

ramona

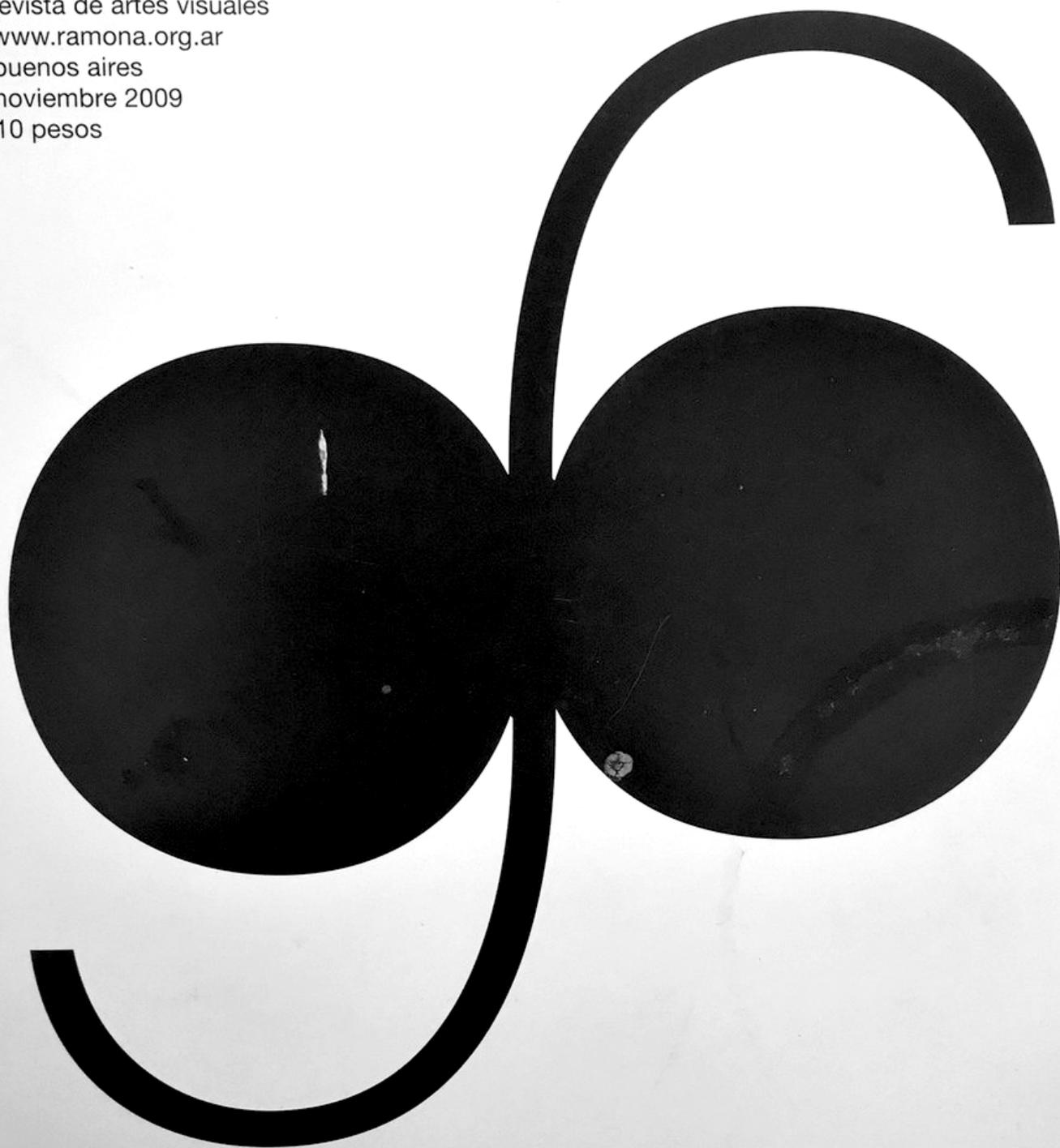
revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

buenos aires

noviembre 2009

10 pesos



TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA. Introducción de los editores
> Pablo Fessel y Federico Monjeau /// **Entre Categorías** > Morton Feldman
Convergencias: Paul Klee, Mark Tobey, John Cage > Pablo Gianera
Concepciones del arte sonoro > Helga de la Motte-Haber /// **Sobre la técnica de collage en Mahler y Ives** > György Ligeti /// **Jean-Jacques Rousseau y la música abstracta** > Pablo Fessel /// **Formas del tiempo** > Federico Monjeau /// **Y ASIMISMO... La religión surrealista** > Georges Bataille /// **Entrevista con Catherine David** > Mariano Oropeza

A

ARGENTINA

B

E

ESPAÑA

C

C

cultura que se
comp[ArtE]

EXPOSICIONES / MEDIALAB
ACTIVIDADES FORMATIVAS
MEDIATECA / CONCIERTOS

Florida 943 / Paraná 1159
Buenos Aires - Argentina
www.cceba.org.ar



CCEBA Centro Cultural de España en Buenos Aires



PREMIO :: 09 |
FUNDACION ANDREANI 10 |

18 de diciembre 2009 - 31 de enero 2010
Teatro Auditórium - Boulevard Marítimo N° 2280
Mar del Plata



Fundación Andreani • Suipacha 272 • CP C1008AAF
Ciudad de Buenos Aires • Tel. 011 4328-3993
info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar



**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

7/10 al 13/11

ALESSANDRA SANGUINETTI

EL DEVENIR DE SUS DIAS

EDUARDO BASUALDO
TODO LO CONTRARIO

25/11 al 8/1/10



Muestra de los artistas seleccionados.

JAZMIN LOPEZ

Ganadora Curriculum cero 2008

**ARTISTAS
REPRESENTADOS
POR LA GALERIA**

Roberto Aizenberg, Ernesto Ballesteros, Luis Camnitzer, Eduardo Costa, Nicola Costantino, Alejandro Chaskielberg, Leo Chiachio & Daniel Giannone, Flavia Da Rin, Marina De Caro, Jorge De La Vega, Juan Carlos Distéfano, Martín Di Girolamo, Nora Dobarro, Leandro Erlich, Leopoldo Estol, León Ferrari, Sebastián Gordin, Julio Grinblatt, Nicolás Guagnini, Miguel Harte, Graciela Hasper, Guillermo Iuso, Fabio Kacero, Alejandro Kuropatwa, Luciana Lamothe, Valentina Liemur, Marcos Lopez, Jorge Macchi, Fabián Marcaccio, Mondongo, Marie Orensanz, Liliana Porter, Alejandro Puente, Pablo Reinoso, RES, Miguel Angel Ríos, Gustavo Romano, Miguel Rothchild, Alessandra Sanguinetti, Martín Sastre, Pablo Siquier, Adrián Villar Rojas, Román Vitali, Judi Werthein, Dolores Zinny Juan Maidagan.

Florida 1000. Buenos Aires. Teléfono 5411 4313,8480 galeria@ruthbenzacar.com



Su seguridad en arte



- ▾ **Certifique y autentifique su obra con nuestro Cuerpo de Peritos especializados.**
- ▾ **Sistema de obleas técnicamente inviolable.**



Informes:

Lunes a viernes de 14 a 18 hs. Suipacha 1087 3° «B»
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Teléfonos: [54.11] 4311.9196 / 4313.3713
info@galeriasargentinas.com.ar
www.galeriasargentinas.com.ar

ramona

revista de artes visuales

n° 96. noviembre 2009

10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

Roberto Amigo, José Fernández Vega,

Graciela Hasper, Roberto Jacoby,

Fernanda Laguna, Ana Longoni,

Guadalupe Maradei, Judi Werthein

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,

Diego Melero, Mario Gradowczyk,

Nicolás Guagnini, Lux Lindner,

Alberto Passolini, Alfredo Prior,

Daniel Link, Mariano Oropeza,

M777, Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Santiago Basso

editorial@ramona.org.ar

Editores invitados

Pablo Fessel

Federico Monjeau

Corrección

Dolores Curia

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Dolores Curia

Publicidad

Florencia Hipolitti

Archivo y donaciones

Dolores Curia

Los colaboradores figuran en el índice

Muchas gracias a todos

ramonaweb

www.ramona.org.ar

ramona@ramona.org.ar

Concepto

Jacoby

Coordinación

Paula Bugni

Agenda y secciones

Florencia Hipolitti

Candelaria Muro

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Tucumán 3758

(C1189AAB) Ciudad Autónoma de Bs As

info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Paula Bugni

Patricia Pedraza

Prensa

Candelaria Muro

Administración

Julia Ramírez Aufgang

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

índice

- EDITORIAL
- 9 **Constantes y sonantes**
- TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA
- 10 **Introducción**
Pablo Fessel y Federico Monjeau
- 12 **Entre Categorías**
Morton Feldman
- 16 **Convergencias: Paul Klee, Mark Tobey, John Cage**
Pablo Gianera
- 20 **Concepciones del arte sonoro**
Helga de la Motte-Haber
- 26 **Sobre la técnica de collage en Mahler y Ives**
György Ligeti
- 32 **Jean-Jacques Rousseau y la música abstracta**
Pablo Fessel
- 38 **Formas del tiempo**
Federico Monjeau
- BATAILLE
- 45 **Presentación: La más perfecta negación del interés material**
Julián Fava
- 46 **La religión surrealista**
Georges Bataille
- ENTREVISTA CON CATHERINE DAVID
- 54 **“En la actualidad el arte se vincula al posicionamiento de fetiches-obras para el mercado y las bienales”**
Mariano Oropeza
- RESEÑA DE LIBRO
- 59 **Testimonios de un período fundador**
Margarita Pierini
- DECLARACIÓN
- 61 **Estado de alerta: ante el incendio del archivo de Hélio Oiticica**
Red Conceptualismos del Sur

PROA

Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca, Caminito
Buenos Aires - Argentina
-
T [+5411] 414-1000
E info@proa.org
www.proa.org

Arte en Tiempo

Septiembre - Diciembre 2009
-
Obras cumbres del Arte
Universal del siglo XVII al XXI
-
Carraci
Tiépolo
Velázquez
Paoloni
Kosuth
Morandi
Gilbert & George
De Chirico
Wall
entre muchos otros artistas
destacados y más de cien obras
-
Curador
Giacinto di Pietrantonio



Constantes y sonantes

Con bombos y platillos, me complazco en anunciar este número casi estival, que querrán devorar a la velocidad del sonido. “Transposiciones. Ideas sobre música y pintura” es el dossier central, magistralmente editado por Pablo Fessel y Federico Monjeau, que se propone analizar problemáticas recientes como las del arte sonoro, en el horizonte más amplio de una serie de resignificaciones y transposiciones entre la música y la pintura en el último siglo. Como obertura encontrarán “Entre categorías”, la traducción de un artículo del célebre compositor neoyorquino Morton Feldman, publicado en 1969 en la revista *The composer*. A partir de la descripción de la construcción del tema y la superficie en la obra pictórica de Piero Della Francesca y Cézanne, Feldman discute sobre la construcción del plano auditivo en la música y explica por qué su propia obra puede pensarse como un conjunto de composiciones que se definen entre las categorías de tiempo y espacio. A continuación, el crítico argentino Pablo Gianera estudia convergencias y divergencias en los trabajos de Paul Klee y Mark Tobey y establece filiaciones entre la abstracción en la obra de este último y la autonomía visual de la partitura en John Cage.

A modo de *intermezzo*, una conferencia de la musicóloga alemana Helga de la Motte-Haber historiza y da cuenta de la red de ideas que condensa el concepto de “arte sonoro” desde su surgimiento. Luego, una traducción del artículo “Sobre la técnica del collage en Mahler y Ives”, en donde el destacado compositor de origen judeo-húngaro György Ligeti da cuenta de la utilización de la técnica de collage en los artistas Braque, Picasso y Kurt Schwitters y observa cómo ese procedimiento de utilización de materiales provenientes de otros momentos históricos y su inserción en un nuevo contexto se verifica, de un modo característico en cada caso, en la obra musical de Gustav Mahler y Charles Ives, dos compositores que dejaron una fuerte impronta en el tratamiento de materiales musicales a lo largo de todo el siglo XX.

Ya llegando al final, el docente e investigador argentino Pablo Fessel indaga cómo Jean-Jacques Rousseau, en el “Ensayo sobre el origen de las lenguas”, formula la idea de una pintura no figurativa como correlato de una música abstracta. Para cerrar, Federico Monjeau realiza un recorrido crítico por distintos paralelismos y correspondencias entre sonidos, palabras e imágenes en el arte del siglo XX que se sella en la reformulación radical la premisa que reinó durante mucho tiempo en el universo de la estética, según la cual todas las artes aspiran a la condición de la música: ahora –dice Monjeau observando el método compositivo de Morton Feldman–, es la música la que aspira a la pintura.

Además de todo esto, no se pierdan mis *bonus tracks*: una conferencia de Georges Bataille sobre el surrealismo, una entrevista a la curadora Catherine David, y más.

Un número que nos quedará muy grabado. Chan, chan.

INTRODUCCIÓN

Transposiciones. Ideas sobre música y pintura

**Pablo Fessel
Federico Monjeau**

El ruido, una categoría histórica antes que acústica, operó siempre como alteridad de la nota, incólume tras cien revoluciones estéticas. Su inclusión entre los contenidos de la música en el siglo XX implicó un desplazamiento de categorías: el motivo (una categoría figurativa), como elemento generador de la forma, devino en un material. La idea de John Cage de extender el campo de la música al ámbito universal de lo audible fue más allá de la incorporación del ruido al repertorio de sus materiales, fue más allá entonces de una expansión del material para terminar por afectar la misma idea del límite.

El entorno sonoro entendido como música lo desplazó del orden del sonido construido, compuesto, y por eso mismo delimitado, al sonido percibido. Pasado el objetivismo moderno, la música volvió al interior del sujeto, pero ya no en el orden de la imaginación, como en el siglo XIX, sino como objeto de la percepción. El desdibujamiento del límite

(más bien su transferencia al plano del sujeto) ubicó estas nuevas formas de música en un renovado diálogo con las artes plásticas, un diálogo que no se circunscribe a la idea de un “paisaje” sonoro susceptible de ser tratado como objeto estético, sino que se extendió por ejemplo al espacio como una nueva dimensión del material. Frente a la radicalidad de una música entendida ante todo como un modo de oír, el arte sonoro confronta la contradicción entre la amplitud ilimitada de lo audible y la reflexión acumulada históricamente alrededor de la idea de música como sonido organizado.

La presión sobre el límite tiene un correlato estético en la reconsideración de las disciplinas artísticas, de su contenido propio y su posición entre las artes. El mismo extrañamiento que permite escuchar el entorno sonoro como música es el que permite ver en la partitura un excedente de la representación simbólica del sonido; extremado, la convierte en un objeto visual autónomo. Música y plástica pero también música como plástica, en una variedad de formas: el tiempo entendido como espacio, la obra

como un lienzo de tiempo en la expresión de Morton Feldman, la pintura como música visual en Paul Klee y la partitura como objeto pictórico en Cage, la abstracción en Kandinsky como repercusión de la música descentrada de Arnold Schönberg, la imaginación de una música no figurativa en la estética comparada de Jean-Jacques Rousseau, y sus realizaciones en el siglo XX.

La idea de este dossier fue la de disponer problemáticas recientes como las del arte sonoro (un género que se constituye en el cruce entre la proyección de la instalación hacia lo sonoro y la extensión de la música hacia el espacio físico en el que se realiza) en el horizonte más amplio de una serie de resignificaciones y transposiciones entre la música y la pintura en el último siglo. Esas resignificaciones involucran una transformación y una crítica de los límites. La apología de la melodía por parte de Rousseau constituye una resistencia frente a lo indiferenciado. Al conjurarlo, lo imaginó antes de que la modernidad lo hiciera realidad. Mark Tobey, al disociar el trazo de la delimitación, establece un pasaje de la figura-

ción a la abstracción. La transposición de la técnica del collage a la composición en la música de Ives y Mahler desplaza el límite que separaba la forma simbólica de lo heterónimo al interior de la obra musical. El límite se vuelve heterogeneidad de los materiales en la textura y fragmentación de la forma. La resistencia de Feldman a la parcelación del tiempo, su idea de una música entendida como tiempo ininterrumpido, expresa también una aspiración a trascender los límites de su racionalización. La diversificación del espacio en *Gruppen* de Stockhausen representa otro modo de dar forma al tiempo.

Los ensayos "Entre categorías" de Morton Feldman, "Concepciones del arte sonoro" de Helga de la Motte-Haber y "Sobre la técnica del collage en Mahler y Ives" de György Ligeti se publican por primera vez en español. "Convergencias: Paul Klee, Mark Tobey, John Cage" de Pablo Gianera, "Jean Jacques Rousseau y la música abstracta" de Pablo Fessel, y "Formas del tiempo", de Federico Monjeau, fueron escritos especialmente para **ramona**.

TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA

Entre Categorías¹

Morton Feldman²

Oscar Wilde dijo alguna vez que una pintura puede ser interpretada de dos maneras: por su tema o por su superficie. Luego, sin embargo, su relato continúa advirtiéndonos que si buscamos el significado de la pintura en su tema, lo hacemos bajo nuestra propia cuenta y riesgo. No será tan inquietante como Oscar Wilde, aunque este problema realmente existe siempre cuando separamos una parte integral de una obra de arte de otra.

La música, tanto como la pintura, tiene su tema tanto como su superficie. Me parece que el tema de la música, de Machaut a Boulez, siempre ha sido el de su construcción. Las melodías o las series de doce notas no ocurren porque sí. Deben ser construidas. Los ritmos no salen de cualquier parte. Deben ser contruidos. Demostrar cualquier idea formal en música, ya sea sobre su estructura o su restricción, es una cuestión de construcción, en la cual la metodología es la metáfora controladora de la composición. Pero si quisiéramos describir la superficie de una composición musical tendríamos ciertas dificultades. Aquí es donde las analogías con la pintura podrían ayudarnos. Dos pintores del pasado vienen a mi mente: Piero della Francesca y Cézanne. Lo que yo quisiera hacer es yuxtaponer a estos dos hombres al momento de describir (bajo mi propia cuenta y riesgo) tanto sus construcciones como sus superficies, para retomar luego una breve discusión sobre la superficie, o plano auditivo, en la música.

Piero della Francesca está lleno de misterios.

Como sucede con Bach, su genio reside en su construcción. Vemos un mundo cuyas relaciones espaciales han adoptado los principios recientemente descubiertos por la Perspectiva. Pero la Perspectiva era un instrumento de medición. Piero ignoró esto y nos dio la eternidad. De hecho, sus pinturas parecen desvanecerse en la eternidad, en una especie de memoria colectiva Jungiana de los comienzos del *ethos* Cristiano. La superficie pareciera ser una simple puerta que atravesamos para experimentar la pintura en su totalidad. Casi se podría decir (a pesar de todos los hechos que lo contradicen) que no hay superficie. Quizás sea porque la Perspectiva misma es una herramienta ilusoria que separa los objetos del pintor en pos de alcanzar la síntesis que los pone en relación entre ellos. Dado que esta síntesis es ilusoria, podemos contener tanto esta separación como su unidad en una imagen simultánea. El resultado es una forma de alucinación, tal como lo es Della Francesca. Todos los intentos de utilizar un principio organizativo, tanto en pintura como en música, tienen un aspecto alucinógeno.

Cézanne, por otra parte, no se desvanece en un mundo de tiempos misteriosos. La construcción de la pintura, que puede comenzar como una idea pictórica, desaparece, dejando pocos rastros de un principio organizativo unificador. Más que llevarnos a un mundo de memoria, su insistencia en el plano de la pintura nos empuja hacia algo más inmediato. La búsqueda de la superficie se ha transformado en el tema que obsesiona a la pintura.

Los pintores Expresionistas Abstractos lleva-

1> Este artículo se publicó por primera vez en la revista *The Composer*, vol. 1, n° 2 (septiembre de 1969). La presente versión proviene de *Give my regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman* (Cambridge, Exact Change, 2000).

2> **Morton Feldman** (1926-1987) fue un

destacado compositor neoyorquino, pionero en la música aleatoria e indeterminada, así como en la música que requiere improvisación. Su encuentro con John Cage, en 1949, tuvo una gran importancia en su formación. Fue amigo de Jackson Pollock y Philip Guston, entre otros, y ha sido muy influenciado por los

expresionistas abstractos. Entre sus obras principales se encuentran: *Intermissions* (1950-1952), *Vertical Thoughts 2* (1963), *First Principles* (1967), *False Relationship and the Extended Ending* (1969), *Rothko Chapel* (1971), *Chorus and Orchestra* (1972), *String Quartet* (1979).

ron a la superficie emergente de Cézanne un paso más allá en lo que Philip Pavia caracterizó como “espacio crudo”. Rothko luego descubrió que no era necesario que la superficie fuese activada por la vitalidad rítmica de un Pollock para poder mantenerse viva; que podía existir como un extraño, vasto y monolítico reloj solar, para así decirlo, con el mundo exterior reflejándose en él con otro significado, otra respiración.

Me temo que ha llegado el momento en que tendré que enfrentar el problema de cómo definir el plano superficial auditivo de la música. ¿Es el contorno de los intervalos que seguimos cuando escuchamos? ¿Puede ser la proliferación vertical o armónica del sonido que proyecta brillo en nuestros oídos?

¿Algunos tipos de música tienen esa dimensión superficial y otros no? ¿Es posible lograr obtener la superficie de la música en general, o es ese un fenómeno relacionado con otro medio, la pintura por ejemplo?

Mientras pensaba acerca de todo esto, me dirigí hacia el teléfono y llamé a mi amigo Brian O’Doherty. “Brian –le pregunté–, ¿qué es la superficie de la música sobre la que siempre te hablo? ¿Cómo la definirías o describirías? Naturalmente, O’Doherty comenzó disculpándose. Al no ser un compositor –y sin saber mucho acerca de música– dudó en contestar. Luego de una breve persuasión de mi parte, me brindó el siguiente pensamiento: “La superficie del compositor es una ilusión a la que él agrega alguna cosa real: sonido. La superficie del pintor es algo real a partir de la cual él crea una ilusión.”

Luego de una respuesta tan notable, debía continuar. “Brian, ¿podrías ahora diferenciar –le dije–, entre una música que tenga superficie y una música que no la tenga?”

“Una música con superficie construye con el tiempo. Una música que no tiene superficie se somete al tiempo y se transforma en una progresión rítmica.”

“Brian –continué–, ¿Beethoven tiene superficie?”

“No”, me respondió enfáticamente.

“¿Tiene superficie alguna música que conozcas de la civilización Occidental?”

