



ramona 27

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

\$5 (o 5 venus)

buenos aires. noviembre de 2002

Dossier: "Grandes Valores"

Bianchedi, Monzo, Prior y Suárez en Sonoridad Amarilla (charla y textos)

Manifiesto: Sucumbiendo al deseo crítico, por Rafael Cippolini

Mariano Oropeza entrevista al rector del IUNA, Raúl Moneta

El cuerpo cavernoso del pene, por Lux Lindner

El paisajista Roberto Burle Marx, por Edgardo Mario Ruiz

¿Posmodernos? ¡Posjodernos!, por Juan Pablo Renzi

La afortunada Incertidumbre, por Carla Bertone

El amarillo es un bonito color o los tropos de la Historia, por Rafael Cippolini

Varias clases de árboles que al viento suenan a a-ijujúú, por Héctor Libertella

ramona Federal: Mendoza, Neuquén, Rosario. Escriben:

Susana Dragotta

Julio T. Funes

Estefanía Petersen

Ma. Celeste Venica

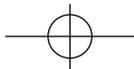
Ácido encuentro entre una máquina de coser y un paraguas, por Diego Cabello

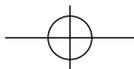
Presencias reales, por Julián Abramovich

Puchereando con Passolini

Pequeño Daisy Ilustrado, por Diana Aisenberg

y mucho mas..





ramona

revista de artes visuales
n° 27. noviembre de 2002
Una iniciativa
de la Fundación Start

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger,

Iván Calmet, Jorge Di Paola,

Nicolás Guagnini, Luis Linder,

Ana Longoni, Alberto Passolini,

Alfredo Prior

ramona federal

Xil Buffone

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Alejandro Balbi

Producción

Milagros Velasco

Administración de agenda

Gabriela Galati

Equipo web

Mariú Dal Molin

Sebastián Martinena

Equipo Fotográfico

Gabriela Galati, Patricio Gil Flood,

Alejandro López, Vanesa Magneto,

Fernanda Martínez Rubio, Daniel Trama

Asistencia técnica

Matías Laufer

Líder digital en el exilio

Martin Gersbach

Suscripciones Julia Ramirez

ramona@proyectovenus.org

Publicidad Karina Fariás, Silvia Perrin

Los colaboradores de este número
figuran en el índice.

Muchas gracias a todos.

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido sin

la autorización de los autores

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

índice

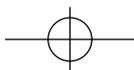
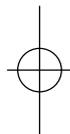
- 3 Sucumbiendo al deseo crítico -otro manifiesto-
por Rafel Cippolini
- 5 El cuerpo cavernoso del pene
por Lux Lindner
- 10 Varias clases de árboles que al viento suenan a a-ijujú
por Héctor Libertella
- 12 (selva nativa + arte + ciencia) x Brasil = Roberto Burle
Marx / Modernidad
por Edgardo Mario Ruiz
- 16 El amarillo es un bonito color o los tropos de la Historia
por Rafael Cippolini
- 22 ¿Posmodernos? ¡Posjodernos!
Por Juan Pablo Renzi
- 24 La afortunada Incertidumbre
Por Carla Bertone

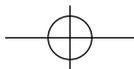
- Dossier
- 26 Grandes Valores de hoy y de siempre
por Gustavo Bruzzone
- 28 La pintura no tiene objeto
por Remo Bianchedi
- 32 ¡A vapulear se ha dicho!
Selección de textos, por Osvaldo Monzo
- 36 Un artista llamado
por Alfredo Prior
- 38 Piquete mapuche
por Alfredo Prior
- 40 Recuperando el futuro que queremos ver
Conversación: Bianchedi, Monzo, Prior, Suárez.

- 56 Ácido encuentro entre una máquina de coser y un paraguas
por Diego Cabello
- 59 Cinco tomos eruditos son una paparruchada
por Mariano Oropeza

- ramona Federal
- 64 Horangel cagado en las patas
por Susana Dragotta
- 66 Y en Neuquén, ¿qué pasa?
por Estefanía Petersen y Ma. Celeste Venica
- 68 Rosario (b)arde(a)
por Julio T. Funes

- 76 Pequeño Daisy Ilustrado
por Diana Aisenberg
- 81 Presencias reales
por Julián Abramovich
- 84 Cartas de lectores
- 87 Puchereando con la historia del arte
por Alberto Passolini
- 91 Muestras
- 92 Direcciones





Sucumbiendo al deseo crítico -otro manifiesto-

Por Rafael Cippolini

Tomás Abraham (muy posiblemente en su libro "La Argentina Deseada", por favor chequeen eso) afirma que los argentinos no tenemos los políticos que nos merecemos, sino más exactamente los políticos que se nos parecen. La sentencia persiste en su efectividad si, en ejercicio de paráfrasis, antecedemos la palabra "artistas" a la palabra "argentinos" y sustituimos otra de las palabras (políticos) por la de "críticos".

¿Qué reglas impone este parecerse? ¿Estamos frente a una mimesis, ante un complejo efecto especular? Porque desde hace mucho sabemos perfectamente que son los artistas quienes no sólo eligen, sino que fabrican a los críticos. Los críticos, tomemos esto como apotegma, son parte de la creación de los artistas (de esto que se les parezcan tanto). Muy probablemente, como le gustaba decir a Bataille, son "la parte maldita".

El criterio de utilidad es fundamental. Los artistas usan a los críticos (es más: los críticos son fabricados sólo para ser usados). Lo que debemos abocarnos a describir son los modos en que los utilizan. Pues han sido especialistas en inventar formas de utilización. En generar manuales de uso.

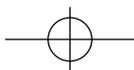
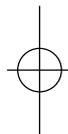
El primer capítulo de este manual de uso hace referencia al carácter negativo de los críticos (¿constituirá ese parecerse aquello que los psicólogos más tradicionales llaman aún "súper-yo"?). El segundo capítulo, en cambio, está dedicado íntegramente al imperativo categórico -lo que los críticos, según los artistas, deberían ser-.

No olvidemos que la crítica del arte, en Argentina, es una disciplina inventada por artistas. Ya conocemos el caso de Schiaffino, un maravilloso pintor que se convirtió muy a su gusto en el primer gran crítico argentino (y para refrescarlo es que publico "El Amarillo es un bonito color o los tropos de la Historia" en este número, a

modo de mis nuevos Metaapuntos). Menos conocida es la historia del creador de la carrera Historia del Arte de la UBA. Pues Don Julio Payró (quien sigue viviendo incluso en el nombre del instituto más activo de la carrera) fue artista toda su vida.

Nunca dudó que fuera un buen artista. Pero en 1928 (año que fallece su célebre padre), el jurado del Salón Nacional rechazó su obra "Nevermore" (inspirada directamente en el atroz cuervo de Poe) y decidió consagrarse por entero a la crítica y la historia del arte. Sin embargo, jamás se retiró, ya que siguió pintado muchísimo sin exponer nunca. Es decir, decidió convertirse en crítico -lo fue de la revista cultural más importante de nuestro país, la revista SUR, en la que publicó entre 1938 y 1953- y llamó a clandestinidad su tarea como artista. Pues ya desde entonces (incluso antes) no se trata de que en cada crítico existe un artista clandestino sino todo lo contrario: todo artista parece necesitar, tarde o temprano, dar curso al crítico que hay en su inconsciente, y no por otra razón lo fabrica. E inventa formas (que parecen ser siempre las mismas, aunque vestidas de infinidad de variables) de seguir inventando críticos. Tal como lo enuncio: el crítico responde al Ello del artista. Ya que en lo primero que piensa el artista es en un promotor. Veámoslo así: lo que el artista le exige al crítico es un programa de promoción. Así la Historia del arte debería ser (según esta concepción) la cronología paciente de las sucesivas estrategias promocionales. La gran mayoría de los artistas desean (a veces muy desesperadamente) que un crítico vea su muestra porque es el momento adecuado para fiscalizar el modo en que espera que lo promocióne. El sentido que el crítico proponga a lo que ve debe coincidir, sí o sí, con la promoción que el artista presupone para su promoción. Porque nada parece temer más el artista que una cuota de sentido que lo desoriente.

Para el artista deseoso de crear a su crítico -cada artista es un Víctor Frankenstein en potencia; o





mejor, Don Victor es el arquetipo más acabado de un artista- es urgente el diálogo. El artista necesita dialogar. El diálogo es una de las técnicas más difundidas para crear críticos. Con más espacio de caracteres, con más páginas, escribiré sobre esto bastante pronto.

No es la primera vez que lo hago. En ramona 8 (pag. 38, diciembre de 2000) tracé un mapa de los perfiles críticos, una taxonomía a la que titulé Algunas poéticas de la crítica.

Lo que omití escribir entonces es aquello que siempre se dijo de una forma y terminó por leerse al revés: ¿quiénes crearon, en pleno siglo XVIII a los críticos sino los artistas? Ya no me caben dudas que no fueron los coleccionistas, ni -menos aún- los entonces nacientes medios de comunicación modernos. Sino los mismos artistas, ya que, por entonces, no podían seguir ignorando su lado oscuro.

Por supuesto, no soy de los que adscriben a la teoría por la cual los críticos sean, finalmente, chivos expiatorios. Cuando Pablo Suárez dice "los que viven del arte" también se refiere (aunque no privativamente) a los críticos. Y está en lo cierto. Viven ya no sólo de los artistas sino por los artistas (otra vez resurge el busto de Víctor Frankenstein). Todo crítico sucumbe a una fenomenología de la monstruosidad (es aquel que, filológicamente, muestra -a su modo- la muestra). El crítico, entonces, ya no es un cronista, sino ese que describe el pensamiento que se dispara cuando se entra en contacto con la obra del artista. No importa la eficacia de la descripción, sino el pensamiento (la poética) que se inicia a partir de ésta. Es este disparo el que determina el estatuto del crítico (no lo que ya sabe, sino aquello que está intentando decir). Crítico es quien balbucea lo que todavía

no fue dicho del todo. Crítico es el balbuceo secreto -siempre secreto- del artista.

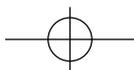
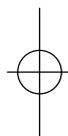
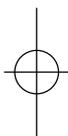
Una de las preguntas más interesantes sería ¿todo aquel que escribe sobre arte con alguna regularidad se convierte inmediatamente en crítico? No creo que sea así. Jamás me consideré crítico (nada me incumbe menos). Habitualmente me interesa aproximadamente el 5% de lo expuesto en Buenos Aires, ciudad en la que vivo. Y no siempre (debo confesarlo) nacen en mí deseos de escribir sobre las muestras que me interesan. Es más, casi nunca termino por hacerlo.

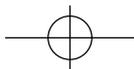
Saldo con una anécdota. Un artista amigo expuso, hace un tiempo, en Ruth Benzacar, galería a cuyo staff pertenece. Cuando le comenta a quien va a exponer en la otra sala, que quien escribirá su catálogo no es artista, éste lo amonesta. Le dice: "para lo único que sirven los críticos es para que te hagan propaganda. Lo mejor es pagarle a alguien que escriba en publicaciones extranjeras. Los críticos deberían ser todos publicistas".

Nadie ignora, a esta altura, que ramona fue y es una tribuna abierta para que los artistas reflexionen. Esto es, para que no sigan buscando excusas ajenas a ellos mismos para satisfacer su deseo crítico. Para que no corran tras la invención del "crítico exterior", sino para que de una vez posean un canal plural para enfrentarse en público, fiel al estilo taumático, a su "crítico interior" (no se imagina el lector cómo odio poner comillas en vez de utilizar una más civilizada cursiva).

Ojalá sigan proliferando entre nosotros buenos toreros. Es la mejor forma de dotarnos de una crítica intachable.

Todavía primavera de 2002.





El cuerpo cavernoso del pene

El ciclo "Cremaster" de Matthew Barney en la colección Ludwig.

Por Lux Lindner

-Los hombres vendrán en su momento con su sicología y sus pasiones, pero serán tomados como emanaciones de ciertas fuerzas.

Antonin Artaud / El Teatro de la Crueldad

-El dandismo es después de todo una de las artes decorativas.

Max Beerbohm Tree en 1896

-The decline of the dominant role of men in the workplace and in the family is probably the biggest single story of the last thirty years in the western countries.

David Edgar / State of Play, 1999

Comentario general

¿Qué es lo que hace que un hombre sea un hombre?

¿Qué le queda al hombre que se parezca a un lugar en la sociedad habiendo inseminación artificial y chicas en el ejército?

Dificultad de ser verdaderamente masculino en nuestra cultura. En la vida cotidiana hay que curtir perfil bajo. Gritar es de mal gusto, levantarle la mano a una dama conduce a la cárcel, hay que pedir todo el tiempo disculpas por leyes que uno no ha creado. La globalización puede volver todavía más perentoria la pregunta, con el hombre frecuentemente sin posibilidad de garantizar a la otra parte el mínimo tradicional, comida y seguridad de la Cría (ya sea por la desocupación, por la violencia que nunca se sabe bien de dónde viene y a la que no siempre es posible contestar en escala 1:1). Pensar si no habrá llegado la hora de envidiar a

la vagina, como hubo envidia del pene.

La voluntad tiene ganas de triunfar

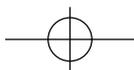
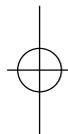
Matthew Barney nació en Idaho en 1967. Estudió medicina, fue modelo para campañas de ropa (es cherofa), jugador de "fútbol americano" y finalmente artista multimedial.

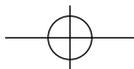
No contento con su musculoso currículum para cuando estas líneas vean la luz seguramente ya habrá nacido el hermanito que le fabricó al primer hijo de la cantante Björk.

En el Museo Ludwig de Koeln se ha podido ver el ciclo completo de cinco películas de la serie titulada "Cremaster", realizadas entre 1994 y 2002. Se exponen además los artefactos, "utillerías", y no pocas de las complicadas escenografías empleadas en estos filmes realizados con presupuesto aparentemente ilimitado.

El título de esta Tetralogía con Yapa, "Cremaster" alude al músculo que controla la temperatura de los testículos. Esta temperatura suele ser un poco más baja que la del resto del cuerpo. De lo que está siempre un poco más frío depende que nos calentemos, a tomar nota.

El Cremaster es un termostato natural que no puede ser controlado por la voluntad, y que se ha constituido para Barney en excusa para desovillar una mitología personal con obsesiones recurrentes (la simetría, la construcción de la masculinidad, las sociedades secretas como la mafia y la masonería, el edificio Chrysler) y varios personajes claves entre los que están el asesino Gary Gilmore, el mago Harry Houdini y el jugador de fútbol americano Jim Otto, que al final de su carrera tenía dos rodillas artificiales. En estas producciones aparte de actuar Barney mismo metamorfoseado con distintos plumajes





han hecho apariciones celebridades como la ex-actriz Ursula Andress, el escritor Norman Mailer y el escultor Richard Serra.

Ursula Andress, por ejemplo, hace de Reina de la Cadena en uno de los primeros Cremaster (en una parte Barney se la apreta). La filmación fue en Transilvania, con una banda sonora particularmente siniestra compuesta por Jonathan Bepler y ejecutada por la Chrysler Orchestra creada para la ocasión con acompañamiento de un coro de niños vampiro (cualquiera que haya escuchado este soundtrack sabrá que no exagero)

En otro Cremaster Norman Mailer hace de Houdini, un mago que se escapaba de cualquier parte, una vez se escapó del interior de un animal embalsamado (hay un viejo filme con Tony Curtis sobre la vida de Houdini, que me acuerdo pasaron por la tv argentina el día siguiente a la muerte de Perón, tal vez pensando que eso ayudaría a que Perón escapara de su inevitable momificación). Norman Mailer supo escribir un libro célebre, La Canción del Verdugo, sobre Gary Gilmore, un condenado a muerte que no pedía clemencia para sí, más bien lo contrario, y al que el propio Barney interpreta para la ocasión. En fotos da más miedo el Gilmore de la ficción que el de la vida real.

Richard Serra aparece varias veces, incluso autoparodiando sus propias performances en las que arrojaba metal fundido a fines de los 60. Su papel en el último y más ambicioso Cremaster, es decisivo. Su aparición por un lado y la de bandas punkoides como Agnostic Front y Murphy's Law por el otro sugiere luchas generacionales en distintos frentes y nuevas reflexiones sobre la rivalidad padre-hijo, tema un

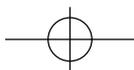
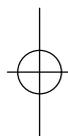
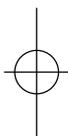
poco raro en América Latina pero que recorre Europa desde hace bastante con importantes escalas en la Hildebrandslied, en Hamlet, y en los mejores cuadros de Dalí.

El triunfo tiene ganas de voluntad

¡Ah, la cuestión de la voluntad! San Agustín dice (en la Ciudad de Dios) que en el Paraíso vamos a conservar nuestros genitales, pero sin ser sus prisioneros, como en la situación actual donde nuestra Desobediencia (en el Parque Temático Primigenio) está castigada con una Desobediencia simétrica en nuestro bajo vientre. Tendremos sobre "esas partes" tanto control como ahora tenemos sobre manos y pies, promete Gus.

Como se ve cristianismo y utopía de la voluntad (del autocontrol absoluto) no están tan lejos como parecen. Si Barney empezara a aburrirse (lo que no es de descartar con el ciclo Cremaster oficialmente terminado) y decidiera fundar una secta no es difícil imaginarse unos jesuitas con plumas de colores en el bajo vientre.

En Barney la cuestión de la voluntad y la autodisciplina viene de largo. Ya sabemos que ha practicado deportes violentos. Muchos de sus primeros dibujos fueron realizados desde complicadas plataformas que requerían notables despliegues de autocontrol y fuerza física para hacer una pequeña raya. Un poco como aquella maratón de las 24 Horas de Joseph Beuys pero americanizada. El jugador de fútbol americano ocupa el lugar del piloto de stukas con cráneo emparchado, y la vaselina el lugar de la miel. En ambos casos la voluntad puede tener ganas de triunfar, aunque sea sólo para bollar. Aunque sea para apretarse a una Ursula





descascarada.

También en Parque Parche encontramos coincidencias entre Chassman Fieltro y Chirolita Teflón. El mundo prostético con su refinada crueldad y su disolución de los límites entre orgánico e inorgánico es fuente de morbosa delectación para M. B. Ya mencioné al jugador Jim Otto y sus rodillas cromadas. En el último de los Cremaster (numerado con 3, pero la denominación de las distintas partes es caprichosa) lo más parecido a la Novia del Aprendiz-protagonista es una atleta, sin piernas en la vida real, que en la película usa unas prótesis labradas en un estilo al que cabe denominar churrigueresco vítreo. A estas prótesis y a otras las podemos admirar de cerca en las vitrinas donde los objetos son exhibidos como mementos bárneos. Las vitrinas de esta exposición son objetos con derecho propio, tienen algo parafinado y anguloso entre consultorio de dentista y casa Usher.

El triunfo de la voluntad

Poca gente debe saber tanto del cuerpo humano como Barney, lo que no ha conseguido por la vía del estudio lo puede obtener del tipo de experiencias que al bagayo se le niegan. Me permito citar tres planos-herramienta de investigación en interconexión permanente:

-La facha, la fuerza de atracción en la superficie del cuerpo como un elemento aislado (que arrastra desde sus épocas de trabajo como modelo).

-El cuerpo como elemento que interactúa con otros cuerpos con un fin (fútbol americano).

-El cuerpo como máquina (mecanismo debajo de la superficie) que se desarma hasta que no

queda sino una pila de huesos y tejido conjuntivo ad usum latini sobre una mesa sin paraguas (estudios de anatomía).

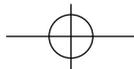
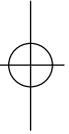
Podría ser una interesante combinación, la realización más completa posible de los ángulos de acceso al conglomerado de mecanismos y supuestos que damos en llamar...cuerpo.

No puedo profundizar dado que de los deportes en general puedo decir poco y hacer menos. Ni siquiera sé si el fútbol americano es un deporte o qué .

Rituales

Ritos de iniciación, con morisquetas del Gran Aprendiz, interpretado por Barney. ¡Lo que hay que hacer para ser un hombre!. Nos construimos para algo, para alguien, y buscamos al que verdaderamente maneja la balanza. Pero encontrar los verdaderos poderes puede llevar toda un vida. Proyectamos nuestras expectativas en organizaciones a las que dotamos de cierto fulgor y cuando la cosa se prolonga demasiado podemos terminar olvidando que alguna vez encendimos un proyector.

Son las descripciones de sociedades secretas las que impiden que nos durmamos en esos mamotretos pedagógicos tipo el Wilhelm Meister, en los que se nos quiere vender el evangelio de la reverencia feudal con movimientos de capa sin espada. Pero ahí la cosa todavía es dulce y con fondo de flautas mágicas. El cruce del Atlántico introduce algunas modificaciones, y el templo de Salomón puede estar ocupando el mismo lugar que el Edificio Chrysler. Y ya he dicho cómo suena la Chrysler Orchestra, ¡nada de ocarinas! En la lucha por ascender a la cima del templo no faltan los arreglos de cuentas





que producen heridas espectaculares. Son las partes que sobreviven más tiempo en la sensibilidad del "mundo exterior". ¿Quién no ha escuchado alguna vez esas truculentas descripciones del asesinato de Urquiza como un "ritual masónico" donde lo que se busca, más que otorgar un acceso rápido hacia la nada, es desangrar al chabón und so weiter? Y la mafia, otra organización que no le hace asco al protocolo, introduce nuevas escalas de flexibilidad, velocidad y capacidad de fuego. ¿Y dónde está el bien? ¿Debajo de quién?

Barney no contesta esta pregunta, pero la lustra.

Manierismos

Un banquete regado con el vino pesado del cuerpo masculino; testosterona. Faunos grotescos transportan las bandejas. El onanismo como movimiento artístico aunque vengan otros ismos a la cabeza, el gongorismo, el eufuismo, el marinismo. El conceptismo englobando el conjunto. Un mundo de metáforas y simbolismos alambicados. Un mundo de subjetividad radical (¡Private Idaho!) que se acopla suavemente a las realidades sociales del momento (traducción: está loco pero no da al juez de qué quejarse).

Un mundo regulado y seriado. Asociaciones inmediatas con las comedias musicales con

coreografía de Busby Berkeley y por qué no (jamón con melón) de Leni Riefenstahl, que estos días cumple 100 años (hace cuarenta años que rompe los quinotos en África y los negros no se animan a meterla en la cacerola). Un mundo no exento de crueldad y viscosidades, a pesar de sus pulidas superficies. La caverna platónica es el cuerpo cavernoso del pene, necesita llenarse de sangre en los momentos culminantes de la investigación.

Fornicación con el espacio y el tiempo

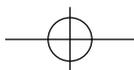
Pocas cosas conseguirían distraerme de la fascinación invencible que produce este despliegue óptico y simbólico. Pero algo lo hace.

Un empleado del Museo Ludwig está arrodillado con la cabeza en el piso, o casi, en un rincón de la sala donde se expone uno de los vehículos monoplaza con ruedas-testículo del Cremaster 4 (1995) que se rodó en la Isla de Man, o sea en la Isla del Hombre.

El empleado está rezando. Es sin duda seguidor de uno de esos monoteísmos arenosos y pendenciosos cuya eterna disputa está acabando con la paciencia de la Naturaleza. En medio de 2000 metros cuadrados consagrados a la tectónica del frenillo me pregunto por un instante si no serán momento y lugar peligrosos como para ofrecer el año al sol.

Rosalía Maguid
sigue coleccionando a ramona

Liliana Camdessus
recibe a ramona todos los meses



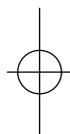


Fundación Andreani

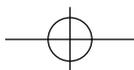
12 años de apoyo a la cultura argentina



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



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





Varias clases de árboles que al viento suenan a a-ijujúu

Por Héctor Libertella

DIBUJOS DE LA PIEDRA ANIMADA

El cuadro -para llamar así al baño- está abovedado en un desfiladero de granito al fondo de la hostería Igoazú Aí, en plena selva de Misiones, frontera con Paraguay. Tal vez otrora fuera el lugar de recreo de los nativos, un rato libre en el entretiem po que les habrá dejado el celo de los jesuitas. Allí irían quizás esos indios fantasmas, para tener sus fiestas y escaparle al miedo pánico del catecismo.

En su versión original y completa, es una cámara pequeñísima, con una puerta simulada en la roca por donde puede pasar una persona, apenas un turista por vez, para quedarse adentro quieta y sola en lo que sería el escenario. La envuelve un paisaje impresionante: el Vacío; es decir una llanura con su decoración, montañas de lomada suave con una espesa vegetación de helechos, epífitas, lianas, orquídeas, y varias clases de árboles que al viento suenan a a-ijujúu peteribí, pindó, a ahuayú, guabiyú. En el centro, un reptil que aplasta los primeros árboles del bosque (es un coati gigante que asoma su cabeza ciega sobre el horizonte de la pared). También hay pichones de iguana en el pantano, utensilios, fósiles, y un arroyo al que corresponde agua. Al pie de la montaña, como restos de una leyenda, de la que ahuíu es a rujiúu como

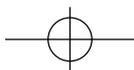
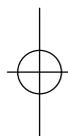
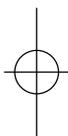
ihuá o Rijujúu a la fauna: puma, mono colorado, tapir, y las aves: chingolos, zorzales, loros, tucanes. Y muchas mariposas en los ojos.

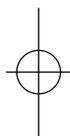
(A la distancia, las grietas del muro se parecen a a-hejji allí o a A Huajá, Las Cataratas a la Caída del Agua, y un teru-teru atrae la mirada del forastero.)

Todas las noches, al terminar de cenar, uno va aquíahí charlando cosas, de una mesa en otra de esta hostería, y antes de ir a dormir su sueño lo pasa en el baño, donde hacemos turno.

El baño está ubicado adentro de la roca y en él se lee en letra tosca: MUJER/HOMBRE. Bien, ¡pero qué buen alivio es eso! Con unos cuatro o cinco minutos en ese apretadero -cosa natural por la escasa comodidad del recinto, preparado apenas con un alto inodoro de madera, y donde las rodillas casi ni pueden flexionarse porque dan contra el muro-, lo que empieza a ocurrir es algo ya de ja vú, contada la posibilidad de estar alucinado o excitado por la fijeza de la mirada y esa presión sanguínea que se le produce al cuerpo en tan estrecha posición. Estiércol y humo: todo calor. Y, luego, la invitación al sueño y el simple gusto de quedarse así, profundo.

Veamos todo en detalle. No sé por qué rara operación, el turista atraviesa el falso y vano de la puerta y encuentra lo que parece un anfiteatro, con sus gradas de escala reducida llenas de objetos que lo esperan y lo saludan alborozados, como si fuera un actor. Un paso más





alelú y ya; no podrá moverse. Así que no tiene acceso a las tribunas y está obligado a permanecer en el centro del inodoro, sentado por fuerza en su butacón de madera y desplazando las pupilas sobre cuatro paredes, lo que fabrica un efecto de reflector que aviva uno tras otro a esos dibujos, y los saca de quicio.

En minuto y medio de contemplación fija, el turista puede empezar a discurrir frente a su público sin ningún pudor, los dientes apretados y escuchando él mismo, de pared a pared de sus intestinos, dos o tres rugidos animales que dicen algo como ururú ujá, huají. En ese momento siempre resuena el primer trueno y, ¡rayos!, que por un segundo se ilumina el inodoro.

