

ramona

64

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

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

When I'm sixty-four | editorial

¡Nos vamos a Croatan! Sobre la Zona Temporalmente Autónoma (Primera Parte) | Hakim Bey

La ley no está pensada para que si a un empresario no le interesa el proyecto se borre.

Sobre la Ley de Mecenazgo | Mariano Oropeza

**Dossier: Arthur Danto presentado por el Proyecto REI (ramona estética integral)**

Kallifobia en el arte contemporáneo. O, ¿qué le sucedió a la belleza? Inédito en castellano

**Dossier ramona-Documenta 12/Magazine. Tercera Entrega.**

“Nosotros” es una palabra muy sospechosa | Fragmentos de una charla entre Lux Lindner, Rafael Cippolini, Roberto Jacoby, Xil Buffone, Ricardo Piglia, Beba Eguía, Melina Berkenwald, Ana Longoni, Mario Gradowczyk, José Fernández Vega y Mariano Oropeza

La modernidad es nuestra | José Fernández Vega

Mi principal teoría se basa en la no contradicción entre lo táctil y lo visual. Entrevista a Raúl

Lozza | Emanuel Alegre

Hermenéutica de lo inorgánico | Rafael Cippolini

**Dossier Efecto Downey**

¿Cómo mirarnos mirando a otros artistas que, a su vez, nos devuelven su mirada?

| Justo Pastor Mellado

Interviene inclusive hasta cualquier zapping sonámbulo que podamos hacer

| María Fernanda Cartagena

El pasado reprimido. Tres sentidos sobre la memoria en la obra fotográfica de Gerhard

Richter | Agustín Díez Fischer

Otra nueva entrega del clásico Pequeño Daisy Ilustrado

¡Y muchos más gustazos para relamerse en primavera!

# Índice

- 5 **When I'm sixty-four**  
Más editorial
- 6 **¡Nos vamos a Croatan!**  
**Sobre TAZ: La Zona Temporalmente Autónoma (Parte uno)**  
por Hakim Bey
- 16 **La ley no está pensada para que si a un empresario no le gusta el proyecto se borre**  
**Sobre la Ley de Mecenazgo**  
por Mariano Oropeza
- 24 **DOSSIER: ARTHUR DANTO PRESENTADO POR EL PROYECTO REI (RAMONA ESTÉTICA INTEGRAL)**  
**Kallifobia en el arte contemporáneo. O, ¿qué le sucedió a la belleza?**  
por Arthur C. Danto
- 36 **DOSSIER RAMONA-DOCUMENTA 12/MAGAZINE. TERCERA ENTREGA.**  
**"Nosotros" es una palabra muy sospechosa**  
Fragmentos de una charla entre Lux Lindner, Rafael Cippolini, Roberto Jacoby,  
Xil Buffone, Ricardo Piglia, Beba Eguía, Melina Berkenwald, Ana Longoni, Mario Gra  
dowczyk, José Fernández Vega y Mariano Oropeza
- 50 **La modernidad es nuestra**  
por José Fernández Vega
- 54 **Mi principal teoría se basa en la no contradicción entre lo táctil y lo visual**  
**Entrevista a Raúl Lozza**  
por Emanuel Alegre
- 60 **Hermenéutica de lo inorgánico**  
**Sobre TRR: Alien Engineered punk ghost, el nuevo disco de Mateo Amaral**  
por Rafael Cippolini
- 64 **DOSSIER EFECTO DOWNEY**  
**¿Cómo mirarnos mirando a otros artistas que, a su vez, nos devuelven su mirada?**  
**Efecto downey: el plano de la exposición.**  
por Justo pastor Mellado
- 70 **Interviene inclusive hasta cualquier zapping sonámbulo que podamos hacer**  
por María Fernanda Cartagena
- 78 **El pasado reprimido. Tres sentidos sobre la memoria en la obra fotográfica de**  
**Gerhard Richter**  
por Agustín R. Díez Fischer
- 90 **Pequeño Daisy Ilustrado**

# ramona

revista de artes visuales  
n° 64. septiembre de 2006  
\$7

## Una iniciativa de la Fundación Start

**Editor fundador**  
Gustavo A. Bruzzone

**Editor**  
Rafael Cippolini

**Concepto**  
Roberto Jacoby

**Colaboradores permanentes**  
Xil Buffone, Diana Aisenberg,  
Jorge Di Paola, Mario Gradowczyk,  
Nicolás Guagnini, Lux Lindner,  
Ana Longoni, Alberto Passolini,  
Alfredo Prior, Daniel Link,  
Mariano Oropeza, Melina Berkenwald,  
Marcelo Gutman, M777.

**Secretarios de redacción**  
Laura Las Heras  
Augusto Idoyaga

**Coordinación**  
Patricia Pedraza

**Rumbo de diseño**  
Ros  
**Diseño gráfico**  
Héctor Barreiro

**Suscripciones**  
Mariel Morel

**Prensa y organización de eventos**  
Julián Reboratti, Julieta Reynoso,  
Renata Cervetto

ISSN 1666-1826 RNPI  
El material no puede ser reproducido  
sin la autorización de los autores  
**www.ramona.org.ar**  
**ramona@ramona.org.ar**  
**Fundación Start**  
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)  
Bs As

Los colaboradores figuran en el índice.  
**Muchas gracias a todos**

## ramonasemanal

**Concepto**  
Roberto Jacoby

**Coordinación**  
Milagros Velasco

**Producción**  
Mariana Rodríguez Iglesias

**Producción agenda**  
Julieta Reynoso

**Fotogalerías**  
Berenice González García, Guadalupe Ruiz,  
Carla Lucini

**colaboran en Fundación Start:**

**webmaster**  
Ricardo Bravo

**Relaciones institucionales**  
Julieta Regazzoni

# When I'm sixty-four

Más editorial

**Rafael Cippolini**

Una de las preguntas clásicas al momento de evaluar el rol de las vanguardias históricas fue "este presente nuestro ¿se condice en algo con el futuro que soñaron, desde el Manifiesto Futurista de 1909, los artistas más visionarios del siglo pasado?". Como sea, hace unos meses nos interrogábamos ¿cómo creíamos que sería ramona 64 cuando estábamos craneando las primeras entregas? Por suerte, jamás acertamos ¡Ni por lejos!. Sin embargo, hubiera sido divertido confeccionar entonces listas de tentativas de nuestros hábitos actuales (algo que hace la canción de Sir Paul que citamos al modo de título) pero de nada hubiera servido. Así como menos aún podríamos acertar cómo será, qué materiales nos ofrecerá nuestro número 128 del año 2012.

Quizá sea por esto que este número abdica de la nostalgia intentando retransfigurarla en un nuevo planisferio mental donde los continentes estéticos redefinen sus contornos; así Hakim Bey nos pone el órbita y contagia su entusiasmo en la creación de nuevas Zonas Autónomas, Mariano Oropeza investiga qué es eso de la Ley de Mecenazgo y el Proyecto REI (ramona estética integral) nos regala una versión impecable de otro texto polémico del celebrísimo Arthur Danto. Las elucubraciones e intervenciones en Documenta 12/Magazine siguen su curso: el equipo editorial de ramona y un grupo de amigos se reunió para investigar más de cerca la primera de las preguntas planteadas por los organizadores del Proyecto Documenta 12/Magazine. Según me comentó Ricardo Piglia al finalizar esa reunión: "¿Habrá sido así, del mismo modo, en el Salón Literario de Esteban Echeverría y la Generación de 1837? Opino que sí: las distancias entre la opinión sesuda y la carcajada resultan cada vez más hábiles. Una sucede a la otra marcando un ritmo vertiginoso". Pues tal cual: aquella noche estuvimos merodeando aquella musa inflable. Todo lo que sucedió en aquel banquete más un ensayo-intervención de José Fernández Vega completan un sabroso dossier.

Un prócer de las vanguardias de los cuarenta, el maestro Raúl Lozza, repasa los puntos más significativos de su pensamiento conversando con Emanuel Alegre y María Fernanda Cartagena elabora un recorrido por una de las exhibiciones más intensas de los últimos meses: el Efecto Downey, con curaduría de Justo Pastor Mellado. También en este ejemplar podrán leer una vivisección de la última pieza sonora de Mateo Amaral en resonancia inorgánica ¡música para las piedras! y Agustín Diez Fischer teoriza a partir de la obra fotográfica de Gerhard Richter ¡justo antes de un nuevo capítulo del Pequeño Daisy Ilustrado!

La verdad, con tanto material disponible no se me ocurre que más decirles. Perdón, sí, una sola cosa más:

¡Feliz primavera!



# ¡Nos vamos a Croatan! Sobre TAZ: la Zona Temporalmente Autónoma<sup>1</sup> (Parte I)

Todo lo que usted quería saber sobre la Zona Temporalmente Autónoma lo podrá leer en este texto fundacional del cual, en este número, presentamos la primera parte.

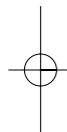
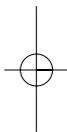
Por Hakim Bey

No tenemos deseo alguno de definir la **TAZ** o de elaborar dogmas acerca de cómo debe ser creada. Nuestro argumento es más bien que ha sido creada, que será creada, y que está siendo creada. Por tanto resultaría más valioso e interesante observar algunas **TAZs** pasadas y presentes, y especular sobre manifestaciones futuras; evocando unos pocos prototipos podemos calibrar el alcance potencial del complejo, e incluso quizás atisbar un “arquetipo”. Más que intentar cualquier forma de enciclopedismo adoptaremos una técnica de tiro disperso, un mosaico de re**TAZ**os, comenzando algo arbitrariamente con los siglos XVI-XVII y el asentamiento en el Nuevo Mundo. La apertura del “Nuevo” Mundo fue concebida desde un primer momento como una operación ocultista. El mago John Dee, consejero espiritual de Isabel I, parece haber inventado el concepto de “imperialismo mágico” e infectado a una generación entera con él. Halkyut y Raleigh cayeron bajo su embrujo, y Raleigh utilizó sus conexiones en la “Escuela de la Noche”, una cábala de eruditos progresistas, aristócratas y adeptos, creada para avanzar las causas de la exploración, la colonización y la cartografía. La tempestad fue una pieza de propaganda de la nueva ideología, y la colonia de Roanoke su primer experimento de laboratorio.

La visión alquímica del Nuevo Mundo lo asociaba con la materia prima o hyle, el “estado de naturaleza”, la inocencia y la potencialidad (“Virginia”), un caos embrionario que el adepto transmutaría en “oro”, es decir, en perfección espiritual al igual que en abundancia material.

Pero esta visión alquímica está también informada en parte por una fascinación efectiva por el rudimento, una furtiva simpatía por él, un sentimiento de añoranza por su forma informe que toma como foco el símbolo del “Indio”: el “Hombre” en estado natural, incorrupto por el “gobierno”. Calibán, el salvaje, está alojado como un virus en la misma ma-

<sup>1</sup> Este texto fue extraído de *Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica de arte coteporáneo*, n 4.  
<http://www.acccpar.org/numero4/taz2.htm>



quinaria del imperialismo ocultista; los animales-humanos del bosque están investidos desde un principio con el poder mágico de lo marginal, lo excluido y lo desterrado. Por un lado Calibán es feo, y la naturaleza una “inmensidad aullante”; por otro, Calibán es noble y soberano, y la naturaleza un Edén. Este desdoblamiento en la conciencia europea precede a la dicotomía romanticismo/clasicismo; se encuentra enraizado en la Alta Magia del Renacimiento. El descubrimiento de América (El Dorado, la Fuente de la Juventud) lo cristalizó; y precipitó sus esquemas efectivos para la colonización.

En el colegio nos enseñaron que los primeros asentamientos en Roanoke no fructificaron; los colonos desaparecieron, dejando sólo tras sí el críptico mensaje: “Nos vamos a Croatan”. Informes posteriores acerca de “indios de ojos grises” fueron desacreditados como leyenda. Lo que realmente ocurrió, según el libro de texto, fue que los indios masacraron a los indefensos colonos. Sin embargo Croatan no era una especie de El Dorado; era el nombre de una tribu vecina de indios amistosos. Aparentemente el asentamiento fue simplemente trasladado de la costa a los pantanos de Great Dismal y absorbido por la tribu. Así que los indios de ojos grises eran reales; aún están allí, y aún se llaman a sí mismos *Croatans*. Por tanto, la primera colonia del Nuevo Mundo decidió escindir su contrato con Prospero (Dee/Raleigh/el imperio) y pasarse a los salvajes con Calibán. Se descolgaron. Se convirtieron en “indios”, se hicieron “nativos”, optaron por el caos sobre las roñosas miserias de la servidumbre a plutócratas e intelectuales de Londres.

Tal como América vino a existir donde una vez estuvo la “Isla Tortuga”, así Croatan permaneció embebida en su psique colectiva. Más allá de la frontera, el estado de naturaleza (es decir, el no Estado) aún prevalecía; y en la conciencia de los colonos la opción silvestre siempre acechó, la



tentación de abandonar la iglesia, el trabajo agrícola, la alfabetización, los impuestos -todas las cargas de la civilización- e “irse a Croatan” de una forma u otra. Además, mientras la revolución en Inglaterra era traicionada, primero por Cromwell y luego por la Restauración, olas de radicales protestantes escaparon o fueron transportadas al Nuevo Mundo (que se había convertido ahora en una prisión, un sitio de exilio). *Antinomianos*, *Familistas*, *Cuáqueros vagabundos*, *Niveladores*, *Cavadores* y *Ranters* se veían ahora expuestos a la sombra oscura de lo indómito, y corrieron a abrazarla.

Anne Hutchinson y sus amigos son sólo los más conocidos (es decir, los más aristócratas) de los Antinomianos -habiendo tenido la mala suerte de haber sido atrapados en la política de la colonia de Bahía- pero un ala mucho más radical del movimiento existía claramente. Los incidentes que Hawthorne relata en *The Maypole of Merry Mount* son enteramente históricos; aparentemente los extremistas habían decidido renunciar de plano al cristianismo y retornar al paganismo. Si hubieran prevalecido uniéndose a sus aliados indios el resultado podría haber sido una religión sincrética antinómica/celta/algonquina, una especie de santería en la Norteamérica del siglo XVII.

Los sectarios fueron capaces de prosperar más bajo las administraciones disolutas y corruptas del Caribe, donde los intereses enfrentados de los europeos habían dejado muchas islas desiertas, o incluso por reclamar. Barbados y Jamaica en particular deben haber sido colonizadas por muchos extremistas, y cree que las influencias Niveladoras y Ranter contribuyeron a la “utopía” bucanera de Tortuga. Por primera vez aquí, gracias a Exquemelin, podemos estudiar una próspera proto-**TAZ** del Nuevo Mundo en cierta profundidad. Huyendo de los siniestros “beneficios” del imperialismo tales como la esclavitud, el servilismo, el racismo y la intolerancia, de las torturas de la expropiación y la muerte en vida de las plantaciones, los bucaneros adoptaron formas indias, se emparejaron con los caribeños, aceptaron a negros e hispanos como iguales, rechazaron toda nacionalidad, eligieron a sus capitanes democráticamente, y volvieron al “estado de naturaleza”. Declarándose a sí mismos “en guerra con todo el mundo”, largaron velas para saquear bajo contratos mutuos denominados “Artículos”, tan igualitarios que cada miembro recibía una participación completa del botín y el capitán normalmente sólo 1 ó 1 1/4. Los azotes y castigos estaban prohibidos; las peleas se resolvían por votación o por la ley de duelo.

Es simplemente un error calificar a los piratas de meros salteadores marítimos o incluso de proto-capitalistas, como ciertos historiadores han hecho. En un sentido eran “bandidos sociales”, a pesar de que sus comunidades de base no eran sociedades agrícolas tradicionales sino “utopías” creadas casi *ex nihilo en terra incognita*, enclaves de libertad total que ocupaban espacios vacíos en el mapa. Después de la caída de Tortuga, el ideal bucanero permaneció vivo a lo largo de la “edad de oro” de la piratería (hacia 1660-1790), y resultó en asentamientos terrestres en Belize, por ejemplo, fundada por bucaneros. Más tarde,

mientras la escena derivaba hacia Madagascar -una isla aún no reclamada por ninguna potencia imperial y gobernada sólo por un rompecabezas de reyes (jefes) nativos deseosos de aliados piratas- la utopía pirata alcanzó su expresión más allá.

El recuento que hace Defoe del capitán Mission y la fundación de Libertaria puede ser, como defienden algunos historiadores, una mistificación literaria creada como propaganda de la teoría radical *whig*; pero estaba contenido en *The General History of the Pyrates* (1724-1728), la mayoría de la cual aún se acepta como fidedigna y rigurosa. Además la historia del capitán Mission no fue criticada cuando el libro apareció y muchas viejas tripulaciones malgaches aún sobrevivían. Ellos parecen haberlo creído, sin duda porque habían conocido enclaves piratas muy parecidos a Libertaria. Una vez más, esclavos rescatados, nativos e incluso enemigos tradicionales como los portugueses fueron todos invitados a unirse como iguales. (Liberar barcos de esclavos era una ocupación principal). La tierra se poseía en común, con representantes elegidos por temporadas cortas, el botín era compartido; las doctrinas de la libertad se predicaban de manera mucho más radical de lo que dictaba el sentido común. Libertaria esperaba perdurar, y Mission murió en su defensa. Pero la mayoría de utopías piratas pretendían ser temporales; de hecho las verdaderas "repúblicas" de los corsarios eran sus barcos, que navegaban bajo los artículos. Normalmente los enclaves en la orilla no tenían ley en absoluto. El último ejemplo clásico, Nassau en las Bahamas, un asentamiento de tiendas y cobertizos en el frente de playa entregado al vino, a las mujeres (y probablemente también a los muchachos, a juzgar por el libro *Sodomy and Piracy de Birge*), a las canciones (los piratas eran unos devotos a ultranza de la música y solían contratar bandas por singladuras enteras), y al exceso incontinente, se desvaneció de la noche a la mañana cuando la flota británica apareció en la bahía. Barbanegra y "Calicó Jack" Rackham y su tripulación de mujeres piratas se trasladaron a orillas más salvajes y destinos menos placenteros, mientras otros aceptaron humildemente el perdón y se reformaron. Pero la tradición bucanera perduró, en Madagascar donde los hijos de sangre mixta de los piratas empezaron a forjar reinos propios, y en el Caribe, donde esclavos fugados al igual que grupos mixtos negro/blanco/rojo fueron capaces de prosperar en las montañas tierra adentro como maroons. La comunidad maroon de Jamaica aún retenía un grado de autonomía y muchas de sus viejas costumbres cuando Zora Neale Hurston visitó aquello en los años veinte (ver *Tell My Horse*). Los maroons de Suriname todavía practican el "paganismo" africano.

A través del siglo XVIII, Norteamérica también produjo cierta cantidad de "comunidades tri- raciales aisladas". (Este término de resonancias clínicas fue inventado por el movimiento eugenésico, que produjo los primeros estudios científicos de estas comunidades. Desafortunadamente la "ciencia" sólo servía de excusa al odio por los "Mestizos" y los pobres, y la solución del problema era normalmente la esterilización forzosa.) El núcleo invariablemente consistía en esclavos y siervos fugitivos,

“criminales” (es decir, los muy pobres), “prostitutas” (es decir, mujeres blancas que se casaban con hombres no blancos), y los miembros de diversas tribus nativas.

En algunos casos, como el de los Seminolas o los Cherokees, la estructura ancestral de la tribu permitía asimilar a los recién llegados; en otros casos, nuevas tribus se formaban. Así tenemos a los *maroons* del pantano Great Dismal, que subsistieron a lo largo de los siglos XVIII y XIX, adoptando a esclavos fugitivos, funcionando como estación de paso del Tren Subterráneo, y sirviendo como centro religioso e ideológico para las rebeliones de esclavos.

La religión era el vudú, una mezcla de elementos nativos y cristianos, y de acuerdo al historiador H. Leaming Bey, a los ancianos de esta fe y a los líderes de los maroons del Great Dismal se los conocía como el “Alto Lucero de los Siete Dedos”.

Los Ramapaughs del norte de Nueva Jersey (mal llamados los “Blancos de Jackson”) presentan otra genealogía romántica y arquetípica: esclavos liberados por los desertores holandeses, diversos clanes algonquinos y de Delaware, las “prostitutas” de costumbre, los “Hesienses” (término para designar a mercenarios británicos perdidos, realistas descolgados, etc.), y bandas locales de bandidos sociales como la de Claudias Smith.

Algunos de los grupos reclaman un origen afroislámico, como en el caso de los Moros de Delaware y los Ben Ishmaels, que emigraron de Kentucky a Ohio a mediados del XVIII. Los Ishmaels practicaban la poligamia, nunca bebían alcohol, vivían como juglares, se emparejaban con indios y adoptaban sus costumbres, y eran tan devotos del nomadismo que construían sus casas sobre ruedas. Su migración anual triangulaba entre pueblos fronterizos con nombres como La Meca y Medina. A finales del XIX algunos de ellos abrazaron ideales anarquistas, y fueron el blanco de los eugenésistas para un *pogrom* particularmente cruel de “salvación por la exterminación”. Algunas de las primeras leyes eugenésicas fueron aprobadas en su honor. Como tribu desaparecieron en los años veinte, por más que seguramente engordaran las filas de tempranas sectas “islámicas negras” como el Templo de la Ciencia Morisca.

Yo mismo crecí con leyendas de los “Kallikaks” en los cercanos Pine Barrens de Nueva Jersey (y por supuesto con Lovecraft, un rábido fascista fascinado por las comunidades aisladas). Las leyendas resultaron ser recuerdos folklóricos de las calumnias de los eugenésistas, cuyo cuartel general se encontraba en Vineland, Nueva Jersey, y quienes acometieron las “reformas” de costumbre contra la “miscegenación” y la “debilidad mental” en los Barrens (intuyendo la publicación de fotografías de los Kallikaks, cruda y obviamente retocadas para hacerlos parecer monstruos de la incuria).

Las “comunidades aisladas” -al menos, aquellas que han retenido su identidad entrado el siglo XX- rechazan consistentemente la absorción por parte de la cultura mayoritaria o de la “subcultura” negra en la que los sociólogos modernos prefieren categorizarlas. En los setenta, inspi-

rados por el renacimiento nativo americano, unos cuantos grupos -incluyendo a los Moros y a los Ramapauhs- solicitaron al Departamento de Asuntos Indios el reconocimiento como tribus Indias. Aun cuando recibieron el apoyo de los activistas nativos no se les concedió estatus oficial. Si, después de todo, lo hubieran conseguido, podrían haber sentado un peligroso precedente para grupos de descolgados de toda índole, desde “peyoteros blancos” y *hippies* a nacionalistas negros, arios, anarquistas y libertarios; juna “reserva” para cada uno! El “Proyecto Europeo” no puede reconocer la existencia del salvaje; el caos verde es todavía una amenaza excesiva para el sueño imperial de orden.

Esencialmente los Moros y los Ramapauhs rechazaban la explicación “diacrónica” o histórica de sus orígenes en favor de una autoidentidad “sincrónica” basada en el “mito” de adopción india. O por ponerlo de otra forma, se llamaban a sí mismos indios. Si cualquiera que deseara “ser un indio” pudiera conseguirlo por un acto de autoproclamación, imagínate qué éxodo a Croatan tendría lugar. Esa ancestral sombra oculta todavía cautiva los vestigios de nuestros bosques (los que, a propósito, se han extendido grandemente en el nordeste desde los siglos XVIII-XIX con el retorno de vastos terrenos de tierra de cultivo a la espesura). Thoreau en el lecho de muerte soñó con la vuelta de “indios... bosques...”: la vuelta de lo reprimido.

Los Moros y los Ramapauhs tienen por supuesto buenas razones materiales para definirse a sí mismos como indios -después de todo, tienen antepasados indios- pero si consideramos su autoproclamación en términos “míticos” al igual que históricos ahondaremos en aspectos de mayor relevancia en nuestra búsqueda de la **TAZ**. Dentro de las sociedades tribales existe lo que ciertos antropólogos han denominado *man-nenbunden*: sociedades totémicas entregadas a una identidad con la “naturaleza” en el acto de transmutarse, de convertirse en el animal tótem (hombres lobo, chamanes jaguar, hombres leopardo, brujas gato, etc.) En el contexto de una sociedad colonial entera (como Taussig señala en *Chamanism Colonialism and the Wild Man*) el poder de transmutación se percibe como inherente a la cultura nativa en su totalidad; así el sector más reprimido de la sociedad adquiere un poder paradójico a través del mito de su conocimiento oculto, que es temido y deseado por el colono. Por supuesto los nativos poseen realmente cierto conocimiento oculto; pero en respuesta a la percepción imperial de la cultura nativa como una especie de “selva espiritual”, los nativos tienden a verse a sí mismos cada vez más conscientemente dentro de ese papel. Incluso al ser marginados, el margen adquiere el aura de lo mágico. Antes del hombre blanco, simplemente eran tribus de gente; ahora, son los “guardianes de la naturaleza”, los habitantes del “estado de naturaleza”. Finalmente el propio colono es seducido por este “mito”. En cuanto un americano quiere descolgarse o volver a la naturaleza, invariablemente “se convierte en indio”. Los demócratas radicales de Massachusetts (herederos espirituales de los protestantes radicales) que organizaron el *Tea Party*, creyeron literalmente que podían abolir los gobiernos (¡la región

de Berkshire entera se autoproclamó en “estado de naturaleza”) disfrazados de Mohawks. Por tanto los colonos, quienes de pronto se vieron marginados en el propio terruño, adoptaron el papel de nativos marginados, buscando con ello participar (en un sentido) de su poder oculto, de su fulgor mítico. De los montañeses a los *boy scouts*, el sueño de “convertirse en indio” fluye bajo una plétora de rastros en la historia, cultura y conciencia norteamericanas.

El imaginario sexual conectado a los grupos “tri- raciales” también conlleva esta hipótesis. Por supuesto los “nativos” son siempre inmorales, pero los renegados y descolgados raciales han de ser ya absolutamente poliperversos. Los bucaneros eran unos perversos, los *maroons* y montañeses unos miscegenistas, los “Jukes” y “Kallikaks” se abandonaban a la fornicación y el incesto (lo que llevaba a mutaciones como la polidactilidad), los niños corrían por ahí desnudos y se masturbaban abiertamente, etc. Revertir a un “estado de naturaleza” paradójicamente parece permitir la práctica de todo acto antinatural; o así lo parecería si creyéramos a puritanos y eugenistas. Y dado que mucha gente en las sociedades racistas moralistas reprimidas desean secretamente practicar estos mismos actos licenciosos, los proyectan fuera hacia los marginados, y así se persuaden de que ellos mismos permanecen civilizados y puros. Y de hecho algunas comunidades marginales realmente rechazan la moralidad consensuada -¡los piratas sin duda lo hicieron!- y no hay duda de que efectivamente satisfacen algunos de los deseos reprimidos de la civilización. (¿No harías tú lo mismo?) Volverse salvaje es siempre un acto erótico, un acto de desnudez.

Antes de dejar el tema de los “tri- raciales aislados”, me gustaría recordar el entusiasmo de Nietzsche por la “mezcla de razas”. Impresionado por el vigor y belleza de las culturas híbridas, propuso la miscegenación no sólo como una solución al problema racial sino también como el fundamento de una nueva humanidad libre del chauvinismo étnico y nacional; una premonición de “nómada psíquico” quizás. El sueño de Nietzsche aún parece tan remoto ahora como le pareció a él entonces. El chauvinismo aun campa por sus respetos. Las culturas mixtas permanecen sumergidas. Pero las zonas autónomas de bucaneros y maroons, Moros e Ishmaels, Ramapauhs y “Kallikaks” permanecen. O sus historias permanecen, como indicaciones de lo que Nietzsche podría haber llamado la “voluntad de poder como desaparición”. Tenemos que volver a este tema.

#### **La música como principio organizativo**

Entretanto volvemos, en cualquier caso, a la historia del anarquismo clásico a luz del concepto de la **TAZ**.

Antes del “cierre del mapa”, una gran cantidad de energía antiautoritaria se dirigió hacia comunas “escapistas” como *Tiempos Modernos*, los diversos falansterios, y demás. Curiosamente, algunas de ellas no se propusieron durar “para siempre”, sino sólo durante el tiempo en que el proyecto pudiera satisfacer sus designios. En términos socialistas utó-

picos estos proyectos fueron “fracasos”, y por tanto conocemos poco de ellos.

Cuando la escapada más allá de la frontera se demostró un imposible, la era de las comunas revolucionarias urbanas comenzó en Europa. Las comunas de París, Lyon y Marsella no sobrevivieron lo bastante como para tomar característica alguna de permanencia, y uno se pregunta si de hecho se lo propusieron. Desde nuestro punto de vista el principal foco de fascinación es el espíritu de las comunas. Durante y después de estos años los anarquistas adoptaron la práctica del nomadismo revolucionario, desplazándose de sublevación en sublevación, buscando mantener dentro de sí la intensidad de espíritu que experimentaron en el momento del levantamiento. De hecho, ciertos anarquistas de la vena stirnerita/nietzscheana llegaron a considerar esta actividad como un fin en sí misma, una forma de estar siempre ocupando una zona autónoma, la interzona que se abre en mitad o en los albores de la guerra y la revolución (la “zona” de Pynchon en *Arco iris de gravedad*). Declararon que si cualquier revolución socialista triunfaba, ellos serían los primeros en volver contra ella. Por menos de anarquía universal no temían intención de parar jamás. En Rusia en 1917 congratularon a los soviets libres con entusiasmo: éste era su objetivo. Pero tan pronto como los bolcheviques traicionaron la revolución, los anarquistas individualistas fueron los primeros en volver a la senda de guerra. Después de Kronstadt, por supuesto, todos los anarquistas condenaron a la “Unión Soviética” (una contradicción en los términos) y se movilizaron en busca de nuevos levantamientos.

La Ucrania de Makhno y la España anarquista buscaron la permanencia, y a pesar de las exigencias de una continua guerra ambas tuvieron éxito hasta cierto punto: no porque duraran “mucho tiempo”, sino porque estaban cabalmente organizadas y podrían haber perdurado a no ser por la agresión exterior. Por tanto, de entre los experimentos del periodo de entreguerras me concentraré si no en la alocada república de Fiume, que es mucho menos conocida, y no se organizó para perdurar.

Gabriele D'Annunzio, poeta decadente, artista, músico, esteta, mujeriego, atrevido pionero aeronáutico, mago negro, genio y canalla, emergió de la Primera Guerra Mundial como un héroe con un pequeño ejército a sus órdenes: los “Arditi”. A falta de aventuras, decidió capturar la ciudad de Fiume en Yugoslavia y entregársela a Italia. Después de una ceremonia necromántica junto a su querida en un cementerio de Venecia partió a la conquista de Fiume, y triunfó sin mayores problemas. Sin embargo Italia rechazó su generosa oferta; el primer ministro lo tachó de loco.

En un arrebato, D'Annunzio decidió declarar la independencia y comprobar por cuanto tiempo podría salirse con la suya. Junto a uno de sus amigos anarquistas escribió la Constitución, que declaraba la música como el fundamento central del Estado. Los miembros de la marina (desertores y anarcosindicalistas marítimos de Milán) se autodenominaron los *Uscochi*, en honor de los desaparecidos piratas que una vez vivieron en islas cercanas a la costa saqueando barcos venecianos y otomanos.