“Exceptuando tu música, no se me ocurre ninguna”.

Ahora saben porque llamo a Brian O’Doherty. Cuando O’Doherty dice que la superficie existe cuando uno construye con el Tiempo, se acerca mucho a mi definición; aunque yo creo que la idea se trata más bien de dejar al Tiempo libre, en lugar de tratarlo como un elemento de la composición. No; incluso construir con el Tiempo no sería suficiente. El Tiempo debe ser dejado solo.

En lo que concierne a la construcción, la música y la pintura son análogas hasta los primeros años del siglo XX. Así, el arte Bizantino, por lo menos en su chatura abarrotada, no fue distinto a los Cantos Gregorianos o del canto llano. Al principio del siglo XV, el comienzo de una organización del material más compleja y rítmica con la música de Machaut tuvo su paralelo en Giotto. La música también introdujo elementos “ilusorios” durante los comienzos del Renacimiento, inaugurando pasajes de sonidos tanto suaves como fuertes. La milagrosa mezcla o la fusión de los registros en una entidad homogénea, como en la música coral de Josquin, también se encuentra en la pintura de esa era. Aquello que caracterizó al Barroco fue la interdependencia de todas las partes y su subsecuente organización por medio de una paleta armónica variada y sutil. Con la llegada del siglo XIX la Filosofía tomó el poder o, para ser más precisos, el espectro de la dialéctica de Hegel lo hizo. La “unificación de los opuestos” no solo explica a Karl Marx sino que también explica la larga era que comprende tanto a Beethoven como a Manet.

En los comienzos del siglo XX, tenemos (¡gracias al cielo!) la última idea organizativa

de importancia tanto en pintura como en música; el cubismo analítico de Picasso, y una década más tarde, el principio de composición con doce tonos de Schoenberg. (Webern está aun más relacionado al Cubismo en su fragmentación formal). Pero, así como Picasso en Cubismo fue una sumatoria –un análisis de la historia de las ideas formales en la pintura que extendió su propio futuro– esta tendencia también caracterizó a los grandes nombres de la música de ese tiempo. Schoenberg, Webern, Stravinsky, constituyen más la historia de la música que una extensión de la historia de la música.

Picasso, que encontró el Cubismo en Cézanne, desarrolló a partir de esta idea un nuevo sistema. Falló en ver la contribución de mayor alcance de Cézanne; esta no tenía que ver con cómo hacer un objeto, ni con cómo el objeto existe *a través* del Tiempo, *en* el Tiempo o *alrededor* del Tiempo, sino de cómo el objeto existía *como* Tiempo. Tiempo recuperado, como Proust refiere en su obra. Tiempo como Imagen, tal como sugería Aristóteles. Esta es el área que las artes visuales comenzarían luego a explorar. Este es el campo que la música, engañándose con que estaba contando los segundos, ha negado. Una vez tuve una conversación con Karlheinz Stockhausen, en la que me dijo: “Sabes, Morty, no vivimos en el paraíso, sino aquí abajo, en la tierra”. Comenzó a golpear la mesa y dijo: “Un sonido existe aquí, o bien aquí, o aquí”. Estaba convencido de estar demostrándome la realidad. De que el golpe, y el posible posicionamiento de los sonidos en relación al mismo, era la único de lo que el compositor podía realmente estar seguro, aferrarse. El hecho de haberlo reducido a algo tan simple como un metro cuadrado le hizo pensar que el Tiempo era algo que podía manejar y hasta parcelar, tanto como quisiera.

Francamente, este enfoque del Tiempo me

aburre. No soy un relojero. Me interesa llegar al Tiempo en su existencia no-estructurada. Es decir, me interesa saber cómo esta bestia salvaje vive en la selva y no en el zoológico. Me interesa saber cómo es que el Tiempo existe antes de que pongamos nuestras garras, nuestra mente y nuestra imaginación sobre él.

Uno podría pensar que la música más que cualquier otro tipo de arte exploraría el Tiempo. Pero ¿es así? El *timing*, y no el Tiempo, se ha considerado como lo real en música. Beethoven, en obras como la sonata *Hammerklavier*, ilustra esto perfectamente. Todos los mosaicos, todas las yuxtaposiciones en los rejunte de retazos de ideas ocurren en el momento justo. Uno siente que está siendo continuamente salvado. Pero ¿de qué? Del aburrimiento, quizás. Mi suposición es que nos está salvando tanto a sí mismo como a nosotros de la ansiedad. ¿Que pasaría si Beethoven siguiera y siguiera sin ningún elemento de diferenciación? Entonces tendríamos Tiempo Ininterrumpido. “El Tiempo se ha convertido en Espacio y no habrá más Tiempo”, recita Samuel Beckett. Una situación increíble que induciría a la ansiedad a cualquiera de nosotros. De hecho, no podemos siquiera imaginar este tipo de Beethoven.

Pero ¿qué hace Cézanne mientras encuentra su camino hacia la superficie del lienzo? En las modulaciones de Cézanne, la inteligencia y el toque se han convertido en algo físico; algo que puede ser visto. En las modulaciones de Beethoven, no tenemos su toque, solo su lógica. No es suficiente para nosotros que haya escrito la música. Necesitamos que se siente al piano y toque para nosotros. Con Cézanne no hay nada más que preguntar. Su mano está en el lienzo. Sólo la mente de Beethoven está en su música. El Tiempo, aparentemente, sólo puede ser visto, no escuchado. Por este motivo, tradicionalmente, pensamos en la superficie

en términos de pintura y no de música. Mi obsesión con la superficie es el tema de mi música. En este sentido, mis composiciones no son realmente “composiciones”. Uno podría llamarlas lienzos de tiempo en los que más o menos aplico al lienzo un tinte general de música. He aprendido que cuanto más se compone o se construye, más se evita que el Tiempo Ininterrumpido se transforme en la metáfora controladora de la música. Ambos términos (Tiempo, Espacio) han comenzado a ser utilizados en música y en artes visuales tanto como en matemática, literatura, filosofía y ciencia. Pero, aunque la música y las artes visuales dependan de estas áreas para la utilización de cierta terminología, las búsquedas y los resultados implicados son distintos. Por ejemplo, cuando por primera vez inventé una música que le ofrecía varias opciones al intérprete, aquellos que estaban familiarizados con la teoría matemática despreciaron el término “indeterminado” o “aleatorio” en relación con estas ideas musicales. Por otra parte, los compositores, insistieron en que lo que yo estaba haciendo no tenía nada que ver con la música. ¿Qué era entonces? ¿Qué es hoy? Prefiero pensar en mi trabajo como “entre categorías”, entre el Tiempo y el Espacio. Entre la pintura y la música. Entre la construcción de la música y su superficie. Einstein dijo alguna vez que cuantos más hechos descubría sobre el universo, más incomprendible y ajeno este parecía volverse. El medio, ya sean los sonidos de un John

Cage o la arcilla de un Giacometti, puede ser igualmente incomprendible. La técnica sólo puede estructurarlo. Este es el error que cometemos. Es esta estructura, y sólo esta estructura, la que se vuelve comprensible para nosotros. Al poner a “la bestia salvaje” en una jaula, todo lo que preservamos es un espécimen cuya vida podemos ahora controlar completamente. Mucho de lo que llamamos arte se hace de la misma forma; tal como uno podría coleccionar animales exóticos para un zoológico.

¿Qué vemos cuando miramos un Cézanne? Bueno; vemos cómo el Arte ha sobrevivido; también vemos cómo el artista ha sobrevivido. Si nuestro interés reside en descubrir cómo ha sobrevivido el Arte, estamos en terreno seguro. Si nuestro interés se basa en saber en cómo Cézanne, el artista, sobrevivió, estamos en problemas; que es donde deberíamos estar.

Tengo una teoría. El artista se revela a sí mismo en su superficie. Su escape hacia la Historia es su construcción. Cézanne lo quería de ambas formas. Si le preguntáramos: “¿Eres Cézanne o eres Historia?”, su respuesta sería: “Elige la respuesta que quieras bajo tu propia cuenta y riesgo”. Su ambivalencia entre ser Cézanne y ser Historia se ha transformado en un símbolo de nuestro propio dilema.

*Traducido del inglés por
Luciana Olmedo-Wehitt.
Revisado por Federico Monjeau.*

TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA

Convergencias: Paul Klee, Mark Tobey, John Cage

Dependencia musical de la imagen, autonomía visual de la partitura.

Pablo Gianera¹

Cuando, hacia 1959, Universal Edition publicó *Zyklus*, una de las primeras partituras gráficas de Karlheinz Stockhausen, el crítico Wolf-Eberhard von Lewinski comentó en la revista *Melos* que, en una “primera impresión”, parecía tratarse menos de una partitura que de “un dibujo de Paul Klee”.

La pertinencia de la observación consiste justamente en el término de comparación. Klee era el modelo de un encuentro moderno entre la música y la pintura. No solamente por la anécdota de que el pintor eligió su arte casi a los veinte años (“La opinión de que la pintura es el oficio adecuado se va fortaleciendo cada vez más”, anotó en su *Diario* hacia 1900, después de años de vacilar entre la literatura y la música, que seguiría practicando casi toda la vida como solvente instrumentista amateur), sino porque Klee ocupa un lugar de precursor en la búsqueda convergencia de la pintura y la música contemporáneas. Pero no son las notas musicales ni la representación anecdótica de instrumentos musicales que apa-

recen en sus pinturas y dibujos aquello que muestra este vínculo.

De 1921, *Fuge in Rot* [Fuga en rojo] es, como el posterior *Landschaft in A dur*, ejemplar. Las figuras, algunas curvas y otras rectilíneas, surgen de un fondo negro en series independientes, como voces. La aparición es paulatina en color y en tamaño: van del gris al rosa pálido y alcanzan su máximo tamaño justamente en el rojo. En esa gradación simultáneamente veloz, las figuras multiplicadas “se pisan”, se superponen. Resulta evidente la figuración del *stretto*, la pretensión de fijar espacialmente la dimensión temporal de la música; eso que se llama “forma” y que es una metáfora del espacio. La nominación es aquí decisiva y, a la vez, residual. Cuando en 1966 el estadounidense Mark Tobey, pionero de la abstracción norteamericana, tituló *Arietta* a uno de sus cuadros, obligó al observador a imaginar en el dinamismo de las líneas las analogías de la forma musical a la que alude; lo obligó, finalmente, a imaginar mimesis allí donde nada prueba que la haya ni que pueda efectivamente haberla. Los cuadros de Klee y Tobey no podrían ser más diferentes, pero ambos parecen responder al

¹ Pablo Gianera es crítico de música y de literatura. Trabaja en el diario *La Nación* y colabora con revistas

especializadas de la Argentina y España. Es docente en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla. Integra el

consejo de dirección de la revista *Diario de Poesía*.

mismo principio: un cierto optimismo sobre la posibilidad de intersección entre las artes, una especie de universalidad estética dispuesta a desdeñar románticamente los límites impuestos por el *Laocoonte* de Lessing. *Arietta* conserva todavía las huellas de un período en las obras de Tobey que recibió el nombre de *white writing*. El artista empezó a desarrollar esta práctica a partir de 1935; en principio, como elemento compositivo de obras figurativas que derivaría posteriormente en la abstracción: un trazo continuo, una línea sin principio ni fin aparentes, construye realmente la pintura sin que esa línea delimite nada en particular. Esta “escritura blanca” estaba un poco emparentada con los intereses religiosos y filosóficos del pintor por Oriente, pero en realidad el orientalismo artístico de Tobey es simplemente caligráfico, de pincel. Klee y Tobey coinciden en el lugar del puro signo, que no mantiene ya una relación de contigüidad existencial con lo significado. Como la de Morton Feldman, la deuda del compositor John Cage con los pintores del expresionismo abstracto estadounidense es grande. Cage y Tobey se conocieron hacia 1940 en Seattle, en el período de la “escritura blanca” del pintor. Cage se convirtió casi de inmediato en coleccionista de las obras de Tobey.² Decía haber aprendido de él, de sus pinturas, una “manera de mirar”. Muchas veces recordó en sus libros y en entre-

vistas una caminata con Tobey y otros amigos desde la Cornish School hasta un restaurante japonés. El tramo, que en otras circunstancias no habría demandado más de cuarenta y cinco minutos, llevó varias horas. Según el relato de Cage, “[Tobey] se detenía continuamente a observar alguna cosa que le parecía asombrosa y que nosotros nunca habiéramos advertido. Inmediatamente, su mirada convertía esas cosas en una obra de arte”. Cage aprendió la lección de manera idiosincrásica: la obra de arte no sería en adelante para él una construcción, sino un descubrimiento (no sería lícito sin embargo pensar en el *objet trouvé* surrealista), un acontecimiento cuya realización podía propiciarse pero no definirse como forma. Lo propiamente estético no está en el objeto sino en el sujeto, que debe organizar una forma. “Era la primera vez que alguien me enseñaba a mirar sin prejuicios, alguien que no comparaba lo que veía con algo anterior”. Luego, en abril de 1944, la Willard Gallery presentó la primera exposición individual de Tobey en Nueva York. Al salir de la muestra, Cage notó que el color negro y la textura del asfalto de la calle deparaban una experiencia semejante a la del blanco en los cuadros de Tobey. Queda como testimonio tanto de la caminata de Seattle como de la muestra neoyorquina, y sobre todo como programa, el mesóptico con el nombre del pintor:

2> Agradezco a Jorge Mara esta información y, por lo demás, el acceso a

numerosas reproducciones de las pinturas de Mark Tobey. Resulta fundamental en

este sentido el catálogo de la muestra que su galería montó en Madrid en 1994.

each Thing he saw
he asked **TO** look at.

By
the time we reached the japanese
restaurant
our **eYes** were open.

waiting for the bus, i happened to
look at the pave**MENT**
i **wAs** standing on:
noticed no diffe**R**ence between
loo**K**ing at art or away from it.

The
d**O**ors and windows are open.
"why **B**ring it back?
I'd forgott**E**n where it was.
You could have kept it."

all it is a **M**elody
of m**A**ny
colo**R**s
*Klangfarbenmelodie.*³

La idea de la *Klangfarbenmelodie*, de la melodía de timbres (que pierde en español el matiz de color de la palabra alemana *Farbe*) dominaba a Cage ya desde las *Sonatas e interludios para piano preparado*, escritas entre 1946 y 1948. Las líneas, la escritura, disimulan el color en los cuadros de Tobey. En cambio, la "escritura" del pintor y el tipo de atención que demanda parecen haber resultado decisivas para Cage. Las superficies atiborradas de Tobey reclaman una atención semejante a la del intérprete ante ciertas partituras de Cage; una atención difusa que no consigue hacer foco en un nú-

cleo fijo (*moving focus*, se la llamó) del espacio del cuadro. "No adopto un posición definida –escribió Tobey–. Tal vez esto explique la observación de alguien que miraba mis obras: '¿Dónde está el centro?'" La tendencia a la *pictorización* de las partituras coincide con el momento de la indeterminación formal de la música que esas mismas partituras tratan, ya no de representar según un código, sino de producir. Puede existir indeterminación en escritura convencional (la *Klavierstück XI* de Stockhausen o la *Tercera sonata* de Pierre Boulez son casos conocidos), pero es sumamente difícil encontrar partituras meramente gráficas sin indeterminación. Las partituras de Cage no pueden ocultar en este sentido su deuda con la *escritura* de Tobey, y esto sobre todo en la pieza *Aria*, para voz, y en ciertas páginas del *Concert for Piano and Orchestra*, de 1957-1958. En las dos obras, y singularmente en la segunda de ellas, los gráficos son simples referencias para la interpretación, cuyo resultado final puede apenas predecirse. Hay en esta decisión un momento regresivo: por un lado, la notación tradicional se revela insuficiente, pero por otro se verifica una abstención de la composición misma sobre el material, es decir, la construcción propiamente dicha. Embozada en la aparente autonomía de la renuncia a la expresión (meta que Cage perseguía por lo menos desde fines de la década de 1940, después del descubrimiento de Tobey), asoma otra variedad de heteronomía: al desvincularse el material del contenido, se inicia la servidumbre a la contingencia. La homología entre la línea en la pintura, autosuficiente y cerrada sobre sí misma, y la lí-

3> Literalmente, y sin respetar la regla del mesóstico, la traducción es la siguiente: "cada cosa que él veía/ pedía que se la mirara./ Cuando/ llegamos al restaurante japonés/ teníamos los ojos abiertos.//

Mientras esperaba el ómnibus, se me ocurrió mirar el pavimento/ yo estaba allí de pie./ no advertía ninguna diferencia entre/ observar arte y no hacerlo.// Las/ puertas y ventanas están abiertas./ '¿por

qué devolverlo?/ Había olvidado dónde estaba./ Podrías habértelo quedado.// todo es una melodía/ de muchos/ colores: *Klangfarbenmelodie*"

nea en la partitura gráfica, de una referencialidad forzosa aunque incierta, se revela dudosa. Mientras que el gesto pictórico de imitar la música señalaba en última instancia una amenaza a la mimesis por la vía de la abstracción, la música que parte de lo pictórico pretende guiar una gestualidad, el acto de la interpretación, anterior a cualquier codificación unívoca.⁴ El radicalismo máximo de volverle la espalda a la tradición de la música europea incluso en su sistema de notación se encuentra con el primitivismo. Theodor W. Adorno, no casualmente en el ensayo “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura”, advertía críticamente esta singularidad: “La notación en el arte de la música es esencial, no accidental. Sin escritura no habría ninguna música altamente organizada; la distinción histórica entre improvisación y *musica composita* coincide cualitativamente con la distinción existente entre la articulación musical laxa y la vinculante”.⁵ Por más racionalidad que aplicara a la producción del azar (del *I-Ching* en el *Concert...* a las especulaciones numéricas), Cage insiste en oponer la música a la composición. La *escritura*, en música, excede el trazo, no es caligrafía; la escritura es, en verdad, composición. La paradoja de estas partituras –paradoja, en fin, cuyo origen había tocado el crítico en su comentario acerca de *Zyklus*– consiste en la autonomía misma de la partitura co-

mo objeto estético desasida de su función como guía de acciones, mientras que, por el otro lado, esa autonomía propicia el regreso a cierta barbarie en su veleidosa e imprevisible realización musical.

La anotación de Klee en su diario según la cual la fotografía fue inventada en el momento preciso como advertencia de la concepción materialista tiene consecuencias no solamente en la pintura. A él podría aplicársele la ocurrencia de Goethe de que “una ley desconocida en el objeto corresponde a una ley desconocida en el sujeto”. La abstracción nunca se impone en sus pinturas, ni siquiera en las que tienden a ser no figurativas, y que él prefería llamar “absolutas”. Lo abstracto es en Klee una latencia (un dibujo de 1917 se llama *Elementos embrionales de abstracción*), que nunca termina de manifestarse, que quizás ni debería hacerlo. Para Tobey, en cambio, la abstracción no era sino la variedad última de la mimesis: “Cuando encontramos lo abstracto en la naturaleza, encontramos el arte más profundo”. Tobey consiguió rememorar la naturaleza en un momento en que semejante rememoración se había vuelto históricamente imposible. En esa abstracción, tan afín a la de Cage aunque de signo contrario, podría encontrarse la música con la pintura, pero sólo, quizás, si lo abstracto fuera la ley secreta e inmanente de la que hablaba Goethe.

4> Pero la figuración, como lo probarían los programas, no es del todo ajena a la música, ya sea que imite modelos naturales o modelos abstractos. Recientemente, el compositor argentino

Oscar Strasnoy exploró concisa y agudamente esas posibilidades en el artículo “La musique et ses modèles” (*La stratification de la mémoire*, À la ligne, 2009)

5> Adorno, Th. W, *Sobre la música*, trad. Gerard Vilar, Barcelona, Paidós, 2000. [También en: *Escritos musicales III*, trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2006]

TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA

Concepciones del arte sonoro¹

Helga de la Motte-Haber²

El término “arte sonoro” (*Klangkunst*) fue originariamente sólo una traducción de la palabra inglesa *soundart*, que a su vez era una variante de *visual art*. Con el término *soundart* se aludía a la circunstancia de que los artistas plásticos comenzaban a trabajar con el sonido. Pero con el paso del tiempo, el arte sonoro se convirtió en una especie de concepto de género, una designación que remite a la zona intermedia entre los géneros tradicionales del arte. Sin embargo, con el desarrollo de los *mixed* y *multimedia*, hace tiempo que se disolvió el canon tradicional del arte; por consiguiente, también se diluyó como rasgo definitorio la “posición intermedia”. A despecho de numerosos críticos que señalan las /sus imprecisiones, el concepto de arte sonoro ha mostrado, no obstante, una gran resistencia y vitalidad, y esto pese al hecho de que sólo existen pocas instituciones que contribuyan a su consolidación. Se trata de un “concepto paraguas”, que cubre cosas muy diferentes. Rosalind Krauss utilizó esta bella metáfora para todos los nuevos conceptos que surgieron en el siglo XX. Por mi parte, me gustaría aplicarla más fundamentalmente a todas las denominaciones que fueron puestas en circulación desde la emancipación de la estética en el siglo XVIII. Por ejemplo, el término sinfonía también es un “concepto paraguas”, dado que las características co-

munes entre una sinfonía de tres minutos de Adolf Scheibe y la novena de Beethoven, de una hora de duración, son poco notables. Ni siquiera la caracterización de pieza instrumental resulta concluyente.

El término arte sonoro es un concepto que condensa una red de ideas, que no necesariamente tienen que encontrarse presentes en cada obra individual. Es incluso imposible que todas ellas estén presentes en una determinada obra particular, con lo cual llegamos a un primer e importante rasgo, que si bien no es exclusivamente típico del arte sonoro aparece en él con especial intensidad.

1. La individualización de las obras en el siglo XIX y de los trabajos en el XX y XXI parece ser un proceso progresivo. Esta hace que sea imposible que las obras o los trabajos cumplan con todas las características de un concepto de género. Esta singularidad se relaciona con la emancipación por parte de los artistas de las condiciones funcionales ocurridas hace unos 250 años. A la declaración de la libertad artística –convertida, entretanto, en una idea globalizada– siguió la idea de la obra autónoma, cuya pretensión se basaba, ante todo, en su singularidad. La originalidad y la novedad siguen siendo criterios artísticos esenciales, al menos en nuestro espacio cultural. Con el tiempo, el proceso de autonomización ha ido abarcando todas las áreas del arte; con ello se abre el panorama de la historia del arte sonoro.

1> Título original: “Konzeptionen von Klangkunst”, conferencia brindada en 2002 en Berlín. Publicado en el sitio web *Soundbag*, N° 117 (2003), <<http://www.floraberlin.de/soundbag/index>

117.html#soundbag>.