Las gradas, desde donde esas pinturas lo observan a uno, tampoco están escalonadas en la piedra. Alguien las hizo simuladas en perspectiva, seguramente para ahorrar tiempo y espacio. Esto se debe a lo estrecho del lugar; no hay más de 40 cms de lado a lado del cuerpo presente, como un sarcófago (¿quién se murió aquí?), y la totalidad del receptáculo apenas si lo desborda. Ese baño es su Horma.

¿Qué decir? Dada una situación tan incómoda, cualquiera envejece y se pone rígido en menos de un instante. Las figuras renacen al calor gélido del ojo, y ahora miran al intruso como si él fuera ya una Momia. Dibujitos animados: la joven iguana, el pichón de surucucú y un perro guauá aí. Alguien se pregunta: "¿No serán de

vidrio estas paredes? ¿Y no estaremos viendo, en realidad, toda la naturaleza?" Alguien podrá sentir un aleteo en su cara, aunque allí no quede espacio ni para el vuelo de un colibrí.

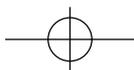
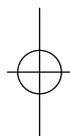
¿Dije que la hostería se llama Goalzí Aí, o algo así? Los actuales dueños son descendientes de guaraníes, y por lo tanto tan indiferentes de sí mismos como del valor de esa reliquia familiar. Decenas y decenas de turistas han desfilado por el fondo de aquel patio hasta su baño. Y qué curioso (¡quécu), ellos no ven en ese baño más que un duplicado inútil de las cosas que afuera respiran tranquilas y naturales, opinión que así rubrican poniéndole una firma airada, y se van como vinieron.

Y tanto es, no sé, lo que les pasa, que unos u otros agregarán esto al pie: "¿Para qué viajamos miles de kilómetros? ¿Para dar en un retrete salvaje?" O: "Nadie espere encontrar aquí nada maravilloso". O bien: "¿Acaso el mundo entero se hizo para venir a firmar un simple Libro de Visitas?"

Entre tantas inscripciones, sólo mi caligrafía destaca en forma y contenido:

Aquí estuvo el que suscribe,
del 17 de agosto de 2002
al 24 de agosto de este mismo año.
Mi admiración y agradecimiento
por todos los muchos y muy bellos
estímulos recibidos.

H.L.
(Sin rúbrica)





(selva nativa + arte + ciencia) xBrasil = Roberto Burle Marx / Modernidad

Don Burle, tan grosso como Karl y Groucho (Parte 1)

Por Edgardo Mario Ruiz

PRIMER APROXIMACIÓN AL MAESTRO DEL PAISAJISMO Y EL RECUERDO DE QUE LA ÚNICA OBRA DE ÉL EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES -PLAZA "REPÚBLICA DEL PERÚ" - FUE DESTRUIDA EN 1995 POR LA IGNORANCIA DE POLÍTICOS IRRESPONSABLES.

En los comienzos del siglo XX, el café proporcionó al Brasil prosperidad y desarrollo económico e industrial. Las mazas inmigratorias, principalmente españoles, italianos y alemanes, formaron el proletariado, que generaran las presiones urbanas pro modernización tanto política como cultural. Este proletariado se manifestara en una serie de revoluciones que para 1930 tomaran el poder.

En 1917, Anita Malfati realiza una primera muestra de arte plástico caracterizada por un expresionismo moderno. Esta muestra recibirá una severa crítica de los académicos titulándola de "extravagante". Pero, para 1922, se producirá un verdadero giro en la cultura del país. En San Pablo se realiza "La Semana de Arte Moderno", la que se convertirá en un hito en la historia cultural del Brasil. Esta exposición logrará "que se clavaran los estribos en la panza de la pequeña burguesía paulista" declaraba a viva voz Di Cavalcanti.

La ofensiva moderna tenía objetivos claros: oponerse al academicismo buscando las formas y los colores en las raíces nacionales, sacando los temas del ámbito social. Por ejemplo, para Tarsila do Amaral, el viaje que realizaría a las ciudades barrocas de Minas Geraes, le resultara el verdadero descubrimiento del Brasil. El modernismo se establecerá como símbolo de la nacionalidad y a partir de la Semana de

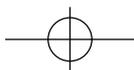
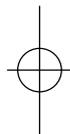
Arte Moderno -la famosa semana del 22- la cultura del Brasil no va a volver a ser la misma.

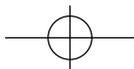
Estos procesos de cambio influirán a toda la sociedad brasileña. Roberto Burle Marx se formara dentro de esta metamorfosis, tanto política como cultural, educándose y participando en el Movimiento Moderno Brasileño.

Roberto Burle Marx nace en San Pablo el 4 de agosto de 1909, hijo de Cecilia Burle, pernambucana, y Wilhelm Marx, alemán, pasa a residir en Río de Janeiro desde 1913. Es educado en una familia que se manifiesta e identifica con las expresiones culturales y artísticas; su madre, cantante, pianista y sensible por la naturaleza y su padre, aventurero, amante de la literatura y los idiomas educan con esas emociones a sus hijos.

En 1928 la familia Marx viaja a Europa y se establecen en Alemania. En Berlín, Roberto Burle Marx estudia pintura y se impregna de la bulliosa República de Weimar. Con 18 años de edad y un año y medio en Berlín, le bastará para ponerse en contacto con las expresiones culturales de esa ciudad, visitará muestras, museos y exposiciones de artistas diversos: Monet, Renoir, Manet, Berkman, Van Gogh, Paul Klee, Picasso en el período rosa, entre otros, destacando su predilección por el impresionismo de Van Gogh. También en Berlín visita el Jardín Botánico de Dalhem, en cuyos invernaderos de moda en esos tiempos -una furiosa colección de plantas tropicales le invade la atención, logrando ver en Alemania lo que no podía ver en su país, "la belleza de la flora tropical".

De regreso a Río de Janeiro, en 1930, Roberto Burle Marx, se inscribe en la escuela de Bellas Artes dedicándose de lleno a la pintura y a coleccionar plantas autóctonas para su jardín particular. Ese año, las diversas revoluciones sociales llevan al poder a Getulio Vargas y Lucio





Costa será designado para dirigir la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro. Costa durará poco menos de un año, pero producirá cambios profundos en la Escuela, como la separación del curso de Arquitectura del de Artes plásticas. Otro cambio se producirá en la arquitectura cuando Lucio Costa invita a Le Corbusier a dictar una serie de conferencias en Río de Janeiro. Este arquitecto modernista de vanguardia divulgará conceptos funcionales, concepciones plásticas y el sistema estructural del hormigón armado, marcando así a toda una generación de arquitectos brasileños. En estos años en que Burle Marx estudia artes plásticas, Oscar Niemeyer estará estudiando arquitectura; juntos trabajaran en infinidad de obras en diversas ciudades de su país.

Por otra parte, en el Brasil, la vegetación autóctona era vista como, "el monstruo verde", antagónica al hombre. Todos los proyectos de arborización urbana adoptaban formas y vegetación europea, ya sea en estilo francés, inglés o el jardín italiano. La flora europea, importada para el trópico, sufrirá problemas de adaptación al tórrido ambiente. Es Burle Marx con su sólida formación plástica y aquella visión deslumbrante traída del Jardín Botánico de Berlín quien va a introducir nuevas formas, texturas y colores al paisaje carioca. Fiel al modernismo local, utiliza valores folclóricos e incluso, la mal vista hasta entonces, vegetación nativa logrando un estilo muy particular.

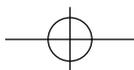
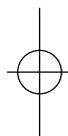
Entre 1934 y 1937 es nombrado para ocupar el cargo de Director de Parques y Jardines de Recife. Crea los primeros "jardines ecológicos" del Brasil, en los parques y plazas de la ciudad, utilizando la flora local.

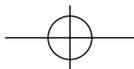
En 1938, dos proyectos lo pondrán en contacto con los mejores arquitectos modernos: "La Plaza Salgado Filho", frente al Aeropuerto Santos

Dumont, con los arquitectos Roberto y "El Ministerio de Educación y Salud" (hoy Palacio Gustavo Capanema) en el centro carioca. El Ministerio contará con un equipo de seis arquitectos, entre los que se destacan Lucio Costa, Oscar Niemeyer y Eduardo Reidy, más la supervisión de Le Corbusier. Burle Marx participará diseñando la explanada de acceso y la terraza del segundo piso. Proyectará un jardín revolucionario usando plantas tropicales y la estética de la pintura abstracta, parterres arriñonados, formas orgánicas de vegetación colorida. Estos jardines resultarán extraños para la elite conservadora de la época y serán celebrados por los bohemios artistas modernos.

Junto al diseño de jardines se seguirá dedicando a la pintura, y en 1940 recibirá la "Medalla de Oro en Pintura", premio otorgado por la Escuela de Bellas Artes. Burle Marx se integrara con diversos artistas como: Tarcila do Amaral, Candido Portinari, con quien realizaron los murales "Productos del Mar" del Ministerio de Educación y Salud, Di Cavalcanti, o en literatura con Oswald de Andrade creador del Movimiento Pau-Brasil, o Mario de Andrade escritor de Macunaima, o el músico Villa Lobos entre tantos. En 1949 adquiere un sitio (chacra) a 60 kilómetros de Río de Janeiro, en Barra de Guatiba, trasladando ahí su colección de plantas nativas.

En el "Sitio San Antonio da Bica" es donde cultivará plantas logrando obtener una de las mayores colecciones de plantas tropicales del mundo, siendo el Sitio más prestigioso, por su acervo, que muchos Jardines Botánicos. Para la década del 50 incursiona en nuevas formas, comienza a trabajar con líneas rectas y rectángulos, logrando en el "Jardín del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro" su mayor expresión. Los cuadrados se superponen, se parten, trabaja con piedras, incorporando su





conocimiento del Jardín Oriental a este proyecto. En 1955 crea la firma "Burler Marx & Cia. Ltda.", y los proyectos se van acumulando en el estudio. Pedidos de lugares insólitos y remotos como: Barbados, Sudáfrica, Japón, Estados Unidos, Alemania, Puerto Rico, Austria o Buenos Aires, muestran su carácter particular. En Europa y Estados Unidos su arte será reconocido como "el tropical Garden" o incluso sus jardines serán los creadores de "La escuela Latinoamericana de Paisajismo".

Para la década del 60 vuelve a virar su estilo, tanto en sus pinturas como en sus jardines, mostrando su crecimiento como artista, misturando curvas con rectas haciendo creativas e innovadoras formas. Es la época de los jardines de los Palacios y Ministerios de Brasilia, la nueva y moderna capital, donde a través de sus proyectos armonizará la arquitectura racional de Oscar Niemeyer.

Pero la ciudad de Río de Janeiro todavía esperaba una gran obra del "Maestro del Paisajismo". En 1970 el ensanche, por sobre el mar, de las veredas de Copacabana lo pondrá en un nuevo desafío. Cinco kilómetros de veredas dibujadas como un "cuadro abstracto" para la ciudad. Aquí pone de manifiesto su búsqueda estética en las culturas indígenas, en el pasado colonial y en las raíces mismas del Brasil. Es Copacabana un símbolo pleno para los cariocas, es la coherencia y el compromiso social de un artista para con su ciudad y su gente.

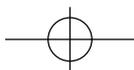
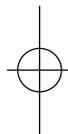
Su creatividad es inagotable, incursiona en el diseño de joyas, tapicería, arreglos florales, pero siempre con sus gestos, su mano latinoamericana, sacando lo mejor de su tierra. Su curiosidad lo llevará, a lo largo de su vida, a realizar excursiones por las diversas regiones fitogeográficas del Brasil en compañía de un equipo de botánicos. Reunirá numerosas colecciones

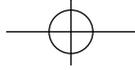
de especies autóctonas y descubrirá nuevas para la ciencia (*Anthurium burle-marxii*, *Begonia burle-marxii*, *Calathea burle-marxii*, *Chaetostoma burle-marxii*, *Ctenanthe burle-marxii*, *Dickia burle-marxii*, *Encyclia burle-marxii*, *Heliconia adalana*, *Heliconia aemygdiana*, *Heliconia burle-marxii*, *Heliconia marie-auguste*, *Mandevilla burle-marxii*, *Microlicia burle-marxii*, *Orthophytum burle-marxii*, *Philodendron burle-marxii*, *Philodendron grazielae*, *Philodendron mello-barretoanum*, *Philodendron pulchrum*, *Pitcairnia burle-marxii*, *Pleurostima burle-marxii*, *Pleurostima fannieri*, *Pleurostima piqueteana*, *Pontedeira burle-marxii*, *Vellozia burle-marxii* y un género botánico *Burlemarxia spiralis*).

Burle Marx antes de fallecer el 4 de junio de 1994, dona, en 1985, al gobierno del Brasil el "Sitio San Antonio da Bica" con todo su acervo cultural: colección botánica, colección de cerámicas precolombinas, su biblioteca particular entre muchas obras de arte. Pero con su personalidad generosa no será lo único que done a un Estado.

En 1972 dona el proyecto de "La plaza Perú" a la Municipalidad de Buenos Aires. Con un espíritu entusiasta por apreciar y gustar mucho de Buenos Aires regalándole una plaza para un terreno vacante entre las calles Coronado, Jerónimo Salguero y Figueroa Alcorta, junto a donde hoy se encuentra el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

LA PLAZA REPÚBLICA DEL PERÚ FUE DESTRUIDA EN 1995 POR LA IGNORANCIA DE POLÍTICOS IRRESPONSABLES. BUENOS AIRES TUVO UNA PLAZA CON UNA ESPIRAL DE CEMENTO, RECUPEREMOS LA PLAZA PERÚ, RECUPEREMOS A BURLE MARX Y RECUPEREMOS BUENOS AIRES. RECOBREMOS LA MEMORIA Y ¡¡¡DEJEMONOS DE JODER!!!



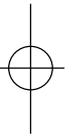


Expotrastiendas II

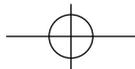
Feria de Galerías de Arte organizada por AAGA

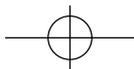
Del 6 al 18 de noviembre

En el Centro Cultural Borges
Viamonte esquina San Martín
-Buenos Aires- Argentina



Horario: de 12 a 21 hs
Consultas: Asociación Argentina de Galerías de Arte
Tel: 4311-9196





El amarillo es un bonito color o los tropos de la Historia

Por Rafael Cippolini

A . En los mismos días en que Argentina festejaba su cumpleaños número cien, Eduardo Schiaffino recordó, en las páginas del diario La Nación y dentro del ensayo (en un suplemento especial) que llevó el título de La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, un episodio estético que lo impresionó muchísimo rondando él los trece años.

Es Ana Malosetti Costa quien rescata (en Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario, publicado en 1999) el momento en que Schiaffino, aún niño, se fascinó ante el cuadro Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires, obra del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, expuesto en 1871 en el foyer del Teatro Colón, "con un éxito arrollador de afluencia de público y elogios de la crítica, que el acontecimiento es recordado por quienes historiaron el arte argentino como un hito casi fundante". Malosetti subraya esta parte de lo escrito por Schiaffino:

"Después de Cimabue, no se había vuelto a presentar un caso de admiración tan intensa y unánime en país alguno de la tierra, y es problemático que la escéptica Buenos Aires, vuelva a sentirse removida hasta las entrañas por el espectáculo de una obra de arte"

También aprovecha para señalar que "el mismo presidente Sarmiento envió una extensa y elogiosa carta pública de felicitación al pintor, publicada por La Tribuna el 2 de febrero de 1872", lo que sin dudas ilustraba que "(...) el cuadro de Blanes trascendía el restringido marco en que se venían debatiendo las cuestiones artísticas para saltar a la esfera pública".

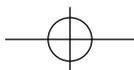
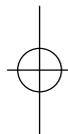
B. Pero prosigamos más allá de lo destacado por Malosetti Costa en su minucioso ensayo. Schiaffino recoge otras voces. Por empezar la del doctor Wilde (definido por nuestro pintor y crítico como "un profesional del escepticismo"), quien experimenta frente al cuadro y sus espectadores, una extraña sensación:

"Cuando vi el cuadro me pareció mirar un espejo en el cual se reflejaba un grupo de personas y de objetos. (...) Todo el tiempo en que estuve mirando la escena no pude deshacer la ilusión en mi cerebro, por más que restregaba los ojos. (...) En tal emergencia, miré a los espectadores que, como yo, contemplaban el cuadro y por más hiperbólico que ello sea, los dichos espectadores me parecieron pintados; a tal punto que tuve que tomar del brazo a mi compañero para convencerme de que era sólido".

No mucho después, el mismo Schiaffino anota:

"Blanes se impuso a la atención del público por el tamaño de sus lienzos; si hubiese pintado los mismos cuadros en proporciones más reducidas, habría pasado inadvertido. La calidad era inferior a la cantidad. (...) Empero, a Juan M. Blanes corresponde la honra de haber sido el precursor de los pintores de historia en las márgenes del Plata".

C. De lo antes expuesto, quiero poner énfasis en algunos aspectos. La recepción del cuadro de Blanes constituyó todo un espectáculo, que rebosó el interés de la elite que se erigía entonces como formadora de gusto. El triunfo del lienzo (y por añadidura de su autor) se impone por su gran escala, pero como sea, la gente, el





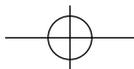
público, hacía colas para verlo. La tela satisfacía lo que la gran mayoría de sus espectadores esperaban de una obra de arte. Por otra parte, es curioso el mote que Schiaffino usa (pintores de la historia) porque, sin lugar a dudas, los artistas del siglo XIX argentino no hicieron nada distinto que obedecer a los tópicos que impuso el discurso de la Historia. Entonces la Historia era el gran discurso madre que reorganizó las fuerzas del pensamiento social (Incluso estético) de forma ejemplar. Quizá la síntesis perfecta de lo que argumento se encuentre en Teoría y Práctica de la Historia (1909), de Juan B. Justo, cuando este escribe:

“Marchamos sin descanso por el camino de la Historia. La Humanidad está siempre en vías de crecimiento y transformación. (...) ¡Ay de los ilusos que suponen al mundo quieto porque no tienen ganas de andar! Lento o impetuoso, encubierto o visible, el progreso histórico es continuo. (...) Los hombres pasean por la Historia como por una ciudad extraña, viajeros sin objeto. Buscan lo teatral, lo aparatoso, dejando inadvertido todo lo ordinario y corriente. Miran las suntuosas mansiones del barrio municipal (...) pero ¿cómo vive ese pueblo, cómo trabaja? En el curso de la evolución humana, y en el grado en que nuestro concepto del mundo se desarrolla, cambia también el concepto de Historia. (...) El mundo de la Historia es una masa de hombres y cosas movidos y moldeados por fuerzas tan regulares como las que mueven al sistema solar y han moldeado la corteza terrestre. Los fenómenos históricos son también lógicos y necesarios, consecuencias fatales de combinaciones dadas de circunstancias. Una neoformación social, una revolución, la expansión o

la decadencia de una raza, deben producirse en condiciones tan regulares y determinables como la cristalización de un mineral, uan descarga eléctrica, la evolución de una especie”.

Es bastante sintomático lo que observamos aquí. Tanto Schiaffino como Juan B. Justo (los dos textos citados se publican sólo con unos meses de diferencia) advierten que la concepción histórica ya no es ni será la misma. Prillidiano Pueyrredón, Carlos Morel o García del Molino, artistas vinculados de distinto modo a la generación de 1837 y al Salón Literario de Marcos Sastre, también son pintores de la historia, pero de otra historia. El romanticismo que los define es el mismo que definía las concepciones políticas de sus coetáneos escritores. En todo momento el pueblo (indiferenciada esta categoría con la de público) necesitó (según esta mentalidad) la “imago” de la Historia para que ésta reafirmara sus existencias. Así también la Historia requirió del arte para que éste construyera una imagen (he aquí el tropos). Sólo que en un momento (el que visitamos ahora) los instrumentos cambiaron, mutaron.

CH. ¿No resulta muy revelador, y casi tautológico, que justo en ese momento (1871) la Historia actúe como una metáfora? Porque la imagen de la Historia (siempre plural) se singulariza en lo acontecido. Schiaffino se recuerda niño frente al Blanes y advierte que ser historiador implica viviseccionar el cambio de mentalidad en las políticas de la representación histórica. Doce años después y siendo un veinteañero, en 1883 en el periódico El Diario, publica sus Apuntes sobre el arte de Buenos Aires. Ya entonces se convierte en el primer historiador de artes



visuales de nuestro país. La Historia ordena las imágenes de nuestra pintura, la pintura da forma al pensamiento histórico y el tropos resultante convierte a Schiaffino en el primer historiador. Esta fue la dinámica.

D. La pintura argentina tenía, en aquel tiempo, en el siglo XIX, dos dimensiones: la de los retratos y la intrusión continua en la Historia -la autobiografía de un Estado en formación-. Una, los gestos, las poses. Otra, el tiempo histórico en tanto forma de representación de un relato de continuidad estatal. Durante el siglo XIX las artes visuales ilustran, son hijas críticas de la Ilustración, del siglo XVIII. Había que escribir, en continuo progreso, la Historia con imágenes, ya que la Historia constituye la vertebración que la imagen propone. Cándido López es ejemplo acabado de lo que afirmo. De aquí el tropos integrante: la Historia organizó el discurso visual, tanto como las artes visuales organizaron al discurso histórico.

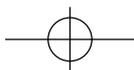
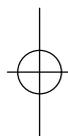
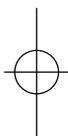
E. "El arte debe huir siempre de las particularidades, girar en el círculo de las ideas generales, abrazar con una pincelada un cuadro vasto, un siglo, la humanidad entera, si es posible: tal debe ser el objeto del artista. Sólo así arrancarán sus obras una admiración durable." Esto escribía desde París, el 16 de noviembre de 1829, Esteban Echeverría a José María Fonseca. Estas pocas líneas bastan para exponer todo el programa de la generación de los primeros pintores argentinos: por una parte, dramatización de los cuerpos que fundan una geografía -el cuerpo como paisaje- y por la otra, el paisaje de los cuerpos (la rentable práctica de lo singular, en la cual lo histórico ingresa soterradamente).

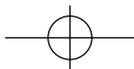
En este momento sucede el milagro: los pintores inventaron la Historia desde la imagen para quedar inscriptos, de una vez y para siempre, en la Historia de la Imagen.

F. Para cuando Schiaffino da a conocer su Evolución del gusto artístico, justo en ese momento, una nueva metamorfosis de la concepción icónica de la Historia se manifiesta. Los componentes del grupo Nexus, sobre todo Carlos Ripamonte (así como también Césareo Berlandino de Quirós) llevan adelante una cruzada en pos de la idea de una argentinidad fuera de la Historia. Una imagen de Argentina que escape del tiempo histórico. Un desplazamiento que determine una Argentina arquetípica, in illo tempore. Una Argentina platónica cuya imagen ya no se transforme. El elegido para arquetipizar será ni más ni menos que El Gaucho (tradicción que continúa hasta nuestros días y tiene su cenit en la obra de Fernando Benedit). De esta forma, escribió Ripamonte sólo dos meses más tarde que el recién citado texto de Schiaffino:

" (...) Desde el patriarcal aislamiento en la loma solitaria, donde anidan sus amores, hasta los horrores de la divisa fraticida, el gaucho ofrece sin cesar, con igual decisión y fiereza, la muralla de carne que prepara la base civilizadora de la actual tranquilidad y progreso.

La figura del gaucho argentino es soberbia, originalísima, tanto más destacando en el marco virgen, variadísimo, que desde el Plata a los Andes y desde las barreras del Norte hasta el extremo límite austral, centuplica aspectos insospechados, abriendo inconmensurable fuente de idealidad a los que saben soñar también, a los que saben sentir las grandiosidades





del suelo!...

Todo se presta para una austera interpretación, cuya intensificación artística es limitada. El sentimiento poético del tipo, la indumentaria, el ambiente que le rodea, asumen, a poco que se provoque el cuadro, la majestuosa opulencia de una bíblica compenetración del hombre con la naturaleza.

Sus hábitos, sus juegos, su peligrosa, movida familiaridad con el caballo, su mansedumbre y su valor indómito le presentan en un todo característico bajo mil aspectos diferentes, donde la vida apacible y agreste le retrata con contornos y con efectos de luces y de sombras, y con colores que apenas intentados por un artista proyectan para el porvenir argentino la piedra angular del templo ideal de su cultura por lo grande y verdadero, por lo noble y por lo bello.

La inmensa soledad del campo en que ha vivido, la selva y el monte protector, las largas serranías, las cumbres heladas, están llenas de cuadros prodigiosos que esperan al pintor que fije en el lienzo tanta bendición de la naturaleza, tanta tradición criolla que será orgulloso del país, salvando de la invasora cuchilla progresista del arado, esa estupenda presentación que nos hablará en nuestro recogimiento de las cosas pasadas!...

Hasta el pobre rancho, la vivienda sugestiva, tradicional, desaparece falseando con materiales nuevos su genuino trazado, y, como obedeciendo a la fatalidad de un mandato imperativo, hasta el hombre sufre la transformación con el disfraz que el turco y el lechero le prestan, manteniendo alguna prenda del vestir antiguo, pero sin el desplante y la serena pasión de su presencia que antes fuera inconfundible.

Se diría que a él ha llegado un grito acusador, ensombreciendo con el temor una frente que, altiva a la luz solar, fecundó sueños de dominio y libertad!...

Un poco más y la leyenda se precipita enumerando datos, sin que los pintores argentinos que pierden maravillas, sepan comprender una nobilísima misión de artistas, legando ese hermoso tesoro de la patria que la civilización europea no combate, pero que sí inutiliza casi por completo al patrimonio nacional."

G. En cuanto a los enunciados advertimos aquí que el discurso de los artistas visuales se adelantó al de los escritores. No hay más que remitir a la obra cumbre de esta ideología, Nos referimos a "El Payador", de Leopoldo Lugones, publicada en 1916 como consecuencia de las conferencias dictadas tres años antes en el Teatro Odeón. Esta imposición de ya no la crónica de la Historia, sino un arquetipo fuera de la Historia, que tan cerca se ubica de una estrategia xenófoba, excluyente más que ilustrativa, llega justo cuando muchos pensadores argentinos argumentan que Argentina "alcanzó definitivamente el futuro", futuro que alienta su progreso en la más pura singularidad. Así José Ingenieros escribe en 1915:

"Cuando lleguemos a contar un filósofo, habrá en su doctrina algo nuevo y autóctono: la argentinidad. Cada raza impone un ritmo propio a la común sabiduría de su evo. La nuestra se está constituyendo como producto de causas distintas de las que determinaron la formación de las naciones orientales y europeas (...) De la vida argentina saldrán ideas e ideales que constituirán una fórmula nueva dentro de la filosofía



humana”.

Por lo visto, el gaucho de Ripamonte evolucionaría (sin perder su esencia, porque ante todo es un gaucho esencialista) hasta conquistar la tierra a base de singularidad. El gaucho arquetípico estaba llamado a conquistar el verdadero fin de la Historia, adelantándose en muchísimas décadas al pronóstico de Fukuyama.