Los mudemos Uscochi triunfaron en algunos golpes salvajes: las ricas naves italianas dieron de pronto un futuro a la república: ¡dinero en las arcas! Artistas, bohemios, aventureros, anarquistas (D'Annunzio mantenía correspondencia con Malatesta) fugitivos y expatriados, homosexuales, dandis militares (el uniforme era negro con la calavera y los huesos pirata; robada más tarde por las SS) y reformistas chalados de toda índole (incluyendo a budistas, teósofos y vedantistas) empezaron a presentarse en Fiume en manadas. La fiesta nunca acababa. Cada mañana D'Annunzio leía poesía y manifiestos desde el balcón; cada noche un concierto, después fuegos artificiales. Esto constituía toda la actividad del gobierno. Dieciocho meses más tarde, cuando se acabaron el vino y el dinero y la flota italiana se presentó, porfió y voleó unos cuantos proyectiles al palacio municipal, nadie tenía ya fuerzas para resistir. D'Annunzio, como otros muchos anarquistas italianos, derivó tardíamente hacia el fascismo -de hecho, Mussolini mismo (el ex-sindicalista) sedujo al poeta a lo largo de esa senda-. Para el momento en que D'Annunzio se percató de su error era ya demasiado tarde: ya estaba demasiado viejo y enfermo. Pero el *Duce* lo hizo asesinar de todas formas -lo tiraron de un balcón- convirtiéndolo en un "mártir". En cuanto a Fiume, aunque carecía de la seriedad de la Ucrania o Barcelona libres, puede probablemente ilustrar mejor ciertos aspectos de nuestra búsqueda. En algunos aspectos fue la última de las utopías piratas (o el único ejemplo moderno); en otros aspectos quizás, fue muy posiblemente la primera **TAZ** moderna.

*Ya están a la venta las últimas dos ediciones de libros del rojas: "Jornadas Fourier" con ponencias de María Moreno, Pierre Luc Abramson, Horacio Tarcus, Laura Fernández Cordero, Hernán M. Díaz, Roberto Pittaluga, María Gabriela Mizraje, Juan Molina y Vedia, Germán García, Horacio González, Cristina Iglesia, Alejandro Kaufman, Osvaldo Baigorria, Pablo Ansolabehere, Miguel Abensour (traducido por Eve Gersbach) y Roberto Jacoby. "La imaginación del detalle, conversaciones sobre sociedades experimentales y utopías" Ensayo experimental realizado a partir de una selección colectiva y un montaje alógico de cientos de intervenciones grabadas de los participantes de las Zonas Autónomas Temporarias y Jornadas Fourier. Un I Ching reflexivo e inspirador. Diseñado por Silvia Leone, supervisado por Melina Berkenwald, concepto Roberto Jacoby Se pueden adquirir en el Centro Cultural Rojas o librerías con distribución de Eudeba.*

CHANDON

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



# La ley no está pensada para que si a un empresario no le gusta el proyecto se borre

Sobre la Ley de Mecenazgo

**por Mariano Oropeza** Cuando en noviembre de 2005 los senadores nacionales dieron media sanción al proyecto de la representante justicialista, María Perceval, un nuevo capítulo de la incómoda relación entre cultura y Estado se comenzaba a escribir. Nuevamente una ley de Mecenazgo, ahora conocida como Régimen de Incentivos para el Arte y la Cultura (sic), ingresaba al recinto. La gran diferencia con los anteriores intentos, el último vetado por Eduardo Duhalde en 2002 por la “emergencia económica”, es que desde el mismo Ejecutivo, en la figura del secretario de Cultura de la Nación, José Nun, se foguea una medida que posibilita la desgravación de hasta un 3% del impuesto a las ganancias para aquellas empresas o monotributistas que contribuyan al “afianzamiento de la identidad nacional y la ciudadanía democrática” con el financiamiento de proyectos y actividades artísticas y culturales.

Explica las razones de la medida la senadora Perceval: “Si bien recojo anteriores leyes, la base de mi propuesta se encuentra en que quiero terminar una historia de vetos e iniciar otra con acciones. Esta ley arbitra medios de financiamiento, transparentes y confiables, que promuevan a los distintos creadores y hacedores de la cultura. Son los que quedaron excluidos de la lógica de mercado y así ellos pueden entrar en la competitividad cultural porque exclusión cultural es también exclusión social”, señala la legisladora, filósofa y docente universitaria mendocina. “Creo que en los noventa se profundizó una cultura del espectáculo, con el apoyo estatal a megaspectáculos o megamuestras, que hace hoy impensable un marco legal que proteja a los artistas que tienen graves dificultades generadas por los facilismos de lo “macro”, resalta enfática. La senadora espera que pronto la Cámara de Diputados, que ya tiene el dictamen favorable de la Comisión de Cultura presidida por el justicialista Jorge Coscia, apruebe la iniciativa porque “si hay una demora más

que un signo de pregunta sería un signo de exclamación ante la tardanza de tratar una ley que estipula un medio genuino, eficaz y democratizador para establecer políticas culturales”, asevera.

Justamente Coscia estima que la ley pronto saldrá de la Cámara Baja, con algunos ajustes como la inclusión de un delegado de las secretarías del culturas del país en la comisión mixta, porque es la intención de los diputados dar luz verde a una legislación que asume cabalmente que “hablar de cultura es hablar de dinero”, refiere el ex presidente del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Para el diputado y cineasta esta ley aunque “perfectible es racional y posible” sobre todo debido a un margen razonable de deductibilidad, ahora dable “con un superávit fiscal porque los países que dedican esfuerzos fiscales son los que cuentan con excedentes en sus cajas”, afirma, y a una idea que se relaciona con “una plataforma de país en donde no sólo haya una ley de Mecenazgo sino también una ley de los actores, una mejor ley del cine, una buena ley del libro, una democrática ley de radiodifusión, en fin, una batería de medidas que alienten el desarrollo cultural”.

En cuanto a los métodos de financiamiento de la cultura tenemos dos modelos: el “norteamericano” y el “europeo”. El primero se basa en la activa presencia de los sectores privados en las arcas de las instituciones, lo que obliga a un trabajo de búsqueda intensiva de benefactores, y en una histórica política flexible que posibilita jugosas deducciones impositivas a los patrocinantes. Al contrario en el Viejo Continente se suele dar preponderancia a la intervención estatal sin descuidar los fondos privados. España es un de los ejemplos de un régimen mixto, parecido al que se pretende instrumentar en Argentina, y que en la actualidad se encuentra en una profunda revisión por denuncias de “poca claridad” en las relaciones entre la entidad gubernamental otorgante y los beneficiarios.

El problema son las fundaciones beneficiadas de las mismas empresas que conformaban el cuerpo evaluador.

Según la ley Perceval el Consejo Mixto de Incentivos para el Arte y la Cultura estará integrado por el Secretario de Cultura de la Nación, el Presidente del Fondo Nacional de las Artes (FNA) y tres miembros del Directorio del FNA, y por un miembro en representación de las asociaciones civiles y fundaciones culturales, un miembro en representación de los artistas y un miembro en representación del sector empresarial. A los efectos de evaluar los proyectos vinculados con cine, artes audiovisuales y teatro, integrarán el Consejo, el Presidente del INCAA y el Director del Instituto Nacional de Teatro. Todos los puestos son honorarios y el plazo de duración está en correspondencia con sus funciones en otras dependencias públicas, menos el representante del sector privado que permanece un año renovable.

Como órgano de aplicación se estipula a la Secretaría de Cultura de la Nación o sea será quien derive finalmente los fondos y quien controle el real cumplimiento de los requerimientos de ley. Este punto fue uno de los focos de discusión en el Congreso y resulta un salto significativo con respecto a la Ley Brandoni de hace cuatro años que proponía el FNA en ese papel. "Es una invitación a la discrecionalidad del funcionario de turno", aseguran los diputados radicales que votaron en disidencia, a lo que la autora de la iniciativa contesta: "Esta modificación tiene que ver con la redefinición de la Secretaría de Cultura, que dejó de ser un floripondio, y que a pesar de las dificultades se convirtió en el órgano director de las políticas públicas culturales. Ahora que dejó de ser el lugar del canapé y festejo y recuperó el rol de financiamiento y fortalecimiento de la cultura es el momento de que adquiera sus reales funciones directivas. No se piensa en el funcionario que está en el poder sino que la decisión pasa por la Secretaría como estructura de un país que avanza, de un Estado no sujeto a las modas del mercado", comenta la senadora. Otros explican que el cambio se debe además a que era incompatible con las atribuciones del FNA que ya es "banquero" de las artes porque desde 1958 financia proyectos culturales con el dinero obtenido de los derechos del dominio público pagante.

El investigador en comunicación y cultura, especializado en los impactos y desarrollos de la economía cultural, Octavio Getino, advierte que "generalmente los fondos de las leyes de mecenazgo son manipulados por los entes públicos que regulan la cultura y como toda organización tiene sus pro y sus contra. Creo en contralor del Estado pero más creo en la participación de los agentes y actores de la cultura, a través de comités asesores o mecanismos de concreta intervención participativa, que no dejen librado el dinero y los recursos a la mano del político de turno. Los funcionarios pasan y la cultura queda. Tiene que quedar claro además para los participantes de estas experiencias que la vigilancia de cumplimiento de la ley se encuentra más en los beneficiarios que en los funcionarios", comenta uno de los referentes del Cine de Liberación en

los sesenta y que actualmente en Buenos Aires trabaja para el Observatorio de Medios de la Secretaría de Cultura porteña.

La inclusión del sector privado en las decisiones del régimen de mecenazgo también es una gran diferencia con otros proyectos. El diputado Coscia estima que suena "lógica" la modificación porque cualquier "empresario querrá saber a quién destina su dinero" aunque reconoce que "en verdad es dinero del Estado porque el sacrificio fiscal es público. Por eso se deben extremar los controles para que el comité de evaluación no se convierta en una máquina de beneficiar a los amigos de los empresarios", resalta. En la letra del proyecto se obliga a los beneficiarios a dar cuenta de sus "patrocinadores" en lo que podría ser usufructuado aviesamente como una manera de marketing cultural "forzado". Un riesgo que también lo destaca Getino cuando recuerda que este tipo de relaciones entre artistas y empresas genera actualmente dudas en Europa debido a que muchas empresas despliegan su "marca con un tono culto en estrategias de mercadeo cultural", dice, a costa de los recursos que resigna el Estado.

En la misma línea de evitar un uso indebido del marco legal, en provecho de intereses ajenos a la promoción cultural, el presidente del FNA asegura que el éxito de la ley "depende de la eficacia y rigurosidad con que se apliquen los controles. El sector privado tendrá una participación minoritaria en el Comité de Evaluación y creo que no debe opinar sobre aquel paquete de iniciativas a financiar y que -yo creo- deben ser llevadas a cabo por la Secretaría de Cultura. Por su parte, el objetivo de la Ley de Mecenazgo debe aspirar a objetivos mayores que el de convertirse en mera correa de transmisión de recursos desde las empresas a los creadores del sector privado", recalca Valle; y coincide con la senadora Perceval, quien indica que "la ley no está pensada para que si un empresario no le gusta el proyecto se 'borre' o reduzca el porcentaje de aporte. Confío en el espacio democrático de la comisión mixta. Si el referente privado decide disminuir su participación porque no queda entre sus amigos mejor que no presente a la nómina pública de patrocinantes porque nosotros defendemos la equidad y la independencia sea la empresa de gaseosa o el banco que sea".

Quien no ve mal una relación estrecha entre los artistas y los empresarios es el presidente de la Fundación arteBA, el empresario Mauro Herlitzka. Incluso para él el vínculo debe ser "biunívoco". Agrega que una de las diferencias con la Ley Brandoni es que ahora el fondo tiene una llegada directa con los artistas, por medio de asignaciones de la Secretaría de Cultura, y no se convierte en un fondo común administrado por el FNA. Con ello "las empresas, a través de sus fundaciones, y las ONG's sin fines de lucro trabajarían a la par con los artistas sin el intervencionismo del Estado. Pienso en intervencionismo porque con la última propuesta del 2002 los patrocinadores no sabían a dónde iba el dinero. Y generalmente la gente da si sabe dónde pone la plata", aclara, y asegura que la medida ayudará a paliar un sistema cultural argentino desfinanciado.

El también presidente de la Fundación Espigas comenta que “uno puede ver el ejemplo de Brasil en donde las empresas que participan en la ley tienen fundaciones que fueron beneficiadas. Como sucede en ese país lo que vamos a evaluar es la calidad de las fundaciones y la calidad de los proyectos. ¿Cuál es el problema de que exista una vinculación entre empresa y fundación u ONG’s si el proyecto es bueno?”, pregunta perplejo y continúa, “es probable que se utilice como marketing cultural en algunos casos pero no será un punto esencial para las empresas por lo pequeño de los montos”.

En cambio para Valle este tipo de especulaciones tiene que ser desalentada. Incluso señala que un nexa “biunívoco entre el empresario y el artista en principio supone un tipo de vínculo que no debe estimularse. Se trata de un riesgo que obliga a enfatizar el rol de los programas y proyectos que la Secretaría considere prioritarios”, reflexiona el funcionario, y remarca que una ley de mecenazgo no implica de ninguna manera un achique del Estado del campo cultural, al contrario de la sugerencia de diversos analistas culturales, “como lo público se encuentra en retirada en Latinoamérica, impedido de intervenir con una economía que decide por ejemplo qué hacer con la salud o la educación, termina negociando en algunos casos con las empresas desgravaciones que tienen un “fin noble”, acota por ejemplo Getino. Valle afirma que una reducción de la acción pública, escudada en los beneficios de una ley de mecenazgo, “sería fatal. Creo que el Estado durante los 90 ya se ha retirado de demasiados lugares y así nos ha ido. La actual gestión en materia cultural se caracteriza tanto por su criterio federalista como por el ejercicio permanente de acciones dirigidas a recuperar el rol del Estado en la cultura”. Las experiencias latinoamericanas más cercanas son la chilena y la brasileña. La primera tiene una relación afín con un modelo norteamericano y en pocos años dio una suerte de explosión en cuanto al desarrollo cultural aunque la mayoría de los proyectos se concentran en la capital, Santiago, y alientan producciones ligadas a las élites tradicionales. En el caso de Brasil, cercana la Ley Rouannet en espíritu a nuestro proyecto de ley Perceval, el apoyo a programas de “desarrollo, capacitación y acciones culturales” tuvo una larga discusión. Focalizando los beneficios en la industria cinematográfica, en donde las retribuciones y los beneficios de las acciones en la cultura son altamente visibles, en un principio la ley dictada en los ochenta, Ley Sarney, tenía una serie de deficiencias que posibilitaban la evasión impositiva y que fueron corregidas en la década siguiente con el resultado de una tasa de crecimiento exponencial de 150 proyectos financiados a casi 2000 en los últimos años. Un peligro de “fraude legal” que Herlitzka considera que se cuenta “con los mecanismos fiscales de control necesarios para evitarlo: en nuestro caso hay que presentar proyectos auditados, con ONG’s o artistas con declaraciones a rentas en regla, y una nómina de patrocinantes, sean personas físicas o jurídicas, también fiscalizada por la Administración Federal de Ingresos Públicos”.

Justamente los números que manejan en la Secretaría de Cultura llegan a alrededor de 100 a 200 millones de pesos que se podría obtener de la marcha de la ley, excluyendo los beneficios que podrían derivarse de una implementación conjunta con leyes de mecenazgo provinciales. La senadora Perceval destaca “la potencia y el carácter multiplicador” que puede tener esta ley a nivel nacional. Actualmente hay algunas leyes provinciales en marcha con suerte dispar, como en Catamarca con el apoyo renovado a las artesanías, y ahora en Buenos Aires, Río Negro y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se empezaron a discutir proyectos. En el caso porteño se prevee afectar cerca de 55 millones de pesos de los ingresos brutos anuales, cerca de un 2% de lo que se recauda, con el acento puesto en que las pequeñas empresas y los monotributistas aporten recursos a los programas barriales.

“El primer impacto de la ley es una responsabilidad: que esto se traduzca en una campaña de información federal y que llegue a cada rincón de la patria. Si esto no ocurre generamos una nueva asimetría y no cumplimos con la ley”, comenta Perceval y distingue a su proyecto con una doble misión: “reparar y construir una actividad cultural en ruinas”. Herlitzka suscribe la postura y afirma que remedia racionalmente la histórica mirada de los hombres de economía en considerar a la inversión y gasto cultural como “prescindible”. Como la ley incluye que el porcentaje queda a criterio de las disponibilidades del Ejecutivo, aunque nunca puede ser inferior al 3% de la ganancia neta del ejercicio fiscal, el presidente del FNA opina que “Para entender el sacrificio fiscal que suponen estos subsidios debe tenerse en cuenta la situación que atraviesa el país luego de la crisis que terminó con el derrumbe de la convertibilidad, y las innumerables necesidades sociales que restan por atender. Ello obliga, a su vez a que 1) los proyectos sean sujeto de una rigurosa evaluación técnica, medición de sus costos y beneficios e impactos multiplicadores positivos sobre el conjunto de la comunidad; 2) deben extremarse los controles en materia de rendición de cuentas; 3) es necesario establecer prioridades en materia de asignación de los recursos disponibles y establecer el rol del sector público dentro de la misma. En síntesis, sostengo que no existe razón para que, por ejemplo, no se empleen los criterios de evaluación de proyectos que imponen los organismos nacionales e internacionales de fomento cuando se trata de aplicar recursos escasos como el dinero. Obviamente es también necesario medir el costo fiscal neto de cada iniciativa”, remata Valle dando un marco general de las implicancias fiscales y económicas de la ley, algo que finalmente el Ejecutivo tendrá en vista a la hora de firmar la medida.

Concluye el funcionario público que “la maximización de los efectos multiplicadores de la ley de mecenazgo dependerán del planeamiento estratégico en el cual se inserte dicha ley”. Para Coscia esta dirección sólo se lograría “si adoptamos una visión global de la política cultural con un conjunto de medidas que no se reduzca a los acostumbrados premios y subsidios. En España y Francia la cultura funciona con el apo-

yo de las arcas públicas en gran parte. Nosotros debemos trabajar de manera mixta, sector público y privado, y no sólo con una buena administración cultural sino con la colaboración de los artistas”, y continúa el diputado, “que ayude a discernir que actividades son viables. Esta ley no es un proyecto de fomento o ayuda a las artes. La idea es que se apoyen económicamente, y con la conciencia del esfuerzo fiscal, las propuestas culturales que son producto de la historia. Evitemos solventar el narcisismo de los artistas, preguntemos si lo que hacen vale o le interesa a alguien, y creo que encontraremos varios proyectos de gran capacidad creativa que necesitan este empuje”, cierra.

Totalmente ajeno a la discusión legal del proyecto Perceval, pero con treinta años de periodismo cultural, el crítico Daniel Molina fue consultado e intentó resumir el sentimiento del campo cultural, sobre todo el de las artes visuales, ante una ley que promete financiar “la difusión, investigación, producción, edición, desarrollo y ejecución, capacitación y promoción vinculadas a las siguientes áreas: teatro, danza, circo, canto, mímica y afines; actividad audiovisual y cinematográfica; actividad fotográfica; producción discográfica y afines; literatura y producción editorial; música; artes plásticas y artes gráficas; artes electrónicas; artes tradicionales y artesanías; radio y televisión educativas y/o culturales sin fines de lucro; y patrimonio cultural tangible e intangible: histórico, arquitectónico, mobiliario, arqueológico, paleontológico, bibliotecas, museos, archivos, centros documentales: su adquisición, conservación, restauración y difusión”.

Pero volvamos a Molina: “Sin pensar en la resistencia con mayúsculas, sea de izquierda o derecha, porque un arte con mensaje me parece una boludez, el arte argentino ha demostrado que resiste más allá de las políticas culturales aunque estaría bien que empiecen a garantizar la subsistencia de los mejores. Igual los mejores seguro quedan afuera de estas leyes porque no viven haciendo marketing o lobby ni de ellos ni de la obra. Fijáte en un Gumier Maier, renovador reconocido de la estética

porteña, que debe ser el único curador que nunca invitaron a viajar el exterior, ni a los museos nacionales, y que vive en una isleta del Tigre haciendo sus trabajos. O Marcelo Pombo, con obras en centros internacionales, que no tiene sponsor o padrinos, y que nadie, ni público ni privado, le banca los pasajes a sus muestras en el exterior. Cuando haya guita de la ley ellos no creo que reciban un peso pero si llega a alguno de los otros es un logro. Tal vez debemos conformarnos con el ejemplo del cine argentino: financian 70 bodrios y sacan una sola buena película. En artes va a pasar igual”, termina un cuadro nada auspicioso.

¿Y entonces? Un resignado José Carlos Mariátegui escribía en *El artista y la época* (1925): “El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre” en la sociedad capitalista ¿Y entonces? Responde al autor de *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, con la certeza de una realidad ineludible, que queda para el artista como compromiso “tener una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad; no una concepción artificial, literaria y falsa... el artista que no siente agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica”. Y entonces.

#### **Postscriptum - ¿postmortem?**

Antes del cierre de la nota volvimos a consultar a las fuentes legislativas para saber el estado de la ley a mediados de agosto de 2006. Literalmente dicen que veían “complicado” que progrese la iniciativa debido a que hay decenas de proyectos en las comisiones de presupuesto de ambas cámaras, con cientos de millones de pesos, que implican redistribuir la caja pública. Y en Economía, a un año de la campaña presidencial, confiesan los legisladores, no ven con buenos ojos una sustancial merma del superávit fiscal. Textuales palabras de un legislador justicialista: “Difícil que salga hoy cualquier ley que baje la recaudación. Habrá que seguir esperando”.

# Kallifobia en el arte contemporáneo. O ¿qué le sucedió a la belleza?

Con traducción del inglés de Vilma Ortiz, este texto constituye la segunda entrega del Proyecto REI (ramona estética integral), integrado por Rosaura Audi, Julieta Regazzoni, Laura Rossi, Laura F. Vázquez y José Fernández Vega y que pretende dar a conocer trabajos de los más interesantes pensadores clásicos y contemporáneos sobre el arte.

Por Arthur C. Danto

*Odio darme cuenta de que algo me gusta, si es que soy capaz de hacer algo, de tal manera que con sólo repertirlo podría volverse un hábito. En ese caso, me detengo inmediatamente. Y hago lo mismo si amenaza con volverse bello.*

—Dieter Roth

La kallifobia de Dieter Roth, como para darle un término clínico a lo que se ha vuelto una epidemia en los círculos de vanguardia desde principios del siglo XX, utiliza la expresión “amenaza” para algo que en cualquier otro contexto que no fuese artístico sería motivo de risa<sup>1</sup>. ¿Quién si no un vendedor de paraguas diría que un día “amenaza” con ser hermoso; o quién diría que una hija “amenaza” con transformarse en una bella joven salvo que se tema despertar los celos de los dioses? En la mayoría de los contextos de la vida humana hablaríamos de la promesa más que de la amenaza de la belleza, es por eso que la *kallifobia* requiere un diagnóstico y se ilustra con su antónimo *kallifilia*. *Kallifobia* es entonces lo que se podría pensar como la condición de “privación” estética para el ser humano; privación que tiene que ver con la carencia de buenaventura y felicidad, con la falta de aprecio por lo mejor que tiene la vida y por aquello que brinda un mundo en el que vale la pena vivir. ¿Cómo es posible que la belleza, considerada desde el Renacimiento como el objetivo y propósito de las artes visuales, se haya transformado en una contraindicación para ellas, al punto de ser una fobia en nuestros tiempos?

La *kallifobia* pertenece al síndrome que caracteriza lo que en mi libro, *El*

<sup>1</sup> *Kallifobia*, voz compuesta a partir de términos griegos *kalós* y *phobia*, cuyo significado sería “aversión a la belleza” (N. del E.).

*abuso de la belleza*, he dado en llamar “la intratable vanguardia<sup>2</sup>”. En ella se enrolaron, en primer lugar, los miembros del movimiento Dada de Zürich quienes, durante la Primera Guerra Mundial, decidieron eliminar la belleza para mostrar su desprecio hacia la sociedad responsable de una guerra en la cual millones de jóvenes se mataban brutalmente unos a otros. Fue una especie de huelga en la cual los artistas, antes que crear belleza, preferían poner en práctica payasadas de cabaret. La belleza se politizó al convertirse en flagrante trivialidad.

Que la belleza se convirtiera en la ofrenda de sacrificio de una guerra simbólica contra la guerra real no era una nimiedad: sólo en un entorno en el cual el arte y la belleza se apreciaban hasta un grado incomprensible para el contexto actual, la antiestética del dadaísmo y sus seguidores podía resultar tan efectiva. En primer lugar, y sólo si se consideraba al Artista como un ser exaltado, el espectáculo de esos dadaístas haciéndose los payasos en el Café Voltaire de Zürich se podría tomar como una crítica fuerte. Sólo si se valorara la belleza al extremo de venerarla se podría considerar su omisión como una pérdida importante. Tomé el título de mi libro de una línea de un poema de Arthur Rimbaud de 1873, Una tem-

<sup>2</sup> Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago and La Salle, 2003; *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005, trad. C. Roche Suárez (N. del E.).

porada en el infierno. Dice Rimbaud: “Un día, senté a la belleza en mis rodillas, me resultó amarga y la ultrajé<sup>3</sup>”. Sentí que esto expresaba con exactitud la actitud de los dadaístas. Ellos encontraban amarga la belleza porque habían sido envenenados por una sociedad que la veneraba. Sus gobiernos, al desatar una guerra terrible, violaban la justicia. En simbólica retribución, los artistas ultrajaban la belleza.

He aquí un pasaje característico de una obra publicada en 1853, titulada *Lo verdadero*, del filósofo francés **Victor Cousin**<sup>4</sup>:

*El artista es antes que nada un artista; lo que lo inspira es el sentimiento de lo bello; lo que quiere transmitir al alma del espectador es el mismo sentimiento que lo embarga. Se confió a la virtud de la belleza; la hace fuerte con todo el poder, todo el encanto del ideal; la belleza debe, entonces, llevar a cabo su propia labor; el artista ha cumplido la suya cuando ha logrado que otras almas nobles experimenten el exquisito sentimiento de la belleza. Este sentimiento puro y desinteresado es un noble aliado de la moral y de los sentimientos religiosos; los despierta, los protege y hace que se desarrollen. Es así como el arte, que se basa en este sentimiento, que se inspira en él, que lo amplía, es, a su vez, un poder independiente. Está naturalmente asociado con todo lo que ennoblece el alma, con la moral y la religión, pero el arte brota de sí mismo.*

**Max Ernst**, que había servido en la artillería y se unió a los dadaístas después de la guerra:

*Para nosotros, Dada es, antes que nada, una reacción moral. Nuestra ira tenía como objetivo la subversión total. Una guerra horrible y fútil nos había robado cinco años de nuestra existencia. Experimentamos el derrumbe hacia el ridículo y la vergüenza de todo lo que representaba para nosotros lo justo, lo auténtico y lo bello. Mis obras de aquel período no estaban concebidas para atraer, sino para hacer gritar al espectador.*

3 Según la traducción del poeta Raúl Gustavo Aguirre: “Una noche senté a la Belleza en mis rodillas. –Y la encontré amarga. –Y la injurié”. Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno. Las iluminaciones. Carta del vidente*, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 13, (N. del E.).

4 *Du vrai, du beau et du bien* es el título original de la obra citada. Victor Cousin (1792-1867), fue un pensador francés, ecléctico y espiritualista, de amplia influencia en su momento (N. del E.).

El dadaísmo proporcionó a los artistas alemanes, quienes realmente sabían por experiencia personal lo que era la guerra, una misión muy distinta de la que los filósofos con su espíritu idealista habían retratado. En lugar de presentar una visión enaltecedora, el arte se transforma en un medio para exhibir la fealdad moral de la sociedad que los había obligado a atravesar por semejante infierno. El dadaísta George Grosz, quien intentó suicidarse para no volver al frente, dijo: “Dibujé y pinté animado sólo por un espíritu contestatario, tratando de que mis obras convencieran al mundo de que éste era feo, enfermo y falso.” No hay nada bello en la pintura de Grosz de aquella época, ni en la de Otto Dix, quien se había desempeñado como ametrallador, o en la de Max Beckmann, quien sufrió un colapso mental en Flandes donde sirvió como enfermero durante la guerra. Fue al arte, considerado como un portador casi sagrado de la belleza, a quien el movimiento Dada de Berlín dio por muerto en 1922. Desde esta óptica es difícil ignorar el notoria campaña de Adolf Hitler para restaurar la perdida reputación del arte: en 1937, organizó una exhibición de arte de vanguardia presentándolo como arte degenerado. Con

el fin de investir a las clases trabajadoras con la belleza de la pintura realista socialista, el arte vanguardista fue criminalizado en la Unión Soviética. El espíritu del norteamericanismo patriótico sirvió para que los regionalistas representaran a EE. UU. como bellos y al arte de vanguardia como subversivo y foráneo. La historia del arte en el siglo XX fue mucho más convulsionada que esa exposición lineal de un movimiento tras otro que presentan, por ejemplo, los cursos elementales sobre modernismo. Como consecuencia de estas convulsiones, la belleza se politizó a tal punto que filósofos como Cousin difícilmente lo hubieran imaginado; y la vanguardia, iniciada por Dada, llevó a un extremo tal su papel de crítica social que el más mínimo indicio de belleza en cualquier obra equivalía a haberse vendido al *establishment*. En el prefacio de su libro de 1983 *The Anti-Aesthetic*<sup>5</sup>, Hal Foster dice: “Las aventuras de la estética constituyen uno de los grandes relatos de la modernidad”.

La intención de Foster con el título de su obra es “señalar que lo cuestionado es la noción misma de la estética y su red de ideas”. Y a pesar de que pocos de los ensayos reunidos en su obra abordan el tema de la estética directamente, interpretó su libro como una interrogación, que yo espero sea retórica, acerca de si “las categorías avaladas por la estética eran aún válidas”. Hasta donde alcanzo a ver, Foster tenía la intención de formular una oposición entre el modernismo y el posmodernismo, al cual, con cautela, identifica como antiestético. Por eso interpreto que él adopta una posición contraria a los valores estéticos defendidos por la intratable vanguardia dentro de la historia del arte moderno. Foster entendía que el posmodernismo era una crítica política a la sociedad burguesa bajo la apariencia de una crítica de los valores estéticos con los cuales los posmodernos asociaban a la burguesía. La “antiestética” era parte del mismo ideario al que en su momento pertenecieron la muerte de la pintura y la muerte del museo. Como el Dada seis décadas atrás, el antiesteticismo (léase posmodernismo) fue inspirado por una movilizadora fe en el poder del arte para lograr transformaciones políticas a través de manipulaciones estéticas. Cualquiera haya sido la revolución que Foster y sus pares apoyaban, ésta no se materializó: la pintura no murió, el museo no perdió vitalidad. Lo que ocurrió en su lugar, es lo que yo llamo “el fin del arte<sup>6</sup>”. Durante las dos décadas siguientes a la publicación de *La antiestética* se ha hecho cada vez más evidente que la nuestra es una época de apertura radical en la cual todo es posible en el arte. Lo que tal vez resulte menos evidente es que el pluralismo se extiende a la estética misma. Si en el arte todo es posible, todo es posible también en la estética. Esto, creo, es en gran medida, el legado de la intratable vanguardia, la cual provocó una apertura que hubiera sido impensable cuando la búsqueda de la belleza era considerada como el objetivo definitorio del arte. En los comienzos del modernismo, por razones históricas que hasta hoy siguen siendo inciertas, los paradigmas académicos de exactitud mimética ya no significaban una imposición ni para los pintores ni para el público conocedor. Tal vez, para los propios artistas no era suficientemente claro de qué modo deberían ser interpretadas sus obras. Etiquetas como

5 Hal Foster es un crítico contemporáneo. Su libro *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern culture* (que podría traducirse como *La anti-estética. Ensayos sobre la cultura posmoderna*) es de 1983 y no hay de él edición en castellano (N. del E.).