2> **Helga de la Motte-Haber** (1938) es una destacada musicóloga alemana. Se desempeña como profesora de Psicología de la Música en la Universidad Técnica de

Berlín, y fue cofundadora de la Sociedad Alemana de Psicología de la Música (*Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie*).

La autonomización significó, en los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo XX en Europa y en los años cincuenta en los Estados Unidos, abandonar las hasta entonces existentes condiciones materiales del artista. El artista plástico creía no estar ya más atado al pincel, los colores, la piedra, la madera, etcétera; el músico, principalmente Alexander Skriabin, se apropió de los colores. El adentrarse en la zona intermedia entre los géneros artísticos se convirtió en una seductora aventura. Las transgresiones de los límites que condujeron a nuevos emplazamientos estéticos en la zona intermedia entre los géneros artísticos, caracterizaron las concepciones estéticas en el primer tercio del siglo XX. Lászlo Moholy Nagy ya había intentado, en los años veinte, transformar metódicamente impresiones ópticas en acústicas mediante el rayado de discos. Casi al mismo tiempo, Erik Satie intentó amoblar con sonido espacios abiertos y antecorredores. Así nació la idea de las instalaciones sonoras. Formas intermedias y no delimitadas mostraron luego, en los años sesenta, que la división tradicional de las artes se había vuelto insostenible, porque los artistas se comportaban de manera independiente y autónoma respecto del material. El proceso de automatización ha abarcado, entre tanto, todas las áreas del arte, incluyendo las formas de presentación y de recepción. Esto se muestra claramente en los *environments* e instalaciones: la autonomía del receptor está más fuertemente pronunciada en las instalaciones sonoras. Estas se presentan alrededor del receptor como campo energético, que él puede experimentar más intensamente de lo que sería posible en

las formas tradicionales presentadas de manera frontal, como una estructura rica en facetas que requiere constantemente nuevas interpretaciones. En estas instalaciones sonoras la percepción del visitante juega un rol central. Está concebida por el artista para volver al receptor totalmente partícipe. Su condición de acontecimiento acústico y óptico está en ellas estrechamente entrelazado. Tras estas reflexiones sobre el proceso de autonomización, que además debe ser pensado como progresivo, me gustaría pasar a otro punto de vista.

2. El arte sonoro se relaciona con la ubicación en dos sentidos, por un lado, respecto de su emplazamiento espacial concreto y, por el otro, en relación con la ubicación del receptor. El emplazamiento espacial concreto, que –como, a veces, en el caso del *land-art*– erige como elemento principal el lugar, en vez de la transformación artística, ha influenciado fuertemente el pensamiento artístico, desde los años sesenta. Si prescindimos de las reflexiones del tempranamente fallecido Robert Smithon, que más tarde dieron origen a la expresión “in situ”, las reflexiones teóricas sobre la relación con el emplazamiento y el concepto de espacio se iniciaron, más crecientemente, en los años ochenta. En el centro se hallaban ideas tales como la temporalización de espacios y lugares concretos. Por detrás, se encontraba la reflexión de que el hombre sólo puede descubrir el espacio como un juego de cercanía y alejamiento, así como mediante la velocidad de su recorrido o el movimiento de la mirada, es decir mediante la integración de representaciones temporales. Además, el espacio mismo tiene

una especificidad temporal-situacional; es modificado por la luz y la oscuridad. Fuentes de sonido, destinadas a indicar una temporalización artificial del espacio, pueden desdibujar el interior y el exterior. Se desarrollaron muchos pensamientos importantes e interesantes. Poner de relieve los espacios concretos puede encontrarse, mediante esta concepción dinámica temporal, enteramente en el centro de la creación artística.

A través de las estelas acústicas, de las fuentes azules (que murmuran, como siempre, de manera artificial), de un prominente edificio de oficinas en Berlín (en la esquina de la calle Friedrich con la calle Leipziger), Bernhard Leitner confirió al espacio una fuerte presencia para el visitante. El pensamiento de Bernhard Leitner me parece fundamentalmente dirigido –y sirva esto como un impulso para la siguiente discusión– a un perfeccionamiento de la teoría arquitectónica, el cual –a pesar de todas las analogías musicales de edificios construidos dinámicamente– antes de los trabajos de Leitner, aún no había sido llevado a cabo. Esto vale incluso para arquitectos a quienes, como en el caso de Daniel Libeskind, les gusta señalar su formación musical. Porque también los edificios concebidos dinámicamente de los últimos veinte años siguen aún la idea de Isaac Newton del espacio como caja vacía. En cambio, las construcciones acústicas de Bernhard Leitner entrelazan el espacio mediante una estructura sonora. De este modo, lo ponen inmediatamente en relación con el visitante, que puede experimentarlo desde la más próxima cercanía. Recientemente Leitner, en un trabajo titulado “Espacios mentales”, dejó especialmente claro su pensamiento de que el espacio es, en última instancia, una interpretación de la mente del observador. El arte es así concebido como una condición que interactúa en una situación, un lugar, un tiempo, con el oyente/observador. [...]

3. Presencia y presentificación: Christina Kubisch ha abordado muchos temas en sus instalaciones desde 1989, “Naturaleza y Técnica”, con instalaciones en bosques o árboles susurrantes; el silencio juega un rol importante en sus trabajos, el adentro y el afuera, espacios y lugares, iglesias y estacionamientos subterráneos. Ambientes extraños y misteriosos surgen, a veces, en lugares comunes, como por ejemplo el ya mencionado estacionamiento subterráneo, cuyas columnas reacondicionadas, que en la luz ultravioleta se encuentran en el umbral de la percepción, parecen flotar en la oscuridad. Sonidos y ruidos de agua en todas sus formas gotean y fluyen en estas columnas. Christina Kubisch desplaza a lo lejos espacios conocidos, pero para traérmolos más cerca. Mediante la presencia del arte vuelve, de pronto, algo presente, motivando que se descubran, a través del arte, relaciones con la naturaleza, la historia, las condiciones de ubicación del visitante, como en el caso del estacionamiento subterráneo que se encuentra bajo un espejo de agua, con aquello que está arriba, a saber, el agua subterránea. El actor que tiene que realizar estas presentificaciones investigativas es la percepción del visitante. Se podría hablar de un complicado “procesamiento de información”. Ya a finales de los años sesenta, se encontró en la teoría del arte la diferencia entre presencia (presencia del arte) y presentificación (*Vergegenwärtigung*). La postura por entonces conservadoramente defensiva produjo una diferencia muy útil (en la consideración fenomenológica del arte) hasta el día de hoy. El concepto de “presencia del arte” no requiere explicación, pero sí el de presentificación. Pues, ¿se alude realmente a algo nuevo con él? ¿No presentifica todo arte algo que va más allá de su presencia física? Puede contestarse afirmativamente a esta pregunta. Hay, no obstante, diferencias cualitativas a ser tomadas en cuenta. Mediante el arte tradicional, con frecuencia, adquiere pre-

sencia algo ausente, por lo general, algo ausente-trascendente. En el arte moderno y, en especial, en las instalaciones, a través del arte, se presenta la presencia de algo realmente presente, pero no registrado. Se fuerzan y se alteran así los formatos económicamente simplificadoros de la percepción. En especial, las instalaciones de Christina Kubisch que se realizan en iglesias muestran que, con frecuencia, no percibimos en absoluto lo que se encuentra presente, aunque se trate de lugares de conmemoración. Así fue sólo recientemente que en un trabajo de esta artista llamó mi atención el hecho de que la placa conmemorativa en el atrio de una iglesia de Berlín estaba redactada en varios idiomas.

4. En conexión con el arte sonoro, permítaseme exponer otro punto de vista: lo efímero. Si bien es cierto que el arte sonoro puede quedar firmemente instalado, por lo general las instalaciones sonoras sólo permanecen en un lugar un tiempo limitado. Tienen un carácter de acontecimiento que no es en absoluto tan fugaz como un fuego de artificio, que suele utilizarse como metáfora de lo efímero. El arte sonoro es, por lo general, efímero, o sea, si se quiere utilizar la palabra francesa *éphémère*, una suerte de calendario. Lo efímero es una categoría central de la modernidad; al parecer fue tematizada por primera vez por Heinrich Heine, en relación con los conceptos de tiempo y espacio, que ya en el siglo XIX se habían vuelto difusos, a causa del ferrocarril. No es mi intención discutir aquí detalladamente si mediante el rasgo de lo efímero se modifica de manera fundamental el carácter de una obra. Pues de todos modos, al músico la categoría de lo efímero no le asusta. Robin Minard creería más bien incluso que de manera puramente exterior, calculadas en minutos, horas y días, sus instalaciones poseen una duración más larga que las ejecuciones de sus obras de música de cámara o de orquesta, que se

encuentran al comienzo de su carrera artística. Su instalación-concierto “Cuatro espacios” (“*Vier Räume*”) nos traslada a situaciones de lugares más grandes y amplios o de sitios más estrechos, como si estuviésemos sentados en una fuente, mientras una canica rueda alrededor de nosotros; estos “Cuatro espacios” son poco conocidos. Pues tienen enteramente un carácter de “evento”. Pueden ser instalados durante un tiempo en un espacio más grande. Pero cuando son desarmados, no desaparecen como un fuego de artificio. Dado que Robin Minard ha comenzado su carrera artística como compositor, le resulta más fácil que a muchos otros artistas aceptar que el arte sonoro comparta con la música el problema de poseer una forma de existencia múltiple. Primero como suceso sonante (en el caso de la música de un concierto) y, segundo, como documentación (en el caso de la música, una partitura que nunca permite la misma ejecución). La vieja diferencia encontrada por Walter Benjamin entre un documento muerto en el pasado y una obra que se extiende hasta el presente nunca ha sido tan adecuadamente aplicable a la música. Actualmente debería ser repensada, ya que la segunda existencia del arte (también de la música en forma de CD) adquiere un nuevo peso, a través de las tecnologías de almacenamiento cada vez más desarrolladas.

5. Más recientemente, el arte sonoro es tematizado, con más frecuencia, como “más allá de las sinestesias”. En esto se muestra, de hecho, una novedad, aunque también una pérdida en conceptualidad ocasionada por la discusión entre arte y ciencia. La sinestesia no es un concepto particularmente antiguo. Fue acuñado recién en 1892 por Jules Milet, un psicólogo francés, quien con este término no sólo aludía al hecho de que la percepción cotidiana funciona siempre de manera integral (incorporamos constan-

temente informaciones mediante los órganos de los sentidos), sino también a la circunstancia de que la percepción unimodal está cargada de modo multisensorial. Cuando oímos, se agitan conjuntamente en la audición informaciones visual-espaciales o también elementos sinestésicos, como percepciones olfativas. También completamos la percepción unimodal, interpretándola. Lamentablemente, el concepto de “sinestesia” se restringió a la *audition colorée*. En las transgresiones de distintos movimientos de vanguardia, del expresionismo, en parte del futurismo y del simbolismo, que fueron las que se convirtieron en la condición previa del arte sonoro, esta sinestesia fue enfatizada como audición colorida. Actualmente, artistas como Rolf Julius protestan contra el concepto de sinestesia entendido como audición de colores, aun cuando los pigmentos de color copian sonidos, a los cuales se agregan. No les importa aquella absurda discusión de si la nota do es roja o blanca, sino que les importa aquel conjunto o comunidad abstracta de impresiones, o sea, por lo tanto, aquello que en un sentido más estricto ha de designarse como percepción y que se encuentra delante o detrás de las formas fenoménicas. Más recientemente, en lugar de sinestesia, se empleó, a veces, el concepto de “cualidad común o general” (*All-*

gemeinqualität), “sensus communis” (sentido común). No es mi intención exponer aquí que esto es correcto sólo parcialmente, sino más bien indicar que hay todavía mucho trabajo teórico para realizar.

6. Una lente de aumento sobre la percepción: en las instalaciones sonoras de Ulrich Eller experimentamos un espacio como una escultura transitable y sonora. Los trabajos de Terry Fox extraen de la dialéctica de los cuerpos huecos y lo corpóreo una dimensión existencial. Felix Hess presenta, ante los ojos y los oídos de la gente, su inserción en el entorno natural (entre otros, las relaciones de la presión del aire sobre la piel). Hans Peter Kuhn permite experimentar cómo los oídos otorgan vida a lo visible, de modo que pueda surgir un teatro imaginario. Los espacios “afinados” de Andreas Oldörp están doblemente afinados: espacio como instrumento, y también según mi propia disposición anímica³. El arte tradicional ha de entenderse –en la bella formulación de Ludwig Tieck– como telescopio de los sentidos. Por el contrario, el arte sonoro acerca más bien una lente de aumento a nuestra desatención y también al enigma de la percepción humana.

*Traducido del alemán por Jorge Salvetti.
Revisado por Pablo Fessel.*

³> En alemán esta relación es mucho más evidente: *stimmen*: afinar, *Stimmung*:

la acción de afinar, de templar, y de allí también, el estado de ánimo, la

disposición anímica. (*N. del T.*)

CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

PROGRAMA DE CONFERENCIAS

LUCIO CASTRO. Viernes 20 de noviembre 18 hs.
en el CCEBA de Paraná 1159. Acceso abierto y gratuito.

Lucio Castro es diseñador y cineasta. En 2008 escribió y dirigió el corto "Honey, We Shouldn't Be Here", seleccionado para el festival Newfilmmakers de Nueva York (2008), y actualmente está editando su nuevo corto "It Goes Without Saying" (2009, b&n, 16mm). Además de cineasta, se desempeña como director de diseño de Armani Exchange. En 2001 fundó, junto con Elaine Ho, el website *www.iwishicoulddescribeittoyoubetter.net*, con la intención de documentar la ropa de todos los días y continuar un diálogo acerca de los alcances teóricos de la idea de vestirse, entre esos dos continentes

PROGRAMA DE TALLERES CON INVITADOS INTERNACIONALES

Del 23 al 27 de Noviembre

LUCIO CASTRO (Argentina-EEUU). **Primera Impresión**

Del 7 al 11 de Diciembre

TEDDY CRUZ (Guatemala-EEUU). **Estrategias urbanas después de "la burbuja": radicalización de lo local.**

PROGRAMA DE CURSOS

Cursos sobre poética, teoría e historia del arte a cargo de **Alan Courtis, Roberto Amigo, Ana Longoni, José Fernández Vega, Syd Krochmalny, Alejandro Ros, Ernesto Ballesteros, Daniel Link, Luis Garay, Rosario Bléfari, María Moreno, Tulio de Sagastizábal**, entre otros.

Para mayor información escribir a: cursos@ciacentro.org

CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Tucumán 3754. Ciudad de Buenos Aires

www.ciacentro.org

info@ciacentro.org

TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA

Sobre la técnica del collage en Mahler y Ives

György Ligeti¹

Mahler trabajaba frecuentemente con material residual del siglo XIX, y lo insertaba en su música a la manera de un collage. Para mencionar el ejemplo más conocido: el pasaje para trompa de postillón² en el *Scherzo* de su *Tercera Sinfonía*³. Allí el *Scherzo* es interrumpido súbitamente, el tempo se ralentiza, y la melodía del instrumento se expande libremente. Se trata de un fragmento anticuado por dos motivos. En primer lugar la trompa de postillón –que contrasta claramente con el perfeccionismo instrumental de las grandes orquestas sinfónicas de fin de siglo– representa algo primitivo, simple, casi averiado. Por otro lado, este instrumento anticuado interpreta una melodía anticuada y popular, que se relaciona de un

modo extraño con el contexto musical en que está inserta. El sonido de la trompa de postillón remite a otras épocas...

Ya en el Mahler temprano, en el tercer movimiento de la *Primera Sinfonía*, se puede encontrar plenamente representada la técnica del collage⁴. Tal como ya ha señalado Adorno en su libro sobre Mahler⁵, esta se relaciona esencialmente con el así llamado hundimiento del patrimonio cultural, el cual es elevado y hasta un tanto purificado al insertarse en un nuevo contexto.

Naturalmente, para hablar del collage se debe sondear más a fondo. El término fue tomado de las artes plásticas, de la pintura más precisamente, y si bien yo no tengo autoridad para hablar sobre Pintura, considero que su técnica y la técnica del pegado ya no tienen nada que ver una con la otra.

¹ Artículo extraído de György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott / Paul Sacher Stiftung, 2007. Agradecemos a la Fundación Paul Sacher por autorizarnos gentilmente su traducción y reproducción.

² György Ligeti (nacido en Dicsőszentmárton, Rumania en 1923 y fallecido en Viena, Austria en 2006) fue un compositor de origen judeo-húngaro (luego naturalizado austríaco), ampliamente considerado como uno de los compositores más significativos del siglo XX. Entre su extensa obra se puede destacar: *Atmosphères*, para orquesta (1961), *Lux Aeterna*, para 16 voces solistas (1966), *Lontano*, para orquesta (1967), la ópera *Le Grand Macabre* (1975-1977), el *Trio para corno* (1982), los *Nonsense madrigals*, para 6 voces

masculinas (1988-1993) y los *Estudios para piano* (1984-2006).

³ La trompa de postillón (*Posthorn*), también conocida como corneta de posta, es un instrumento de viento (metal) usado inicialmente para anunciar las salidas y llegadas de los transportes postales, muy utilizada en los siglos XVIII y XIX. Normalmente tiene forma circular o espiral, aunque existen modelos rectos. Fue utilizada por compositores barrocos como Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann. En el siglo XIX se añadieron llaves, válvulas y tubos de diferentes longitudes que se podían intercalar para facilitar la interpretación de melodías. Gustav Mahler introdujo una trompa de postillón con válvulas en su *Sinfonía n.º 3 en re menor*. Debido a que es un instrumento poco común, la música

escrita para ella es desempeñada, por lo general, por un fliscorno (*Flügelhorn*). (*N. del T.*)

⁴ Gustav Mahler, *Sinfonía N.º 3* (1895-1896), 3.º Movimiento, cifra 14-16.

⁵ Gustav Mahler, *Sinfonía N.º 1* (1884-1888), 3.º Movimiento, cifra 6 y sig. "Paródicamente".

⁶ Theodor Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960, pp. 52 y sig., reimpresso en: Th. Adorno, "Die musikalischen Monographien" en *Gesammelte Schriften*, tomo 13, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, pp. 149-319. [Última edición en español: Th. Adorno, *Monografías musicales. Mahler: una fisonomía musical*, Madrid, Akal, 2008].

La técnica surge alrededor de 1910 con Braque. Este pegó por primera vez varios tipos de papel, como papel de embalar o papel de lija, sobre diferentes imágenes, y uno de estos trabajos lleva el título de “Papiers collés”. Picasso, que por ese entonces se llevaba bien con Braque, hizo algo parecido. Asimismo, el concepto es históricamente inseparable del nombre de Kurt Schwitters. Con él, los dos criterios principales del collage se cumplen especialmente.

Un criterio es, por un lado, su carácter abrupto, de transición directa. De salto repentino, de incisivo cambio en las condiciones materiales al que se asocian las tijeras. Y de hecho, estas son parte de las herramientas de trabajo de Schwitters. Con ellas ha recortado boletos de tren o estampillas noruegas en pedacitos, para luego hacer con eso una nueva composición. Aquí nos topamos entonces con el segundo criterio. Tomemos por ejemplo un boleto de ida Hannover-Berlín (Schwitters nunca tenía dinero suficiente como para deshacerse de un boleto de vuelta): en verdad, en contexto este funciona como boleto, pero una vez usado, y por consiguiente caducado este primer uso, puede funcionar como algo más. Los elementos del collage provienen del tacho de basura. Ambos criterios –el uso de materiales provenientes de otros momentos históricos y su brusca inserción en un nuevo contexto– se verifican muy frecuentemente en Mahler y –seguramente de modo independiente de este último– también en Charles Ives. Sólo

basta pensar en el segundo movimiento de su *Cuarta Sinfonía*, donde una gran cantidad de marchas norteamericanas son amontonadas unas sobre otras. Dudo de que Ives o Mahler hayan conocido el concepto de Collage, ya que este es un término técnico que, como ya se ha dicho, fue utilizado por primera vez por Braque y Picasso. Tampoco creo que Mahler haya pensado en recortar con tijeras citas musicales para luego recontextualizarlas de manera extraña. Más bien se trata de experiencias acústicas que pueden ser recogidas tanto en una feria cualquiera como en la *Oktoberfest* de Munich. Si uno se encuentra en Venecia parado en la Plaza San Marco, se pueden tener experiencias similares. Alrededor de la plaza hay tres cafés en los cuales se pueden escuchar bandas musicales, que incluso tocan con frecuencia afuera, a la intemperie. Así es que suenan allí, simultáneamente, tres diferentes piezas musicales, con diferente tempo y tonalidad cada una. Los músicos no se escuchan unos a otros. Para escucharlas al mismo tiempo, uno debe estar situado en el medio de la plaza.

Otra experiencia de collage la tuve en la Nochevieja de 1957 en París: una pieza maravillosa, que podría haber sido compuesta por Cage. Esa noche la pasé con dos amigos en un restaurante en la *Avenue de l'Opéra*, cerca del *Palais Royal*. Era un cruce de calles muy frecuentado, en el cual confluía el tránsito de la Ópera, del Louvre, de los puentes del Sena y de varias pequeñas calles latera-

les. Pocos minutos antes de medianoche los autos dieron inicio a un maravilloso concierto de bocinas. Y como el tránsito era regulado por los semáforos, los automóviles no venían solos, sino en grupos. En cualquier lugar de la *Avenue de l'Opéra* en que el semáforo se pusiera en verde, una horda de vehículos comenzaba a bramar un inmenso concierto de bocinazos. Tan pronto como los semáforos se ponían en rojo delante de nuestro restaurante, los autos, al detenerse –y esto es psicológicamente interesante–, dejaban de tocar la bocina. De esta manera, las bocinas venían por oleadas de las filas de autos. El conjunto resultaba en cientos de sonidos metálicos que rebullían por toda la zona. John Cage me contó una vez acerca de una de sus características ejecuciones simultáneas en ocasión de la despedida de la década del cincuenta. En la periferia de una sala redonda en alguna universidad norteamericana se encontraban apostados tres grupos de músicos que tocaban música de Cage; en otra dirección se proyectaba un film y un poeta recitaba sus versos; en otro lado un ilusionista hacía lo suyo; y por último Merce Cunningham y su grupo de danza realizaba una actuación. También esta es una forma de collage, un collage hecho de materiales usados. Por cierto, algo diferente de lo que ocurría en Ives o en Mahler. En estos dos compositores se daba, además, que estos materiales tenían algo de anticuados. Eso recuerda a la moda actual, en la que se copia al *Jugendstil* o se rodea uno de objetos usados e inútiles, como por ejemplo aparatos fotográficos o gramófonos con trompas de recargada decoración. Todo el Pop Art se relaciona con esto. Claramente, el juego que se hace con lo usado tiene también un aspecto irónico, y creo que en el mismo Mahler se puede verificar tal ironía.