H. Martín Malharro, consecuente adversario de Ripamonte y Quirós, es quien advierte ese paso, este cambio arquetipizante. Y, fiel a su temperamento, propone otra mirada. Ya no será (nunca lo fue) la Historia la que detente el dominio y la organización del discurso del Arte, menos aún fijándose en un arquetipo, sino que el Arte existe en tanto delimitación del dominio del genio. La Historia, como el Arte, sólo existen en tanto produzcan genios. Y los genios, por su parte, no tienen ninguna otra función que vencer todo tipo de formulación para imponer, sin solución de continuidad, el predominio de lo humano. De esta forma, escribió también en 1910 (dos meses después del texto de Ripamonte y apenas unos pocos antes de su muerte):

“El mismo Tolstoi, con su profundo saber, ha incurrido en su libro ‘Qué es el Arte’, en una serie de estrecheces, de limitaciones y dogmatismos que representan la negación de las leyes más elementales de la evolución.

El día que el Arte fuera encerrado en una fórmula concreta y absoluta, tendría una finalidad y en consecuencia desaparecería. Pero mientras la Humanidad se agite, piense y sienta; los dolores y las alegrías se sucedan, existiendo amores y odios, entusiasmos y decepciones. El

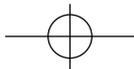
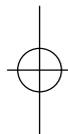
Arte vivirá sujeto a la variedad constante en sus exponentes positivos, como resumen de aspiraciones colectivas hacia lo infinito dentro de la vida planetaria.

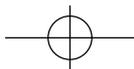
Un Homero, un Fidias, un Leonardo, un Miguel Ángel, un Carpeaux, Rodin, Meunier o Millet, no nacen inesperadamente, como un milagro, en una época mal preparada para comprenderlos y gustarlos. La historia nos presenta el genio, precedido casi siempre por una serie de precursores sin dominio, especies de avanzadas que exploran y preparan el terreno; serie de pequeños esfuerzos que se suman produciendo el impulso inicial de la futura evolución, hasta que aparece el Elegido que los resume en la Unidad y con la Armonía y la Fuerza colma las aspiraciones confusas de la época, hasta entonces desprovista de la encarnación fecunda y necesaria para la confirmación definitiva como realidad concreta y única.

De ahí que todos esos diferentes conceptos tengan un igual valor, una idéntica justificación, siendo representativos de fuerzas exploradoras destinadas a complementarse para constituir un ciclo de esfuerzos hacia el supremo ideal.

Todas esas escuelas, todos esos ‘istas’, como despreciativamente los califican algunos que basan sus originalidades en el despecho, todos, son fuerzas concurrentes; las más antagónicas manifestaciones de arte son, por igual, sonidos dispersos de un todo armónico aún no formulado.

Y debemos estimular, aplaudir y ofrendar nuestro cariño a esas tentativas que son plétora de vida con la que se plasma el futuro, exponentes de existencias consagradas a un ideal que requiere sacrificio y fortaleza de carácter para ser vivido.





No sólo los conceptos varían en el movimiento colectivo de la actividad artística, sino que en un mismo artista, cuando es artista, se suceden evoluciones de concepto, unas veces, respondiendo a una lógica consecuente con un principio en determinado ideal: en unos casos, son lógicas por completo diferentes con los principios y fines perseguidos como resultante de las fluctuaciones del medio ambiente: en otros casos el fenómeno es vulgar y motivado por las evoluciones incompletas del individuo, y se produce bien a pesar de las ideas que cree sustentar: de ahí los eternamente desorientados, los satélites de todo astro que brille aunque sea un momento: estos son los parásitos del Arte, los camaleones de la Idea, los usufructuarios del talento ajeno.

(...) Las civilizaciones decaen, las razas degeneran, los pueblos se hunden en los misterios profundos de lo ignoto, las religiones se modifican sin unificarse; pero el Arte se perpetúa invulnerable porque resume el pasado, el presente y las aspiraciones hacia lo futuro, de civilizaciones, de razas y de pueblos, de la idea Cristiana y la Pagana, de la realidad y la ficción."

Si el Arte, siguiendo a Malharro, es un mecanismo (cuyas reglas y modos conocemos sólo parcialmente) cuya función termina por ser poner en escena (en el continuo de la Historia) artistas, el arquetipo, en tanto generalización, constituye el ejemplo más acabado de lo que debe

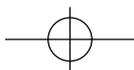
obliterarse. Antes de fallecer, Malharro lanza su slogan a una tradición que, como vimos, ya estaba presente en Echeverría: la singularidad del mecanismo versus la generalidad del arquetipo.

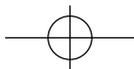
I. Apenas menos de catorce años después del texto de Malharro, una nueva generación de artistas irrumpe en la escena. El relato es muy conocido: los innovadores -llamados entonces, a menudo despectivamente, neosensibles- orbitan en torno a la revista que dirige Evar Méndez, esto es, la segunda época del periódico de vanguardia Martín Fierro. Esta vez, toda la tensión se manifiesta en el nombre de la publicación: la figura arquetipizante de la tradición promocionada por Lugones (la misma de Ripamonte y Quirós) y la evolución que tanto defendiera Malharro. Enfrentados dialécticamente estos términos, sin dudas encuentran su síntesis en la insuperable prosa de Gironde:

"Martín Fierro cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, al movimiento de independencia iniciado en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés".

Gabriela Ojeda
colecciona ramona

Margarita Perata
lee a ramona en su casa





¿Posmodernos? ¡Posjodernos!

Rescate de un texto casi desconocido
del eminente artista rosarigasino

Por Juan Pablo Renzi

El resquemor que el rótulo de postmoderno ha creado entre los pintores, y que justificaría la manera elusiva con que nos referimos a la postmodernidad, se ha producido, pienso, por la identificación que de ésta se hace con "una última moda", una corriente á la page o con una poética particular. Tanto es el descrédito y el temor de ser identificados con el postmodernismo, que en la jerga juvenil moderno, incluso, se ha transformado en sinónimo de postmoderno, con una inflexión peyorativa. Una curiosa contaminación entre términos supuestamente opuestos. No obstante, si nos atenemos a algunos de los significados posibles de la palabra moderno, los que la relacionan con "actual", "último", etc., confirmaríamos esta intuición de que, en el aire, hay un equívoco que relaciona postmoderno con una última moda cultural (para algunos ya pasó por supuesto).

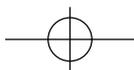
Si nos remontáramos al período de las "vanguardias históricas" del modernismo, verificaríamos que la oposición, por ejemplo, entre constructivistas vs. dadaístas y surrealistas, tenía como eje la divergencia irreconciliable de sus respectivas poéticas. Si para los constructivistas la cuestión era reivindicar una linealidad progresista y totalizadora del arte moderno, para los otros pasaba por reírse críticamente de esa "ingenuidad". Pero ambas actitudes, el proyecto y la crítica, se ponían en práctica desde adentro: nadie renunciaba a su condición de "artista moderno".

Esto me hace pensar que, si hemos cruzado esa frontera histórica que indica el final de un

período (el moderno) y hemos entrado en otro (postmoderno, por ahora), no hay razón alguna para que nos dé tanto escozor el término. Tampoco, ya que el espíritu generalizado no sería de rechazo al pasado inmediato, no hay razón alguna para que nos llamemos ni para que nos llamen postmodernos. Parecería, leyendo la literatura más difundida sobre la postmodernidad, que de lo que se nos ha librado es de ese "mandato" moderno, que supone el progreso o la novedad como obligación del artista.

Si esto fuera así de sencillo, pienso que los conflictos serían mínimos. Sin embargo, entrando en detalles, creo que el resquemor de artistas e intelectuales frente a la "condición postmoderna" ha sido alimentado por la identificación genérica que se hace de ella con la nueva derecha, con el neoconservadurismo norteamericano (Bell) y con algunos teóricos de la escuela francesa (Lyotard). Por supuesto que esta nube de temores y aprensiones podría ser disipada si se recordara que también los intelectuales de izquierda reflexionan sobre la crisis del proyecto moderno, y que el pensamiento de algunos de ellos (Habermas, Huyssen), aún con puntos de vista diferentes, está testimoniando el pasaje a un nuevo período.

Ajustando la mira sobre mi propia producción y siguiendo en la línea de lo que me preguntaba más arriba, reconozco que mi trabajo ha fluctuado cualitativamente frente a las encerronas que mi propia historia me ha propuesto, cambiando, incluso, mi relación misma con el oficio (1). Primero el vanguardismo extremo de la década del sesenta y el salto al abismo del 68, que me obligaron íntimamente al abandono de toda producción artística; luego mi retorno a la





pintura (y en este caso el término significa exactamente eso), con resabios vanguardistas, que me hicieron pintar a la manera, casi, de un realista decimonónico, en franca oposición al conceptualismo sacralizado de esa década y a los resabios de pintura moderna que las vanguardias del 60 habían relegado a la oscuridad; más tarde, con la convicción de que el mundo por elegir era absolutamente personal y no producto de lo que uno rechaza, llega un período actual en el que rescato la posibilidad de indagación y renovación: porque no "todo está ya hecho", porque creo que hay resquicios, intersticios dejados sin tocar entre los saltos vanguardistas, y porque creo que las ideas fundamentales del proyecto moderno (entre ellas; la de una sociedad más justa) no han sido todavía

completadas.

Notas:

1) En el catálogo de mi exposición de 1976 (fecha de mi retorno a la pintura) escribí: "Con pretensiones más modestas y a partir del concepto, nuevo para mí, de que la pintura no tiene los alcances totalizadores que yo le adjudicaba en mi período anterior, y descubriendo que en relación a su oficio y lenguaje (a los que me siento estrechamente ligado) existen profundidades que es posible todavía sondear, he realizado esta serie de cuadros: trabajos en los que juego con la realidad visible y las técnicas de representación, y en los que rescato viejas afectividades largamente relegadas".

Fotografía de obra de arte

Pinturas, objetos,
instalaciones, etc.

Miguel Mitlang
TEL 4922-8240
mmitlag@hotmail.com

Taller de enmarcado

venta de materiales para el enmarcado
guillotinas, engrampadoras y clavadoras

Curso de enmarcado

Se entregan certificados

4811-1558 4961-0104
(15) 5108-2655
tallerdecuadros@yahoo.com.ar

www.davidtoubes.8m.com



La afortunada incertidumbre

Claves de un proyecto

Por Carla Bertone

¿Cómo comenzar?

Amante de las dudas y preguntas: Carla, ¿cuánto sabés de tu obra? ¿Cuánto querés / podés compartir de eso poco / mucho que sabés (o creés saber) sobre...¿tu obra?

¿En qué medida es útil ese saber?

Saber ¿es sobre tu obra o sobre vos?

Sobre implica un estar por encima de: Lo que sé, no es otra cosa que lo que intento ser, o mejor, lo que invento para ser.

Entonces, mi obra intenta respuestas a las interminables preguntas.

Acerca de la mutación de la imagen en mi obra.

Cuadrículas 1996 / Ensamblados 2002.

Un proceso de cambio en la imagen necesariamente implica una reconsideración de todos los presupuestos que hacen posible la realización de una obra o un cuerpo de obras.

Estos son: La idea de arte, la idea de artista, la idea de obra de arte, la idea del "para qué" del arte, en primer lugar, luego la pregunta por la relación de la propia producción con la Historia del Arte, la idea de creación, de creatividad, cómo influye o condiciona el contexto, el cómo de la percepción, y todas aquellas preguntas que la avidez (o el espíritu atormentado) del "artista" sea capaz de formular.

La transformación de tales concepciones se presenta como una necesidad manifiesta en la obra, que da cuenta de esa relación intrínseca y misteriosa entre ver y pensar.

Es así como la obra propone sucesivas respuestas visuales a estas cuestiones en continua reformulación.

En términos generales, y a través de una mirada retrospectiva hacia mi producción, intentaré rastrear el hilo de mis inquietudes y sus derivaciones. De todas formas, si mirar hacia atrás es

reconstruir desde el presente para luego discernir las posibilidades futuras, puedo elegir el punto de partida para tal retroproyección...

Me atrevo a confesar que considero, por ahora, al hacer artístico como una herramienta para conocer. Este conocimiento no es otra cosa que las propias construcciones y experiencias del mundo. En este sentido el hacer artístico conlleva una responsabilidad ética: sólo reconociendo la singularidad y lo intransferible de la propia experiencia, es posible un encuentro con otros.

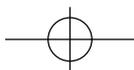
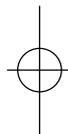
Considero también que la indagación sobre límite de lo posible es un factor fundamental para la creación. Dentro del fragmento de realidad que puede abarcar (¿producir?) mi pensamiento: ¿qué es lo que determina mis decisiones estéticas?, ¿cuáles son las pautas que aplico en tales decisiones?, ¿en qué medida son flexibles esas pautas?, ¿cuál es el grado de riesgo implicado en relación a las normas vigentes?...

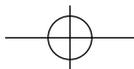
El período de producción 1996/2002 puede dividirse en tres diferentes etapas:

1) CUADRICULAS 1996-1999

Se trata de una serie de obras basadas en la investigación sobre las diferentes posibilidades combinatorias del color, dentro de una estructura reticular o cuadrícula. Aplicaba un método de trabajo: Partir de un diseño previo hecho a escala que luego es reproducido en la tela.

En esta serie obtuve diversos resultados. Mi interés estaba centrado en las relaciones formales que se establecían en cada cuadro. En cuanto a la intencionalidad con la que producía la imagen, era básicamente decorativa y en cierto modo hedonista. Disfrutaba mucho de hacer, mirar y aprender de estas pinturas. Mis obsesiones eran la precisión, la repetición de un fragmento que es simultáneamente igual y diferente a sí mismo, la perfección infinita del cuadro, el absoluto placer de combinar colores...





Me preguntaba acerca del tiempo que el espectador necesitaría para ver cada cuadro, e intentaba retenerlo con pequeñas sutilezas, como cuadraditos vacíos o modificaciones arbitrarias del color y el diseño.

Luego de un tiempo descubrí que éste sistema de trabajo limitaba mucho la imagen. Sobrevinieron una enorme cantidad de preguntas, y algunas respuestas.

Me di cuenta de la ingenuidad escondida detrás de la plena confianza en la cuadrícula. También resultó extraña esa necesidad de controlar por completo el devenir de la imagen, calcular cada centímetro de la tela. Caí en la afortunada incertidumbre.

2) PINTURAS INTERMEDIAS 1999-2001

A mediados de 1999 comienzo la búsqueda de una imagen nueva. En contraposición a la obra anterior me propongo que cada pintura conforme una unidad visual y que no respondiera al desarrollo continuo de una serie, como lo era la cuadrícula. Decido no trabajar con bocetos.

La coherencia del grupo de obras estaba dada siempre por el marco de la abstracción geométrica. Me permito ciertas licencias en cuanto a los recursos plásticos utilizados (anteriormente restringidos al color plano-borde neto). Experimento con la incorporación de texturas, trazos a mano alzada que supuestamente implican gestualidad, y otros.

Aparece el cuestionamiento acerca de las categorías de la historia del arte que enmarcan a la pintura en tendencias y le atribuyen sentido e intencionalidad, como por ejemplo Expresionismo abstracto vs. Abstracción geométrica.

¿En qué medida, dentro de la pintura que me encontraba realizando, una línea irregular era más "expresiva" que un plano neto de un color intenso?

Comienzo a reflexionar sobre las posibilidades discursivas de la abstracción geométrica.

Es así como realizo una cantidad de pinturas de

pequeño formato, indagando diversas posibilidades pero sin llegar a ningún resultado que me conforme.

3) ENSAMBLADOS 2001-2002

A mediados del 2001 realizo unos collages experimentando con diferentes materiales: goma Eva, cartulinas, papel felpa, alto impacto y otros...se perfila lo que constituye mi producción actual a la que denomino Ensamblados.

Mediante la yuxtaposición de planos y la utilización del vacío (perímetro de la forma), construyo una serie de obras pequeñas que decido titular "Detrás del vacío".

La motivación general de estas obras es netamente visual: la seducción de la forma y el color.

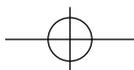
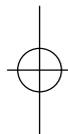
La utilización de los diferentes materiales -encontrados en la calle, materiales de uso industrial- abre una cantidad de posibilidades y experiencias: la indagación sobre las características peculiares y usos cotidianos, y la recontextualización de los mismos en la imagen.

En este aspecto las referencias de mi obra a la tradición geométrica Argentina (MADI, arte concreto, que por supuesto me fascina) logran despegar hacia otra lectura posible, en relación al contexto inmediato en el que son producidas las obras. Creo haber encontrado una momentánea correspondencia de sentido en la imagen, paradójicamente a través de la incorporación de la forma ausente.

Sin embargo con el descubrimiento -¿construcción paralela?- del sentido de la obra, llega también el reconocimiento de la prolifera imposibilidad del lenguaje: ¿Cómo es posible que otros vean lo que yo veo?

Evidentemente, no es posible...pero intuyo que si puedo verme, y esto es sólo a través del vacío, es decir por medio de la cesación de las construcciones de sentido, otros podrán verme también.

Setiembre de 2002





Grandes Valores de hoy y de siempre

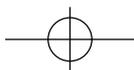
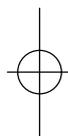
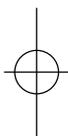
Bianchedi (1950), Monzo (1950), Prior (1952) y Suarez (1937) en Sonoridad Amarilla (nov. de 2002)

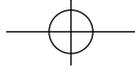
Por G. A. Bruzzone

Frente a una acostumbrada manera de leer el desarrollo del arte argentino en divisiones que van de década en década, o por tendencias, se dan casos de artistas que superan esa reducción por su permanente actualidad. Frente a un discurso lineal existe otro que de manera oblicua viene a romper con el molde de la periodización o el mote, porque algunos artistas -los "Grandes Valores"- aunque hayan emergido hace algunos años siguen ejerciendo una influencia destacada con el presente ajena incluso a ubicaciones catalogables. Su mirada, su gusto, su lectura los convierte en intérpretes permanentes e interlocutores ineludibles para las nuevas generaciones de artistas. La actitud es tanto respecto de la obra que realizan como del diálogo con nuevas manifestaciones. No existe para ellos ese repliegue sobre el pasado que tienen algunos veteranos reivindicándolo como un tiempo "siempre mejor" o de la ceguera que representa para muchos no poder relacionarse con otras maneras de hacer el arte más allá del universo propio. En esta categoría de "Grandes Valores" se encuentran los cuatro artistas que motivan este dossier. La decisión de reunirse para mostrar en Sonoridad Amarilla comprueba lo que venimos diciendo. Consagrados como son, y "alternativos permanentes" a la vez, Bianchedi, Monzo, Prior y Suárez, podrían haber decidido hacerlo en muchos otros lugares pero lo hicieron allí, en un punto que, para artistas como ellos, se puede presentar como marginal dentro del mapa de las artes visuales de la Ciudad de Buenos Aires. En realidad no hay mucho que agregar: se juntaron para mostrar porque son amigos, porque querían hacerlo, porque les pareció divertido y para pasarla bien regalándonos a todos una muestra pensada desde ellos sin mayores pretensiones o interferencias curatoriales.

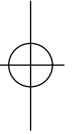
Existe también un contrapunto interesante porque sólo de manera aparente uno puede sorprenderse del lugar elegido; más que "alternativo" S.A. es un espacio central e ineludible de estos últimos años; es decir: un clásico que fue y es semillero de nuevas propuestas. El contrapunto se vuelve más interesante cuando se piensa que, en la misma semana, una galería clave (sin duda la más prestigiosa de la ciudad por trayectoria y por los artistas que agrupa) optaba por mostrar a jóvenes "promesas" carentes de curriculum ("Curriculum Cero" en Ruth Benzacar) en un intento de renovación y por adelantarse a los que vienen "descubriendo" emergentes en los últimos años.

A finales del 2002 el diálogo entre artistas y "lugares del arte" es permeable a cualquier combinación, donde "alternativo" viene quedando muy desdibujado a como lo interpretamos hasta hace poco (si es que algún sentido tenía ese denominación). Por citar sólo un par de ejemplos: ¿Qué es el "Espacio Cinco" de Klemm? ¿Qué vienen a representar en el actual recorrido las propuestas que se lanzan desde el programa "Contemporáneo" de Malba? ¿Haremos algún balance de todo esto cuando llegue el 2010 o más adelante...? No tengo ni idea... Cuando hace un tiempo cerrábamos la configuración de este número de ramona pensamos en que Remo, Osvaldo, Alfredo y Pablo fueran los protagonistas de la "conversación central" y que se encargaran, hasta donde quisieran, de curar los contenidos de la revista. De allí el conjunto de textos que vienen a continuación junto con la charla. Con éxito rotundo de público y ventas, la muestra en S. A. inauguró el sábado 2 de noviembre. El catálogo/libro y el CD que la testimonia son de muy buena calidad en diseño y contenidos; mérito importante de Laura Batkis que junto con los creadores de S.A., Livia Basimiani y F. Javier Rios, provocaron uno de los acontecimientos del año.

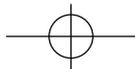




“Hay artistas sin
manos, pero
también hay
manos sin artistas”



Oswaldo Monzo
(Buenos Aires, 1998)





La pintura no tiene objeto

Textos, 11/9/01-11/9/02 (Fragmentos del cuaderno "Por siempre en el corazón", Cruz Chica-Buenos Aires)

Por Remo Bianchedi

"También yo nací con un centro de gravedad dentro de mí, que ni siquiera la educación más disparatada ha podido desplazar"
Franz Kafka.

Ayer el mundo cambió (12/9/01). Pintar una serie de pequeñas tablas sin discriminación de cantidad, es decir, una cantidad no específica.

Trabajar del natural.

Evitar detalles cuando los detalles sean inevitables.

Pintar en secreto. Decir que no pinto.

Vuillard (1868-1940)

Recuerdo las macetas de Pablo Suárez.

Punto de partida visible. Suprimir "línea de horizonte". Sombras complementarias.

Observar el color y los planos de color en la naturaleza.

Pintar de atrás hacia delante. Primero el aire, después lo que está más lejos, hasta lo que está más-cerca.

Respetar un orden natural.

Evitar la tercera dimensión.

Una suite de hojas de parra, a la noche, sobre fondos infinitos.

Hacer que el azul y el verde vengan hacia delante.

Buscar ejemplos en el jardín de casa.

No más de "un metro". (Pombo).

Las hojas de parra tal cual las veo ahora: verde cromo-tierra de siena tostada-negro marfil.

No especificar contenidos.

Naturaleza detenida, quieta, muerta. Visual.

Hoy dibujé en la primera tabla: un tubo, su pro-

pia sombra y una rosa naranja del jardín de abajo. Mañana veré de pintarla. Grises.

Anoche soñé con Bobby Aizenberg. Él me decía: "La pintura no tiene objeto"

La pintura no tiene objeto.

Imprimir sobre la tabla una hoja.

"Esperando el sábado"

Sábado llega mañana. Mañana es Laura.

Hoy no pinté.

"El pincel sirve para salvar las cosas del caos" Shitao, S XVII.

La próxima pintura una rosa blanca, jarro gris.

Fondear con rosa (acuarela).

Modo de colgar: el observador debe agacharse para mirar.

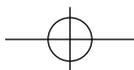
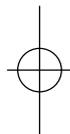
Hoy pinté de mañana. Ver si el cambio de horario modifica la pintura.

Los infraleves instantes.

Cualquier explicación visual está de más.

Ejemplos cotidianos de "infraleves":

1. a la noche cuando el cuerpo entra entre las sábanas y se desliza hacia abajo.
2. cuando entro a casa y cierro la puerta.
3. el humo del cigarrillo apenas terminó el sueño.
4. el orden de los procedimientos.
5. la pausa entre inspirar y explicar.
6. las sombras proyectadas una sola vez.
7. la mirada contra el vidrio.
8. "la alegoría del olvido".
9. el cansancio.
10. el olfato.
11. el instinto.
12. la preservación.





13. el momento antes del estallido. (el olor a bomba).
14. la consternación.

Bordar la palabra amor.
El secreto está en el libro, no en el texto.
Bordar la palabra bordar.

Hoy soy infra-leve, Max.

Bordar el siguiente texto: NO BORDAR NADA.

Buscar una valija y allí ir guardando todo lo que voy haciendo. (como antes).

Me estoy interesando en el tiempo de la obra, la medición del tiempo mientras trabajo. Mejor aún: medir el tiempo que me lleva pintar una tabla.

La imagen es el residuo de una acción anterior. El valor a tener en cuenta es el tiempo durante la ejecución.

La obra es ese tiempo. Lo que demora en hacerse (incorporar hora de comienzo y hora de finalización como técnica).

III Feria de Córdoba, Página 12, 23/10/01.

Volver a ser el propietario de mi medio de producción.

Otra vez libre, recuperado, emancipado, enamorado.

Pulsera de hilo negro anudado (menos uno) para la muñeca derecha.

A partir de ahora utilizar la palabra Intervención en vez de Instalación.

La pestilencia de Manhattan fue pensada.

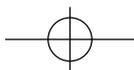
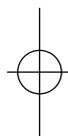
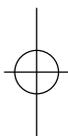
Un poema de amor.
Volver a nombrar. Hoy volví a pintar. Esta vez: Gómez Cornet.
Qué despacio pasa el tiempo...
Un año veloz, éste.
El martes estoy en Buenos Aires. Por la mañana. Volver a pintar viejas pinturas.
Escribir sin pensar un poema de amor.
He sido privatizado.

"Cuando un obstáculo se opone a la unión, el éxito se obtiene atravesándolo con una enérgica mordedura"
Claridad y conmoción. Bondad.
Después del Diluvio dejaron de existir algunos desiertos.
Cuando desperté el dinosaurio aún respiraba.

Durante la noche me hago noche.
Rosa es solamente una palabra. Rosa es abstracto.
Estoy haciendo lo que estaba haciendo.
Soslayo el intrépido furor del miedo.
Estoy en Buenos Aires. Un lugar familiar. Heimat. ZeitGeist.

Lluvia de otoño en Cruz Chica. Chorrear con tinta y después con lavandina (dos veces). Fondo ultramarino con paisaje desde el ventanal. Hora: atardecer (cuando todo es naranja). Luz: desde la izquierda porque es donde se pone el sol.
Técnica: acuarela sobre tela.

"Grippe, Víctor, q.e.p.d. falleció el 20/2/2002- Clorindo y Teresa Testa participan su fallecimiento y ruegan una oración en su memoria".





Víctor se acaba de convertir en oro.

Realizo un viaje. Estoy apenas comenzando.
Siento que realizo un viaje.
Un viaje dentro de un viaje dentro de un viaje.
God save the Dog !!!!!

Dibujar una cabeza y reproducirla.
Iluminarla.
Aceitarla.
Porta motín: juego de Cazador. (pintura de M. Curi).

Jugar el Cazador.
Jugar al Cazador (jugar en el sentido de apostar).

Hospitales sin barbijos.

Me alegra estar vivo.

Pintar una pintura que soñé pintar, no que imaginé pintar.
Ayer invadimos Malvinas. 3/4/02.
Ayer, abril de 1982, en Madrid.
Escritura alterada.
Sin nada que acotar.

"...esta lengua nueva es aquella que no sólo le permitiría hablar sino también pensar". Chandos.
"La Cultura es una organización que atribuye a cada uno de sus miembros su puesto en el cual pueda trabajar en el espíritu del todo, y su fuerza pueda justamente medirse con el resultado en el sentido del todo". Witt. Cultura y Civilización como términos diferenciados.
"El debilitamiento de una Cultura no significa el debilitamiento del valor del hombre, sino sólo de ciertos medios expresivos de este valor".

Witt.