6 Sobre el tema: Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, trad. de Elena Neerman. El autor argumenta allí que en la actualidad una cierta narrativa que sostenía al arte, aquella vinculada a la esperanza de progreso histórico que animó a las vanguardias modernas, ha llegado a un su fin. Una nueva narrativa pluralista, sin pretensiones de guiar el progreso, ocupa su lugar (N. del E.).

“fauvista” o “cubista” oscurecían por completo el sentido de las drásticas desviaciones respecto de la mimesis y, al mismo tiempo, de la rectitud estética. Las explicaciones más frecuentes sostenían que los artistas estaban locos, que eran un fraude, que no sabían pintar. ¿Qué quiso hacer realmente Matisse en su *Desnudo azul* o en *La dama del sombrero*? ¿Y por qué él y tantos otros abandonaron los logros de la pintura, considerados como gloria de la civilización occidental y prueba de su superioridad? Me sentí particularmente afectado por un comentario hecho por Roger Fry en respuesta al aluvión de críticas que atacaron las exhibiciones que los posimpresionistas habían organizado en 1910 y en 1912<sup>7</sup>. “Mucho se ha hablado sobre estos artistas que buscaron lo feo en lugar de consolarnos con lo bello”, escribió Fry. “Se olvidan de que toda innovación creativa es fea hasta que se la percibe como bella”. Me parece que Fry dio por sentado que si los cuadros eran artísticamente excelentes, entonces debían ser bellos, una vez que aprendiéramos a mirarlos como se debe. Mi enfoque en *El abuso de la belleza* es el opuesto. En mi opinión, las controvertidas obras de Matisse mostraban que es posible una pintura excelente desde el punto de vista artístico y, a la vez, fea. A pesar de lo mucho que admiro a Fry por los riesgos que asumió y por su agudeza crítica, siento que su tarea debería haber sido mostrar que no era necesario que el arte fuese bello para que sea bueno. Vale la pena poner de relieve la idea conjunta de belleza y consolación en el argumento de Fry ya que arroja una cierta claridad sobre la negación de la belleza por parte de los dadaístas: ¿por qué debían los artistas satisfacer a los belicistas? Es aún más pertinente, sin embargo, reconocer que si Fry estuviera en lo cierto, el proyecto de los dadaístas habría estado condenado al fracaso desde el comienzo. Hubiera sido imposible hacer arte de calidad sin que, al mismo tiempo, se brindara belleza. La enorme contribución del dadaísmo a la filosofía del arte consistió en abrir una brecha conceptual entre arte y belleza en la cual otras cualidades estéticas, aún la fealdad, pudieran fluir; lo cual hizo posible que los artistas alemanes de la época de la Primera Guerra Mundial mostraran los horrores de esa guerra y usaran el arte como espejo moralizante. Kant decía que, con la única excepción de lo repugnante (Ekel), no existe nada tan feo que no pueda ser representado como bello, y la guerra era un ejemplo. ¿Pero por qué deberían los artistas “embellecer”? ¿Por qué no podrían mostrar lo feo como feo o, todavía más, representar en una pintura fea a una mujer bella? ¿Y qué sentido tendría hacerlo si, al fin y al cabo, el arte continuaría siendo considerado como algo bello?

La belleza es siempre fácil de contemplar. No requiere más entrenamiento que el necesario para percibir que algo es rojo o verde. Los filósofos han desestimado los juicios sobre si algo es bello por considerarlos meramente subjetivos y como si no tuvieran nada que ver con la realidad. Los positivistas lógicos propugnaron la teoría emotiva del significado en conexión con los términos estéticos y morales. Desde este punto de vista, dichos términos no poseen un significado descriptivo sino que en cambio se utilizan para expresar sentimientos placenteros: decir que algo

<sup>7</sup> *Historiador y crítico del arte inglés (1866-1934)*. En 1910 difundió el término *posimpresionismo*, cuya vaguedad reconoció pues no agrupaba pintores que tuvieran mucho en común, aunque ayudaba a identificar una actitud de superación del impresionismo y una preocupación por nuevas formas de expresión. El término, además, fue aceptado porque permitía designar un período complejo en el que el impresionismo había entrado en crisis (N. del E.)

es bello equivale a emitir un silbido de aprobación ante su presencia. Eso no consigue captar el efecto de consolación que era la falla que los críticos de Fry encontraban en el arte que él mostraba. En 1935, el positivista Rudolph Carnap sostenía en su *Filosofía y lógica sintáctica* que “gran cantidad de enunciados lingüísticos son equivalentes a la risa en cuanto a que solamente tienen una función de expresión y no de representación<sup>8</sup>. Ejemplos de esto son exclamaciones tales como ‘¡Oh, oh!’ o, en mayor escala, los versos líricos”. Términos como ‘correcto’ y ‘bueno’, ‘bello’ y ‘feo’ no poseen referencia objetiva.”

Pero Dieter Roth sabía perfectamente lo que debía buscar en su arte. Sobre la base de lo que más caracteriza a la obra de Roth, resulta difícil creer que frecuentemente ocurría que la intromisión de la belleza lo hacía detenerse. Tomemos en cuenta su obra de 1978, *Tibidabo*, que consiste en veinticuatro horas ininterrumpidas de ladridos de perros. Pude conocer esta obra durante una exhibición de sus trabajos en una de las galerías del MACBA de Barcelona. Mi opinión sobre la obra es que nuestra respuesta a ella es exactamente igual a la que tendríamos en la vida diaria ante un perro que ladra sin cesar. Crispa los nervios. Fastidia. Lo que no podemos imaginar es que alguien llegue a decir: he aprendido a encontrar belleza en el ladrido constante de los perros. Pero es justamente por esta razón que no puedo imaginar que Roth se detuviera porque pensara que los ladridos eran bellos. Todos reaccionamos igual frente a los ladridos de los perros, y Roth no es distinto del resto. De hecho, los podía tolerar sólo por unas pocas horas, luego delegaba en sus asistentes la finalización de la grabación. El argumento es simple: en cuanto encontrara algo bello debía, de acuerdo a sus principios, dejar de hacerlo. Y esto se aplica en general a toda la obra de Roth. De hecho, creo que frente a ella reconocía que algunas cosas son bellas, tal como lo hace todo el mundo. Sólo que él que no quería que las cosas bellas formaran parte de su arte.

Roth era miembro de Fluxus, grupo que a veces se denominaba a sí mismo neo-Dada<sup>9</sup>. Un punto importante en el programa de Fluxus, era la “superación de la brecha entre el arte y la vida”. Roth tomó este imperativo más a pecho que ningún otro artista que conozco: puso su vida casi literalmente en su arte, el cual, en gran medida, consistía en objetos tomados de su vida cotidiana. Utilizaba como materiales artísticos elementos del *Lebenswelt* [mundo de la vida cotidiana] que hasta entonces nunca habían hallado un lugar en la historia de los materiales del arte: chocolate, queso, excrementos. Estos elementos no sufrían cambio alguno cuando se transformaban en arte: conservaban, como arte, las cualidades estéticas que pudieran tener en la vida diaria. La exposición que visité en Barcelona se llamaba “La piel del mundo” e incluía transparencias de todas las casas de Reykjavik, en Islandia, donde vivía Roth: 36.000 transparencias guardadas en 400 carreteles. No hay esfuerzo alguno por embellecer: así es como se ven las casas de Reykjavik. Roth sacó el piso de su taller y lo transformó en una escultura, incluyendo las manchas y las rayaduras que tenía. Su obra personifica la estética del diario vivir

<sup>8</sup> Rudolf Carnap (1891-1970) figura relevante del positivismo lógico (o empirismo lógico o neopositivismo), escue-la filosófica que llegó a adquirir enorme importancia en el mundo anglosajón, pero se originó en Viena en las primeras décadas del siglo XX. Ella intenta vincular al empirismo con la lógica formal y posee una marcada tendencia antimetafísica. Postula, entre otras cosas, que as proposiciones cuyo contenido no se puede verificar por medios empíricos carecen de sentido. (N. del E.).

<sup>9</sup> Grupo iniciado en Alemania por George Maciunas hacia 1962 y al que en algún momento perteneció, entre otros, Joseph Beuys. Se proponía tomar distancia del mundo del arte comercializado y burgués, individualista e íntimo. Aunque resultó menos politizado que Dada, mantuvo su vigencia y un notable nivel de actividad, sobre todo a través de la organización de happenings (N. del E.).

como tal, no hermoso, no feo, sino tal cual es: “la piel del mundo”. Kant poseía un esquema trivalente: lo bello, lo feo y lo corriente. Lo corriente es lo que Duchamp consideraba “no estético”. No existe un vocabulario estético específico para la mayor parte de la obra de Roth, pero eso no quiere decir que ella carezca de estética. El léxico del adolescente estadounidense nos ofrece la palabra *grunge*<sup>10</sup>. *Grunge* se usó casi de una manera dada para establecer una brecha entre los que lo practicaban y los representantes de la autoridad: padres, maestros, en suma, todo el mundo adulto. El *grunge* se acerca a la estética de Dieter Roth a pesar de que, por supuesto, hay mucho más para decir sobre ella que sólo explicar cómo los adolescentes provocaban desorden para expresar resistencia.

En “A Plea for Excuses”<sup>11</sup>, el trabajo con el cual el filósofo de Oxford, J. L. Austin puso en marcha su programa más característico sobre lo que denominaba “trabajo de campo” en filosofía del lenguaje, se lee que “sería deseable que se emprendiera un trabajo de campo similar en la estética si pudiéramos dejar de lado por un momento lo hermoso bello y quedarnos con lo delicado (*dainty*) y lo regordete (*dummy*)”. Al incluir la belleza en la misma categoría que lo delicado y regordete, Austin trataba claramente de “bajarle los humos” a la belleza, de apartarse de la idea clásica de que la belleza, junto con la verdad y la bondad, forman parte del triunvirato de valores fundamentales. En esa época de la filosofía analítica era de rigor soslayar modelos ejemplarizantes tradicionales, usarlos lo menos posible. Cuando Austin hablaba de la *\*iakrasia* o “falta de autocontrol” —una idea importante en la filosofía moral de los antiguos— recurrió a un ejemplo que lo mostraba a él mismo sirviéndose una porción extra de postre en una cena formal cuando sabía que era incorrecto hacerlo pues sólo había una para cada comensal. Prefirió este ejemplo al del asesinato de niños a los cuales se ama, como en la Medea de Eurípides. Precisamente, al equiparar la belleza con lo delicado y lo regordete en un ambiente filosófico en el cual a “lo bello” sólo se le reconocía un sentido emotivo, Austin implicaba también que era un vocablo con clara capacidad descriptiva.

Según el enfoque de **Austin**:

*Nuestro común acervo de palabras corporiza todas las distinciones que los hombres han considerado relevantes hacer a lo largo de la vida de muchas generaciones. Ellas son sin duda, y con toda probabilidad, mucho más numerosas, efectivas (puesto que resistieron a la larga prueba de supervivencia de los más aptos) y más sutiles, al menos para cualquier orden razonablemente cotidiano o práctico, que cualquier distinción que tú o yo podamos elaborar una tarde desde nuestros sofás y con el mejor método alternativo.*

La escuela de Oxford no perduró tras la temprana muerte de Austin en 1958<sup>11</sup>, pero apelo a esta observación para poner de relieve que nuestro vocabulario estético es significativamente más amplio que el utilizado por el discurso tradicional de los filósofos de la estética. Los textos clásicos,

10 Palabra que alude a algo sucio y carente de orden. A finales de los años 1980 se denominó así a un tipo de rock influenciado por el punk y el heavy-metal (N. del E.).

11 John L. Austin (1911-1960), representante de la corriente filosófica de Oxford denominada de análisis del lenguaje corriente. “A Plea for Excuses”[“Un pedido de excusas”], *Proceedings of the Aristotelian Society*, LVII (1956-1957), 1-30. *Compilado en Philosophical Papers, Oxford U. P., 1970 (2a.ed.)* (N. del E.).

a partir de Burke y Kant, hubieran mencionado lo “sublime”, además de lo “bello”, como formando parte de aquello de lo que se ocupan los especialistas en estética. Kant prestó particular atención a lo “feo”, sobre todo en relación con la idea de que “las cosas que son feas o desagradables en la naturaleza tales como las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y otras de ese tenor” pueden ser representadas como bellas a través de los buenos oficios de una obra de arte. Al concluir su *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant puso de relieve unos recursos adicionales que se pueden utilizar para hacer una descripción estética:

*A menudo describimos bellos objetos de la naturaleza o del arte con palabras que les parecen conferir, en sus fundamentos, una valoración moral. Hablamos de edificios o árboles majestuosos o magníficos, llamamos graciosos o alegres a los paisajes, incluso calificamos a los colores como inocentes, modestos o tiernos porque excitan sensaciones que guardan cierta analogía con el estado de conciencia que producen los juicios morales.*

Aún así y, tal vez por una buena razón, lo delicado y lo regordete nunca, o muy raramente, fueron incorporados a los cánones tradicionales y, tal vez justamente por esta razón, el punto de vista de Austin debió ser que si no podemos dar cuenta de estas palabras, ¿qué se puede hacer con el vocablo belleza que carga con una estela metafísica desde Platón y Plotino hasta Kant y Hegel? Es cierto que resulta cómico pensar que pueda haber en Oxford un curso llamado “Investigación estética: de lo delicado a lo regordete”, en el cual un grupo de profesores reunidos en seminario se dediquen a elaborar las reglas del uso de los términos estéticos a partir de aquellos que comiencen con la letra “d” según el *Oxford Encyclopaedic Dictionary*. Respetarían un orden alfabético desde “dapper” (atildado), “dappled” (moteado) y “dashing” (gallardo), siguiendo por “delicate” (delicado) y “dirty” (sucio) hasta “drab” (monótono), “dreary” (lóbrego) y “dull” (aburrido), y harían que nos preguntemos si alguna vez se le podría ocurrir a alguien pensar cuál es el criterio que determina si un término es o no estético. El ceramista Jun Keneko da forma a grandes masas de arcilla a gran escala y las llama Dangos, un término que en la cocina japonesa se usa para designar un bollo dulce relleno. “Dumpling” es un término de expresión afectuosa en inglés, utilizado como metáfora cariñosa para referirse a alguien que es dulce y que despierta deseos de abrazarlo. Keneko intenta señalar que sus obras expresan algo más afectuoso que abrumador, son como gigantes amables con quienes debemos relacionarnos con un espíritu de juego, y los diseños con que las decora recalcan su naturaleza lúdica. En una obra de Dickens, *Dombey* (encontré el dato en el *Oxford Encyclopaedic Dictionary*), a un hombre le dicen que “debería buscar una pequeña esposa linda y tierna (*dummy*)”. Ésta no es la fórmula adecuada para encontrar una esposa hermosa, sino una esposa cálida y bonita que despierte deseos de abrazarla. Suzanne, la esposa de Edouard Manet, era exactamente una mujer de ese tipo y Manet la adoraba. Cita de un texto de 1865 en el *Oxford Encyclopaedic Dictionary*: “Ella no tenía idea de que una figura regordeta (*dummy*) podía

<sup>12</sup> La fecha posiblemente sea un error del autor. Todas las fuentes indican que Austin falleció el 8 de febrero de 1960 (N. del E.).

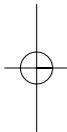
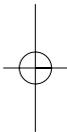


ser bonita.” Manet, que pintaba a Suzanne con frecuencia, sabía del tema. El término delicado (*delicate*), para restringirnos por el momento a la letra “d”, fue subrayado en un sorprendentemente original y muy controvertido artículo de Frank Sibley —“Aesthetic Concepts<sup>13</sup>” (1959)— donde se alega que los conceptos estéticos, en tanto grupo, no están “sujetos a condiciones”, al menos en el sentido de que no existen condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. Sibley dijo que los aplicamos con referencia al gusto personal lo cual, en resumidas cuentas, equivale a decir que, sencillamente, algo se “percibe” como frágil. Esto exige una aclaración que Sibley no hace. Usamos el término “delicado” para formulaciones estéticas y no estéticas. Decimos que alguien se halla en un “delicado estado de salud”, por ejemplo, y esto significa que dicha persona debe tomar precauciones que la gente saludable puede obviar. De manera parecida, un mecanismo delicado debe ser protegido de conmociones e impactos para que funcione como es debido. La mayoría de los dibujos son delicados en este sentido, lo cual podría no tener nada que ver con lo estético. Pero si hablamos de un dibujo estéticamente delicado no nos estamos refiriendo al cuidado que el dibujo exige para su conservación. Para seguir con el ejemplo de Sibley, hablamos de un delicado jarrón de Ming y eso no tiene relación con el cuidado que se debe tener para que el jarrón no se rompa. Todo objeto de porcelana fina es delicado en el sentido de que debe ser manejado con cuidado. Pero no todos los objetos de porcelana son estéticamente delicados: las bañaderas o los inodoros, por ejemplo. Los objetos pueden ser delicados en ambos sentidos, de la misma manera que ciertos objetos pueden ser “rothianos” de dos maneras, dependiendo de si forman parte de la vida o son parte de la obra artística de Roth.

Los sabores delicados requieren capacidad de discernimiento para ser apreciados; que estén descriptos con delicadeza implica que el autor ha tomado especial cuidado en su elección de los calificativos. Pero, en general, la delicadeza pertenece a lo que se podría denominar la estética de lo corriente. Por ejemplo, en *L'air du Paris* de Duchamp, que si no hubiese sido una obra de arte sería un simple recipiente farmacéutico, la delicadeza se debe al material empleado: el vidrio.

Pero hay algo que distingue a los conceptos estéticos como grupo y que va más allá de los principios de su aplicación, es decir, la manera en que los objetos que están afectados por esos conceptos influyen sobre quien los percibe. Lo repugnante, por ejemplo, es algo que nos afecta visceralmente de manera negativa, como la etimología del término inglés lo reconoce con su tácita referencia al sentido del gusto [*dis-gust-ing*]. Pero aún más allá de esto, la cuestión se vuelve más compleja cuando se piensa en cuánto contribuye la delicadeza al significado del jarrón Ming. Y esto tiene menos que ver con la fenomenología de la percepción estética que con lo que se podría llamar la lógica de la descripción estética de las obras de arte. Las cualidades estéticas de la obra de Roth contribuyen a su significado, y este significado debe extenderse a las consideraciones de Fluxus y, en particular, al uso que Roth hizo de ellas. Al excluir la belle-

13 El autor escribe “Sibley”, pero es incorrecto. De Frank Sibley (1923-1996) existe una compilación de escritos sobre estética titulada *Approach to Aesthetics* (Oxford, 2001) (N. del E.).



za, como señalé anteriormente, no había muchas posibilidades de que ésta ingresara en el mundo de Roth. En su arte él hacia alarde de su estilo de vida bohemio.

Esto me obliga a volver sobre la belleza, *primus inter pares* en el verdadero y vasto léxico de la terminología estética. Dentro del concepto de arte no existe realmente razón intrínseca alguna que obligue a los artistas a limitarse a la belleza o a cualquier otra cualidad estética que evoque el placer visual. Pero la belleza posee, como señalé en mi primer párrafo, un papel en la vida humana que es independiente del papel que desempeña en el arte. Sería perfectamente posible, y de hecho es el caso, que valoráramos la belleza en el *Lebenswelt* mientras despreciamos su presencia en el arte. Su importancia para nosotros, los humanos, explica su prestigio como uno de los valores fundamentales, junto con la verdad y la bondad. Sería imposible vivir una verdadera vida humana sin verdad o bondad, y no necesitamos reflexionar demasiado para admitir que no elegiríamos vivir en este mundo sin belleza en caso de que se nos diese la oportunidad de elegir. Esto no se puede aplicar al arte. Es necesario apelar a un razonamiento libre de estas ataduras si vamos a justificar la belleza en el arte. Puede estar presente o no en el arte. Pero debe haber una razón para su presencia.

La contribución más importante de *El abuso de la belleza* es la distinción que establezco entre lo que llamo belleza "interna" y "externa". La belleza en el arte es interna cuando su presencia en una obra artística es parte de su significado. Con frecuencia esto nos exige distinguir entre una obra y el objeto material que ésta representa; entonces se debe decidir si se transfiere o no un atributo del objeto a la obra. Normalmente, esto exige una interpretación. Un buen ejemplo es La fuente de Duchamp, donde el objeto es un urinal de porcelana blanca de producción masiva. En 1917, cuando Duchamp intentó incluirlo en la exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes, se discutía que, en realidad, el urinal era un forma bella, con parecidos a las esculturas de Brancusi. Admitamos en que esto es así. ¿Es la obra hermosa, en consecuencia? Sólo si el objeto y la obra son idénticos. Pero esto no es necesariamente así. La obra fue muy atrevida en 1917, pero el urinal en sí era un accesorio muy común, nada atrevido. Exhibirlo en la vidriera de un negocio de artefactos sanitarios no era osado, pero exhibirlo en una muestra de arte lo fue. Lo que le dio a \*La fuente un lugar importante en la historia del arte es distinto de lo que le dio al urinal un lugar importante en la historia de las instalaciones sanitarias. Diría que la belleza del urinal era externa al significado de La fuente y en nada formaba parte de su significado.

En contraste, la belleza del *Viet Nam Veterans Memorial [Monumento a la memoria de los veteranos de Vietnam]* de Maya Lin es intrínseca a su significado. La belleza de la obra se adentra en el proceso de reconciliación que debía lograr en la vida estadounidense y para el cual fue diseñada. Apelo al Libro de Isaías de *La Biblia para ilustrar esta idea*. El profeta escribe: "Dénles belleza en lugar de cenizas". Eso es lo que uno desea que ocurra en el Ground Zero de Nueva York. El artista Ellsworth Kelly

propuso como recordatorio del World Trade Center un promontorio de césped visible desde el puerto de Nueva York. Sería como uno de los grandes cementerios indígenas de Ohio. La belleza sería inherente a su significado. Hay una cierta belleza interna en el significado de esas pinturas del siglo XVII llamadas vanitas. Por ejemplo, con frecuencia tienen una vela que arde permanentemente como las que se usaron en los santuarios espontáneos que surgieron en Nueva York después del ataque del 11 de septiembre de 2001. En una *vanitas*, la vela se usa para poner de relieve lo efímero de la vida y recordar al observador que es mejor pensar en lo eterno. Pero la belleza de la vida forma parte de lo que nos distrae y nos aparta de nuestro destino superior. Las últimas palabras de la hermosa y joven mística francesa, María Bashkiertseff, aún convencida de que era mejor dejar este mundo, fueron: "Mamá, mamá la vida era, no obstante, tan bella". Ese no obstante es lo que vuelve conmovedoras a sus palabras. La belleza del mundo no se puede negar, aún cuando nuestra mente se debería concentrar en cosas más elevadas y eternas. Ése es también el mensaje de las vanitas. La belleza de estas pinturas tiene la intención de hacer pensar al espectador y de cambiar su vida: la belleza es vana y es en vano.

Hace poco pensé en un excelente ejemplo de belleza interna: la obra de Jacques-Louis David de 1793, *Marat assassiné*. Ella ayuda a poner de relieve la cuestión de que la belleza en el arte no tiene por qué ser antitética respecto de la acción política, como muchos defensores de lo antiestético, o sea más o menos específicamente de la *anti-belleza*, parecen pensar. Es preciso saber algo sobre Marat y la Revolución Francesa para contemplarlo como un cuadro con connotaciones políticas. Pero cuando David lo pintó, todo el mundo conocía la situación y sus circunstancias: Marat, polemista feroz, había sido asesinado a traición por una joven, Charlotte Corday, quien pensó que al matarlo se restauraría el orden en Francia. Ella era la mujer bomba suicida de la Revolución Francesa. David no representó el momento del asesinato, sino sus consecuencias, en lo que Baudelaire describe como un poema visual. El cuadro se parece a un descenso de Cristo de la cruz. Marat es bello, tal como lo es Cristo en la pintura tradicional, y a pesar de lo que ha sufrido (como en la película *La pasión de Mel Gibson*). A Marat se lo muestra, pluma en mano, firmando una petición, un acto bondadoso en favor de su asesina. Hay un cuchillo en el suelo, sangre en la sábana que se convirtió en su mortaja. Debemos considerar a Marat como a Jesús, y dejarnos conmover de piedad e identificarnos con su causa y su sacrificio. Conocemos los sentimientos que debemos experimentar, pero nosotros no alcanzamos a sentirlos dado que no formamos parte de la realidad del momento en que el cuadro se pintó. No podemos llevar a la acción los sentimientos que experimentamos, pero las acciones que el cuadro

intenta provocar son políticas, como lo son los sentimientos mismos y, si poco podemos hacer aparte de contemplar el cuadro, eso no quiere decir que los sentimientos y las intenciones que convoca no configuren en sí una experiencia. La obra estaba concebida para provocar una reacción y esa fuerza aún se hace sentir. Como filósofo, lo que me impresiona es que la belleza visual de esta obra se halla internalizada en su efecto político. *Allons enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé...*

*Revisión: Mariana Jubany, Laura F. Vázquez y Nicolás Dojman.  
Reproducido y traducido con expresa autorización del autor. Título original: "Kalliphobia in Contemporary Art; or: Whatever happened to Beauty?", aparecido en: \*Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences \*, Fall 2002.*

# PALATINA

Arroyo 821 Tel/Fax (5411) 4327.0620  
(C1007 AAA) Buenos Aires Argentina  
palatina@fibertel.com.ar  
**www.galeriapalatina.com.ar**

# "Nosotros" es una palabra muy sospechosa

Fragmentos de una charla entre Lux Lindner, Rafael Cippolini, Roberto Jacoby, Xil Buffone, Ricardo Piglia, Beba Eguía, Melina Berkenwald, Ana Longoni, Mario Gradowczyk, José Fernández Vega y Mariano Oropeza en la Fundación Start, el jueves 22 de junio de 2006. El propósito de la conversación (una convocatoria a los colaboradores permanentes de la revista) fue dialogar sobre el primero de los ejes propuestos por Documenta 12/Magazine. Tuvimos problemas técnicos con la grabación (un audio defectuoso) por lo cual la edición es parcial y en algunos párrafos, aproximada.

**José Fernández Vega:** Voy a leer un texto y después voy a decir de quién es, así empezamos a hablar sobre una de las preguntas de Documenta: ¿es la modernidad nuestra antigüedad? (Lectura del texto de Ana Longoni publicado en ramona 63).

**Roberto Jacoby:** Lux dijo que cuando escucha la palabra "nuestro" o "nosotros" ya se pone en estado de alerta. "Nuestra antigüedad"...

**Lux Lindner:** Creo que es una palabra muy difícil.

**R.J.:** Es muy sospechosa, ¿no?

**L.L.:** Es relativa.

**Rafael Cippolini:** Siempre hay un grado de orientación en el "nosotros"... como receptores de ese nosotros, creo que no podemos sino estar, sobre todo en la pregunta de "qué es la modernidad". Digamos, el origen de la modernidad. Lo que había dicho Lux en Arte BA,

cuando se preguntaba cómo estaba formulada en alemán la pregunta, ¿no? Cómo había sido formulada la pregunta, ver de dónde venía, quién era ese nosotros. De dónde viene, cuál es ese ser. Para mí, particularmente, es un tema que está vinculado a la concepción del arte: las diferencias entre lo universal y lo global del arte, dos diferencias muy claras que marcan dos estados diferentes de la cuestión. O sea, el nosotros de la modernidad. Pienso en las vanguardias que se creían universales. Creo que nadie reclama ese universal después del multiculturalismo. Tampoco nadie reclama una globalidad. Simplemente es lo que sucede.

**L.L.:** Recuerdo un libro que no llegué a leer, pero que a lo mejor alguno de ustedes leyó, que se llama ¿Cuánta Globalización podemos soportar?...

**R.C.:** ¿Quién soporta la globalización? Un neoyorquino no la soporta de la misma manera que un peruano. ¿Nosotros, nosotros? Pero también me pregunto: ¿de qué manera soportar

hoy la modernidad? De ahí viene ese "nosotros", de una manera de soportar lo moderno y lo que viene después de lo moderno.

**Xil Buffone:** Mas allá de lo que entiendan por "nosotros", desde dónde preguntan lo que preguntan, hay algo que es la modernidad expuesta. Cuando vos estudiás la modernidad tenés los referentes de todo lo que sucede en los distintos lugares del mundo. Después tenés las versiones de acá, si con suerte se incluye lo que se hizo acá. Y siempre es indudable para el que no lo sabe, empieza a preguntar: "ah entonces nos copiaron, es la versión".

Sigue existiendo esa verdad de primer grado y la de tercer grado con bajo presupuesto.

Una chica: A mí me parece que la pregunta de Lux tiene la intención de adquirir una identidad, un "nosotros" global pero también tiene la otra marca en castellano que es el de la propiedad, tiene ese doble carácter. La pregunta define la propiedad sobre la modernidad.

**R.J.:** El ejemplo de Rusia muestra con mucha claridad que uno de los países más atrasados de Europa, en medio del campesinado gigantesco, una aristocracia y monarquía brutales, una burguesía novata, un estado primitivo, produce una de las primeras y más audaces y en muchos casos todavía no superadas manifestaciones de la modernidad en el cine, la poesía, la arquitectura, el diseño. Esas asincronías, ese descentramiento, es esencial. Los procesos de crisis generales podrían producir efectos similares o aun más sorprendentes en lugares con condiciones completamente diferentes o "atrasadas".

**Mario Gradowczyk:** Pero no te olvides de que esos países tenían una cultura bastante fuerte, tenía una cultura, la ciencia, Rusia tenía una ciencia importante, tenían sus cosas.

**R.J.:** El problema siempre es cómo cambiar de burguesía...

**L.L.:** ¡El poder a la pequeña burguesía mundial!  
¡La única clase verdaderamente internacional!

**R.J.:** Como dice José, cada campo artístico tiene la burguesía que se merece.  
(Risas)

**R.J.:** En todo caso la inventamos, como parte de la obra.

**Ricardo Piglia:** Tal vez habría que partir de la experiencia de la revista ramona; me parece un punto de partida ¿Cómo la revista discutió estos problemas?; ¿qué cosas se hicieron antes? ¿Cómo se puede revisar las posiciones y las intervenciones y el tipo de práctica que la revista tuvo alrededor de los debates que está planteando?

Para salir del riesgo de las generalizaciones: "los argentinos", "los artistas", "los rusos" y pensar en un pequeño número de personas que está acá en Buenos Aires, y que a partir de la experiencia que han hecho de tantos números pueden empezar a pensar en esos problemas en esa específica producción.