En Ives me parece que falta lo irónico. Ives trata sus materiales de manera descuidada. Despreocupado de las posibilidades de ejecución, estratifica unos sobre otros varios cursos musicales con *tempi* totalmente divergentes, de tal manera que en su obra *The Fourth of July* se necesitan dos directores para poder interpretar con precisión los diferentes aunque simultáneos estratos temporales. Ese no es el caso de Mahler. Evidentemente, Ives ha ido mucho más lejos que Mahler en su técnica de collage. Para mantenernos en el lenguaje de la pintura, este último nunca ha pegado unos sobre otros sus *papiers collés*. En el primer movimiento de su *Tercera Sinfonía* las marchas militares recortadas en conjunto conforman más bien un collage sucesivo. Las marchas comienzan y terminan abruptamente, y en los momentos en que estas se superponen, esto sucede bajo las reglas de las categorías de escritura [*Tonsatz*] y armonía. En la época de Mahler las marchas militares eran por cierto actuales, aunque provenían de un periodo histórico que ya se había superado. Las guerras ya no eran llevadas a cabo con marchas militares. Habían perdido su función, sólo perduraban como mera decoración. Tales reliquias decorativas deben de haber llamado la atención a Mahler. En la parte del desarrollo del primer movimiento de la *Tercera*⁷ hay un pasaje especialmente bello a nivel musical, en el cual las marchas no se confunden, sino que más bien se interrumpen mutuamente: una marcha es súbitamente deglutida por otra. En tales secciones el tempo cambia bruscamente. Es como si Mahler hubiera trabajado con tijeras, ese elemento tan característico del collage. Otro caso de material musical reutilizado es el *Ländler*⁸, el cual, a diferencia de la marcha, proviene de la esfera del folklore. Y

7> Gustav Mahler, *Sinfonía N° 3* (1895-1896), 1° Movimiento, cifra 48 y sig.

respecto a esto, es prototípico de la técnica de collage de Mahler el gran popurrí de *Ländler* en el segundo movimiento de su *Novena Sinfonía*. Este movimiento remite claramente a la raíz de la cual proviene el collage musical. A esta raíz pertenecen, además de los popurrís, las fantasías, variaciones y paráfrasis. No sólo pienso en los popurrís operísticos, sino también en determinadas piezas pianísticas virtuosas, como las *Réminiscences de Don Juan* de Liszt. Lo que Liszt hace allí con la música de Mozart es en verdad un collage. Sin embargo, me temo que mi intento de forzar un concepto proveniente de las artes visuales del siglo XX en una pieza para piano de Liszt es un tanto violento. El estímulo originario en la invención de los popurrís era la popularización de melodías de óperas, lo que de seguro tenía motivaciones económicas. El compositor debía abreviar las melodías principales de su ópera y rejuntarlas en una nueva pieza, o bien encargar este trabajo a algún compositor asistente o a algún arreglador. Debía recortar los temas de su contexto original, abreviar los pasajes lo máximo posible y ponerlos unos junto a otros. De esta manera se obtenía una especie de ópera en edición de bolsillo. Me viene a la mente en este contexto una historia que en verdad no tiene una directa relación con este tema, como las que expuse, pero que pertenece a su trasfondo. En los años sesenta, el compositor italiano Giuseppe Chiari produjo una versión abreviada de la ópera *Falstaff*, de Verdi. Lo hizo con la ayuda de grabaciones magnetofónicas. En este proceso, fue copiada una grabación tantas veces repetida a doble velocidad, que al final sólo quedó de Falstaff un pitido absurdamente agudo de treinta segundos

de duración. También aquí se ofrecía la información esencial de la ópera en una forma abreviada, aunque al precio de su inteligibilidad, lo que resultó en una broma.

Pero volvamos a Mahler y al problema del popurrí y el collage. Esencialmente, Mahler trasladó el popurrí, perteneciente a la esfera del entretenimiento, al arte musical. Parece haberse interesado en la posibilidad del popurrí de saltar de un tema a otro de manera directa. Se situaba así en contradicción con la tradición del clasicismo vienés, cuya idea del desarrollo consistía en mantener no más de uno o dos temas por cada movimiento. No obstante, el popurrí se mantuvo siempre subordinado a una "idea de obra", es decir, la idea de que todas sus partes provienen de una ópera o una obra de un compositor. Así, puede verse el segundo movimiento de la *Novena* como un popurrí, una sucesión libre de *Ländler* que se mantienen juntos por la pertenencia común de todas las danzas al tipo *Ländler*. Vista la sinfonía en su totalidad, el movimiento tiene asimismo una función de collage. Los *Ländler* se encuentran en un contexto que los hace verse como extraños y pasados de moda.

Considero que con esto han sido expuestos los criterios esenciales del collage como medio formal artístico. Los elementos son extraídos de su contexto y son insertados en uno nuevo. No sólo es esencial el carácter abrupto, sino también la disparidad en la homogeneidad. Veo al collage en la música como el exacto contrario del trabajo compositivo lógico, tal como este se puede observar en el desarrollo temático-motívico de los clásicos vieneses. El collage significa la negación de toda forma de crecimiento orgánico y encierra siempre un determinado momento de violencia.

8> El *Ländler* es una danza folclórica en compás de 3/4 que fue muy popular en Austria, el sur de Alemania, Eslovenia y la Suiza alemana a fines del siglo XVIII. Se

crea que es precursora del vals. Varios compositores escribieron o incluyeron *Ländler* en su música, entre ellos Beethoven, Schubert, Bruckner y Berg. En

varias de sus sinfonías, Gustav Mahler substituyó el *Scherzo* por el *Ländler*. (N. del T.)

Creo que es precisamente este momento de violencia lo que diferencia por ejemplo a Mahler de Ives. Este último ha manipulado con increíble osadía marchas militares norteamericanas, danzas, canciones religiosas y corales para realizar collages. Se acerca mucho más a Schwitters que Mahler. Al respecto debe siempre recordarse que Schwitters apenas pudo haber conocido a Ives, y viceversa, Ives seguro no tuvo ningún conocimiento de lo que Schwitters hizo más tarde. Tenían una radicalidad en común, pero ambos desarrollaron sus técnicas de pegado de forma totalmente independiente.

Schwitters tenía pegamento siempre consigo, y en su casa siempre había olor a pegamento en el aire. Ives en verdad no llevaba a cabo tan literalmente esto de pegar pasajes ajenos en sus partituras: en la mayoría de los casos los materiales de collage parecen integrados al movimiento y a la armonización. Lo que llama la atención en su música es que estos fragmentos melódicos que utiliza son siempre tonales. Ives necesitaba la exacta determinación tonal de sus materiales citados para poder colocarlos en contradicción con el contexto, el cual tenía usualmente otra tonalidad. A la politonalidad se asocian la polirritmia, la polimetria y —se debería realmente introducir este concepto— la politémpica. Ya en el *Don Giovanni* de Mozart había polimetria. En Ives sin embargo los métricamente diferentes cursos sonoros tienen también a veces diferentes *tempi*.

Durante la vida de Ives, su música fue rechazada por ser considerada caótica e incomprensible. Ese fue seguramente el motivo por el cual en los últimos treinta años de su vida no volvió a escribir una nota. Pero en cuanto a su actualidad, no me inclino a sostener lo mismo respecto del período serial. En este período, el principal problema era cómo debían ser organizados los elementos. Hoy, esto ya no es un problema.

Hoy ya no se trata de la organización de elementos aislados, sino de la configuración de formas musicales totalmente nuevas. En la actualidad, los compositores ya no están tan susceptibles contra la reutilización de materiales musicales como hace quince años. En ese entonces, éramos incluso alérgicos a las configuraciones rítmicas. Hoy en día es posible utilizar despreocupadamente material usado, que es la condición decisiva para toda técnica de collage, y por consiguiente para la actualidad de Ives.

Como propulsoras de este cambio de sentido no se deben soslayar las artes visuales, en especial las diferentes vertientes del Pop Art. Se puede mencionar por ejemplo a Edward Kienholz. Uno de sus collages más notables representa un kiosco. Todo allí, desde el local hasta las botellas de Coca Cola, está reproducido de manera naturalista. El dueño del lugar tiene el rostro de Kienholz (como es sabido, Kienholz, para representar a los rostros de la manera más naturalista posible, realizaba modelos de yeso a partir de personas vivas). Sólo los clientes en este kiosco tienen relojes a modo de rostros. Esta pequeña diferencia, de que los clientes lleven relojes en lugar de caras, contribuye de manera decisiva a la tensión de toda la obra, transformando radicalmente la importancia relativa del realismo en esta instalación.

Esto también se verifica en la música actual. En los últimos diez años se han compuesto piezas (no hablo de ninguna obra en particular, sino más bien de una situación general) que exhiben aspectos que diez años atrás no hubieran sido posibles. Así surgen de repente una melodía o una configuración rítmica claramente perceptibles. Y recién bajo estas condiciones la técnica de collage de Ives adquiere su plena actualidad utópica. Muchos jóvenes compositores se sienten afines a su obra no sólo por la despreocupación con la que Ives recortaba sus ma-

teriales para luego reunificarlos en collages sucesivos o simultáneos. Más aun, han aguzado con Ives su sensibilidad respecto a los matices⁹ históricos de los materiales. Ellos han superado el punto de vista del periodo serial, según el cual en una composición se debía dejar fuera todo lo heterónimo. Sobre la licitud o no de un material musical, hoy ya no es decisiva ninguna máxima referida al gusto, sino solamente aquello

que atañe al contexto formal. Esta comprensión no sólo se debe al trato con la música de Charles Ives, sino también, en la misma medida, al de Gustav Mahler. Ese es uno de los mensajes secretos dirigidos a nuestro tiempo, escondido en la música de Mahler y Ives.¹⁰

*Traducido del alemán por Santiago Basso.
Revisado por Pablo Fessel.*

9> "Valeurs" en el original. Traduzco como "matices", ya que en las artes plásticas este término se refiere a la graduación o matización cromática. (N. del T.)

10> Versión redactada a partir de una conversación con Clytus Gottwald en transmisión de la Radio de Alemania del Sur el 5 de febrero de 1971. Fue publicado por primera vez bajo el título

"Gustav Mahler und die musikalische Utopie - 11. Collage" en *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, N° 5, 1974, pp. 288-291.

TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA

Jean-Jacques Rousseau y la música abstracta

Rousseau, en el “Ensayo sobre el origen de las lenguas”, pone a funcionar un principio dicotómico que del lenguaje se extiende a la música y su comparación con la pintura. El dispositivo lo lleva a imaginar una pintura y una música abstractas.

Pablo Fessel*

La comparación entre la música y la pintura ocupa un lugar destacado en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, que Rousseau escribió presumiblemente entre 1755 y 1761² y cuyo título original, que las ediciones modernas abrevian, continúa como *donde se habla de la melodía y de la imitación musical*. Música y pintura resultan alternativamente origen y destino de una doble trasposición de categorías; son objeto de lo que Derrida caracteriza como un “principio dicotómico que se repite hasta el infinito”.³ Esa dinámica, que extiende la estructura argumental dedicada al origen de las lenguas y organiza un extenso fragmento del *Ensayo* (los capítulos XII al XIX), adquiere cierta autonomía respecto de su funcionalidad inmediata –la formulación de una tesis sobre el origen común de la música con el

lenguaje y una polémica con el compositor y teórico Jean-Philippe Rameau sobre las relaciones entre la melodía y la armonía. Proyectado más allá del marco en el que lo inscribe Rousseau, el principio dicotómico alcanza problemas centrales del desarrollo de la música y la plástica en la modernidad. Antes de extender el dispositivo argumental conviene repasar los términos de la discusión a la cual el mismo Rousseau lo aplica en el *Ensayo*. La identificación de la música y la pintura como artes imitativas, un lugar común en la estética de la época, conduce a una distinción respecto del objeto de la imitación. En el capítulo XVI, titulado “Falsa analogía entre los colores y los sonidos”, Rousseau escribe:

“(…) el mayor prodigio de un arte que sólo actúa por el movimiento es el de poder configurar incluso la imagen del reposo.

*> Pablo Fessel es investigador del CONICET y profesor de la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Artes (UBA). Ha publicado la compilación *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*.

Escritos de compositores (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007).

2> Cf. Downing Thomas, *Music and the origins of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 84.

Véase una discusión sobre la génesis del *Ensayo* en J. Derrida, *De la gramatología* (Trad. de O. del Barco y C. Ceretti). México, Siglo XXI, 2003, pp. 209-247.
3> Derrida, *De la gramatología*, p. 268.

El sueño, la calma de la noche, la soledad y el propio silencio, entran en los cuadros de la música. Se sabe que el ruido puede producir el efecto del silencio, y el silencio el efecto del ruido, como cuando uno se adormece ante una lectura igual y monótona y se despierta en el instante que cesa. (...) Aunque toda la naturaleza esté dormida, el que la contempla no duerme, y el arte del músico consiste en sustituir la imagen imperceptible del objeto por la de los movimientos que su presencia excita en el corazón del contemplador. No sólo agitará el mar, animará las llamas de un incendio, hará correr los arroyos, caer la lluvia y crecer los torrentes, sino que pintará el horror de un desierto espantoso, oscurecerá los muros de una prisión subterránea, calmará la tempestad, volverá el aire tranquilo y sereno y esparcirá con la orquesta una nueva frescura sobre el bosque. No representará directamente esas cosas, sino que excitará en el alma los mismos sentimientos que experimentamos al verlas.”⁴

La imitación musical se aplica no al objeto sino a los sentimientos que se experimentan ante su presencia. Hay acá una interiorización de la mimesis. El ilusionismo de la representación musical en Rousseau, la

idea de que esta accede a aquello que se niega a otras artes, e imágenes como las de la tempestad o el desierto, que se van a convertir en tópicos de lo sublime natural, prefiguran aspectos ligados al concepto de *música absoluta* en la estética del siglo XIX. Los medios de la imitación ofrecen otra distinción entre la música y la pintura:

“Los colores no están en los cuerpos coloreados, sino en la luz. Para que se vea un objeto es preciso que esté iluminado. Los sonidos tienen también necesidad de un móvil, y para que existan se precisa que el cuerpo sonoro sea puesto en movimiento. Esta es otra ventaja a favor de la vista, pues la emanación perpetua de los astros es el instrumento natural que actúa sobre ella, mientras que la naturaleza sola engendra pocos sonidos y a menos que se admira la armonía de las esferas celestes, son necesarios seres vivos para producirla. Por ello se ve que la pintura está más cerca de la naturaleza y que la música depende más del arte humano. Se nota también que una interesa más que la otra precisamente porque acerca más el hombre al hombre y porque nos da siempre alguna idea sobre nuestros semejantes. La pintura a menudo está muerta e inanimada: os puede transportar al fondo de un desierto, pero

4> Rousseau, *Escritos sobre música* (Trad. de A. Ferrer y M. Hamerlinck),

Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 301-302.

tan pronto como unos signos vocales llegan a vuestros oídos, os anuncian un ser semejante a vosotros. (...) uno no puede escuchar un canto o una sinfonía sin decirse al instante: aquí hay otro ser sensible.”⁵

El mayor interés de la música reside no en la representación de un objeto sino en tanto da lugar a una autoconciencia definida por la conciencia de un otro y su identificación con él. La reproducción del objeto se transforma en Rousseau en una forma de comunión, que le asigna a la música un papel en el origen de la compasión.

Esas diferencias en el objeto y los medios de la imitación conducen a una distinción en la “economía” de cada arte. En el mismo capítulo, Rousseau escribe:

“Los colores constituyen el ornato de los seres inanimados: toda materia está coloreada. Pero los sonidos anuncian el movimiento, la voz anuncia a un ser sensible. Sólo cantan los cuerpos animados. ... Así, cada sentido tiene el campo que le es propio. El campo de la música es el tiempo, el de la pintura es el espacio. Multiplicar los sonidos escuchados a la vez o extender los colores uno después del otro es cambiar su economía, es poner el ojo en el lugar del oído, y el oído en el lugar del ojo.”⁶

El fragmento se inscribe en la antigua discusión sobre los principios distintivos de las artes. La oposición entre naturaleza y humanidad se corresponde con otra entre el espacio y el tiempo. Pero el pasaje formula al mismo

tiempo una tercera oposición que concierne exclusivamente a la música. Esta es una oposición entre una música melódica, regida por la sucesión, y una música armónica, que al “multiplicar los sonidos oídos a la vez” desdibuja aquel atributo que la singulariza entre los géneros estéticos. La multiplicación incorpora un principio de sincronía inherente a la representación visual pero heterónimo de la naturaleza diacrónica del sonido.

Si tiempo y espacio representan, respectivamente, una propiedad definitoria de música y pintura, Rousseau formula también un principio de economía de la imitación, que restituye una equivalencia entre estas artes. Rousseau escribe, en el capítulo XIII del *Ensayo*, “De la melodía”:

“Así como los sentimientos que excita en nosotros la pintura no provienen de los colores, el poder que tiene la música sobre nuestras almas no es obra de los sonidos. Bellos colores bien matizados agradan a la vista, pero ese placer es pura sensación. En el dibujo, es la imitación lo que da a esos colores vida y alma, son las pasiones que expresan las que llegan a conmover las nuestras, son los objetos que representan los que llegan a afectarnos. El interés y el sentimiento no dependen de los colores. Los rasgos de un cuadro emocionante nos emocionan aun en una estampa; quitad esos rasgos del cuadro, y los colores ya no harán nada. La melodía hace precisamente en la música lo que hace el dibujo en la pintura: es la que marca los rasgos y las figuras, de los cuales los acordes y los sonidos son sólo los colores.”⁷

⁵ Rousseau, *Escritos*, p. 301.

⁶ Rousseau, *Escritos*, p. 300. La distinción entre la naturaleza sincrónica de la representación visual y la naturaleza diacrónica del sonido fue planteada también por Louis-Bertrand Castel en 1725: “Lo propio del sonido es pasar, huir,

estar inmutablemente atado al tiempo y dependiendo del movimiento. (...) El color, sometido al lugar, es fijo y permanente como él. Resplandece estando en reposo...”, cit. en C. Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer* (Madrid, Siruela, 1994), p. 91. Derrida interpreta en

el pasaje de Rousseau una presencia de la muerte en las artes plásticas, cierta muerte significada por el espacio en sí. Cf. *De la gramatología*, pp. 248-249.

⁷ Rousseau, *Escritos*, p. 293.

La melodía representa en la economía interna de la música un equivalente del dibujo en la pintura; la armonía y los sonidos, por su parte, representan un análogo del color.⁸ Dibujo y melodía, *el rasgo*, como los denomina Derrida, son, en cada caso, portadores de sentido y también de esteticidad:

“Así como la pintura no es el arte de combinar colores de una manera agradable a la vista, la música tampoco es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. Si sólo fuera eso, una y otra pertenecerían a la categoría de las ciencias naturales y no de las bellas artes. Es únicamente la imitación la que las eleva a ese rango. Ahora bien, ¿qué es lo que hace de la pintura un arte de la imitación? El dibujo. ¿Qué es lo que hace de la música otro tanto? La melodía.”⁹

La crítica de Rousseau a la subordinación de la melodía a la armonía conjuga aspectos estéticos y teóricos. La crítica teórica se dirige a la pretensión de Rameau (expresión del racionalismo cartesiano al que adscribe) de establecer la logicidad armónica (y por extensión la logicidad musical) a partir de la naturaleza física del sonido. Rousseau no sólo discute la consistencia del argumento naturalista sino que pone en cuestión también su pertinencia. Al fundamento natural de la música opone Rousseau uno historicista: la música recibe su fundamento estético de su origen común con el lenguaje, por su papel en la constitución del hombre como sujeto de estructuras e intercambios intersubjetivos basados, en última instancia, en un sustrato

emocional. La posibilidad de una retórica en la música para Rousseau, escribe Thomas, “es consecuencia de una continuidad antropológica con las condiciones originales, pasionales de la interacción humana.”¹⁰

Desde el punto de vista estético, la preeminencia de lo armónico desnaturaliza la música, afecta su autonomía (por su identificación con la economía interna de la pintura), y subvierte el fundamento de su capacidad mimética.¹¹

Para acentuar el argumento, Rousseau, en el capítulo XIII del *Ensayo*, incorpora a la dinámica de la dicotomía incesante una doble variable, imaginaria y diacrónica:

“Imaginad un país donde no se tuviera ni idea del dibujo, pero donde mucha gente, por pasarse la vida combinando, mezclando, armonizando colores, creyera sobresalir en pintura. Esa gente razonaría sobre la nuestra precisamente como nosotros razonamos sobre la música de los griegos. Cuando se les hablara de la emoción que nos causan los cuadros bellos y del encanto de enternecerse ante un tema patético, sus sabios profundizarían en seguida en la materia, compararían sus colores con los nuestros, examinarían si nuestro verde es más suave, o nuestro rojo más brillante, buscarían qué concordancias de colores pueden hacer llorar, qué otras pueden encolerizar. Los *Burrettes* de ese país reunirían sobre andrajos algunos jirones desfigurados de nuestros cuadros; luego se preguntarían con sorpresa qué hay de tan maravilloso en ese colorido.”¹²

8> El dibujo o línea melódica —escribe Derrida— “no es solamente lo que permite la imitación y el reconocimiento de lo representado dentro del representante. Es el elemento de la diferencia formal que permite que los contenidos (la sustancia coloreada o sonora) aparezcan”. *De la*

gramatología, p. 264.

9> Rousseau, *Escritos*, p. 295.

10> D. Thomas, *Music*, p. 125.

11> Rousseau incorpora, de este modo, argumentos de otro alcance filosófico a un debate conocido como la “querrela de los bufones”, que se produjo en Francia

entre 1752 y 1754 y que tuvo por objeto los méritos de la ópera bufa italiana respecto de la ópera francesa (particularmente las tragedias líricas de Rameau). Rousseau había participado en el debate con su *Carta sobre la música francesa*, de 1753.

El pasaje produce un doble desplazamiento. La postulación de un reino imaginario pictóricamente no figurativo y la incongruencia de su visión agnóstica de la pintura francesa, permite establecer un paralelo con la música francesa de su tiempo, armónicamente constituida, y la incompreensión de la música melódica de los griegos, de su poder emocional basado en inflexiones acentuales perdidas en la música francesa, y que esa cultura no puede por eso siquiera concebir.