Para Buenos Aires: preparar papeles blancos impresos en baja calidad y luego una mano de blanco como preparado para lápiz punta de plata, la camiseta pintada de diferentes maneras. Sin manos.
¡Preparar varios papeles que el viaje recién empieza!

El cazador.

Pienso en vos (anotado en la camiseta) es una acción infra-leve.
Comenzar con la misma Figura con que trabajé a mi regreso de Alemania.
Cierro un círculo.
Todo comienza de nuevo. (esta vez con felicidad infra-leve).

Volver a aquel momento, al mundo de aquel momento:

El primer dibujo del Cazador es del 21 de enero de 1982.

Dice arriba: EL CAZADOR, (seguido de: el Cazador-primer encuentro).

El Cazador no es quién sino qué.

Más que persona es idea.

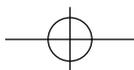
Cascadas, aire de mar, basta con la mirada. (idem).

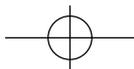
Marcelo Delcampo. (una biografía).

Juego al ajedrez con Marcelo Delcampo.

(dios no necesita creer en dios).

Taller nómada. S.R.L.





Histórico instante. Soy alguien que mira montañas. No soy montaña.

El olfato me indica que mi lugar está en otro lugar.

Reconozco la casa con dificultad. Lentamente, muy despacio, comienzo a nombrar: hojas de parra, álamos dorados, biblioteca, taller, música, Betty. A medida que nombro las cosas que me rodean se hacen visibles y corpóreas.

La tibieza del sol temprano y directo.

Un silencio poblado de sonidos.

Estoy en dos lugares.

Senté a la Belleza en mis rodillas y le dije lo linda que estaba.

2001, odisea espacial. Así transito (21 hs.) un túnel de infinitos colores.

Soy el Voyager.

El canto de las sirenas anuncia la llegada del Mesías.

El 21 de mayo cumplo aniversario de nacimiento.

Reconciliar causa con afecto.

Poner los nombres en remojo (Bautismo).

La fuerza domesticadora de lo pequeño.

Firme determinación en lo interior. Suave adaptación en lo exterior.

La imagen es concepto.

Incorporar la imagen a la palabra.

Todo pasa, incluso.

Llegado a puerto.

Desembarcado.

Buenos Aires.

"Es preciso comprender cuáles son las exigencias del tiempo a fin de poder encontrar la debida compensación para las carencias y los

daños que afligen este tiempo"
Día del Padre.

El Cazador y los Cuervos de Matisse.

Máscara de horror suprematista.

Me llamo Marcelo Delcampo, nací en Fray Luis Beltrán, provincia de Río Negro, Argentina.

Los recuerdos son presagio de futuro.

marcelodelcampo@hotmail.com

Hay que extinguir primero la desmesura antes que el incendio. Heráclito.

Artecontranatura.

Conversaciones con Kafka, Gustav Janovech, Ed. Destino, Barcelona, 1998. ¡Comprar! ¡Comprado!

"Gracias, estoy bien". Kafka.

Siempre hay algo con lo que no contamos. Franz Dohle.

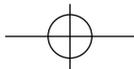
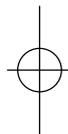
La calma es la expresión de la fuerza.

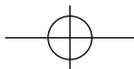
Con Pablo, Osvaldo y Alfredo en Sonoridad Amarilla.

Hoy papá (Remo Romano Franciso Bianchedi) cumple 100 años. 11/9/02.

Hoy, hace un año, el mundo cambió.

11 de septiembre de 2002, en Buenos Aires.





¡A vapulear se ha dicho!

Selección de textos de Osvaldo Monzo para ser socializados a través de ramona: Baudelaire, Schiller y Hegel

Del libro: "Consejos a los jóvenes escritores" de Charles Baudelaire

DEL VAPULEO

El vapuleo no debe ser practicado más que contra los partidarios del error. Si sois fuertes, atacar a un hombre fuerte, es perderse; aunque disintáis en algunos puntos, será siempre de los vuestros en determinadas ocasiones.

Hay dos métodos de vapuleo: dando rodeos o por la línea recta, que es el camino más corto.

Se encuentran suficientes ejemplos de cómo dar rodeos en los folletines de J. Janin. Estas perifrasis divierten a la galería, pero no la instruyen.

La línea recta es ahora practicada con éxito por algunos periodistas ingleses; en París, está en desuso; Granier de Cassagnac me parece que la tiene demasiado olvidada. Consiste en decir: "M.X. ... es un hombre deshonesto, y además un imbécil; y es lo que voy a probar" y probarlo, por esto, por aquello, etc... Recomiendo este método a todos aquellos que tienen fe en la razón y en el puño sólido.

Un vapuleo fallido es un deplorable accidente, es una flecha que se nos vuelve, o al menos os destroza la mano, una bala de rebote que os puede matar.

DEL TRABAJO DIARIO Y LA INSPIRACIÓN

El arrebató no es el hermano de la inspiración: hemos roto este parentesco adúltero. El súbito nerviosismo y debilidad de algunas jóvenes promesas son suficiente testimonio contra este odioso prejuicio.

Una alimentación sustancial, pero regular, es la única cosa necesaria para escritores fecundos. La inspiración es decididamente la hermana del trabajo diario. Estos dos contrarios no se excluyen más que todos los contrarios que constituyen la naturaleza. La inspiración sucede, como el hambre, como la digestión, como el sueño. Hay sin duda en el espíritu una especie de

mecánico celeste, del que no es necesario avergonzarse, que consigue sacar el partido más glorioso, como hacen los médicos de la mecánica del cuerpo. Si se quiere vivir en una contemplación obstinada de las obras futuras, el trabajo diario ofrecería la inspiración; como una escritura legible sirve para aclarar el pensamiento, y como el pensamiento calmado y potente sirve para escribir de manera legible; porque el tiempo de las malas escrituras ha pasado.

De la correspondencia entre Friedrich Schiller y F.J.W. Goethe

CARTA DE SCHILLER A GOETHE

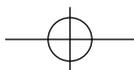
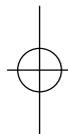
Jena, 18 de marzo de 1796

Desde su ausencia sigue yendome medianamente bien, y me daría por satisfecho si en Weimar la cosa continuara más o menos igual. He estado pensando en mi "Wallerstein", pero, por lo demás, no he trabajado en nada. Espero realizar aún algunas Xenias antes de la especial constelación próxima.

Los preparativos de un conjunto tan intrincado como es un drama colocan el ánimo en un movimiento particularmente extraño. La primera ocupación, buscar cierto método para la faena, y evitar así el andar inútilmente a tientas, no es ninguna nadería. Todavía estoy con el esqueleto, y pienso que, igual que en la estructura humana, en la dramática todo depende de él. Quisiera saber cómo acometió usted la obra en tales casos. En mí el sentimiento carece al principio de un objeto concreto y claro; éste se forma más tarde. Se da previamente una especie de disposición musical del ánimo, y sólo después surge en mí la idea poética.

Por la carta de Charlotte Kalb se suponía que hoy habríamos tenido visita de Herder. Pero no lo he visto por ninguna parte.

Adiós, amigo mío. Aquí el "Cellini" que quedó olvidado anteayer. Mi mujer te saluda muy cor-





dialmente.

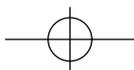
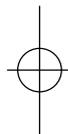
Del libro: "Fragmentos para una teoría romántica del arte", antología y edición de Javier Arnaldo

FIN DE LA FUNCIÓN DEL ARTE (1820-21),
POR GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

Si por una parte concedemos al arte esa elevada condición, hay que recordar también, por otra parte, que, no obstante, el arte no es, ni en cuanto al contenido ni en cuanto a la forma, el modo más elevado y absoluto de hacer conscientes al espíritu sus intereses más verdaderos. Pues, precisamente a causa de su forma, el arte está limitado a un contenido determinado. Sólo cierta esfera y cierto nivel de la verdad son susceptibles de ser representados en el elemento de la obra de arte; para ser auténtico contenido del arte debe hallarse en su propia determinación que pueda aproximarse a lo sensible y adecuarse a ello, como es el caso, por ejemplo, de los dioses griegos. Existe, en cambio, una acepción más profunda de la verdad, no ya tan emparentada y ligada a lo sensible como para poder ser acogida y expresada por dicho material de modo apropiado. De tal índole es la noción cristiana de la verdad, y, más que ningún otro, el espíritu de nuestro mundo actual, o, más concretamente, de nuestra religión y nuestra cultura de la razón, se presenta más allá del nivel en el que el arte se constituye como modo supremo de hacer consciente lo absoluto. El modo propio de las obras y producción artísticas no satisface ya nuestras necesidades más elevadas; estamos lejos de poder honrar como divinas las obras de arte y adorarlas; la impresión que dan es de carácter más reflexivo, y todo aquello que por ellas se suscita en nosotros necesita aún de una superior piedra de toque y una verificación ulterior. El pensamiento y la reflexión han dejado atrás el bello arte. Quien quiera complacerse en acusaciones y censura

podría tener por decadencia este fenómeno, e imputárselo a una sobrecarga de pasiones o a un rendimiento interesado, que tanto ahuyentan del arte la honradez, como su serenidad; o bien puede denunciarse la necesidad del presente, la intrincada situación de la vida ciudadana y política, que no permite el ánimo, atrapado en pequeños intereses, liberarse hacia fines más elevados del arte, mientras la inteligencia misma sirva a dicha necesidad y a sus intereses en las ciencias, que sólo tienen utilidad para tales fines, y deje que se le proscriba a estas sequedades.

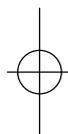
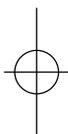
Como quiera que ocurra todo ello, es un hecho que el arte ya no procura aquella satisfacción de las necesidades espirituales que otras épocas y pueblos del pasado buscaron y encontraron en él -una satisfacción que, al menos del lado de la religión, estaba íntimamente unida al arte-. Atrás han quedado los hermosos días del arte griego y la época dorada de la Baja Edad Media. Nuestra actual cultura de la reflexión convierte en necesidad, tanto en lo que respecta a la voluntad, como al juicio, asegurar primero puntos de vista generales y regular a partir de ahí lo particular, de modo que formas, leyes, deberes, derechos, máximas generales valgan como bases para la determinación y sean lo que fundamentalmente domine. Pero, tanto para el interés como para la producción artísticos exigimos generalmente más bien una vivacidad en la que lo general no se da como ley y máxima, sino que se conduce como idéntico al ánimo y al sentimiento, así como unido a una manifestación sensible concreta. Por eso, dada su condición general, nuestro presente no es propicio al arte. Incluso no podemos decir que el artista mismo haya sido contagiado e inducido a introducir más pensamientos en sus trabajos por la reflexión que se está desarrollando a su alrededor o por el hábito general de la opinión y el juicio sobre arte, sino que toda la cultura intelectual es de tal tipo, y él mismo se halla dentro de estas condiciones y este mundo





reflexionante, y no podría, como si dijéramos, abstraerse de ello con ayuda de la voluntad y la decisión, o, por una educación especial o un distanciamiento de tales condiciones vitales, inventarse y llevar a cabo una soledad particular que suplantara de nuevas lo perdido. En todas estas relaciones el arte, en función de su más elevada determinación, es y seguiría siendo para nosotros algo pretérito. Con ello también ha perdido para nosotros la verdad y la vivacidad auténticas y ha venido a trasladarse más a nuestra imaginación de lo que en realidad le asegura su necesidad pasada y de lo que

su lugar más elevado admitiría. Lo que ahora se suscita en nosotros por las obras de arte es, aparte del placer inmediato, nuestro propio juicio, en cuanto que sometemos a nuestra contemplación reflexiva el contenido, el medio de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación de ambos. La ciencia del arte es en nuestro tiempo, por tanto, necesidad mayor que en los tiempos en los que el arte procuraba ya por sí como arte plena satisfacción. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, y no con la finalidad de dar lugar de nuevo al arte, sino a reconocer científicamente lo que el arte es.



Del Infinito Arte

Cynthia Cohen
Pinturas

Inauguración 23 de octubre de 2002

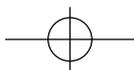
Av Quintana 325 pb
Buenos Aires
4813 8828
4815 5699
delinfinitoarte@fibertel.com.ar

Dabbah Torrejón

Silvana Lacarra
Instalación

Inaugura el 14 de Noviembre 19 hs
(Cierre 20 de Diciembre)

Sánchez de Bustamante 1187
Palermo
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
4963-2581
dabbah@interlink.com.ar
ma-vi: 15 a 20; sa: 11 a 14





Ruth Benzacar

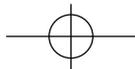
Currículum cero



Muestra de obras pre-seleccionadas
del concurso de Artes Visuales
para obras inéditas



Florida 1000
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
CP: C1005AAT
lu-vi: 11:30 a 20; sa: 10:30 a 13:30
4313-8480
<http://www.ruthbenzacar.com>





Un artista llamado

Por Alfredo Prior

Un artista llamado.

Un artista llamado La pintura es algo demasiado valioso para dejarla en manos de los pintores.

Un artista llamado Volveré y seré Luis XV.

Un artista llamado Luis XV (y Luis XVI mème).

Un artista llamado El pequeño pabellón entre las plantas de melón.

Un artista llamado Sansón y Dalila.

Un artista llamado El artista del martillo.

Un artista llamado Mi estilo es un martillo poderoso pero no puedo usarlo porque su mango está al rojo.

Un artista llamado El payaso de Dios.

Un artista llamado El dios de los Payasos.

Un artista llamado Payaso.

Un artista llamado El estúpido reflejo de la manzana en la ventana.

Un artista llamado Toda opinión es una bula.

Un artista llamado Deseo.

Un artista llamado Descansaré el primer día.

Un artista llamado Y descansó el primer día.

Un artista llamado Entrega a domicilio.

Un artista llamado Me diste dólares, recibirás dolores.

Un artista llamado Recibiré a Dolores.

Un artista llamado Muralla China.

Un artista llamado La cuadrícula del Estado.

Un artista llamado Un cuadro llamado Juansito.

Un artista llamado Música de tus ojos Ambrosía de mis orejas.

Un artista llamado El vernissage permanente.

Un artista llamado Dad al César lo que no cesa.

Un artista llamado Presente etrusco.

Un artista llamado El esclavo mudo.

Un artista llamado El camino a Berlín está empavesado por corazones gestálticos.

Un artista llamado El ojo del ganado engorda al amo.

Un artista llamado La función del galerista es convertir la sonrisa de la madre en el bolsillo del padre.

Un artista llamado Mi bingo no es fácil.

Un artista llamado Mi bingo es tuyo.

Un artista llamado Mi bingo no es tu bingo.

Un artista llamado Bingorrearena.

Un artista llamado La hora de los bingos.

Un artista llamado el popurrí permanente.

Un artista llamado Ondulación Permanente.

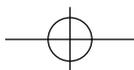
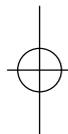
Un artista llamado La vendetta de los dioses.

Un artista llamado Un artista mirando casi al sureste.

Un artista llamado Una modesta idea de la pasión.

Un artista llamado Aproximadamente.

Un artista llamado Hace casi dos mil años + dos.





Un artista llamado Moriré en Madrid sin conocer Barcelona.

Un artista llamado Moriré en Madrid pero me voy a Pamplona.

Un artista llamado L'Horonabilidad del buen pigmento.

Un artista llamado Me cago en el pigmento.

Un artista llamado Pigmeo.

Un artista llamado El Gran Pigmeo.

Un artista llamado Pigmeo Jr.

Un artista llamado Semi Jr.

Un artista llamado Un artista llamado Bis.

Un artista llamado Un artista poéticamente incorrecto.

Un artista llamado Tormenta y Afano.

Un artista llamado El gordo Perales Olmos.

Un artista llamado Prior Restany.

Un artista dado.

Un artista llamado Pascualito Pérez, un golpe de dedos no abolirá el azar.

Un artista llamado David, juraré por tus Horacios.

Un artista llamado La cabra de Picasso.

Un artista llamado El idiota de Dostoyevski.

Un artista llamado Taller de Rubens.

Un artista llamado Mate Zurcido.

Un artista llamado Mate Frio.

Un artista llamado Paja Brava.

Un artista llamado Cero a cero.

Un artista llamado Matarás dos veces a tu gale-rista antes de que cante el gallo.

Un artista llamado El Gallo no cantó.

Un artista llamado Divertidas andanzas de un crítico en apuros.

Un artista llamado El MOMA de los dioses.

Un artista llamado Oriente es Occidente.

Un artista llamado La bacinilla de los dioses.

Un artista llamado Caramelo.

Un artista llamado Das Kapital.

Un artista llamado Un pintor semiabstracto.

Un artista llamado Un artista junior.

Un artista llamado La ética del chancho es la estética del frigorífico.

Un artista llamado El embutido prestigioso.

Un artista llamado Un artista del hambre.

Un artista llamado El monstruo del sonido.

Un artista llamado El comité del sentido.

Un artista llamado La policía de la forma.

Un artista llamado La Policía de la Forma es la Policía del Contenido.

Un artista llamado Lady Marx.

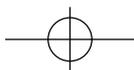
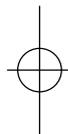
Un artista llamado El doble grato.

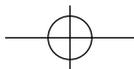
Un artista llamado El violín de Ingres.

Un artista llamado El solfeo es la probidad de la música.

Un artista llamado El cepillo del agnóstico.

Un artista no llamado.





Piquete mapuche

Por Alfredo Prior

"Tantoj faltaron
que a la final
'taba lleno
(del lao de ajuera)"
(Atahualpa Luchanski)

Fue allá por julio de 2002. Departía amablemente con el flaco Perales Olmos en un spa de Las Leñas. Entrechocábamos por enésima vez nuestras copas de Perrier enriquecidas con Absolut. -No te pierdas, che. Venite uno de estos días al campo y cantamos Sapo Cancionero como en los viejos tiempos- me dijo el Flaco.

El motivo de los brindis era que el día anterior habían desenchufado al Presidente Pando. La noticia ocupaba la primera plana de todos los diarios. "¡Y ahora metete el enchufe donde ya sabés!" - prepotaba Crónica en el mejor estilo Página 12.

Habíamos visto un debate sobre el tema en el programa de Grondona.

-Dr., lejos está en mi ánimo polemizar con Ud. Quisiera llevar un poco de tranquilidad a los hogares argentinos hasta las últimas consecuencias. La República no corre peligro y son falsos los rumores de que haya posibilidades de restaurar el Imperio- escupió el senador Bingorrearena, tocándose notoriamente un huevo.

-Coincido con el senador Mariano. Un mal menor para apagar un mal mayor. No podemos permitir que un cortocircuito ponga en peligro a Nuestras Instituciones. Mire, le voy a decir más Mariano: Para un peronista no hay nada mejor que un peronista, aunque esté desenchufado- aseveró Caferatta, el Candidato vitalicio.

El Flaco me propuso salir de cacería. Los alrededores estaban poblados de cervatillas de dudoso pelaje pero con un prontuario garantizado. Oteamos el paisaje con nuestra mejor cara de

ganadores, y ya estábamos por lanzarnos sobre las presas elegidas, cuando sonó el bombazo.

Fue cosa de oír y creer, un satori para nuestros oídos atrofiados por tanta FM new age.

Al estruendo siguió un coro de aullidos. Por la pista de ski se venía el malón en trineo. ¡Cientos! Crenchudos y pintados con los colores de San Lorenzo. El aluvión telúrico batía los parches y las tambores con ritmo atronador y zangolotero.

"Lo que la go ti ta pin ta
Na da na da lo des pin ta"

Si fue una alucinación sonora o la vera letra del cántico guerrero no podría precisarlo.

Era una cumbia de otros siglos, de antiguas épocas donde reinaba el guanaco.

-Guanacos démodé!- alcanzó a gritarles el Flaco, segundos antes que un huevazo de ñandú se le estrellara en la boca.

"Lo que la go ti ta pin ta
Na da na da lo des pin ta"

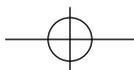
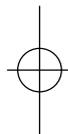
Venían haciendo dripping por las laderas. ¡Que San Pollock me proteja!

Era action painting de protesta, una omelette chorreante y contestataria abalanzándose sobre Las Leñas.

Algún reaccionario desesperado aventuró un "¡Que vuelvan a enchufar a Pando! ¡Que enchufen a Pando!" Como si enchufar al otario nos fuera a salvar de la horda que ya atronaba:

"Para el mapuche la tierra
Para el huinca mierda mierda"

-Y todo porque nuestros reservorios cloacales van a desagotar a unos metros de la reserva. A estos salvajes hay que bajarles el copete como en tiempos del general Foca- gritó una vieja más terrorífica que los nativos, enmascarada





con una crema hidratante de pepinos.
-¡Más foca serás vos, huinca pistacho!- le contestó un pardito encantador que se entretenía lanzándonos nuestra propia mierda con una honda.
-Soré va, y resoré viene, la cosa iba pasando de yema y punto nieve a castaño oscuro. Pero sonaron las trompetas y apareció la infantería a caballo. Cada infante montado en su subinfante llegó la autoridad para infundir el terror de la Luz a las Tinieblas.

"¡Ma que Pando y que otro enchufe!
¡Huinca pegando. Huinca aporreando!"

Alguien trinó: ¡Viva la Patria aunque yo perezca! No era un indio el que así clamaba, sino Cambiaso Jr. al morir arrollado bajo las patas de los infantes.

Un charco de sangre enmarcó su cuerpo, como bendiciendo a esa tierra donde la mejorana jamás volvió a crecer.



Alicia Herrero

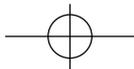
"Las cosas me miran"

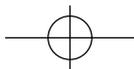
En Luisa Pedrouzo

Inauguración 3 de diciembre

La muestra permanecerá abierta hasta el 31 de diciembre

Arenales 834, Recoleta
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
luisa_pedrouzo@interar.com.ar
4325-5110
lu-vi: 11 a 20; sa: 11 a 13





Recuperando el futuro que queremos ver

A las 16:45 hs. del lunes 16 de septiembre de 2002 se juntaron en Sonoridad Amarilla, Remo Bianchedi, Osvaldo Monzo, Alfredo Prior y Pablo Suárez para charlar. Por ramona estaba Gustavo Bruzzone.

Pablo Suárez: (...)Te explico: los españoles mastican la uva y escupen el orujo en el alcohol y dejan que el azúcar que tiene la uva produzca la fermentación...

Remo Bianchedi: ¡Che, esto no es para Arguiñano! Es para ramona.

Gustavo Bruzzone: Bueno, por qué se juntaron, cómo se conformó esta próxima muestra acá en Sonoridad (?)

RB: Por plata.

GB: Esta charla se paga en Venus.

Alfredo Prior: Mi costado dionisiaco me lleva a los Venus.

PS: Estamos haciendo nuestro pasado revisitado.

RB: No, yo creo que no.

AP: Nunca nos separamos.

RB: No queremos líos con los abogados.

Somos un matrimonio bárbaro.

AP: No queremos quilombos con la justicia.

GB: Alguna vez se juntaron, creo...

PS: Es así.

GB: ¿Se conocieron dónde?

RB: En el Italtpark.

PS: La muestra del Italtpark fue graciosísima. Después vino la de Laura Buccellatto, pero antes hubo una con ella en el Italtpark. ¿Te acordás ese lugar donde estaba el tren fantasma? Cuando se cerró, hicimos una muestra ahí. Nos juntamos por primera vez ahí. Año '83 o '84.

AP: No, la primera muestra que hicimos de Periferia, que estábamos con Monzo.

PS: No, esta habrá sido en el año '85 con

Laura Buccellatto.

GB: ¿Y Laura exponía también?

PS: No, ella era curadora.

AP: Iba cayendo en el carrito de la montaña rusa. ¡Esto es vértigo!, dijo.

Osvaldo Monzo: Arte y Vértigo se llamaba la muestra.

(hablan todos a la vez, no se entiende)

RB: No, está bien, está bien. Eso fue cuando yo me fui a Jujuy. Año '85.

AP: Arte y Ver Tigo

RB: Sí, porque estaba relacionado con lo visual.

PS: Vos hiciste las dos montañas de ensalada rusa con esas dos especies de gusanos saliendo.

RB: Eran dos retratos de... ¿cómo era que se llamaba?

AP: Habíamos hecho una obra con Kuitca que se llamaba Arte y Gastronomía, era con todos personajes de la historia. Aparecía Trotsky, Lenin, Pluto...

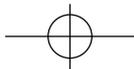
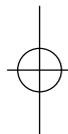
PS: Yo me acuerdo que había hecho tallarines. Ricardo Martín hizo un cordero que lo mató ahí, el hijo de puta... ¿Vos de qué estás tomando? ¿Estás tomando de la botella? ¿Querés que te dé un vasito?

AP: Ah, bueno, dame un vasito.

PS: Estaba Laura que era la diosa de...

AP: ¿Batkis?

PS: No, Batkis no. Laura Buccellatto que era la diosa de la modernidad. ¿No te acordás que ella era la que venía en el carrito?... que bajaba no de la montaña rusa sino del tren fantasma...



RB: Del tren fantasma...
PS: Vos no te acordás nunca de nada.
RB: Me acuerdo de un cartel que habían hecho en la entrada.
AP: Que decía: "Gracias, gracias, se acabó la modernidad"...

RB: Eso estaba escrito en neón en la entrada.
AP: "Gracias, gracias, se acabó la modernidad"
PS: No, eso pensamos escribirlo en neón, pero nunca pudimos.
AP: Podemos tergiversarlo y decir que fue en neón.
RB: Yo me había quedado con la ilusión de que fue en neón.
M: Ya que va a quedar impreso, digamos que fue en neón.
RB: Sí, fue en neón.
PS: La idea fue en neón, pero nos quedamos con los carteles en la mano detrás de Laura Buccelatto.
RB: Bueno, ya está la pregunta. Ahí nos conocimos. En esa muestra que se llamó Arte y vértigo.
GB: Ahí se conocieron pero, ¿cómo siguió? Por lo que escucho acá todo fue por inspiración de Laura Buccelatto.
PS: Seguimos con Laura Buccelatto en viaje a Córdoba, ¿te acordás?
M: Sí, yo tengo fotos.
GB: ¿Qué pasó en ese viaje a Córdoba?
PS: No pasó nada.
AP: Pasó que inventamos un artista: Asian.
RB: Yo los fui a esperar a la estación de tren.
M: Claro que recién nos conocíamos y pen-

samos que era el maletero cordobés. Pero no.
PS: Me acuerdo que vivimos juntos durante dos o tres días.
RB: Estaban una vez almorzando y apareció un caballo blanco por la ventana del comedor, ¿o no?
PS: ¿Cómo se llamaba con el que expusimos?
AP: Jaime Cohen.
RB: Jaime Conci. Era un galerista de Córdoba que exponía arte contemporáneo.
PS: Era amigo del otro, ¿cómo se llamaba el galerista que vendía todo...?
RB: No, el de Mendoza decís vos.
M: Che, se cayó un dibujo de Prior, ahí, está tirado en el piso. Reconstruyamos lo que fue la historia de Córdoba. Che Suárez, Pablo. Reconstruyamos. Digamos la verdad de la historia.
PS: Yo lo único que recuerdo fue que no les gustamos. Nada. No nos quisieron.
AP: Nada.
M: Ya Roberto Jacoby escribió que el arte moderno es incompreensión. Él es un esclarecido.
PS: No nos quisieron. En ese momento había otros artistas que estaban de moda.
AP: Cómo se llamaba aquél...
RB: Fratticheli.
PS: Fratticheli opacó nuestro éxito. Era nuestra sombra maldita.
RB: Era el Kuitca cordobés. Existe todavía.
AP: ¿Se ha aggiornato Fratticheli o sigue igual?
RB: No, sigue igual. Pintando lo mismo, y reaccionario, así.
AP: De fratacho, ¿no?



