de la tortuga. Un estudio más avanzado ha conducido después a elegir otras discriminaciones, menos aparentes y más importantes. Por una parte, la evolución de la ciencia consiste en el progreso de sus propias clasificaciones, en la determinación de criterios fundamentales y realmente económicos que han, poco a poco, sustituido los caracteres superficiales que “saltan a los ojos”, como se dice,

y que no son por eso sino más engañosos. Extravían, dispersan, engañan en vez de conducir al profundo, secreto y fecundo parentesco.”

3.

Seguramente por la temprana atracción que experimenté por el texto anterior y otros similares de su autor, es que evité sistemáticamente el cultivo de una sola disciplina, de un único comportamiento teórico, ya que habitualmente me persuado de que la especialización nos convierte en burócratas al cuidado de esa misma disciplina, lo que es decir, en alguien muy peligroso para cualquier materia: un controlador de aduanas, alguien que, de antemano, controla el tráfico de conceptos en un solo sentido. Por lo mismo, probablemente y al igual que Caillois, me interesa mucho más Michel de Montaigne que Diderot o Michelet. Montaigne, que no tuvo empacho en declarar “je suis moi-même la matière de mon livre” se relacionó con los textos antiguos y modernos considerándolos de la misma forma en que Nicolas Bourriaud concibe (parafraseando a Foucault) a la Historia del Arte: como una caja de herramientas tan útil para provocar conexiones aún desconocidas. ¿No fue, por otra parte, ésta la preocupación que guió al genial Mario Alcibiade Praz durante toda su vida?

4.

No dudo (jamás dudé) de que existen muchos pasados en el pasado, así como muchos pasados para este presente (que también es una

sumatoria y multiplicación de muchos otros presentes). Y dado que los centros son tantos, muy a menudo me impresiona que las escrituras (ya sean producto de críticos o de historiadores) suelen tener temperaturas tan uniformes, tan similares. Prefiero siempre un carnaval de formas a la monótona factura de informes sobre un estado del arte, tan similares entre sí. Cultivo, en el sentido más rabelaisiano, mantener alto mi placer de lector. Durante la década pasada, convivimos localmente con una extendida amnesicomanía, proclive a dejar fuera de campo cualquier atisbo de pasado quirúrgico, esto es, las gravedades asfixiantes y simétricas de una valoración exclusivamente preterizante (valioso aquello en donde se reconoce el destello de un pasado), y de esa otra estimación que únicamente aprecia lo que cree novedoso (aporía entre las aporías.) Objetos e ideas nuevas en un mundo muy viejo: objetos e ideas muy viejas en un mundo nuevo, demasiado nuevo.

5.
¿Por qué algunos historiadores temen tanto que se los desplace de los estatutos que definen y protegen dogmáticamente su rol y praxis? ¿Por qué consignar con tanto celo, en cada uno de los momentos de su vida ser iguales (tan iguales) a sí mismos?

6.
Leo en *Nouvelle Critique* (1968), de Pierre Daix: "Existe un tiempo del arte que tiene su dura-

ción, sus períodos y sus ritmos propios. El arte comenzó antes que la historia y de ello conserva hábitos inconvenientes: no la obedece. Por su parte la historia reduce al arte a testimonios; lo solicita y por esta razón no intenta comprenderle. A su vez el arte actúa sobre la historia, y ésta que lo sabe y se irrita. (...) La crisis de los iconoclastas en Bizancio, la actitud del Islam y la más cercana a nuestros días de Stalin, rinden a las artes plásticas el singular homenaje de reconocerlas como un medio que los hombres tienen para concebir su vida propia. (...) Si el arte no se ha sometido a esta dirección, en cambio la historia del arte la ha perpetuado. Como igualmente ha compartido, más o menos inconscientemente, las preocupaciones de los líderes religiosos. Lo que nos transmite no es el arte sino las preocupaciones de los políticos, de los religiosos, etc., frente al arte. De aquí la necesidad de retomar esta historia, no desde el punto de vista de la historia, sino desde el punto de vista del propio arte. De descubrir la dimensión histórica propia del arte. De a poco vamos lográndolo".

Ahora bien, me pregunto, ¿de qué modo?

7.
Después de leer el primer número de *ramona*, Marcelo Pombo me comentó, entusiasmado: "que cualquiera pueda ser artista, es una idea ya muy transitada. Pero ¡que cualquiera pueda ser crítico! Me parece una apuesta genial." ¿Y qué sucedería si cualquiera hiciera uso del discurso histórico, hibridizando sus formas?

8.
Fragmentos de una carta (aún no enviada) a Laura Malosetti Costa: "Aprecio mucho tus reflexiones sobre las relaciones entre artistas, críticos e historiadores de arte; las sé lúcidas y urgentes. Y me hacen tomar posición, sobre todo en una o dos cuestiones: por ejemplo, admitís que los historiadores pueden ser críticos, pero nada decís sobre la posibilidad invertida, la del crítico como historiador. Escribís: "El crítico no necesita ser historiador de arte". Pero ¿y si lo fuera y se dedicara a revisar, inquirir y cuestionar, desde su comprometida posición de indagador directo, en tiempo presente, los análisis historiográficos? ¿Qué sucede cuando el crítico se transforma en crítico del trabajo de los historiadores sin abandonarse a ninguna pretensión de volverse él mismo historiador? Es cierto que propongo una impugnación, sin dudas, pero no a la escritura misma de la historia, ni de las historias que conforman lo que llamamos Historia, sino más exactamente del terror de ciertos historiadores a ser malentendidos en su tarea específica. A decir verdad no impugno a la historia a favor de la crítica, sino en detrimento de ciertas actitudes y mañas de los historiadores mismos. Como tampoco estoy tan seguro de que mi reclamo sea en pos de una inspiración, sino de cierta fiaca, de alguna pereza que muy pronto es confundida por muchos con precisión, método, protocolo, certeza, razón e incluso estilo y sobriedad. Demasiada confianza en instrumentos que deberían cuestionarse más severamente; excesivo cui-

dado con fórmulas que desde su misma retórica ya suenan a clisé. ¿Es que el rigor mitológico impide a Clío mostrarse imprevisible, inesperada en sus tácticas? Y no deja de ser curioso que te esté escribiendo sobre holganza historiográfica justamente a vos, a quien considero una de las investigadoras más interesantes y valiosas del arte rioplatense, cuya escritura no me transmite signos de fatiga. Por otra parte, si cuestiono determinados síntomas será también porque considero que nuestra historia del arte atraviesa uno de sus períodos más fértiles, y porque realmente no tengo dudas de que esto seguirá mejorando".

9.
Cuando pienso en *ramona*, en su dinámica y contenidos, me viene inmediatamente a la memoria el cuento *Las voces del tiempo*, de J. G. Ballard. En él, operarios viven de recoger diversas y dispersas voces que siguen flotando, tiempo después de emitidas, en ambientes cerrados, archivos de opinión y carácter que ya no pueden adecuarse al presente (en que serán capturadas) y menos aún a las versiones más obvias del pasado. Esas voces, ya en su continente, producen destellos, desubicamientos. Y en sus encuentros, fugas y malentendidos, van creando flamantes fisonomías que reclaman, perennemente, otros mapas para su firmamento. Lo inesperado, para nuestra satisfacción, cunde.

Todo en orden: la Biennale der Berlín expone «arte político» sin dientes

Tercera Berlin-Biennale, del 14 de febrero hasta el 18 de abril 2004
En Martin-Gropius-Bau, KunstWerke und Kino Arsenal

Por Timo Berger

En el segundo piso de una antigua fábrica de margarita se me acerca una mujer en remera negra de «Kunst-Werke», y sonriendo me pregunta: «You want to try this perfume? It is the smell of the Southeast.» Afirmando con la cabeza, olisqueo el cartoncito mojado que me alcanza. Digo «bueno» y pienso «¡qué asco!». «This is the perfume of Neukölln (un barrio obrero de la parte occidental de Berlín)» me explica. La reconozco: «You are a dancer. I have seen you in the...» «Yes, Schaubühne», dice desviándome la mirada y desplazándose hacia otro visitante. Ahora tiene un rol nuevo, ya no es la bailarina de Sascha Waltz, ahora forma parte de una obra de la artista noruega Sissel Tolaas, que destiló cuatro esencias básicas de los distintos olores de Berlín y las metió en unos frascos re chic. Mientras la miro alejarse pienso: «conque esto es el famoso aire berlinés... En cada barrio parece soplar un viento diferente.» A la bailarina no sólo la ví en la obra «Insideout» de Waltz, sino también en mi homebase, la parada del metro línea 8 en Hermannplatz. Google me revela a las tres de la mañana finalmente su origen: Venezuela.

«Migración» se llama entonces el primer «Hub» de la Berlín Biennale. Hubs son esas pequeñas cosas que nadie sabe para qué realmente sirven, pero cuando faltan, el tejido de redes de computadoras se vuelve casi imposible. La exposición en Berlín tiene cinco «Hubs» -demasiado

pocos para crear una red compleja: «migración», «condiciones urbanas», «paisajes sonoros», «escenas y modas» y «el otro cine». En tres lugares, en los Kunstwerke, el museo Martin-Gropius y el cine Arsenal, la curadora Ute Meta Bauer puso en escena su visión de una Biennale de arte contemporánea de y sobre Berlín. Es la tercera edición (las anteriores se hicieron, a pesar de su denominación original, cada tres años) y finalmente el espectáculo logró lo que siempre anhelaba: un presupuesto permanente. A partir de la cuarta, el Fondo de la cultura capitalina, que ya pagó la mayor parte del budget de esta edición de 1,7 Milliones de Euros, aportó bastante, se comprometió a pagar en el futuro todos los costos, incluso los infraestructurales. ¿Así que todo en orden? ¿O como se diría en alemán: «Alles in Butter» (todo embadurnado de manteca)?

¡O nada bien! Muchas exposiciones de arte contemporáneo se dedican desde hace un par de años ostensivamente al llamado arte político, a obras que se construyen a partir de sus alusiones y referencias a temas políticos. La Berlín Biennale no es ahí ninguna excepción. Sin embargo, el hoy internacionalmente festejado y promocionado arte político no es comprometido en un sentido riguroso, no apunta hacia la revolución mundial que acaba con las fronteras y los estados-naciones. Por desgracia, hasta en sus planteos más globalocríticos resulta sorpresivamente aferrada a lugares concretos y a la idea de los estados-naciones como bases para el convivir de la gente; o sea

reivindica el Estado como hogar y guardián de la cultura en cuanto no ataca el antiguo nexo real entre el arte y la representación. Sólo que hoy en día esa relación se da a la inversa: ya no es el Rey quien encarga representativos retratos de sus familiares, sino que del arte mismo se extraen esas radiografías de la cultura que -según la lógica de los defensores de los estados-naciones- cobija al artista y a su labor y por eso se vé reflejado ahí. De acuerdo con esas nuevas demandas, se viene estableciendo un sistema de referencias en los paseos por las exposiciones que está orientado por matices geopolíticos y afirma y amolda las expectativas de los visitantes prefiguradas por los medios masivos y las políticas educacionales: se ponen en cortocircuito artistas y sus obras con conflictos sociopolíticos locales según su lugar de origen, su lugar de residencia y trabajo, pero también con aspectos puntuales como enfermedades (por ejemplo el sida), orientaciones sexuales, cuestiones de género y raza. Se dejan de ver al mismo tiempo contextos más globales. Este mecanismo funciona de la siguiente manera: África del Sur va con Apartheid, Brasil con Favelas, Israel/Palestina con Israel/Palestina, Australia con Aborígenes, Argentina con «Desaparecidos» y hoy en día cada vez más con «Piqueteros» y «Crisis».

En la tercera edición de la Berlín-Biennale abundan esas identificaciones: Bosnia representa en un video un país devastado por la guerra civil, Shanghai la metrópoli hipermoderna. La película «Baltimore» -de hecho muy buena- de

once minutos, del londinense Isaac Julien, trata los problemas de representación de los afroamericanos en una ciudad con un ghetto negro muy grande y un museo con figuras de cera de los negros más importantes de la historia. En un gesto análogo, el lugar de la Biennale, la misma ciudad de Berlín, es analizado bajo la lupa de la transición y las transformaciones en tren de la globalización y su ubicación como portón hacia el este europeo. La capital alemana en los trabajos fotográficos del argentino David Lamelas y de la alemana Ulrike Ottinger es la caída del muro y la construcción del Potsdamer Platz, el supuesto nuevo centro de la urbe dividida más de cuarenta años.

Los planteos globalocríticos están colocados programáticamente en el principio del paseo por las salas del edificio Martin Gropius, que alberga la mayor parte de la exposición. En la video-instalación «Euroscape» de Hito Steyerl se «informa» desde distintos lugares de Europa. En una pantalla oscilan las imágenes de niños jugando delante de un paisaje industrial bombardeado en el barrio de Sangaj de Novi Sad, Serbia; en otra se ven las maquetas futurísticas de la ciudad de Shanghai, mostradas ante la voracidad del público en la exposición mundial de Hannover; en una tercera pantalla la cámara se desplaza por un barrio cerrado de Bruselas, sede del Parlamento Europeo. La empresa que vigila el barrio, al cual ningún mortal tiene acceso, también administra -según Steyer- prisiones privatizadas y centros de detención para refugiados «legales». La directora

de film, no obstante, prescinde en su obra de una crítica del deseo imperial de bloques de países supranacionales como la U.E., y más bien se desvía ocupándose de fenómenos secundarios como el régimen de fronteras europeo, basado en el tratado de Schengen. En todo caso, el tema de los límites, una vez más, se afirma como uno de los favoritos de los artistas inspirados en el postestructuralismo francés.