Y segundo: una idea de un nosotros que podemos encontrar en la tradición argentina para argumentar, ¿no? Echeverría (fundador de la literatura argentina en el siglo XIX) dijo que hay que tener un ojo puesto en las novedades europeas y un ojo puesto en la patria, ¿no? Con esto lo que quiero decir es que esta cuestión de que miramos lo que hacemos, pero también miramos lo que están haciendo los otros está en el origen, no es algo que se haya encontrado ahora, con lo que hablamos de la modernidad; eso estaba ahí cuando se empezó a pensar el problema de qué era la cultura argentina. Empezaron por ahí. Quiero decir, me parece que partimos de una primera prevención. Si uno parte de la primera experiencia de esta revista y si trata de discutir ese tema en función de la tradición, me parece que quizás nos va a permitir no generalizar demasiado.

**R.J.:** Ése fue un intento que se discutió. Porque

en un momento llegamos a plantear si nuestra primera contribución iba a ser una revisión de los números pasados. Y empezamos a hacerlo, pero en algún momento...

**R.C.:** Es que no hubo tantas contribuciones con respecto al tema de la modernidad. La más importante es la que hizo Mario en la revisión de los salones nacionales y las vanguardias: un síntoma de cómo fue recibida la vanguardia durante las diferentes etapas de validación del arte argentino. La primera nota que publicó Mario en la revista también tenía como centro la modernidad...

**X.B.:** En ramona hay dos movimientos importantes con respecto a esto, uno tiene que ver con el rescate de documentos, investigación, presentar artistas que no son conocidos o que son malamente conocidos, o superficialmente conocidos. Después es también la interconexión entre artistas e historiadores y críticos, o sea conectar unas voces que para mí esto tiene que ver con algo muy particular de la historia argentina que es esto de olvidar de todo, de no tener memoria en general y no sólo que la modernidad fue no deseada en el momento que sucedió sino que habitualmente siempre hay una resistencia.

**L.L.:** Es que la modernidad también parte de eso, que hay que olvidar, si no hay algo nuevo, no podemos olvidar lo anterior.

**X.B.:** ramona ataca ese olvido también, las vanguardias del 30 y del 40 fueron olvidadas por el peronismo y eso fue tomado como marginal. Después vinieron otros movimientos, lo de los 50 los 60, también fue dejado de lado por el Proceso de la dictadura militar, después con la democracia y viene eso que se llama la pos modernidad donde todo está muy desmembrado. ramona viene a trabajar en revertir esos procesos de desmembramiento. Todos los grupos que funcionaban en los 60 terminaron siendo individualidades... digamos, se redujo ese

intercambio. Lo grupal creo que quedó oprimido en ese aspecto. Creo que ramona viene a cubrir eso. Por una lado la parte de investigación e información, y por otro lado de discusión sobre esto que va apareciendo.

**R.P.:** Estoy de acuerdo con algunas de las cosas que dijiste, porque la otra cosa que yo pondría, es que no necesariamente la revista tiene que referirse a una cuestión, para que se haga presente en una discusión posible. Por ejemplo, yo creo que es una revista sobre las condiciones de la crítica de arte, aunque nunca la revista dijo nada sobre que estaba discutiendo las condiciones de la crítica de arte; es una gran colaboración a aquel que quiera hacer crítica de arte en Argentina. ¿Quién hace crítica de arte? Es el problema de la modernidad misma, ¿no? Digamos: una de las cuestiones de la modernidad es que el arte es crítico, que el arte habla de sí mismo, entonces una revista hecha por artistas que está todo el tiempo reflexionando sobre estas condiciones de esta práctica también tendría eso que en mi opinión debería ser un punto de partida para llevar esto adelante... Además, ramona produjo efectos en la crítica de arte en Argentina, ¿no?

**L.L.:** Perdón, yo quería hacer una pequeña apreciación, en eso, quería saber cuando, Ricardo decía usar la revista eje como centro yo quiero comentar que el nombre ramona es un personaje o sea, tiene que ver con dos personajes, uno de los personajes es una sirvienta y el otro es una prostituta. Y cuando uno dice "nosotros", uno piensa en el nosotros, uno incluye a las sirvientas y las prostitutas; ramona sería la vida desnuda o podrían ser dos ramonas.

**R.J.:** Por lo menos la intención fue ésa.

**L.L.:** ¿Por qué uno no le puso de nombre a la revista Emilio por Pettoruti?  
O los artistas se imaginaban que la vida estaba

en otra parte, que la vida de las sirvientas era más interesante.

(Risas).

**M.G.:** Cuando uno habla de la modernidad, piensa también en el tema de los manifiestos. Y yo creo que en la Argentina hay un documento, que nadie lo ha mirado todavía y le ha dado la dimensión que realmente tiene, que es el Manifiesto Frágil. Y a mí me parece que entender el arte como un fenómeno de gran fragilidad y que toda estructura del modernismo está sujeta a estrategias frágiles, prácticamente colapsada...

Y a mí me parece que esa reflexión se publicó en ramona en algún número.

**R.C.:** En el primero.

**M.G.:** Yo lo he pensado mucho, hice una exposición de este tema, la idea de que estamos inmersos en una fragilidad, que no es una fragilidad nueva, es una fragilidad que también plantea lo que viene. ¿Cómo desarrollar justamente los mecanismos de resistencia y para aminorar en lo posible esa fragilidad? ¿Cómo gozamos de nuestros mecanismos de auto-complot, de auto-resistencia? Para evitar justamente que la fragilidad excluya todo un sistema de producción artística y de valores y de medios de expresión.

**L.L.:** En América Latina, no me parece un tema nuevo.

**M.G.:** Es un tema actual.

**L.L.:** Si, pero no sé.

**X.B.:** La modernidad parece como un movimiento de construcción para adelante, de armar y de un optimismo, y decir, bueno, vengo a hacer una construcción nueva. Los discursos habitualmente parece que están construyendo sobre algo sólido y es una cosa con una dirección precisa.

**R.C.:** Siempre hubo conciencia de esa fragilidad o esa fragilidad, esa conciencia de fragilidad es retrospectiva. ¿Había una conciencia de fragilidad en Latinoamérica o no? ¿O precisamente se negaba esa fragilidad para construir algo que era todo lo contrario? O sea lo sólido que jamás se va a desvanecer en el aire. Ese Manifiesto Frágil fue un momento colectivo que me tocó escribir, pero en realidad son ideas que circulaban en un grupo de gente. Lo que pensamos era en un "nosotros" frágil pero en tanto manifiesto era pertenecer a una época que todavía sigue funcionando de alguna manera. Nunca se terminaba de nombrar la fragilidad. El nombrar la fragilidad sí es algo muy moderno, hasta posmoderno en cierto punto.

**Melina Berkenwald:** ¿Y cuándo se plantearía acá?

**R.C.:** Lo que dice Lux es cierto, creo que a partir de los años 80 comienza de a poco un post, progresivamente esa idea de...

**L.L.:** Pero aparte, perdón, con el arte en los 80 hay una desmoralización total, no se podía creer en nada, era todo una especie del fin del mundo... todo parecía de manera válida. O sea la fragilidad como sistema.

**X.B.:** En los 80 cualquier enunciado moderno estaba fuera de lugar porque se hablaba de la caída de los grandes relatos, se hablaba del fin...

**M.B.:** Del fin de las ideologías.

**X.B.:** También en otro territorio, ¿no?, fracasaban las vanguardias y el proyecto moderno.

**R.C.:** O se agotaron. Una cosa es, me parece, hablar de la fragilidad como fatalidad y otra hacer mención de una fragilidad constructiva. Me parece que si nosotros releemos retrospectivamente La condición posmoderna de Lyotard (1989) deberíamos revisar la noción de caída (no me acuerdo el término que utiliza) de los grandes relatos. El fin de los grandes relatos.

No habla de ningún momento de fragilidad, que ese fin haya sido debido a una fragilidad. Lux decía algo muy interesante: se preguntaba si nosotros realmente habíamos sido exportadores de fragilidad. En Latinoamérica posiblemente hemos sido productores de una materia prima que es la fragilidad, y que exportamos incluso sin saberlo. Tengo la impresión de que son dos aspectos diferentes en tanto cualidades de material. Esa condición de material es muy diferente a lo que dio origen al debate un lustro antes en Estados Unidos (el estilo posmoderno en arquitectura). Un lustro antes del templo de Lyotard, ¿no? Seguramente de esto proviene el quid de lo posmoderno como un alejamiento de las formas y de reutilización de esas formas modernas. La idea de posmodernidad implicaría reutilizar lo moderno, capitalizarlo. Pero un moderno que posee una resistencia e incluso adhesión a lo frágil.

**X.B.:** Yo me acuerdo cuando se impusieron estos temas en las jornadas de la crítica. La gente estaba desarticulada entre sí. Tuvimos una rápida posmodernidad... Se transformó -en la década de los 90- en otra cosa, donde ante todo se atacaba al tema político, no había tampoco conciencia, ni se hablaba de lo que había pasado. En lo personal, siendo de Rosario y estando cerca de muchos de los que hicieron Tucumán arde, debo decir que en toda la carrera (cuando yo era estudiante) nadie habló de Tucumán arde. Estudié "Tucumán arde" cuando termine la facultad. Toda esa gente había hecho un montón de cosas y nadie comentaba lo que había hecho. Y nadie comentaba lo que sabía. Y nadie daba una opinión de nada. Veníamos del Proceso. Para nosotros la posmodernidad vino bien para salir del proceso y no politizar las cosas. Y todavía seguimos discutiendo esas cuestiones, ¿no lo puedo creer! Tendría que haber sucedido hace 20 años atrás.

**L.L.:** En Europa también existe una decepción intelectual sin un Videla. ¿Cómo es que pasa eso? Cuando intentaba explicarle la Argentina a

mi segunda mujer que era suiza, que ni siquiera hablaba castellano, ella me decía: "pero acá también hubo un tiempo que la gente se cansó de todo el tema de las revoluciones".. Bueno, pero las relaciones de causa y efecto, me empezaron a llenar la cabeza, ¿cómo es que allá, en Suiza -y no sé de ningún dictador suizo- cómo es que los intelectuales y toda la gente pudo dejar de creer en eso? Es un problema de nosotros, decir que "La vanguardia ha fracasado porque vino Videla". ¡Vanguardia nada! ¿Pero qué paso en Suiza?  
Risas (hablan todos).

**R.J.:** ¿Y en qué año fue eso?

**L.L.:** Fines de los 70. Había muchas comunas y situaciones raras entre las comunas, aparecía la policía y decía no a esto, no a lo otro... un juicio contra esta comuna... pero no hay un momento, no hay una ley, no hay un quiebre. ¡Nunca lo pude encontrar!

**Alguien:** ¿Pero por qué buscar un momento? ¿Por qué buscar una fecha precisa? ¿Y no pensar más en la modernidad?

**L.L.:** Yo quería un momento... ramona, esta revista impresionante para la que yo trabajo...

**M.B.:** Pero en Europa también hubo un momento de crisis. En Inglaterra también hubo un momento de crisis financiera. Por la discusión misma que hay, creo que no se advierte el corte tan marcado de modernidad-posmodernidad, o no funciona. Acá me parece que se vivió de otra forma.

**R.J.:** De todas maneras hay una vuelta de la revolución importante. Sobre todo se ve mucho en las bienales.

**X.B.:** ¿Qué significa una vuelta de la revolución?

**R.J.:** Empezar de vuelta, se usa, vuelve la revolución, vuelve la modernidad.  
(Risas)

**R.J.:** Lenin por ejemplo, se pregunta: ¿qué hacer? La misma pregunta de Lenin se la hace hoy el director de la Documenta12. Empezamos desde abajo, es cierto, pero estamos empezando por lo menos... Por lo menos hay alguien que está preguntando qué hacer. En un momento lo hacía el líder de un pequeño partido revolucionario, ahora hay un pequeño ejército de curadores...

**J.F.V.:** Lo que pasa es que las preguntas aparecen tarde y la respuesta que nosotros les damos todavía son más tardías, de los años 60. Aparte nuestra actitud es defensiva. ¿Cómo nos quieren arrebatar nuestra modernidad? Me parece que es una actitud, y nos da una pauta para ser un poco autocríticos también, en lugar de decir: ¡ah, son ellos! En ese sentido hay una igualdad total de condiciones, porque la propuesta de Documenta12 está tan desorientada como nosotros, hace preguntas de los años 80, o incluso de antes. Porque la pregunta es también más antigua, si uno quiere puede fecharla a fines de siglo XVIII. Y lo último: ¿cómo hacer algo concreto con todo esto? Me parece que a través de aquello que vos decías, Ricardo: empecemos a hablar de una situación concreta en lugar de quejarnos.

**R.C.:** En el campo cultural argentino hay un modelo que no podemos obviar que viene de la literatura, que nace de un texto específico: El escritor argentino y la tradición, un ensayo-conferencia de Borges. Ahí encontramos la pregunta por los usos de la antigüedad, ¿no?. Borges se pregunta: ¿cuál es mi antigüedad, cuál es mi tradición y como se construye una tradición? Una pregunta típicamente moderna sobre qué hacer, cómo fabricarse una tradición, porque finalmente este texto dividió las aguas en Argentina, en el campo cultural, de una manera increíble. Generó dos modelos y a partir de cada uno de estos dos modelos me parece que este texto sí resultó una respuesta política a la construcción de qué hacer o cómo fabricarse una antigüedad. ¿Qué hacer con la antigüe-

dad? ¿Cuál es la antigüedad del arte argentino?

**R.J.:** Por eso la pregunta es retórica, hay que verla al revés. Lo que hay que ver es esto, en las Documenta y en todas las bienales y trienales los artistas están recuperando elementos de la modernidad que se había disuelto en la sociedad de masas, o bien había quedado diluida en un arte individualista, que no se cuestionaba las cosas. En cambio ahora, estamos recuperando esa idea crítica y cuestionadora. Mientras que por un lado la sociedad parece abandonarlo. Por otro lado, los artistas y las bienales vienen a recuperarlo. En realidad es más afirmación disfrazada que pregunta. Lo que dice, en líneas generales, es que la modernidad se incorporó a la industria cultural y punto. Las expectativas de un mundo distinto han desaparecido... ¿Dónde se conservan? En el mundo artístico, en muchos proyectos artísticos. En Argentina el ámbito del arte sería una especie de refugio donde esta modernidad, que es una antigüedad, puede ser actualizada. Es un modelo, un espacio imaginario del arte y de los artistas, un modelo experimental...

**J.F.V.:** Entonces, ¿cómo sería la pregunta? Habría que reformularla así: ¿estamos siendo suficientemente modernos?

**Alguien:** Más bien yo diría que la modernidad es una pregunta sobre la ambigüedad.

**Alguien:** Lo frágil, lo que no está seguro, es ese futuro seguro que en algún momento habíamos inventado, pero que es incierto. Entonces pareciera que el tipo de retórica de la pregunta tiende a decir bueno, ¿cuál es la antigüedad a partir de la cual nosotros construimos la situación en la que estamos?

**Alguien:** Ésa me parece es la pregunta de la vanguardia, ¿no? ¿Por qué no hay vanguardia si no hay una tradición? ¿Cómo puede existir la vanguardia si no hay detrás una tradición, a la cual enfrentarse? La vanguardia no existe por sí

misma.

**R.J.:** Coincido: se hacen los que preguntan, pero todas las preguntas son retóricas.

R.P.: Hay una frase de Joyce: "Ya que no podemos cambiar la realidad, cambiemos de conversación". Cambian de conversación, ¿no?

**R.J.:** Creo que hay que tomarlo, tomarles la palabra, a rajatabla. Es decir, efectivamente, las bienales y las curadurías, los pensadores como usted son las nuevas guías. Exactamente, necesitamos que ya empiecen a decir "¿qué hacer?, ¿qué hacemos?". Coincidiremos en que se organice un acontecimiento mundial global donde se discuta la cuestión de la educación.

**X.B.:** Roberto, cuando vos decís que en las Bienales están la revolución y el discurso revolucionario, ¿a qué te referís con eso?

**R.J.:** A que leo las declaraciones y los principios de las organizaciones artísticas, todos los criterios, como cuando defienden a un pintor. Muy raro que no definan a un artista diciendo positivamente que es subversivo, que es explosivo, que es críptico, que destruye, anula, quiebra, que sutilmente rompe con el sistema del arte: es más que un marginal o un romántico.

**R.C.:** Ahora, ¿no es muy moderno todo eso? Totalmente moderno.

**M.B.:** Es lo que dice Roberto. Es modernismo convertido en marketing. Combativo o no, en un sentido es marginal. ¿Y en el medio argentino también lo ves así?

**R.J.:** Está un poquito atrasado pero va para ese lado.

**M.B.:** Bueno, sí, para uso de los media.

**R.J.:** Artistas de "media" que se llaman ahora

activistas. Sobre todo tipos que lo que tratan es -sobre todo- de lograr difusión. Muchos intervienen los medios para transmitir mensajes obvios políticamente, tipo "Bush es malo, la guerra de Irak es una porquería", o sea, siempre para decir todas cosas que la gente ya sabe, ¿no?. O "la guerra fue por el petróleo". Más que sentir que realmente han sido transformados esencialmente por esa información.

**Alguien:** A mí me pone bastante inquieto una parte de la convocatoria: "Al fin, el hecho de que la modernidad y el colonialismo fueran de la mano y probablemente sigan haciéndolo."

**R.J.:** Ahí nos están avisando que en Documenta 12 no nos va a pagar nada ni por la traducción ni por las notas. Que tenemos que proveerles contenidos gratis.  
(Risas).

**J.F.V.:** ¿Cuándo empieza la modernidad? Hay todo tipo de respuestas, gente que dice que la modernidad se inicia con el descubrimiento de América, ¿no? Gente que cree que es algo anterior y coincide con el surgimiento del mercado en el sentido capitalista, o posterior y se desarrolla a partir de la Revolución Francesa o las transformaciones industriales. O que es un proceso cultural desplegado a partir de fines del siglo XIX. Creo que hay una respuesta posible a esa pregunta que nos incluye. Y podría ser hacerse el ofendido, pero no por motivos nacionalistas, sino como si estuviera haciendo la pregunta a la persona equivocada: si ramona fuera moderna no sería ramona. ramona tiene la retórica de democracia pero busca también la retórica de la verdad. Hay alguien que se equivoca. Si votamos, la mayoría tiene razón, pero la verdad la tenemos que encontrar de algún otro modo.

**Mariano Oropeza:** Pero en parte la modernidad también tiene el germen del escepticismo, tiene el germen del método de la duda. Lo que pasa es que la modernidad también genera los

anticuerpos y genera también el pensamiento y el espacio dialógico. Hay que ver: si está apoyando una modernidad cartesiana evidentemente es así. Ahora, podés hablar de una modernidad desde Montaigne y podés pensar en Sartre. Hay otras maneras de ver la modernidad.

**R.C.:** Totalmente de acuerdo. Hay varias modernidades. La modernidad escéptica, la modernidad de que la verdad ya no la podemos encontrar científicamente, sino que la podemos encontrar votando. El que tiene mayoría, tiene la verdad.

**R.J.:** Pero ese tipo de fenómenos culturales como ramona también están sucediendo en distintas partes del mundo. Están pasando cosas nuevas que no son tampoco la modernidad, ni tampoco es la posmodernidad. Por ejemplo Wikipedia que es una forma colaborativa, activa, de gente que trabaja gratis. Por ahí tienen algunas cosas en común con ideales anarquistas, con idealistas utopistas de producción en común, de bienes públicos. Pero lo que sí es raro, que yo no conozco y que todo el mundo nunca termina de creer, es que con el tema de que no haya censura en los artículos de ramona, que todo se publique, que no haya un comité de selección que selecciona, por ejemplo, es lo que les resulta más sorprendente de todo, nunca lo terminan de creer...

**R.C.:** Lo que no tiene ramona que tienen otras revistas es una voz común. Porque vos pensás en otras revistas culturales y tienen una voz plural, pero es una voz común por más que sea plural. Entonces sabemos qué queremos, y sabemos qué no queremos. Hay una pluralidad que coincide en una voz. ramona no tiene una voz, creo que ése es el fenómeno del caos. Tiene voz pero no tiene una voz estática o única. Va mutando, depende del momento, de lo que está pasando.

**R.J.:** Otra cosa, el método que propone la

las Documenta y en todas las bienales y trienales los artistas están recuperando elementos de la modernidad que se había disuelto en la sociedad de masas, o bien había quedado diluida en un arte individualista, que no se cuestionaba las cosas. En cambio ahora, estamos recuperando esa idea crítica y cuestionadora. Mientras que por un lado la sociedad parece abandonarlo. Por otro lado, los artistas y las bienales vienen a recuperarlo. En realidad es más afirmación disfrazada que pregunta. Lo que dice, en líneas generales, es que la modernidad se incorporó a la industria cultural y punto. Las expectativas de un mundo distinto han desaparecido... ¿Dónde se conservan? En el mundo artístico, en muchos proyectos artísticos. En Argentina el ámbito del arte sería una especie de refugio donde esta modernidad, que es una antigüedad, puede ser actualizada. Es un modelo, un espacio imaginario del arte y de los artistas, un modelo experimental...

**J.F.V.:** Entonces, ¿cómo sería la pregunta? Habría que reformularla así: ¿estamos siendo suficientemente modernos?

**Alguien:** Más bien yo diría que la modernidad es una pregunta sobre la ambigüedad.

**Alguien:** Lo frágil, lo que no está seguro, es ese futuro seguro que en algún momento habíamos inventado, pero que es incierto. Entonces pareciera que el tipo de retórica de la pregunta tiende a decir bueno, ¿cuál es la antigüedad a partir de la cual nosotros construimos la situación en la que estamos?

**Alguien:** Ésa me parece es la pregunta de la vanguardia, ¿no? ¿Por qué no hay vanguardia si no hay una tradición? ¿Cómo puede existir la vanguardia si no hay detrás una tradición, a la cual enfrentarse? La vanguardia no existe por sí misma.

**R.J.:** Coincido: se hacen los que preguntan, pero todas las preguntas son retóricas.

**R.P.:** Hay una frase de Joyce: "Ya que no podemos cambiar la realidad, cambiemos de conversación". Cambian de conversación, ¿no?

**R.J.:** Creo que hay que tomarlo, tomarles la palabra, a rajatabla. Es decir, efectivamente, las bienales y las curadurías, los pensadores como usted son las nuevas guías. Exactamente, necesitamos que ya empiecen a decir "¿qué hacer?, ¿qué hacemos?". Coincidiremos en que se organice un acontecimiento mundial global donde se discuta la cuestión de la educación.

**X.B.:** Roberto, cuando vos decís que en las Bienales están la revolución y el discurso revolucionario, ¿a qué te referís con eso?

**R.J.:** A que leo las declaraciones y los principios de las organizaciones artísticas, todos los criterios, como cuando defienden a un pintor. Muy raro que no definan a un artista diciendo positivamente que es subversivo, que es explosivo, que es crítico, que destruye, anula, quiebra, que sutilmente rompe con el sistema del arte: es más que un marginal o un romántico.

**R.C.:** Ahora, ¿no es muy moderno todo eso? Totalmente moderno.

**M.B.:** Es lo que dice Roberto. Es modernismo convertido en marketing. Combativo o no, en un sentido es marginal. ¿Y en el medio argentino también lo ves así?

**R.J.:** Está un poquito atrasado pero va para ese lado.

**M.B.:** Bueno, sí, para uso de los media.

**R.J.:** Artistas de "media" que se llaman ahora activistas. Sobre todo tipos que lo que tratan es -sobre todo- de lograr difusión. Muchos intervienen los medios para transmitir mensajes obvios políticamente, tipo "Bush es malo, la guerra de Irak es una porquería", o sea, siem-

pre para decir todas cosas que la gente ya sabe, ¿no?. O "la guerra fue por el petróleo". Más que sentir que realmente han sido transformados esencialmente por esa información.

**Alguien:** A mí me pone bastante inquieto una parte de la convocatoria: "Al fin, el hecho de que la modernidad y el colonialismo fueran de la mano y probablemente sigan haciéndolo."

**R.J.:** Ahí nos están avisando que en Documenta 12 no nos va a pagar nada ni por la traducción ni por las notas. Que tenemos que proveerles contenidos gratis.  
(Risas).

**J.F.V.:** ¿Cuándo empieza la modernidad? Hay todo tipo de respuestas, gente que dice que la modernidad se inicia con el descubrimiento de América, ¿no? Gente que cree que es algo anterior y coincide con el surgimiento del mercado en el sentido capitalista, o posterior y se desarrolla a partir de la Revolución Francesa o las transformaciones industriales. O que es un proceso cultural desplegado a partir de fines del siglo XIX. Creo que hay una respuesta posible a esa pregunta que nos incluye. Y podría ser hacerse el ofendido, pero no por motivos nacionalistas, sino como si estuviera haciendo la pregunta a la persona equivocada: si ramona fuera moderna no sería ramona. ramona tiene la retórica de democracia pero busca también la retórica de la verdad. Hay alguien que se equivoca. Si votamos, la mayoría tiene razón, pero la verdad la tenemos que encontrar de algún otro modo.

**Mariano Oropeza:** Pero en parte la modernidad también tiene el germen del escepticismo, tiene el germen del método de la duda. Lo que pasa es que la modernidad también genera los anticuerpos y genera también el pensamiento y el espacio dialógico. Hay que ver: si está apoyando una modernidad cartesiana evidentemente es así. Ahora, podés hablar de una modernidad desde Montaigne y podés pensar

en Sartre. Hay otras maneras de ver la modernidad.

**R.C.:** Totalmente de acuerdo. Hay varias modernidades. La modernidad escéptica, la modernidad de que la verdad ya no la podemos encontrar científicamente, sino que la podemos encontrar votando. El que tiene mayoría, tiene la verdad.

**R.J.:** Pero ese tipo de fenómenos culturales como ramona también están sucediendo en distintas partes del mundo. Están pasando cosas nuevas que no son tampoco la modernidad, ni tampoco es la posmodernidad. Por ejemplo Wikipedia que es una forma colaborativa, activa, de gente que trabaja gratis. Por ahí tienen algunas cosas en común con ideales anarquistas, con idealistas utopistas de producción en común, de bienes públicos. Pero lo que sí es raro, que yo no conozco y que todo el mundo nunca termina de creer, es que con el tema de que no haya censura en los artículos de ramona, que todo se publique, que no haya un comité de selección que selecciona, por ejemplo, es lo que les resulta más sorprendente de todo, nunca lo terminan de creer...

**R.C.:** Lo que no tiene ramona que tienen otras revistas es una voz común. Porque vos pensás en otras revistas culturales y tienen una voz plural, pero es una voz común por más que sea plural. Entonces sabemos qué queremos, y sabemos qué no queremos. Hay una pluralidad que coincide en una voz. ramona no tiene una voz, creo que ése es el fenómeno del caos. Tiene voz pero no tiene una voz estática o única. Va mutando, depende del momento, de lo que está pasando.

**R.J.:** Otra cosa, el método que propone la gente de Documenta 12 para hacer todo este proceso, ¿no es medio ramonezco?

**J.F.V.:** Para mí la paradoja final, quizá, es esta idea de que ramona, sin ser tan deferente a las

las Documenta y en todas las bienales y trienales los artistas están recuperando elementos de la modernidad que se había disuelto en la sociedad de masas, o bien había quedado diluida en un arte individualista, que no se cuestionaba las cosas. En cambio ahora, estamos recuperando esa idea crítica y cuestionadora. Mientras que por un lado la sociedad parece abandonarlo. Por otro lado, los artistas y las bienales vienen a recuperarlo. En realidad es más afirmación disfrazada que pregunta. Lo que dice, en líneas generales, es que la modernidad se incorporó a la industria cultural y punto. Las expectativas de un mundo distinto han desaparecido... ¿Dónde se conservan? En el mundo artístico, en muchos proyectos artísticos. En Argentina el ámbito del arte sería una especie de refugio donde esta modernidad, que es una antigüedad, puede ser actualizada. Es un modelo, un espacio imaginario del arte y de los artistas, un modelo experimental...

**J.F.V.:** Entonces, ¿cómo sería la pregunta? Habría que reformularla así: ¿estamos siendo suficientemente modernos?

**Alguien:** Más bien yo diría que la modernidad es una pregunta sobre la ambigüedad.

**Alguien:** Lo frágil, lo que no está seguro, es ese futuro seguro que en algún momento habíamos inventado, pero que es incierto. Entonces pareciera que el tipo de retórica de la pregunta tiende a decir bueno, ¿cuál es la antigüedad a partir de la cual nosotros construimos la situación en la que estamos?

**Alguien:** Ésa me parece es la pregunta de la vanguardia, ¿no? ¿Por qué no hay vanguardia si no hay una tradición? ¿Cómo puede existir la vanguardia si no hay detrás una tradición, a la cual enfrentarse? La vanguardia no existe por sí misma.

**R.J.:** Coincido: se hacen los que preguntan, pero todas las preguntas son retóricas.

**R.P.:** Hay una frase de Joyce: "Ya que no podemos cambiar la realidad, cambiemos de conversación". Cambian de conversación, ¿no?

**R.J.:** Creo que hay que tomarlo, tomarles la palabra, a rajatabla. Es decir, efectivamente, las bienales y las curadurías, los pensadores como usted son las nuevas guías. Exactamente, necesitamos que ya empiecen a decir "¿qué hacer?, ¿qué hacemos?". Coincidiremos en que se organice un acontecimiento mundial global donde se discuta la cuestión de la educación.

**X.B.:** Roberto, cuando vos decís que en las Bienales están la revolución y el discurso revolucionario, ¿a qué te referís con eso?

**R.J.:** A que leo las declaraciones y los principios de las organizaciones artísticas, todos los criterios, como cuando defienden a un pintor. Muy raro que no definan a un artista diciendo positivamente que es subversivo, que es explosivo, que es crítico, que destruye, anula, quiebra, que sutilmente rompe con el sistema del arte: es más que un marginal o un romántico.

**R.C.:** Ahora, ¿no es muy moderno todo eso? Totalmente moderno.

**M.B.:** Es lo que dice Roberto. Es modernismo convertido en marketing. Combativo o no, en un sentido es marginal. ¿Y en el medio argentino también lo ves así?

**R.J.:** Está un poquito atrasado pero va para ese lado.

**M.B.:** Bueno, sí, para uso de los media.

**R.J.:** Artistas de "media" que se llaman ahora activistas. Sobre todo tipos que lo que tratan es -sobre todo- de lograr difusión. Muchos intervienen los medios para transmitir mensajes obvios políticamente, tipo "Bush es malo, la guerra de Irak es una porquería", o sea, siempre

para decir todas cosas que la gente ya sabe, ¿no?. O “la guerra fue por el petróleo”. Más que sentir que realmente han sido transformados esencialmente por esa información.

**Alguien:** A mí me pone bastante inquieto una parte de la convocatoria: “Al fin, el hecho de que la modernidad y el colonialismo fueran de la mano y probablemente sigan haciéndolo.”

**R.J.:** Ahí nos están avisando que en Documenta 12 no nos va a pagar nada ni por la traducción ni por las notas. Que tenemos que proveerles contenidos gratis. (Risas).