RB: Pero vende un montón.

PS: Pero tenía un galerista...

RB: Glácomo Lo Bueno.

PS: No, no era Glácomo.

M: Glácomo Lo Bueno, era.

PS: Lo cierto es que los críticos de Córdoba ni hablaron. No nos dieron ni cinco de bola. Ni se enteraron. ¡No supieron lo que tenían en las manos!

M: Bueno, el arte es así: espera su interlocutor. No siempre cuando que se pone algo se comprende en su momento. Digamos alguna cosa así, sería... Vos subiste al pedestal. Decí algo ¡dale!

AP: Lo que dijo Monzo me parece fundamental: hay artistas sin manos y hay manos sin artistas.

RB: Ésa fue una frase célebre. Nos signó a todos.

PS: A partir del "9º B" (no ve no ve). Las galerías de arte todas deberían llamarse "no ve no ve".

M: "No ve no ve" y entre paréntesis el nombre de la galería: "No ve no ve (Ruth Benzacar)".

PS: Porque hay una negación del arte total. Les traería suerte a la galerías porque se lee de principio a fin de la misma manera que de fin al principio. Es decir: todo lo que es capicúa trae suerte, es muy probable que alguna galería que se llame "no ve no ve" venda algo.

RB: Sí, mirá Menem.

PS: Capicúa y ese oligofrénico aguantó.

RB: Y ahora vas a ver con la guerra con Irak.

M: Qué cagada: Bush no va a poder bombardear Irak porque Ruckauf le dijo que Argentina no le va a dar apoyo.

RB: Andá...

GB: Volvamos: estaban ahí en Córdoba, haciendo una especie de proto-historia de todo esto.

PS: Charlábamos todo el día con una chica que se llama Dolores Cáceres, que era nuestra única interlocutora allá en Córdoba.

RB: Dolores Cáceres, que es artista ahora. Y vos cambiaste obra con ella.

PS: No, no cambié obra con ella, no cambié obra con nadie en esa época porque nadie quería mis obras.

M: Eran sobras de arte. Sobras de arte de Pablo Suárez.

GB: Porque hicieron el Italtank, Córdoba, y después volvieron a Buenos Aires y mostraron. ¿Se juntaron en algún lugar?

PS: En todos lados. Hicimos Periferia.

AP: Alguno tuvo el mal gusto...

RB: El tupé.

AP: El tupé de denominar a una muestra Grupo periferia.

GB: Ah, ¿no fue de ustedes la idea?

AP: Porque nuestra intención era denominar la Periferia, no Grupo periferia.

GB: ¿Y por qué?

PS: Vaya a saber.

RB: Porque la Argentina en aquel momento era periférica, ahora ya no es más.

PS: Claro, vos tenés que pensar la época.

GB: ¿Y el centro cuál era?

PS: Y el centro fue Inglaterra y Estados Unidos...

RB: Y... Florida, Florida 1000, Florida y Paraguay. Pero había más artistas, no estaban ustedes tres solamente.

PS: Mirá que el CAIC no estaba tan lejos.

AP: En la primera éramos nosotros tres exclusivamente.

RB: ¿Y por qué no me invitaron?

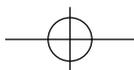
M: ¡Porque no te conocíamos! Pensamos que eras el maletero allá en Córdoba...

PS: Eso habrá sido en el '87, '88.

AP: Y en el '88 hicimos otra.

PS: Después nos invitó Glusberg a esa cosa ridícula que copiaba lo que se había hecho en Australia. Arte de periferia, creo.

AP: A mí me causó gracia, ya no me acuerdo en qué año nos disfrazamos de piratas... Soberbia fue en el ICI. La de la periferia fue en el CAIC. Había que hacer un catálogo y nos disfrazamos de piratas para una foto. La sacó Gustavo Marrone en mi taller, en el taller de la calle Cangallo. Cuando fuimos a verlo a Glus-



berg con la foto esa para el afiche que iban a hacer de propaganda nos dijo: "Se murió Olmedo y vuelven ustedes ¡payasos! No, no, esto no va, hagan unos dibujitos".

PS: La foto fue publicada en Página 12.

AP: No. Esa foto se reprodujo en Crisis.

PS: En alguna revista...

AP: ...donde dirigía la página de arte Gumier Maier. ¿Crisis era?

RB: No, Crisis no. El Porteño.

AP: Y después en una cosa más extraterritorial, en una revista de discotecas o algo así.

PS: Esas fotos me parecieron maravillosas. Lo que me gustó de todas nuestras muestras - creo que por algo uno se junta y va a seguir haciendo cosas- es porqué el espíritu era muy gracioso. Era una ridiculez. ¡Uno está harto de la solemnidad de esta época!

AP: Y del discurso organizado que existe ahora ... Que el arte mimetiza el discurso de los críticos...

RB: Ah, estuviste fuerte ahí, eh...

PS: ¡Ojalá! Es peor, porque entonces se manejaría con el mismo discurso de los críticos. No, hacen una vulgar ilustración. Dicen: "Deleuze dijo tal cosa" y los otros hacen raíces porque creen que los rizomas son eso... Es una chotada.

RB: Como ese que no llegó a las mil mesetas e hizo 997, ¿te acordás? La muestra en el ICI...

AP: Y se suicidó.

RB: A posteriori.

(...)

PS: Hací una pregunta jodida.

AP: Bueno, ya está. Terminó.

RB: ¿Vamos?

GB: Es que la idea es esa. Yo tengo que ser una especie de esfinge. Ustedes hablan...

PS: Mirá, esa imagen de esfinge es patética.

Mirá: Ramona desaparecerá si el interlocutor hace de esfinge.

GB: Por qué no siguen con eso de la solemnidad...

AP: La solemnidad á á á...

PS: ¿Qué es la solemnidad?

(...)

PS: Mirá. Yo soy particularmente solemne, pero mezclado con ellos, no.

RB: Esperá. Vamos a aclarar lo que dijo el señor porque, qué somos nosotros, ¿payasines? (...)

PS: Bueno, develemos lo de la nota. Nos escribimos una nota. Nos reimos tanto porque si había salido publicada en Le Nouvel Observateur iban a tener que ser publicada en Argentina. Y lo fueron. Había un crítico local que decía: "Ves lo que es un crítico francés, ves lo que es la cultura francesa con todo el conocimiento vasto del romanticismo..."

AP: Baudeleriano.

PS: ¡Baudeleriano! Ves. Lo habíamos escrito borrachos y perdidos, habiendo decidido que debíamos tomar la palabra por nuestras propias astas. El resultado fue impresionante. Por ejemplo: Briante y Santana hablaron de esa nota como si hubiera sido la posta. Ahí empezamos a tener éxito nacional.

RB: Hablando de eso, después casi vendimos una obra de Mondrian. Mi abuelo tenía un hermano que se fue a vivir a Holanda. Y era marquero. Y enmarcaba obras para artistas. Un día viene una parienta y dice: "por qué no vienes que tengo unos marcos viejos en el ático que son para ti". Y entonces fuimos con aquél. Y enmarcamos un cuadro y lo empezamos a limpiar y salió un Mondrian. Justo el Pompidou había comprado uno en un millón y medio de dólares. Con aquél llamamos un crítico y pedíamos 250.000 dólares.

XX2: ¿Quién lo había pintado?

RB: ¿Quién lo pintó?: Yo. Y vos sabés que conseguimos el cliente... Yo pensaba en los 250.000 dólares y decía: me voy en cana y no importa. Me banco ocho años...

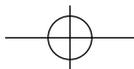
GB: ¿Y qué pasó?

RB: Nada, ahí quedó.

PS: Pero lo de las notas fue lo más impresionante.

M: Y éramos bastante mediáticos en aquella época.

PS: ¿Pero Briante y Santana recién le dieron



bola al grupo Periferia después de esa nota?

M: No, ya nos venían siguiendo.

PS: Pero esa nota fue consagratoria. Briante nos daba muchísima bola de antes. Si alguien nos daba bola era Briante, pero que decía: "estos maricas de mierda..." Siempre se ocupó mal de nosotros, pero hablaba bien; cuando escribía nos trataba bien. Pero esa nota algo produjo. Lo mismo que, ¿te acordás de esa muestra Arte de periferia en Australia? A Glusberg lo volvió loco. Resulta que había un crítico negro norteamericano, ridículo, que se llamaba (no se entiende*) y fue nombrado jurado en Puerto Rico, o en un lugar ridículo así, junto con Glusberg. Discutieron: uno quiere premiar a otro y así... Entonces el norteamericano le dice: "tiremos la moneda". La tiraron. Y después el otro le dice a Glusberg: "Ustedes lo que tienen que hacer es esa muestra que hicieron en Australia, donde hay un argentino que se llama Pablo Suárez". Esa muestra que se llama Arte y Periferia. Después vino Glusberg y dijo: "Quiero una muestra de Arte y Periferia", pero al principio lo de Periferia no le gustaba nada...

RB: Y cuando hicieron la Kaska (No se entiende*)

PS: Esa era una colectiva gigantesca donde estaba todo el mundo.

AP: Estaba el Rey del Adoquín.

PS: El Rey del Caramelo.

RB: Es buena esa del "Rey del Caramelo", me cagaste. Dame las iniciales.

PS: L.A.: Está exponiendo en el museo.

RB: Uhhhhhhhhh.

PS: Te acordás que se derretía como un caramelo.

AP: Y el Rey del Adoquín era un escultor de la materia bruta, de la materia trabajada.

(...)

GB: ¿Y en los '90 nunca se juntaron?

PS: Hicimos en el 2000 también en el ICI.

RB: Que ahí me integran a mí.

M: Hicimos una convocatoria.

RB: Me invitaban a las muestras, pero no me incorporaban.

AP: Nos parecías demasiado soft.

PS: Él era muy de la noche...

AP: No, no, ¡qué de la noche! Muy soft.

PS: Nos convocó también Buccellatto. Que ya tenía ese antecedente.

AP: Invitamos a Boni también.

PS: Es verdad, que estamos todos menos uno...

(...)

GB: Yo pensaba que "periferia" tenía que ver con que en los '80 el centro estaba ocupado por otras cosas...

RB: Por una sola cosa: Guillermo Kuitca.

PS: Estaba ocupado por una sola cosa, pero por varios artistas.

AP: Decir que estaba ocupado por Guillermo solamente no es justo.

M: Él formaba parte....

AP: Tenemos siempre una relación cordial.

RB: Pintaron cuadros juntos y todo.

AP: Somos mucho más afines a Guillermo que a muchos de los que en los '80 ocupaban el centro.

RB: ¿Quiénes lo ocupaban en los '80?

AP: Todos los de los '70.

RB: ¿Te parece?

PS: Y... todavía no habían terminado de morirse.

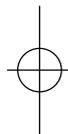
RB: Lo que pasa es que Jorge Glusberg tenía hegemonía en esa época.

PS: Eran muchos. Cuando uno dice Kuitca: ojalá fueran Kuitca. Él tenía un nivel infinitamente supremo.

GB: Y la llegada de Bonito Oliva a Buenos Aires.

RB: ¡Patético! Vos sabés que un día llama Glusberg y dice que estaba Bonito recibiendo carpetas. Fui a chusmear. Había una cola que doblaba por Viamonte y agarraba San Martín. Juro que ninguno de éstos estaba. Bonito Oliva estaba con una brasilera espectacular, bronceado, fumando un habano, recibiendo carpetas. Entonces él tomaba la carpeta, la abría y decía: "Bene, bene, va bene. Belo. ¡Prósimoooo!"

PS: Mi única relación con Bonito Oliva fue en



una conferencia que dio sobre la transvanguardia internacional y que no pude dejar de interrumpir. El primer tramo de la conferencia era sobre la transvanguardia, bueno. Cortó y empezó sobre lo que se llamó el "Proyecto dulce". Esto fue a fines de los '80, principios de los '90. Ahí lo interrumpí, porque él veía una continuidad entre transvanguardia y el "Proyecto dulce". La transvanguardia tenía algún sentido; ahora, el "Proyecto dulce" era el negocio para continuar vendiendo algo. No pude dejar de preguntarle por qué se producía ese corte entre la primera parte y la segunda. Siempre me acuerdo que yo tenía sentada al lado mío a Elena Oliveras, y Elena me decía: "Muy bien, ¡decíle!, ¡decíle!, así yo no digo nada..." Le dije que me parecía un vulgar proyecto comercial en el que él me parecía más bien el gerenciar de un producto, que un crítico de arte. Que no me parecía serio lo que estaba haciendo.

M: Como si la seriedad hubiera tenido algún valor...

PS: No importa. Para la discusión valía. Tal fue su enojo que al año siguiente, Gorriarena se lo encuentra en Italia y le dice: "Ah, a ese tarado (¡por mí!) lo detesto"; dice: "Yo estaba trabajando y vino a molestar". Claro: él estaba vendiendo el coche. Y yo fui a molestarlo, claro, se ve que lo molesté tanto que hasta se acordó de mi nombre.

GB: ¿Por qué decías, Remo, que ahí empezó el negocio?

RB: Porque me acuerdo que yo estaba recién llegado de un viaje a Europa -que había realizado- y es cuando empieza el negocio del arte. Yo ya lo veía. Con Bonito Oliva es cuando las obras de arte...

AP: Las sobras de arte...

RB: ... las sobras de arte en el mercado europeo empiezan a recobrar la importancia que el mercado norteamericano le había quitado.

PS: Pero las ventas se producían en las galerías italoamericanas.

RB: Pero Bonito Oliva inventó un paquete que vendió la pintura europea, por primera vez...

PS: A la mafia. Y la mafia encontró un canal para lavar dinero a través del mercado de arte.

RB: Y eso duró unos 10 años.

PS: Después se fue todo a la mierda. De 300 galerías se fundieron 290, algo así. Lo que se pagaba 500.000 dólares después se terminó pagando 10.000. Pero era la época en que, ¿te acordás?, Buccelatto decía que un artista tenía que tener stock. ¿Te acordás de esa idea del stock? ¡Algo que era una ridiculez absoluta y total! Tenés que tener los depósitos de aduana y demás, porque los llenás en 15 minutos...

AP: Ser Picasso, tener tres castillos.

PS: Pero había mucho de eso: "no tenés producción", decían. Tenías como 40 obras para mostrar y te decían que no tenías obra.

GB: ¿Y a ustedes los invitaron a mostrar en la Transvanguardia y en la Anavanguardia?

M: Yo no sé si estuve...

PS: Ah, no, vos no estuviste, creo.

GB: Una vez me contaron que Glusberg tenía catálogos de la transvanguardia y en un determinado momento juntó una cantidad de artistas en Buenos Aires y los empezó a repartir... de Cucci y de Clemente y de toda esta historia y que les decía que cómo había que pintar eso para una muestra...

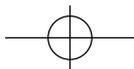
PS: A mí, por ejemplo, me ofertaron hacer estructuras primarias...

RB: Bueno, eso fue en los '60...

PS: No, no, fines de los '60. Jorge viene y me dice: "Te invito a una muestra de estructuras primarias". Y yo le digo: "¡Pero yo no hago estructuras primarias!". Y entonces salió y dijo que yo no participaba en una muestra que se hacía en la Hebraica ¡porque era antisemita! Entonces lo agarré en el hall del Di Tella -que todavía estaba abierto- y le dije: "Vení para acá pelotudo"... (Mal, ¿viste? una patoteada de ese tipo, espesa, que uno en ese tiempo podía hacer). "Yo no participo en tu muestra, no por antisemita, sino porque no puedo avalarte a vos como pope, pelotudo". Una grosería...

(...)

PS: ¿Te acordás que eran muestras dedicadas



a la deconstrucción? (risas) Me encanta, ¿no? Me encanta que se llame así, ja, que como traducción es tan triste... No, la deconstrucción. Me acuerdo que una vez le pregunté a Charlie Espartaco por qué era él que hablaba de la "deconstrucción de la estructura estructuran-te", que aparte de sonar espantoso, realmente por qué deconstrucción, ¿no? Y él me dijo: "no hay palabra que traduzca con exactitud la idea". De ahí la deconstrucción.. No hay palabra que la traduzca. Hubo un momento, pero la deconstrucción no fue una moda grandiosa. Fue muy poco lo de la construcción...

RB: No, porque eran las jornadas de la crítica, ¿te acordás? Y entrábamos en todas. Había unas jornadas sobre realismo...

PS: Y yo, por ejemplo, en la jornada del realismo en la galería de Jacques Martínez y todo eso, escribí la carta esa en donde decía que era una chantada... Era un papel pintado totalmente realista.

RB: Ah, claro, en lo Jacques Martínez... Una tela.

PS: Una tela de 2 metros por 2 metros. "A vos te invito como realista", me dijo.

GB: ¿Quién te dijo eso?

PS: Glusberg. Para la semana de la crítica. Entonces hice un papel arrugadito. Estaba en Álvaro Castagnino y después fue expuesto en Jacques Martínez. Y me acuerdo que escribí lo que pensaba de él y de todo lo que hacía.

AP: Una tela enorme, pero la caligrafía así, como ampliada.

PS: Ampliada y diciendo lo que pensaba en la carta. Y pasaba como realista, no podía no ser realista. Y a mí me dio mucha risa. Se enojó tanto que no me invitó nunca más. Me invitó en los '80 recién, y sabés por qué, porque llegó Pier Restany y dijo: "No puede ser que no esté Pablo Suárez..." y qué sé yo, y le rompió tanto las bolas que me llamó y me dijo: "Yo no tengo nada personal contra vos". "Yo, contra vos, tampoco", le dije. ¿Qué le iba a decir!? Fue impresionante, reaccionó muy mal. Y a mí me parecía que la única forma de hacer realismo

era haciendo eso: seguir pensando y diciendo lo que yo pensaba y quería decir de él a través de esa cartita pintadita. ¡Qué boludez! Hoy en día, la verdad, todas esas cosas me parecen una chotada...

M: Cómo cambió todo, eh...

PS: No, pero para la discusión esa estaba bien, servía.

M: Son coyunturales.

GB: ¿Por qué cambió todo?

M: Digamos, todo ese circuito no existe más. Ahora no se discuten más esas cosas.

RB: Los precios, se discuten ahora.

M: ¡Tampoco!, si no hay mercado ni precio. Ha caído el velo.

PS: En los años '70 se discutía "el precio del punto". "El punto" debía ser el boludo que llegaba a poner la guita... "El punto vale tanto", etc... Ahora, en los '80 ya no: "Recuperemos la libertad de hacer, de la creación. El placer del arte".

AP: El placer de pintar...

PS: "El arte es salud." ¿No suena muy alfonso eso? (risas) "Expresiones" era, ahí en el Recoleta.

RB: Y si era el tiempo de la recuperación de la democracia, de Alfonsín. Expusimos juntos. No, perdón, si estaba Withelow todavía...

AP: Withelow estuvo siempre, así que no jodas. Estuvo en la última de la dictadura, en los primeros de Alfonsín, en los primeros de Menem...

RB: Y se censuró una muestra... Te acordás que habían hecho un pianista de goma espuma con una pija gigante. Y Withelow lo hizo sacar...

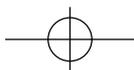
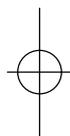
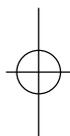
AP: Pero porque era de goma espuma. Si hubiera sido de hierro le hubiera encantado...

RB: Yo no voy a hablar con el grabador andando...

M: Cuando salga esta nota hay que poner que cualquier semejanza...

RB: Con Monzo, Prior, Suárez y Bianchedi es casualidad.

M: No se puede hablar tan mal de esa



época...

RB: Esa muestra fue linda.

M: Más allá de toda esta mofa había algo que era como mucha movida y mucha actividad cultural y se producía bastante. No sé si se hacían 150 obras por año, pero se producía bastante y se exponía todo el tiempo y estábamos en todos lados.

PS: Además daba la sensación de que había una cantidad de posibles contestaciones en lo que se hacía y todo eso. Después se perdió. Después en los '90, al final, me acuerdo de una muestra en el Rojas -y me acuerdo de tu amigo Roberto Jacoby, de nuestro amigo Roberto Jacoby-. Me acuerdo que estábamos en una muestra en el Rojas, digo, y apareció el tema de que Pérez Célis había vendido mucho en una muestra. Y alguien dijo: "No te gustará pero vendió todo". Y me acuerdo que Roberto ahí, muy jodido, dijo: "Eso habla de lo que es tu nivel, porque los juicios no se emiten desde ese plano".

M: Era un juicio de "valor".

AP: El otro día me llamaron de un diario y me preguntaron sobre "pesificación y obras de arte". Yo les dije: "Soy un dandy y un dandy habla sobre el valor de las obras de arte, no sobre el precio de las obras de arte". No se puede hablar de esa mentira.

PS: Porque ahora: ¿cuánto vale "el punto"? (risas)

RB: Y depende de la cotización del dólar.

PS: Cuando pensamos esta muestra no estamos pensando en llenarnos los bolsillos, estamos pensando en juntarnos y cagarnos de risa.

RB: No lo digas delante de él (Javier Ríos) que tiene la esperanza...

PS: Eso es otra cosa. Él hará lo que quiera, pero uno... Ojalá... Digo, no lo hacemos para eso, lo hacemos por otras razones. Además, no hay razones. Eso es lo mejor. No es explicable, uno está bien con la gente, te das manija, se arma algo, funciona y listo. Y además yo me doy manija, porque me doy cuenta de que estaba haciendo una obra cada dos meses, ahora

en un mes hice como cinco.

M: Con la malaria que hay en Colonia... contrataste a Darwin y a otros cinco muchachos y están haciendo obra.

PS: La historia de hoy de Darwin llegó al punto máximo. Le digo: "Vení a buscarme a las ocho y media". "Sí, sí, ya va -me dice la mujer- ya salió para allá". No llega, no llega, siendo que está a cinco minutos de casa. No, ¡se había quedado sin nafta el hijo de puta y no tenía plata para echarle! Me vine y lo dejé plantado...

RB: Explayáte sobre los "piqueteros mapuches".

PS: Los "piqueteros mapuches" no salen a la ruta, el piquete mapuche tiene características distintas. Es como raro. Hay un piquete en la ruta 42, por ejemplo, y la policía de Río Gallegos intenta copar la zona. Empiezan a juntarse, de a tres o cuatro, en esquinas, y entonces las fuerzas policiales tienen que repartirse por todas partes y es una especie de táctica para destruir, para debilitar al enemigo, al represor.

RB: Porque los mapuches tienen un dicho: "Cuatro mapuches ven más que cien".

PS: No: "Cuatro pares de ojos mapuches ven más que cien".

RB: Bueno, es lo mismo.

PS: En los textos dice que es más que cien. Y yo creo que es más críptico...

M: Debe querer decir "muchos más".

RB: Porque sabían contar hasta cien los mapuches.

M: Bueno, así nunca se va a entender.

PS: Son actividades que exceden la práctica del arte, la praxis social.

RB: Claro, porque bloquear las pistas de esquí me parece muy fuerte...

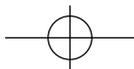
PS: Lo que produce es una especie de paranoia en el otro, en el turista o en el represor, cualquiera sea.

(Hablan todos a la vez, hacen chistes, se rien)

PS: El piquete mapuche es como una actitud.

RB: No es especulativo, no tiene nada que ver con los piqueteros de ahora ni nada.

PS: Pero no los niega.



RB: Exactamente: todo lo contrario. No los excluye. Los absorbe dentro de su propia naturaleza.

PS: Un piquete empezaba con tres tipos, antiguamente. Dos eran...

M: Eran una pareja.

PS: Tres ya un piquete, una fiesta. ¿Vos no trajiste el libro?

RB: ¿De los cuentos mapuches? No. Hubiese sido bueno.

PS: Ah. ¿De qué editorial es?

RB: Marymar. Sí, pero no escritos por nosotros. Narrados por mapuches que aún sobreviven.

PS: ¿Serán de tradición oral?

RB: ¿La sexualidad de ellos? Desconozco.

GB: Esto sigue siendo de los mapuches, pero los de "piqueteros"...

PS: Cuando se junta gente, ¿qué es?: un piquete. No queremos ser tan precisos. El piquete mapuche se relaciona con algo que quiere ser estratégico, nada más.

RB: Como un cambio de lugar; porque en realidad cambiamos de lugar.

GB: Cambiaron de lugar. ¿Por qué?

PS: Nos habíamos ido del centro a la periferia. Mejor: antes éramos solamente la periferia. Ahora somos la periferia de la periferia, porque habíamos estado en el centro.

M: Y no es que seamos alternativos, sino que realmente es la única alternativa que tenemos para exponer.

PS: No. Teníamos todas las alternativas y ésta es la que elegimos.

RB: Y ellos también nos eligieron. Presentamos carpeta y todo.

Javier Ríos: ¡Ah!, nos deben los currículums todavía.

AP: Me hace acordar a esa serie que hicimos el 1 de mayo de 1990.

RB: Ah, esa fue una serie memorable. Ahí sí tuvimos que ver mucho con el arte político. Creo que es la primera vez que nos enganchamos. Fue una vez que celebramos el 1 de mayo de 1990. Ya pasaron 12 años...

M: Una obra que se ha macerado 12 años en cubas de roble.

RB: Nos juntamos a hacer una serie que tuviera que ver con el 1 de mayo.

GB: ¿Se juntaron los cuatro?

RB: No, él no. Suárez trabajaba ese día. Hicimos una serie de dibujos.

AP: Estaba basado en un estilo de poemas que se llama, en japonés, Haiku-Renga. Renga. Uno hace una estrofa, después otro hace otra, etc. No es como el cadáver exquisito, porque conocés lo que dijo el otro. Entonces era un dibujo uno, otro otro, etc.

RB: Fue un día sin salir, en el taller de la calle Cangallo.

AP: Fue un día de meditación...

RB: No salimos: nos sacaron.

M: ¿Y qué pasó? Nunca la expusimos y te la llevaste a Córdoba.

RB: En principio íbamos a hacer un libro, lo íbamos a encuadernar. Había frases memorables como: "Los galeristas no existen porque los artistas tampoco existen".

AP: "En el bosque no existen los árboles porque el bosque no existe".

M: Bueno, no se entiende un carajo: cuando la vean colgada se van a enterar.

AP: Menos se va a entender.

PS: Pero es verdad que en el bosque no existen los árboles. Acordáte que el árbol tapa al bosque.

RB: No, era al revés...

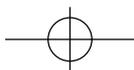
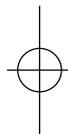
PS: No. ¿Cuál es el mejor lugar para ocultar una hoja? En el bosque. Eso es Chesterton.

RB: Como "La carta robada".

PS: Te acordás que en el cuento se llamaba Synclair ... que asesina a su ayudante y para ocultar el cadáver produce una batalla y el cadáver del ayudante con su espada rota, partida al medio, con una parte de la hoja adentro, queda en el monte de cadáveres que construye Synclair para ocultar su asesinato. Es muy lindo. Fantástico.

AP: Ya hemos ocultado nuestro asesinato.