Con lo cual arribamos al segundo gran problema del arte político contemporáneo: nociones y conceptos como «biopolítica» y «desterritorialización». El lenguaje empleado por los artistas y los curadores es un idioma que amortigua el impulso político inicial con un vocabulario acuñado por Deleuze/Guattari, Foucault y Toni Negri. Ese lenguaje impone a los fenómenos, a veces completamente distintos, su patrón conceptual. Basta con citar la comparación que se hace en el catálogo de la muestra entre la cumbre de la Unión Europea en Tesaloniki y el movimiento de protestas en contra. Tanto de los políticos de «adentro» como de los que estaban «afuera» manifestándose, se supone en ese análisis que participaban en la producción del «espectáculo de Europa». Hablando así, utilizando un lenguaje tan homogeneizante, uno corre el riesgo de malinterpretar los verdaderos motivos del accionar de los dos partidos antagonicos en juego.

Aún queda por preguntar cuán auténtico puede ser, ha sido, será el impulso de los artistas de ocuparse -justo ahora- no del medio y la forma, sino de temas decididamente políticos. Si ese interés no tiene también que ver con una corriente en el campo del arte contemporáneo que se hizo hegemónica en los últimos años. Sin negarles a los artistas, que hace rato aún daban vida a fetiches neoexpresionistas con la sierra eléctrica junto a la madera recién tallada, una concientización frente a las imágenes de Seattle, uno no puede desviar la mirada del hecho de cuán exitosas resultan las obras politizadas

internacionalmente por esa conyuntura. Sólo hace falta pensar en la última Biennale de Venecia o la Documenta de Kassel. Si bien uno podría objetar que esas obras no se venden masivamente en el mercado del arte, en las fundaciones culturales, en los jurados de concursos, se cotizan muy alto. ¿La política de esa manera como el valor agregado del arte?

Caben algunas aclaratorias: que el arte expuesto en Berlín se vaya radicalizando en las próximas ediciones de la Biennale no es de esperar ni de temer. El fondo de la cultura capitalina se acaba de incorporar a ese evento, que de edición a edición viene adquiriendo un carácter más oficialista. Con lo cual se revela la cara bifaz de similares empresas. Por un lado apaciguan la conciencia de los últimos hombres de bien en el campo cultural, por otro lado funcionan como fábricas subvencionadas para la producción de la cultural estatal.

En la medida en que verdaderos debates políticos desaparecen de las secciones de política de los diarios y reaparecen en las de cultura, escondidas en reseñas de muestra de arte, la solución de conflictos de una sociedad es expulsada cada vez más hacia playas de juguetes simbólicos. Arte y política como dos esferas separadas y diferenciadas, si bien con muchas relaciones -o si uno quiere hablar con Niklas Luhmann «comunicaciones»- entre la una y la otra, se confunden así en el mero flujo de la culturalización, estrategia tan ligada con la Nueva Derecha en países como Alemania. Arte que, como en el Hub «Condiciones Urbanas» intenta visualizar con modelos tridimensionales estadísticas oficiales sobre barrios conflictivos, turistas, rutas de la legendaria manifestación del Primer del Mayo de los anarquistas berlineses y la permanente danza de los boliches ilegales, semilegales y legales, se presenta vanidoso ante una perspectiva que se centra en la estética de las obras, las soluciones formales y su interferencia con el

eje temático, no su dependencia absoluta. A fin de cuentas, en la Biennale de Berlín sólo convence la parte que se ocupa de la mezcla de sonidos inauditos con la perspectiva transgénero. Chicks on Speed y Le Tigre lo han demostrado: nuevos sonidos revolucionan nuestras visiones e imágenes de los roles de género. ¿Por qué tantos artistas ponen tanto énfasis en el eje temático casi convirtiendo su arte en un panfleto ensayístico descuidando a su vez el aspecto formal de las obras? ¿Por qué tantos artistas dejaron de creer en un cambio

del mundo a través del cambio de la forma? Ellos deberían acordarse de que -según el poeta argentino Sergio Raimondi- el tema no es el tema. Eso no quiere decir que uno tendría que ser partidario de las vanguardias estancadas en los sesenta ni fundador de una nueva tendencia, sólo recordar que hay que pensar la relación entre el énfasis en el contenido y la concentración en la forma siempre como una dialéctica. No se pueden dividir contenido y forma, pero tampoco se tendría que pasar por arriba el uno o el otro aspecto.

Feria de arte Venta de obras

del 10 al 30 de Junio

Inscripción reserva espacio
hasta 30 de Mayo

Antigua Casa de la Moneda
Defensa 771
Peatonal San Telmo
4361 3328 / 4803
edearte@yahoo.com



KONTEMPORÁNEA
proyecto de arte

abierta la inscripción

Kontemporánea 1 - estudios a distancia en arte contemporáneo
Kontemporánea 2 - semipresenciales en arte contemporáneo

clases con profesores internacionales - foros - links - guías de lectura
entrevistas - materiales de estudio on line - tutores - textos de apoyo

www.kontemporanea.com.ar
info@kontemporanea.com.ar - Baicarlo 1016 - C1064AAV
Buenos Aires - tel/fax: (54 11) 4361 3010

Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo, situado en el ambiente berlinés

Somos el escenario del mundo y antes.

Por Roberto Jacoby

Hola Timo, gracias por la nota, de paso la leí.

Es más o menos lo que quise decir en la reunión de Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo, situado en el ambiente berlinés. Sólo que yo no lo plantearía tanto como una cuestión de forma y fondo, sino acerca de qué es hacer política y arte actualmente. Con el subterfugio de estar "denunciando" cosas que todo el mundo conoce y no implican ningún descubrimiento, ni riesgo para el autor ("el FMI es malo, la pobreza es creciente, hay discriminación...") algunos piensan que se trata de obtener unos subsidios para manejar situaciones de poder curatorial, en algunos casos con rasgos de chauvinismo de gran nación como los de Ex Argentina (el nombre ya dice mucho). Aquí el supuesto globalismo funciona para que gente ignorante de la política concreta de cualquier país intervenga (que lo haga el Banco Mundial, el FMI o el Instituto Goethe con los fondos del Estado ale-

mán, poco importa) en políticas culturales locales de manera muy poco transparente y democrática.

Yo pienso que no se puede separar fondo y forma, como no se pueden separar los procedimientos de los contenidos. El resultado termina siendo Uno, donde todo se encuentra fundido, significando, generando nuevos movimientos en la sociedad, en los otros artistas. El arte y la vida están ya fusionados, lamentablemente, con más elementos de vida que de arte. Lo más político hoy es buscar nuevas formas de vida...

Allí se produce el choque de lo "natural" con lo "social"; se trata de buscar nuevas socialidades, dentro de las cuales los "objetos" de arte son simples mediaciones.

El arte de la persuasión a favor de las buenas causas me parece algo anticuado, de dudosa utilidad y no muy experimental que digamos, sobre todo cuando ya se trata de "arte oficial" como tu nota muestra claramente.

Un abrazo,

Roberto.

Marina De Caro
Mercedes Vilela
Santiago Porter
Matías Duville
Tomás Espina
Mauro Giaconi
Ignacio Amespil
Valentina Liernur
Andrea Schvartzman
Marina Rubino
Ana Gallardo
Ana López
Feliciano Centurión
Beto De Volder
Andrés Bancalari

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

Crítica a la crítica y la disputa bizantina

Testeo ambiente: auscultación al panorama crítico

Por Mariano Oropeza

Como cualquier otra actividad en donde interviene la razón y la pasión en pos de relevar la acción humana, la crítica de arte es tan vieja como la misma práctica. En la Antigüedad según Séneca fue el escultor Xenócrates de Sicione quien escribió las primeras impresiones. Un acto fundacional para el arte occidental que también inauguró con la anécdota del "Niño con uvas" de Zeuxis las diferencias entre críticos y artistas: mientras el crítico apreciaba las semejanzas de la obra con la naturaleza, según sus criterios técnicos, el pintor rescataba como "mejor" la parte menos parecida a lo natural. Lejos del mar Egeo, en la humilde Buenos Aires, el artista y pensador Felipe Noé asegura que "ser un crítico en la actualidad resulta un imposible. No tengo nada en especial contra los críticos, mi papá -Julio- era un prestigioso crítico literario, pero en un momento de gran desconcierto se me hace difícil pensar en alguien que pueda acompañar la conciencia de la contemporaneidad". Con el cadáver aún fresco, Alicia de Arteaga, editora de la sección arte del diario La Nación, apunta "me parece que estamos en una época en que el crítico tiene que bajarse del pedestal, aceptar su decadencia junto al sistema que le daba entidad, y pasar a ser un cronista sapiente". La periodista imagina una crítica "corrida" del centro de la escena y que deja a "la obra desnuda con el público".

El artista Nahuel Vecino visualiza ciertos flancos que ponen al crítico entre las cuerdas: "yo no sé por qué alguien quiere estudiar para ser crítico de arte cuando desde ese campo no se someten a revisión las dificultades para categorizar o se mantiene a rajatabla lo que llamo 'la pinacoteca de los genios'. Me asombra que

se llamen críticos aquellos que no discuten conflictos fundamentales de los artistas actuales como lo poético o la subjetividad. Al no ocurrir esto me parece la mayoría un fraude". Una visión coincidente entre los reporteados es que la explosión de las intervenciones estéticas del presente, mediada por los diversos soportes y lenguajes, borra el papel de fijación de la verdad que la crítica moderna había heredado del siglo de las Luces. "Hay mucha autonomía y circuitos, variados espacios alternativos, y diversas generaciones produciendo más allá de cualquier obstáculo material o simbólico. Existe una actividad que desborda. De acá a unos 10 años van a aparecer nuevas capas y aparatos simbólicos y se necesita de la crítica para ordenarlos y comunicarlos, para disponerlos de manera accesible. Estaría bueno que la crítica se transforme con el fin de ponderar el mapa y registrar los ciclos del proceso en donde gente de 50 expone a la par de gente de 20. La crítica debería crecer ante la diversidad", señala la artista y crítica Fabiana Barreda. En la mirada de Barreda la crítica ideal desiste de la búsqueda de respuestas y acepta ser partícipe de un contexto que excede el campo artístico hacia lo sociocultural.

Pero la función de la crítica moderna de arte elude esta dirección. La misión de mediadora entre la obra y los espectadores que desde los Salones franceses ocupa la crítica conlleva como objetivo primordial reestablecer la individualidad de un creador. Sabido es que las vanguardias históricas han desplazado este problema y así llevaron a la crítica a una situación donde "no es simplemente elevar el gusto de la doxa sino participar activamente, sobre lo material, en la visibilidad de un estado de las cosas", remarca Barreda.

En esta dirección Noé dice que los críticos

pueden aportar la "lucidez" que debele un proceso histórico cuestionador de los estatutos de la imagen; por otra parte el gran problema que indica el artista que la crítica parece olvidar.

Tanto Barreda como Vecino apuntan que los críticos tienen que tener una formación adecuada para la tarea que moldee tanto la razón y la vista en la asunción de las cambiantes reglas del arte contemporáneo. En el caso de nuestro país los primeros críticos que tomaron la tarea con especificidad eran en un principio los mismos artistas, como el caso de Eduardo Schiaffino quien en 1893 escribe el primer ensayo sobre arte argentino -en verdad sólo se refiere a Buenos Aires. Sin embargo recién se puede considerar a Julio Payró como el pionero en la crítica argentina. Desarrollado él desde un principio en la prensa gráfica, en la figura de Payró se reúnen el historiador, el periodista y el académico en una sombra que se iba a extender más de cuarenta años. "Una manera de hacer crítica que se debatía en las viejas discusiones sobre aceptar o no la modernidad", recuerda Noé, "y que no reconoció, ni contaba con las herramientas, para interpretar el arte Madí por ejemplo. No podían entender la revolución estética ni la complejidad teórica de los artistas concretos. Tampoco pudieron valorar la obra de Xul Solar y hasta entrados los 60 la ignoraron. Fuimos los artistas los que impulsamos la figura de Xul en el panorama argentino", reflexiona Noé en una etapa que considera de quiebre en la crítica nacional, cuando se comienzan a incorporar otros elementos que polemizan con un pensamiento quedado en las querellas de los veinte.

Una de las cuestiones que se despunta en el párrafo anterior es cómo se llega a la crítica. Noé nos hace una pequeña sociología del tema y distingue cuatro grandes vías por las cuales

se accede a la crítica. La primera, y que considera la más brillante, es la de la propia creación y sus modelos son Baudelaire y Apollinaire. "Con los de acá me quedo entre pocos con Aldo Pellegrini, un crítico que era un poeta superlativo con una sensibilidad y una percepción extraordinaria", indica el artista. Vecino marca en una constatación similar que aquellos que intervienen en la creación poseen una virtud crítica superior a los que lo ven de "afuera".

Una de las principales disputas entre los críticos y los artistas es la facultad de los primeros en el análisis de las producciones. En 1829 Delacroix acusaba a los "visires del público, ministros de su cólera", los críticos, esos "guardianes del honor del arte", por carecer totalmente de "imaginaciones turbulentas". Noé comenta que además de la formación y la inteligencia el crítico debe tener sensibilidad estética, con la cual participar de las transformaciones del campo visual. Si no cuenta con la necesaria capacidad sensible sus apreciaciones naufragaran en una formalidad superficial, mantiene el artista.