**J.F.V.:** ¿Cuándo empieza la modernidad? Hay todo tipo de respuestas, gente que dice que la modernidad se inicia con el descubrimiento de América, ¿no? Gente que cree que es algo anterior y coincide con el surgimiento del mercado en el sentido capitalista, o posterior y se desarrolla a partir de la Revolución Francesa o las transformaciones industriales. O que es un proceso cultural desplegado a partir de fines del siglo XIX. Creo que hay una respuesta posible a esa pregunta que nos incluye. Y podría ser hacerse el ofendido, pero no por motivos nacionalistas, sino como si estuviera haciendo la pregunta a la persona equivocada: si ramona fuera moderna no sería ramona. ramona tiene la retórica de democracia pero busca también la retórica de la verdad. Hay alguien que se equivoca. Si votamos, la mayoría tiene razón, pero la verdad la tenemos que encontrar de algún otro modo.

**Mariano Oropeza:** Pero en parte la modernidad también tiene el germen del escepticismo, tiene el germen del método de la duda. Lo que pasa es que la modernidad también genera los anticuerpos y genera también el pensamiento y el espacio dialógico. Hay que ver: si está apoyando una modernidad cartesiana evidentemente es así. Ahora, podés hablar de una modernidad desde Montaigne y podés pensar

en Sartre. Hay otras maneras de ver la modernidad.

**R.C.:** Totalmente de acuerdo. Hay varias modernidades. La modernidad escéptica, la modernidad de que la verdad ya no la podemos encontrar científicamente, sino que la podemos encontrar votando. El que tiene mayoría, tiene la verdad.

**R.J.:** Pero ese tipo de fenómenos culturales como ramona también están sucediendo en distintas partes del mundo. Están pasando cosas nuevas que no son tampoco la modernidad, ni tampoco es la posmodernidad. Por ejemplo Wikipedia que es una forma colaborativa, activa, de gente que trabaja gratis. Por ahí tienen algunas cosas en común con ideales anarquistas, con idealistas utopistas de producción en común, de bienes públicos. Pero lo que sí es raro, que yo no conozco y que todo el mundo nunca termina de creer, es que con el tema de que no haya censura en los artículos de ramona, que todo se publique, que no haya un comité de selección que selecciona, por ejemplo, es lo que les resulta más sorprendente de todo, nunca lo terminan de creer...

**R.C.:** Lo que no tiene ramona que tienen otras revistas es una voz común. Porque vos pensás en otras revistas culturales y tienen una voz plural, pero es una voz común por más que sea plural. Entonces sabemos qué queremos, y sabemos qué no queremos. Hay una pluralidad que coincide en una voz. ramona no tiene una voz, creo que ése es el fenómeno del caos. Tiene voz pero no tiene una voz estática o única. Va mutando, depende del momento, de lo que está pasando.

**R.J.:** Otra cosa, el método que propone la gente de Documenta 12 para hacer todo este proceso, ¿no es medio ramonezco?

**J.F.V.:** Para mí la paradoja final, quizá, es esta idea de que ramona, sin ser tan deferente a las

premisas modernas, seguiría cumpliendo funciones modernas. Digamos que, como proyecto general, se plantea todo el tiempo cuestiones acerca de las condiciones de posibilidad del arte. Y no hay pregunta más moderna que aquella sobre las condiciones de posibilidad. No es una pregunta sobre la crítica del tipo ¿cómo es posible la crítica? O más trivialmente, ¿qué va a decir la crítica?

**R.C.:** Sí, para mí es una pregunta que es súper-moderna. Y además, que estuvo siempre vigente en ramona desde el primer número hasta el último.

**J.F.V.:** Entonces, ésa es la pregunta por ramona y por la modernidad.

**L.L.:** ramona atraviesa los senderos del bosque.

**J.F.V.:** Claro, tipo Heidegger.

**R.J.:** También la veo moderna a ramona, en el sentido de que es ingenuamente emancipatoria.

**J.F.V.:** Pongámonos en la posición de nosotros mismos como imperialistas. Porque hablamos un idioma que habla mucha gente. Somos quizá sub imperialistas en ese sentido. Un gesto, como hablar de centro y de periferia cuando nos joden a nosotros y el resto no nos importa, o sea, no estamos moviéndonos en términos de justicia.

**M.G.:** Nosotros nos ponemos en el centro del mundo como siempre. Pero creo que están pensando también en aquellos países como los africanos, que nunca tuvieron modernidad, la etapa de la modernidad y que sin embargo se

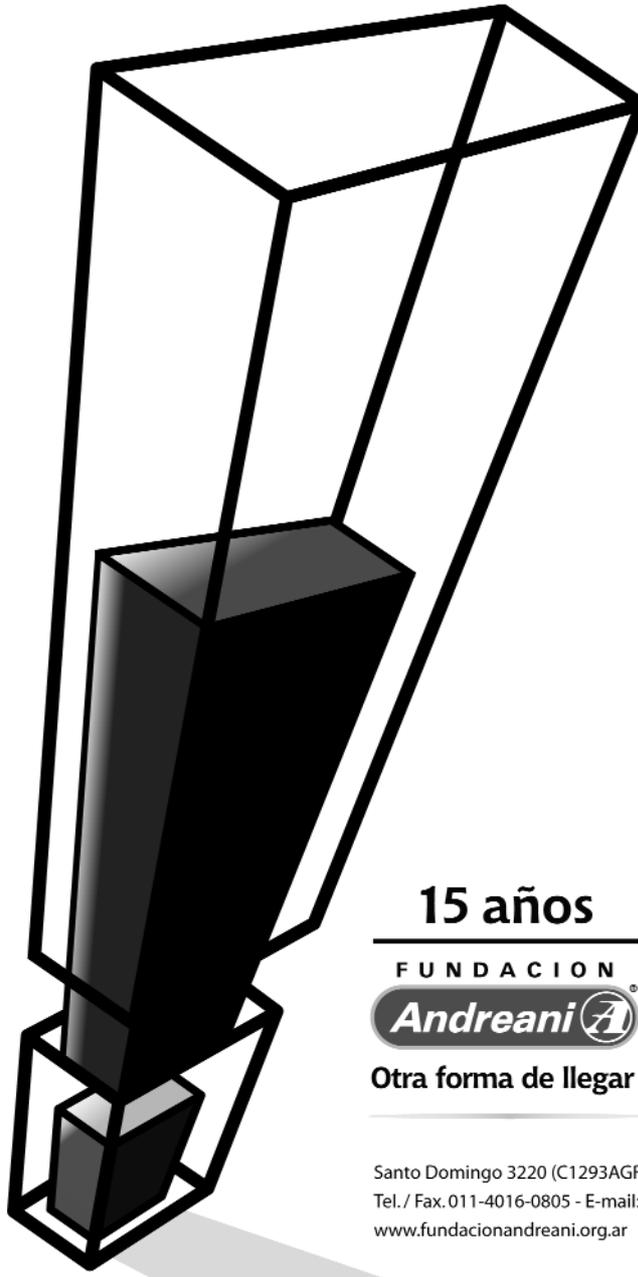
han independizado, han crecido, y algunos son muy viejos, tienen muchas posibilidades de conseguir petróleo y demás. Como un problema estratégico, es decir: ¿cómo se construye una cultura en países que no han tenido una modernidad?

**J.F.V.:** Cuando se nos están haciendo estas preguntas, uno trata de analizar: ¿qué se busca hacer? ¿Por qué se menciona eso? ¿Y qué alude con las formulaciones que utiliza? Pero no es paranoia, es simplemente algo que tiene que ver con el proyecto, las situaciones. Las preguntas son acerca de lo que se dice. Vos podés decir: "a mí me es muy indiferente toda la cultura que mueve esa pregunta..."

**M.G.:** Por eso yo creo que lo que a ellos les preocupa es conectarse con aquellos países que han surgido en otras condiciones, mucho después de la modernidad y por la cual la modernidad ha pasado.

**R.C.:** Démosle una vuelta de tuerca y que diga: "la dialéctica de la ilustración como obra de arte", que era un lugar donde antes no lo poníamos. Pero que paguen todas las traducciones. ¿Por qué la del español no?

**J.F.V.:** El tema central es no proponerse como víctima. Uno podría hacer un discurso prepotente con facilidad, incluso desde la Argentina periférica y hundida: estoy en la vanguardia del arte, hice cosas antes que ninguno, tengo a Borges, qué sé yo, mi idioma lo habla 400 millones de personas, ponerse en ese lugar. Es demasiado...



**15 años**

---

FUNDACION

**Andreani** 

---

**Otra forma de llegar**

---

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

# La modernidad es nuestra

Por José Fernández Vega

A partir de cierto momento de su evolución, la modernidad comenzó a caracterizarse por un diálogo cada vez más intenso con la historia. Esa conciencia histórica adquirida significó, de modo muy especial, una nueva visión de la diferencia. Gracias al interés por la historia, “lo otro” y “los otros” se hicieron claramente visibles en nuestro propio pasado cultural y no tenía que sorprender, por lo tanto, su registro también en el entorno de nuestro presente. La modernidad, entonces, comenzó a desarrollar la idea de tolerancia. Esta idea está hoy en discusión. ¿Se trata de “tolerar” a los otros, es decir, de *soportarlos*? ¿O se trata más bien de aceptarlos como distintos, lo que incluye considerarlos a veces rivales, pero jamás como criminales, enfermos o antihumanos?

La historia no sólo educaba sobre la complejidad y la alteridad ilustrando acerca de la riqueza de la cultura humana pasada. Sus efectos se hacían ver asimismo en el presente. Porque la historia cumplía, al mismo tiempo, funciones de orientación sobre la actualidad. De este modo, la historia adquiría una enorme relevancia política. El relato de la historia indicaba una meta hacia la cual dirigirse; esa meta se basaba en una comprensión de la evolución humana en su conjunto y tenía repercusiones en toda la sociedad, en su destino político tanto como en sus combates culturales y artísticos.

Con las decisivas realidades globales surgidas a partir de 1989, el panorama de la modernidad cambió de manera radical. Pocas veces una transformación logró impactar tan profunda y ampliamente en la escena mundial sin que mediara una catástrofe bélica. Como consecuencia de esas mutaciones a todo nivel, el discurso de la historia comenzó a vacilar para, al menos en apariencia, terminar desvaneciéndose. Las realidades del presente parecieron dejar obsoleto el recurso a la brújula de la historia. El presente sólo prometía otro presente algo mejor, pero uno completamente diferente resultaba inimaginable. La democracia capitalista se volvió un horizonte insuperable. Ella nos autorizaba a gozar, pero ya no a soñar algo distinto. Lo “otro” se convirtió en la coartada de “lo mismo”.

En el panorama de la cultura occidental, e incluso en la propia vivencia personal de los individuos, se impuso una desconexión existencial entre el pasado y el presente. Como resultado de ello arreciaron los interrogantes acerca de la identidad: de la propia, de la ajena, de la que resultaba de esta serie de transformaciones radicales sobre personas y comunidades. En sí misma, la noción de identidad se volvió rápidamente problemática. ¿Se trataba de buscar un perfil único, fijo? ¿O es que la identidad consistía más bien en un trayecto, puesto que los sujetos se habían convertido en nómades de sí mismos?

Esta desconexión alcanzó también los vínculos interpersonales. No sólo

nos encontramos con que nuestro propio pasado había enmudecido y era ya incapaz de decirnos nada, sino que los demás individuos podían resultarnos completamente indistintos, irrelevantes o, en una versión más difundida de lo que suele admitirse, presencias molestas. Los vínculos con los semejantes se tornan fructíferos en contextos simbólicos densos. Al debilitarse esos vínculos, las redes simbólicas que los sostienen decaen; comienzan, a su vez, a distenderse hasta desaparecer. Los contactos entre las personas se convierten en intercambios literales: signos en lugar de símbolos. Cifras, cuerpos, máquinas y dinero, ya no historia o historias. El lenguaje perdió relieve y presencia.

¿Qué sucede con el arte en estas condiciones? Afectado por el vaciamiento general de fuerza simbólica -porque la sociabilidad no puede aportársela-, impedido de recurrir a la historia para encontrar un rumbo, el arte se puso a ironizar sobre su pasado y a reírse del propio mundo que lo rodea. Una vez que las bromas están gastadas, que el "historicismo" dio de sí todo lo que podía dar, una vez que el arte crudo, violento, directo -anti-simbólico, en suma- cometió todos los crímenes y pecados, ¿qué nos queda?

Hay artistas que recurren al artesanado para resistir a la colonización total de los artefactos del universo electrónico. Vuelven a la pintura, al virtuosismo, a los materiales, al "hecho a mano" y personalmente por el artista. Resisten así a la tecnología, pero no a su universo visual. Porque muchas veces hacen lo que la tecnología hace, pero no con sus medios, sino "artesanalmente". Otros artistas, en cambio, se sumergen en el laberinto de las aplicaciones, los sistemas, los rendimientos electrónicos. Encuentran allí nuevos materiales, ¿encuentran también nuevas formas? Cabe aquí formularse una pregunta que esta reflexión mantenía en estado latente: ¿después de un cuarto de siglo de posmodernismo, podemos considerarnos liberados por fin de la historia y de su opresión --su sentido fijo de la identidad personal, sus mandatos políticos, su moral rígida-, o bien terminamos hundidos en la historia o en un simulacro de ella? Porque, ¿acaso no estamos tomados, arrinconados por el pasado, sin poder ya sino introducir procedimientos o comentarios, y nunca asuntos verdaderamente *nuevos*? La novedad, es cierto, parece definitivamente alineada del lado de la tecnología. Lo nuevo es ahora innovación. La cultura no innova, sino que discute la memoria de sí misma, a veces como parodia, a veces como tragedia. La insatisfacción del presente se convierte, a su vez, en apología del presente: todo está bien así. Es muy divertido.

El resto es tradición. Porque la tradición es el único tema que le resta al arte. Los artistas contemporáneos no hacen sino referirse a la tradición, pero esa tradición ya no es común o popular, como las tradiciones

sobre las que trabajaban los antiguos, sino que se trata de tradiciones específicas, especializadas. De allí que la presencia de un "curador" se haya vuelto tan esencial. El curador no sólo es el representante del mercado, sino el guía perdido de la modernidad, aquél que conoce (o inventa) un camino en medio de la tormenta de nieve del presente. ¿Dónde nos lleva su camino?

Sería deseable que nos reconduzca a alguna forma de solidaridad. El arte, para ser moderno, debería frenar su vertiginosa destrucción de vínculos no mediados por el poder o el dinero, volviéndose un poco antiguo, es decir, creando sentidos comunes, símbolos y formas para lo que una comunidad posible pueda hacer con ellos.

Hay artistas que recurren al artesanado para resistir a la colonización total de los artefactos del universo electrónico. Vuelven a la pintura, al virtuosismo, a los materiales, al "hecho a mano" y personalmente por el artista. Resisten así a la tecnología, pero no a su universo visual. Porque muchas veces hacen lo que la tecnología hace, pero no con sus medios, sino "artesanalmente". Otros artistas, en cambio, se sumergen en el laberinto de las aplicaciones, los sistemas, los rendimientos electrónicos. Encuentran allí nuevos materiales, ¿encuentran también nuevas formas? Cabe aquí formularse una pregunta que esta reflexión mantenía en estado latente: ¿después de un cuarto de siglo de posmodernismo, podemos considerarnos liberados por fin de la historia y de su opresión --su sentido fijo de la identidad personal, sus mandatos políticos, su moral rígida-, o bien terminamos hundidos en la historia o en un simulacro de ella? Porque, ¿acaso no estamos tomados, arrinconados por el pasado, sin poder ya sino introducir procedimientos o comentarios, y nunca asuntos verdaderamente *nuevos*? La novedad, es cierto, parece definitivamente alineada del lado de la tecnología. Lo nuevo es ahora innovación. La cultura no innova, sino que discute la memoria de sí misma, a veces como parodia, a veces como tragedia. La insatisfacción del presente se convierte, a su vez, en apología del presente: todo está bien así. Es muy divertido.

El resto es tradición. Porque la tradición es el único tema que le resta al arte. Los artistas contemporáneos no hacen sino referirse a la tradición, pero esa tradición ya no es común o popular, como las tradiciones sobre las que trabajaban los antiguos, sino que se trata de tradiciones específicas, especializadas. De allí que la presencia de un "curador" se haya vuelto tan esencial. El curador no sólo es el representante del mercado, sino el guía perdido de la modernidad, aquél que conoce (o inventa) un camino en medio de la tormenta de nieve del presente. ¿Dónde nos lleva su camino?

Sería deseable que nos reconduzca a alguna forma de solidaridad. El arte, para ser moderno, debería frenar su vertiginosa destrucción de vínculos no mediados por el poder o el dinero, volviéndose un poco antiguo, es decir, creando sentidos comunes, símbolos y formas para lo que una comunidad posible pueda hacer con ellos.

Ernesto Deira  
 Roberto Aizenberg  
 Alfredo Lazzari  
 Libero Badii  
 Hernán Dompé  
 Liliána Porter  
 Mario Gurfein  
 Basión Díaz  
 Alicia Penalba  
 Gustavo Charif  
 Guillermo Roux  
 Fernando O'connor  
 Norberto Gómez  
 Raquel Forner  
 Enio Iammi  
 Victor Cúnsolo  
 Quinquela Martín  
 Antonio Berni  
 Fernando O'connor  
 Norberto Gómez  
 Luis Benedit  
 Prilidiano Pueyrredon  
 Xul Solar  
 Alberto Grecco  
 Manolo Valdés  
 Juan Battfle Planas  
 Miguel Carlos Victorica  
 Jorge De la Vega  
 Alberto Heredia  
 Miguel Caride  
 Antonio Segui  
 Marcello Bonevardi  
 Rómulo Maccio  
 Cynthia Cohen  
 Fernando Fader  
 Luis Felipe Noe

TRIBALWERKS

# MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

EL ARTE DE ASESORAR

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

# Mi principal teoría se basa en la no contradicción entre lo táctil y lo visual

Un nuevo radiograma del Perceptismo en palabras de su máximo cerebro

Por Emanuel Alegre

## Intro

En menos de cinco años, durante la década del 40, una serie de movimientos artísticos inspirados en los constructivistas europeos modificaron los preceptos y conceptos originales de los grandes nuevos maestros y crearon algo tan relevante que modificó el panorama de la plástica en Argentina y llegó, incluso, a efectuar una especie de retroalimentación con las escuelas de vanguardia que los originaron, nutriendo a las siguientes generaciones de artistas y teóricos del arte.

La escena local, predominante en arte figurativo, fue afectada por un cataclismo conceptual. Una brecha, débil pero sustancial se abrió para el arte no-figurativo. Los marcos comenzaron a temblar; las esculturas, a moverse; los colores, a liberarse de imágenes representativas para ser ellos mismos; puntos, líneas, creación, invención.

Raúl Lozza fue protagonista de ese momento irrepetible. Cofundador en el año 1945 de la Asociación de Arte Concreto-Invención y fundador, en 1947, del Perceptismo, ha combinado siempre una impecable labor práctica con una meticulosa teoría que se refleja en toda su obra.

Una modesta puerta se emplaza sobre la calle Fragata Sarmiento. Al pasar por su umbral uno se encuentra con su Casa-Museo-Taller, la cual es una invitación a admirar su labor infatigable y extensa; es la oportunidad de observar de cerca sus trabajos, de escuchar de la boca de este hombre de 94 años el relato de acontecimientos que ocupan su lugar en la historia; es el honor de escuchar por su propia boca teorías que han aportado tanto al arte como en su momento lo hizo la aparición de los pomos de plomo; es conmoverse con la labor de uno de los hombres que han marcado la plástica contemporánea durante los últimos 50 años, uno de los hombres que fueron y son realmente vanguardia.

## Mil Colores

“Empecé con la brocha gorda. Mi padre era pintor y yo pintaba de obra. Empecé con el tema del color cuando una cliente me dijo que quería pintar una pared de un tal color verde y yo hice mil colores y nunca era

ése. Entonces, en un momento le pregunté dónde había visto ese color, y me respondió: “cuando pasaba en auto lo vi”. Eso me dio la pauta de que había que agregar el contexto, si no el color nunca pasaría de lo abstracto a lo concreto, siempre sería una ilusión. Esos colores que me amargaban la vida me empujaron a indagar en el por qué y ahí, en el por qué se me comenzó a revelar un mundo completamente distinto, plagado de posibilidades en busca de las leyes específicas de la naturaleza, las cuales te muestran lo que es y lo que no es. Yo vengo de la línea del renacimiento, de Cézanne, de todo eso.”

### **La Asociación**

En 1945, junto a Tomás Maldonado, Lidy Prati, Enio Iommi, Alfredo Hlito y Claudio Girola, entre otros, funda la Asociación de Arte Concreto-Invención; la cual afirmaba, en su manifiesto dado a conocer en la exposición grupal realizada en la Galería Peuser en 1946: “La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias”. La Asociación buscaba hacerse eco de las experiencias europeas de los Constructivistas y en especial, en lo referente a las experiencias realizadas por Max Bill, Jean Arp, Theo Van Doesburg. En 1947, se aleja de la Asociación al hallar diferencias entre lo que estaba realizando el grupo y lo que realmente debería haber sido si se hubiesen seguido los conceptos del arte Concreto; ese mismo año, crea el Perceptismo.

“La Asociación Arte Concreto-Invención se formó como una discusión en la academia Pueyrredón. La discusión nació porque los alumnos recibían noticias de lo que se hacía en Europa, y bueno, eso bastó para conmovier a cualquiera. Acá había mucha discusión en ese tiempo, querían hacer una pintura moderna que tuviera un sentido histórico.

Era Asociación de Arte Concreto-Invención, pero nada de Concreto, nada de aclarar lo que era la Invención. Entonces hablaban de pintura concreta sin ser concretos. Yo me alejé de la Asociación (Arte Concreto-Invención) porque era concreto a lo tipo Max Bill; concreto de acuerdo a

la teoría del conocimiento.

Lo concreto es, dentro de la teoría del conocimiento, la opinión que tiene uno y cómo juega dentro del contexto, cómo esa opinión puede ser de una forma o puede cambiar. Aquí es donde se introduce la dialéctica, hay un proceso dialéctico dentro del problema, lo que pasa es que después, la línea impresionista estuvo alejada de ese proceso; y el proceso dialéctico es meter las cosas dentro del contexto, cómo el contexto reforma las cosas y a su vez las cosas reforman el contexto. Así se va produciendo un avance que es histórico e insuperable de ignorar, porque una cosa es decir yo soy un ser y otra afirmar porque soy un ser. Cómo el contexto y todo lo que me rodea me transforma y como yo, a su vez, transformo ese contexto, es el proceso dialéctico que se ignoró.”

#### **La Teoría de lo Concreto. Perceptismo.**

En 1947, junto a su hermano Rembrandt van Dick Lozza y el crítico Abraham Haber, crea el perceptismo. En el manifiesto Perceptista, de ese mismo año, Raúl Lozza dice: “Ante la decadencia y el espíritu negativo que involucra ya todo el mundo de la representación y de la interpretación en el arte figurativo, el Perceptismo impone al observador una actitud dinámica hacia la acción y exaltación de su propia facultad activa, crea nuevas condiciones para la visión y la emoción estética, superando en el acto de la contemplación artística el viejo proceso temporal impuesto a la percepción visual, el que entraña el sojuzgamiento tanto de la facultad creadora del hombre como de los planos y de las relaciones de la realidad con el arte.”

“La teoría de lo concreto es compleja. Hay muchas vertientes, pilares que sostienen toda la teoría, una estructura abierta y otra cerrada, la cuadratura de la forma plana, dos más dos no son cuatro sino más y toda sumación fraccionada de un objeto va dando una cifra diferente, haciéndose más. No se puede hablar sin imbuirse un poco de los pilares que sostienen la doctrina de la pintura concreta, cosa que ignoraba la Asociación. La Asociación hablaba de pintura concreta pero era una pintura abstracta como cualquiera y jamás lo pudo aclarar, entonces es

cuando yo me aparto y comienzo a investigar, comienzo a darle la mano a la naturaleza que me enseña sus leyes y me hace evitar los tropiezos. El nombre Perceptismo es como diciendo que viene de la percepción, pero perceptismo es sinónimo de concreto.

En el estudio del lenguaje plateo la especificidad, aparto el dibujo de la pintura; para mí el dibujo es un arte distinto que no tiene el problema de contradicción de color con color, sino que es un problema de espacios imaginarios.

El volumen es el efecto, el producto; la teoría mentirosa que te expresa volumen, te expresa espacio, te expresa algo que no está. Es una ventana abierta, una lejanía, un agujero en el muro, quiebra como dijo Romero Brest, sin aclarar por qué, la naturaleza mural de la pintura. Porque no cabe duda, la pintura es mural, la esencia del muralismo está hecha sobre el muro para mirar el mismo, si no está el muro hay una ventana abierta y hay espacio imaginario, y por ende, es abstracto y mentiroso. El marco no es más que el marco que se separa del fondo. Un amigo mío, un hombre de ciencia, dijo que una cosa pintada arriba de una pared, lo que está pintado continúa detrás. Que continúa detrás para la visión, para el entendimiento, eso va a producir espacios imaginarios, alienaciones. Desde el punto de vista social aliena al espectador, la sumerge en espacios que no son de él, espacios que no son en los cuales vive. Mi principal teoría se basa entre la no contradicción entre lo táctil y lo visual. Forma abierta es igual a concreta. Hay pintores que llegaron al umbral hacia lo concreto y no lo traspasaron, plantearon el problema y quedó todo muy enredado. Piet Mondrian fue el más avanzado, llegó a esos umbrales pero no los traspasó porque le faltaba la base teórica, fundamental en la investigación. Pero Piet Mondrian fue el más avanzado en todas la investigaciones que se realizaron.”

#### **La Mentira de la Abstracción**

El Perceptismo rompe con la tradición pictórica. En la pintura de Lozza ya no hay un fondo representado, “las formas quedan en el espacio, sobre el muro”, dice Abraham Haber. “El fondo no existe; en mis pinturas

el muro no es otra cosa que el muro”, afirma Lozza. Los últimos vestigios de la representación son finalmente eliminados.

La concepción de pieza única e irrepetible es destruida por la combinación y codificación de elementos, lo cual permite, a partir de una pieza inicial, transformarlas ilimitadamente por medio de una combinatoria proyectual.

Finalmente la pintura se convierte en “integridad a su realidad histórica y a la naturaleza inequívoca, inconfundible, de su función social, como hecho revolucionario y como proceso dialéctico de elementos materiales de creación”. (Manifiesto Perceptista)

“El problema era quitarle ese nombre que era falso, que no existía y llamarla pintura abstracta. Abstracta es un término que no cuaja; Leonardo Da Vinci fue abstracto, toda la pintura del renacimiento fue abstracta, toda la pintura que vino después también, no fue concreta. Es una pintura que yo llamé mentirosa. Expresa un volumen que no está, hay una contradicción entre lo táctil y lo visual; vos lo tocás y es plano, y hay algo visual que rompe ese plano. El problema en ese caso era el color. Hubo que reformar, que crear una nueva teoría del color, que yo llamé Teoría Estructural del Color. Esto es, la potencialidad del color depende del contexto. Si yo digo, como muchos teóricos del color: 'el rojo es el que más se ve', estoy errado. El rojo no es el que más se ve, puede ser el azul el que más se ve, todo depende de dónde está hecho, de qué colores hay en el contexto. Entonces, llamo estructural al pasaje de la parte abstracta a la parte concreta, que depende del contexto, como nosotros, que también dependemos del contexto, pero del contexto social.”

El Sol se desprende perezoso sobre la calle. Las líneas rectas que delimitan el asfalto se empecinan por contener dentro de ellas un gris neutro, cansado. Atrás queda la entrevista, la geometría divina, la síntesis dialéctica, el cromatismo liberado. Afuera todo es tan distinto. Uno desea volver a cruzar ese umbral y regresar frente a Lozza y preguntarle y quedarse frente a él para escucharlo, para intentar adquirir con su aliento un poco más de espíritu. Pero es imposible. Las líneas que contienen el asfalto se inquietan, es hora de irse, el Sol ya reposa sobre la calle.

# Coleccioná ramona Coleccioná arte

Todos los meses recibí ramona  
en tu casa por solo \$60 anuales..  
Y con cada suscripción podes ganar  
obra de destacados artistas.  
Hay muchas posibilidades ...

Escribí a [ramona@ramona.org.ar](mailto:ramona@ramona.org.ar)

O llamá al 4953-2696

# Hermenéutica de lo inorgánico

**Sobre TRR: Alien Engineered punk ghost, el nuevo disco de Mateo Amaral.** Luego de la separación de esa banda de culto y secreto a voces que se llamó Rondamones, así como paralelamente a su experiencia en esa nave sonora titulada Hipnoflautas, Mateo Amaral (miembro de Oligatega Numeric) presenta su nuevo disco solista, una pequeña obra maestra que puede bajarse gratuitamente de su sitio [www.mecto.com.ar](http://www.mecto.com.ar). A continuación, una bizarra, inconclusa y frustrada propuesta de vivisección de su último álbum publicada originalmente en Éxito 13 ([www.hacemellegar.com.ar](http://www.hacemellegar.com.ar)).

**por Rafael Cippolini** Como todo el mundo, me proporciono accidentales soundtracks para leer. Cada cual practica su mezcla y quizá así determina uno de sus probables estilos (de lector y de melómano): hubo épocas no muy lejanas en que mi amigo Lux Lindner leía Stefan George reescuchando por enésima vez los mismos discos de Klaus Schulze, intuyo que en un intento por contagiar a uno con el anacronismo del otro. No es mi intención aburrirlos con otros ejemplos. Sólo diré que en mi caso no busco ni una simbiosis ni nada parecido a una fagocitación entre los libros que leo y la música que, la mayor parte de las veces azarosamente, termina sonando de fondo. Pero la semana pasada y a todo esto, me sucedió algo sobre lo que me propongo escribir: una oportunísima yuxtaposición que redefinió mi relación de sentido entre un libro anómalo e imprescindible y un álbum inspirado y peligrosamente contagioso.

Voy al grano: estaba leyendo el decimoquinto capítulo de un libro de Mario Perniola, *El Sex Appeal de lo inorgánico*, titulado "Sonoridad Hardcore". Perniola es catedrático de Estética en la Universidad de Roma, tiene 65 años y habitualmente teoriza sobre la interrelación entre música rock y arquitectura deconstructiva, ciencia-ficción y realidad virtual, droga y cyberpunk, instalaciones y metaliteraturas, además de otros temas que aparecen prolijamente enumerados en la contratapa del ejemplar que aún estoy leyendo y que fue editado por Trama Editorial (Madrid) a fines de la década pasada.

"(...) Así pues, la adulteración del sonido de los instrumentos musicales mediante el sintetizador celebra palpitaciones y succiones continuas y totales, como si del contacto, del manejo desarreglado y desenfrenado de miembros que parecen sólo pegados al resto del cuerpo emergiese la

sonoridad misma de lo real. La tecnificación y la industrialización manifiestan el carácter esencialmente musical de las cosas; éste, sin embargo, no depende de las máquinas, sino de la alienación, de la externalización del sentir: toda especie de música y de canto puede convertirse en sonoridad hardcore, con tal de ser percibida en conexión con el movimiento que conduce al hombre fuera de sí. La música es en el fondo el sonido que se deriva del movimiento de atracción de cuerpos convertidos en cosas”.