PS: Podrías hacer preguntas para desocultar



el asesinato, ¡Bruzzone!. Porque como introducción es larguísimo esto...

GB: No, después se le sacan cosas. Después se edita todo esto. Pulimos...

PS: Bueno, lo más gracioso es hacer esto para una revista de arte. Nosotros, que somos visuales, para una revista de arte que es sólo palabras. ¿No te parece maravilloso? (hablan todos a la vez, no se entiende). A mí lo que más me alegra es que nada tiene que ver con nada...

GB: No tiene ilustraciones...

PS: Porque la muestra es la muestra, el texto es el texto. Y funcionan aparte.

AP: Va a funcionar como un librito, el texto. Como una sucesión de textos.

RB: Después vamos a hacer distintos eventos durante la muestra. Podemos aprovechar la oportunidad.

AP: Charlas.

M: Prior resuelve todo así, disfrazado de oso va a dar una conferencia.

AP: No, no. No necesariamente de oso.

GB: ¿Cuáles van a ser los eventos?

RB: Yo tengo ganas de hacer una performance, pero tampoco se me ocurre qué.

AP: Yo tengo títulos para una performance, pero no tengo ganas de hacerla.

RB: Vamos a hacer obras en colaboración con él. Pero todavía no empezamos.

AP: Porque él necesita títulos y yo se los voy a tirar. Tipo: "El día que desenchufaron al presidente Pando".

RB: Y tienen que ser naturalistas los trabajos: nada de disimular con manchitas.

AP: No, cuando lo desenchufaron lo desenchufaron bien.

RB: Ah, eso no me habías aclarado. Porque eso ya es un díptico.

PS: Además, no hay desenchufes sin enchufes.

M: Él está hablando de sus esculturas: no hay desenchufes sin enchufes. Esto es una bisagra en la obra de Pablo, una escultura enchufada.

PS: Porque empecé a pensar que mucha gente opina que hoy en día una obra de arte sin enchufe no es una obra de arte. Entonces hice una obra con enchufe. Para hacer un cambio. Además, ha sido un cambio en mi vida. Te lo puedo asegurar...

RB: Es todo con sensores.

PS: No es para tanto. Ya vas a verla.

M: Eso me intrigó siempre, que cada vez que voy a tu casa, o a Colonia, los enchufes son diferentes. La tecnología oriental es diferente.

PS: Son diferentes, hay otra energía.

RB: ¡Qué tema interesante el de los enchufes en el Uruguay!

PS: Es más, no sabés: las heladeras y demás tienen un dispositivo que jamás en la vida podría producir una descarga; ni que se quemara el termostato.

M: El horno uruguayo eléctrico es maravilloso. Salen unos asados al horno...

PS: Deberían venirse en patota al Uruguay. En patota. Nos subdividimos entre la casa de Daniel y la mía; cabemos un montón.

M: Tenemos que hacer un retiro espiritual. Como Vox Dei.

PS: La cofradía de la flor solar.

M: Yo sabía que iba para ese lado...

RB: Bueno, cuenten de la obra nueva...

M: Yo creo que es lo mismo de siempre pero más lindo. No quiero decir nada hasta que se vea. Como dice Pablo: "Es intransferible a la palabra".

PS: Que la obra la vean, que la vivan, me parece lo mejor que puede pasar. ¿Qué vas a contarle?, ¿qué es lo que hacés? ¡Basta de seguir contando obra! Tengo que hacer un quiebre, no quiero contar más obra.

M: Él está haciendo falsa obra femenina. Está haciendo tampones...

RB: Sí, porque estoy haciendo arte de género.

AP: Eso es lo que vende.

M: ¡No, che!, que la rama femenina se nos va a venir en contra.

GB: ¿Nunca mostraron con chicas?



(hablan de Tita Merello, de Coca Sarli, no se entiende)

RB: ¿Vos mostraste con Margarita Paksa?

PS: Expuse con Margarita cuando era joven y también con Marta Minujin. Pero no puedo decir que eran chicas... Pero nos vamos a negar a hablar, a menos que provenga de alguna pregunta tuya Gustavo...

M: Contanos, ramona participa.

AP: ¿Qué dice ramona? ¿Qué cuenta?

GB: mmm...

PS: ...porque veo que ramona se dedica a sacar artículos laudatorios de cosas rarísimas. Es lindo saber qué piensa ramona, por ejemplo, de todo lo que se ve y de todo lo que se está haciendo. Y qué expectativas puede llegar a tener ramona de lo que hagan otros, entre esos otros, nosotros.

M: Sí, porque yo pienso que es un momento de proyectos. Nosotros exponemos acá, realmente, porque este es un proyecto interesante. A mí me parece interesante el proyecto de ellos, de Sonoridad Amarilla. Y cuando empezamos a hablar con Remo, porque realmente estoy harto esa historia de que si sos artista y la banalidad superficial de los lugares oficiales... Y este es un lugar alternativo, y lo escuchaba... qué sé yo. Y cuando me dijo él, bueno, vine y vi y dije: "Es otra estética, me parece interesante" y me gusta el proyecto de ellos. No sé para dónde van. Entonces fui a Colonia y hablamos con Alfredo. Estuvo un poco reticente, lo convencimos con unos dólares...

AP: ¿Yo, reticente?

RB: Tenías compromisos en el exterior.

M: Tenía compromisos en el exterior... en "Belleza y Felicidad" o no sé dónde. Y me fui a Colonia, siempre vamos a la casa de Pablo. Lo veo a Pablo y él no sabía un carajo de esto. "Si te copa, dále, si te gusta para engancharte, sería bárbaro", le dije. Y bueno, se enganchó. Ahora hay que pararlo, ¡acaba de decir que tiene catorce obras para mostrar! ¡Va a ser una individual de Pablo Suarez y sus amigos!

RB: Hoy tuvo una frase que fue categórica.

Llega Pablo y dice: "No me pidan más de catorce obras porque no tengo más" (risas)

M: Entonces hemos decidido asociarnos con un pequeño homenaje: vamos a cantar... En realidad lo hacemos por Pablo Suárez, que lo teníamos exilado.

AP: Por este maravilloso mundo de color...

RB: De la paleta variopinta...

M: Queremos que te quedes en Buenos Aires. Yo me voy a Colonia y nos hablamos.

PS: Puede realizar su viaje a Oriente a escuchar las noticias en la radio...(risas) Yo siempre escuchaba: "En la ruta 22 ha habido un accidente, el muerto es un oriental de 24 años..." Yo siempre pensaba que era un coreano... ¡Era un uruguayo! Porque ellos no se dicen uruguayos, ¡se dicen orientales! Y entonces, el ladrón era un oriental de 22 años... Por eso voy a hacer un retablo de arte oriental que es un homenaje a Alfredo Prior.

M: Es interesante porque ellos dos se fueron; Remo y Pablo. Pablo, ¿cuánto tiempo hace que estás afuera?

PS: Tres años y medio. Casi cuatro.

M: Y éste estuvo en Córdoba doce años. Nosotros permanecemos acá. Éste se fue. Alfredo se fue. A veces se va y vuelve. Ahora está acá. Se armó una disolución, pero nos veíamos. Yo lo iba a visitar mucho a éste.

RB: Bueno, nosotros también fuimos.

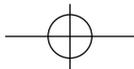
M: Porque Colonia es un lugar lindo para vivir. Queda cerca.

PS: Queda cerca y es otro mundo. Es, realmente, irse. Cuando llegás al otro lado decís: "Estoy en otro mundo", nada que ver. Y eso me encantó, que a una hora de Buenos Aires esté realmente en otro mundo.

M: Vivir en los '40 en Buenos Aires, por ejemplo. Al lado del río.

RB: Yo cuando vivía en Cruz Chica, decía: "Estoy a 800 kilómetros, me tomo un avión y estoy en Buenos Aires" ¿Qué tiene que ver que uno esté cerca?

PS: Yo vengo a Buenos Aires una vez por mes, odio venir, pero reconozco que cada vez



que vengo me pasan cosas. No siempre buenas.

RB: Es una ciudad alucinante.

PS: El otro día estaba charlando con Martín Di Girolamo le decía que yo veo mucho los noticieros argentinos y cada vez me impresiona más algo. Lo del corralito no es el corralito ese, el corralito de la guita; ¡hay como un corral real! Vos sabés que toda la gente habla como si estuviera presa. Es como si directamente las opciones fueran tan mínimas que parece que te hubieran metido en un calabozo. Y no tuvieras salida por ningún lado. Es como si dijeran: "No hay futuro, no hay ningún plan"

AP: Tengo la impresión de que está todo armado para que vos te lo creas...

RB: Sin embargo, cuando estás acá no se siente así.

GB: ¿La gente, quién? ¿Los artistas, Pablo?

PS: No. Toda la gente... Agarrá cualquier noticiero o programa de televisión y aparece gente de todo tipo. Pero en el discurso siempre aparece una especie de cosa rara que es como que todos hablan, teorizan y dicen cosas, pero es como si no hubiera ninguna posibilidad de acción próxima. Y la verdad es que se nota. A mí, una de las cosas por las que me dieron ganas de exponer, de participar con ellos es que siguen teniendo ganas de hacer cosas. Y me dieron ganas a mí también de meterme porque esa sensación de mundo acorralado y de todo cerrado es terrible...

GB: Te referís a los artistas también...

PS: ¿Y a vos te parece que no? Mirá, el que encuentra un espacio se mete ahí y trata de conservarlo, y siempre tratando de tener una salida hacia el exterior...

RB: Es verdad. El metro de Pombo creo que se acortó a 10 cm ahora. Eso que Marcelo decía: "Me ocupo del metro que me rodea". Bueno, ahora se acortó a 10 cm.

PS: Vos que estás metido en un medio que se supone que estarás escuchando eso todo el tiempo, ¿no escuchás eso?, ¿esa especie de acogotamiento?

GB: Sí, lo noto. Para mí el único horizonte es el abismo en Argentina hoy en día.

PS: Bueno, pero eso sería benjaminiano.

M: Pará, pará que eso me parece interesante.

GB: Depende del mundo de dónde vengas.

M: Pero en el tema del arte es lo mismo.

GB: El discurso instalado en los '90 tenía que ver con una producción desde la nada, sin compromiso respecto de nada. El arte político por muchos estaba negado y ahora pareciera que hay una cosa de necesidad de que los artistas asuman una actitud respecto de la emergencia o la crisis. Cuando ustedes dicen "piqueteros mapuches" a mí me produce una sensación medio rara. Será provocativo o en joda, puede tener que ver con distintos...

PS: Pensar en ese tipo de compromiso me hace pensar en el bar La Paz de los años '60. ¡Yo no quiero participar de esa manera! Porque el compromiso del Di Tella fue muchísimo mayor realmente...

AP: El compromiso es entre el sonido de "piquete" y el sonido de "mapuche"...

RB: Realmente.

PS: El único compromiso es el tener ganas de seguir haciendo cosas y seguir armando cosas hasta romper de alguna manera esa cosa de "llegaste a tal galería o llegaste a tal otro lado". Reventar eso de una vez por todas.

GB: ¿Esa es la actitud de acorralado de la que hablabas?

PS: Esa también es una actitud de acorralado. En el medio de las artes esa es una actitud muy acorralada...

(...)

PS: ... bueno, no existió nunca. Pero para otra gente esa era la zanahoria del burro. Hago la carrera del arte y esa era la zanahoria del burro. Pero esa zanahoria no existe, el burro está quieto y si puede comer una zanahoria de vez en cuando tiene suerte. No pensemos más en eso. Pensemos en si tenemos suerte y hacer algo de vez en cuando. No me importa: yo no creo en proyectos muy por delante ni creo en



un proyecto político real hoy en día. No sé si alguno de ustedes cree en alguno. A mí me parece que en lo que uno hace lo que tiene que tratar de seguir demostrando es una especie de vitalidad, y manifestar la necesidad de hacer y que eso no sea acotado por esa cosa de "a vos esto no te sirve". Hay mil personas que te dicen: "Vas a exponer en Sonoridad amarilla, pero a vos eso no te sirve para nada". ¡A mí eso qué me importa que no me sirva! ¡No quiero que me sirva! Además, estoy seguro de que me sirve mucho más que no exponer.

M: Totalmente. Mirá cómo te ha servido: estás en plena producción. El problema es que, en el arte, hay un momento último en que el arte se cierra sobre sí mismo, se piensa a sí mismo e incorpora cosas del mundo. Medio como la actitud de trazar el círculo y decir "de acá para acá todo es arte". Todo lo que entra del mundo es arte. Y ahí se arma el despelote...

PS: Ese es "el metro de Pombo"...

M: Claro. Esa es la actitud que se vino armando desde los '90 en el arte.

GB: ¿Por qué es como el "metro de Pombo"?

PS: Porque Pombo -con toda razón- cuando todo el mundo habla en forma demasiado utópica, Pombo dice que no quiere ver más que el metro que lo rodea, porque desde ahí hasta ahí puede. Más no puede. A mí lo que me fascina es que en el metro este que nos rodea podamos, en vez de reducirlo a 30 cm o a 10, como decías vos hace un rato. Yo estoy sintiendo, en los últimos cinco o seis años -y es una cuestión personal- que el mundo de uno se va achicando a las expectativas posibles de un tipo de mi generación con determinada carrera hecha "carrera" entre comillas y toda esa boludez-, y viste que yo hice carrera de transgresor, pero es tan académico ser transgresor como no serlo. Es lo mismo. Es lo mismo. Digo: "Qué fantástico ser de esa especie de estructura piramidal dura y poder moverme como se me dé la gana". Cualquier cosa, no sé. Pero sin un proyecto que diga "¡Estoy en esta lucha, detrás de esta bandera!" No quiero ninguna bandera.

Sin manifiesto.

GB: Pero lo de lo 10 cm, ¿lo dijiste de manera negativa?

PS: No. Dije una cosa cierta. Cuando Pombo dijo eso hace algunos años, el metro era un metro; ahora es mucho menos.

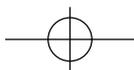
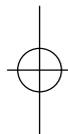
M: Es como la paridad del dólar.

AP: Más o menos. Un metro valía un peso.

RB: El otro día vi un cacerolazo por primera vez, en Cerviño y Godoy Cruz. Estaban los cartoneros, siguiendo con sus labores cotidianas. Y la gente que venía por la calle golpeando las cacerolas y otras cosas... se suponía que esta gente humilde está mal, cada vez peor, pasan como si no los vieran. Yo creo que en la década del '70 a la clase media se le avisó que si privatizaban de manera salvaje las empresas monopólicas se los iban a morfar a todos. En el corralito está la clase media. Yo creo que el corralito mental que dice Pablo está circunscrito a la clase media. Yo ahora que llego a Buenos Aires, como nuevo, veo que los chicos del nuevo milenio están laburando, están todos pintando, están todos rompiéndose el orto. Y veo un fenómeno que me parece piola... Bah, piola: el problema es que están todos pintando abstracto. Salvo Nahuel Vecino y algún otro. Y la abstracción empezó cuando los norteamericanos invaden Corea, cuando los artistas estaban incapacitados de representar figurativamente algo, porque era tal el horror de lo que había pasado, Corea, Auschwitz y todo los demás, y hoy los pibes están pintando abstracto... Un cuadrado adentro de un cuadrado, un redondel adentro de un redondel...

M: ¿No será un regodeo eso?

RB: No sé. Si ves una obra sola te puede parecer eso, pero cuando hablás con ellos... El otro día una chica me hablaba como si fuera Loza. Ya sé lo que me vas a decir. Que era una chica como de 90 años. No te puedo emitir un juicio sobre lo que estaba haciendo, pero cómo se estaba ocultando eso que estaba haciendo. Me pareció de otro país, me pareció una Argentina que...



PS: A mí me parece que hay una separación entre arte popular y arte puro. Creo que deberíamos situarnos en algo que nos ate más a una posibilidad de conexión clara. Y a mí el arte culto es como si me pusiera a escuchar Stockhausen. Me aburro como una ostra. Y yo no quiero más. No quiero más.

AP: Basta, basta. No quiero más.

PS: Yo escucho música popular. La modernidad a mí me produjo una brecha que no puedo superar y creo que la gente no la puede superar... se acercan al ejercicio y no se acercan al motivo del ejercicio.

RB: Está bien eso. Es cierto.

PS: El ejercicio tenía un sentido. Y a mí me preocupa un poco. ¿No será una forma de acercarse a una cuota muy superestructural del arte?

GB: Vos, Alfredo, ¿Qué pensás de eso del metro?

AP: (no se entiende bien: parece una letanía en que repite 'día tras día/ noche tras noche/ día tras día...') ¡Ayyyyyy...!

GB: Y la relación de la gente que pinta abstracto, ¿cómo lo ven?

AP: Yo no vi eso. Por lo menos de lo que vi yo y más interés es gente joven, pero que pinta figurativo, tipo Nahuel Vecino.

PS: Yo cuando pienso en artistas de ahora pienso en tipos, a lo mejor no tan jóvenes, como Sebastián Gordin, que ya es un clásico.

AP: Yo fui el primero que le compró una obra...

PS: O Nahuel o Passolini o Alejandrito Bonzo, Marcelito Alzetta... Que es gente que no está ligada a la cuestión de figurativo o abstracto, está en otra...

RB: Pero con abstractos también me refería a tipos que están recuperando tradiciones modernistas.

PS: Claro. El problema es que yo quisiera que recuperaran tradiciones modernistas, quisiera, en todo caso, que recuperaran un pasado que tuviera un sentido.

AP: Que recuperaran el futuro que queremos

ver.

M: Eso me parece muy lindo. "Gente que recupere el futuro que queremos ver". ¡Eso me parece muy hermoso!

AP: Y eso es lo que tendríamos que hacer nosotros. No sé si nos saldrá.

PS: Ese futuro lo hemos soñado siempre y nunca estuvo demasiado al alcance de la mano. Creo que ahora tampoco, pero no hay que perderlo.

GB: Yo creo que nos queda el abismo...

PS: No, pienso que no. Aunque uno lo dice de manera muy escéptica, hay algo de algún sueño inicial, que es una especie de expectativa casi primigenia. Desde que uno es chico soñó en algún mundo. Y ese mundo no se termina de morir, porque los mundos no se mueren, perduran dentro de uno como cosa medio olvidada, a veces. Pero uno no se olvida de los sueños. Y el sueño nos persigue o al menos nos tiene atados desde que nacimos, o desde que uno es consciente. Y entonces a mí me parece que uno puede decir: es el abismo. Y el abismo, ¿qué es? La cosa abismal a mí me molesta por católica, primero.

AP: De juicio final.

PS: Esa idea de que el abismo es una especie de atracción oscura en donde hubiera algún ser, que estuviera habitado. Como un dios, bueno. Bueno, esa idea me parece ridícula. Yo creo que cuando uno desde pequeño originó sueños en mundos que tal vez no se produjeron nunca, pero no importa, porque al ser soñados son tan verdaderos como los reales, no voy a renegar de esos sueños porque los sueños perduran en uno. No son cosa de otro planeta. Nacieron de mi formación, de mi estructura social, económica, lo que sea, pero nacieron de algo.

GB: Yo no digo que renuncies a eso. Digo: "Veo el abismo"...

RB: Yo creo que el abismo ya pasó, ya sucedió. Creo que nos están amenazando permanentemente.

PS: No va a ser mucho más profundo. Creo



que los nuevos grupos, los piqueteros, "la Verón" y todo eso, esas asociaciones cooperativas que se han ido dando, no es que hablen de la falta de un sueño sino que hablan de otra cosa. De un sueño soñado de otra manera, de otra forma. No creo que se haya ido todo al carajo.

M: Creo que se fue todo al carajo y es maravilloso... Creo que hay dos posibilidades: o hacerse el boludo para siempre o ir para adelante. Tiene que haber un cambio. Y en el arte...

PS: Lo maravilloso es que a la vez que se ve la destrucción, también se notan organizaciones nuevas, posibles. A mí me parece que hay que mirar el mundo de otra manera, que eso es muy clase media. Ese llanto por la propiedad perdida a mí me rompe las pelotas.

RB: Una clase media que no lloró por 30.000 tipos...

PS: ¡Una clase media que sólo lloró cuando le tocaron el bolsillo! Esto no es de hoy, la pobreza no es de hoy y la desocupación no es de hoy. Yo solamente vi a la clase media salir a la calle cuando apareció el corralito, que encima los que tenían mucho se lo llevaron tranquilos. Digamos, ¿qué porcentaje es de la población? Es bastante pequeño. Tienen más fuerzas que otros.

M: Es una clase social que genera, incluso a través de la prensa, toda una situación... La prensa es clase media.

RB: Da la sensación de que se cagaron entre ellos.

M: Todo lo que pasa es una fantochada, todo lo que funciona porque uno lo deja funcionar. Me da la sensación de que cuando nos demos cuenta que cada uno en su lugar, haciendo lo que tiene que hacer, hace funcionar todo y que estos tipos se van a tener que ir a la mierda. Porque es un delirio lo que está pasando...

RB: ¡Monzo presidente!

M: ¡Votenmen! ¡Votenmen!

PS: ¡Alternativa gratis! ¡Monzopresidente .com!

M: Es un delirio...

PS: Pero en el ámbito de las artes, que ya estamos viendo que aparecen cinco o seis chicos que valen la pena y que realmente no están sumergidos en la chotada ni están sumergidos en el negocio idiota.

AP: De repente aparecen tipos que por ahí no coincidirán con nuestras elecciones.

PS: Cuando nosotros decimos: me gusta éste o me gusta tal otro...

GB: Alfredo vos recién dijiste, cuando hablamos de Gordin, que habías sido el primero en comprarle una obra...

AP: Porque me encantó.

PS: Pero vaya a saber si mañana, por ejemplo, lo que aparece no es otra cosa...

AP: Seguramente va a ser otra cosa...

PS: Lo maravilloso sería que pudiéramos conectarnos con eso, también. Yo, por ejemplo, hablo con tipos de mi generación y jamás ven lo que están haciendo los nuevos. Los tipos de 65 o 70 años es como si les hubieran metido un palo en el culo. Vos les decís: "Gordin", y ellos: "¿te parece, Gordin?" ¡Y para mí Gordin ya es un clásico! Yo los miro con asombro. ¡Todavía están discutiendo sobre si es banal o si no es banal Pombo! Yo digo: pero cómo puede ser... Porque los pintores tienen construida una cantidad de prejuicios estéticos y les cuesta muchísimo mirar otra cosa que no sea lo que hicieron ellos.

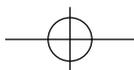
(...)

PS: Lo que digo es que cuando un tipo estuvo peleando toda la vida contra imposiciones y demás, termina construyendo una especie de costra dura que le impide ver lo que está pasando a su alrededor ahora...

AP: Construyen una barrera que va justo contra esas cosas...

PS: Viste que los hijos odian a los padres y a veces aguantan a los abuelos. Es bastante raro lo que pasa, por ejemplo que haya una dificultad para mirar lo de los jóvenes.

RB: A veces les costará reconocer que se les pasó el tiempo...



PS: Yo creo que hay una cantidad de cosas en común, pero también hay una cantidad de cosas en las que uno tiene que hacer un esfuerzo para ingresar en el código del otro también. Ahora, si no querés hacer el esfuerzo, bueno...

RB: Yo inventé una alternativa: me fui. Hagan lo que quieran, dije, si quieren vender vendan. Si quieren hacer fotografía, bien. Que hagan lo que hagan. Y me fui. Me copa estar con ellos, con Javier, con Livia, acá. Con la única estrategia de conservar la especie. Porque el arte no me interesa, te juro. Prefiero no hablar del arte, no me interesa. Hay cosas que las entiendo, pero como las entiendo prefiero no ponerlas en lenguaje.

GB: Pero respecto de lo nuevo...

RB: No, del mundo del arte. No entiendo cómo a un señor se le ocurre momificar 200 cadáveres y meterlos en un museo. Si ésa es la categoría de la estética, Astiz es mejor: tenía objetivos, fundamentos y sabía cuáles eran sus necesidades. En cambio estos me parecen atributos que no tienen que ver con el arte. El otro día le decía a Laura que eso de Rimbaud, que sienta a la belleza en sus rodillas para putearla, está bien para un poeta de 17 años. Pero yo prefiero sentar a la belleza en mis rodillas y decirle: "¡Hoy estás divina!". Quiero la belleza, a mí que me dejen de joder con lo que hicieron de este país. No tengo nada que ver. Yo tuve un exilio, tuve amigos muertos, me banqué volver y vi que mientras no estuve, hermano... bueno, que se lo arreglen ellos. Yo me ocupo de lo que me tengo que ocupar. Y respecto del mundo del arte, francamente, no me interesa. Pero no en forma negativa. Es como si vos me preguntaras ¿qué opinás de Bernardo Houssay...?

AP: ...habría que ver qué dice la belleza... por ahí se engancha... fshhhhhh

RB: O de Favalaro o del Museo de Arte

Moderno o Buccelatto o cualquiera que estuviera en el mercado, me da lo mismo que si fueran un estudio de abogados.

PS: Bueno, pero yo quisiera que no me pasara eso. Porque cuando yo era chico (ya sé que fue hace muchos años) cuando veía a alguien que hacía algo que me gustaba me ponía a andar el motor. Yo necesito que me pongan a andar el motor. No puede ser que me aburra siempre en las muestras.

M: A los chicos que ven las muestras tuyas les pasa eso.

RB: Los pibes me deben ver como un hombre de Neanderthal. Pero qué me importa...

PS: No, a mí no me importa cómo me ven ellos. Me importa cómo los veo yo a ellos. Al margen del doble sentido. Lo que me importa es que lo que hagan los jóvenes colegas me produzca algo. Que me pasen cosas.

RB: ¿Y por qué no los viejos?

PS: Los viejos ya me produjeron lo que tenían que producirme hace mucho tiempo. Y ahora no me pasa nada cuando veo lo que hacen. Estoy seguro de que están apareciendo y aparecerán, cada vez más, tipos nuevos que puedan modificar mi forma de mirar. Y de calentarme con la obra.

RB: A mí me pasa eso en literatura... Sabés qué me pasa: en las exposiciones me aburro. Pero no es porque sean malas...

PS: No tendrá que ver con toda esa idea del arte moderno, no habrá un hueco en el arte moderno, que con eso de tener que terminar de destruir o intentar destruir un esquema que no servía. Y tener que armar ideas, ideas, ideas y... No pasará que a lo mejor la respuesta próxima sea acercarse de una manera menos esquemática y sin códigos. Porque por ahora es un código difícil...

María Mazzini
se suscribió a ramona

Mario Gustavo Costa
tiene a ramona en su biblioteca



Ácido encuentro entre una máquina de coser y un paraguas

Por Diego Cabello

Acido Surtido nace -fatalidad de desplegable- con voluntad de apertura, hacia otras voces y otros ámbitos; una excusa para convocar, juntarse, compartir algo. Lo que subyace es, en definitiva, cierta idea de generosidad: la de quienes ofrecen el espacio, la de quienes vuelcan su trabajo para enriquecerlo, la de quienes lo recorren y le dan sentido.

El principio es empezar, en nuestro caso, por la necesidad de recuperar los espacios de construcción común y colectiva, por la inquietud y la impaciencia ante el desánimo. Por lo demás, la idea de un proyecto editorial aparece naturalmente dentro de un grupo de diseñadores. Tal vez el desafío esté en pensar una publicación muy gráfica que no sea de diseño. Que lo exceda. Y encontrar, en ese exceso, la riqueza.