"Siento que cada universo estético dispara la creación de un método nuevo. El arte contemporáneo es inédito pero a la vez pertenece a una familia. Se parece a todos y a sí mismo, pero es sólo uno sin embargo. Como buen crítico se empieza a descubrir un universo de formas y materias nuevas que exige determinada apertura y que aúna razón y sensibilidad. Para mí el crítico debe ser un artista. Hay un momento de descubrimiento epistémico que tiene relación con la creación", argumenta Barreda en un diagnóstico que tiende puentes entre mundos que artistas como Vecino observa distantes. "Muchos críticos que pretenden participar de los hechos artísticos no comprenden la dialéctica del presente, no pueden escuchar o

no saben escuchar los silencios del arte”, expresa Vecino.

Aún se percibe la bizantina querrela entre los críticos y los artistas, aquella de la autoritaria ocupación de los críticos de los espacios públicos en desmedro de los artistas. Como tan bien lo definió Tom Wolfe fue la época dorada de “la palabra pintada” para la crítica, los años en que los Greenberg, Rosenberg y Steinberg aspiraban a quedar en primer plano en la historia del arte con mayúsculas relegando a los Pollock, Johns y siguen las firmas.

En estas pampas esos sueños fueron añorados por la crítica hasta mediados de los ochenta, bajo el dominio de Benito Oliva y frases del estilo “crítico se nace, artista se hace”, antes de que los curadores ocuparan triunfalmente su lugar de censores del gusto. Todavía muchos críticos recuerdan los felices tiempos en que tenían una participación privilegiada en los “entramados del poder”, acota Noé. Cualquier artista mayor de 40 años puede revivir la excitación que producían las jornadas de la crítica y la importancia de contar con una crítica favorable de un Glusberg o una Buccellato.

Retomando las aproximaciones de Noé se puede hallar otro camino orientado a la crítica en la filosofía, en cuanto la última participa en una actividad poética. El arte es producción de conocimiento, es renovación paradigmática ya en un campo cercano a las humanísticas, y ahí se entronca la crítica, argumenta en esta línea Barreda, y adelanta que la actividad crítica “debe ser construcción de teoría como producción estética. Cuando pienso en un crítico es como un creador al estilo de Benjamin o Barthes. El acontecimiento de la teoría es correspondiente al evento artístico”.

Otra vía con la que se llega a la crítica, continúa Noé, es la de los historiadores de arte.

“Aunque nunca llegan a ser críticos de verdad no se les puede discutir el conocimiento del tema”, comenta el artista y a su vez los divide en dos subgrupos: los “fríos”, quienes se reducen a “levantar actas”, y los “activos”, que son los que intervienen en el debate cultural. “El camino de los historiadores tal vez sea el menos brillante pero así se llega a ser un crítico con mayor preparación”, acota con un guiño el artista.

Para finalizar, la otra ruta para los noveles críticos es el periodismo. Para Noé, quien escribió algunos artículos sobre arte en la prensa gráfica en 1956, es uno de los menos “serios” ya que “varios periodistas, que se llaman críticos, informan desde el capricho, la nota boba y vulgar. Por este motivo irritan a los artistas con razón. Ellos piensan que se puede calificar a una muestra con puntaje al igual que las películas”, y reflexiona apenado, “el tema es que la gente confunde estas impresiones con una verdadera crítica”.

Arteaga indica que existe un alto grado de autismo de la crítica en consonancia con las “cofradías” que según la periodista han caracterizado al arte argentino: hasta mediados del siglo XX Emilio Pettoruti fue el artista del canon y ahora la figura para “medir” es Antonio Berni. De esta forma “no veo que la crítica en cuanto crítica se ejerza en la mayoría de los casos. Nuestros críticos cuando eligen hablar de algo es porque o les atrae o les gusta, si no directamente lo ignoran. Así queda el 90% de la producción sin prensa”, detalla la periodista. Una arista que admite Vecino cuando afirma que “la mayoría de los críticos, salvo algunos contados con los dedos de una mano, no ven la fluidez del arte y que no se agota en las últimas exposiciones de New York o la ArteBA del año anterior (risas). ¿Por qué el crítico de los medios no critica a la gente que hace las pancartas para

los piqueteros y a mí sí? Es porque esas manifestaciones se les escapan si las quieren ver en el marco de un libro de Taschen”. El artista desafia al tradicional criterio canónico que desarrolla parte de la crítica actual y que Kant en 1790 refutó completamente en la primera parte de la Crítica del juicio.

Sin embargo Noé no termina con su análisis e incluye a los curadores, “una rara avis de la última década, gente de diversos sectores más ligados a la administración que al arte. Conozco el caso de una secretaria que luego de cinco años atendiendo el teléfono en una galería consiguió ser curadora”. Explica que también los curadores practican de alguna manera la crítica. Para él, de la peor. Esto ocurre porque reemplazaron a la crítica en la función de legitimar a los actores del campo, “el otro día un joven me comentaba que los curadores son los patovicas del arte, son los que deciden si uno entra o no. Estos funcionarios, que no son funcionarios pero se comportan como tales, son los nuevos snobs del arte y se asemejan a los críticos de antaño en el papel de policías del arte. Si hasta la chica que te conté ahora me ninguna”, comenta firme el artista y agrega, “creo que hoy cuando se piensa en la crítica debería pensarse más en los curadores que en el periodista que hace un comentario tonto de una muestra”, remata Noé.

La editora de La Nación también percibe a su pesar que “sutilmente” el curador ha desplazado al crítico en la misión de avizorar tendencias. Pero que las consecuencias son más perniciosas en el medio ya que los curadores alcanzan el poder de “descubrir” una tendencia “forzando al límite obras con tal de que pase algo, fagocitando trabajos y artistas bajo un tema cualquiera” con el propósito de montar muestras y exhibiciones que dejen réditos eco-

nómicos. A ellos. Como dice, con autocrítica, Arteaga “en las bienales los curadores y los críticos van al mejor hotel y a los artistas se los ubica en hoteles de segunda. El artista es el primer olvidado y es ridículo que quien dispara el fenómeno, quien justifica la existencia del circo, quede con las manos vacías”.

La cuestión de la determinación de las tendencias, de la influencia en la opinión pública, es uno de los principales puntos de conflicto para los artistas. Arteaga reconoce que si bien hace tiempo “no se mata a nadie”, una crítica desfavorable puede dejar fuera del juego a un artista porque “ellos son muy refractarios a la crítica”. Sin embargo Vecino señala que la crítica es quien justamente los incluye en el juego: “es un momento raro para pensar en el peso de los críticos. En el contexto local me llama la atención que algunos artistas enseñan a los jóvenes el truco para tener un gancho con el mundo de arte, o sea los ganchos que los críticos reconocen. Yo Vecino en algún momento elegí conectarme con el mundo del arte pero yo lo decidí sin la tutela “escrita” de nadie. Es muy loco que los chicos se conecten con ciertos críticos y que les enganchen sus obras a ellos. Hacen un diálogo con un código que empobrece totalmente la libertad creadora. Creo que en lugares como Curriculum 0 mandan los críticos sobre las aspiraciones de los artistas. Conozco gente que hacía algo en particular, de repente los críticos lo ven como una obra de arte, y transforman todas sus producciones en referencia a esa única”.

“Hoy me inquieta la idea de que la crítica y la curaduría se han impuesto entre los más jóvenes en cuanto a que ya no se pinta. Ahora en las puertas de las instituciones se rechaza a la pintura. Lamentablemente ellos marcan las tendencias”, se lamenta Noé. El pensador pretende

una etapa en donde los artistas también pueden organizar muestras, "como ha sido común en la historia del arte desde los salones de rechazados", y que desarrollen la crítica para sacar los "paréntesis" que detienen la "compulsividad natural" de los movimientos artísticos.

Aquellos que escriben crítica apuntan que existen claras diferencias en cuanto al medio en que se desarrolla la actividad. Para Barreda la mejor manera de ejercer la crítica es a través del libro ya que cuenta con condiciones atractivas tanto de circulación como de posibilidades de realizar una tarea que sea un paso "de la crítica a la teoría estética". Reconoce que en los medios masivos el crítico soporta las presiones de la "industria" pero que en general en las páginas culturales se pueden encontrar buenas críticas que cumplen una especie de "invitación" al conocimiento de determinada obra y ambiente cultural.

En el diario Arteaga afirma que apunta en los artículos a que el contacto con la obra sea lo más frontal posible, sin mediaciones, ya que con un lectorado de un millón de personas "no puedo explicarle en tres columnas, sin las implicancias de un lenguaje elevado, qué es el ready made o el dadá". Por eso está satisfecha con la experiencia que se lleva a cabo en la revista dominical del diario en donde un artista analiza una obra a partir de una mirada más biográfica que erudita. "Es una sección en la que una personalidad, muchas veces otro artista, cuenta un cuadro y no tiene el valor de una interpretación o de una crítica. Es por ejemplo Gramajo Gutiérrez contado por Distéfano. Ahí nadie habla de provincianismo, ni de conceptual, ni de posmoderno", informa la periodista. El objeto, subraya, es presentar una

posición didáctica, "pese a que suene asqueroso", confiesa, y desmitificar la veta elíptica, y por ende elitista, del arte con un lenguaje llano en una opción que tiene un antecedente en la polémica entre Baudelaire, que abogaba por una crítica "entendible", y la escuela "aristocratizante" de Gautier y los románticos, impulsores de los criterios de potencia basados en la subjetividad.

Las opiniones giran en torno a superar de una vez por todas las facilidades de los criterios de semejanza, de la ideología, historicistas y de la técnica, que han sostenido la crítica durante siglos, y arrojarse de una vez por todas hacia lo fantasmal de la obra, como quería Rembrandt. Ya sea de manera narrativa como aboga Arteaga, "no más intérpretes sagrados en el arte" o como "animadores culturales" dispuestos a abrir el pensamiento, en palabras de Noé, la crítica se les presenta rumbo a un punto de quiebre. O sea queda en lo formal y en los gustos de la opinión pública, suma Barreda, o intenta romper el andamiaje de todas sus hipótesis de ventura para pesquisar la no dialéctica obra/contexto. "Es obvio que un crítico tiene que aprehender muy bien las energías que están pasando. El verdadero crítico debe compartir las fuerzas del momento histórico sin ataduras intelectuales ni compromisos materiales. Una buena crítica comprende que en la época de Malevich era necesario pintar un cuadro negro sobre un fondo blanco y allí reconocer el contexto de la obra y el éter que circula entre artistas y espectadores", enfatiza Vecino.

Un horizonte alumbrado en las opiniones por una crítica que no sólo desvela sino que también vela un instante de encuentro y tolerancia entre mundos y realidades.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Griffa
- **en Gestión del Arte y la Cultura**
Coordinador: Lic. Fermín Fèvre



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

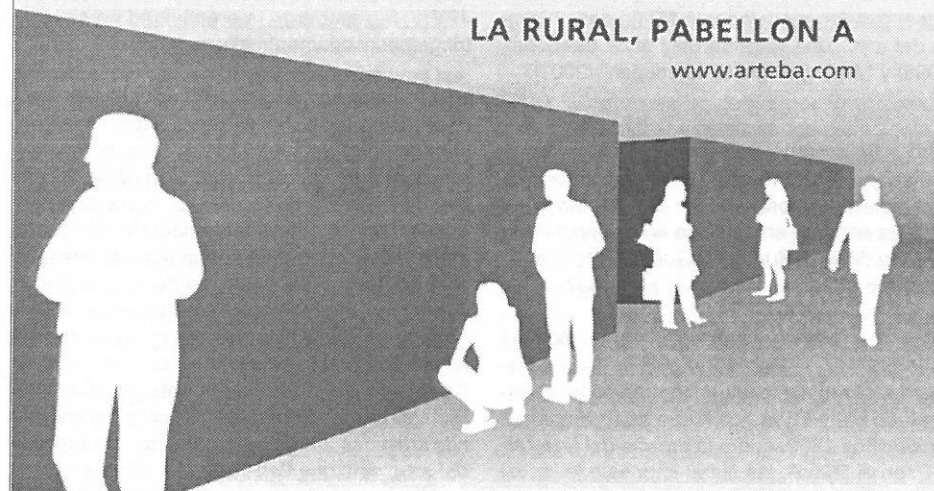
4759-3537

» arteBA2004

13 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

19 AL 25 DE MAYO
LA RURAL, PABELLON A

www.arteba.com



Ya no hay estilos nuevos y la idea de un arte universal es una quimera

Reportaje a Hans Belting

Por José Fernández Vega

Hans Belting es uno de los más importantes historiadores del arte y en los últimos tiempos se ocupó ampliamente de los problemas artísticos contemporáneos. Invitado a finales de noviembre pasado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) para dar un curso en la Universidad de Buenos Aires, el historiador aborda en esta entrevista distintas cuestiones relativas a la crisis del arte en la actualidad. El profesor Belting enseñó en Munich y Karlsruhe (Alemania), en el Collège de France (París) y en varias universidades de los EE. UU. Entre sus últimos libros (aún no traducidos) pueden mencionarse "El fin de la historia del arte. Una revisión diez años después" (1995) y "Antropología de la imagen" (2001).

JFV: En su última conferencia en el Malba Ud. señaló que muchas de las innovaciones que hicieron eclosión en el arte de los años 1960 ya estaban ahí, incluso en vísperas de la Primera Guerra Mundial. ¿Qué es entonces lo que hace tan especiales a los años '60?

HB: Es verdad que en las primeras décadas del siglo XX, en Pablo Picasso o Marcel Duchamp, por ejemplo, ya encontramos una cantidad de elementos que luego se propagarían en los años 1960, como la mezcla del arte "alto" con el "bajo", las instalaciones o la incorporación a la pintura de elementos tales como

objetos o fotografías. En cierto sentido, lo que sucede en los años '60 es la explosión de problemas largamente incubados. No obstante, un hecho muy importante es que en esa época se quiebra la confianza en el arte. Además, la teoría pasa a entramarse con la actividad artística, como sucede con el arte conceptual. El arte se volvió auto-reflexivo.