Modificaría sólo un término, es decir, escribiría sampler donde Perniola puso sintetizador, y luego propondría la apenas modificada cita anterior a modo de comentario casual de **TRR: Alien Engineered punk ghost**, imperdible disco del Oligatega Numeric Mateo Amaral enmarcado en su proyecto solista. Por supuesto no diría que esto es una apropiación, ni muchísimo menos un *detournement* (como buen patafísico del Siglo XXI poco tengo de situacionista), sino simplemente el milagro de un orden casual (una suerte de VALIS desprovisto del misticismo y la épica de Philip K. Dick) que interfiere en el sentido de dos propuestas en principio tan alejadas entre sí como la música de Amaral y las especulaciones de Perniola. Una interferencia que podría funcionar a su vez como una hermenéutica, proporcionando distintas claves para hundirse en los sonidos de uno y las frases de otro, complejizándolas sincrónicamente.

Si definimos *adulterar* como la desnaturalización [de una cosa] mezclándole una sustancia extraña (el concepto lo extraigo de mi arcaico *Encarta 98*), aceptamos que la aclimatación del sonido de los instrumentos musicales que Amaral samplea termina sabotada por una materia ajena a la propiedad que creemos habitual (ya de sonido, ya de fun-

ción) de esos mismos instrumentos. Por ejemplo, en el primero de los tracks, **Lento baile de la casa U**, las cuerdas sampleadas comienzan su cansino loop y poco a poco son lamidas y succionadas, adecuándose intersticios desarticulados, desarreglados, “miembros que sólo parecen pegados al resto del cuerpo”. Lo que escuchamos en los primeros segundos, ¿son las cuerdas atravesadas por la distorsión? Cuerdas y algo que podrían ser cuerdas distorsionadas son seccionadas por constantes ecos de estática. ¿Cuál es la sustancia extraña en este caso? ¿O se trata simple y brutalmente de un cuerpo -un organismo- cuyos miembros-elementos son invariablemente extraños, extranjeros, prótesis autosuficientes ya autónomas? Las cuerdas ya no como instrumentos. Ni siquiera su fantasma ni su alien: sino en tanto cosas. Cada sonido una cosa desensamblada, desparramada sobre un pulso que sugiere un avance o quizá un retroceso, no lo sabemos. Cada uno de los temas de este disco parece música compuesta o elaborada para las piedras, para el sentir de las rocas. Algo que no sabemos cómo ni qué siente, pero sospechamos que lo hace.

El sentido del cuerpo es un latido (un pulso) sobre el que se acumulan elementos, incluso locuciones ininteligibles, que lo reformulan en cada tema. Hace nueve años intenté explicarme y convencerme de una exhibición de Jane Brodie abandonando e ignorando por completo los modos retóricos de la crítica y la teoría del arte. Me salió algo que titulé “Los Tratados de Brodie: cuatro cuadernos manuscritos”. Esa vez la metáfora propulsora fue una deliberada “catástrofe de la geometría” (cuatro años después una selección de estos textos fueron publicados en **ramona 13**). Vuelvo a experimentar el mismo avanzar a tientas: el mismo fracaso cuando me alejo de las poéticas de explicación que nos sirven de salvavidas al momento de comunicar un sentido que advertimos tan escurridizo como frágil. Las palabras llegan tarde y más distorsionadas que las cuerdas sampleadas por Amaral. Volveré a intentarlo.

“La música es en el fondo el sonido que se deriva del movimiento de atracción de cuerpos convertidos en cosas.” Pero, ¿qué cuerpos, qué cosas? Para Perniola todo lo existente tiende a la cosificación (no sólo el ser humano) en un universo donde todas las cosas poseen sentimientos. En el track 9 y final, **Frontón de despedida**, nos dejamos llevar por un entrelazado de frecuencias que parecen lamentos mixturados con zumbidos y ocasionales ecos: ¿ballenas mecánicas de otra galaxia declarando su enamoramiento a distancia? ¿Será que nuestra imaginación actúa como otro de los epifenómenos de la cosificación?

Podría seguir acumulando párrafos similares a los anteriores, pero tengo consideración por los lectores y también conmigo. Mientras leía y escuchaba, en un momento la música dejó de ser el soundtrack de una lectura y los sentidos diseminados por ésta última ya poco (o nada) tuvieron de instrumento de contacto con el sonido: ambas percepciones se amalgamaron en algo tan continuo como indefinido, a tal punto que ya no supe si estaba leyendo a Amaral o escuchando a Perniola.

¿Qué sentido puede tener la proyección de un solipsismo teórico frente a una experiencia semejante?

Enseguida presiono eject y cambio de táctica. Le envió cinco preguntas por e-mail a Amaral, que me responde de inmediato. No me sorprende averiguar que los vasos comunicantes persisten y que Perniola y Amaral insisten en la misma frecuencia. Transcribo las respuestas.

“(...) Veo la música y lo visual como **una cosa** muy unida. Hago la música para mis videos y mis videos a veces incluyen imágenes de bandas tocando, y en mis pinturas o dibujos muchas veces hay gente operando máquinas de sonido o gente con auriculares. Es decir, necesito el sonido para mis imágenes y mi sonido necesita imágenes. Me es fundamental. No sé si hay contagio de una a otra, en general cuando pienso en algo antes de producirlo vienen los dos canales, imagen y audio, y si no escucho el audio en ese momento igual sé que tiene que estar. Me gustaría que el que ve mis obras que no tienen audio (pinturas dibujos), imagine el sonido que le corresponde.”

“(...) **Alien Engineered Punk Ghost** es un disco que junta los temas que estuve haciendo después del anterior disco, y que creí que quedaban bien juntos, más dos o tres que hice especialmente. Fueron temas que fui haciendo de a poco, varios a la vez y aislados. Empezaba con una base que por ahí quedaba por un mes en el cooleedit hasta que la retomaba de vuelta. Creo que modificó bastante mi forma de trabajar el hecho de haber empezado a tocar con Hipnoflautas, que en relación con Rondamones tiene un trabajo mucho más intenso de ensayo y composición. Creo que eso me ayudó bastante a hacer temas con un leve indicio de una música más “tradicional”, en la estructura. Es como que algunos temas hacen una “mención” del otro tipo de música, que permite que el bardo llame un poco más la atención. O sea, no son temas de puro ruido procesado como Merzbow, sino que el ruido circula entre ciertas estructuras. Me interesa la idea de la encriptación / camuflaje / esteganografía, técnicas para esconder una información dentro de otra. La idea de que dentro del ruido pueda haber información escondida. A veces saliendo de adentro esas estructuras, a veces las estructuras están adentro del ruido, como un dato codificado, formando parte de ellas y otras veces destruyéndolas.”

“(...) La diferencia fundamental entre **TRR** y todas las otras es el trabajo en la máquina y una producción más meticulosa. Más control sobre cada mínima capita o ruidito, más control sobre el ritmo. Es algo que en vivo no puedo hacer tanto, en frente de la computadora tengo más tiempo para ordenar las cosas. Por ahora, mi música individual la genero más que nada en la computadora, con sampleo o síntesis y poca o nula ejecución en vivo. Hasta ahora lo más parecido a eso fueron algunas sesiones con Fósforo Líquido (Maxi Bellman y yo). A veces pienso cómo sería si **TRR** toca con público. Creo que sería como una cosa de dj, pasando algunos temas míos grabados, mezclándolos con algunos de otros y un poco de ruido en vivo. Sería ideal que haya video proyectado y seguro que invitaría a alguien a que toque conmigo.”

# ¿Cómo mirarnos mirando a otros artistas que, a su vez, nos devuelven su mirada? Efecto Downey: el plano de la exposición

Una de las muestras más interesantes y más arriesgadas de las exhibidas este año en Buenos Aires sin duda es El Efecto Downey, proyecto de Justo Pastor Mellado para la Fundación Telefónica. A continuación, uno de sus textos curatoriales más un análisis de la muestra.

**por Justo pastor Mellado** **El plano**

El interés que tengo sobre la obra de Juan Downey, artista chileno fallecido en 1993, está basado en la mirada que éste construyó sobre situaciones de identidad, articulando la autobiografía y la historia local, empleando el video como arma de una narrativa crítica. Fue uno de los artistas pioneros del video-arte y de la video-instalación en los Estados Unidos, a mismo título que Nam Jun Paik, Frank Gillette o Peter Campus. Estos artistas se caracterizaron por montar una forma de arte discreto, que explotaba el potencial del video como agente transformador de la experiencia perceptiva. De este modo forjaron una crítica de las emisiones televisivas produciendo obras fuertemente comprometidas con las identidades personales y comunitarias.

Esta exposición toma en cuenta la importancia que la obra de Juan Downey posee para el conjunto de artistas que he convocado. Por eso la he titulado *Efecto Downey*. Justamente, para hacer prevalecer la presencia del diagrama de su obra en las singularidades de las obras de los artistas que forman parte de esta muestra. He trabajado sobre las complicidades formales que se anudan de manera inconsciente a nivel de las obras mismas, intentando responder al siguiente principio: ¿cómo mirarnos mirando a otros artistas que, a su vez, nos devuelven su mirada?

En este sentido, la pregunta que sostiene esta muestra se convierte en un

problema universal, al mismo tiempo que permanece anclada a la particularidad subjetiva de los artistas aquí presentes, situados en la posición de etnógrafos de nuestra escena plástica local. En este sentido, esta es una muestra realizada pensando en la disposición comparativa de varias escenas locales cercanas. No sólo por la geografía, sino por la topología que se construye atravesada la mirada downeyana, a nivel del “inconsciente de obra”.

En este terreno, la disposición de la sala de Telefónica favorece la distribución enunciativa de las obras. Una exhibición depende de la tolerancia espacial de una planta. El programa de las obras está sujeto a esa primera negociación “conceptual”. En la primera planta, he montado en dos cubículos claramente separados la instalación de Juan Downey, *About cages*, y una selección de su videografía. En la segunda planta he distribuido las obras de Adriana Bustos, Fredi Casco y Mario Navarro, por un lado, y las de Ingrid Wildi y Claudia Gasarino, por otra.

#### **La infraestructura**

La primera planta opera como infraestructura económica de la muestra, destinando la segunda planta a la localización de las obras a título de superestructura jurídico-política. Es preciso disponer de una gran dosis

de humor marxiano para comprender el alcance de esta distribución. El propio edificio de Telefónica resume la memoria industrial de las telecomunicaciones, y en esta medida, trabaja de modo estratificado la declinación de un diagrama de obras. No quiere esto decir que la obra de Downey es a las obras de los demás artistas, una obra infraestructural. He dispuesto que sea, de manera manifiesta, de este modo. Así funciona la ficción metodológica que pongo en función. Hablaré, entonces, de la determinación en última instancia de la obra de Juan Downey en el diagrama de montaje.

Juan Downey montó *About Cages* en 1987 en el World Wide Video Festival-Kijikhaus, en La Haya. Ésta consiste en una video-instalación extremadamente simple, que contempla un video monocanal de un solo monitor, situado al centro de una jaula con pájaros, junto a dos altavoces exteriores. Este modo de conectar el plano de los pájaros con los planos sonoros de unos relatos determinó el título de la muestra, en directa alusión al “efecto Kulechov”, proveniente de la teoría del montaje cinematográfico.

Pues bien: Juan Downey concibió esta obra, estando en Ámsterdam, después de haber leído las confesiones de un agente de los servicios represivos de la dictadura chilena. En ese momento, se dirigía a Leipzig para realizar la cinta *J.S. Bach*. La lectura del relato del torturador le impidió conciliar el sueño. A la mañana siguiente, el único museo que estaba abierto en esa ciudad era la casa-museo de Ana Frank.

Al recorrer sus salas vacías se encontró con la ausencia de los Frank, así como con su memoria. La confesión del torturador y el diario de una joven judío-holandesa resonaron para dar sentido a la humana condición que vincula al preso y al carcelero; al enjaulado y la jaula.

He montado la reconstrucción de esta pieza, en Buenos Aires, con el propósito de acelerar conexiones y establecer filiaciones truncas de problemas que ponen en escena las presencias espectrales de los que no pueden acudir a la cita reclamada, hoy, por el deseo reconstructivo y reparatorio de los ciudadanos. En un parlante se escucha el relato del torturador, mientras en el otro, un fragmento del diario de Ana. No se trata de poner en un mismo plano ambos relatos, sino de hacerlos funcionar en un montaje, por así decir, “paralelo”. Son dos relatos hechos comparecer en el tiempo real del sonoro, puesto en contrapunto con el registro modificado (ralenti) del vuelo de unos pájaros que pueblan un dispositivo de “puesta en abismo” del encierro.

La selección de videos, en cambio, se juega a ser una “retrospectiva” incompleta que despliega los elementos centrales de su diagrama de obra total. Por esta razón toma en consideración una docena de cintas que

corresponden a los momentos más significativos de su trabajo. Es decir, pertenecientes a las series *Video Trans América* (1973-1978) y *El Ojo pensante* (1980-1990).

### La superestructura

En la superestructura de la segunda planta, lo jurídico está controlado por las representaciones de obra de Adriana Bustos, que trabaja la regulación de la pose de un ejemplar emblemático en la cultura argentina: el caballo. Pero esta vez, un caballo de cartonero comparece como "personaje" principal en una historia de representación desfalleciente, teniendo de telón de fondo la reproducción ampliada de un paisaje de un maestro cordobés de la pintura.

Luego, la regulación representativa prosigue con la obra de Fredi Casco, quien conecta, en una misma coyuntura de enunciación, dos tecnologías de la representación de la cita bíblica, como parodia de los relatos de "origen" de la Sagrada Familia. La posición de un "José" y una "María" de barro pintado construye la escena de una natividad mediada por la representación videográfica de un "niño" de barro pintado, mediado por la tecnología de un dispositivo de vigilancia.

Finalmente, el dibujo sobre muro recubierto de película plástica de los esquemas de producción de la experiencia de la "internet socialista" que se desarrolló en Chile, durante los años 1972-1973, en plena Unidad Popular.

Los tres artistas mencionados ocupan la *zona jurídica* de la planta. Es decir, aquella en que operan las escenas productivas de las regulaciones gráficas, objetuales y fotográficas de estrategias de representación. Lo que ponen en crisis son procedimientos de conocimiento, tanto de la propia historia del arte como de la productividad de las obras.

En esta superestructura, las artistas Ingrid Wildi y Claudia Casarino trabajan directamente la crisis de la representación política, en un terreno en que los discursos públicos están impedidos de recuperar sus condiciones de producción. Miden, si es posible hablar así, la impostura de su visibilidad en la filigrana de sus versiones subordinadas.

En su obra, Ingrid Wildi emplea planos fijos para realizar una entrevista en la que se interroga la aprehensión de lo real y su articulación con el imaginario. A través de una edición extremadamente pulcra, monta una constelación de relatos caracterizados por una constante preocupación por la memoria precaria y la desaparición.

Claudia Casarino proyecta sobre un conjunto de prendas blancas colgadas en el interior de un ropero semiabierto, fragmentos de relatos

autobiográficos en que aparecen escenas conyugales. El mobiliario sirve de marco de referencia para la fijación de la autorepresentación mediada del retrato de familia, como inversión del imaginario colectivo.

### La portada

El plano de la exposición se articula con la imagen de la portada, para señalar el propósito estratégico de un proyecto como *Efecto Downey*. La portada, tanto de este tríptico como del catálogo por editar, reproduce la imagen de un yanomami sosteniendo una cámara video en sus manos. Para un yanomami, la cámara es “noeshi towai”; término que literalmente significa “tomar el doble de una persona”. Pero también se extiende al temor de verse atrapado por otro. Sin embargo, los yanomami sostienen con el video una relación de retroalimentación, que les permite verse a sí mismos como en un espejo, pero en una situación tal, que la imagen desaparece en el momento mismo en que el cuerpo se desplaza de la superficie reflectora. Los yanomami juegan y graban con la cámara, realizando un retrato del propio Downey, en el que invierten los papeles entre observador y observado, convirtiéndolo en parte de la tribu que ha ido a observar. Ésta es la razón de por qué esta foto debía ser portada del catálogo, del tríptico y convertirse en la rúbrica de la muestra.

### Los artistas

**Juan Downey** nació en 1940 en Santiago de Chile y falleció en Nueva York en 1993. Estudió arquitectura en la Universidad Católica de Chile y en el atelier de Hayter en París. Se estableció en Nueva York en 1962 y estudió arte y diseño en el Pratt Institute, donde comenzó a enseñar desde 1970. Como ya lo he señalado, es uno de los pioneros del videoarte internacional. Sólo a título de referencia general debo decir que sus trabajos estuvieron presentes en varias bienales del Whitney y exhibió sus obras en Documenta 6, en el P.S.1 y en la Bienal de Venecia de 1980. Se instala a vivir con los yanomami durante dos años, en 1976 y 1977, realizando videos que entrelazan la biografía con la etnografía.

**Mario Navarro** es un joven artista chileno, que vive y trabaja en Santiago de Chile. En 1994 formó parte de un proyecto, del que fui curador, que bajo el título *Estética de la dificultad*, convocó a varios artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires. Se ha convertido en un referente de la escena plástica chilena de este último período, ya que junto a su trabajo de producción de obra ha realizado un trabajo de artista-curador que le ha permitido sostener dos proyectos, *Doméstico* y *Transformer*, que han sido decisivos en la formación de un nuevo bloque de obras emergentes. Ha sido invitado a participar en la XXVII Bienal de Sao Paulo por su equipo de curadores.

**Adriana Bustos** es una joven artista de Córdoba, cuyo trabajo conocí en dos concursos organizados por Bodegas Chandon, en los que fui miem-

bro del jurado. Luego me la encontré en la selección que hizo Eva Grinstein para la 5ª Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR, en Porto Alegre. Pero fue desde que vi la fotografía del espejo retrovisor que encerraba la imagen de un carretenero-cartonero, con la frase en inglés impresa en el vidrio a título de pie página (“tenga cuidado, las cosas están más cerca de lo que usted cree”), que supe que debía formar parte de este proyecto.

**Fredi Casco** es un joven artista que vive y trabaja en Asunción del Paraguay. Hace algunos años hizo una pequeña muestra de videos de Downey en Asunción. Trabaja como director de arte en diversos medios de su país. Sin embargo, lo más significativo es que produce su obra en la cercanía simbólica de lo que he llamado COMPLEJO MUSEO DEL BARRO. Esto significa cercanía conceptual, ya que es en ese lugar que opera un modelo museal que articula arte popular con arte indígena y con arte contemporáneo. Es en esa interlocución que Fredi Casco trabaja, en relación crítica con las representaciones museales, pero dependiendo simbólicamente su “institucionalidad” pervertida por la ausencia de institución. Participó en la 3ª Bienal del MERCOSUR, donde montó un ejército de “chapulines” de barro, en correcta formación.

**Claudia Casarino** es una joven artista paraguaya que, como Fredi Casco, vive y trabaja en Asunción. También es cercana al complejo conceptual que he mencionado. Sin embargo, a diferencia de éste, se ha concentrado en la producción de obras en las que trabaja directamente la representación de la corporalidad, siguiendo estrategias formales ligadas a “historia de hilo” y a “historia de costura”. Ha participado en la 2ª, 3ª y 5ª Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR, en Porto Alegre. Pero ha realizado importantes residencias de artistas en Inglaterra e Italia. Próximamente, junto a Fredi Casco y Bettina Brizuela, expone en Galería Animal de Santiago de Chile.

**Ingrid Wildi** nace en Santiago de Chile y se establece en 1981 en Suiza, país de origen de su padre. Se formó en Zurich y Ginebra. Actualmente vive y trabaja en Ginebra. Ha realizado residencias de artista en la París, Roma y Berlín. Participó en la representación suiza de la 51ª Bienal de Venecia. La primera vez que asistí a la proyección de su trabajo no pude sino experimentar un sentimiento de profunda amargura. Mediante una edición simple lograba poner en evidencia la construcción “ortopédica” del relato, mediante un tipo de entrevista de plano fijo que desmontaba el cuadro ideológico desde el que afirmaba el lugar desde el que formulaba sus preguntas. El relato de su “personaje” ponía en suspenso lo que “ya se sabe” de los discursos regulados por la dinámica de la exclusión institucional.

*Efecto Downey (Junio 21, 2006 - Agosto 20, 2006). Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires.*



# Interviene inclusive hasta cualquier zapping sonámbulo que podamos hacer

Sobre la doble mirada, pensamiento fronterizo y poscolonialidad a partir de la exhibición Efecto Downey en Espacio Fundación Telefónica, con obras de Juan Downey, Adriana Bustos, Claudia Casarino, Fredi Casco, Mario Navarro e Ingrid Wildi. Curaduría de Justo Pastor Mellado y co-curaduría de Patricia Hakim. (Publicado en [www.latinart.com](http://www.latinart.com)).

por **María Fernanda Cartagena\***

*Efecto Downey*, curaduría concebida por el reconocido teórico chileno **Justo Pastor Mellado**, y co-curada por la artista y activa promotora cultural argentina **Patricia Hakim**, es la oportunidad para admirar una parte del formidable universo del artista chileno **Juan Downey** (1940 Santiago, Chile - 1993 Nueva York, EEUU). Radicado desde 1969 en la costa este de los Estados Unidos, Downey fue pionero del videoarte, videoinstalación, y uno de los artistas más importantes de la segunda vanguardia del siglo XX. La exhibición también presenta las interconexiones posibles entre su obra y la de los jóvenes artistas **Adriana Bustos** (Argentina), **Fredi Casco** (Paraguay), Mario Navarro (Chile), **Ingrid Wildi** (nació en Chile, radicada en Génova) y **Claudia Casarino** (Paraguay).

Esta breve descripción, resulta vaga frente al alcance del ejercicio curatorial desarrollado por Mellado, que proviene de su ya clásico ensayo *El curador como productor de infraestructura* (2001). Para el crítico, la curaduría en el contexto regional se convierte en herramienta de amplio alcance epistemológico, que aporta a las demoras de la historia del arte, y apoya lecturas analíticas a la historia local; en contraposición con la curaduría de servicio, determinada por la industria del espectáculo. Con este espíritu, Mellado utiliza de manera alegórica el plano arquitectónico del espacio de exhibición. Con humor y agudeza ubica la obra de Downey en la *primera planta*, como infraestructura económica que refracta la superestructura jurídico-política a cargo de los artistas en la segunda planta. A pesar del enfoque crítico-educativo de la muestra, el camino hacia sus contenidos es empinado. La habilitación de diferentes dispositivos (obras y otros documentos), aspecto central para la tesis de

\*Curadora independiente, doctorada UBA, editora [www.LatinArt.com](http://www.LatinArt.com)



Mellado, choca frente a las circunstancias de acceso a la videografía de Downey. Seis maratónicas horas de proyección continua (14 videos), por un único canal y con audio por audífonos. Fatigoso pero importante requisito para apreciar la muestra en su conjunto.

El esfuerzo vale la pena al ir descubriendo la contundencia y pertinencia de Downey en la actualidad. En su clásica video instalación *About Cages* (1987), reconstruida para la exhibición, y en la proyección de sus series *Video Trans America* (1973-1978) y el *Ojo pensante* (1980-1990), se destaca la revisión del artista hacia el colonialismo, imperialismo, represión política e historia oficial, desde el poder que le otorgó el video analógico como tecnología de punta en su momento. Su videografía cuestiona la transparencia de las imágenes, la tecnología que sostiene su ficción de objetividad y veracidad, la construcción de conocimientos a partir de la representación, y su relación con el poder y la acción. Los espléndidos videos son sensibles ensayos sobre la espinosa representación de los subalternos, imperio, arte o cultura de masas. Precursor de los itinerarios de las culturas visuales, en su trabajo despliega el impacto del postestructuralismo y psicoanálisis al giro visual de la cultura contemporánea. Las relaciones de poder que tanto inquietaban a Downey se filtran a los mecanismos de legitimación, circulación y consumo de su trabajo. La escasa difusión y conocimiento de Downey en América Latina, a excepción de su país de origen, salió a relucir a partir de esta muestra. Su presencia en Argentina ha sido esporádica y eventual. En 1972 Jorge Glusberg organiza la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa en Córdoba, donde se presenta una camiseta estampada con diseño del artista. Esta había

formado parte de la performance *Boycott Grapes* (1969), a favor de una huelga de recolectores de uvas en California, liderada por la Asociación Nacional de Trabajadores del Campo y el activista César Chávez. Años después, en 1988, siete de sus videos participaron en (Pre)fase de video chileno organizado por el ex Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) en Buenos Aires.

Downey se consagrará durante los setenta y ochenta en el circuito de avanzada de Nueva York y Washington D.C. Su impresionante trayectoria da cuenta del modo estratégico en que se introdujo en el medio, y el temprano impacto y legitimación de su obra. Recibió numerosas becas de alto valor como las otorgadas por la Guggenheim Foundation (1971); en dos ocasiones la concedida por el Center for Advance Visual Studies del MIT (1973 y 1975); y la conferida por la Rockefeller Foundation (1981). Irving Sandler, en su investigación sobre la escena en los EEUU durante la década del setenta, sostiene que lo más alternativo y contracultural, al no encajar en las galerías comerciales, fue paradójicamente auspiciado por el gobierno a través del National Endowment for the Arts. Las prácticas de Downey fueron permanentemente subvencionadas por esta institución, el New York State Council of the Arts y otras entidades similares. Fue premiado a lo largo de su vida con videos que integran la muestra como *Information Withheld* (1983) y *Motherland* (1987), este último sobre la dictadura en su "Madre Patria". Post mórtem, en 1997 el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) organiza una gran retrospectiva curada por Nuria Enguita y Juan Guardiola con su multidisciplinaria producción en video, instalación, performance, happening, escultura electrónica, grabado, pintura, proyectos y medios mixtos. Esta iniciativa se corona con la publicación de un espectacular catálogo. En el 2001 representa al pabellón de Chile en la Bienal de Venecia, curaduría de Antonio Arévalo, donde se le otorga la Honorable Mención a la excelencia en Arte, Ciencia y Tecnología por su videoinstalación *About Cages*.

Este amplio reconocimiento no deberá encubrir el difuso lugar que ocupa en las historias del arte. Es fácil sostener que pese a su innegable contribución, otros son los referentes cuando se establece una genealogía del video arte internacional o regional (para nombrar uno de los medios privilegiados por el artista). En el coloquio se indicó que el artista no clasificaba fácilmente dentro de las categorías o corrientes establecidas de su época, por lo que su aporte y valor residiría justamente en esta diferencia. La asimilación al internacionalismo, cosmopolitismo, o la reivindicación del arte desde América Latina, entran en disputa en artistas como Downey. Lo anómalo del lugar que ocupa su obra y las dificultades que entraña una categorización unívoca, deberán examinar a esta tensión como constitutiva en la recepción y valor de su trabajo. Tanto *insider* como *outsider* en diferentes contextos, este desdoblamiento fue un condicionamiento permanente y fecundo para su obra. Una aproximación a Downey deberá palpar la naturaleza contradictoria e inconmensurable de su práctica artística.

La crítica poscolonial ejercida por Downey, o más acertadamente sus

vínculos con la tradición posoccidental, perspectiva que interpela y revisa los legados de la condición colonial en el caso de América Latina, permite considerar el “pensamiento fronterizo” del artista. Modo de pensar, que en la propuesta epistemológica desarrollada por el teórico Walter D. Mignolo en su libro *Historias locales / Diseños Globales*, se genera en la interferencia y “complementariedad de la modernidad y la colonialidad, del colonialismo moderno (desde 1500 y sus conflictos internos) y las modernidades coloniales, con sus diversos ritmos y temporalidades, con conflictos entre naciones y religiones que atraviesan distintos períodos y se establecen en diferentes órdenes mundiales” (2003:138). Downey como muchos intelectuales expatriados del período, fue hijo de una familia burguesa, dejó el tercer mundo, en el umbral de la dictadura en su país, se estableció en el primero, y generó poéticas para expresar esta irreconciliable experiencia.

La poderosa intersección de sus conocimientos y lenguas se vislumbra a lo largo de su producción, y su “doble mirada” se amplifica de manera ejemplar en su proyecto más ambicioso y monumental, la serie *Video Trans América* (1973-1978). Los videos seleccionados de esta serie para la muestra, tratan sobre sus expediciones y encuentros con tribus indígenas de la amazonía en Sudamérica, especialmente con los Guahibos y Yanomami.

Downey empujó los límites del medio y de los géneros. Transgredió el documental realizando mágicas derivas con su cámara hacia las singularidades de la naturaleza y sus reflejos. Supo registrar desde la intimidad la cultura material e intangible de estas culturas, pero ante todo, fue capaz de proponer profundos interrogantes epistemológicos y éticos sobre el uso de este medio desde la modernidad colonial.

Trazando una arqueología muy general, la serie *Video Trans América* se inscribe en el interés por el otro, tan antiguo como la imaginación mitológica, por medio de la cual occidente funda su identidad, desde el ojo eurocéntrico con que el sujeto blanco-masculino fija al negro, indígena, o afines “salvajes primitivos”. El arte va a contextualizar este proceso, como por ejemplo en la interdependencia del colonialismo, primitivismo y modernismo, que el crítico cultural Hal Foster ha analizado en su ensayo *The “Primitive” Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks*, a partir de la paradigmática pintura *Les Femmes d'Alger* de Picasso. En otro campo, el nacimiento de la antropología, a mediados del siglo XIX, utilizó la fotografía como dispositivo de conocimiento y poder sobre la diferencia racial como parte de la expansión colonial.

Downey participa en este proyecto propio de la modernidad colonial, tal como lo indica al inicio de su video *Guahibos* (1976) que es parte de la serie, donde filma su sombra mientras justifica su expedición en la necesaria búsqueda de su “yo” verdadero en América del Sur. Sin embargo, su radical aporte al arte y antropología, es a colocar a este encuentro y cruce de miradas con el otro, como instancia de reflexión donde se dirime la subjetivación de las culturas. Así se empeñó en articular una mirada descolonizadora; reflexionó sobre las inequidades de este encuentro,

y escudriño la complejidad de los intercambios y diálogos. Por esto, es grandioso el clímax dramático de la serie cuando los aborígenes lo amenazan apuntándolo con sus armas de cacería y el artista se “defiende” con su cámara de video, mientras somos testigos desde la subjetividad de su punto de vista. También son profundas las implicaciones cuando entrega su cámara para que sean los nativos quienes filmen. Esta acción dispara una de las interrogantes poscoloniales contemporáneas más polémicas propuesta por Gayatri Spivak, alrededor de los intelectuales, el poder y la representación: ¿Puede hablar el subalterno?

Un yanomami sosteniendo la cámara de video, es la emblemática imagen apropiada para la muestra. El curador explica que para un yanomami la cámara significa “noreshi towai” o literalmente “tomar el doble de una persona”. Acto que desataba para los aborígenes tanto el temor por la captura de su imagen, como las posibilidades de retroalimentarse en su reflejo.

Es dentro de esta condición histórica, que en esta serie de videos el lenguaje y la traducción también son instancias para analizar las estructuras de poder que se apoderan de su obra. El conocimiento sobre estas culturas se enuncia en inglés, también en la voz autorizada de un antropólogo francés, escasamente en español, y lejana e intraducible reposa la lengua aborígen.