Pero la analogía de Rousseau puede ser extraída de su contexto argumental inmediato, para ser leída en forma literal, como idea de una música sin melodía.¹³ Esa música abstracta no podía estar representada por la música "armónica" de Rameau, ni por el concepto que éste se hacía de ella como derivada del *corps sonore*. Porque en su época esos órdenes estaban concebidos como complementarios: armonía y melodía se implican mutuamente.¹⁴

Basta extender al siglo XX el principio dicotómico de Rousseau para encontrar una plasmación de ese país musical imaginario. Una serie de conceptos, elaborados a lo largo del siglo, representan una alteridad respecto de lo melódico-lineal, y dieron lugar a músicas no figurativas, como las que Rousseau vislumbra y a la vez condena. El concepto de la *Klangfarbenmelodie* de Arnold Schönberg tuvo una expresión temprana en "Farben", la tercera de sus Piezas para or-

questa op. 16, de 1909, con la suspensión del movimiento de las notas mediante pasajes armónicamente estáticos y tímbricamente dinámicos. El principio del espacio diagonal de Pierre Boulez aspiró a sintetizar las dimensiones horizontal y vertical en un nuevo tipo de relación entre los sonidos en la música serial de los años cincuenta. La textura de György Ligeti fue la expresión conceptual de un nuevo material, una simultaneidad concreta (completamente determinada en sus atributos sonoros) e intervalicamente indiferenciada de sonidos, que se realizó en la música post-serial de Iannis Xenakis y el propio Ligeti.¹⁵

La dicotomía proliferante de Rousseau, al formular la idea de una pintura no figurativa como correlato de una música abstracta, parece haber dado con un patrón histórico de alguna recurrencia. Términos negativos de una época terminan por ser objeto más adelante de una resignificación que los sustrae de la alteridad. La armonía, antítesis de la melodía en la concepción de Rousseau, se revela en la teoría de Heinrich Schenker como una polifonía encubierta. No es ya lo otro de lo lineal sino su forma velada y múltiple. Schönberg argumentó en su tratado de armonía que las disonancias por las cuales se atacaba su música no eran más que consonancias "alejadas" en la escala de los armónicos (las frecuencias sonoras concomitantes a una frecuencia fundamental), que la historia va progresivamente al-

12> Rousseau, *Escritos*, p. 293. Rousseau sigue aquí a Charles Batteaux quien, en su *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (París, 1746), escribe: "¿Qué diríamos de un pintor que se contentase en poner en el lienzo trazos atrevidos y masas de los más vivos colores, sin parecido alguno con ningún objeto conocido? Esto puede aplicarse a la música. (...) Aunque fuera la mejor calculada en todos sus tonos, la más geométrica en sus acordes, si con todas esas cualidades no tuviera ninguna significación, no podríamos compararla

sin con un prisma, que presenta bellísimos colores pero no constituye un cuadro.", citado en Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, p. 51.

13> En su *Carta sobre la música francesa*, Rousseau había identificado esa música armónica con el "ruido", un concepto que se ubica todavía en el exterior de lo musical, como una irrupción de naturaleza irracional en el interior de la cultura. Cf. Rousseau, *Escritos*, p. 181.

14> Michel Paul-Guy de Chabanon, en *De la musique* (1785), escribe: "Todo canto implica un bajo armónico. Toda

serie de acordes crea mil cantos armónicos.", cit. en Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, p. 72.

15> La melodía (lo lineal) terminó por quedar subsumida a la textura como su manifestación más "delgada" posible, como una textura de mínimo espesor. Nuevos tipos de material y de relaciones musicales requirieron conceptos nuevos para su representación teórica. Es significativo que el pensamiento musical haya recurrido para ello, en los casos mencionados, a metáforas tomadas de la plástica.

canzando. Sonoridades orquestales que la crítica decimonónica descalificaba como ruido suenan para nuestros oídos perfectamente “musicales” en el sentido tradicional de la palabra, distantes de lo que el siglo XX, desde Luigi Russolo hasta John Cage y la música electroacústica, entendió como tal. Algunas épocas parecen tomar así una contraposición del pasado, superar y radicalizar uno de sus términos en una nueva categoría y remitir la contraposición antigua a la equivalencia de una categoría superior.

El paso de la nota, caracterizada por su valor relacional, al sonido, caracterizado por sus atributos intrínsecos, releva la oposición entre la melodía y la armonía. La pincelada cargada, el recurso al espesor en la pintura, puede interpretarse como una superación de la dicotomía entre lo abstracto y lo figurativo, relegados a una misma condición plana. En ambos casos el pensamiento se desplaza de la representación a la materia, se orienta hacia la concreción, hacia una redefinición del rasgo.

BUENOS AIRES
■ Fine Arts ■

Galería de Arte ~ Art Gallery

Un espacio en la web
 dedicado a la difusión
 del Arte Argentino

www.buenosairesfinearts.com

info@buenosairesfinearts.com | [skype: buenos.aires.fine.arts](https://www.skype.com)
 Tel.: + 54 11 4821 4219 | Cel.: 15 6021 3076

Alejandro Pérez Becerra
 Aurelio Macchi
 Blas Castagna
 Claudio Gorrochategui
 Cristina Santander
 Eduardo Gualdoni
 Eduardo Mac Entyre
 Eduardo Pla
 Eduardo Silberstein
 Griselda Ferreyra
 Guillermo Cuello
 Ides Khilen
 Lucio Fontana
 Raquel Forner
 Ricardo Roux

TRANSPOSICIONES. IDEAS SOBRE MÚSICA Y PINTURA

Formas del tiempo

Retomando una vieja idea sobre la jerarquía de la música dentro del sistema de las artes, el artículo realiza un recorrido crítico por distintos paralelismos y correspondencias entre sonidos, palabras e imágenes en el arte del siglo XX.

Federico Monjeau¹

En el universo de la estética reinó durante mucho tiempo una premisa atribuida alternativamente a Walter Pater, Schopenhauer y Thomas Mann, según la cual todas las artes aspiran a la condición de la música. Me gustaría agregar un nombre un poco a contrapelo en esta lista: el de nuestro recordado ensayista C. E. Feiling, quien calificó esa máxima como una “superchería”. Para Feiling —a quien le gustaba enfatizar su cuadratura musical con un provocador entusiasmo por Saint-Saëns— ni la poesía, ni la novela, ni ninguna otra expresión que llevase el nombre de arte debían inclinarse un ápice frente a la arrogancia de ese intraducible lenguaje de sonidos.

Superchería o no, la cuestión de la supremacía autosuficiente de la música no se limitó a la estética clásico-romántica, sino que llegó hasta el corazón de lo moderno. Por lo pronto recorre —a veces como una sombra, otras de manera más explícita— toda la teoría estética de Adorno; sólo que la aspiración a la condición musical no se plantea en Adorno en los términos clásicos, sino en una especie de salto al vacío. Por cierto resuena un eco del Dioniso nietzscheano en esa estética, en el sentido de la música considerada como una fuerza primi-

tiva y disolvente. Podría decirse que la idea de la “aspiración” a la música Adorno la retoma históricamente como el pasaje de un lenguaje significativo a un lenguaje mimético; Adorno ejemplifica ese pasaje en los “garabatos” de Paul Klee o en los esfuerzos que ha hecho la prosa desde Joyce por dejar atrás el lenguaje discursivo. Esta última idea debería poder discutirse, desde luego, ya que es dudoso que una nueva novela se haya edificado a partir de la experiencia del Ulises, pero lo que nos importa aquí es la caracterización de ese pasaje de un lenguaje significativo a otro mimético como el rasgo característico del arte moderno.

Antes que nada, conviene precisar el significado de lo “mimético” en Adorno. El significado está invertido, pero no de manera caprichosa. Está invertido, en principio, porque en la estética de Adorno lo mimético es aquello que no imita nada, o que sólo se imita a sí mismo; pero la interpretación no es caprichosa porque conecta críticamente con la condena de lo mimético tal como Platón la define en el libro X de *La República*: lo mimético es falso, pues está alejado en tres grados de la realidad (primero tenemos la idea de la cama, luego la cama, luego la imitación de la cama); o bien, lo mimético es bochornoso, tal como se expresa en el relato homérico con esa irrupción indiscriminada de lo bueno y de lo malo que ha-

1> **Federico Monjeau** es profesor titular de Estética Musical en la Universidad de Buenos Aires y crítico de música del

diario *Clarín*. Es autor del libro *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación* (Paidós, 2004).

Fue fundador y director de *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*.

ce a los hombres llorar como mujeres y que es indeseable en la vida de la Polis. Esta irrupción indiscriminada de “lo real” Adorno la identifica con un resto de naturaleza no dominada que permanece en la esfera del sujeto. Ese resto liga la mimesis adorniana con los objetos del mundo natural, aunque ese resto mimético no puede representarse en un objeto; sobrevive únicamente en la obra de arte, desfigurado. La obra lo salva en una imagen. Pero el arte no sólo experimenta lo natural en ese estrato, sino que también lo experimenta en la forma de una expresión muda, sin palabras. El arte no imita o no se dirige a una naturaleza determinada, piensa Adorno, sino a la belleza natural en sí misma, al carácter enigmático de la belleza natural; y nada representa más claramente el carácter enigmático de una expresión sin palabras que la música. Todo arte tiene un momento mimético, piensa Adorno, pero lo mimético tiene su primera imagen en la música. De esta forma, la aspiración a la condición de la música no es algo que asuma una forma determinada o que pueda caracterizarse positivamente, sino que es un salto al vacío o a lo indeterminado.

II

La cuestión de las jerarquías y las correspondencias seguramente estuvo no sólo en la mente de los filósofos sino también en la de los artistas. Retomemos brevemente el caso del *Ulises*. Allí, en efecto, se verifica un salto, que acecha durante toda la novela pero que se realiza olímpicamente en el capítulo 11, que abre a la manera de una obertura musical, con la enumeración de palabras o motivos sueltos que luego se desarrollarán a lo largo del capítulo, aunque no se trata de un desarrollo en sentido narrativo sino de un desarrollo de otro tipo, puramente lingüísti-

co, por decirlo así. Hay algo impresionante en ese salto, aunque tal vez a muchos lectores les pueda resultar un pasaje un tanto decepcionante del *Ulises*, porque es precisamente el momento en que esa permanente tensión y redistribución entre el sonido y el sentido (según la exacta caracterización de Valéry en su ensayo sobre Mallarmé) se abandona en beneficio del primero, y es como si la novela cayese en un balbuceo musical; una música impensada, tal vez audaz, pero de todas formas insignificante.

Si hay una dimensión musical en el *Ulises*, uno querría negarse a establecerla en ese balbuceo o en eventuales citas. Me resulta inevitable una referencia personal en este punto. Durante mucho tiempo me pregunté dónde radicaba la dimensión musical del *Ulises*, o en qué consistía el verdadero salto de la novela, ya que no me parecía que esa dimensión se agotase en la representación de una onomatopeya tan directa y finalmente tan intencionada. La respuesta me pareció encontrarla tiempo después, no bajo la forma de una teoría sino de un comentario ocasional, en una evocación de Yeats publicada en un dossier sobre Joyce del *Diario de Poesía*.² Yeats cuenta las críticas que le hace el joven Joyce en un encuentro cargado de objeciones: “¿Por qué me había metido con la política –enumerar Yeats–, con el folclore, con el contexto histórico de los acontecimientos y demás? Sobre todo, ¿por qué había escrito acerca de ideas, por qué había condescendido a hacer generalizaciones? Todas esas cosas eran señales de un enfriamiento del hierro, del desvanecimiento de la inspiración.” Creo que esto ayuda a captar un rasgo profundo del *Ulises*, que es su resistencia a todo tipo de generalización, a toda teoría, a toda idea, más allá de la trama de ideas que

2> *Diario de Poesía* N° 76, mayo-agosto de 2008.

pueda haber detrás de la novela. Pero la novela es abrumadora desde el vamos en su poderosa inmediatez; casi podría hablarse de una mimesis pura, sin mediaciones, sin conceptos, lo más alejado del mundo de la novela de ideas; más aun, como si en efecto no se estuviese escribiendo para el lector, como si se tratase del registro entrecortado de una experiencia descentrada, sólo que esa experiencia está unificada en un mismo día y en una misma ciudad. Ricardo Piglia analizó admirablemente la virtual supresión del lector en la particular construcción del *Ulises* a través del seguimiento de la enigmática papa que lleva Bloom en el bolsillo y recorre toda la novela para entregar su secreto sólo hacia el final, y que de todas formas permanecerá enigmática incluso para el mismo traductor Salas Subirats.³ La dimensión musical debería ser comprendida como una suerte de negatividad; cuando pretende una formalización objetiva necesariamente suscita una profunda decepción. No es otro el pecado de origen de la poesía concreta brasileña. Los géneros no deberían invalidarse de antemano, pero también es cierto que algunos nacen en una situación de artificiosidad extrema. Aunque no sea simpático admitirlo, no puede negarse que el elaborado programa intelectual de los hermanos Augusto y Haroldo de Campos terminó resultando en un arte más bien decorativo. En todo caso, sólo las eventuales musicalizaciones de Caetano Veloso y otros sacaron a la poseía concreta de su completa intrascendencia.

III

Hay ocasiones en que las artes efectivamente dejan de parecerse a lo que eran. En enero de 1911 Kandinsky le escribe una carta a Schoenberg desde Munich tras haber asisti-

do a un concierto con obras suyas. Ambos artistas todavía no se conocían personalmente, y esa carta inicia una significativa correspondencia epistolar y espiritual. Kandinsky le hace notar a Schoenberg que este ha dado en la música un paso similar al que personalmente está buscando en la pintura. Para esa época Kandinsky pinta el tercer óleo de su serie de *Impresiones*, que se titula *Konzert* y seguramente está inspirado en la audición de las Tres piezas para piano op. 11, las primeras obras en las que Schoenberg renuncia a la armadura de clave e ingresa abiertamente en el reino de la disonancia emancipada. El cuadro es notable. En la edición francesa de la correspondencia Schoenberg-Kandinsky⁴ se reproducen además dos bocetos previos a lápiz que revelan la evolución de la representación de un recital hacia esa forma final en la que todavía es posible distinguir un piano y unas cabezas, entre ellas la del pianista, aunque el instrumento está en una disposición un tanto extraña y lo cruza una banda blanca. En ese cuadro, que podría calificarse como una de sus primeras pinturas abstractas o una de sus últimas figurativas, Kandinsky recurre a un objeto de la música. No es el instrumento musical de los cubistas, sino el objeto que representa la mediación hacia la no figuración. Un símbolo perfecto, tal vez el último símbolo clásico de la pintura de Kandinsky. En cierta forma, también la música renunciaba a la figuración, en la medida en que la música tonal puede ser considerada como un comentario del sistema tonal clásico; la tonalidad es históricamente el gran "paisaje" de la música. El paralelismo entre música atonal y pintura abstracta es evidente, y en este caso las correspondencias se intensifican por el hecho de que Schoenberg vivió personalmente la experiencia de la creación

3> R. Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.

4> Schoenberg-Busoni. *Schoenberg-Kandinsky. Correspondances, textes*,

Ginebra, Contrechamps, 1995.

pictórica (Kandinsky calificó sus cuadros de “desnudos cerebrales”), mientras que Kandinsky, un chelista aficionado, no fue ajeno a los avatares de la música. A su manera, ambos hicieron suya la premisa wagneriana de “la obra de arte total”. Kandinsky creó obras para la escena como *El sonido amarillo* (tal vez prefigurada en el predominante fondo amarillo de aquel cuadro *Konzert*); en Schoenberg, además de su obra pictórica, la visión integradora se pondrá de manifiesto especialmente en la elaborada concepción escénica y plástica de su ópera *La mano feliz*, de la que fue además autor del libreto. Ya sobre las Cinco piezas para orquesta op. 16, el autor admitió que no estaban guiadas por ninguna intención sinfónica y que guardaban más relación con la pintura contemporánea. La evocación de la pintura está por cierto muy presente en la tercera de estas piezas, que se titula *Farben* (Colores). Schoenberg quiere crear efecto de color, para lo que realiza la idea que él mismo exponía como una “fantasía de anticipación” en las últimas páginas del *Tratado de Armonía* (1911): la melodía de timbres. Si es posible, razona Schoenberg, crear melodías cuyas alturas cambian y el instrumento permanece invariable, por qué no invertir la relación y concebir melodías en las que lo que varíe no sea la altura sino la fuente instrumental. Para realizar esta fantasía de colores Schoenberg crea un acorde de cinco sonidos que experimenta transformaciones tímbricas constantes, esto es, las distintas notas del acorde son relevadas permanentemente por distintos instrumentos de la orquesta. Naturalmente, los movimientos que ocurren en la pieza no son sólo de orden tímbrico; también el acorde mismo se desplaza, aunque siempre haciendo eje en la posición inicial, para no hablar de una serie de acciones se-

cundarias, entre ellas lo que el mismo Schoenberg describió como el salto de una trucha en el lago. Hay además un canon que las cinco voces del acorde mantienen de una punta a otra de la obra, pero tanto la misma idea de canon como el reducido ámbito en que éste se realiza (un movimiento de segunda menor ascendente, seguido de una segunda mayor descendente) dan la idea de que el propósito de Schoenberg era reducir las acciones al mínimo de modo que la idea armónico-tímbrica quedase en primer plano. Se trata de la composición más “pictórica” de Schoenberg, no sólo por la lograda intensidad de los colores sino por la supresión de todo desarrollo, lo que en la tradición sinfónica equivale a la supresión del tiempo mismo. No es la forma pictórica en el sentido de la bruma impresionista; la formulación es más radical, y sólo será retomada por la generación de posguerra.

IV

Adorno escribió que las artes convergen sólo allí donde cada una sigue su principio inmanente. Esa idea pertenece a su ensayo “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”, de 1965,⁵ donde el autor aísla un problema o una preocupación que recorre buena parte de sus escritos sobre la música de posguerra. La idea de una correspondencia inmaterial prevenía contra las “pseudomorfosis” en general, pero más aun contra lo que Adorno consideraba el verdadero problema de la música contemporánea: la pérdida de lo “propio” de la música; la pérdida de la experiencia del tiempo y la peligrosa aproximación de la música a la condición espacial de la pintura. Adorno ya había notado esta tendencia en el modernismo temprano, más concretamente en la música de Stravinski como continuación de la for-

⁵ Th. W. Adorno, *Escritos Musicales I-III*, Obra Completa, 16, Madrid, Akal, 2006.

ma espacial plana de Debussy. Pero el atematismo de posguerra había extremado ese problema. La renuncia al pensamiento motivico –pensamiento que todavía orientaba la música de Schoenberg, Berg y Webern– era la renuncia a toda recurrencia que permitiese la experiencia del paso del tiempo. El paso del tiempo quería decir, para Adorno, el paso del motivo o de alguna figura individual, aun cuando el filósofo de la vanguardia no se animase o no estuviese dispuesto a hablar de melodías. Pero en un artículo de 1964 –significativamente titulado “Dificultades para componer música”– ya había observado que en la nueva música “se suman bloques, pero no se trazan líneas. Apenas se forman tensiones, ni armonías complementarias, ni trazados lineales monódicos ni mucho menos polifónicos”.⁶ Adorno advirtió que para los músicos seriales el tiempo había dejado de ser una categoría expresiva o psicológica y pasado a ser una categoría física. Conviene citarlo por extenso en este punto: “Los compositores seriales partieron [...] de la tesis de que, puesto que todos los fenómenos musicales son, en última instancia, por sus leyes acústicas, relaciones temporales, todos ellos tienen que poder ser reducidos también, en la composición, a un denominador común, a un denominador común llamado tiempo. [...] Dejemos abierto el problema de si, efectivamente, esa ecuación es exacta, el problema de si es posible identificar sin más el tiempo físico objetivo –basado en el número de las vibraciones y en el de las relaciones de los

armónicos– con el tiempo musical –que está mediado de forma esencial por el sujeto–, con el sentimiento de la duración musical”.⁷ Eso que Adorno dejaba “abierto” era precisamente el dramático *impasse* en que el veía caer a la música de posguerra en general.

V

Karlheinz Stockhausen llegó tal vez más lejos que nadie en la racionalización musical de ese tiempo físico objetivo. Lo hizo por la doble vía de la composición y la teoría, esta última condensada en su famoso artículo titulado “... wie die Zeit vergeht...” (Cómo pasa el tiempo), publicado en 1957. Ese artículo propone un reordenamiento radical de los principios serialistas.⁸ La teoría de Stockhausen postula, como nota Adorno, la reducción de todos los fenómenos musicales a un común denominador: el Tiempo. El Tiempo será el continuo sobre el que se proyectan, de menor a mayor, las alturas, las duraciones y la forma. El tratamiento serial del ritmo no sólo se había demostrado hasta el momento inconsistente, sino que las series de alturas y de ritmos eran profundamente incompatibles, ya que las alturas se suceden por progresión logarítmica, mientras que las series de ritmos lo hacen por adición aritmética. Alturas y ritmos deberían poder integrarse en un mismo eje temporal. Lo que pretende Stockhausen es una equivalencia entre escala cromática y tiempo cromático; esto es, la creación de una escala de duraciones que se sucedan con la misma progresión logarítmica que la escala cromática de alturas.⁹ La

6> Th. W. Adorno, *Impromptus*, Barcelona, Laia, 1985, p. 131.

7> *Ibid.*, p. 127.

8> El serialismo integral significó la extensión de la serie dodecafónica de Schoenberg a todos los ámbitos del sonido (no sólo la altura sino también la duración, la intensidad y el timbre o la sonoridad) y la composición. Quedó establecida de manera primitiva en el primer cuaderno de las *Estructuras* para

dos pianos de Boulez, de 1952.

9> La progresión está basada en la $\sqrt{12}$ de 2, que es igual a 1,06. Si la octava es la duplicación de la frecuencia (en nuestro sistema temperado el *la* 4 equivale a 440 Hz y el *la* 5, a 880Hz), la octava de tiempo es la duplicación de la proporción de duración. La octava de la blanca es la negra; la octava de la negra es la corchea. De modo que si nosotros tomamos como unidad de medida negra

= 60 (lo que quiere decir una negra por segundo), la raíz 12 de 2 nos permite establecer una progresión cromática análoga a la de las alturas. De negra = 60 a corchea o, lo que es lo mismo, de negra = 60 a negra = 120, obtendríamos la siguiente escala: negra = 63,6 (resultado de $60 \times 1,06$); negra = 67,4 ($63,6 \times 1,06$); negra = 71,4... etc. De este modo nosotros tendríamos “octavas” de tiempo y series de armónicos de tiempo.

base física común le permite a Stockhausen definir significativamente las alturas como “microduraciones”; esto es, las alturas serían duraciones más rápidas. Más allá de la diferencia pereceptiva, altura y duración tendrían una base física común.