JFV: Hablando de confianza, ¿sigue Ud. teniendo confianza en el arte?

HB: Sí, sigo teniendo confianza en la creatividad humana.

JFV: Sin embargo la creatividad no se restringe necesariamente al arte, ¿no?

HB: Es cierto. Soy historiador del arte, pero también hablo de imágenes a las cuales no identifico sin más con "arte". Pero el arte no sólo defiende un anhelo de libertad, el del artista que hace lo que quiere, sino que también puede dirigirse críticamente hacia la cultura de masas. Claro que toda época tiene el arte que se merece, por así decir. Yo he escrito libros sobre la gran pintura de otros tiempos, la flamenca, por caso, aunque me interesa el arte actual. Me gustan mucho artistas como Sigmar Polke, sobre el que también trabajé, o Gerhard Richter. La iconología, el análisis de las imágenes artísticas, no debe restringirse a la historia del arte, sino que tiene que contribuir a la lectura de las imágenes contemporáneas, artísticas

o no. Siempre les digo a mis estudiantes que deben involucrarse en su tiempo, en el momento en que viven.

JFV: Sus ejemplos son dos artistas europeos. ¿Cree que el campo artístico sigue liderado por los EE. UU. como ocurrió a partir de mediados del siglo XX? ¿O es que la globalización impuso un estilo homogéneo, internacional?

HB: No, no creo ninguna de las dos cosas. Pienso que ya no hay estilos nuevos, pero la idea de un arte universal es una quimera. En la época de la conquista de América, las imágenes que los españoles traían y las que tenían, por ejemplo, los aztecas no se habían encontrado entre sí jamás. Habían permanecido incomunicadas y eran extrañas las unas para las otras. En nuestro mundo algo semejante se ha vuelto casi imposible porque compartimos muchas imágenes. Sin embargo, sostengo que hay un lugar para el arte local aún en condiciones de globalización.

JFV: Su amigo Arthur Danto, uno de los principales filósofos del arte de hoy, acaba de publicar un libro en el que habla de la crisis del concepto de belleza artística. ¿Acuerda con él?

HB: Sí. Danto señala que la vanguardia erosionó la idea de belleza y que esta noción ya no es un componente esencial de nuestra definición de arte. En realidad, la belleza es una idea histórica, muy relevante para el siglo XVIII.

En el siglo siguiente, el romanticismo puso en su lugar la noción de sublime. Buscaban un arte absoluto. En la narración de Honoré de Balzac La obra maestra desconocida (1831) el personaje es un pintor obsesionado por producir un cuadro sublime que jamás le muestra a nadie. En la medida en que permanece a salvo de la mirada de los otros, es una obra absoluta. Hubo importantes pintores atrapados por este fantasma que no podía ser materializado, corporizado. El ideal del arte moderno fue muchas veces demasiado alto. De eso hablo en mi libro La obra de arte invisible (1998, traducido al inglés, pero aún no al español).

JFV: ¿Detecta acaso alguna aspiración por lo absoluto en el arte contemporáneo?

HB: Existe una nostalgia por lo absoluto, pero es un ideal que permanece oculto y resulta difícil de identificar. La vanguardia de los años '60 se preocupó por eso aunque bajo otras formas: mediante la provocación y el reclamo revolucionario. Respecto al tema de la belleza, debo agregar que si bien es cierto que el modernismo la abandonó como meta para el arte, jamás renunció al ideal de forma. Artistas como Picasso o Kazimir Malevich estaban obsesionados por trabajar con la forma y desarrollarla. Forma y belleza son conceptos cercanos, pero no idénticos. Lo interesante hoy día es que ambos parecen haber desaparecido. Artistas como Barnett Newman todavía se encontraban muy interesados en la forma. Pero

ahora también la idea de forma artística dejó de ser central aunque, por supuesto, estoy hablando en general, y no de todos los artistas. Como sucedía en el arte japonés, arte y decoración aparecen en nuestros días muy mezclados en Occidente, donde la separación era nítida en otros momentos. No estoy lamentando lo que ocurre, sólo lo describo. Hay quienes me critican por "no tomar partido", pero yo tengo mi posición. Sólo que no puedo alterar aquello a lo que me enfrenta mi propia época, y trato de reflejarlo y de interesarme por ello.

JFV: Uno de sus libros sostiene que el arte "ha salido de su marco". ¿Qué alcance tiene esto?

HB: Con esa expresión quise referirme más bien a la historia del arte. Vivimos en el final del período histórico del arte. La historia ya no puede establecer cánones para la actividad de los artistas como de hecho ocurría en el pasado. El período histórico al que hago referencia es el que se inicia con el Renacimiento. En ese momento el arte se vuelve objeto de teoría y se comienza a coleccionar. Un reformista religioso como Calvino llegaría a decir que el arte se debía eliminar de las iglesias, pero que sería muy bueno que la gente lo coleccionara. Ese período histórico se cierra en nuestros días. Ello implica que hoy no tenemos una historia del arte que funcione como narrativa única para dar cuenta de lo contemporáneo, y desde la

cuál formular un canon que pretenda guiar la evolución. Por otra parte, los artistas se mueven mucho más rápido que la teoría, incluso que la poshistórica. La "salida de marco" de la historia del arte tiene por supuesto consecuencias políticas. El viejo arte militante de la vanguardia histórica ya no puede seguir siendo el mismo. La pérdida de valor de la forma de la que hablaba antes es una señal de crisis también política de la cultura modernista. De la crisis de la vanguardia, por lo demás, ya se hablaba cuando la propia vanguardia estaba en su esplendor.

JFV: El problema de la crisis de la historia del arte nos conduce a los museos. ¿No cree que últimamente la arquitectura del edificio termina acaparando el interés por sobre las exhibiciones que alberga?

HB: El Guggenheim de Bilbao es habitualmente citado como un ejemplo espectacular de lo que usted señala, pero no es el único. Este asunto puede enfocarse desde un nivel más abarcativo, el de la enorme influencia del mercado sobre el mundo del arte. En algún momento quise hacer un trabajo sobre las cartelas informativas que acompañan las obras expuestas en los museos. Me dí cuenta de que, en muchos casos, los datos acerca de la obra que se le ofrecen al público son mucho menos amplios que las informaciones sobre la propiedad de la obra, sobre quiénes fueron sus dueños a lo largo del tiempo.

Recursos Humanos

Exposición de dibujos y pinturas 2004
Pablo Giordano

del 1° de junio al 14 de junio del 2004

INAUGURACION 1° de junio a las 19 hs

Sala CABEZAS
de la Honorable Cámara de Diputados
del Congreso de la Nación Argentina
Rivadavia 1864
Capital Federal.

AUSPICIAN

Secretaría de Derechos Humanos de la Pcia. de Bs. As.
El Capítulo de Derechos Humanos y Salud mental de la Asociación de Psiquiatras Argentinos.

para más información

4-326-0518

E-mail

pablogiordanoarte@yahoo.com.ar

horario de visita

lunes a viernes de 9.00 a 20.00 hs. La entrada es libre y gratuita.

Yo dejé de pintar hace años y quise volver a pintar para no morirme o para no volverme loco

Schiavoni, en el archivo de Renzi

Por Xil Buffone

"A Schiavoni, por ser un pintor maldito y por haber hecho una pintura extraña, que nunca fue entendida, se lo clasificó como ingenuo, cuando era, en realidad, un pintor culto, de un expresionismo contenido e intimista, que manejaba el color y las imágenes de manera sutil y personal. Murió loco y no pintó los últimos ocho años de su vida. Yo dejé de pintar años y quise volver a pintar para no morirme o, en todo caso, para no volverme loco." (JPR. 1984) "Por otro lado, encontraba en Schiavoni un tipo con el cual podía identificarme. Era para mí un autor diferente, que no había concedido, de alguna forma un contestatario, aunque al estilo de Rosario y por lo tanto un ignorado..."

JPR. (JPR - Reportaje de Beatriz Sarlo 1984 - Catálogo retrospectiva M. Castagnino-JPR)

Schiavoni, la Estrella

Renzi tenía un cuadro de Schiavoni en el hall de su casa de Bs. As. Era el retrato luminoso de una mujer con un grueso collar de perlas corrido de lugar. Al parecer, la retratada es la hermana de Schiavoni, quien a su vez le dio ese cuadro a Renzi.

Aunque por razones cronológicas nunca se conocieron personalmente, JPR tuvo a Schiavoni

presente "como estrella" durante toda su vida.

- (Augusto Schiavoni, Rosario 1893 - 1942).

- Renzi nació en Casilda, en 1940, y murió en Bs As en 1992. Su primer maestro en Pergamino, Gustavo Cochet, lo había introducido tempranamente en la pintura y en el aliento espiritual hacia Schiavoni.

Luego, Renzi fue a Rosario y cursó cuatro años de bioquímica en la U.N.R. (hasta 1962). Entre tanto, desde 1961 daba conferencias sobre Schiavoni en la facultad de Medicina y en numerosas exposiciones. (En el catálogo de 1966 de Proar, figura su monografía sobre: "Augusto Schiavoni").

Paralelamente, JPR estudió en el taller de Juan Grela (1960/66), a quien conoció delante de las imágenes de Schiavoni. Así relata el momento JPR: "Un día, en una exposición de Schiavoni, pintor que marcó profundamente mi historia pictórica, Gambartes me pone frente a Grela y ese encuentro se traduce en seis años de taller juntos..." (1)

"...pero a la vez yo había encontrado una veta que me alejaba de Grela, aunque tuviera el consenso de él, que era mi amor por Schiavoni." (2)

En el inventario de obras de JPR, hay cuatro cuadros dedicados (SCH. aparece siempre como un faro).

- La obra 001 es el 1° homenaje a Schiavoni: "Paisaje", de 1963.

- En 1976 apenas retorna a la pintura, retrata el 2° homenaje a Schiavoni: "El Señor de los Naranjos".

- El "3° Homenaje a Schiavoni" es de 1978: un cuadro muy blanco con un limón en el centro dentro de un bol blanco.

- La obra "El pintor Musto dormido en el Estudio de Schiavoni" de 1977 (tinta y témpera s/papel; 28,5 x 27,5 cm) es un comenario sobre la soledad, el epílogo mismo de la reunión de "los pintores amigos" (óleo; 190 x 200 cm, de 1930, SCH): en el mismo espacio pictórico se ven las sillas vacías y a Musto sentado con el sombrero incrustado hasta la nariz, solo, como un topo. Se fueron todos los amigos. Nada para ver. El atril ausente y en lugar del retrato, atrás, hay un vago espejo ciego.

Nota: Ambos cuadros venturosamente sí están presentes en la muestra "La sociedad de los Artistas" (actualmente expuesta en el Museo Castagnino de Rosario).

Con un amor declarado desde el comienzo (la primera pintura es un homenaje) Renzi dio charlas y habló incansablemente sobre Schiavoni durante toda su vida, difundió su imagen, y, asimismo, lo tomó como cabeza de lanza de la vanguardia (y de sus críticas a la política cultural argentina en general y rosarina en particular).

Tres años antes de morir JPR redacta dos textos que son uno. Presenta a Schiavoni en Bs. As. Duda si hablar acerca de la persistencia de la transgresión y/o de la transgresión de Schiavoni y, además, reafirma la tradición del olvido por partida doble. Activa así, visionariamente, la maldición de los espejos.

"Hoy al cabo de tantos y perplejos años de errar bajo la varia luna, me pregunto qué azar de la fortuna hizo que yo temiera a los espejos". (J.L.Borges)

NOTAS

(1) Diario Rosario, Oct. 1984 - Reportaje a JPR.

(2) Libro: "Arte, vanguardia y política en los años '60" - Conversaciones con Juan Pablo Renzi - Guillermo Fantoni, Ediciones El cielo por Asalto, Buenos Aires, 1998, (pág. 34)

La transgresión de Schiavoni

Septiembre 1989, 7 hojas manuscritas de Renzi, posiblemente una conferencia. Muestra de obras de Schiavoni en el Museo Sívori.

Por Juan Pablo Renzi

Tal vez un verdadero denominador común en la cultura de los países latinoamericanos, sea la conciencia de la incertidumbre que surge de preguntarse por nuestra identidad. Esta pregunta ha originado y origina todavía, un debate que perdura y que se impone como previo a la creación artística misma. Y si esta hiperconciencia sobre la pertenencia regional o nacional de nuestra producción estética, está generalizada en el continente, en la Argentina está más exacerbada aún. Pero mientras, generación tras generación, el debate retorna siempre al origen -nuestras raíces indígenas, nuestra herencia europea- en lo cotidiano nos olvidamos sistemáticamente de aquellos artistas que con su obra, con su producción, han ido construyendo nuestra identidad real. Éste fenómeno, que no es tan común en otros países de latinoamérica- de descuido, de ignorancia y desaprensión por los creadores que han hecho nuestra historia, llega a extremos muchas veces dramáticos: pintores, escultores, artistas plásticos que han contribuido con una obra significativa, muchas veces de nivel internacional, en el final de sus vidas sólo se encuentran acompañados por la miseria y el olvido.