En la estremecedora videoinstalación *About Cages* (1987), el canto de cuatro pájaros enjaulados y los que transmite un video, se superponen con la “voz baja” de la historia del Diario de Ana Frank, y la “voz autoritaria” del estado de facto, en las confesiones de un represor de la dictadura chilena. ¿Ha sido difícil, o no se han querido escuchar estas voces?

Su videografía está atravesada por la profundidad y complejidad analítica sobre la construcción de significados en la imagen. Para esto utilizó múltiples recursos provenientes de diferentes campos, siendo uno de los más impresionantes el recurso de la teatralización donde frecuentemente actuaba y performaba, transfiriendo lo privado a la esfera pública. Su trabajo trasluce gran erudición, amplia recolección de información, sin número de colaboraciones, y también mucho humor e ironía. *The Looking Glass* (1982) es un potente ensayo sobre la carga psíquica y simbólica conferida al espejo por la cultura occidental. Este escudriño se orquesta magistralmente en la obsesiva deconstrucción que realiza sobre *Las Meninas de Velázquez*. En *Chicago Boys* (1983) y *Motherland* (1987) lanza una aguda crítica al golpe militar, intervencionismo norteamericano y aplicación de políticas neoliberales en su país natal. En *Information Withheld* (1983) y *Shifters* (1984) examina la transmisión de contenidos en la cultura de masas, la alta cultura y otras culturas, su poder intertextual y sus traslaciones a nivel global. Su experimentación con la edición y montaje fue extrema, anticipándose a la era digital, intervención, fragmentación y zapping posmodernos. *J.S. Bach* (1986), uno de sus últimos proyectos, dedicado a su madre quien falleció justo antes de empezar a filmar, es el resultado de esos geniales momentos de hipersensibilidad, comparable con Cámara Lúcida de Barthes.

Con respecto a la importancia de Downey para los artistas en la muestra,

el curador traza las "complicidades anudadas de manera inconsciente en las obras". En la denominada superestructura jurídica de la muestra, Mellado enfoca en el disciplinamiento de las estrategias de representación que los artistas develan desde diferentes formatos y medios. **Adriana Bustos** trabaja sobre la política de la pose en la fotografía de un caballo y su dueño cartonero. *Fredi Casco parodia a la Sagrada Familia a través del uso sagaz de la tecnología*. Mario Navarro transpone e imprime sobre una tela de alta resistencia la foto de una sala de operaciones, que en Chile formó parte de un proyecto de intercomunicación cibernética, una especie de "Internet socialista" primitiva. Participan en esta zona también **Ingrid Wildi y Claudia Cassarino** desde la fricción entre historias privadas y discursos públicos.

Me interesa especular, cómo se articula esa "doble mirada" a la que me he referido anteriormente en estos artistas. ¿Cómo traducen visualmente (consciente o inconscientemente) la tensión entre globalización y colonialidad del poder, como parte de la diseminación y continuidad del sistema-mundo moderno/colonial? Sugiero que esta traducción opera de manera similar que en Downey. Sus obras emergen en el umbral donde los conceptos y conocimientos sobre la tecnología, cultura y arte occidental -de la cual son activos participantes- interfieren con la experiencia e historia de diversos lugares, sujetos y temporalidades, que se han visto desplazados, subordinados o marginados por estos mismos conceptos. En otras palabras, donde esta conjunción es problemática, por lo tanto productiva. En esta potente mirada, siempre habrá algo de identificación con la subalternidad. Este sondeo no es opuesto al que plantea Mellado, pero busca cartografiar entre Downey y los artistas, la densidad epistemológica, política y deseante que deviene en sus miradas y visualidades, desde esa "frontera geográfica y epistemológica", citando a Mignolo.

En la imagen de **Adriana Bustos** entran en conflicto varios imaginarios. El cartonero y su caballo "contaminan" la tradición de la fotografía de estudio y el paisaje costumbrista del siglo XIX, ironizando así la conformación del imaginario argentino si pensamos en la idealización del gaucho y su caballo en la historia de la pintura nacional. Este monumental "retrato imperial", una suerte de alegoría de la historia argentina y su crisis económica, induce sutilmente a un análisis iconográfico y sobre la mirada, similar al propuesto por Downey en el arte. **Mario Navarro** exhibe la convergencia entre alta tecnología e historia política local presentando documentación histórica (cartas, proyectos y fotos) sobre la sorprendente iniciativa de un plan de Internet para controlar y modelizar la economía planificada desde el socialismo en el gobierno de Allende. Esto se resalta en la imagen ampliada de una sala prototipo perteneciente a este proyecto. Esta truncada experiencia subraya las condiciones en las que se desarrolló la función social de la tecnología desde otros lugares. El aprovechamiento de la tecnología para fines sociales fue parte de la filosofía de Downey, gran parte de su videografía estuvo pensada para ser difundida por canales de televisión, y la serie *Video Trans América* fue un proyecto de intercambio de información entre culturas. Fredi Casco se

apropia de la carga simbólica del pesebre para articular el impacto de la tecnología y mass media en la subjetividad contemporánea. Presenta a la imagen televisiva como nuevo sujeto de adoración y culto, y sacude la historia cristiana de los orígenes evocando la clonación. La fe ciega de la religiosidad popular parece competir con una que se despliega más luminosa y poderosa. **Ingrid Wildi**, con una historia personal similar de dislocación y dispersión a la de Downey, presenta en un video la división de un sujeto subalterno afectado por estereotipos raciales y preconcepciones esencialistas. Con cámara fija y por medio de inquietantes preguntas y respuestas, revuelve la biografía fracturada de su hermano. **Claudia Casarino** en su trayectoria ha utilizado su cuerpo como metáfora social, y para la muestra proyecta fotografías íntimas de su familia sobre blancas vestimentas en un ropero. La tecnología sirve en este caso para liberar historias privadas.

Esta generosa curaduría (catálogo en proceso) articula visualidades desde diferentes épocas y lugares, por lo que supera la limitación de una perspectiva determinada territorialmente. Después de todo, el colonialismo es global y transnacional. La muestra también es una excelente apuesta para ventilar la relación histórica entre la tecnología y el poder, desmantelando cualquier ilusión de transparencia y neutralidad. Esta ambiciosa exhibición demanda mucho tiempo y dedicación; pero una vez que su efecto nos alcanza va más allá de la muestra, interviene inclusive hasta cualquier zapping sonámbulo que podamos hacer.

Buenos Aires, agosto 11 del 2006.

#### **Bibliografía**

ENGUITA Mayo, Nuria; Guardiola Román, Juan y otros, *Juan Downey: con energía más allá de estos muros*, IVAM Centre del Carme, Valencia, 1997 octubre 28 - 1998 enero 1998.

FOSTER, Hal, "The "Primitive" Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks" *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York, The New Press, 1999.

MELLADO, Justo Pastor, "El curador como productor de infraestructura" Material del Primer Foro Internacional de Especialistas e Investigadores en Arte, MAAC, Guayaquil, Ecuador, 4-6 de julio 2001.

MIGNOLO, Walter D., *Historias locales/diseños globales Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamientos fronterizo*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2003 (1ª edición en inglés 2000).

SANDLER, Irving, "The Art World of the 1970s" *Art of the Postmodern Era: from the late 1960s to the early 1990s*, New York, HarperCollins Publishers, Inc., 1996.

#### **Links:**

Justo Pastor Mellado: [www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl)

Espacio Fundación Telefónica: [www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio](http://www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio)

Juan Downey: [http://en.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Downey](http://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Downey)

Efecto Downey:

[http://www.espacioft.org.ar/exposicion/links\\_internos/downey/index.asp](http://www.espacioft.org.ar/exposicion/links_internos/downey/index.asp)

# CURRICULUM CERO

buscá las bases, a partir del 21 de septiembre, en [www.ruthbenzacar.com](http://www.ruthbenzacar.com)

13 de septiembre al 14 de octubre

**MARCELO POMBO**

Ocho pinturas y un objeto

nuevoespacio

**RES - CONSTANZA PIAGGIO**

Conatus

**FABIO KACERO**

La muestra del año

Florida 1000 Buenos Aires Argentina  
Teléfono 4313 8480 [galeria@ruthbenzacar.com](mailto:galeria@ruthbenzacar.com)

**RUTH  
BENZACAR**  
GALERIA DE ARTE

# El pasado reprimido

Tres sentidos sobre la memoria en la obra fotográfica de Gerhard Richter

Por Agustín R. Díez  
Fischer

*“Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial.”*

*Julio Cortázar, Las babas del diablo*

Acercarse a la obra de Gerhard Richter, quizá el artista alemán más interesante de las últimas décadas, implica enfrentarse a un corpus artístico configurado por tal variedad de estilos, ideas y problemáticas que su obra se nos presenta como un campo siempre inacabable de sentido. Richter comienza sus estudios en la Academia de Dresden, destacándose como pintor del “realismo socialista”. Hacia 1959, su visita a la Documenta II en Kassel, significará su contacto con obras de Fontana y Pollock. A partir de allí, tomará la decisión de abandonar la DDR para instalarse definitivamente en Düsseldorf donde asistirá a las clases de profesores como Karl Otto Götz. Luego, conformará allí uno de los grupos de artistas jóvenes más prolífico de aquellos años junto con Sigmar Polke y Konrad Lueg. En octubre de 1963, realizará junto a este último *Vida con Pop*. Una demostración del Realismo Capitalita, una de las obras más importantes de sus comienzos.

Sus pinturas realizadas con base fotográfica preponderan sobre cualquier otro estilo en estos primeros años en el este de Alemania. Sin embargo, analizar cuáles son las problemáticas del uso del medio fotográfico nos obliga, por un lado, a no poder ignorar el completo universo de sus obras y por otro, a observar los usos variados que las fotografías han tenido en sus pinturas. Es necesario ver, en primer lugar, cómo fueron utilizadas estas imágenes en las pinturas con base fotográfica - *Fotogemälde*, en su término en alemán -de las décadas 60 y 70, con un sentido distinto a las realizadas en décadas posteriores; en segundo lugar, también analizar la referencia constante que esas obras tienen con la monumental *Atlas*; referenciado y referenciante de todo su corpus artístico. Esta última obra consiste en más de 5.000 fotos de diversa índole, agrupadas por paneles, recolectadas por el autor desde el año 1964 aproximadamente. Tres años más tarde, decidirá compilar en paneles las fotos que comprenden imágenes personales, recortes de revistas, como así también las fotos originales de sus *Fotogemälde*. Por primera vez, *Atlas* será expuesta en diciembre de 1972 en Utrecht bajo el título de *Atlas der Fotos und Skizzen* (Atlas de dibujos y bocetos).

En este breve artículo, presentaremos tres tematizaciones sobre la memoria en la obra con base fotográfica del autor y de las posibilidades propias del medio fotográfico como *Dage-wesensein*, index que señala

“aquello que ha sido”. En un primer momento, presentaremos el modo en que se tematiza el pasado político en la dialéctica memoria-olvido del proceso de formación de la identidad social. En una segunda instancia, intentaremos mostrar cómo el uso de la fotografía puede verse como una problematización sobre la memoria individual pero, a su vez, vinculada con los usos sociales de ese medio. Y, finalmente, abordaremos el pasado como tradición, memoria y obra que se inserta en las problemáticas artísticas, mostrando la referencia y, por lo tanto, la deuda con la historia misma de las artes plásticas.

Estos tres abordajes son sólo el comienzo de una investigación de mayor envergadura que se realiza en la Universidad de Eichstätt, Alemania, con el respaldo económico de la Welt-kirche de Baviera.

### El pasado reprimido

Pensar la temática política en la obra de Richter es, de por sí, algo polémico y, más sobre todo, en sus primeras obras, ya que se trata de una problemática que tiene un espacio marginal en su propio corpus artístico. Sin embargo esa sub-presencia es la que pone de manifiesto uno de los caracteres más interesantes. Veamos un ejemplo: en contraposición al interés warholiano por la figura mítica, Richter, al pintar en 1964 a Jacqueline Kennedy, se limita a titular su obra *Frau mit Schirm* (mujer con sombrero) y declara “It was such a beautiful photo, of a woman crying”<sup>1</sup>. Lo político en su obra cuenta con ese carácter: es tratado anónimamente, sin espectacularidad, por el hecho mismo, de un modo des-ideologizado, des-mitificado, marginalmente presentado.

En Richter se pueden analizar como las obras políticas más conocidas: *Cabeza de Hitler* (1962), *Herr Heyde* (1965), las serie de aviones militares comenzada en 1963, *Onkel Rudi* (1965) y la propia *Frau mit Schirm* (1964); sin embargo, se cuentan también otras entre aquellas pertenecientes a los años 60-70. Hay que sumar a ellas, en el corpus total de sus trabajos, tanto las fotografías incluidas en Atlas como también su obra política más renombrada realizada en 1988: *18. Oktober 1977*.<sup>2</sup>

El primero de los elementos a destacar es cómo Richter aborda la temática política, ya que no lo hace en tanto temática en sí sino más bien en tanto una reflexión sobre el sentido de la memoria. Las obras políticas se nos muestran, tal como nos lo presenta Susan Sontag al pensar la fotografía misma, no como un instrumento de la memoria sino, por el contrario, como su invención o su reemplazo.<sup>3</sup>

El carácter de sub-presencia de estos *Fotogemälde*, el desenfoque, la transcripción no exacta en el paso de la foto al cuadro envuelven a estas obras de Gerhard Richter de un nihilismo<sup>4</sup> cognitivo, por el cual el transpaso de la realidad a la foto y de la foto al cuadro se convierte en la puesta en juego de la dialéctica olvido/represión del propio pasado político.

1 ZWEITE, Armin, “Gerhard Richter’s” *Album of Photographs, Collages, and Sketches* “En: AA.VV, *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: Four essays on Atlas*. Barcelona: Ed. Llibres de Recerca, 2000 ISBN: 84-89771-91-X. pág. 96-97

2 Él participa de muchas exposiciones de carácter político. Claro ejemplo es su colaboración en “Festival der Neuen Kunst”, el 20 de julio de 1964, cuando se conmemoraban los 20 años del atentado contra la vida de Hitler realizado por Claus v. Stauffenberg. Por otro lado, en una de sus primeras obras, *Tisch*, puede apreciarse, tal como lo ven algunos autores, un contenido político. Este cuadro presenta la fotografía de una mesa, extraída de la publicidad de una revista. Richter cubre esa imagen con fuertes pinceladas de pintura. Esa obra temprana, realizada pocos años después de su llegada a la RFA, está hecha en el contexto donde la opción “abstracción o representación” estaba cubierta de un fuerte sentido político.

3 SONTAG, Susan; *Sobre la Fotografía*, Buenos Aires: Alfaguara, 2006. ISBN: 987-04-0304-2. pág. 231

4 “si può supporre che inconsciamente l’assunzione

*del modello fotografico sottraesse Richter all'inclinazione caratteriale verso l'incertezza, il dubbio, l'esitazione, offrendo gli aspetti attinenti la realtà, indiscutibili sul piano della verità*", CORÁ, Bruno, "Gerhard Richter: L'Esperienza della Pittura nella Conoscenza della Realtà". En: AA.VV, Gerhard Richter. Prato: Ed. Gli Ori Prato -Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci-, 1999, ISBN 88-87700-07-9. pág. 11

5 DUBOIS, Philippe, *El acto fotografico (de la Representación a la Recepción)*, Barcelona: Paidós, 2002 ISBN: 84-7509-379-5. pág. 44

6 SONTAG, Susan, *op.cit.* pág. 244

7 STORR, Robert, *Gerhard Richter. Oktober 18, 1977*, New York, The Museum of Modern Art, 2000, ISBN: 0-87070-023-5. pág. 50

8 SONTAG, Susan, *op.cit.*, pág. 230

9 Cf. SONTAG, Susan, *op.cit.*, pág. 119

Ese nihilismo, sin embargo, nos angustia, porque a la vez que no podemos comprender de manera cierta el hecho, éste mismo se nos presenta como algo que ha pasado realmente. En palabras de Walter Benjamin: "Lo real ha quemado el carácter de imagen"<sup>5</sup>

Tomemos un ejemplo, en Atlas se yuxtaponen paneles de fotografías pornográficas (paneles 21-23) con fotos de campos de concentración (paneles 16-20). Ambos concuerdan en en-contrarse en el lugar social y personal en que se coloca lo que debe ser "ocultado". Ambas documentaciones fotográficas no pueden exponerse, son socialmente marginadas, individualmente reprimidas.

La utilización de estas fotografías tienen que verse en el contexto en que son realizadas ya que, incluso en las obras de la inmediata post-guerra como en 18. *Oktober* 1977, siempre el olvido está en la base de la construcción o re-construcción de la identidad nacional. El olvido es instrumento capital en este proceso: "La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave en la sociedad moderna"<sup>6</sup>

Los cuadros de *Oktober* están basados en fotografías de cuatro activistas socialistas pertenecientes a la Red Army Faction muertos en forma dudosa. Dos de ellos, Andreas Baader y Gudrum Ensslin, fueron encontrados muertos supuestamente por causas autoinflijidas. Un doble sentido se desprende de estas obras: por un lado, la imposibilidad de tener un conocimiento certero del pasado (en el plano temático, representado por el carácter dudoso de las muertes y, en el plano formal, por la utilización del desenfoque como elemento estético); por otro lado, esas obras son expuestas en los primeros meses del año 1989, donde el proceso de formación de la identidad social, en la Alemania inmediatamente anterior a la reunificación, encuentra su parangón en los años posteriores al mismo proceso realizado en la década del 60 en pleno boom económico mundial. "Voluntary collective amnesia was at the hearth of that process"<sup>7</sup>

El segundo de los usos de la imagen fotográfica en la obra política de Richter está vinculado en mostrar cómo el formato fotográfico permite un proceso de objetualización de ese pasado histórico y, de alguna manera también, el reciclaje de la realidad. "Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real"<sup>8</sup>. Esta cosificación del pasado es, en el fondo, un proceso de desindividualización del mismo. La foto política determina lo que debe ser considerado "acontecimiento" y lo que debe ser relegado al olvido. Pero, al mismo momento que lo determina, lo objetualiza convirtiéndolo a la vez en medio y único vehículo de la memoria "desindividualizada".

El anhelo de otra realidad no se refleja, como en siglos anteriores, en la elaboración de una utopía, de "otro mundo", sino en convertir la propia realidad en objeto<sup>9</sup>. El medio fotográfico que se encarga de mediatizar la realidad es el que termina desindividualizando la misma realidad, como elemento necesario en la sociedad moderna.

Richter, a su vez, tematiza sobre la noción de "lo relevante a ser recor-

dado” al mostrar en sus fotos políticas tanto fotografías de revistas como fotos familiares; ambas son elementos capitales en el proceso de configuración de la memoria y en establecer qué es “acontecimiento”. Como tercer elemento en esta sección, es menester destacar cuál es el desarrollo que se da en el proceso de formación de la obra pictórica en Richter. Él parte de fotografías, ya sean de revistas como de archivos de la policía (es el caso de 18. *Oktober 1977*), para luego traspasar esa misma foto hacia el lienzo; esto lo hace no de una forma excesivamente precisa, distinguiéndose así de la manera de los pintores hiperrealistas.<sup>10</sup> Richter nuevamente nos angustia al enfrentarnos al pasado político ya que un medio reproducible como el fotográfico es llevado al cuadro. El autor nos muestra cómo esa imagen desaturizada es capaz de convertirse en pintura y ser expuesta en los círculos galerísticos. Ese hecho, elegido sin sentido alguno, según las palabras del autor en aquellos años, es convertido en obra pictórica. Ese recuerdo a ser olvidado, a ser objetualizado, es convertido en pintura al óleo, paradigma de lo aurático, paradigma, en el fondo, del objeto-acontecimiento que no puede ser olvidado. Proceso de angustia-olvido-memoria que se verá constantemente en el uso del medio fotográfico en las pinturas de Gerhard Richter.<sup>11</sup>

#### La foto y su uso social

Parafraseando a Pierre Bourdieu, puede decirse que cada fotografía cuenta con un substrato de significación en tanto partícipe de la simbología de una época, de una clase o de un grupo estético. La fotografía no es una mera práctica individual sino, por el contrario, está imbuida en un sentido social que se revela como norma de lo que debe ser fotografiado y del modo en que debe ser hecho. Las imágenes vacacionales o los álbumes de familia se nos muestran como formas fuertemente estereotipadas, normadas por la misma clase, sociedad o grupo social<sup>13</sup>. “*Cette “norme” qui se révèle dans la pratique ou l’opinion modale sans être assimilable pour autant à une “mode” parce qu’elle doit sa permanence au fait qu’elle s’enracine dans les valeurs du groupe, règle aussi l’attitude des sujets les plus jeunes qui tendent à accorder à la photographie ce que lui accorde leur catégorie sociale.*”<sup>14</sup> A falta de un dogma, de una liturgia definida, la práctica individual se regla a partir de las sociales, transmitiendo sus valores a través de la práctica misma. Ella es también la que estereotipa la forma en que la memoria debe ser conservada, la manera en que el pasado familiar debe ser mantenido. En la foto de enamorados hasta el lugar donde la imagen se conserva es preestablecido por la práctica misma e incluso el “olvido” en la ruptura con el otro debe ser materializado en la destrucción de aquellas fotos que mantenían el recuerdo. La fotografía es medio de memoria y de olvido. Richter se sirve de la foto para problematizar sobre la imagen como medio estereotipado de mantener el pasado y lo hace a partir de dos usos diferentes; por un lado, tomando las imágenes de revistas y poniendo en evidencia un doble recorte: el que la foto periodística realiza sobre la re-

<sup>10</sup> Para entender más este proceso, cf.: MISTEREK-PLAGGE, Ingrid, *Kunst mit Fotografie und die frühen Fotogramme* de Gerhard Richters, Hamburg.: Ed. Lit Verlag, 1992, ISBN: 3-89473-105-2

<sup>11</sup> El paso de la foto a la pintura es uno de los elementos capitales en la obra de Gerhard Richter. Basta citar este párrafo para ejemplificar este procedimiento: “(...) le differenze tra la fotografia prescelta come modello e il dipinto di Richter sono molteplici; e dalle verifiche che l’Atlas consente, si possono soprattutto riassumere nella variazione di scala, nella modifica di alcune parti durante la proiezione tramite episcopio, nell’introduzione di una valenza di sfocatura dei contorni delle immagini, nella cancellazione o nello spostamento di scritte ove esistenti e altresì nella scelta cromatica del denominatore comune della gamma dei colori a olio grigi, accentuati o smorzati a seconda dei casi, in relazione alla foto presa in considerazione” CORÁ, Bruno, op. cit., pág 12

<sup>12</sup> BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris: Les éditions de minuit, 1981. ISBN : 2-7073-0029-2 .pág 25

<sup>13</sup> En palabras de Bourdieu “rejeter la photographie familiale, c’est sinon refuser le valeur à la famille, du moins refuser une des valeurs fami-



liales en refusant de servir le culte familial ", BOURDIEU, Pierre, op. cit. pág 66

14 BOURDIEU, Pierre, op. cit., pág 68

15 BUCHLOH, Benjamin, "Gerhard Richter's Atlas: The anomic Archive" En: AA.VV, *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: Four essays on Atlas*. Barcelona: Ed. Llibres de Recerca, 2000 ISBN: 84-89771-91-X, pág 27

16 MISTEREK-PLAGGE, Ingrid, op. cit., pág 256

17 ELGER, Dietmar, *Gerhard Richter, Maler, Köln*: Ed. Dumont, 2002, ISBN: 3-8321-5848-0, pg 172

18 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona: Ed. Paidós, 1995 ISBN: 8475096212, pág. 145

19 DUBOIS, Philippe, op. cit., pág 45

alidad y el que el propio Richter realiza al extraer la foto y colocarla en el cuadro. Esta doble descontextualización se convierte, en sus obras, en una metáfora del recuerdo.

Por otro lado, Richter tematiza la foto como forma de conservar el pasado personal, yuxtaponiendo a la contrucción de la identidad pública, estereotipada por la foto de revista, la construcción de la identidad privada a través de las fotos familiares<sup>15</sup>, como por ejemplo, imágenes vacacionales o, también, foto-postal.

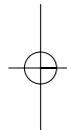
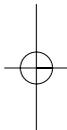
Uno de sus más famosos y más tempranos cuadros, *Schloß Neuschwanstein* (1963) nos sirve de ejemplo para ver cómo puede formular la figura del "acontecimiento" como "monumento" que se erige no sólo como elemento emblemático de la formación de la identidad social (Neuschwanstein es el castillo emblemático de Ludwig II de Baviera e icono identitario de la región) sino también como prototipo de la foto de recuerdo -postal-, donde se ve cómo la imagen es instrumento que conserva estereotipadamente el pasado. Por otro lado, Richter rompe la ilusión de la foto; nos pone en evidencia la materialidad del cuadro, al terminar la foto cuatro centímetros antes del borde del lienzo como si la imagen "hubiese sido arrancada"<sup>16</sup>.

Sin embargo, las fotografías familiares en su obra temprana muestran una de las elaboraciones más interesantes sobre el tema de la memoria. Si bien no abundan, dos ejemplos son tan conocidos como importantes: *Tante Marianne* (1965) y *Onkel Rudi* (1965).

La primera pintura muestra al propio Richter, con pocos meses, en los brazos de su tía. La estereotipada imagen familiar cobra un nuevo sentido en función de su tragedia familiar. A la edad de 18 o 19 años, un presunto brote esquizofrénico hace que "Tante Marianne" sea internada en una clínica psiquiátrica en Großschweidnitz para luego ser asesinada por las políticas de eutanasia colectiva del régimen nazi<sup>17</sup>.

Onkel Rudi muestra a su tío de cuerpo entero posando orgulloso frente a la cámara como oficial del ejército nazi. La obra fue expuesta en 1967 en el marco de la puesta "Homenaje a Lídice", realizada para conmemorar los 25 años de la masacre en la ciudad checa de ese nombre. El 10 de junio de 1942 las fuerzas alemanas irrumpen en la ciudad asesinando a casi 200 hombres y enviando a las mujeres a los campos de concentración como reprimenda por el asesinato, ocurrido 6 días antes, de Reinhard Heydrich, el "Reichsprotector" que había sido nombrado por los nazis para esa ciudad.

Ambos cuadros cuentan con un bagaje de sentido incommensurable y son ejemplos claros de lo que podríamos denominar la "capacidad barthesiana" de la foto. La fotografía lleva en su propia especificidad técnica la posibilidad de mostrar "lo que ha sido". Tal como Barthes lo presenta, la fotografía "no rememora el pasado (...) El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino el testimonio de que lo que veo ha sido"<sup>18</sup>. El objeto no grita de la misma manera en una pintura que en una foto<sup>19</sup>; lo que se impregna en la emulsión fotográfica se nos revela como Dagewesensein, "lo que ha sido", un mo-



mento que pasó y que ya no volverá a ser, pero que se conservará como testimonio indicial del pasado.

La foto se nos presenta en tanto *tanatografía*, la muerte misma es fotografiada como momento que ya no será; los fotografiados se nos muestran como Eurídice, muerta por haber sido vista. "La fotografía (...) cuando es dolorosa, nada en ella podrá transformar el dolor en duelo. Y si la dialéctica es ese pensamiento que domina lo corruptible y convierte la negación de la muerte en poder de trabajo, entonces la fotografía es indialéctica: la fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede contemplarse a sí misma".<sup>20</sup>

En la foto, "la presencia de la cosa (...) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografian cadáveres; y si la fotografía se convierte en algo horrible es porque certifica que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver es la imagen de una cosa muerta. Confusión perversa entre lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce a creer que es viviente".<sup>21</sup>

Las imágenes familiares en Richter nos revelan esa "confusión entre lo Real y lo Viviente". Esas figuras se nos aparecen como todavía vivientes, como espectros de la memoria que se corporaliza. A través de esas imágenes fotográficas, Richter nos dice "eso pasó ahí", ese pasado todavía tiene presencia. La foto familiar, estereotipo de la imagen-recuerdo, nos interpela de la forma más angustiosa, volviendo al presente un pasado que debe ser olvidado, la foto a ser guardada para no volver a ser expuesta en esa "ilógica" relación entre el aquí y ahora con el allí y entonces.<sup>22</sup>

*Tante Marianne* nos interpela como foto estereotipada de la imagen familiar, igual a las que conservamos en nuestros álbumes. *Onkel Rudi*, a su vez, nos habla directamente a los ojos con la frontalidad de su rostro, enfrenta al espectador con su sonrisa. La frontalidad tiene, en el lenguaje de la mayoría de las estéticas, el significado de lo eterno, lo inmortal, aquello que se convierte en objeto para escaparle a la temporalidad.

La foto no sólo se convierte en instrumento de identidad, de recuerdo y olvido sino que también es medio para des-subjetivizar esa muerte convirtiéndola en "muerte de los otros". "La muerte no asombra porque se la considera algo que tiene que suceder pues es inevitable que sea así. Por tanto las muertes de la que los diarios o los medios de comunicación en general informan cuando la muerte comentada de familiares o amigos, siempre es muerte de los otros".<sup>24</sup>

La reflexión sobre la muerte se muestra yuxtapuesta-complementaria a la reflexión sobre la identidad y la memoria. La objetualización del pasado es paralela a la objetualización de la muerte como forma en que la sociedad moderna anestesia la angustia de su pasado y de su inevitable futuro. Pensemos en el contexto de la sociedad de consumo alemana en pleno boom económico de mediados de la década del 60, donde era necesario un proceso de desindividualización de la memoria como forma de objetualizar los propios miedos<sup>25</sup>. En palabras de Barthes: "Es nece-

20 BARTHES, Roland, *op. cit.* pág. 157

21 *Ibidem*, pág. 139

22 MISTEREK-PLAGGE, Ingrid, *op. cit.* pág. 65

23 BOURDIEU, Pierre, *op. cit.* pág. 112

24 PARFAIT, Blanca H., *La idea de la muerte en la filosofía y en el arte*, Buenos Aires: Ed. Tekné, 1994, pág. 106. En este sentido, es importante el análisis que esta autora realiza al diferenciar el Dasein heideggeriano con la figura del Uno en este mismo autor. El hombre común, el Uno, se "cura" de la muerte al convertirla en la muerte de otros: "El morir es, por imperio del uno, una contingencia más de la vida. El uno relaja el nivel de la muerte y la coloca dentro de las "cosas comunes", dentro de lo que le sucede a los otros, dentro de lo que no rozará por el momento al Dasein del caso. Como si ella no le incumbiera. La muerte adquiere el carácter de un hecho que sucede, de una realidad de la vida diaria, como algo que le acaece a la naturaleza humana. El transformar la muerte en un hecho "real", "ante los ojos", el considerarla una realidad de la vida, es la comprensión con la que el uno disfraza la muerte. Esta no es más la posibilidad irreferente o irrebalsable del Dasein, sino un hecho más de la vida cotidiana. Los casos de muerte se han dado y se seguirán dando. Nada más hay que preguntar ¿Acaso no ha sucedido así

¿Acaso no ha sucedido así siempre?" pág 107

25 *La temática de la muerte ha sido más que tratada en la obra de Richter y las diferencias entre los autores está reflejada por la posición de uno de los más prestigiosos analistas: Benjamin Buchloh.*

*Veamos estas palabras de Bruno Corà: "Nella conversazione tra Richter e Buchloh (1986), a proposito delle scelte aleatorie della foto e dei criteri iconografici seguiti in quelle scelte, il critico considera assurdo individuare nella pittura di Richter la permanenza del tema della morte. Nelle risposte alle domande che gli vengono poste, Richter non è altrettanto perentorio e invece lascia intendere di non essere indifferente a questo contenuto. D'altronde, in seguito, in più circostanze, dopo il ciclo pittorico del 18. Oktober 1977 e nelle "Notes" del 1992, Richter ritorna sull'argomento: "L'angoscia della morte. La certezza di morire senza sapere in che modo ci immerge nei tormenti... È una misea consolazione sapere che l'idea della morte, della sofferenza e dell'agonia terrorizza più gli esseri in buona salute che gli agonizzanti o gli uomini che soffrono ...".* CORÀ, Bruno, op.cit. pág. 14

26 BARTHES, Roland, op.cit. pág. 160

27 BUCHLOH, Benjamin, op.cit., pág 30

sario que en una sociedad la Muerte esté en alguna parte; si ya no está en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida".<sup>26</sup>

Las fotos familiares en Richter son reflejo de ese proceso, tanto las presentadas en Atlas como aquellas traspasadas al cuadro. Parafraseando a Benjamin Buchloh, en las fotos se coloca al espectador en un péndulo de percepción entre la muerte de la realidad, como olvido del propio pasado, y la realidad de la muerte en la "mnemonic image".<sup>27</sup>

### Richter y el pasado como tradición

La tercera elaboración sobre el tema del pasado y la memoria es una de las temáticas que menos puede circunscribirse al corpus de obras "fotográficas" de Gerhard Richter. Todo su arte es un interminable diálogo con las vanguardias de la época como así también con la tradición de la obra de arte. Su variedad de estilos es ya una meta-reflexión sobre la pintura misma; encontramos en su obra: esculturas, pinturas con base fotográfica, retratos, paisajes al modo romántico, espejos, instalaciones con vidrios, pintura abstracta, pintura de campos de color, Farbtafeln, entre tantos otros.