Una elaborada manipulación de este principio de equivalencias le permitirá a Stockhausen crear series de duraciones fundamentales, o series de tempi, que efectivamente constituyen la base del edificio compositivo. Su obra *Gruppen* (Grupos), de 1958, es precisamente la demostración de este principio. Las series de duración fundamentales forman los diferentes grupos que se suceden a lo largo de la obra; los grupos funcionan como grandes “compases” o unidades de medida, que establecen su propio contenido orquestal en la medida en que cada uno de ellos recibe su propio espectro de formantes. Por la forma en como los grupos se encabalgan unos sobre otros, hay veces en que se superponen tres velocidades o tempi diferentes. De modo que la obra está escrita para tres orquestas, cada una con su respectivo director, dispuestas en forma de U.

La realización de *Gruppen* presenta un excedente que no convendría dejar de lado en este artículo. Aun cuando la razón de ser de esa distribución orquestal sea de orden temporal (la superposición de velocidades diferentes), la obra produce un efecto de espacialización significativo. Ya desde mucho antes de *Gruppen* Stockhausen era consciente de esa determinación del espacio musical, como lo revela el diseño de la disposición de los músicos en las partituras de sus primeras piezas como *Kreuzspiel* (1953). Pero una cosa son los diseños en el interior de un escenario reducido y otra la poderosa envolvente producida por las tres orquestas de *Gruppen*. Algo similar debe de haber ocurrido seguramente con los famosos coros del barroco veneciano, que habrían inspirado decisivamente la música de Luigi Nono.

Pero no es necesario estar en medio de esas masas colosales para experimentar la sensación de espacio en música. Nada ha transmitido más expresivamente la dimensión espacial de la música que las obras de Mahler, con esos instrumentos que se responden de una punta a la otra mientras la orquesta escucha enmudecida. Aunque se implican mutuamente, tal vez el concepto de distancia sea para la percepción musical más significativo que el de espacio; la distancia supone puntos más o menos fijos, que mantienen algún tipo de relación. La distancia es expresiva en la separación, el espacio es neutral. Por eso hay algo protocolar en obras como *La lontananza nostálgica utópica futura*, de Nono, sin perjuicio de la grandeza del autor o la belleza de la obra, con ese violinista que se desplaza sucesivamente por seis atriles diferentes.

Pero al menos en ese caso la obra ofrece una metáfora visual. La música electroacústica standard –me refiero a las producciones de Bourges o de Stanford que se han venido escuchando durante estos últimos años en el Centro Cultural Recoleta– ha hecho de la espacialización musical una cuestión completamente banal, con sonidos que corren de un punto a otro de la sala; se entiende que los parlantes quieran crear su propio principio orquestal, pero podría decirse que ese principio nació muerto, inexpressivo. La música supestamente envolvente que cree haber alcanzado la cuestión del espacio recorriendo todos los puntos de la sala es una gesticulación artificial que en realidad no nos toca.

VI

Pero volvamos ahora al punto de la crítica adorniana. Adorno lamentó la pérdida de referencias temporales (motívicas, de alguna forma) tanto en la música atomizadamente atemática del serialismo como en su opuesto: la música fuertemente unificada de inspiración textural. Más allá de las elogiosas

consideraciones sobre la obra y el pensamiento de Ligeti, esa música radicalmente textural, estática, y en cierta forma antilín-güística, no podía suscitar en Adorno un auténtico interés, y es evidente que estaba pensando en ella cuando describe en términos críticos el trabajo “a la espátula” y el estilo “flamboyant” de los compositores “neoimpresionistas” entregados a la pura sonoridad.¹⁰ Finalmente, la composición a la espátula se terminaba entregando más abiertamente a la condición de la pintura. Y en parte era cierto, al menos en lo que respecta a la representación de una superficie o de una imagen. En Ligeti se invierte la relación entre forma y escritura tal como se planteó en el serialismo. En *Gruppen* es evidente el exceso de escritura serial pre-compositiva y de escritura teórica propiamente dicha. En *Atmósferas* –una masa sonora en movimiento, sin acciones temáticas ni (la percepción de) acciones individuales– hay antes que nada una imagen y luego la escritura sirve a ella. En septiembre de 1966, en un congreso en Darmstadt, una mesa redonda reunió a Ligeti con Adorno, Rudolf Stephan y otros teóricos. Vale la pena reproducir un fragmento de la ponencia de Ligeti. “La música no puede ser tomada por lo que ella de hecho es, sino por la ilusión que se oculta dentro del contexto musical, es decir que se produce como ilusión [...] El cómo de la producción de sonidos en la música, de sus relaciones, de las relaciones particulares de duración de relaciones formales, las divisiones, etcétera, todo eso deviene ahora una cuestión secundaria. La cuestión era saber cómo yo compongo realmente una forma musical en la cual una cosa ocurre o no ocurre, o algo se traslada de un punto a otro, un recorrido se realiza o no, los contrastes existen o no”.¹¹

VII

Empapadas en la técnica del clúster (racimos de notas que llenan la totalidad de un ámbito de alturas), las superficies de Ligeti comenzaron como superficies virtualmente llenas. Las superficies de Morton Feldman, en cambio, tomaron el vacío como punto de partida. Para el compositor estadounidense las partituras eran telas temporales, especies de lienzos en blanco en los que el compositor distribuía los sonidos; tantos centímetros de tela equivalían a tantos minutos de música.

Feldman reformula radicalmente aquella premisa clásico-romántica: ahora es la música la que aspira a la pintura. El sonido aspira a la superficie. Pero para ello el tiempo no queda suprimido sino, más bien, liberado de toda regularidad y de toda progresión. Es como si Feldman aspirase a un “tiempo antiguo”, pre-subjetivo, pre-kantiano. “Yo me intereso por la manera en que el tiempo existe antes de que nosotros metamos nuestras patas, nuestra inteligencia, nuestra imaginación en él”.

Las radicales metáforas de Feldman provienen del hecho de que las categorías de tiempo y espacio no tienen un tratamiento científico, sino uno puramente estético-filosófico. En una ocasión Feldman dijo que la enseñanza más importante que había recibido de John Cage fue la de tomarse todo el tiempo del mundo para escribir sus partituras. Si la escritura es parte de la música, ¿para qué ahorrar tiempo? Nada debe ser ahorrado u ocultado, ni el paso del tiempo, ni la duración misma (la de su segundo cuarteto de cuerdas asciende a poco menos de seis horas), ni la huella del trazo sobre la superficie de la música. El arte de Feldman no es más filosófico que táctil.

¹⁰ Th. W. Adorno, “Vers une musique informelle”, en *Escritos Musicales I-III*, Obra completa 16, Madrid, Akal, 2006.

¹¹ G. Ligeti y otros, “Internationale Ferienkurse für neue Musik” (Darmstadt, 1966), en *La revue musicales /*

L'itinéraire, 1991.

La más perfecta negación del interés material

Georges Bataille y el surrealismo

Julián Fava

El extracto que transcribimos a continuación forma parte de un volumen¹ que reúne tres conferencias, hasta el año pasado inéditas en español, pronunciadas por el inclasificable Georges Bataille. “El mal en el Platonismo y en el sadismo” (1947) y “Esquema de una historia de las religiones” (1948) tuvieron lugar en el *Collège Philosophique*, fundado en 1947 por Jean Wahl; mientras que “La religión surrealista” fue pronunciada en 1948 en el “Club Maintenant”, el mismo recinto por el que pasaron como conferencistas figuras como T. Eliot, Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre, entre otros.

En cada conferencia las hipótesis de Bataille parecen construirse no sólo a medida que su desarrollo avanza sino, fundamentalmente, a partir de los meandros que le

plantea el auditorio. Asistimos a un verdadero ejercicio de pensamiento que, paradójicamente, en su “falta de solidez”, nos revela toda la profundidad del pensamiento del filósofo francés: estamos en los años inmediatamente anteriores a la publicación de *La parte maldita*, su obra quizás más ambiciosa. Por eso, estas conferencias son una suerte de polígono de tiro en el que Bataille prueba sus intuiciones filosóficas –frente a un auditorio de notables que polemizan activamente con él, entre los que se encuentran Pierre Klossowski, Mircea Eliade y Jean Wahl– sobre algunos de los tópicos que atraviesan toda su obra: la filosofía de la historia, la escisión entre lo sagrado y lo profano, el gasto y la utilidad, el mal, las vanguardias estéticas, la soberanía, el erotismo, Sade o la religión. Estamos, por lo tanto, en el núcleo metafísico, estético y político de la producción de Bataille.

1> Bataille, Georges, *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*, traducción de Lucía Belloro y Julián Fava,

Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008. Agradecemos a la editorial Las Cuarenta por autorizarnos gentilmente su

reproducción y al traductor Julián Fava por la presentación de la conferencia.

ESTÉTICA

La religión surrealista

Georges Bataille¹

El surrealismo ciertamente se opone a lo que podemos denominar religión, en el sentido preciso de que el valor de la pasión a la que dio relevancia nunca le fue impuesto por el afán de durar ni por el de asegurar los intereses materiales de los hombres que lo asumían. En la actitud surrealista hay algo perfectamente radical que, desde el comienzo, lo opone a las formas religiosas más elevadas que, en una atmósfera comprometida, mantenían el equívoco entre el cuidado de una vida apasionada, entre el cuidado de una vida afectiva llevada a la incandescencia, y el cuidado del interés personal, es decir de la duración. Esto desaparece en el surrealismo bajo la simple forma del escándalo. Existe una oposición fundamental entre las formas religiosas recibidas en los países civilizados y un movimiento como el surrealismo, y esta oposición se traduce habitualmente por el escándalo que fue, y sigue siendo, el surrealismo a pesar de las apariencias. El surrealismo puso de relieve un elemento negro que le está unido de manera indiscutible. Julien Gracq, en el libro que recientemente dedicó a André Breton y al surrealismo, resaltó ese lado maldito que perdura a través de los aspectos felices que Breton dio al surrealismo actual. No se trata solamente de un agua negra, de una sangre negra, sino de un corazón negro y este elemento negro siempre domina, triunfa, asegura no se qué desarraigo del mundo que nos dominó en otro tiempo. La fórmula, la última fórmula de *Arcane 17*, "Osiris es un dios negro", continúa la escandalosa tradición del surrealismo. Y por encima de todos estos hechos, la idea de romper con el pasado da

cuenta de la importancia que el surrealismo otorgó por primera vez a la figura perfectamente negra de Sade. Se sabe además que para Breton el acto surrealista más simple no consistía ni en un acto inofensivo, ni en un acto literario; el acto surrealista más simple —escribió— consiste en bajar, consistiría en salir a la calle y disparar al azar en medio de la masa. No se trata de ninguna forma que pudiera conciliarse con la posibilidad, no hay nada de posible en el hecho de disparar contra la masa; disparar al azar en la masa significa exactamente la voluntad de lo imposible y nada más, en la medida en que después de todo nadie lo hace, y que no se puede pasar del estado actual en el que vive el hombre civilizado al estado que conocieron otras personas. Esto significa entonces una dirección sobre la cual no se puede volver.

Cualquiera sea la reserva que haya debido guardar con respecto al sentido religioso del surrealismo a causa del valor equívoco de otra religión, el último juicio que acabo de formular aproxima de manera evidente la actitud surrealista con las formas religiosas conocidas. Se sabe que en las islas de Malasia se perpetuó una tradición que consagra, de tiempo en tiempo, un individuo a la suerte que le servía a Breton para caracterizar el acto surrealista más sencillo. La costumbre del amok es conocida. En los países donde impera esta costumbre del amok se conoce, como una suerte de actitud tradicional, la furia imprevista de un individuo que de repente se arma con un cuchillo, entra corriendo entre la masa y mata hasta ser matado. Esto no se trata exactamente de un acto de locura puesto que existe una tradición continua. Es evidente, por otra parte, que la masa no perdona al amok, lo mata, pero se vuelve cóm-

1> Georges Bataille (1897–1962) fue un importante escritor, antropólogo y pensador francés, muy influyente en pensadores como Michel Foucault, Gilles

Deleuze, Jacques Derrida, entre otros. Fundó las revistas *Documents* (1929–1930) y *Critique* (1946) y la sociedad secreta *Acéphale* (1936–1939). Entre sus

obras más importantes se encuentran *La Historia del Ojo* (1928), *La Parte maldita* (1949) y *El erotismo* (1957).

plice de este supuesto loco dado que previamente se tomó como algo natural el hecho de que un hombre sea absorbido por la locura del amok, es decir, que sea algo natural que un hombre tenga la obligación de arrojar-se sobre su semejante y matarlo. Intentaré ahora, más allá de esta definición quizá exageradamente simbólica, representar los aspectos religiosos que caracterizan en general al surrealismo. Aparentemente se tomaron grandes precauciones para evitar las semejanzas. Al mostrar que necesariamente debía haber un carácter penoso, e insistir sobre los caracteres escandalosos que separan al surrealismo de la moral cristiana —a pesar de la precaución por evitar un vocabulario usado por el cristianismo— es fácil reconocer formas tradicionales en numerosos pasajes de las obras particularmente de André Breton. Por otra parte, el reciente desarrollo del surrealismo insistió sobre otro profundo aspecto de la vida religiosa; la clara preocupación del surrealismo actual por el mito es una de las indicaciones más precisas en ese sentido. El mito evidentemente es, en la vida religiosa junto con lo sagrado, uno de los movimientos esenciales; pues junto con lo sagrado está unido a todo lo que fue analizado por la filosofía bajo la forma de participación. Y es evidente que cuando el surrealismo dio preeminencia a la idea de mito respondía a una nostalgia viva en el espíritu de los hombres actuales; viva no sólo desde Nietzsche sino incluso desde el romanticismo alemán. Además, la religión está constituida por la conexión de los ritos con los mitos. Ahora bien, en la actualidad nadie ignora que la tendencia claramente sostenida por el surrealismo es llegar a encontrar las actitudes que permitieron a los hombres primitivos agruparse en ritos y, más exactamente, encontrar en los ritos las formas más agudas y más tangibles de la vida poética. Todo aquello que Breton pone de relieve, se trate de esta búsqueda de lo sagrado, del afán por los mi-

tos, o de encontrar ritos semejantes a los de los primitivos, representa la exploración de la posibilidad con la que nos encontramos. Pero de la posibilidad en otro sentido, pues esta vez se trata simplemente de explorar todo lo que puede ser explorado por el hombre, se trata de reconstruir todo aquello que se encontraba en el fondo del hombre antes de que esta naturaleza humana fuera sometida por la necesidad del trabajo técnico. El trabajo técnico nos ordenó juicios y actitudes que están todos subordinados a un resultado ulterior, que están subordinados a un resultado material. Nadie puede imaginarse actuando de manera contraria a la legitimidad de estos juicios y de estas actitudes, pero nadie vive sin darse cuenta de que la parte realizada para la actividad técnica, en particular a partir de que se convirtió en una actividad mecánica en todo el mundo (aunque esto se inició desde los tiempos más primitivos), es capaz de alterar profundamente lo que, en la naturaleza humana, permaneció de manera constante como semejante a lo que percibimos cuando nos acomodamos desnudos ante el espectáculo de la naturaleza, y más precisamente ante el espectáculo del universo. El hombre que trabaja es un hombre que se separa del universo. El hombre que trabaja es un hombre que se encierra en casas, se encadena a sus jefes, a sus índices, a sus mesas de trabajo y a sus cepillos. El hombre que trabaja es un hombre que destruye la realidad profunda que el surrealismo tiene sobre lo real. Y no queda ninguna duda de que, junto con los ritos del hombre primitivo, la preocupación del surrealismo fue encontrar, por fuera de la actividad técnica que pesa sobre las masas humanas actuales, ese elemento irreductible por el cual el hombre sólo puede asemejarse perfectamente a una estrella. Es necesario aclarar que esto podría parecer un aspecto del surrealismo que hoy conocemos y que algunos tienden a ver, en relación con el su-

realismo primitivo, como un elemento degenerado. Sin embargo, es fácil mostrar que el fundamento del surrealismo, a saber: la escritura automática, llevaba en sí, al mismo tiempo, la virtud y la necesidad de estos desarrollos ulteriores. Lo que caracteriza esencialmente a la escritura automática, y que posibilita que un hombre como André Breton haya permanecido apegado a su principio, a pesar de un relativo fracaso que él mismo reconoció con respecto al resultado de este método, es un acto de ruptura – que verdaderamente en el espíritu de Breton era definitivo– con un encadenamiento que, a partir del mundo de la actividad técnica, se da en las palabras mismas, en la medida en que estas palabras participan del mundo profano o del mundo prosaico. Quien se sienta cómodamente, se olvida completamente de quién es para escribir al azar en un papel en blanco las locuras más vivaces que aparecen en su cabeza, puede no conseguir nada en el plano del valor literario; no tiene importancia, conoció, hizo la experiencia de la posibilidad de la ruptura sin excepciones con el mundo donde actuamos para alimentarnos, donde actuamos para cubrirnos y protegernos. Esencialmente, dio muestras de insubordinación, es decir realizó un acto soberano; al mismo tiempo llevó a cabo lo que en el sentido de las religiones podría parecer predominante, llevó a cabo la destrucción de la personalidad. Quien da muestras de surrealismo en la escritura automática debe antes que nada abandonar el cuidado que tiene el escritor cuando escribe con el fin de hacer un libro, con una intención determinada, cuando escribe un libro de la misma manera que se laya un jardín. En algún momento le es necesario olvidar que pertenece a esta humanidad cuyos pies están atados a las layas; le es necesario olvidar que en tanto escritor le espera la edición y la necesidad de hacer lo que, a pesar de todo, los surrealistas realizaron hasta un cierto

punto: carrera literaria. En un momento dado el surrealismo debió renunciar a sí mismo de la manera más profunda, y en eso el cristianismo mismo, si se puede decir, va a remolque del surrealismo porque en el cristianismo la abnegación es mucho más corta, la renuncia es mucho más corta en tanto que lo que se pierde se lo reencuentra en Dios. El surrealista que da pruebas de escritura automática, por más modesto que pueda parecer este simple cambio en las actitudes generales, renuncia –de manera que es sencillo después de todo juzgar indiscutiblemente como agresiva– a la prerrogativa de Dios que jamás fue abandonada por el hombre y que precisamente fue mantenida por el hombre cristiano; renuncia a la prerrogativa de Dios que es saberlo todo, quererlo todo, encadenar todo y nunca olvidarse de sí mismo. Pero si ahora nos remitimos a las dificultades en las que vimos debatirse al surrealismo, nos damos cuenta de que estas operaciones – que busqué definir en relación con un conocimiento que podríamos llamar científico– de la vida religiosa primitiva no se produjeron sin acarrear dificultades extremadamente penosas; con ellas quise designar las relaciones del surrealismo con la política. El surrealismo, si se admite la definición que di, es la más perfecta negación del interés material, es imposible ir más allá; es evidente que los límites permanecen en la debilidad humana, pero esta debilidad es calificada por el surrealismo como lo que es, como una debilidad. Pero ¿cómo puede el hombre actual negar el interés material? Sólo puede hacerlo bajo la forma que el interés material tomó actualmente, a saber, bajo la forma del interés personal, exactamente bajo la forma del interés en la sociedad capitalista. En el momento en que notamos la imposibilidad de atacar directamente el interés material y la necesidad de pasar por la forma que tomó el interés material en las condiciones actuales, comprendemos que el surrealismo es

una negación del interés personal mucho más débil que la del comunismo. El comunismo aparece de manera evidente infinitamente más capaz que el surrealismo para negar el mundo del interés personal. Todo el mundo sabe que el surrealismo reconoció implícitamente esta dificultad. André Breton no tardó, luego de la creación del movimiento, en dar amplias muestras de comunismo. Considero que la actitud que lo guió en este sentido era irrecusable, que la decisión tomada por André Breton era la única que podía tomar; sin embargo la experiencia demostró que podía desarrollarse una antinomia entre los partidarios de una lucha en contra del mundo capitalista y la actitud surrealista. En efecto, es manifiesto por la experiencia revolucionaria que la lucha comunista contra el mundo material del interés personal, lejos de suprimir el interés material en el mundo, creó una situación histórica donde se acentuó el primado del interés material. La cosa evidentemente se debió a circunstancias fortuitas, el hecho de que la revolución se haya desarrollado en un país atrasado está relacionado principalmente con la necesidad que tenía el comunismo de hacer hincapié, de manera muy fuerte, en el valor del interés económico. El comunismo no puede, bajo ninguna circunstancia, negar el hecho de que los intereses económicos no sean dichos intereses. [...]