Este rasgo dilapidatorio de nuestro patrimonio cultural, alcanza aún mayor intensidad en la historia de Rosario, ciudad que, desproporcionadamente, ha producido un grupo de artistas de importancia singular en nuestro panorama de las artes visuales -Musto, Schiavoni, Lucio Fontana, Antonio Berni, Gambartes, Juan Grella, el "Movimiento de Vanguardia del 60", para

nombrar algunos- artistas que, sin embargo, no han recibido un reconocimiento equitativo de parte de la ciudad, como si ésta no se reconociese en ellos y optase por ignorarlos -varios hechos y anécdotas ilustrarían patéticamente ésta presunción, pero éste no es el caso-. Lo que sí viene al caso es esta digresión previa, porque Augusto Schiavoni es, precisamente, el ejemplo más notorio de este desconocimiento rosarino. Desconocimiento que también es nacional pero que excede, con cuantía, nuestro tradicional estilo antes apuntado. Porque también es cierto que si en Buenos Aires, por ejemplo, se lo conoce poco y fragmentariamente, (desde 1932 hasta la actualidad, sólo se han realizado cinco exposiciones individuales de su obra y solamente esta última, la que ahora puede verse en el Museo Eduardo Sívori, fue organizada por una institución oficial), en gran parte es debido a que en Rosario es más desconocido aún. Esto es algo que queremos decir claramente: un desconocimiento tan grande no puede ser otra cosa que rechazo. Rechazo que persiste todavía.

Es curioso que -para quienes siempre hemos pensado que la obra de Schiavoni no sólo es uno de los más claros ejemplos de modernidad e inconformismo, sino que también fue enriquecedora de las vanguardias y que es importante aun para la visión actual- tengamos que aventurar reflexiones tendientes a dilucidar ese nudo oscuro de su historia y de su obra que, parecería, no tiene todavía solución. ¿Cuáles fueron las razones que provocaron su rechazo? ¿Cuáles la que los provocan aún? ¿Razones de política cultural? ¿Razones estéticas, que anidan

en lo más íntimo de su pintura? Podemos acordar que es comprensible que una obra tan especial haya generado la resistencia de sus contemporáneos, pero es decepcionante, en cambio, verificar la mínima, disímil, incluso, contradictoria recuperación hecha por las generaciones posteriores. Aún hoy Augusto Schiavoni sigue siendo un "pintor secreto", clave iniciática de un grupo reducido y muy particular de seguidores.

El ambiente cultural en el que Schiavoni trabajaba era -según el testimonio de Emilio Petorutti- "...chato, absurdo, indiferente e incrédulo espiritualmente", ambiente donde resultaría muy arduo para él sobrellevar el peso de su originalidad y muy lógico el que su obra transgresora no fuera aceptada: las críticas fueron adversas y muy poco el reconocimiento. Pero si ésta era la repuesta de un medio adormecido y convencional, por otro lado obtenía el consenso de una minoría que bregaba por una pintura nueva. Ya en 1932, en la revista "Criterio", Petorutti afirmaba: "La producción de éste misterioso obrero del arte habla de su entusiasmo, que le ha hecho lograr, en su obra actual, telas plenas de sugestión de un mundo primario y dramático, llenas de un sentido de religiosidad, realizadas con valores de pura plasticidad pictórica que revelan un espíritu alerta...", a "Augusto Schiavoni hay que situarlo entre los que en el presente están abriendo nuevos surcos en pro de un arte argentino". En el mismo año, Gustavo Cochet escribía: "Pintores como Schiavoni, que son tan profundamente humanos, son cada vez más incomprendidos y lo serán cada vez más, mientras la

sociedad de las gentes no tome otro rumbo". Diríamos, entonces, que hasta aquí, el debate que las "irreverencias" de Schiavoni provocaban, cumplían con las reglas de la lógica histórica. Por un lado suscitaba la indignación y el rechazo del "establishment" y por otro la adhesión de quienes, como él, estaban por la ruptura y la renovación. Las lecturas que se hacían de su obra fueron similares a las que se hicieron en cualquier época con un artista de vanguardia: descalificación tradicionalista versus reivindicación formal de sus innovaciones. Cabría suponer, por lo tanto, que su biografía debía continuar de acuerdo con lo que ahora, con la debida perspectiva histórica, consideramos como lógico en artistas de su tipo: a los escándalos producidos en 1921 y 1924 por las primeras exposiciones de Figari y Petorutti -sus contemporáneos- les sucedió, en los años, el éxito y la consagración. A Schiavoni, esto no le pasó, como dice Rubén Echagüe en su libro, no le llegó "la reparación póstuma", se lo sometió a la "profilaxis del olvido". De hecho, salvo esporádicas y conformistas excepciones, hasta principios del 60 no se volvió a reparar en su pintura.

Diversas consideraciones históricas podrían hacerse sobre este silencio tan particular; entre ellas destacar que la irrupción en Rosario, en la década del 50, de una ecléctica modernidad, contribuyó a que se acentuara. El numeroso "Grupo Litoral", líder de esa modernidad vernácula, llevó la discusión estética por otros rumbos, la instaló en zonas en las que artistas como Schiavoni, aparecían como rarezas incongruentes y fueron, en consecuencia, margi-

nados. Hubo excepciones, sin embargo, Gambartes y Grela -además del ya citado Cochet- transmitían a sus discípulos y amigos más jóvenes -aunque casi confidencialmente- su secreta admiración por “el maldito”. Muchos de esos jóvenes, al constituirse, a mediados de los 60, el “Movimiento de Vanguardia de Rosario” reivindicaron a Schiavoni como su precursor paradigmático.

La historia, por supuesto, ha continuado y sobrevinieron otros olvidos y, también otros rescates. Suponemos que tampoco serán los últimos y que esta historia está condenada a repetirse, cíclica e interminablemente. Pero más allá de borgeanas conjeturas, es en sus cuadros donde quizás encontremos el secreto de esta extraña historia. Tal vez mirando atentamente su pintura, podamos develar el origen de su fuerza particular que hace que, aún hoy, después de 60 años, continúe siendo transgresora.

II

“La obra de Schiavoni -escribió Gustavo Cochet en 1947- tiene el modo y el temperamento del sereno cauce. Es profunda y misteriosa. Pero la serenidad no ha de confundirse con la pasividad y Schiavoni, en su patético fervor por su arte, es pasión y congoja contenidas, transidas en una especie de sublime superación, quizás -concluye- esté aquí el secreto de toda grandeza en el arte”. Grandeza, -agregaríamos nosotros- que se condensa en insólitas ecuaciones, en donde se resuelve la exaltada coexistencia, aparentemente contradictoria, entre la autonomía y coherencia del lenguaje visual y las constantes irrupciones de su mundo inconsciente, que carga de tenso dramatismo a su pintura. Una pintura que ocupa un lugar muy particular en nuestra historia, muy difícilmente clasificable en cualquiera de las corrientes que han sido guía de estilos y tendencias en el arte argentino. Esta dificultad para ubicarlo, para definirlo, ha sido siempre desconcertante. Desconcierto que, sin dudas, es responsable de algunos calificativos que se le adjudicaron -raro,

solitario, ingenuo, mágico, exasperado, desmañado- pero que también es originario de cierto entusiasmo apresurado y erróneo a nuestro criterio, por caracterizarlo como un artista que se hubiera mantenido al margen de la historia, preservándose de las influencias de los “aires” de época y de los “ismos de turno”. Suele suceder, habitualmente, que las recuperaciones históricas, se hagan privilegiando el punto de vista estético de quienes hacen esas recuperaciones. En este caso, es aceptable reconocer que la singularidad de Schiavoni sugiera que su intensa subjetividad, haya “impermeabilizado” su obra, independizándola de las novedades y polémicas del ambiente y de la época. Esta opinión, pensamos, disminuye la riqueza de su imagen de pintor, en cierta manera, casi de la misma forma en que lo hacen los que aún siguen desconcertándose con su pintura. Porque es precisamente en su pintura donde se encuentra el testimonio de esa particular tensión entre su densidad emotiva y la riqueza de sus ideas estéticas. Ideas de autonomía del arte, ideas modernas que afinaron su sensibilidad y modificaron, paulatinamente, sus soluciones formales. Riqueza intelectual que lo hizo polemizar, de viva voz, en el conservador ambiente artístico Rosarino. Ambiente en el que, sin dudas, no sólo cumplió el rol de artista diferente, sino que también fue un contestatario, un pintor de vanguardia que -como decía Petorutti- intentaba abrir nuevos caminos en el arte argentino.

Schiavoni es un pintor de una imagen clara, definida, con una unidad continua desde la concepción y desarrollo primitivos, hasta su concreción final. Ya en sus primeros trabajos de 1912 y aún a pesar del criterio naturalista y tradicional con que los encaraba (producto de una formación elemental y académica), pueden detectarse indicios de esa expresión, que luego sería franca en sus últimas obras. Lo mismo pasa con las pinturas realizadas en Florencia entre 1914 y 1917. Años en los que volvió a someterse al rigor de una academia naturalista, en los que, junto a Petorutti, estudió y admiró a

los maestros toscanos del “trecento” y “quattrocento”, tres años -los primeros de la guerra del 14- que fueron poco propicios para la comunicación con las nuevas producciones artísticas del continente, pero en los que, a pesar de su aislamiento, pudo realizar pinturas interesantes, en las que pueden detectarse indagaciones inconformistas que lo aproximaron al modernismo de principios de siglo, que luego fue gradualmente modificando, despojándolo de amaneramientos y convencionalismos. Esto puede comprobarse en “La Mujer del Libro” de 1917, obra en la que, aún a pesar de ciertos resabios de retórica académica (la elección del tema, el modelado de algunos planos) son sus originalidades las que sobreviven: la ubicación audaz de la figura volcada hacia el borde derecho del cuadro, la irreverencia de cortar parte de un pie de la modelo (interrumpido por el límite inferior de la tela), la valorización extrema de las áreas de color, buscando contrastes agrios e inestables de tinte y de valor, que excitan la percepción de esas áreas y del exacerbado dibujo que las contiene. Es este planteo, esa combinación tan especial de los elementos compositivos, lo que confiere ya a este cuadro ese aire inquietante y dramático que sería tan característico de su pintura. Aire que a partir de este año se iría acentuando paulatinamente en todas sus obras y que adquiriría su máxima intensidad entre 1927 y 1934, últimos años en los que pintó. En estos años realiza su pintura más importante y se consolida definitivamente su imagen. Es en la pintura de este período donde aparecen con mayor franqueza e intensidad esa combinación de ingredientes formales, en tal personal sintaxis, que su resultante siempre fue la de un acentuado extrañamiento. Acongojante libertad combinatoria que nos conduce, ineluctablemente, a la alegría o al estupor.

Su dibujo, con particular precisión, recorre las formas -generalmente cerradas, aún en los paisajes- con permanentes inflexiones y cambios de ángulos, definiendo, construyendo, contagiando placer con la riqueza con que circunscribe

formas aparentemente sencillas, voluntariamente “simplificadas”. Formas que, desde el punto de vista iconográfico, son una franca ruptura de las normas de la representación. Ruptura que es más evidente y “molesta” en las obras en las que la figura humana es el tema principal. Retratos, generalmente tomados del natural, donde el modelo es sometido a la violencia de la deformación. Deformación distinta a la del repertorio clásico de la pintura moderna. No es una estilización como la usada por Modigliani o las que ejercía Picasso en sus períodos azul o rosa. Tampoco es una transposición del referente, como la del Picasso postcubista de “Guernica”, ni una simplificación de rasgos a ultranza, característica de Matisse o al estilo de Figari. Tampoco su ruptura con la representación naturalista se quedaba solamente en alterar las reglas de la perspectiva, a anular los escorzos, como por ejemplo, lo hiciera Gómez Cornet en su período argentino. La concepción formal de Schiavoni no proviene de una teoría -como el cubismo- de representación de la percepción de lo real, sino que lo real -el referente- es el soporte emotivo de un imaginario que organiza según su teoría de la independencia del lenguaje visual. De aquí que su distorsión de la naturaleza, si bien tiene familiaridad genérica con los procedimientos antes citados, se sitúa en una franja marginal, distanciada de las retóricas en boga. Su transgresión reivindica una línea fronteriza donde el espectador no está seguro si el cuadro está “bien hecho” o “mal hecho”, donde el público es “trampeado” por una ingenuidad falsa, obligado a aceptar un imaginario incómodo (como si se hubieran puesto el zapato izquierdo en el pie derecho y a la inversa). Si pensamos en las reivindicaciones de las “Vanguardias Históricas” -que hicieron eclosión por esa época- de integración de arte y vida, de ampliación de las fronteras entre lo que “es arte” y “no es arte”, de la recuperación de las expresiones marginales como la pintura de los locos, el arte infantil o el popular, podremos dar un marco histórico más adecuado a la premonitoria intuición de Schiavoni.

Schiavoni: la transgresión persistente

Bs As, 14 septiembre de 1989, texto con motivo de una exposición de Schiavoni en el Museo Sívori de Bs. As, 9 hojas manuscritas de Renzi, 1er borrador.