El trabajo de Astrid Kasper titulado "Gerhard Richter. Malerei als Thema der Malerei" (Gerhard Richter. La pintura como tema de la pintura) es realmente uno de los trabajos, lamentablemente todavía no traducido al español, más completo sobre la obra de este autor vista como meta-pintura.

Richter, en sus cuadros, muestra cómo la imagen fotográfica puede convertirse en deudora de la tradición artística. Basta observar los vínculos de pinturas como *Lesende* con la obra de Vermeer, o los cuadros *Erschossener* (1 y 2) de *Oktober* y su referencia a la obra de Manet, *La muerte del torero* de 1864. Cuando Richter dice no querer usar la fotografía como medio para la pintura sino usar la pintura como medio para realizar la fotografía quiere mostrarnos justamente este sentido de que la tradición pictórica no puede ignorarse para el análisis de la imagen en el contexto de la sociedad de consumo. En palabras de Bourdieu: "*La référence à la culture légitime n'est en effet jamais totalement abolie*".<sup>29</sup>

Por otro lado, Richter no sólo elabora la figura de la obra como perteneciente a una tradición artística sino que también se coloca como artista dentro del propio movimiento de la historia del arte. Cuando decide intervenir en la conformación de su *Catalogue raisonné* eligiendo su obra *Tisch* como la primera, y en ese mismo acto dejando de lado sus obras anteriores como pintor del "realismo socialista", implica un recorte temporal y una reflexión sobre lo que es "historia" y lo que es "pre-historia" artística; nuevamente poniendo de relieve el sentido de la memoria y el olvido.

Un proceso análogo, pero con un sentido de posterioridad (proyección de su propia figura hacia el futuro), tiene la obra *Zwei Skulpturen für ei-*

*nen Raum von Palermo* (1971), donde dos bustos en bronce de ambos artistas se colocan enfrentados. La obra, actualmente en München, recupera el sentido de permanencia de las imágenes mortuorias en bronce de la antigüedad. Ambos bustos, para acentuar más el sentido de muerte-vida en la contemplación de la obra, son colocados a la altura promedio de una persona y enfretan al espectador directamente, cara a cara, con el rostro mortuorio.

Si bien estas obras no son fotográficas, comparten con el medio químico el carácter de index en tanto son huellas del objeto que se generaron en la copresencia del objeto mismo. Fueron necesarios los modelos hechos sobre los rostros de ambos artistas para la realización de los bustos. El “ésto ha sido” se nos revela, otra vez, como imagen de la muerte en estas esculturas. También cuando Richter decide pintar paisajes está teorizando sobre el sentido de la tradición pictórica. Como lo hace con *Neuschwanstein*, la imagen se convierte en elemento capital en la formación de la identidad colectiva.

En una entrevista, afirmará: “Un cuadro de Caspar David Friedrich no pertenece al pasado, pasado son algunas circunstancias que lo han generado, por ejemplo, alguna ideología... Se puede hoy pintar como Caspar David Friedrich...”<sup>30</sup> Richter recupera la imagen como pasado que se convierte en elemento constitutivo de esa identidad; pero esa identidad construida cobra un sentido distinto en la cultura de masas y en la Alemania post-fascismo. “*Mediated (...) by photography -the first of the mass media- romanticism’s presence in Richter’s painting consists of the effective recognition that nostalgia for an organic, preindustrial community is now indissociable from its mass-media treatment, inaugurated by fascism and pursued today by the culture industry*”.<sup>31</sup>

Para finalizar, tomemos un ejemplo de una obra no-fotográfica: la serie de Spiegel (espejos) realizada entre los años 1981-1986. El espejo, tal cual lo presenta Hubertus Butin citando a Victor Stoichita, se convierte en la metáfora más importante de los cuadros pictóricos desde el Renacimiento. A través de ese sentido metafórico, pondrá el artista en juego no sólo el sentido de representación sino también la figura del que contempla, del Beobachter, al colocar ese cuadro siempre lo suficientemente bajo o lo suficientemente alto como para que el espectador no pueda contemplarse a sí mismo.

En Richter, además, el espejo tiene un doble sentido: por un lado, es instrumento en su propio obrar técnico (utiliza un pequeño espejo para examinar la estructura de sus cuadros abstractos); por otro, el espejo mismo es también una reflexión sobre la tradición ya que ese objeto también tiene su relevancia en la historia del arte, baste citar las palabras de Leonardo da Vinci quien lo consideraba verdadero “maestro para los pintores”. El mismo espejo cobra así un sentido histórico en tanto referencia a una tradición artística concreta.<sup>33</sup>

Además, Spiegel es metáfora de la fotografía. El espejo es también index, comparte el ser huella física de la realidad que se presenta, pero, a

28 CORÁ, Bruno, op. cit. pág 12

29 BOURDIEU, Pierre, op cit.

30 CORÁ, Bruno, op. cit. pág 17

31 CHEVRIER, Jean-François, “Between the fine arts and the Media (The German Example: Gerhard Richter)”

En: En: AA.VV, Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: Four essays on Atlas. Barcelona: Ed. Llibres de Recerca, 2000 ISBN: 84-89771-91-X. pág. 41

32 BUTIN, Hubertus, Gerhard Richter. Editionen 1965 - 2004 ; Catalogue raisonné, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, ISBN 3-7757-1430-8. pág 21

33 Ibidem, pág 21



diferencia de la foto y de los bustos que vimos con anterioridad, no es imagen diferida (*Dagewesensein*) sino, por el contrario, temporal y espacialmente co-presente al objeto mismo (Dasein o “ser ahí”).

### **Conclusión**

Richter conserva como riqueza en su obra la variedad de estilos con los que ha trabajado. Ante tan inmensurable corpus artístico, los análisis resultan siempre fragmentarios y parciales. En este breve artículo sólo hemos intentado mostrar tres posibilidades para abordar el tema de la memoria en el corpus de los *Fotogemälde* de Gerhard Richter, sin embargo, resulta imposible, en el análisis, circunscribirse a ése solo conjunto ya que las problemáticas que se presentan en sus trabajos con base fotográfica son comunes con el resto de sus obras.

En un futuro cercano, es probable que los estudios estéticos sobre Richter se multipliquen porque las posibilidades de análisis son infinitas. Su uso de la fotografía no sólo ha sido uno de los campos más prolíficos para la investigación, tanto en su más famosa obra *Atlas* como en sus obras tempranas, sino que se configura como uno de los temas más interesantes para diversas perspectivas de análisis.

Es sin duda la elaboración sobre la memoria un tema transversal en toda su historia como artista y la capacidad indicial de la fotografía fue convertida en verdadero medio de esta reflexión. Richter señala los recuerdos políticos a ser olvidados, señala el pasado personal a ser ocultado, señala también la tradición artística en las estéticas de vanguardia. Richter, como algunos autores han señalado, es el Tomás en la historia del arte alemán, es aquel que descrea, aquél que no puede creer sin haber visto, es aquél que señala y toca aquello que no debe ser recordado.

"Acompañamos  
a los que nos ayudan  
a ampliar nuestro horizonte"

**José L. Puricelli | & | Asociados**  
A B O G A D O S



Av. Pte. Roque Sáenz Peña 1185 5to H  
(C1035AAG) Buenos Aires  
Tel. 4382-6886 / 4384-8561  
Cel. 15 4 479 5837  
jlpuricelli@puricelliabogados.com.ar

**José L. Puricelli apoya la participación de ramona en documenta  
S**

**FACTORÍA MADÍ.**

CCEBA FLORIDA. 943. 85. A5.

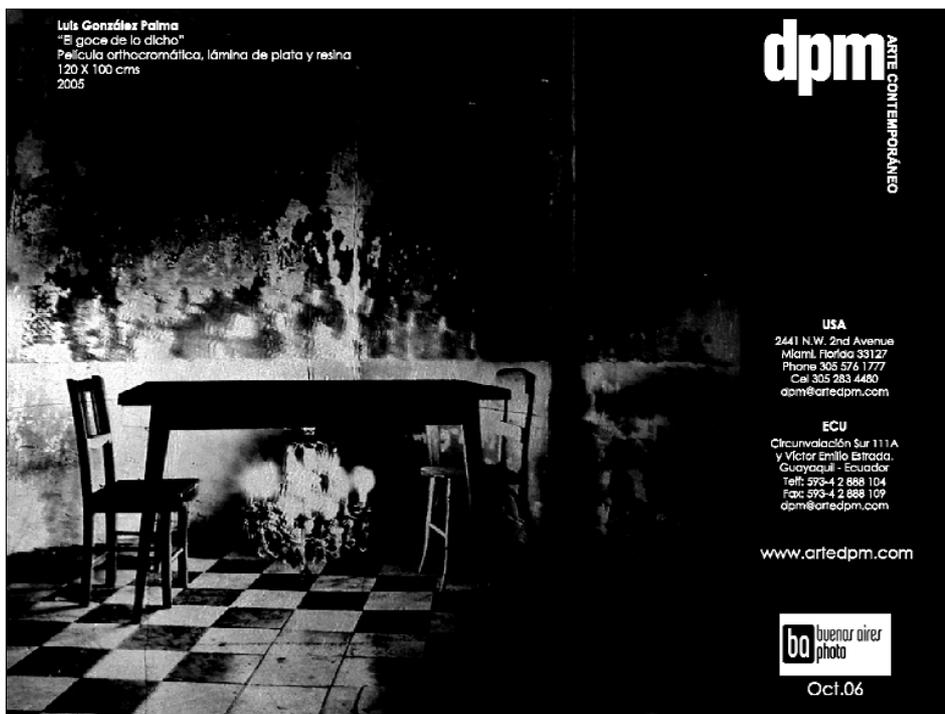
INAUGURACIÓN 2 DE AGOSTO 2006. 19 HS.

**MADÍ: PROYECTO 0660.**

FUNDACIÓN F.J. KLEMM  
M.T. DE ALVEAR 626.

INAUGURACIÓN 24 DE AGOSTO . 19 HS.

Luis González Palma  
"El goce de lo dicho"  
Pelicula ortocromática, lámina de plata y resina  
120 X 100 cms  
2005



**dpm** ARTE CONTEMPORANEO

**USA**  
2441 N.W. 2nd Avenue  
Miami, Florida 33127  
Phone 305 576 1777  
Cell 305 283 4480  
dpm@artedpm.com

**ECU**  
Circunvalación Sur 111A  
y Victor Emilio Estrada,  
Guayaquil - Ecuador  
Telf: 593-4 2 888 104  
Fax: 593-4 2 888 109  
dpm@artedpm.com

www.artedpm.com

**ba** buen aires  
photo  
Oct.06



## Universidad Nacional de Tres de Febrero

### Licenciaturas:

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



**Sede Académica Caseros**  
Valentín Gómez 4838

**Informes e inscripción**

info@untref.edu.ar

**4759-3528**

**4759-3537**

**PROA**  
FUNDACION

**MUSEO  
TAMAYO**  
arte contemporáneo

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

**info@proa.org**  
**www.proa.org**

# Jesús Soto

VISION EN MOVIMIENTO

Curadoras: Tatiana Cuevas - Paola Santoscay

Coordinación e investigación: Cecilia Rabossi

**Hasta el 3 de septiembre de 2006**

---

# Sol Lewitt

WALL DRAWINGS

 Ternium

 Tenaris

# Pequeño daisy ilustrado

## Almohada

- \* Amiga blanda, dura, callada, compañera confesora, confidente, consultora, de esponja, de plumas, discreta ergonómica, fina, gruesa, oreja muda mullida, de viaje, de leer, silenciosa.
- \* Boludeces deseos, descanso dudas risas, lágrimas, planes, preguntas, suspiros.
- \* Apoyo, compinche, prótesis, llave, refugio, silenciador, testigo, transformador.
- \* Roqueters bráguidos, labios de trapos enormes, músculo de monstruos fríos, panza de palabras bajas, susurros nítidos.
- \* Colchón pequeño.
- \* Acomodarlas es un talento.
- \* Pedazo de casa, un pedacito de vida.
- \* Conserva la memoria.
- \* Consejera de reyes y plebeyos.
- \* Estacionamiento de la cabeza.
- \* Reservorio del tiempo.
- \* Bendito objeto de mi deseo.
- \* De sueños e insomnios.
- \* Absorbe cualquier sueño.
- \* Cercano a mejilla.
- \* Almohadilla: para clavar agujas.
- \* Almohadón: almohada grande.
- \* Almohadazo: golpe dado con la almohada.
- \* Almohadillero: persona que hace almohadas.
- \* Dar la almohada: la reina hacer grande de España a una dama.
- \* Tomar la almohada: cuando una dama toma la posesión de grande de España.
- \* Lugar densamente poblado de ojos durmiendo.
- \* Sostiene mi respiración a la hora del placer.
- \* La única que sabe cómo soy.
- \* Tiene alma, toma mi forma. Soy mi almohada.
- \* Cordón de plata que nos une con mundos desconocidos.
- \* Espacio que espera estallar de júbilo cuando se despatarre en ella tu pelo.
- \* La vista se cansa de leer y escribir, la cabeza

pesa y cae en ella para que no se lastime de tanto andar.

\* Desde la almohada veo el techo: "este techo no me es conocido, no es interesante, no tiene nada de particular".

\* Adminículo para poner la cabeza mientras se duerme, compuesto en su 20% por ácaros, huevos y demás cosas alérgicas.

\* Las tienen los gatos en las patitas, les sirven para caminar más alto y cómodos, por eso no usan zapatos.

\* La almohada se había apropiado de todos mis secretos, ahora me extorsionaba para que nunca me olvidase de tí.

\* Cada noche te lleva a la corte de Morfeo y te presenta el mundo en su forma más extraña y hermosa.

\* Por eso regreso / borracho de angustia / te lleno de besos / y caricias mustias / Paco Casillas

\* Fue en vano, esa almohada la asfixió.

\* Proviene del árabe hispánico almuhadada, y éste del árabe clásico mihaddah, cuyo núcleo es hadd (mejilla).

\* Donde descansa la cabeza / blando campo de los sueños / la pluma que escribe en las noches y amortigua el sonido de disparos / de asesinos insensatos / ladrones de la vida / Ernesto Oldenburg

\* Alguien apuñala la almohada / en busca de su imposible / lugar de reposo. Alejandra Pizarnik, Los trabajos y las noches, 1965.

\* Los libros de almohada: pequeños manuales de arte erótico japonés que entre el S.XVII y XIX se guardaron bajo la almohada en cajas laqueadas. Se prohibieron oficialmente en 1853 por ser considerados literatura pornográfica.

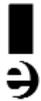
\* Las almohadas son de Chano Centurión, no cabe otra imagen.

**Colaboraron entre otros:** *Adriana Minoliti, Agua De coco, Agustín Speroni, Ana Lema, Bufon Queti, Claudia Umpiérrez, Claudio Arias, Crispin López, Crux Do Sul Delia, Denise Sánchez, Ernesto Ballesteros, Ernesto Oldenburg, Ezequiel Muñoz, Gabriel Calabuig, Gabriela Bruch, Gumier, Jaimon, Jose Giudici, José R. Sánchez Rodríguez, Karina Peisajovich, Lalipo, Lux Le Foo, Mateo Amaral, Maxi Bellmann, Mónica Zalla, Nuria Kojusner, Olkapää, Paco Casillas, Roberto Jacoby, Xil Buffone.*

**ASGA**  
Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós  
Pasaje Tres Sargentos 359  
C1054ABA Buenos Aires

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

*delinfinitoarte* 

## Festival de la Luz

Septiembre.06

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

## Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

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

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

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

**Absoluta reserva**

**En Buenos Aires:**

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

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

**En Punta del Este, Uruguay:**

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

**E- mail:** gerardoterrel@uol.com.ar

## Alicia Maffei

clases de dibujo  
y de arte digital

4796-5596

[www.aliciamaffei.com.ar](http://www.aliciamaffei.com.ar)

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

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

para  
-niños desde 3 años  
-niños con dicapacidad leve.

en **el espacio**.  
taller de **Daniela Semino**  
(artista. performer, cocinera y  
profesora tallerista)

reservar  
4 302 0646 / 15 6116 5155

## ramona es leída en el mundo

y todos dicen

obrigado!  
aguyje!  
merci!  
thank you!  
danke schön!  
grazie!  
**gracias**

a la dirección general de asuntos culturales  
de la cancillería

lesen Sie ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien

legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

<p><b>J U D I T H</b> <b>VILLAMAYOR</b></p> <p><b>ARTE</b> CLASES INDIV. Y GRUPALES J@VILLAMAYOR.COM.AR</p>	<p><b>Luis Lindner</b></p> <p>clases de dibujo</p> <p>comargin@hotmail.com</p>	<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura-grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p><b>Fabián Burgos</b> <b>Análisis de obra</b></p> <p>burgosbox@yahoo.com.ar Tel. 15 56 474947</p>
<p><b>Ad-Hoc</b> S.R.L.</p> <p>La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos www.adhoc-villela.com</p>	<p><b>rafael cippolini</b></p> <p>clases individuales y grupales</p> <p>arte &amp; literatura</p> <p>arno.cipp@dd.com.ar</p>	<p>FUNDACIÓN DESCARTES</p> <p>Programa de Estudios Analíticos Integrales</p> <p>Billinghurst 901 4861-6152 www.descartes.org.ar</p>	<p><b>CeDInCI</b></p> <p>Disponible el Anuario de Investigación n 5</p> <p><b>Políticas de la Memoria</b></p> <p>Fray Luis Beltrán 125 4631-8893</p>
<p>Taller de pintura Clínica de obra</p> <p>Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar</p> <p><b>4862-5284</b></p>	<p><b>ACADEMIA START</b></p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>	<p><b>proyectov</b></p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectov.org</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconoci- dos peritos. Suipacha 1087 3° "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>
<p>TALLER DE ARTES VISUALES Mariela Farina</p> <p>20 % descuento para lectores de ramona</p> <p>Tel.: 4856-9101 tallerfarina@yahoo.com.ar</p>	<p>visitá bola de nieve</p> <p><a href="http://www.espacioft.org.ar/boladenieve">http://www.espacioft.org.ar/ boladenieve</a></p>	<p><b>"Pinceladas y otros condimentos"</b></p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9-Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p><b>¡ramona convoca textos universitarios!</b></p> <p>-para difundir las investigacio- nes de calidad que realizan los alumnos. - Dar a conocer sus trabajos fuera del ámbito académico. - Favorecer la comunicación entre las diferentes disciplinas.</p> <p>interesados pueden consultar en ramona@ramona.org.ar</p>

**viajobien.com**

**Bienal de arte de San Pablo**  
Del 7 de octubre a diciembre

**u\$s 461.-\***

Incluye:

Pasaje aereo

3 noches de alojamiento con desayuno

Hotel Comfort Moema, (3\* excelente) cercano a la Bienal.

Traslado aeropuerto-hotel-aeropuerto.

\* Precio por persona en base habitación doble. Impuestos incluidos.  
Sujeto a disponibilidad al momento de efectuar la reserva.

**4314-0778**

[www.viajobien.com](http://www.viajobien.com)  
[info@viajobien.com](mailto:info@viajobien.com)

**Alicia Maffei**

clases de dibujo  
y de arte digital

4796-5596

[www.aliciamaffei.com.ar](http://www.aliciamaffei.com.ar)

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

## muestras

ASGA

SEPTIEMBRE

**Luciana Lamothe**  
en Galería Alberto Sendros

Alonso / Bianchedi / Remo, Miynarzewicz / Roux.	<b>RO, galería de arte</b>	Pintura	7/09 al 7/10
Arnaiz / Astica / Benedit / Bissolino Testa y otros	<b>Wussmann</b>	Técnicas varias	12/08 al 10/09
Artistas varios; Kosice, Gyula	<b>CC de España</b>	Técnicas varias	2/08 al 29/09
Basualdo / Herrera / Mariani Miroli /Redondoy otros	<b>CC Ricardo Rojas</b>	Objetos, Intervención, Pinturas	17/08 al 15/09
Banks / Garabello	<b>Jardín Oculto</b>	Pintura	18/08 al 14/09
Eugenia Calvo	<b>CC de España</b>	Video Instalación	02/08 al 29/09
Carmona / Mayorga / Meijide / Sapia	<b>Atica</b>	Dibujo	22/08 al 16/09
Andrea Cavagnaro	<b>Rosa Chancho</b>	Instalación	14/08 al 20/09
Alejandro Chaskielberg	<b>Dir.Gral de Museos</b>	Fotografía	13/08 al 13/09

da/  
DANIEL  
ABATE  
GALERIA

SEPTIEMBRE

**Arquitectura del Cielo | Diana Aisenberg**  
en Daniel Abate

De la Mota / Heredia Munich / Eulalia Gentile / Wells	<b>Victor Najmías Art gallery international</b>	Escultura	21/08 al 06/09
--	---	-----------	----------------

delinfinitoart

SEPTIEMBRE

**Festival de la luz | Fotografías**  
en Del infinito Arte

Alexis Diaz Belmar	<b>Alexis Díaz Belmar</b>	Fotografía	1/09 al 4/10
Ana Dragone	<b>Suipacha</b>	Pintura	25/09 al 15/10

E S P A C I O  
Fundación Telefónica

DEL 8 DE SEPTIEMBRE AL 22 DE OCTUBRE

**Arte y Nuevas Tecnologías**  
**Premio Mamba - Fundación Telefónica**

Curadora: Laura Buccellato

Francisco Estarellas	<b>Alicia Brandy</b>	Pintura	11/09 al 25/09
Ferreiro / Scavuzzo	<b>CC Borges</b>	Instalación	22/05 al 22/12
Raúl Flores	<b>CC Rojas</b>	Fotografía	9/09 al 22/10
Gache / García / Mackern / Brian	<b>CC de España</b>	Arte Digital	2/08 al 29/09
García Alix	<b>CC de España</b>	Video Instalación	2/08 al 29/09
Rosa Gonzales	<b>Artis (Córdoba)</b>	Collage	11/08 al 15/09
Carlos Herrera	<b>CC de España</b>	Collage	02/08 al 29/09
Carlos Huffman	<b>Rosa Chancho</b>	Fotografía	02/08 al 29/09
Frida Kahlo / Diego Rivera y otros	<b>CC Borges</b>	Dibujo - Pintura	29/06 al 27/09

## muestras



**KARINA PARADISO**  
- Galería de Arte -

29 DE AGOSTO AL 15 DE SEPTIEMBRE

**María Ruth Giménez Tanzi | Elsa Caymes**  
en Galería Karina Paradiso

Kosice/ Rothfuss	Fund. Klemm	Técnicas varias	24/08 al 22/09
Julio Alan Lepez	RO, galería de arte	Pinturas / objetos	08/09 al 05/10
Juan Carlos Liberti	MNBA	Pinturas	22/02 al 24/09
Aurelio Macchi	Casa de Yrurtia	Escultura	13/08 al 24/09
Valeria Maculan	CC de España	Instalación	13/08 al 24/09



1 DE SEPTIEMBRE AL 30 DE OCTUBRE

**Guttero**  
Un artista moderno en acción

HASTA NOVIEMBRE.06

**David Lamelas**  
Tiempo como actividad

MAMAN FINE ARTS

Galería Daniel Maman

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

Liliana Portaluppi	Los Cuencos (mdq)	Técnicas Mixtas	17/09 al 27/09
Matilde Marin	Fund Alon para las artes	Fotografía	19/07 al 19/09
Ezequiel Muñoz	Sonoridad Amarilla	Fotografía	9/08 al 9/09
David Nahón	CC de España	Instalación	2/08 al 29/09



Inauguraciones pabellon4.

29 de Agosto 20 hs. artistas **Adriana Cora** Pinturas / sala I  
**Alejandra Winkhaus** xilografía y pinturas / sala II  
Proyecto cubo **Adrián Fortunato**, **Alejandro Thornton**, **Claudio Roncoli**, **Lucia Poisson** sala III  
Uriarte 1332 palermo viejo 4-772-8745 www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar

PALATINA

DEL 13 DE SEPTIEMBRE AL 02 DE OCTUBRE DE 2006

**Hugo De Manziani | Pinturas**

Enrique Policastro	Hoy en el Arte	Pintura	24/08 al 16/09
Leopoldo Presas	Muntref (Caseros)	Oleos y Dibujos	28/06 al 30/09



DEL 13 DE JUNIO AL 3 DE SEPTIEMBRE

HASTA EL 3 DE SEPTIEMBRE

**Jesús Rafael Soto**  
Visión en Movimiento

**Sol Lewitt**  
Wall drawings

Curadoras: Tatiana Cuevas  
Paola Santoscoy



13 DE SEPTIEMBRE AL 14 DE OCTUBRE

**Marcelo Pombo** nuevo espacio: **RES**  
ocho pinturas y un objeto **Constanza Piaggio Conatus**  
y continúa Fabio Kacero | La muestra del año

Luciana Rondolini	CC España	intervención	2/08 al 29/09
Rosanna Salonia	M Quinquela Martín	Fotografía	5/08 al 30/09
Celina Saubidet	Elsi del Río	Escultura	5/09 al 14/10

## galerías



**Alberto Sendrós** | lu a vi de 14 a 20 hs  
 Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995  
 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

Adriana Indik	Rodriguez Peña 2067 PBªA	Bs As	lu-vi 15-20
Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi 15-20; sa 10-13
Appetite	Venezuela 638	Bs As	lu-vi 14-18; sa 16-19
Arte y Parte	Chile 427	Bs As	do-ju 15-19
Artis (Córdoba)	Av. Núñez 5585	Córdoba	lu-vi 16-21; sa 10:30-12:30
Atica	Libertad 1240 PB 9º	Bs As	lu-do 11-13 y 15-20. sa 11-13:30
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 11-14
Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	Bs As	mi-do 15-19
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21



Pasaje Bollini 2170 005411 48048247  
 c.p 1425 Buenos Aires dag@danielabategaleria.com.ar  
 Argentina www.danielabategaleria.com.ar

Decastelli Chile 354 Bs As a combinar



Av. Quintana 325, Pb.  
 4.813.8828 / 4.815.5699  
 lunes a viernes de 11 a 20 hs.

**E S P A C I O**  
 Fundación Telefónica

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA - Arenales 1540  
 Cap Fed. - 4333-1300 /4333-1301  
 espaciofundacion@telefonica.com.ar  
 www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio  
 ma-do 14-20:30 hs. Lunes cerrado al público.

Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502	Bs As	lu-vi 12-19; do 14-19
Hoy en el Arte	Gascón 36	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Imago (Fundación OSDE)	Suipacha 658	Bs As	ma-do 09-00



**KARINA PARADISO**  
 - Galería de Arte -

[www.karinaparadiso.com.ar](http://www.karinaparadiso.com.ar)  
 Av.del Libertador 4700 PBªA

La Caverna	Catamarca 1301 (subsuelo)	Rosario	a combinar
Los Cuencos	Roca 1404	Mar del Plata	ju-sa 9:30-13 y 16-20; do 16-20

## PALATINA

Arroyo 821 | Tel/Fax: (54 11) 4327-0620  
(C 1007 AAA) Buenos Aires Argentina  
palatina@fibertel.com.ar

M Bellas Artes Urbano Poggi  
M del Papel, P. de las Artes  
M Larreta

Sarmiento 530  
Zapiola 2196  
Vuelta de Obligado 2139

Rafaela (Sta Fe) lu-vi 9-12 y 16-19; do 17-20  
Bs As a combinar  
Bs As lu y mi-do 14-19:45



Malba-Colección Costantini  
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires  
Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500  
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar  
jue-lun y fer 12-20, mie hasta 21hs con entrada gratuita

## MAMAN FINE ARTS

Galería Daniel Maman  
Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina  
LU-VI 11-20, SA 11-19

Marchiaro, Galería  
MNBA  
Museo Sívori

Belgrano 609  
Av. del Libertador 1473  
Infanta Isabel, Av. 555

Córdoba a combinar  
Bs As ma-vi 12:30-19:30; sa-do 9:30-19:30  
Bs As ma-vi 12-19; sa-do 10-19



Uriarte 1332 Palermo Viejo / Tel-fax: 4772-8745 /  
4779-2654

## PROA FUNDACION

Av. Pedro de Mendoza 1929-[C1169AAD]  
Buenos Aires-Argentina  
t/f [54-11] 4303 0909-info@proa.org-Mar. a Dom. 11 a 19 hs.

RO, galería de arte

Paraná 1158

Bs As

lu-vi 11-20; sa a combinar

## RUTH BENZACAR GALERIA DE ARTE

Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80  
galeria@ruthbenzacar.com  
www.ruthbenzacar.com

Sylvia Vesco  
Vermeer  
Wussmann

San Martín 522 1ª4  
Suipacha 1168  
Venezuela 570

Bs As  
Bs As  
Bs As

lu-vi 14:30-20; sa 11-13  
lu-vi 11-19; sa 11-14  
lu-vi 10:30-20; sa 10:30-13

Hasta el 30 de octubre de 2006

# Guttero

un artista moderno  
en acción

Curador: **Marcelo E. Pacheco**

**Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**  
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina  
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6598 / 99  
info@malba.org.ar | [www.malba.org.ar](http://www.malba.org.ar)

malba  Colección Costantini