De esta manera hay, si me siguen correctamente, un equívoco tanto en el surrealismo como en el comunismo. El surrealismo no puede salir del equívoco por medio de su negación del interés material y, sin embargo, el comunismo tampoco sale del equívoco porque su negación del interés personal no desemboca del todo en lo que podríamos llamar sencillamente el interés común, desemboca en el interés técnico que todavía es un interés particular. No pretendo hacer acá una crítica del comunismo, y los pocos términos que acabo de emplear no deberían en

ningún caso ser tomados en ese sentido. Pero quiero explicarme tan claramente como pueda respecto del surrealismo. Es cierto que las dificultades que enuncié iniciaron una suerte de crisis dentro del surrealismo. Lo que aparece, primeramente como penoso, cuando uno está frente a la actitud surrealista en tanto que se manifiesta concretamente en la vida de los individuos que pertenecen a un grupo determinado, es el carácter –si se puede decir– inoperante, ligado al carácter irreal de los valores que son puestos de relieve. Debido a que el surrealismo abandonó un cierto equívoco, el que definí como inherente a la religión tal como existió hasta el cristianismo: el valor poético garantizado en los ritos antiguos por el valor material del rito, por el valor real del rito, valor que tal vez no era profundamente real pero que era considerado como tal por todos aquellos que lo practicaban, este valor material dejó de garantizar la autenticidad del rito. Actualmente no existe ninguna posibilidad de brindarle a la vida surrealista esta garantía que la creencia le ofrecía a la eficacia. De ello resulta esta suerte de sentimiento de vacío, de vano, de inútil, de superfluo, de frívolo, que caracteriza a la obra surrealista, no diría ante la mirada de quienes pretenden profundizar su contenido, pero sí ante la mirada de la mayoría de los hombres; y no le corresponde a nadie transgredir este límite en tanto que sólo la existencia común es susceptible de ofrecer este carácter de profunda realidad que busca el surrealismo. Lo surreal no puede conducir a verdaderas realidades porque los hombres no las creen, porque el conjunto de los hombres no las creen y no pueden creerlas. Creo que esta dificultad fue vivida de manera lamentable, no sólo por André Breton sino por todos aquellos que se acercaron al surrealismo, sea porque hayan pertenecido al grupo o sea porque su actividad haya sido cercana a la del grupo, y con esto no dudo en

señalarme a mí mismo dentro de este sentimiento de malestar, dentro de este sentimiento de impotencia que me parece caracterizar de manera muy triste el resultado del surrealismo. Con esto no tengo la intención de definir el fracaso del surrealismo, no hay resultados en la vida, en la historia, que no conlleven un poco de fracaso y el fracaso está muy lejos de merecer ser tomado como hacen aquellos que no quieren ir más allá, es decir como una suerte de prueba de la vanidad; por el contrario el fracaso no puede ser tomado sino como aquello que debe buscar muy atentamente aquel cuya impaciencia convoca a un resurgimiento. Aquí excederé lo que es la adquisición del surrealismo para representar lo que, a mi entender, sigue siendo posible. Se trata, por supuesto, de una simple evocación, es imposible hablar sin ninguna profunda reticencia de lo que podría advenir. El profetismo no puede constituir al hombre actual, no sabemos, no vemos más allá de la punta de nuestra nariz y, lo que es más, eso nos agrada; supongo que no hay nada agradable en el hecho de transformar un simple delirio en un delirio profético; queremos vivir dentro de nuestros límites, queremos vivir en el instante presente, no queremos subordinar lo que vivimos inmediatamente a preocupaciones postergadas. Sin embargo, esto nos presenta problemas inherentes a nuestra naturaleza humana; estamos obligados, como delante de un *impasse*, a buscar una salida. Esta salida, desde mi punto de vista, creo haberla definido cuando representé al comienzo de esta exposición el hecho de que, en este posible renacimiento del hombre primitivo, el hombre actual no podía reencontrar las formas desaparecidas de otro modo que no fuera de una manera completamente alterada por la conciencia que lo caracteriza. Sólo podemos ser concientes y únicamente hundiéndonos en la conciencia podemos intentar transgredir las dificultades del mundo ac-

tual. No depende de ninguno de nosotros suprimir la realidad capitalista. [...]

Cada uno de nosotros puede realizar una acción cuya finalidad esté claramente definida, como la supresión del capitalismo, pero de ello no resulta que podamos pasar del mundo capitalista en el que nos encontramos al mundo que le seguirá; tampoco se puede decir que el mundo soviético haya realizado este salto. Estamos, lo queramos o no, encerrados en el mundo capitalista; estamos reducidos a análisis concientes del lugar que ocupamos, no podemos conocer directamente lo que sería una vida en la que el interés personal se hubiera suprimido. La primera cosa que nos incumbe a este respecto es una sincera comprensión de todo lo que sucede con la voluntad de transformar el mundo. En ciertos momentos puede ser triste darse cuenta de que aquellos que dieron su vida por un cambio radical de las formas sociales no llegaron a los resultados que se habían definido de antemano. Es cierto que hay una diferencia entre el programa de Lenin tal como fue enunciado en *L'État et la Révolution* y el estado actual del mundo soviético cualquiera sea el modo en que se lo defina. Pero si rechazamos pura y simplemente este esfuerzo a causa de las graves consecuencias que pudo tener –en particular en lo que respecta a las restricciones provisionarias o no de la libertad–, si oponemos a la voluntad de aquellos que reaccionaron como pudieron –y bajo condiciones que no eligieron– nuestra pura y simple incomprensión, me parece que disminuimos profundamente las posibilidades con las que contábamos al comienzo para asentar nuestra conciencia en datos que no estén deformados por el estado actual del mundo. Creo que, solamente cuando podamos comprender con simpatía a quienes intentaron hacer un mundo real, podremos empezar a formarnos juicios concientes sobre nosotros mismos. El hombre no puede formar ningún juicio conciente

mientras esté deformado por el entorno del interés personal, mientras lo padezcamos, mientras nosotros mismos estemos guiados por ese interés y en la medida en que vivamos frente a otros hombres guiados por el mismo interés. Una profunda deformación altera todas las posibilidades que tenemos, particularmente lo que llamaría con gusto el acto poético: ¿cómo podría tener lugar mientras dos seres están profundamente separados por el interés personal que existe en cada uno de ellos? ¿Cómo podría ser posible la comunicación poética si difieren los intereses de quien la escucha y de quien la profiere? Se sabe lo que a menudo son las lecturas de las obras poéticas; cada uno transcribe sobre una especie de cuadrante de indicaciones extremadamente triviales y sustituye la noción poética por estas indicaciones controladas, por la existencia de los variados intereses que actualmente existen en el mundo. Incluso el interés por la existencia de un movimiento, particularmente del editor o de una revista, reducen la comunicación poética a la preocupación por formarse un juicio análogo al que se forma en la fabricación. A menudo nos vemos conducidos a enfrentarnos con un cuadro o con un libro casi con la actitud de un comerciante. Allí hay un fracaso que no se debe olvidar. [...] No creo equivocarme al decir que si nos separamos un instante, si dejamos de estar abiertos –y empleo el término en el sentido fuerte de la palabra– a toda la realidad poética, si en algún momento abandonamos este esfuerzo, por más doloroso que sea, para dar lugar a protestas que de antemano sabemos que son completamente vanas, pasamos inmediatamente del estado del hombre que pretende negarse a sí mismo y puede transformarse en poesía al estado del hombre que vive en el ciclo de los intereses personales. Creo que no se podría insistir demasiado en la necesidad de unir la conciencia con la despersonalización. Conside-

ro que el surrealismo se adentró profundamente en esta vía, y también me parece que esta vía permanece abierta y que nos es necesario adentrarnos aun más. Podría estar bien ocuparse en crear mitos y crear ritos y, por mi parte, no creo ser una sombra hostil en contra de este tipo de tendencias. Sin embargo, me parece que cuando mencioné el malestar que resulta del hecho de que ni estos mitos ni estos ritos serán verdaderos mitos o ritos a causa de que no recibirán un consentimiento de la comunidad, antepuse la necesidad de ir más lejos y de representar una posibilidad que, a primera vista, podrá parecer negativa y que quizá en el fondo no es otra cosa que la forma más acabada de la situación. Si decimos simplemente, desde la lucidez, que el hombre actual se define por su avidez de mitos, y si a eso le agregamos que también se define por la conciencia de no poder acceder a la posibilidad de crear un mito verídico, habremos definido una suerte de mito que es la *ausencia de mito*. Estoy expresando una idea bastante difícil de seguir. Sin embargo es fácil comprender que si nos definimos como incapaces de llegar al mito, y como en suspenso, definimos el fondo de la humanidad actual como una ausencia de mito. Y esta ausencia de mito puede encontrarse ante quien la vive –entendámonos– con la pasión que animaba a quienes antaño querían vivir ya no en la monótona realidad sino en la realidad mítica; esta ausencia de mito puede encontrarse delante suyo de manera infinitamente más apasionante de lo que en otros tiempos fueron los mitos que estaban unidos a la vida cotidiana. A esta ausencia de la particularidad en el mito –porque si definimos la ausencia de mito de este modo, se define simplemente la supresión de la particularidad– está unido un carácter que podrá resultar, que puede resultar, bastante singular: el hecho de que es imposible discutir la ausencia de mito. Nadie puede decir que la

ausencia de mito no existe en tanto mito. No existe hombre que no esté obligado a recibir, incluso en la medida en que se esfuerza por crear un mito particular, la imagen de la ausencia de mito como un mito real. A esta primera supresión de la particularidad se le puede sumar, o se le debe sumar, la necesidad de una *ausencia de comunidad*. ¿Qué significa, en efecto, un grupo sino un enfrentamiento de algunos hombres al conjunto de otros hombres? ¿Qué significa por ejemplo una Iglesia como la Iglesia cristiana sino la negación de lo que ella no es? En el hecho de que toda religión en el pasado estuviera unida a la necesidad de afirmarse como Iglesia, como comunidad cerrada, hay una suerte de escollo fundamental; cualquier tipo de actividad religiosa, en tanto desencadenamiento de pasión, tendía a suprimir los elementos que separaban a las personas unas de otras. Pero, al mismo tiempo, la fusión que realizaba la fiesta antigua tenía como fin crear un nuevo individuo que podría denominarse: individuo colectivo. Con esto no pretendo decir que los individuos no estén convocados a reunirse como siempre lo estuvieron, pero más allá de esta necesidad inmediata, la pertenencia de cualquier comunidad posible a lo que yo llamo –con palabras que para mí son habitualmente extrañas– ausencia de comunidad, debe ser el fundamento de toda comunidad posible. Es decir que el estado pasional, el estado de desencadenamiento que era inconsciente en el espíritu del primitivo, pueda pasar a una lucidez tal que el límite que estaba dado por lo opuesto del primer movimiento en la comunidad que lo cerraba sobre sí mismo tiene que ser transgredido por la conciencia. No puede haber límite entre los hombres en la conciencia y, lo que es más, la conciencia, la lucidez de la conciencia, reestablece necesariamente la imposibilidad de un límite entre la humanidad y el resto del mundo. Lo que debe desaparecer, puesto que la con-

ciencia se vuelve cada vez más aguda, es la posibilidad de distinguir al hombre del resto del mundo. Esto tiene que llevarse, me parece, hasta la *ausencia de poesía*, no es que no podamos esperar la poesía de otro modo que no sea por medio de los poetas reales, pero todos sabemos que cada voz poética lleva en sí misma su impotencia inmediata, cada poema real muere al mismo tiempo que nace, y la muerte es la condición de su cumplimiento. La comunicación poética es posible en la medida en que la poesía es llevada hasta la ausencia de poesía. Esto quiere decir que el estado del hombre conciente que encontró la simpleza de la pasión, que encontró la soberanía de este elemento irreductible que se encuentra en el hombre, es un estado de presencia, un estado de vigilia llevado hasta el extremo de la lucidez y cuyo término necesariamente es el silencio. Intenté mostrar qué vía podía ir más allá de las antinomias presentes. No quisiera, sin embargo, insistir en estas antinomias; quisiera por el contrario, para terminar, insistir en la profunda viabilidad de toda esta efervescencia que continúa hoy en día. Considero que, no importa cuáles sean estas dificultades, el movimiento de los espíritus converge, y no lo podríamos subestimar a pesar de la apariencia a menudo aislada que tienen las actitudes individuales; hay por todas partes una efervescencia que consagra al hombre al retorno de una vida mucho más libre, mucho más noble, a una vida que se podría calificar como salvaje. En el hombre actual hay una profunda intolerancia con respecto a la humillación que se le exige todos los días a la naturaleza humana y que padece en todas partes: en las oficinas, en las calles y en los campos. En todas partes el hombre siente a la naturaleza humana como profundamente humillada y lo que queda de religión termina de humillarla ante Dios, que después de todo no es más que la hipóstasis del trabajo. No creo que pensemos

negar esta nostalgia y supongo que si estamos aquí reunidos, cualquiera sea el elemento diverso que haya podido jugar por la mera presencia de unos y otros en esta sala es un elemento predominante que ciertamente determinó esta presencia, es la nostalgia de una vida que deja de ser humillada, es la nostalgia de una vida que deja de estar separada de lo que está detrás del mundo. No se trata de encontrar detrás del mundo

algo que lo domine, no hay nada detrás del mundo que domine al hombre, no hay nada detrás del mundo que pueda humillarlo; detrás del mundo, detrás de la pobreza en la que vivimos, detrás de los límites precisos en los que vivimos sólo hay un universo cuyo brillo es incomparable y detrás del universo no hay nada.

París, martes 24 de febrero de 1948

ramona se pone exclusivísima

los últimos 5 números,
sólo por suscripción,
sólo por \$50; o los últimos
12 números sólo por \$101

Asegurate de recibir las últimas **ramonas** en tu casa, escribinos a **suscripciones@ramona.org.ar**

¡Y no te olvides de pedir los números que te faltan para completar tu colección!

ENTREVISTA CON CATHERINE DAVID

“En la actualidad el arte se vincula al posicionamiento de fetiches-obras para el mercado y las bienales”

Mariano Oropeza¹

Hace once años la *documenta Diez* revolucionó un campo artístico mundial dominado por lo políticamente correcto y todas sus emanaciones derivadas de los estudios culturales. Catherine David, quien había sido curadora en el Museo de Arte Moderno Centre Georges Pompidou, entregó desde la dirección artística una visión calidoscópica de la realidad que privilegiaba la información a la imagen pictórica, con la intención de montar un dispositivo crítico y reflexivo de un mundo urgente. Esta tarea se continuó con los ambiciosos *Representaciones árabes contemporáneas*, *La Ecuación Iraquí* y *DIVISIONS, Cultura y Política en el Medio Oriente*, que a partir de 2001 intentan fomentar la producción y circulación del arte árabe. Con un trabajo sobre la modernidad en el mundo arábigo en

marcha y un proyecto pendiente con el Ministerio de Cultura francés, David estuvo hace unos meses en Buenos Aires para dictar conferencias en el Instituto Goethe, en el Centro Cultural de España y el Centro Cultural Ricardo Rojas-UBA con la advertencia de que “la entrada salvaje de la cultura al mercado sólo puede ser protegida y mediada por una política pública”.

Mariano Oropeza ¿Piensa que *documenta Diez* fue el espacio detonador del visible “retorno a lo político” de las artes visuales?

Catherine David Pienso que en la apreciación se simplifica demasiado. Cierto que se buscó problematizar lo artístico en su contexto inmediato social y cultural. Sin embargo nunca impulsamos un posicionamiento determinista ni tampoco dimos espacio al slogan, ni al discurso militante. Partimos en

¹ **Georges Bataille** (1897–1962) fue un importante escritor, antropólogo y pensador francés, muy influyente en pensadores como Michel Foucault, Gilles

Deleuze, Jacques Derrida, entre otros. Fundó las revistas *Documents* (1929-1930) y *Critique* (1946) y la sociedad secreta *Acéphale* (1936-1939). Entre sus

obras más importantes se encuentran *La Historia del Ojo* (1928), *La Parte maldita* (1949) y *El erotismo* (1957).

cambio de considerar al arte en el lugar de la alteridad, un acto siempre indefinido, un estado de latencia, y con una velocidad diferente, que impone distancias. Más bien diría que sostuvimos estéticamente políticas sin banalidad, por citar algunos artistas, tanto el mostrar obra de Hélio Oiticica como de Gerhard Richter.

MO ¿Qué significa hablar hoy de arte político?

CD A menudo de mal arte, de un arte pseudocrítico. Muchos artistas pretenden que con mostrar ricos y pobres, sanos y enfermos, ilustran una realidad. Y eso es sólo lo que hacen, ilustrar. Ahora se nos inunda con una estetización del conflicto social.

MO ¿*documenta* no propició indirectamente esta situación?

CD No creo, porque sus bases venían de ediciones anteriores. Mucho se habló de las diferencias con otras versiones. Debemos ob-

servar que veníamos de una edición marcada por las estéticas de los ochenta, aquellas relacionadas con una pintura gesticulatoria, y obras muy teatrales que sostenían un arte vaciado de significaciones. Nosotros queríamos recuperar la *documenta* como un espacio de reflexión y distanciamiento, tal cual ediciones previas como la *documenta Cinco* –de 1972 con la dirección de Harald de Szeemann–, y proponernos un encuentro alternativo al proceso de bienalización de la artes.

MO ¿Tienen futuro la fiebre contemporánea de encuentros, eventos, festivales y bienales de arte?

CD Parecería que no hay una ciudad en el mundo que no tenga la mejor idea de promocionarse a través de una bienal o festival de artistas. No es malo en principio siempre y cuando tenga detrás un proyecto sostenido. Y eso es justamente lo que falta en la mayoría de los casos. Bienal se convirtió en la nueva palabra mágica que atrae dinero y auspiciantes. ¡Las bienales o las mega-

muestras no puede ser la única respuesta estatal a las artes!

Habría que pensar en aprovechar esta energía en la creación de talleres, escuelas y redes de artistas antes que en las fotos de eventos fastuosos, que nada dejan a los ciudadanos. O evitar que el arte en museos y centros culturales aparezca como un agregado detrás de los shoppings para turistas. Nada que se mimetice con la estrategia de ventas de una tarjeta de crédito o un celular. Y no se debe confundir al público con que ir al museo es una diversión o un espectáculo similar a un parque temático. Hablo de establecer un tipo de relación normal, no banal, con el público, y que pase por entender a un arte en resonancia con la vida cotidiana, con sus mismos problemas y condicionamientos.

MO Mencionó distanciamiento, ¿es posible? ¿A qué se refiere?

CD Cuando hablamos de distancia pensamos en un pensamiento que no confunda el gesto crítico con la efectividad publicitaria. En la actualidad esta actitud se complica en medio de la economización de la cultura, área humana convertida al consumo y la comercialización, y lejana a aquel espacio común de proyección de nuestras vidas.

MO ¿Cómo se puede revertir una esfera cultural mercantilizadada?

CD Políticas culturales públicas. Seguimos con gobiernos que hablan mucho de cultura y hacen poco en la materia. Y no espero que el capital organice un espacio cultural crítico, salvo en los Estados Unidos, que aún mantiene una práctica de mecenazgo impulsada por minorías cultas. Pero en otras partes del mundo, y con Europa a la cabeza, el Estado pone cada vez menos recursos en la cultura. Tampoco los privados se comprometen con

una actividad de lento retorno de imagen pública. Siento que falta considerar en políticos y funcionarios que la entrada salvaje de la cultura al mercado sólo puede ser protegida y mediada por una política pública.

MO ¿Y qué propone usted en la gestión de las artes visuales?

CD Allí la política pública debe apoyar la innovación y la experimentación. Una sociedad pierde intensidad, pierde ideas, si no se alienta las nuevas formas en la experiencia estética. Además se puede trabajar más en la educación, en especial en la transmisión de conocimiento en las escuelas de Bellas Artes y las universidades, que luego deben vincularse adecuadamente, por canales alternativos a las lógicas del mercado, con los ciudadanos.

MO Varios de sus trabajos con los estereotipos enfocan precisamente modos de diálogo alternativos, ¿cómo el campo artístico quiebra las convenciones simbólicas?

CD Primero no planteándose obviamente como un contraveneno. Los artistas no trabajan de doctores de la sociedad. En cambio deben rearticular la ausente pluralidad de experiencias, y las heterogeneidades estéticas, con la meta de construir un pensamiento crítico, que no es intuición y sí educación. Sin educación vivimos en un mundo anestesiado por los *medias* donde falta reacción en las audiencias.

MO ¿Las redes sociales en la web pueden ser una solución?

CD Internet es una gran biblioteca y tiene el potencial de realizar el museo imaginario que anhelaba André Malraux. Eso mismo hace que en verdad profundice las diferencias sociales ya que sólo una pequeña mi-

noría dispone del tiempo y las competencias necesarias para aprovechar sus posibilidades. La mayoría usa Internet para el esparcimiento y el entretenimiento, y así se aumenta el conformismo. Tal vez las mayores posibilidades de las redes no sean en tanto nuevos contenidos sino en sus capacidades de movilización social.

MO ¿Cómo evalúa la producción artística contemporánea?

CD El arte contemporáneo navega confortablemente en un único sentido de producción de símbolos e imágenes globalizados. Los artistas no crean ese sentido porque reproducen las rutinas publicitarias que reinan en el arte. En la actualidad el arte se vincula al posicionamiento de fetiches-obras para el mercado y las bienales, en la institución de un mercado de obras intercambiables sin ningún tipo de significación contextual o histórica.

MO En este panorama, ¿podemos hablar de un arte nacional?

CD Podemos referirnos a un arte nacional en una realidad históricamente situada e imaginada. No como un arte determinado y determinante. Y esto no es necesariamente una consecuencia de la globalización porque una realidad global no anula las realidades específicas de cada país que siguen teniendo expresiones diferenciadas.

MO Estuvo compartiendo un seminario de obra con los artistas del liPac –Laboratorio de Experimentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas, dependiente del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA–, ¿qué se encontró en su nueva visita a Buenos Aires tras diez años?

CD Pude apreciar que los artistas trabajan

poco con los materiales y soportes tradicionales de las bellas artes, y se inclinan más a la experimentación con materialidades y espacios simbólicos y humanos. La mayoría de estos artistas son jóvenes que trabajan sobre una idea de conflicto social fuera del discurso corriente. Esto no quiere decir que sean marginales ni que no reproduzcan los sentidos normalizados. Periferia no es sinónimo de oposición a lo hegemónico.

MO Muchas veces la crítica europea y norteamericana destaca al arte latinoamericano, africano o asiático en el rol de una suerte de reserva artística del mundo, ¿cree en este pronóstico?

CD La periferia no debería ser moralizada y señalada como la chance de un arte nuevo u original. Creo que tenemos varios casos, y en Buenos Aires tomemos al Malba-Colección Costantini (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), en que los países periféricos no escapan a los símbolos dominantes del mercado. Quizá en ciudades distantes de las grandes capitales del arte notamos más que existen pocos lugares sin la presión del *mainstream*. Si bien es verdad que en sitios de menos recursos se activa la inventiva y las nuevas resoluciones formales, también es fácil de comprobar que la ausencia de recursos y visibilidad asfixia las condiciones de producción. Y otra vez aparece la imperiosa necesidad de políticas públicas que, en simultáneo a la circulación hegemónica de bienes simbólicos, erija y sostenga otras propuestas experimentales de capacidad reflexiva y crítica.

MO Sabida su labor de investigación y promoción del arte árabe, ¿qué propuestas le interesan en la actualidad?

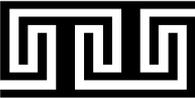
CD Soy una constante buscadora de artistas que representen aquello que le pasa

aquí y ahora a sus pueblos. Aquellos que frente el efectismo, la teatralización, y el impacto inmediato, apuesten al silencio, a la distancia, a las nuevas ideas. Claro que se hace complejo acompañar a estos artistas que no responden a las expectativas del mercado. Allí los periodistas tienen un papel fundamental con una actitud que no sea cínica en la evaluación de los artistas, y que revierta el imbecilismo de una opinión pública cimentada en los medios de comunicación.

MO ¿Es factible o viable su postura en un mundo donde la comunicación es el mito mayor?