Por Juan Pablo Renzi

Tal vez un denominador común de la cultura de los países latinoamericanos sea la conciencia de la incertidumbre que surge de preguntarse por nuestra identidad. Esa pregunta ha originado, y origina todavía, un debate que perdura y que se impone como previo a la creación artística misma. Esta hiperconciencia sobre la pertenencia regional o nacional de nuestras producciones, en la Argentina, está más exacerbada aún que en los otros países del continente ("tal vez por la composición tan híbrida de nuestra población"...ESTO APARECE TACHADO EN EL ORIGINAL) Pero mientras, generación tras generación, el debate vuelve siempre al origen de la cuestión -nuestras raíces indígenas, nuestra herencia europea- en concreto, nos olvidamos sistemáticamente de nuestros artistas, de aquellos que con su obra, con su producción han ido construyendo nuestra identidad real. Ese descuido, este olvido de los creadores que han hecho nuestra historia (cosa que no sucede en otros países de Latinoamérica) llega aquí a extremos que a veces son dramáticos: numerosos artistas sobreviven en la miseria y el olvido cuando, unas décadas atrás habían contribuido a dar prestigio nacional e internacional a nuestra cultura. Éste rasgo dilapidatorio de nuestro patrimonio artístico alcanza mayor intensidad aún en la historia de Rosario. Rosario es una ciudad que, desproporcionadamente, ha producido un grupo de artistas de importancia singular en nuestra historia -Musto, Schiavoni, Lucio Fontana, Antonio Berni, Gambartes, Juan Grella, el Grupo de Vanguardia del 60, para nombrar

algunos- y, sin embargo, todavía no se ha decidido a retribuirlos con un reconocimiento equitativo (algunos de los principales coleccionistas rosarinos no poseen ninguna obra de ellos). Hay anécdotas que ilustrarían fehacientemente lo que digo, pero no es el caso. Lo que sí venía al caso es ésta reflexión previa, porque Augusto Schiavoni es el ejemplo más patético de este desconocimiento rosarino.

Este desconocimiento es también nacional, pero si en Buenos Aires se lo conoce poco o fragmentariamente, en gran parte es debido a que en Rosario se lo conoce menos aún. Esto hay que decirlo con palabras rotundas, un desconocimiento de este tipo, sólo puede llamarse rechazo. Rechazo que persiste todavía.

Es comprensible pensar que una obra como la de Schiavoni no fuera plenamente aceptada por sus contemporáneos. Si nos atenemos a un comentario de Petorutti, el ambiente en que Schiavoni trabajaba, era "chato, absurdo, indiferente e incrédulo espiritualmente". En un ambiente así, fuertemente normativo, es fácil pensar entonces, que una obra transgresora fuera rechazada. Pero, si bien es cierto que la crítica de su época generalmente le fue adversa, que no tuvo reconocimiento oficial pleno, que fue rechazado de los salones, ("que no vendió"...ESTO APARECE TACHADO EN EL ORIGINAL-). Y que sólo obtuvo en su vida un premio estímulo en el "Salón de Artistas Rosarinos", también es cierto que tuvo lecturas más inteligentes; En 1932 Petorutti escribía en la revista "Criterio": "La producción de este misterioso obrero del arte habla de su entusiasmo,

que le ha hecho lograr en su obra actual, telas plenas de sugestión de un mundo primario y dramático, llenas de un sentido de religiosidad, realizadas con valores de pura plasticidad pictórica que revelan un espíritu alerta..." "A Augusto Schiavoni hay que situarlo entre los pintores que en el presente están abriendo nuevos surcos en pro de un arte argentino". También, una crítica publicada en el diario "La Tribuna" un año después de su muerte, dice: "...Hay una unidad total en la pintura de Schiavoni, una línea humana sin quebraduras que se continúa a través de las debilidades y heroísmos de su técnica..." Tal vez estos sean ejemplos aislados pero que, sin embargo, dan indicios de que, aunque polémicamente, Schiavoni podía ser entendido por sus contemporáneos, mejor aún que por las generaciones posteriores. Precisamente lo que genera un interés especial por estudiar su obra es el silencio que se cierra sobre ella en las décadas posteriores a su muerte.

Una constante del arte moderno, se sabe, es la ruptura con normas establecidas, normas que surgen de la estructura con que fueron realizadas otras obras de períodos anteriores y ya asimiladas como buenas. El ciclo del modernismo y las vanguardias nos ha acostumbrado a una sucesión continua de transgresiones que luego son instituidas como normas para, acto seguido, ser también transgredidas.

De esta manera, y en nuestra historia, el escándalo e indignación que produjo la primera muestra de Figari en 1921 en el salón Chandler de la calle Florida, le correspondió el éxito, en 1924 de su segunda muestra, también en la

misma galería. En 1924 en las puertas de la galería Witcomb, donde exponía Petorutti que había regresado de Europa, la gente dirimía sus diferencias estéticas a trompadas, pocos años después a Petorutti se lo consagraba como uno de los maestros del arte nacional. Siguiendo ésta mecánica uno podría inferir que a Schiavoni le hubiera podido corresponder una suerte similar. Al respecto, Rubén Echagüe, en su libro "Schiavoni", comenta:

(leer párrafo)

(NOTA: según el otro borrador sobre este tema "La transgresión de Schiavoni", la cita sería la siguiente: "como dice Rubén Echagüe en su libro, a Schiavoni no le llegó la "reparación póstuma", se lo sometió a la "profilaxis del olvido".)

"Pese a todas las audacias perpetradas por el arte del siglo XX, -dice Echagüe- audacias que ya habían llegado a Rosario en la década del 50 con el grupo Litoral, primer movimiento que, aunque muy ecléctico se encargó de conmocionar el ambiente plástico rosarino... Sin embargo la obra de Schiavoni seguía sin ser reconocida." La novedad del Grupo Litoral y el desprecio que la mayoría de sus artistas tenían por la pintura de Schiavoni, contribuyeron a acelerar su olvido. Sólo algunos artistas (Gambartes, Grella, su amigo Cochet) secretamente lo admiraban y, en voz baja nos pasaban el dato a sus discípulos. A principios de la década del 60 los jóvenes de la vanguardia lo reivindicamos como nuestro precursor paradigmático.

La de Schiavoni es una pintura que ocupa un lugar muy particular en nuestra historia, muy difícilmente clasificable en cualquiera de las

corrientes principales del arte argentino. Se lo ha calificado como "raro", "ingenuo", "realista mágico", "primitivo", en intentos de aproximarse a su aplastante originalidad. Se ha tratado de completar el cuadro con otros calificativos: "atormentado", "exasperado", "maldito", "solitario", "desequilibrado", "torpe", "dispar", "de sensibilidad tumultuosa", "desmañado", sin poder con ello conjurar la angustia, el desasosiego, el placer y la inquietud que su pintura produce.

Schiavoni es un pintor de una imagen clara, definida, con una unidad permanente entre su desarrollo primitivo, su concepción y su realización final. Ya en los primeros trabajos de 1912, no bien egresa de la academia de Ferruccio Pagni de Rosario, y a pesar de la concepción naturalista académica de sus trabajos, se distinguen datos de una expresión que luego se haría franca en sus últimas obras. Lo mismo pasa con los trabajos realizados en Florencia, entre 1914 y 1917, mientras estudiaba con Giovanni Costelli, como puede comprobarse en el cuadro "La mujer del libro" de 1917 en el que, aún a pesar de la impronta académica, (el tratamiento de los planos, el modelado) con ella coexiste un planteo original en la ubicación de la figura, las áreas dominantes de color, los contrastes, que imprimen a la obra ese aire inquietante que le es característico. Éste aire se va acentuando paulatinamente en las obras realizadas entre 1917 y 1927. Es a partir de este año y hasta 1934 (los últimos 7 años que pintó) cuando realiza acabadamente su imagen, aunque su obra más importante, a mi criterio, es la realizada en los últimos 4 años.

Desde el punto de vista formal, es en el momento en que se consolida su imagen cuando aparecen esos ingredientes, que serán luego constantes y que, según intuyo, producen un acentuado extrañamiento y como consecuencia de él, rechazo. En primer lugar un dibujo de particular precisión que recorre formas, generalmente cerradas (aún en los paisajes), con

permanentes inflexiones y cambios de ángulos (tanto en las curvas como en las rectas), que ordena, define, construye y, a la vez, transmite placer por la riqueza secreta con que circunscribe formas aparentemente sencillas. Formas que, a su vez, y desde el punto de vista iconográfico, están en franca ruptura con las "reglas" de la representación. Esto es muy notorio y puede hasta resultar "molesto", sobre todo en los cuadros donde el tema es la figura humana. En esos retratos, cuyos referentes existían, tomados generalmente del natural, es donde Schiavoni ejerce la violencia de la deformación, violencia porque esa deformación no es la deformación "legalizada" por el arte moderno, no es una estilización como la de Modigliani o Picasso en su período azul, ni una franca transposición del referente como en el Picasso de Guernica, ni tampoco es una simplificación de rasgos a ultranza como lo hacía Matisse o Figari, ni es sólo una ruptura de las leyes de la perspectiva, el escorzo, etc., como lo hiciera Gomez Cornet. Schiavoni está cerca de todo eso (al menos es claro su concepto moderno de autonomía de los medios visuales) y, a la vez, es como si se alejara de ello, consiguiendo una transgresión en el límite, engañándonos, trampeándonos simulando una ingenuidad falsa y obligándonos a una percepción incómoda (como si tuviéramos el zapato izquierdo en el pie derecho y viceversa) mientras estamos parados frente a alguno de sus cuadros.

Con el color pasa algo similar: sin modificar el tinte propio de cada zona del modelo (los limones son amarillos, las sandías rojas, las hojas verdes, etc.), modifica el tono, el valor, lo desatura, lo quiebra, lo mueve de un lado al otro del círculo cromático y lo mezcla y repinta hasta conseguir un cromatismo tan particular que conmueve, todo esto, sin alterar la planimetría de cada plano. ¿Y cómo los contrasta? En la mayoría de los casos, homologando los valores, eliminando (no digo que no haya planos de valor más alto y otros de valor más bajo) casi

todo lo que sea claro u oscuro en contraposición, bañando los colores con una luz general que acentúa la frontalidad de su dibujo (en correspondencia con su concepción moderna y sus amores por el trecento toscano) y la planimetría del cuadro.

La sintaxis con que ordena los colores también colabora con esa concepción planimétrica y frontal; complementarios, inversión estructural, similitud del subordinado (usando la terminología de Rudolf Arnheim) son relaciones que tienden a unir y no a separar los planos, no crean la sensación virtual de espacio.

Todo esto interviene en la composición donde el color juega un papel importantísimo junto a la disposición de las áreas. Áreas de color que francamente dominan el cuadro ("Chico de la Gorra azul") o áreas que sutilmente compiten por dominar (planos azul y blanco de la boina blanca), planos desplazados a un costado, planos de figuras irreverentemente cortados por el borde del soporte ("La Taza Blanca"), figuras absurdamente simétricas, figuras que cruzan el campo del cuadro en forma ligeramente oblicua ("Mujer con collar"), etc. La descripción sería interminable, pero creo que un análisis detallado, más que impactar por la enumeración de las variables, daría la noción de que un orden (entre racional e inconsciente) muy original y muy plástico domina y subyace en toda pintura de Schiavoni. (NOTA: al margen de la hoja se agrega la frase "GAGS DE COLOR").

Otro elemento muy importante, que no debemos olvidar porque es uno de los que más contribuye a generar indignación entre los pintores convencionales, es su materia. Una materia desmañada que elimina lujos de superficie y artificios de cocina, que no disimula ni oculta nada (en un cuadro todo lo que se pone es para ser visto), una materia que hace lo que tiene que hacer, poner el color y el dibujo a la vista y hacer gozar con las idas y venidas de esa pincelada en zig-zag, que se entremezcla, que se frota, y que crea delgadeces y grosores que

contribuyen con mucha felicidad a la expresión.

Después de habernos aguantado las oscuridades de la dictadura y los "brillos" de superficie de la década del 70, cuando en el 80 aparecieron los jóvenes de la transvanguardia y sus superficies y materias "desmañadas" yo inspiré profundamente y pensé "ha vuelto la pintura", entonces me acordé de Schiavoni.

Con esta muestra, los jóvenes tienen la oportunidad de conocerlo y de comprobar que hace 60 - 70 años tenían un par en él, un hermano de expresión dramática, de vida dolorosa, que tal vez, como ellos, no quería renovar nada, ni cambiar el mundo siquiera, pero sí quería para sí la libertad del mundo para pintar el mundo como él lo hizo, para crear una transgresión persistente que nunca dejará de incomodar a los espíritus convencionales.

Juan Pablo Renzi.

Bs. As, 14 de septiembre de 1989.

NOTA:

En el reverso de la última hoja figura manuscrito el siguiente párrafo:

Es curioso - para quienes siempre hemos pensado que la obra de Schiavoni fue, es uno de los más claros ejemplos argentinos de modernidad e inconformismo y uno de los más altos logros de realización visual enriquecedora de las neovanguardias -e importante aún para la visión actual- que tengamos que aventurar reflexiones, si se quiere aisladas y fragmentarias, sobre esta obra para aproximarnos al núcleo del problema que parece no tener todavía solución:

¿Cuáles son, en la estructura de su pintura, en la política cultural, las razones que promovieron su rechazo?

La persistencia metamórfica del manifiesto

Versión completa del texto escrito para la presentación de Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000 (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003), edición crítica de Rafael Cippolini

Por José Emilio Burucua

Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 12 de diciembre de 2003.