Hacia esta apertura confluyen algunas pocas premisas más. Evitar la comercialización y las parafernalias productivas que puedan enriquecer el espíritu de colaboración desinteresada e ir en detrimento de una circulación idealmente masiva. Apostar a la calidad de contenidos con la secreta esperanza de lograr cierta trascendencia. En síntesis: encontrar el difícil equilibrio entre una publicación cultural de alto nivel y el fanzine autogestionado.

ESCRIBE UN ESCRITOR INGLÉS: EL PASADO ES UN HORIZONTE COSTERO QUE SE VA ALEJANDO PAULATINAMENTE. TODOS -O SEA VOS, VOS, VOS, YO- VAMOS EN EL MISMO BARCO.

EN LA POPA DEL BARCO HAY CATALEJOS, CADA UNO DE LOS CUALES DA UNA IMAGEN EN FOCO DE LA COSTA

DESDE DETERMINADA DISTANCIA.

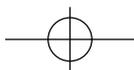
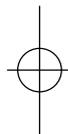
CUANDO EL MAR ESTÁ EN CALMA, UNO DE LOS CATALEJOS ESTÁ SIEMPRE EN FUNCIONAMIENTO, Y SI MIRAMOS A TRAVÉS DE ÉL, NOS PARECERÁ QUE CUENTA TODA LA VERDAD, LA VERDAD INMUTABLE.

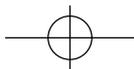
PERO SÓLO SE TRATA DE UNA ILUSIÓN. CUANDO EL BARCO COMIENZA A BALANCEARSE DE NUEVO, VOLVEMOS A NUESTRA ACTIVIDAD NORMAL: CORRER DE UN CATALEJO A OTRO. VEMOS COMO LA IMAGEN PRECISA SE HACE DIFUSA, O ESPERAMOS QUE LA CONFUSIÓN QUE VEMOS EN OTRA VAYA DISIPÁNDOSE.

Y CUANDO, A VECES, SUCEDE ÉSTO, IMAGINAMOS COMO IDIOTAS -VOS, VOS, VOS, YO- QUE FUIMOS LOS QUE HEMOS CONSEGUIDO EL MILAGRO.

Cinco editores -Diego Cabello, Nomi Galanternik, Lucas López, Mauro López y Diego López Tullio- ofrecen a otros veintiocho autores un área equivalente dentro de un pliego de papel para que desarrollen, en forma paralela e independiente, su propuesta. El formato en pliego se adecúa perfectamente a la idea de participación y encuentro entre miradas diversas. Permite, además, una extrema economía de recursos, en función de obtener un producto que pueda distribuirse en forma gratuita.

Frente a esta estrategia de cadáver exquisito surge la necesidad de un concepto o tema eje que funcione a modo de marco y disparador de ideas, invocando la capacidad de reflexión y la posibilidad de nuevas lecturas. La elección del tema pasa a ser el hecho fundante de cada edición. Los criterios, aún esquivos, buscan gran poder de evocación para permitir múltiples abordajes, y la contundencia necesaria para dar identidad al proyecto. Así, algo tan cotidiano





como el acto de Abrir, la vastedad implícita en la idea de Territorio y la posibilidad de captar lo Instantáneo se convirtieron en los temas eje de nuestros tres primeros números.

ACIDO SURTIDO NO ES, DEFINITIVAMENTE, UN CARAMELO 1/2 HORA: MÁS ÁSPERO, DESAGRADABLE, FALSO. EN ESTE PUNTO, LOS IDIOTAS -VOS, VOS, VOS Y YO- CHUPAN 2 MINUTOS, 5, 10. 15 MINUTOS CHUPANDO. CANSADOS DE CHUPAR. Y -SIN SABERLO TODAVÍA- ENCENDIENDO A FLAUBERT, AQUEL QUE DECÍA: "SOY COMO UN CIGARRO, ME ENCIENDO CUANDO ME CHUPAN FUERTE". AL FINAL, ESCUPIENDO LA MASA DURA DE CAMELO SOBRE EL PAVIMENTO, DONDE ESTALLA, AHORA SÍ, INSTANTÁNEAMENTE.

Frente a la realidad de un espacio físico acotado, la participación abierta nos hubiera obligado a la selección y curación de los trabajos, tarea que, inevitablemente, supone priorizar una mirada -la nuestra- por sobre las demás. Ácido Surtido prefiere invitar personalmente a cada autor, y garantizar de esta manera que toda pieza recibida se publique, sin intervención/alteración alguna, reservándonos sólo el derecho de disposición en el pliego según los criterios que consideremos convenientes.

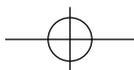
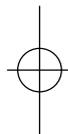
El equipo de invitados se decide poniendo especial énfasis en la heterogeneidad de perfiles, si bien se verifica una mayoría fuertemente ligada a lo visual. Vaya, a modo de ejemplo, un breve recorrido por algunos de los autores convocados: Alejandro Kuropatwa, Aldo Paparella, Rep, Martín Kovensky, Ricardo Drab, Lucas Nine, Grupo Doma, entre muchos otros. Es nuestra intención ir conformando, para las

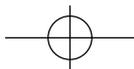
siguientes ediciones, un universo cada vez más heterogéneo, sumando colaboradores de reconocida trayectoria con otros que difícilmente hayan tenido alguna vez la oportunidad de desarrollar experiencias de carácter proyectual o artístico.

El staff se completa con la presencia fundamental de estudios y empresas que acercan desinteresadamente su trabajo para resolver los distintos aspectos de cada nueva edición. La estructura de Ácido Surtido podría pensarse, en definitiva, como la articulación entre un núcleo de editores que proponen los lineamientos generales, gestionan, coordinan y financian, un cuerpo más o menos estable de colaboradores que ayudan a que todo resulte infinitamente más y mejor, y un grupo de invitados que aportan sus trabajos para ser publicados.

A medida que van llegando, los trabajos se acomodan en la grilla buscando el grisado ideal de página y teniendo en cuenta -para agruparlos o separarlos- el tipo de abordaje ante el tema convocante. Los trabajos viajan de un lugar a otro del pliego hasta encontrar su sitio definitivo. Por su parte, Ácido Surtido no propone logotipo ni grilla de tapa, apostando al cambio constante y previendo lenguajes y recursos visuales distintivos para cada número.

Si el armado final inaugura un espacio muy sensible a la reflexión frente a la totalidad del material recibido, la presentación de cada nuevo número funciona como punto neural: por un lado marca el cierre del proceso editorial; por el otro supone el verdadero comienzo de Ácido Surtido, su aparición en escena, su bautismo de fuego. Pero, más importante aún, la presentación es el





único momento en el que todo el equipo -editores, colaboradores, invitados- se encuentra e intercambia miradas y opiniones sobre el resultado de la edición. La idea de integración sobre la que Ácido Surtido se construye cobra dimensión real, se hace tangible.

HABÍA OTROS CARAMELOS. ESTOS SÍ, PERFECTOS. NO TENIAN MARCA. NI SIQUIERA SE CON SEGURIDAD SI ERAN ÁCIDOS: SEGURAMENTE NO LO ERAN, PERO EN LA ARBITRARIEDAD DE ESTA CONSTRUCCIÓN DICTO QUE SÍ. VENIAN EN UNA TIRA LARGUISIMA Y TRANSPARENTE QUE MUCHOS QUIOSKEROS USABAN COMO GUIRNALDAS. EL PUNTO QUE REPRESENTABA CADA CARAMELO PODÍA SER ROSA, CELESTE, VERDE, AMARILLO O NARANJA, Y

SE CONVERTÍA PROGRESIVAMENTE EN UNA LÍNEA. UNO NO PODÍA SUSTRARSE DE LA LÓGICA DE LA SECUENCIA Y COMPRAR SOLAMENTE UN CARAMELO: DEBIA ADQUIRIR UNA PARTE SIGNIFICATIVA DE LA LÍNEA, TAN LARGA COMO LA ARBITRARIEDAD QUE LA TIJERA DE CADA KIOSQUERO DETERMINASE. Y LA ILUSIÓN ERA LA DE TENERLA TODA. RECORRERLA Y LLEGAR A LA CASITA DE DIOS, EN EL INFINITO Y MÁS ALLÁ, DONDE SE HABÍA ORIGINADO.

Los textos en mayúsculas fueron escritos por Horacio Wainhaus para la presentación de Ácido Surtido 3 / Instantáneo. Para mayor información sobre el proyecto y una versión digital de nuestras ediciones, visítarnos en www.acidosurtido.com.ar.

Mosto & Rojas Arte

Consultora de Arte

Alejandro Pérez Becerra

Galería On Line
Promoción y venta de
artistas argentinos contemporáneos
Proyectos curatoriales

Paraguay 934 1 G
Tel/Fax 432-1675
www.mostorojasarte.com
info@mostorojasarte.com

Noviembre en

Arguibelart

Lucas Tesoriero
Damián Tesoriero
"Más bruto que un pintor"

Tienda de Arte
zapatos de pasto,
medias serigrafiadas,
firuletes, dibujos grandes,
tazas de saquitos de té...

Andrés Argubel 2826 -Las Cañitas-
arguibel@ciudad.com.ar
4899 0070
MA-SA 17 a 24 hs



Cinco tomos eruditos son una paparruchada

Entrevista con el rector del IUNA, profesor Raúl Moneta

Por Mariano Oropeza

Marchas a paso de zancos, asambleas acaloradas tildadas de ilegales, intenciones de ministros de investigar y algunas mundanzas resistidas parecen haber quedado en el arcón de los recuerdos del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Según el rector profesor Raúl Moneta superados "los malos entendidos" y la "mala comunicación" la comunidad de docentes, alumnos y no docentes intenta hacer realidad "un proyecto público que respete la singularidad de los discursos personales, que alfabetice y a la vez profesionalice en un lenguaje, que introduzca las herramientas específicas de ese lenguaje y luego busque en los talleres y en las aulas las identidades colectivas en los desarrollos individuales"

De origen enrevesado desde el comienzo, ya que se decidió su creación por un decreto, tal el estilo ejecutivo del ex presidente Carlos Menem, el organismo agrupa a la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", a la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", al Instituto Nacional de Cerámica, al Instituto Nacional Superior de Danzas y Expresión Corporal "María Ruanova", al Instituto Nacional Superior de Folclore, al Conservatorio Nacional Superior de Música "Carlos López Buchardo" y a la Escuela Nacional de Arte Dramático "Antonio Cunill Cabanillas".

De acuerdo a los datos del Anuario 2001 de Educación Superior cuenta con alrededor de mil docentes, de los cuales únicamente el 31% tiene estudios universitarios. Con respecto a la elección de las carreras universitarias la gran

mayoría cursa Artes Visuales, el 57%, mientras Folclore es la menos elegida con un 2%. Uno de "los rasgos distintivos" del IUNA es la carrera de posgrado de Arte-Terapia, única en Iberoamérica, y una "verdadera fuente de orgullo" afirma el rector.

Mariano Oropeza: Tras seis años de gestión al frente del IUNA, ¿cuál es el balance?

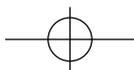
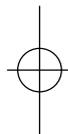
Prof. Raúl Moneta: El balance en general por el sólo hecho de haber colaborado en un proyecto universitario desde cero me llena de satisfacción. Entre otras cosas porque anunciaba un espacio abierto que permitía revisar planes de estudio de viejos institutos a través de asambleas de consejeros universitarios. Indudablemente las prácticas democráticas interclaustrales ampliaron las posibilidades y la calidad de los centros de enseñanza artística superior en la ciudad.

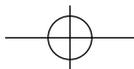
M. O. : ¿Conforme con los resultados?

R. M. : Pensemos que los institutos se fundan como escuela de Bellas Artes a fines del siglo XIX, luego en los 50 se hacen algunos parches, pero se continúa hasta el 97 con la complejidad de contar con dependencias encerradas en las estructuras ministeriales. Un consejo universitario de artes tendrá sus problemas como institución pero es más dinámico que los institutos por separado ya que decide recursos y criterios de manera racional y orgánica.

M. O. : Un ejemplo.

R. M. : Gracias a estos cambios ahora existen carreras transdepartamentales que comparten áreas de conocimiento. Por ejemplo Teoría y Crítica del Arte tiene como perfil fuerte que no está construida desde espacios estrictamente





teóricos sino en la conjunción de los espacios del hacer y del saber. Se incorpora lo sensorial con lo conceptual. Como decía Josephs Alberts cinco tomos eruditos sobre el espacio no garantizan el conocimiento de las sensaciones y emociones de los sujetos. Con el fin de elevar el rigor científico en poco tiempo se abrirán concursos abiertos y podremos tener a los mejores docentes universitarios para que dicten semiología, sicología o historia del arte.

M. O. : ¿Tenía algún modelo en mente cuando le trajeron la propuesta de trabajar en una nueva universidad?

R. M. : Obviamente al ser una propuesta universitaria traía en sí misma la autonomía y la autarquía: desarrollar sus propios planes y elegir sus propias autoridades. También la idea de departamentalización por lenguaje era una propuesta en común con varios profesores (N. de R: los departamentos mencionados en el estatuto provisorio del IUNA son de Artes Visuales, de Artes Musicales y Sonoras, de Artes Audiovisuales, de Artes Dramáticos y de Artes del Movimiento). Además estaba la idea de impulsar la investigación en los centros de enseñanza artística superior, una práctica académica inexistente en Buenos Aires. Por otra parte consolidar un programa de becas que ya se implementa y que seguirá en el futuro.

M. O. : ¿Podemos reseñar cómo empezó el proceso de organización del IUNA?

R. M. : En 1999 fueron las asambleas de cada instituto las que normalizaron el funcionamiento del IUNA. Expliquemos que cuando se funda una universidad primero se instituye un rector normalizador propuesto por el Ministerio de Educación, quien tiene la misión de elaborar un proyecto. Como esta no era una universidad nueva sino que agrupaba a siete institutos,

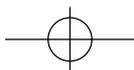
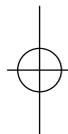
algunos centenarios, se llamó a elecciones en cada uno de ellos para construir un proyecto macro universitario que luego fue aprobado por los organismos estatales. De este modo se inició un espacio de normalización que culminó con mi designación como rector por cuatro años en una asamblea general.

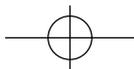
M. O. : Una asamblea que no fue nada pacífica y en donde hubo agresiones a legisladores como Alfredo Bravo e Irma Parentella y acusaciones con amplias repercusiones negativas en los medios.

R. M. : Pienso que fue un espacio de total libertad en donde participaron 52 electores de los cuales 50 votaron por mi candidatura y sólo 2 se abstuvieron. Más allá de la "bullaranga" que algunos medios a los que no caigo simpático tejieron en la oportunidad.

M. O. : El reclamo concreto de aquel momento era la inexistencia de concursos docentes, por ende la ausencia de profesores legítimos, y finalmente la imposibilidad de elegir un rector lícito sin esta regla básica de cualquier estatuto universitario.

R. M. : Me parece bueno aclarar este punto pasada la tormenta. La CONEAU (N. de R: Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria) cuando se expide recomendación que para poner en funcionamiento esta universidad se considere toda la masa docente, a los alumnos y graduados, y a los no docentes. Con el paso a la universidad fueron transferidos 1000 docentes y 200 no docentes más los alumnos que estaban cursando. Los consejos académicos de cada instituto elegidos en elecciones democráticas, todos los claustros representados, me elevan una propuesta para que sean los docentes que en ese momento estaban los legítimos para proponer el rector. Traslado la





inquietud al ministerio y me hacen saber que les parecía acertada la idea porque si se aplicaba el proceso de normalización de modo taxativo, concurso mediante, sólo iban a estar habilitados 7 o 8 docentes por carrera ya que únicamente los concursos eran válidos para el primer año de un ciclo universitario que recién comenzaba al año siguiente. Pero además tampoco se podía incorporar alumnos de una carrera sin funcionamiento, ni tampoco los graduados todavía sin status universitario. Sumado a que de ninguna manera los no docentes podían participar al no encontrarse éstos aún en el escalafón no docente nacional. Había una falta de comprensión del problema: si se aplicaba la ley a rajatabla hubieran quedado más de novecientos docentes sin votar, todos los alumnos sin posibilidad de elegir y los no docentes sin representación, dando así lugar a una decisión antidemocrática. Es un orgullo que las personas que me vieron trabajar desde el '97 hayan pensado en ratificarme en el cargo de rector. Es como decía Mordisquito, el personaje de Enrique Santos Discépolo, de aquel que viendo cómo un equilibrista toca el piano cabeza para abajo le critica lo desafinado.

M. O. : Dicho de esta manera tiene su lógica, ahora, ¿porqué piensa que se originó semejante descontrol en la asamblea?

R. M. : Un poco por mala interpretación y otro poco por una gimnasia política nueva en artes pero habitual en otros espacios universitarios. La ciudad de Buenos Aires reúne una rica tradición de este tipo de enfrentamientos políticos universitarios, con un asegurado reboque en la prensa. Además estaba un país en aquel año en donde se avecinaba un cambio de gobierno con un cambio de signo político.

M. O. : Su mandato termina en el 2003,

¿piensa en la reelección?

R. M. : Tengo una muestra individual parada hace un largo rato, tengo investigaciones que completar y la dirección de una maestría que me espera. Estoy muy satisfecho de mi labor y si las condiciones se dan, y cuento con el apoyo de mis pares, estoy dispuesto a seguir. En un escenario de productividad, sí, en otro de pisabrotos, no. El escenario tiene que ver con el panorama político y social, se vienen pronto elecciones generales y la universidad no es una isla. De todos modos pienso que a cierta edad hay que acercarse a lo productivo y alejarse de lo tóxico.

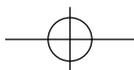
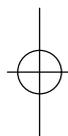
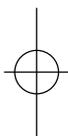
M. O. : Hace algunos años lo sindicaban como un firme impulsor del arancelamiento en las universidades públicas.

R. M. : Vayamos a las fuentes. En un momento de descreimiento de la autoridad y de las instituciones fijémonos en las conductas. Soy de Tres Arroyos, estudié en La Plata, trabajé para estudiar, y si hubiera sido arancelada la facultad no la seguía. Siempre luché por el no arancelamiento. Mi historia personal desmiente cualquier idea de atentar contra la enseñanza libre y gratuita. Por esto tuve conflictos con el gobierno de Juan Carlos Onganía, me echaron en 1975 y fui un perseguido del Proceso. Destruyeron mi obra y mi casa mientras había gente que ahora me critica y entonces caminaba tranquila por la calle.

M. O. : Entonces "no" al arancel en las universidades públicas.

R. M. : "No" al arancel en las universidades públicas.

M. O. : Ya que hablamos de aranceles podemos comentar las posibilidades de una seria discusión para los posgrados del IUNA que se encuentran en plena construcción.





R. M. : El problema de los posgrados es que si uno quiere traer a los mejores profesores de la actividad, nacional e internacionales, tiene un costo que escapa al Estado, que a duras penas sostiene la obligación de garantizar el grado.

M. O. : ¿Y si dependiera de Usted?

R. M. : En el país todos son arancelados. En el caso de artes cada unidad académica tendrá que decidir el perfil docente de los posgrados, imponer una adecuada calidad. Pienso que algunos serán gratis, otros no. De paso comento que he dado cursos de posgrado de la especialidad y no estuvieron arancelados porque soy investigador pagado por el Estado y los temas de los seminarios giraron en torno a mi trabajo de investigación subvencionado por las arcas públicas.

M. O. : Al principio de su gestión había resistencia entre los alumnos quienes le criticaban la imposición de nuevas materias ligadas a las nuevas tecnologías.

R. M. : Esto también dio lugar a malos entendidos. Por un lado hablamos de lenguajes no verbales, lo visual, lo auditivo, lo corporal, lo dramático, y por otra parte están los soportes. Y a los soportes las tecnologías los modifican. El soporte electrónico o artesanal no hace la ideología del contenido sino que hace un hecho, una realidad. La cosa está en ver cómo puedo aprovechar la condensación de tiempos y espacios propuesta en las nuevas tecnologías para desarrollar una identidad regional.

M. O. : ¿Porqué se dió este rechazo?

R. M. : Son cuestiones de mala comunicación. Me acuerdo de una vieja bandera que decía que con la inclusión de nuevas tecnologías "Moneta nos quiere meter en el mercado laboral". Moneta no puede hacerlo ya que estaría entonces en otro lado para darle trabajo

a los miles de desocupados. Otra era los que decían que quería sacar la carbonilla y los pinceles. Justo yo que soy reacio por formación y edad a las novedades técnicas. Pero eso no quiere decir que no las incorpore en el trabajo.

M. O. : ¿Cuál es la situación presupuestaria del organismo?

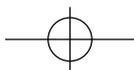
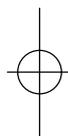
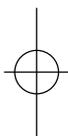
R. M. : El presupuesto es de 14.400.000 pesos según lo votado por los legisladores. De ahí se deduce una parte por las reducciones impuestas en el Ejecutivo. Además está sujeto a los morosos plazos de asignación que tiene el Estado. En verdad no hay mucha diferencia con lo que ocurre con las demás universidades nacionales. O sí...

M. O. :

R. M. : No hay pautas claras para repartir el dinero dentro del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) porque se engloba al arte como humanística o ciencias de la subjetividad, con un menor presupuesto, pero no se considera que necesita tanto recursos como las ciencias duras en equipamientos, tecnologías y personal. Hay todavía una concepción de cultura en donde es cultura aquello racional y todo lo que cae afuera es desestimado, se lo ve como ornamento de la cultura. Existe un privilegio de las ciencias duras porque se piensa en términos de producción y ganancias de los resultados de la ciencia aplicada cuando las producciones simbólicas en los países desarrollados hacen a la soberanía e identidad nacional a la vez que son generadoras de recursos.

M. O. : La cultura es el bien económico fundamental del siglo XXI.

R. M. : Sin dudas. Cuando se importan diseñadores, culturas, objetos y bienes simbólicos, modos de vida, los gastos materiales y el deterioro espiritual es para las culturas locales.



Eso es una expoliación de nuestros hábitos de vida y termina siendo una apropiación violenta de las identidades territoriales.

M. O. : De vuelta a la pregunta del presupuesto, ¿alcanza?

R. M. : Si calculamos los 14 mil alumnos y en relación con otras universidades del país tendríamos que andar en 23 o 24 millones. Con el actual presupuesto cada alumno del IUNA representa como inversión en capital humano alrededor de 1028 pesos por año. Poco, muy poco. Tengamos en cuenta también que desde la explosión de inscriptos del 2000, con el inicio de las carreras universitarias, el número de ingresantes se mantuvo en valores altos. (N. de R: un poco más de 800 nuevos alumnos por año). En broma decimos que estamos preparando en cualquier momento las bolsas de arena.

M. O. : Para finalizar con los números, ¿Cuánto se asigna a cada dependencia, por ejemplo rectorado?

R. M. : Puedo decir sin esconder nada que rectorado insume sólo el 5% del presupuesto mientras que cada unidad académica recibe los montos históricos. Quisiera saber si otras universidades nacionales manejan en rectorado similares cifras.

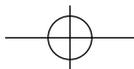
M. O. : Ante un cuadro complicado, con ausencias tanto de financiación como de políticas culturales y educativas públicas, ¿Cuál es el sentido hoy de las instituciones universitarias?

R. M. : El Estado debería impulsar desde sus espacios educativos la superación del dilema que sufrimos muchos de nosotros: instituciones con mandatos académicos anquilosados que obligaban a buscar las vanguardias afuera, en los talleres de los maestros. Así esas vanguardias se convertían en los mismos mandatos

académicos dado que no permiten en general un discurso individualizado y regional con carácter público. Me pregunto por qué no puede haber un perfeccionamiento continuo y universitario que dé cuenta de las renovaciones tecnológicas, conceptuales y prácticas desde las instituciones públicas. De lo que se trata es de llevar un proyecto público que respete la singularidad de los discursos personales, que alfabetice y a la vez profesionalice en un lenguaje, que introduzca las herramientas específicas de ese lenguaje y luego busque en los talleres y en las aulas las identidades colectivas en los desarrollos individuales.

M. O. : Creo que en esto se juega quebrar aquel mito de las relaciones inmaculadas y privadas entre maestros y discípulos.

R. M. : Capaz que atentar contra las instituciones del Estado representa la acción de ciertos grupos que defienden sus intereses personales. Digo como defensor de la enseñanza pública y gratuita si querrán que el Estado malforme a los individuos porque de alguna manera perjudica a bolsones privados y elitistas. Las preguntas que quedan son por qué no se puede demostrar la excelencia del Estado frente a las escuelas y talleres privados. Por qué la resignación a que las instituciones públicas sigan con planes y mentalidades de cincuenta años de atraso. Por qué muchos docentes, que se ajustan a viejos mandatos en la esfera estatal, eligen en sus talleres y seminarios privados hacer un mayor esfuerzo de actualización. Por qué no se impone una formación universitaria frente a esa ideología del artista sacralizado y antisocial que puede aparecer en los talleres particulares. Se trata entonces de pensar en la profesionalización del arte con conciencia social.



Horangel cagado en las patas

Mendoza - Instalación urbana (Artistas que presagian oscuros acontecimientos)

Por Susana Dragotta
(Artista plástica, profesora de la Facultad de Artes de la UNCuyo)

Desde agosto hasta noviembre de 2001 un grupo de artistas mendocinos salió a la calle para manifestarse en contra el salvaje ajuste presupuestario, derivado de la política de déficit cero, instaurada en nuestro país a partir del mes de agosto de 2001.

Tratando de aportar acción a la inmovilidad social de ese momento, los artistas reafirman que el hecho visual puede provocar transformaciones en el espectador incitándolo a reflexionar sobre la realidad acuciante.

Marcela Furlani ya había trabajado con el pan y su contenido simbólico en instalaciones efímeras en diferentes eventos artísticos. Luego, junto a Rubén Caruso y María Luisa Nasif (artistas plásticos), comenzaron a intervenir en algunos actos de protesta, imprimiendo con sellos, moscas y bichos en el pavimento, (insectos que generalmente se encuentran donde hay basura y excrementos) dejando como mensaje escrito "algo huele mal". Una de estas intervenciones se realizó frente al Teatro Universidad, a la entrada de un concierto organizado en defensa de la Educación Pública y gratuita, y en contra del recorte presupuestario a las Universidades Nacionales.

Poco después se une al grupo Daniel Mazzocca (fotógrafo y Asistente social) y más tarde, en la 2ª mesa, Gabriela Céspedes (actriz-titiritera). Instalan su "Mesa argentina" y se presentan como "artistas en la calle" en Peatonal Sarmiento,

pleno centro de la ciudad, una calle muy transitada por los mendocinos los sábados por la mañana.

Preparan un objeto sencillo: una mesa cubierta con la bandera argentina y sobre ella pan, pero éste último, el buen alimento, se ofrece con clavos a la manera de espinas lo que alude a la imposibilidad de acceder a ese bien primordial. La pregunta es: ¿qué puede estar dañando ese bien para que no sea parte de todos?

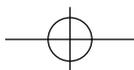
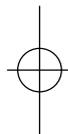
El pan inocente provoca al estar pinchado, "se habla de comida pero también se está hablando de hambre".