CD Es un hecho basado en que el debate y la discusión se transformaron en espacio televisivo. No conozco intelectual de valor que pertenezca a los medios audiovisuales. Puede sonar agresivo o aristocrático pero un mínimo nivel de pensamiento no puede darse en los canales mediáticos dominantes, sean hoy televisión o Internet. Por algo Gilles Deleuze evitaba ir al set televisivo.

ramona se imprime en:

 **TALLERESTRAMA**
PRODUCCIONES GRAFICAS

P. Garro 3160/70. Buenos Aires. Tel. 4308-1700
ventas@tallerestrama.com.ar

RESEÑA DE LIBRO

Testimonios de un período fundador

Margarita Pierini¹

Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)
Laura Malosetti Costa (selección y prólogo)
Buenos Aires, FCE, 2008
384 páginas

Alguna vez recordaba Lucio Mansilla el procedimiento del científico Cuvier que a partir de unos pocos elementos –huesos, dientes de un animal prehistórico– podía reconstruir toda una época, un paisaje, una forma de vida del pasado. La analogía se nos presenta al leer este nuevo libro de Laura Malosetti: a través de sus *Cuadros de viaje* sobre los artistas argentinos de un período especialmente *fundador* de nuestra historia (1880-1910) es posible indagar, reconstruir, trazar los complejos entramados de un campo cultural que se abre a la “Modernidad”, y donde las tensiones –traducidas aquí en polémicas por la elección de una tradición, de un canon, de un perfil de artista creador, o sobre las obligaciones del Estado en la formación de los *agentes culturales*– llevan al lector a asociar y complementar estos debates con los que se daban simultáneamente en otras esferas, no sólo del campo intelectual, sino en el terreno de la política, la educación, la legislación, entre otras. Como anticipa la autora, no se trata de un libro de viajes; los textos seleccionados no

se insertan en los tópicos clásicos del género. Pero –como sí ocurre con la literatura de viajes– la perspectiva de estos artistas que se trasladan a Europa o a Estados Unidos para formarse al lado de los maestros, para presentar sus obras en museos o exposiciones, y luego confrontan los juicios recibidos en el extranjero con la mirada de los críticos y los públicos locales, nos ofrece una mirada que trasciende la opinión puntual, el juicio estético sobre un cuadro o una escultura, para desplegar el universo ideológico de una época, sus valores hegemónicos –en pugna con nuevas formas de concebir la función del arte–, las *estructuras de sentimiento* que se comparten y son explicitadas por escritores, periodistas, corresponsales y por los mismos artistas. Así, la crítica sobre una pintura –el escándalo motivado por el desnudo de la *Bonne* de Sivori, por dar un caso entre los que incluye esta selección (pp. 89-97)– se convierte en un alegato sobre la moral, sobre los límites de la representación y el buen gusto, sobre las tendencias –literarias y plásticas– con las que no debe *contaminarse* el arte nacional. Difícil tarea para una investigadora del Arte Argentino –que, como sabemos (y queda patente en el documentado e inteligente estudio preliminar), viene realizando desde hace años un valioso trabajo de descubrimiento y crítica sobre las artes plásticas en nuestro país–, optar entre los textos que

¹ Margarita Pierini (Buenos Aires, 1947) es Doctora en Letras por la UNAM, y docente e investigadora en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Se ha

especializado en literatura argentina, en particular en los géneros y publicaciones dirigidos al público popular. Entre sus libros: *Viajar para (des)conocer. Isidore Löwenstern en el México de 1838* (México,

UNAM), *La Novela Semanal (1917-1927)* (Madrid, CSIC) y *Doce cuentos para leer en el tranvía. Una antología de La Novela Semanal*. (Quilmes, UNQ).

podrían incluirse en el siempre limitado número de páginas que impone una colección (en este caso, la *Serie Viajeros* que dirige Alejandra Laera para el Fondo de Cultura Económica). La autora justifica los criterios que guiaron sus elecciones: “La selección se realizó buscando un equilibrio entre, por un lado, 1) el interés y la significación de los artistas plásticos y 2) los aspectos interesantes de sus textos o de los temas que introdujeron y, por otro, 3) los problemas que suscitaron sus obras y sus viajes en los textos de otros escritores y cronistas.” (p. 27; la enumeración es mía).

A lo largo de la lectura del volumen, es posible seguir estos tres ejes que estructuran los recorridos por crónicas periodísticas, cartas, relatos de viaje y breves ensayos programáticos.

Entre los artistas plásticos seleccionados, cobra un especial relieve la figura de Eduardo Schiaffino. Junto con los rasgos que comparte con sus compañeros –la formación europea, la renovación de lenguajes y estilos, la compleja relación con el público argentino– los textos que aquí se incluyen ofrecen sus reflexiones sobre la necesidad de crear, afianzar y difundir un arte nacional y moderno, emancipado de los modelos que hasta entonces constituían el horizonte legitimado por una tradición. En palabras que lo vinculan con las propuestas de lo que será el grupo del Ateneo (1892), y del

movimiento renovador del Modernismo con que su amigo Rubén Darío va a dinamizar los ambientes intelectuales de Buenos Aires, proclama en 1886: “Lo que nosotros queremos es ser de nuestra época, formular en un lenguaje propio nuestras ideas, costumbres, aspiraciones, y morir con el derecho adquirido a este epitafio honroso: ‘Aquí yace un pueblo que ha vivido’” (p. 189).

Entre los muchos aspectos de interés a destacar en la selección: las anécdotas sobre la vida cotidiana de los aprendices de artistas en París, narradas con peculiar humor y ágil estilo (cf. el episodio de la disección, p. 163).

Entre las problemáticas que ya se perfilan en este final de siglo, aparecen reiteradamente en los textos seleccionados las cuestiones sobre la (difícil) relación entre “Arte” a secas y “arte industrial” (p. 171 y ss.), la defensa del valor del arte al lado del (por entonces indiscutido) valor de la ciencia (p. 63), el irrenunciable papel del Estado en la formación de los artistas nacionales. Para concluir: entre las crónicas literarias (de Manuel Ugarte, de Rubén Darío) se incluye a un inolvidable Lugones *concediendo* lo que seguramente a sus ojos era el máximo elogio destinado a una artista, en su crónica para *La Tribuna* (1903) sobre la Fuente de Lola Mora: “Señorita: gracias a usted encuentro posibles las mujeres de talento. ¡Qué talento tiene usted!”

DECLARACIÓN

Estado de alerta

Ante el incendio del archivo de Hélio Oiticica

Red Conceptualismos del Sur¹

El pasado sábado 17 de octubre un incendio destruyó gran parte del acervo artístico y documental del artista brasileño Hélio Oiticica, el cual se albergaba en una casa privada en Río de Janeiro bajo la tutela de la familia del artista. Esta irreparable pérdida revela una problemática común a todos los países de América Latina y el Caribe: la existencia de políticas de preservación ineficientes, de legislaciones que no toman en cuenta las necesidades cambiantes del arte contemporáneo y de condiciones de almacenamiento inadecuadas las cuales no sólo ponen en riesgo a los propios acervos sino que atentan también contra el libre acceso a documentos que son de interés público. Esta problemática nos orilla a poner sobre la mesa una vez más no sólo el valor histórico y patrimonial del arte sino, sobre todo, la necesidad de proteger y de reactivar la memoria de su potencia crítica. De no hacerlo, contribuiremos al debilitamiento de la reflexión crítica, la fuerza creativa y la investigación comprometida de las sociedades contemporáneas. No es casual que desde hace algunos años asistamos a un proceso generalizado de canonización de archivos y acervos de artistas, principalmente aquellos relativos a la producción de los años sesenta-setenta en América latina, operación que los convierte en objetos glamorosos y estériles. Una de las principales razones del interés reciente por ese período es el hecho de que la fuerza

poético-política del arte comienza a recuperar aliento en los últimos años, reconectándose con este patrimonio, resignificándolo y resignificándose. Un movimiento que había sido brutalmente interrumpido por la violencia y los regímenes dictatoriales, que preparan el terreno para la instalación del neoliberalismo en los años noventa. Y en el momento en que esa capacidad política se reaviva –como parte de un proceso de elaboración y superación de los efectos tóxicos del trauma– es nuevamente interrumpida con el refinamiento perverso y seductor del mercado, bajo la égida del capitalismo cultural que opera de modo mucho más sutil que los procedimientos groseros y explícitos de la violencia del Estado que imperó anteriormente en nuestros países.

Es en este contexto que los testimonios materiales de tales prácticas se convierten en una suerte de botín cognitivo de una guerra neocolonial, ampliamente disputado por museos, coleccionistas y otras instituciones que participan del capitalismo global de bienes inmateriales y sus formas actuales de producción de valor, tal como, en determinados casos, las familias que custodian las obras y sus derechos. Una disputa que se da incluso antes de hacer que lo que incuban estas experiencias haya vuelto a germinar. Un nuevo capítulo de la historia no tan poscolonial como nos gustaría. La desaparición de un componente neurálgico de este patrimonio del arte contemporáneo, que constituye incontestablemente la obra artística y teórica de Hélio Oiticica, im-

¹ La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva formada hacia finales de 2007 por un

grupo de 46 investigadores y artistas preocupados por la necesidad de intervenir en los procesos de neutralización del potencial crítico de un

conjunto de “prácticas conceptuales” que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta.

pone la urgencia de un posicionamiento frente a este estado de cosas que no puede ser aplazado impunemente. Se imprime la necesidad de fortalecer instancias dialógicas y cooperativas entre agentes de la sociedad implicados en la promoción de estas potencias sensibles, invocando instituciones públicas y universitarias, sociedad civil, investigadores, artistas, etcétera. Más aún dado que la conservación y la dinamización crítica de estos patrimonios señalan una oportunidad privilegiada para imaginar permanentemente modos más complejos y desafiantes de experimentar la cultura en el presente. Las actuales circunstancias requieren una respuesta precisa y conjunta de los países de América Latina, en cooperación con aquellas instancias, sujetos e instituciones que estén auténticamente interesados en articular políticas horizontales que contribuyan a descolonizar las relaciones internacionales de propiedad en lo que respecta al patrimonio y a la experiencia cultural desplegada históricamente en el continente. Es necesario reconocer que los Ministerios de la Cultura de distintos países de América Latina se vienen empeñando en los últimos años en iniciativas relacionadas con el patrimonio inmaterial; sin embargo, los archivos de arte todavía no se han insertado en tales dinámicas. Esta es una paradoja que valdría la pena discutir, para que avancemos en la toma de conciencia de que el patrimonio artístico no puede ser tratado como materia superflua en la agenda política. Iniciativas de este orden tendrían en sus prioridades los siguientes objetivos: incentivar y apoyar las políticas de investigación, el mapeo, la divulgación y la preservación de los documentos existentes, recordando

que estas son actividades políticas y no meramente académicas o profesionales; estudiar los mecanismos de gestión para la preservación de los archivos de artistas y para la accesibilidad pública gratuita a ellos (y en el caso de las prácticas artísticas, que no se reducen a su objeto sino que involucran la experiencia como condición de su realización, deben pensarse estrategias de reactivación de la memoria de las sensaciones que las mismas propiciaron, ya que se puede acceder a ellas solamente por medio de los objetos utilizados en sus acciones o de los documentos que quedaron de ellas); estudiar las condiciones políticas, jurídicas y culturales para un proyecto de ley que permita compartir el cuidado y la toma de decisiones acerca de los acervos por medio de una instancia articulada entre el Estado y la sociedad civil (la puesta en red digital de los archivos es un dispositivo que puede impedir la pérdida de los documentos y facilitar su accesibilidad); y, por fin, estudiar las condiciones políticas, jurídicas y culturales para un proyecto de ley que regule el tránsito y la comercialización de documentos, obras, registros e investigaciones, sobre todo hacia fuera de su país de origen (muchos de los acervos más relevantes del arte brasileño están siendo comprados por museos europeos y norteamericanos). Estos serían apenas algunos de los gestos a ser inscritos en la topología de nuestro patrimonio cultural. Gestos indispensables no sólo si queremos revertir los procesos que resultan en la neutralización de las prácticas artísticas, sino incluso la desaparición concreta e irreversible de sus huellas, tal como lamentablemente acabamos de experimentar en Brasil.

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

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

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

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

en Buenos Aires

Lavalle 1438, P.B. 3 (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Cel.:15 5802-0013

en Punta del Este, Uruguay

Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)
Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671
E-mail: terrelgerardo@yahoo.com.ar



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

delinfinitoarte

Fabiana Imola Noviembre

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

SEPTIEMBRE							NOVIEMBRE						
D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S
		1	2	3	4	5			1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12	6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19	13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26	20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30				27	28	29	30			

8

9 27 de octubre
Buenos Aires Photo
patrons de gloce.

10

11

12

13 12 de Noviembre

14 DANA ARJENBEY "Escuela"

15 Museo Franklin D. ROSSON de
SAN JUAN.

16

17

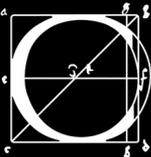
18 19 de Noviembre

19 FERIA PINTA
NEW YORK.

20

21

"Es mucho más fácil matar a un fantasma que a una realidad."
Virginia Woolf



Centoira Galería de Arte

MIEMBRO DE LA ASOCIACION
ARGENTINA DE GALERIAS DE ARTE

Noviembre

ARTE CONSTRUCTIVO

**CASSIAU
MALVESTITTI
MANS
MONFERRAN
RAMAGLIA
SICARDI**

French 2611 (1425) - Capital Federal - Tel/Fax 4805-9542
centoira@artecentoira.com.ar - www.ARTECENTOIRA.com.ar

"PINCELADAS Y OTROS CONDIMENTOS"

ARTES VISUALES CON

STELLA SIDI

RADIO CULTURA FM 97.9

SÁBADOS 14 A 16 HS.

IMÁGENES www.arteamundo.com/pinceladas

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	24 cuadros por segundo / Estanislao Florido	15.10 al 23.11
Alberto Sendrós	Extraño gobernante para un corazón / Carlos Huffmann	29.10 al 04.12
Asunto Impreso	La serie de las mil muertes / Rosana Simonassi	04.11 al 28.11
Braga Menéndez	Lorena Ventimiglia, Eduardo Capilla y Juan Andrés Videla	15.09 al 14.11
CaMp	Naturaleza muerta / Luis Torno	23.10 al 23.11
CC Borges	Mujeres en obra / A. Dolinar, N. Fuchs, A. Gobbi y otros	28.10 al 28.11
	Diálogo "en colores" de art. arg. y franc. / S. Gurfein, G. Hasper y ot.	28.10 al 18.11
CCEBA	Atracción Fatal / E. Ballesteros, S. Avello, G. Hasper y otros	01.10 al 07.11
CC Recoleta	J. Anzizar, D. Arias, Morello, C. Dardalla, D. Casares y otros	20.10 al 15.11
	Un jardinero francés en Buenos Aires / Carlos Thays	04.11 al 06.12
CC Rojas	El Rojas. 20 años de Artes Visuales / M. Pombo, A. Villar Rojas y ot.	29.09 al 13.11
	Todo es vanidad / C. Szalkowicz, G. Pérsico, R. Schoijett	28.10 al 27.11
Chez Vautier	Países malos / Juan Hernández	24.10 al 14.11
Dabbah Torrejón	Período azul / Daniel Joglar	01.10 al 15.11
Del Infinito	Lógica Variable / C. Rochaix, I. Raiteri, y otros	13.10 al 09.11
Espacio Tucumán	Deberás crear... / Florencia Vivas	20.10 al 30.11
FNA	Miguel Dávila	08.10 al 08.11
Fundación PROA	Lindero / M. Scafati, F. Laguna, M. Sinclair, y otros	24.10 al 24.11
	Recolectora de paisajes / Inés Drangosch	19.09 al 03.03
	El tiempo del arte / A. Carraci, P. Paoloni, J. Kosuth y otros	19.09 al 03.03
Galería Blanda	Peces / Marian Cvik Weber	29.10 al 22.11
Jardín Oculto	Fernando Sucari y Ana Soler	30.10 al 21.11
LDF	Mariano Baqués, Edgard Wallace	23.10 al 13.11
Mapa líquido	Antología de un inventario / J. Opazo Ellic, B. Lightowler y otros	17.10 al 28.11
masotta-torres	M. Rosino, A. Vanoni, J. Lodeiro, E. Reato y otros	15.10 al 27.11
Meridión	Fotograma, la memoria del fotógrafo / M. Macchi y A. Tessereau	15.10 al 30.11
miau miao	Palito, bombón, helado / B. Arcuschin, S. Albanell, y otros	08.10 al 09.11
Mite	ABC / Andrés Aizicovich, Gala Berger y Cotelito	16.10 al 13.11
MNBA	El Pop Art en la Colección del IVAM / A. Greco, E. Arroyo y otros	06.10 al 22.11
Museo Castagnino (Rosario)	Trapo / Marga Steinwasser	17.10 al 19.11
Muntref (Caseros)	Esteban Lisa / Abstracción, mundo y significado	06.10 al 21.11
Objeto a	Los Otros / R. Barés, F. Estarellas, y otros	27.10 al 14.11
Pabellón 4	Tal vez me recuerden de escenas como.. / Jimena Brescia	14.10 al 07.11
	Ciencia Loca / Esteban Rivero	29.09 al 07.11
Palais de Glace	Salón Nac. de Artes Visuales 2009 - Dib. y Esc. / C. Fels y otros	12.11 al 06.12
Petit Gallerie	No soy un Sex Symbol, sólo un pollo / Edgardo Castro	25.10 al 10.11
Praxis	Naturaleza oculta / Elena Nieves	30.10 al 25.11
Ruth Benzacar	El devenir de sus días / El devenir de sus días	07.10 al 13.11
	Todo lo contrario / Eduardo Basualdo	07.10 al 13.11
Thames	Silvia Flichman y Leopoldo Szinetar	29.10 al 17.11
ThisIsNotAGallery	FDACMA / L. Divas, N. Ramos, C. Baragli y otros	24.10 al 10.11
Vasari	20.000 leguas de blues submarino / Alfredo Prior	21.10 al 20.11
VVgallery	Testimonio de un contacto / Bruno Dubner	16.10 al 14.11
	Zeitgeist Berlin / Lena Szankay	19.10 al 19.11
Wussmann	Carlos Bissolino	01.09 al 10.11
	Dos paisajistas / Alejandro Argüelles y Adrián Paiva	18.10 al 20.12
Praxis	Naturaleza oculta / Elena Nieves	30.10 al 25.11

Éstas y muchas más muestras y espacios en www.ramona.org.ar

espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	LU-Vi: 14 a 20hs
Asunto - Galería y librería de arte	Perú 1064	MI-DO: 14 a 22hs
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
CaMp - Centro de Apertura Multicultural	Jujuy esq. Suipacha	LU-SA: 18.30 a 20.30hs
Casa de la Cultura FNA - Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-Vi: 10 a 18hs
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 11 a 21hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Paraná	Paraná 1159	LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-Vi: 10 a 20hs
Chez Vautier	Uspallata 2181 1° A	LU-Vi: 15.30 a 20hs a concretar
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LU-Vi: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-Vi: 12 a 19hs
Del Infinito	Av. Quintana 325-PB	LU-Vi: 11 a 20hs; SA:
Elsi del Río	Humbolt 1510	MA-Vi: 14 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Espacio Tucumán	Suipacha 140	LU-Vi: 10 a 18hs
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MA-DO: 15 a 20hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-Vi: 11 a 20hs
Fundación PROA	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
Galería Blanda	Costa Rica 4448	LU-Vi: 12 a 21hs
Isidro Miranda	Estados Unidos 726	MA-DO: 12 a 19hs
Jardín Oculto	Venezuela 926	MA-DO: 12 a 20hs
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Av. Directorio y Av. Lacarra	MA-Vi: 14 a 20hs; SA-DO-FE: 11 a 20hs
LDF	Perú 711, 1° N2	MI-Vi: 17.30 a 20hs / Otros hor. con cita prev.
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-Vi: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuviría 90	MA-Vi: 9 a 13 y 17 a 20.30hs; SA-DO: 17 a 20.30hs
MAC (Bahía Blanca)	Sarmiento 450	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MACLA (La Plata)	50 entre 6 y 7	MA-Vi: 10 a 20hs ; SA-DO: 15 a 22hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs ; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
Mapa líquido	Las Casas 4100	VI-SA: 17 a 23hs
Mark Morgan Pérez Garage	Thames 2293 "A"	LU-SA: 16 a 20hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
MAT (Tigre)	Paseo Victoria 972	MI-Vi: 10 a 19hs; SA-DO: 12 a 19hs
Meridión	Florencia Cillo	MA: 16 a 20hs; SA: 16 a 20hs
miau-miau	Bulnes 2705	MA-SA: 16 a 19hs
Mite	Av. Santa Fe 2729 - Local 30	LU-Vi: 12 a 21hs
MNBA-Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-Vi: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
Muntref-Museo Universidad Tres de Febrero (Caseros)	Valentín Gomez 4838	LU-Vi: 8 a 21hs; SA: 9 a 18hs
Museo Benito Quinquela Martín	Av. Pedro de Mendoza 1835	MA-DO: 10 a 18hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs; MA: cerrado
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Petit Gallerie	Thames 1719	LU-SA: 11 a 20hs.
Praxis	Arenales 1311	LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs.
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-Vi: 11.30 a 20hs ; SA: 10.30 a 13.30hs
Thames	Thames 1776	LU-Vi: 14 a 20hs; SA: 15 a 20hs
ThisIsNotAGallery	Cabrera 5849	LU-SA: 16 a 20hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-Vi: 11a 20hs; SA: 11a 13hs
Vermeer	Suipacha 1168	MA-SA: 14:00 a 20:00
VVgallery	Aguirre 1153 2°	MI-Vi: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs
Wussmann	Venezuela 570	LU-Vi: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs

E S P A C I O

Fundación Telefónica

geografías celulares

Curador invitado:
Marcus Bastos

Obras de:

**Lucas Bambozzi, Giselle Beiguelman y Maurício Fleury,
Raquel Kogan y Lea van Steen, Rachel Rosalen
y Rafael Marchetti, Nacho Duran.**

Del 16 de octubre al 12 de diciembre de 2009.

De lunes a sábados de 14 a 20:30 hs.

Espacio Fundación Telefónica.

Entrada libre y gratuita.

Arenales 1540. Ciudad de Buenos Aires.

En coproducción con
movistar y Nokia.

NOKIA
Connecting People



Hasta el 22 de febrero de 2010

Andy Warhol, Mr. America

Curador invitado: Philip Larratt-Smith

malba  Fundación Costantini

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Av. 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