Siento muchísimo, Rafael, no estar aquí esta noche. La calidad de tu trabajo y tu bonitas animi, excepcionales ambos en el medio argentino, merecen mi homenaje sincero, más allá de cualquier compromiso de circunstancias. Te ruego que me perdones la ausencia no querida y aceptes leer esta reflexión breve que la lectura de tu obra me ha sugerido y que sintetizo en dos aspectos:

1-

He aquí un libro que agrega un eslabón fundamental a una larga y prestigiosa cadena de fuentes editadas, compiladas y comentadas para la historiografía artística de base científica. Creo que las 536 páginas de Manifiestos argentinos que hoy se publican por primera vez juntas se inscriben, con todos los honores, en una constelación de la cual forman parte viejos textos como la *Documentary History of Art* a cargo de Elizabeth Gilmore Holt (1947-1957, Nueva York, Anchor Books) o el entrañable y siempre utilísimo volumen de Nueva Visión, Documentos para la comprensión del arte moderno,

que reunió Walter Hess en 1956, o bien la serie más reciente de tomos que Gustavo Gili dedicó en los años '80 a las Fuentes y Documentos para la Historia del Arte al mismo tiempo que, en 1981, Francisco Calvo Serraller sacaba a luz su colectánea, monumental y tan erudita, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro* (Madrid, Cátedra). La obra de investigación y recopilación exhaustiva, hecha por Rafael Cippolini, coloca de tal suerte a nuestro país en una empresa civilizatoria de largo aliento, tal cual es la que implica reunir el corpus principal de lo escrito sobre las artes, bajo la forma del manifiesto o sus equivalentes, y poner nuevamente al alcance del scholar y del público cultivado fragmentos de una alta concentración significativa que han definido el pensamiento estético y las prácticas artísticas en el siglo XX argentino. Bastaría señalar este hecho para que celebrásemos con fuegos de artificio la aparición del libro de Rafael que, a partir de este momento, ha de ser obra de consulta obligatoria de nuestros críticos e historiadores por larguísimo tiempo, un pequeño Plinio, me atrevo a decir, de las artes plásticas nacionales. Pero eso no es todo ni de lejos. Porque también nos encontramos en presencia de una meditación, hilvanada no sólo en la pasmosa Introducción sino desplegada en el armado peculiar de la secuencia de fuen-

tes, donde nada tiene de caprichoso el que un autor aparezca y reaparezca varias veces tras las intercalaciones de otros autores (eso pasa con Malharro, por ejemplo, con Maldonado, Kosice o Noé).

2-

Ahora bien, ¿qué clase de "meditación" es la que se desprende de la Introducción y de la forma de organización general de Manifiestos argentinos? Dije que el ensayo inicial es "pasmoso" porque, en primera instancia, asombran la libertad o el desparpajo cronológico y disciplinar con los cuales se suceden los argumentos y la consideración de los fenómenos que van componiendo la categoría del "manifiesto" en toda su densidad temporal. El punto de partida no podía ser más pregnante respecto a una tradición argentina que siempre se ha buscado a sí misma como parte protagónica del main stream del arte occidental: el origen del discursar es, por supuesto, el clímax del Manifiesto Blanco, y sirve a Rafael para deducir la faceta del instrumento de legitimación, seguir luego con las facetas del autosimulacro y de la idea civilizatoria y llegar, por fin, a la cara de la subjetividad, que forman todas el poliedro del "manifiesto", objeto significativo por excelencia

del arte moderno (claro está que Rafael nos recuerda, en tal sentido, su deuda con Arthur Danto). Y de eso precisamente se trata: la meditación histórica del libro de Cippolini concierne al sujeto moderno y a las formas estéticas de su aparición en la Argentina, del desarrollo de sus fuerzas, de sus sombras, de su eclipse o su disolución. Quizás el hecho de la persistencia metamórfica del manifiesto, confirmado por esta investigación, nos permita pensar que no hay todavía y tal vez pueda no haber en el futuro imaginable semejante disolución del sujeto. La idea no deja de ser prometedora, pues sigo creyendo que la perduración del experimento de las libertades democráticas, flor exótica de la historia humana que apenas tiene 250 años, sólo depende de una ampliación de la subjetividad moderna, una dilatación cuyas características todavía ignoramos, aun cuando es posible que haya de transitar por el reconocimiento alborozado de nuestras propias emociones y de las emociones del prójimo, bajo una luz nueva que únicamente las artes tendrán la capacidad de encender.

Rafael Cippolini, Adriana Hidalgo, gracias por el libro.

Comargin Nr. 1

Bariloche en los Alpes

Una Producción del Comisariado de Argentinidad Inmanente

Por Luis Lindner

(Acá un actor tiene que hacer algo con su propio peso).

1

Uno trata de presentar a la Argentina bajo una luz favorable, quiere pagar sus deudas con Argentina, porque a Argentina le debe la vida.

Uno trata de decir que en Argentina hay muchos artistas trabajando y galerías nuevas, una masa crítica, etc... De manera muy tranquila, sin subirse a ningún caballo, sin ponerse cargoso. De lo malo de Argentina informan los diarios, para eso están.

Pero ya esa nimiedad buscando la luz favorable sobre Argentina no cae bien en estas montañas y atasca cualquier conversación, se la procesa como una falta de tacto.

La gente no sabe cómo reaccionar si uno contradice su juicio formado sobre Argentina. No se molestan, tampoco se enojan pero ante la menor contradicción se les congela la computadora. Y viene siempre ese medio minuto con la pantalla juntando polvo, antes de reiniciar. El poder del infinito desinterés. Para la Composición Tema Argentina hay una dirección socialmente asignada con unos centímetros cúbicos ya asignados y Uno no puede aparecerse con la bolsa de las compras.

2

Desinterés no quiere decir ignorancia. No pocas de las personas investigadas por el COMARGIN han estado en el Hemisferio Sur; algunas hasta se han divertido, algunas se acuerdan de las malas palabras en castellano, jajá. En estas montañas hay plata para viajar a todas partes. Lo realmente caro es viajar por las montañas en sí. Aunque cumbres hay también en otros hemisferios. Mucho alcohólico amargado, hirsuto y asimétrico de la barriada fue alguna vez joven, simétrico y se ha subido a un avión y ha respirado el aire delgado de los Andes donde incluso el COMARGIN no ha estado nunca.

Pero tarde o temprano habrá un avión de regreso para el joven simétrico, que al volver empieza a revisar su opinión sobre el jazz y a filtrar experiencias. Completa su educación, o sea su resignación, aunque aquí resignación significa también automatización de algunos privilegios. El joven se integra a los ritmos vitales transportados a la orilla del presente por el viento solar. Empieza a comprar el mismo líquido descalcificador de cafeteras que su tío.

3

Viernes Santo. En una Comida con gente mayor. ¡Ah! Dialecto de las montañas.

A Uno no le llegan las oraciones, sino palabras

sueeltas. Ya en segundo plano, uno trata de pasar a tercer plano. Llegar a la gracia. Llegar a la invisibilidad.

No llegan oraciones, llegan palabras sueeltas: "rehenes", "sunnitas", "chiiitas,"el sha hizo tanto por Irán". Material que se mastica en silencio. No han tenido los persas su Di Tella y sus morochas con minifalda.

¿Gracias al Sha? ¿No han tenido equipos de audio cuadrafónicos y John Cage al aire libre gracias al Sha? ¿Y qué se ha hecho de esa cruzada civilizadora? Uno piensa en los Rauschenberg escondidos en algún sótano impío, como momias chatas. Aquí tal vez podría Uno intercalar un bocadillo hemisférico, mencionar otras cruzadas civilizadoras, mencionar al Ur-Di Tella y sus morochas en minifalda, intentar un ping-pong. Aunque a quién le interesa la Argentina en estas montañas, con ruido de cuchillos afilándose del otro lado del Mediterráneo?

3.1

Uno quiere imaginar que el ruido pasará, como el café. Pero si no fuera ruido de cuchillos sería ruido de burbujas en un laboratorio en Corea del Norte. O un reactor atómico en el Congo. Y si no fuera nada de eso sería el tiempo de las vacaciones, gnocchi ripieni so zart. Tiempo para los sonidos del cristal y de las sonrisas en el jardín. Siempre hay algo tapando una voz que no quiere hablar de Argentina bajo la forma

benedicida, la de gritos de dolor.

4

¡Sombra terrible del escrache! Un conocido me llama desde Colonia, donde los piqueteros han clavado su bandera sobre las ruinas del Museo Ludwig.

Trataré de ir, le comento, claro que quiero ver la muestra, pero el pasaje es algo salado y tiene que salir de mi bolsillo.

Mi conocido le ha cocinado a esta gente durante algunas semanas. A lo mejor sea necesaria fuerza de trabajo extra para lavar los platos, desliza gentilmente. Tengo tiempo hasta mayo.

4.1

Hormigas y caracoles en los jardines obreros. ¿Y si los artistas de Huropa se dedicaran a hacer escraches? (La Rue Foch peatonal, etc.).

5

Los artistas de estas montañas escapan a velocidades cercanas a la de la luz de cualquier tema que tenga que ver con la política de partidos. Entendible, porque la política de partidos paga monitores y los catálogos, y sin materiales pagados de antemano nadie mueve un pelo, lo que no es muy sexy de ver.

5.2

El hijo artista del secreto bancario. La idea de

que en las montañas no pasa nada o no hay tensiones dignas de registrarse no es muy distinta de aquel "somos derechos y humanos". Y viajar por las montañas es lo realmente caro, no sólo por la plata. Así que no asombra que los artistas de las heladas cumbres terminen descifrando el mandato esquivando la historia y la vida cotidiana para consagrarse a esos "temas generales" independientes de la política de partidos. Lo más parecido al artista comprometido es ese que sale a buscar camorra al otro lado del mundo, señalando problemas que no le interesa solucionar en países sin nombre. Pero lo que haga del otro lado de la reja es lo de menos, lo importante es que no rompa las pelotas en el cuartel general y descalcifique su cafetera.

6
Juvenilia. En la Escuela Industrial uno de nuestros profesores, el de Educación Cívica, es un policía retirado. Le toca capear la transición del Proceso a la democracia. Y dice siempre "Yo soy A-po-lí-tico" (traducción: ¡yo no me meto en la política de partidos, me limito a obedecer leyes eternas de la Naturaleza!). ¿Por qué este señor me viene tanto a la cabeza estos días, en vez de algún nombre raro que ayude a hacer presentable un statement?

7
Está siempre esa tentación de armar un neo-moderno encapsulado y sin ironía que se limite a seguir las leyes eternas de la Naturaleza para capear lo peor por lo menos con la cabeza en orden. Por algo estas montañas han sido bastión de la abstracción geométrica para ascensores, casualmente un arte for export favorecido por la Comisión de Asesoramiento Legislativo. El amor a la geometría, manera de aspirar a la gracia y la invisibilidad en un mundo descarriado.

8
El mapa que diga lo que quiera. Huropa sigue un poco lejos. Uno se siente más en un Bariloche muy restaurado después de treinta años de dictadura que en una ciudad del OxiDente Cristiano con murallas y casco medieval.

9
Pensar que un padre sólo siente tristeza por saber que su hijo está depedazado y bajo tierra es una idea muy primitiva. El Arte no tiene nada para decirle a ideas tan toscas.

10
Sábado de Gloria. El Maestro del Triunfo de la Muerte viaja en Torino, y a las monjas ya no les dedica una segunda mirada.

14 años de apoyo a la cultura argentina



Tel/Fax: 4016-0805 - Info@fundacionandeani.org.ar www.fundacionandeani.org.ar

El bazar se mantiene abierto

Club del dibujo rosario, 2004 / Dibujante es quien dibuja.

Claudia del Rio presentada por Diana Aisenberg

Por Claudia del Rio

El Club del Dibujo es una iniciativa formada por artistas que viven y trabajan en las ciudades de Buenos Aires, Mar del Plata y Rosario.

Alcanza e involucra a un público-autor amplio. Busca promover y contagiar la idea del dibujo como herramienta de placer, comunicación, pensamiento y autoconocimiento.

La biología del Club es la pequeña comunidad buscando la pequeña comunidad, decimos que más de 2 hacen un club. Son comunidades intencionales, con objetivos comunes, que tienden a ser las formas culturales heredadas del concepto de tribu. En las cavernas los sentimientos mágicos, religiosos y de supervivencia impulsaban el gesto. Pensamos que estos modos de agrupación y gestión son algunas de las formas del arte del siglo XXI.

Una forma dirigida a sectores amplios de la sociedad, quien antes era tímido público ahora es autor, convencidos de que la conexión con la capacidad creativa es base del crecimiento de las personas y una vía de construcción expandir la idea del dibujo como un medio de comunicación barato, accesible y posible a partir de la tecnología básica de lápiz y papel. El dibujo, antropológicamente hablando, es una huella arcaica que atraviesa los siglos. Es una canteira viva, una reserva de humanidad. Es un souvenir del tiempo en que siendo chicos nos ocupábamos de dibujar.

Los mecanismos de contagio que se producen en la tarea de dibujar, producen efectos de alegría, de sociabilidad, de conocimiento de uno mismo, de creatividad. El Club está organizado en una red de Clubes que, a través de los encuentros anuales y de la utilización del Internet, intercambian información, programas de entre-

namiento, formación de un archivo-colección y organizan los show-muestras.

Nuestra ambición es llegar a que los Programas de Entrenamiento de Dibujo se desarrollen en Clubes sociales y deportivos, Escuelas, Geriátricos, Empresas, Museos, Hospitales, Casas de familia. Tenemos como ejemplo el club que se desarrolló en la casa paterna de uno de nuestros integrantes, en el invierno del año 2003.

EL Club del Dibujo se despliega en 3 direcciones: Colección, Eventos y Entrenamiento.

En los eventos se proyecta parte del archivo en diapo, en ediciones temáticas o de autor. Son encuentros sociales, donde el Intercambio en Vivo o canje de dibujos es una verdadera fiesta. La colección está formada por donaciones de artistas profesionales y no profesionales.

El entrenamiento tiene como objetivo fundamental mantener viva la tecnología del dibujo.

“¿Y qué haría -le pregunté- si ya no pudiera dibujar?”

“Entonces dibujaré mentalmente”, repuso sin perder el ritmo.

“No se puede matar lo esencial que hay en cada uno”.

(Respuesta de Henri Cartier Bresson)

La colección del Club se muestra en eventos, en ediciones temáticas o de autor, a través de proyecciones de archivo de diapositivas y/o muestras en soporte original. Junto con las diapositivas de autores contemporáneos, dedicamos una sección a dibujos de la historia del arte. Uno de los momentos cumbre y de mayor emoción en cada encuentro es el 'Canje de Dibujos': luego del 'Dibujo en Vivo' los participantes se muestran y canjean sus dibujos, tanto los recién elaborados como los que traían de una producción anterior.

Productos: una variada línea de libretas, cuadernos, borradores, pizarras, posters, stickers, revistas, tinteros, pensados como múltiples de autor se encuentran a la venta.

Junto con el arquitecto Marcelo Villafañe diseñamos y fabricamos una mesa prototipo 1 del Club, nos asociamos con Underworld y fabricamos camisetas con dibujos de la colección, y próximamente saldrá a la calle el vehículo del club, llevando directamente a la puerta de los hogares el encanto único del dibujo.

Actualmente nos encontramos trabajando en la construcción de un sitio web donde albergar una colección eléctrica de dibujos, en los 'Productos Básicos del Club' y en la organización de diversos eventos: visitas a la Colonia Psiquiátrica de Oliveros, Beca Kuitca en Buenos Aires, Hogar del Huérfano.

Contagie la práctica del dibujo.

Dibujante es quien dibuja, lejos del adjetivo de cómo se dibuja, ya que el acto mismo no conoce el registro del adjetivo.

El concepto del Club del Dibujo es la diversidad, estrategia fundante de su propia construcción y como tal, está en movimiento y en intermitencia.

El “bazar se mantiene abierto” para mantener funcionando el collage social. Lo cual abarca artistas y no artistas.

La colección se originó a partir de la donación voluntaria. Posee originales que integran un archivo, pretendiendo hacer un relevamiento de campo sobre la experiencia dibujo. Sabemos que esta tarea no tiene fin, ya que espontáneamente nuestra acción es contagiosa en cuanto a su práctica y nos encontramos con la recuperación efectiva del proyecto dibujo, lo cual la

vuelve didáctica. Punto que nos interesa sobremedida, borrando los límites entre público y artista, alcanzando públicos-autores no especializados.

Los dibujos circulan en 3 formatos. Versión original. Versión diapositiva. Versión digital. Estos diferentes formatos nos permiten cambiar la inclusión del club según el evento. Las presentaciones en general están programadas como muestra y la zona trueque, mecanismo por el cual artistas y no artistas intercambian dibujos, charlas. Las muestras en ocasiones se hacen con originales y/o con diapositivas, estas últimas permiten el museo Imaginario.

Un suceso espontáneo de las presentaciones es el dibujo en vivo.

Dibujante es quien dibuja.

Después de los 12, el dibujo comienza a agonizar. Y sobre los 15 desaparece o se esconde, a condición de hacerlo de una determinada manera. ¿Adónde va el dibujo cuando se pierde?

CLUB DEL DIBUJO

Cambio 1 dibujo de 1 cama por 1 dibujo de la leche
Jueves, 7 de febrero, 9.30 horas
Plaza Santos Dumont

CLUB DEL DIBUJO

Cambio un dibujo por otro dibujo
Jueves, 14 de febrero, 9.30 horas.
Plaza San Martín.

Anuncios de este tipo aparecieron pegados en distintos sitios de la ciudad.

Contactos:

clubdeldibujorosario@hotmail.com

Rosario, Argentina, en enero de 2002

Un gran agujero negro en Rosario llamado Fontana

Por Xil Buffone

Es muy significativo el lugar que le damos a las cosas. He visto que resulta curioso que hay una Sala Lucio Fontana en el Museo de Arte Moderno de Roma, hay una Sala Lucio Fontana en el Pompidou de París (junto a Duchamp), hay una Sala de Lucio Fontana en el Reina Sofía de Madrid... (al lado de Ives Klein, al lado de Tapiés y López), y en los cartelitos dice: italiano nacido en Rosario...

En Buenos Aires, encontramos un huevo de bronce Fontana -junto a un tajo- en el MNBA al lado de Rothko y Pollock. Hay un Hombre del delta sentado en el Sívori y hay una escultura en el cementerio Recoleta. Fundación Klemm exhibe un Fontana blanco.

En el Museo Castagnino de Rosario hay un Cuadrado Rojo Flotante (que oscila del pasillo a la sala de fondo), y hay un chico verde de sostener un pescado en la escalera.

¿Qué hacemos con Lucio, lo tiramos al río?

No hay una sala Fontana en el Museo de Arte de Rosario

No hay una sala Fontana en el Museo de Arte de Rosario

No hay un archivo Fontana en Rosario

No hay un recorrido Fontana por la ciudad

¿No hay "marca Fontana" en Rosario?

Ideas mínimas para dar espacio a Fontana:

De entrada no pido un Museo Lucio Fontana en Rosario, pero:

por ejemplo empezaría reclamando de mínima:

una Sala Lucio Fontana
y un archivo Lucio Fontana para el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario
recopilar fotos, cartas, bocetos, dibujos, catálogos

armar concretamente el gabinete fontana (sala, archivo, web)

Desarrollar un sello fontana para recibir al "Congreso Internacional de la Lengua Española" en Rosario

También propongo un concurso para el diseño de la boutique Fontana

Hacer un "recorrido Fontana" por la ciudad, que figure en mapa turístico (Relieve del Sembrador del Parque Urquiza, boceto Monumento a la Bandera, esculturas en el cementerio, museo, casa, etc., etc.).

En vez de viajar para conocer a Fontana: mostremos fontana al mundo, y por sobre todo:

Enterémonos de quién es Fontana, en la historia del arte internacional.

Sería feliz la idea de darle de una vez por todas la representación física y proporcional que merece nuestro "Malevich rosarino"; a veces, el vacío es un signo demasiado contundente.

Para rosariarte (www.rosariarte.com.ar).

Un rescate a propósito de "Un escultor del vacío"

Una selección exquisita de obras del artista ítalo-argentino, pertenecientes a la Fundación Fontana de Milán, y no expuestas hasta ahora en nuestro país.

Por Xil Buffone

Comemorando el centenario del nacimiento de Lucio Fontana, se presenta en la Fundación Proa de Buenos Aires una importante exhibición de la obra del artista, compuesta por veinticuatro pinturas, una escultura y una instalación, todas pertenecientes a la Fondazione Fontana Milán y nunca vistas en nuestro país.

Es la etapa más difundida internacionalmente de la obra de Fontana (abarca la producción italiana del artista, desde 1951 hasta su muerte en 1968).

La exposición fue curada por Enrique Crispolti, quien presenta a las obras en orden cronológico. Casi todas llevan el mismo título: "Concepto espacial", ya que se trata de los diferentes modos en que el artista profundiza el mismo problema. En la exposición están presentes obras de todas las etapas de Fontana, desde los primeros "agujeros" (puntos de luz y vacío generados por perforaciones en el soporte) y las "piedras" (inclusiones de pedazos de vidrios y lentejuelas como puntos materiales), hasta las series de los "barrocos", las "tizas" y los "oleos" (complejos en textura matérica, pigmentos y densidad sombría). También, por supuesto, las más livianas "tintas" (anilinas que tiñen la tela con colores tenues y transparentes, intervenidas por trazos y agujeros), y las líricas constelaciones de agujeros sobre soportes de color uniforme. De las series de los "tajos" sobre tela y sobre "metales", se destaca un tríptico de monumentales dimensiones que consiste en un soporte de cobre reflejante lacerado

con motosierra verticalmente, realizado en Nueva York en 1962.

En el primer piso de la Fundación Proa hay, además, uno de los "cuanta" (1960), obra integrada por un conjunto de nueve bastidores rojos autónomos, de geometría irregular que se despliegan sobre el muro, todos señalados con tajos (firmados con tajos) y presentados a modo de gran rompecabezas de piezas que no coinciden entre sí como fragmentos de lo mismo que se atraen y repelen, en un claro modelo de obra conceptual abierta y transformable. De "Los teatrinos" (1964-66) se exponen dos, que se constituyen como hipótesis de figuraciones espaciales a manera de "bambalinas" o pequeños escenarios realizados a partir de cajas o marcos de madera laqueada.

De "Las nuevas esculturas", de 1967, se presenta una, de aspecto misilístico, hecha con dos planos ovales de madera laqueada, cubiertos con pintura para automóviles y atravesados por tajos verticales realizados de manera mecánica. Son formas espaciales aerodinámicas, presentadas como hipótesis del nuevo arte mecánico.

Finalmente cierra -o abre- el recorrido "El último ambiente espacial", una instalación proyectada por el artista antes de su muerte y presentada en la Documenta 4 de Kassel de 1968, en la que el tajo, ya partiendo directamente al muro, fisura el núcleo de un laberinto. Resulta curioso cómo el tajo negro de oscuridad es lo único sólido en ese ambiente absolutamente blanco, luminoso y etéreo.

Esta exposición, que puede ser vista como el cuerpo del prólogo que fue Profeta del espacio,

que se vio primeramente en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires y luego, bastante mutilada, en el Centro Cultural Bernadino Rivadavia de Rosario a mediados de año), permite ver, en toda su dimensión, el sutil tono seductor y siniestro de la obra de Fontana, en la que la materia se torna inquietante y turbia, extrañamente desnuda. No hay aquí mimesis naturalista, ni idealización: sólo acción. Agujeros, tajos, vidrios, huellas del artista en la materia que se tornan monumentales y singulares en el gesto eterno del arte y que hacen que el espectador quede en suspenso, en un tiempo y espacio infinitos.

Brutales, casi mínimas y absolutamente austeras -en cuanto a materialidad y grado de iconicidad de la imagen-, el artista traduce un ánimo de amor al exceso barroco.

El Espacio se Abre

Lucio Fontana es uno de los artistas más revolucionarios y complejos del siglo XX. Polémico y absolutamente innovador, se revela como un espíritu esencialmente libre que afirma permanentemente la duda. Creador desprejuiciado y metódico, abre su juego a toda la historia del arte occidental -su propia tradición- y la pone en jaque a través de una poética sensible, lógica y trascendente a la vez.

En él se da una mezcla algo perversa de apasionamiento y racionalidad en expansión, en mutación permanente. Por épocas fue clásico, barroco, expresionista, académico, informalista, futurista, matérico, conceptual, escultor, pintor, diseñador, decorador, escenógrafo, instalacio-

nista, teórico de sí mismo, rosarino, italiano. Es verdad que Lucio Fontana se inició como escultor. Partió de la escultura académica del siglo, de la admiración por los clásicos, del manejo profesional del oficio y la manipulación tradicional de los materiales; tanto, que hasta realizó numerosas obras por encargo: cívicas, funerarias, alegóricas, paganas y religiosas. Luego provocará un corte tajante, manipulará otros materiales y sus esculturas comenzarán a ser comentarios -o citas- de otras obras. Gradualmente se coloca ante la tradición con un sentido crítico y cuestionador y así va desarrollando su imagen de artista visionario y provocador, como la de los barrocos, los futuristas, los modernos. Pero, a diferencia de éstos, manteniendo todo el valor de un artista clásico: Fontana se inserta en una tradición en el mismo acto de desgarrarla. Ese es, de algún modo, su primer "tajo".

En 1966 Fontana es consagrado y gana el Primer Premio en la XXXIII Bienal de Venecia. Ese mismo año, el artista escribió:

"Hace un tiempo, un cirujano que vino a mi estudio me dijo que «esos agujeros» podía hacerlos él perfectamente. Le contesté que yo también sé cortar una pierna, pero después el paciente muere. Si la corta él, en cambio, el asunto es distinto. Fundamentalmente distinto».

Addenda

"Manifiesto del espacialismo" (Milán 1948) dixit: "El arte es eterno pero no puede ser inmortal." "El arte nunca es inmortal, podrá vivir un año o

milenarios, pero siempre llegará la hora de su destrucción material. Permanecerá eterno como gesto, pero morirá como materia."

"Hasta ahora, los artistas fueron víctimas conscientes o inconscientes de la materia, hicieron decaer el gesto puro y eterno en el gesto duradero, con la esperanza imposible de la inmortalidad. Nosotros pensamos desligar al arte de la materia, desligar el sentido de lo eterno de la preocupación de lo inmortal. Y no nos interesa que un gesto acabado viva un instante o un milenio, estamos profundamente convencidos de que una vez llevado a cabo, el gesto es eterno..."

"Estamos convencidos de que después de este hecho, nada del pasado será destruido, ni medios ni fines; se seguirá pintando y esculpiendo también a través de los materiales del

pasado, pero éstos materiales, tras este hecho, serán tratados y mirados con otras manos y otros ojos, y estarán llenos de una sensibilidad más afinada."

Nota al pie:

"Altamira" se llamó la academia de arte que fundó Lucio Fontana en 1946 en Buenos Aires (junto a Romero Brest y Jorge Larco). Ese mismo año presentó su primer "Manifiesto Blanco".

Publicada en el Diario El Ciudadano & la región - Suplemento Cultura - Sección El mirador Bs. As. - Domingo 5 de diciembre de 1999 - Pág. 4. Rosario.

Bernardo Vidal Durand está pensando en suscribirse de nuevo	La Asociación Argentina de Críticos de Arte no sería la misma sin ramona
Sería triste que Alberto Giudici no recibiera mas a ramona en su casa	Mónica Girón donde quiera que estés, tenés que renovar.
Seguro que Teresa Pereda se suscribe a ramona de nuevo	Raúl Escari se olvidó de renovar su suscripción
Guillermo Cuneo tendría que renovar su suscripción a ramona	Si Victoria Verlichok no se suscribe otra vez, va a extrañar a ramona