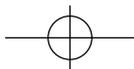
Sobre la mesa hay un mantel, la bandera, y sobre ésta fragmentos de vidrio para que el público pueda escribir sus ideas. El vidrio tampoco permite acercarse a la bandera pero sí escribir sobre ella, pedir justicia, reclamar, exigir, descargar los sentimientos de impotencia.

La poderosa simbología del objeto incita al transeúnte a manifestarse, pero también a hacer aportes estéticos opinando sobre la mejor forma de representar el contenido.

La gente comprende el mensaje participando de las maneras más variadas: mira de soslayo para ver de qué se trata, insulta, debate y reflexiona en voz alta; deja monedas para contribuir con el trabajo. Necesita hablar, estar de acuerdo o en contra. Desea estar incluido con nombre y apellido en los mensajes que denuncian: "Juan P., jubilado, gana 150 \$" (datos que fueron extraídos del Anses)

Está quien rechaza los panes clavados por considerar este hecho un agravio, y los que prueban este uso del alimento que, al final de





la jornada se corta y se come entre todos. En la segunda mesa se incorpora Gabriela Céspedes, actriz-titiritera que se suma a este "arte urgente", maneja con sus manos un títere pequeño llamado Ello que toma mate en un corralito construido con leña y alambre. Es de factura humilde, sin piernas y desprovisto de ropa. La actuación es muda, con las manos abiertas acaricia a las personas y les ofrece un maticito. Por momentos el personaje queda colgado en el corral.

El objeto-mesa y el discurso fueron variando; cada semana se desarrolló una propuesta: "Hoy: los grandes", "Hoy: los ñoquis", "Hoy: el cinturón", "Hoy: preguntas argentinas", anunciaban los títulos.

La mesa de "Los grandes" se anticipa al corralito: el pan es acorralado con leños y alambres de púa y cada leño tiene un cartel con el nombre de evasores, privilegiados, narcotraficantes, etc. La fotografía de Daniel Mazzocca muestra escenas de las movilizaciones que se registraban en esos momentos aportando imágenes del contexto inmediato. Estas representan otros aspectos de las protestas, rescatando la dignidad de la gente participante; se ven escenas de juegos de niños, expresiones artísticas, encuentros entre amigos que cuelgan de un cordel a la altura de la vista del espectador y forman parte del recorrido, a modo de reflejo y testimonio de lo que estaba sucediendo.

Durante tres meses la obra se integró a los sucesos de la calle con el deseo de los artistas de producir un efecto multiplicador que generara otras manifestaciones de esas características

pero esto no ocurrió.

Pasaron espectaculares promociones comerciales, móviles de televisión mostrando muchachas voluptuosas custodiadas por un gran aparato policial. Hubo elecciones legislativas y los espacios tuvieron que compartirse con los diferentes partidos políticos.

Después de varias semanas se les comenzó a negar el permiso municipal que les fuera dado para el trabajo en la calle por considerarlo un hecho político.

La "mesa argentina" apareció como una suerte de anticipación, pero en los meses sucesivos la realidad superó ampliamente el hecho artístico. De todos modos su poder movilizador sigue existiendo aún hoy a través del relato.

La mesa argentina

Hemos hecho una mesa con tablones y caballetes,/

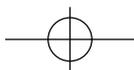
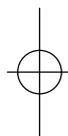
con una bandera a modo de mantel,
así representamos a nuestro país.

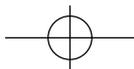
La mesa es el lugar donde se comparte el pan,
se reúne, se dialoga e intercambian ideas.

Creemos que hoy, la mesa argentina está
desprovista de estas significaciones.

Por eso el pan invadido, por eso,
el pan inasible

(Poema escrito por los integrantes del grupo "Artistas en la calle" en agosto de 2001)





Y en Neuquén, ¿qué pasa?

Por Estefanía Petersen y Ma. Celeste Venica

Neuquén es la capital de la provincia que lleva el mismo nombre ubicada al norte de la Patagonia, referencia que se impuso últimamente a nivel internacional.

Al cuestionarnos sobre el circuito de exhibición y comercialización de la producción plástica aquí lo primero que surge es un inventario de lugares para comenzar a dar cuenta de la situación: en el ámbito oficial se encuentra la sede del Museo Nacional de Bellas Artes desde diciembre de 2002 en el cual se pueden ver muestras del patrimonio y exposiciones de consagrados artistas nacionales en general en especialidades como pintura, dibujo, fotografía y algo de escultura (algunas de las muestras: Carpani, Le parc, Diana Doweck, algo de la bienal del museo de Bs. As., aguafuertes de Goya, etc)

La sala de exposiciones Emilio Saraco para muestras de artistas regionales "reconocidos" o eventos significativos. Otra sala de exposiciones en el subsuelo municipal, con una infraestructura bastante precaria y una convocatoria un poco más abierta al resto de la producción local. Un espacio en el Consejo Deliberante. Y un circuito de fotografías organizado por el municipio en barrios.

Como lugares alternativos para mostrar hay algunos bares, pubs, hipermercado (Jumbo), en las dos salas teatrales de la ciudad, con algunas paredes a disposición.

Galerías no hay en la ciudad

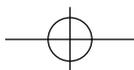
Al ser interrogados algunos artistas a cerca de los lugares para mostrar sus trabajos, la respuesta es que son insuficientes, "pobres", selectivos y aunque no se desconozca la falta de recursos o la situación económica que atraviesa el país, la realidad en la provincia parecería que se constituye por un desinterés a la promoción o difusión del arte. Sabido es que el

mercado del arte atraviesa un período difícil en general, pero en Neuquén el conflicto pasa por un estadio anterior, no hay mercado de arte. No hay políticas gubernamentales de promoción y no hay crítica especializada que impulse, informe o incentive de alguna manera la producción. Últimamente se ha visto la necesidad de espacios de análisis y discusión de obra y es por ello que se están realizando a través de la fundación Antorchas los encuentros de análisis y producción de obra en el interior del país coordinados por artistas como J. Macchi y Wells en un primer momento y ahora con Bazán y Marina De Caro. Y además este cuatrimestre se inauguró una sede del IUNA con distintas carreras.

Con la iniciativa de grupos de jóvenes artistas como ARTURA de plásticos, o ARAN de cine se organizan encuentros integrados de distintas disciplinas como eventos o festivales. Por ejemplo este 18, 19 y 20 se realizará un festival de cine independiente con producciones locales y nacionales, en el marco del circuito nacional auspiciado por INCAL y el espacio La Nave de los Sueños.

Los contrastes abundan en este mundo globalizado. Si en las últimas bienales como la de San Pablo o la última Documenta de Kassel predominaban las producciones en videos o instalaciones; aquí abundan las técnicas tradicionales con planteos básicamente vanguardistas, históricamente hablando.

Los planteos más contemporáneos estarían dados por las producciones que vienen del campo de la danza con el ejemplo de la compañía de danza contemporánea "Locas Margaritas" y en artes plásticas o visuales se empieza a incursionar en planteos multidisciplinares, performáticos, efímeros, neoconceptuales, básicamente a través de jóvenes artistas que todavía no tienen espacios físico ni de aceptación donde exponer.





ramona se abre a sus amantes

Por unos pocos billetes me entrego a diversos amantes. Gracias a esos pesitos recibirán suscripciones gratuitas las bibliotecas públicas, museos y espacios de arte del interior y también mis esperados corruptores.

suscripciones para el donante para bibliotecas anuales

platónico \$120	2	1	1
flirt \$240	4	2	2
affaire \$480	8	5	3 + publicidad en ramona
calentura \$960	16	10	6 + publicidad en ramona
querida \$1920	32	22	10 + publicidad en ramona

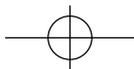
Todos los amantes recibirán también obsequios de ramona.

Formas de pago: efectivo, transferencia o cheque

Comunicarse con Milagros a:

ramona@proyectovenus.org

O dirigirse a: Bartolomé Mitre 1970 5° B LU-VI; 10 a 14 hs



Rosario (b)arde(a)

Por Julio T. Funes
(Rosario, septiembre/octubre dos mil dos)

"La pittura è finita" (1962)

A ver... Hace un tiempo no muy largo, Marcela Römer me convocó a participar de la exposición que estaba preparando en el marco del X Festival Internacional de Poesía en el Museo Municipal de Bellas Artes. Su nombre había sido sugerido por Raúl Damelio al subsecretario de Cultura de la Municipalidad, ante la vacante en la tarea curacional. Marcela aceptó, se puso en contacto con los posibles implicados y propuso diversas opciones y se le contrapropuso y aceptó.

A lo largo de varios sábados de charlas, té, galletitas y lápices discutimos en armonía los extensos planos que ocuparía mi obra en el museo, los conceptos... Römer se interesó por mi presencia en la muestra tanto como por la presencia de los demás expositores, sin privilegios ni olvidos. Mi reacción inmediata fue imaginar mis manos encarnaciones dibujando las paredes blancas del museo libremente con mis lapicitos: bellas armas de las artes. Más tarde surgió la idea de la trampa y la viruta, lo que ella ocultaba, la relación entre los volandrines y la palabra escrita.

Diversas ideas poblaron mi cabezota mientras los días se acercaban y nos llevaban inevitablemente al catorce de septiembre del dos mil dos, sábado. Las ideas se fueron ubicando en sus espacios originales y coincidimos todos, las ideas, Marcela y yo, en la forma que tomaría mi obra en las paredes sacras del museo. Sé que Marcela Römer trabaja de esta manera con todos los artistas a quienes convoca en su trabajo: sé que hubo viajado a la ciudad de buenos aires a conectarse con León Ferrari, Diana Aisenberg y el trío Cartele (Mendieta, Gastón y Esteban) y con los tres entes tuvo el mismo trato y formas de trabajo que tuvo con la gente de esta venerada ciudad. Por lo menos esto es

lo que supe de sus dichos y de los dichos posteriores de la gente involucrada. Supe que empleó su tiempo en revisar la posible obra con cada artista o por lo menos discutir los conceptos y lineamientos al menos en tres oportunidades. Seriamente.

Cuando se proyecta una muestra colectiva, siempre, tácitamente, todos los artistas y curadores juegan sus manos con honestidad y luego de las mangas caen cartas, se hace magia, se troca. Remarco esto porque quiero dar constancia que la curadora es alguien que trabaja seriamente por el arte y por su propia satisfacción en el ámbito del arte; sus triunfos son por ser profesional, no por casualidades, no por humillar a alguien ni por curanderismo político.

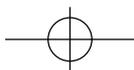
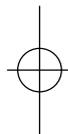
Lo que hace que el arte funcione en las gentes sensibles es la inquietud.

Vayamos directamente a los días previos al catorce de septiembre próximo pasado.

Jueves doce de septiembre del dos mil dos: 10:37 hs.

Llego al museo, al bello Museo de las Bellas Artes del Rosario, munido de mis lápices, mis lupas y sacapuntas para dibujar las paredes. Reencuentro al amigo Comba otra vez junto a Darío Homs y Raúl Damelio armando los refinados y lisérgicos dameros de libros de Homs sobre el suelo, parece que esta va a ser una muestra de lugar decontracté, del descuelgue de las obras, el despegue del soporte cuadro. Sabía que Diana Daisy Aisenberg haría escribir a los desprevenidos asistentes a la inauguración con sus tizas y sus búsquedas en la palabra. Bien.

Llego y saludo y regalo y me sonrió y me sonríen. Comba, otra vez, me designa un vasto sector, una pared, una pared bellísima, enorme, sucia y algo blanca, manchada de enduidos procaces, cerca del fin de la muestra, lo cual me daba una calidad de penúltimidad que me





sedujo. El fin de la muestra era ocupado por los ahora amigos Cartele, un ente dividido en tres cerebros y tres voces que fotografian un cartel o hacen se fotografien mil pero siempre al amparo de la carcajada. Bello era andar por los pasillos, ver las obras envueltas en sus embalajes y no saber qué decían, las texturas que mostraban: la etapa más erótica de la muestra. Mis lápices de la mañanita emprendieron su gesta y comenzaron a descifrar volandrines y palabras del cosmos o de la vena, o mandinga guiando un encordado de silencios templando una milonga, no sé. los lápices y la mañana. Los grafitos se apilonaban entre los lápices de la mañana y la manchas del enduido plástico, elemento que conozco bien. Estuve medido, no molesto ni desacomodado: goloso, en una enorme porción de museo, dibujando mi infante porvenir.

Sabedor de la situación de Römer, ocupada en un congreso de color, ni pregunté por su ausencia. No pregunté mucho esa mañana, los vapores tempranos habían dado una especie de estado amniótico a mi cabeza, pude dibujar en paz, casi. Hasta experimenté el hambre.

Cerca de la hora trece salí a comprar unas bananas y encontré al azar al colega David Nahón, sin dolor de ojo, sentado en un amplio banco en la plaza Culaciatti, las espaldas del museo. La risa nos acompañó. La risa y la sensatez. Hablamos y hablamos y le invité al evento. Saludos.

Compré los plátanos, sabrosos, regresé, no dibujé y volví a salir.

Después hice otras cosas que a nadie le importaría, no las relataré.

Regresé al museo cerca de las tres de la tarde, silbando, feliz, con tres libritos viejos, nuevos.

Dibujé hasta el atardecer al amparo de los murmullos que se amparan en el silencio casi sacro que cunde en los museos, nunca entenderé el porqué. en alguna ocasión lamenté que nadie tocara el piano, que nadie toque en el piano un vals o una mazurka, lamenté no escuchar una

campana escolar dando vía al murmullo, lamenté otras ausencias pero no opaqué mi propia felicidad por ser inteligente. Apareció Verónica Orta y preguntó información que no supe darle, me miró trabajar un rato, hablamos poco y se fue.

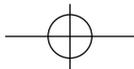
Dibujé santas palabras y volandrín fluyó en el grafito como suele hacerlo desde mi médula hasta las manchas que genera.

Después regresé a mi casa.

Viernes trece de septiembre del dos mil dos: 10:38 hs.

Llego al museo, con sed de té y ganas de dibujar mucho, los grafitos se habían sentido cómo-dos entre mis dedos grequistas, brutos dedos de un tipo que está vivo, un hombre ilustrado. Sentía la sabia risa de la temprana infusión en los albores de un día memorable. Bien, llego y giro hacia la izquierda. No. No. Llego y guardo la bicicleta en el cuartito que está bajo la escalera, gozando que mi bicicleta, mi religión, sea bienvenida en el museo, que él le de amparo. Rumbo a mi lugar de trabajo y exposición cruzo con la cara de mañana de Marcela Römer sentada en un banco muy fino, junto a la obra de Homs, el mismo Homs y Leandro Comba otra vez. Verónica Orta estaba algo más lejos, siempre llega temprano. Al llegar me dicen todas cosas que no recuerdo bien porque hablaron todos a la vez. Pero decían la palabra censura y otras palabras. Sonríe, al no comprender, y Marcela dice: "éste no sabe nada todavía, ahora le digo y se brota". Escucho "se brota" y me encuentro diciendo: "no, no me broto por nada, ni que me hayan pintado la obra toda de blanco, la dibujo otra vez, el museo siempre llega un día después".

Marcela me aparta y, bajando un poco la voz, me dice vení que te explico y te sitúo. Giramos por los bellos pasillos del museo hasta el sector en donde estaría colgada la obra de León Ferrari. Y ahora voy a escribir lo que allí escuché de la





voz de Marcela Römer curadora de la muestra "Pie de obra" el día viernes trece de septiembre del año 2002 a la hora 10: 59 a m: "mirá, la cosa es así: recibí un llamado del subsecretario de Cultura de la Municipalidad diciendo 'si cuelgan la obra de Ferrari les clausuro la muestra porque el intendente no puede pasar por otro problema como el que ya pasó con Castagnotto' ". Y agrega Marcela: "esto es censura directa". Y continúa: "no sé todavía qué hacer, hasta dijo que se harían cargo de los gastos de confección del catálogo pero que no se podían distribuir catálogos porque el cuadro que no se puede mostrar es el que está ahí, mirá" y me muestra una primer versión del catálogo, corregida a tinta de birome en algunos puntos del texto. Dijo que le llamó a Fredy para hacer los cambios y que no lo podía creer aún. Mi reacción fue escribir la palabra "juzgado" al final de una frase que había escrito ayer en la pared, pero siempre con total prudencia. No sabíamos más.

Entre Homs y Comba y mis ganas de ser feliz comentamos juegos de palabras y de manos. Dibujé desde la resistencia de la muy infeliz situación que me desayunaba minutos antes y confié en la suerte. En la nuestra, en la de los funcionarios, en la del cuadro prohibido entre comillas, prohibido silenciosamente, en forma tácita, casi.

¿Puede algo casi prohibirse? nunca sabré la respuesta a semejante retórica.

Gracias a la prudencia supe continuar dibujando. Claudia del Río llegó y comenzó a desplegar su obra y dijo algo interesante: "podríamos no colgar la obra y, la noche de la inauguración, portarla entre nosotros, los demás artistas y así dar al público lo que estaba previsto". Ella no dijo estas palabras exactamente como las escribo, pero la idea era esa, seríamos el clavo que sostendría una obra censurada: Tamaña tarea nos daba la suerte. Jugamos: decíamos todos algo diferente, algo novedoso. Algunos dijeron la coherencia, algunos la palabra sin

temer que estuviesen escuchando los grandes y vengan a castigarnos. Todos comprendimos que la idea de Claudia era la más sana, la más lírica. Estuvimos de acuerdo, y hasta sobraron expresiones. Así fue que la manera más lírica de quejarse se ejerció.

Pero no quiero contar al lector el final (principio) de la aventura.

Continúo.

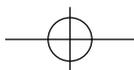
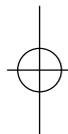
El principio de la aventura recién terminaba para darle su lugar al nudo. Creo que todos vieron ya la obra de Ferrari en los medios de Rosario o en los de carácter nacional.

Por esto es que no describiré semejante obra.

Lo que intento describir es lo que percibí. Varios eran los conceptos que se manejaban dicha tarde, mediodía, lo que sea que haya sido el momento. Nunca llegamos a un debate, tal como se conoce esa instancia. Siempre hablamos entre unos pocos y fragmentados involucrados. La gente de Buenos Aires estaba en Buenos Aires, o en Gobernador Castro, no sé. Los de Rosario estábamos en Rosario pero descontamos la unanimidad en la postura de mostrar la obra sea de la forma que sea, un tácito censor no podría funcionar impunemente en una administración estatal de corte socialista, o equivoco mis conceptos entonces. La prudencia nos dictaba esperar y actuar cuando sea necesario. ¿Actuar?. Las obras ya estaban hechas y colgadas.

Ya me veía con mi saco azul, portando un Ferrari valuado vaya a saber en cuánto dinero, ante la azorada mirada de los presentes que se preguntarían: "¿qué hace ése con un cuadro bajo el brazo?". No equivocaba.

Hubo una reunión en el Olimpo al término del viernes a la cual no asistí y tengo algunas voces relatadas y reformuladas por la natural deformidad del relatar, de los relatores. En dicha reunión en el Olimpo hubo gente de Buenos Aires en Rosario que traían conceptos que me sorprenden. Casi todo esto lo supe luego, claro, muy luego, de la voz de Darío o de otros. Hubo



quienes preguntaban si se pone en juego el puesto de un director de un museo al colgar de las paredes de ése museo un cuadro prohibido. Hubo quienes preguntaron si la prohibición era efectiva y válida en la boca de dicho funcionario parlante; otros que se cuidaron al hablar porque el director del museo Castagnino hizo tanto por el arte contemporáneo que deberíamos estar orgullosos de él y de ser artistas afortunados en una desafortunada ciudad.

Todo esto no lo escuché, lo sé, lo dijeron.

Quiero aclarar que cuando acepté participar en la muestra respondía única y específicamente a mi variopinta vanidad, a la gratitud y al tamaño de la burla de haber dicho alguna vez que el museo es un templo del que sólo pueden ser adorno monstruos y grandes, los otros mortales sobramos en sus paredes.

“¿Acabará el funcionario por devorar al estado obrero o bien reducirá la clase obrera al funcionario y le impedirá hacer daño?”
(León Trotsky)

El arte contemporáneo es una de las cosas más mentirosas y perversas que existen en el mundo todo. Espero poder continuar. En las voces calladas y entre los ojos y las vistas había una palabra que descansaba como un helado manto que cubría todo, velando. Todos decidimos individualmente aceptar la idea de Claudia del Río de pasear la obra desnuda entre nosotros, en la noche de la inauguración. Todos, individualmente, decidimos hacer frente a la procacidad de un gesto escupido al teléfono por temor y coincidimos en espíritu. Marcela le telefoneó a León Ferrari, autor y único dueño de la obra y sus demás avatares, situándolo de toda la estupidez, la prudencia y la sanidad que correteaban por los pasillos de Rosario (nombre por demás hereje para una ciudad travestida por fuerza como la nuestra) y su clima. León respondió que ni pretendía generar un escandalete ni molestar o crear inconveniencias a los

demás expositores, jardines humanos. Hermanó su arte con el de figuras de la talla de Ilona Staller o Louise Verónica Ciccone. Él no utilizó dichas palabras textualmente, eso lo hice recién sólo por vanidad. Pero lo que dijo León lo escuché así, lo digo así, modernos Zaratustras. Después de saber la opinión del autor, los demás afianzamos la decisión de mostrar la obra a pesar. La tensión no era mucha y con eso bastaba para todos, la desconfianza no existió y todos estuvimos juntos y separados en la pose. Ahora quedaba sólo inaugurar la muestra y mostrar la obra, sin error. El viernes y el sábado fueron de ingenuidad. De sabia prudencia e ingenuidad civil. Ejerciendo nuestro deber de artistas y de ciudadanos, todos asistimos a la inauguración del sábado pasadas las 20:30 hs.

Sábado catorce de septiembre del dos mil dos: 10:39 hs.

Duermo en paz.

13:47 hs.

Voy en mi bicicleta, religioso, hasta el museo y dibujo y escribo algo más, instalo la trampa, mi burla, y le completo con un nuevo testamento azul de bolsillo y las virutas de los lápices que fui juntando mientras trabajaba, dibujaba. Salgo y creo que voy hasta un lado y el frío de la tardecita me vence y me devuelve a mi pieza y un té con mi madre y la radio nacional acunando la tarde que comienza. Para empezar una jornada de muestra hay que estar distendido, descansado, dislocado. Hice frenéticos llamados a la hermosa diosa Atenea, la de niveos brazos y monté nuevamente mi biciclo, mi corcel. Llegué ávido al museo y conocí a Diana y a Gastón y Esteban y Machi, no en ese orden pero les conocí y nos vimos y estaba Marcela y estaba Claudia del Río, dije ir hasta un lado y fui, regresé y dije volver a ir y fui a mi casa a cambiar de ropas y calzado. Mi saco azul esperaba



dignamente tras la puerta.

Entre todos estos movimientos por la avenida y el boulevard, el cementerio y las calles de bella vista noto que habrá de suceder un match en el estadio del parque de la Independencia. Muchas gentes me lo hacen notar en sus vestimentas y dichos. La avenida Pellegrini es un asco de autos asquerosos y velocidades en estado de fútbol pasivo.

Activo, pero todo como si fuese el día, el sábado catorce de septiembre del dosmil dos, siete menos cuarto de la tarde, Rosario. Por fortuna pude verlo a Homerito jugar antes de todo esto que continúa.

Caminé buscando, infructuosamente, beber una suave cerveza, sólo y en un parque, caminé todo el barrio y llegué finalmente al museo, temprano y con ansiedades de padre primerizo. Dibujé, después de hablar con unos Cartele cansados y ávidos de duchas, refrigerios, tentempiés. Hubo un temprano visitante de la noche que paseó su osamenta bajo las cándidas luces del museo mientras mis lápices decían los penúltimos trazos de volandrinas manchas grises y veladas. Siempre el trazo es lo penúltimo. Gritaba. Mi mano derecha gritaba y la izquierda se animó a decir un volandrín o un trazo entre volandrines, no recuerdo con exactitud, la noche difiere, es.

Gritaba, digo, por estar solo ante semejante desnudez de muestra virgen. El museo me regaló esto, el museo edificio, no entidad ya. La hora no sucedía para que recuerde mis horas neutras en el museo a los seis años, dieciocho. mis lápices se calmaron al notar benevolencia de parte de los climas, las presencias tempranas y las tardías, las ausencias: lo más interesante de un evento. Voces. Muchas voces preguntando. Todo el tiempo preguntando. Respondo a lo que tengo ganas de responder y lo que se me ocurre responder, la noche me ampara. Veo a mi madre funcionar, siempre. En un momento pregunto, a mi vez, y responden: "no sé, esperá que le pregunto a Fernando",

bien. Enseguida se devela el misterio y desean invitar a pasar al público presente a la inauguración de la muestra "Pie de obra" en el marco del x Festival Internacional de Poesía de Rosario, nombre hereje. Pasan los presentes. Entre los ausentes figuraban las autoridades de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad y el intendente. En la muestra del Rosa Galisteo de Santa Fe los vi, pero en pie de obra no estaban. Darío Homs me intercepta la palabra "concha" de manera muy docente.

Gritar. Esto es lo que me gustaría hacer ahora, Gritar.

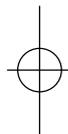
Lo que se me ocurra: fragmentos de "Exilados", párrafos enteros del "Viaje al fin de la noche", no sé: sólo felicidad al gritar.

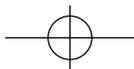
No grito, espero, wey wu wey.

Valeria y mi madre, Emilia, la gente y la palabra, el ente y su novia Rosario que dice del jazz, la palabra y el decir funcionan al unísono, somos una inauguración casi normal, falta la bebida.

Y nunca habrá bebida sin dinero trocado. Alguna gente se indigna, huelen, diversas voces se oyen negar en el aire, ningún rincón alberga a Marcela Römer ni a la obra de León Ferrari ni a los Cartele, vamos bien. Darío contraataca con artillería dentro de una bolsita de náilon; muchos pensarán cosas estúpidas al leer esto, idiotas metáforas, pero lo real es esto: me dio una bolsa llena de chasqui boom caseros, sin marca aparente, de colores diversos, imaginablemente inofensivos. Me asusté. Me asusté y le dije a Val "mirá lo que hace este tarado", frase que escuchó el aludido Darío y carcajeó en pudoroso floreo, huyendo, prudente. Al momento vuelve y me informa que tenemos el permiso de las autoridades, podemos disparar nuestra artillería.

En fin: comenzamos a disparar los proyectiles entre los presentes y sus pies y un grupo de niños hermosos y exaltados me acompañaron en la diversa diversión. Todos estaban esperando, no sé realmente qué, pero espectaban. Creo que nunca en mi vida estuve más sobrio.





Valeria podría decir lo mismo.

"... Ahogate en agua bendita que ya ni el diablo te salva."
(Los Chalchaleros)

Parte cinco: Los recuerdos en la caosmótica densidad del amnios.

Estamos en la muestra, todos siendo lo mejor que podemos, disparando chasqui boom a las pisadas de los espectadores y en eso llega Römer portando la impúdica obra ("Ámate", León Ferrari 1997) bajo el brazo, dejando sin aire a Fernando Farina que le dice nada. Con cara de tirabombas tirando bombas Marcela me espeta: "¿te hacés cargo, Julito?" posando entre mis abiertos brazos una vulva masturbada por la palabra de un cristo ciego, los designios de los pinceles que león no quiso poner en funcionamiento. Recibo semejante carga en las manos, despegando el añadido de cinta de scotch que anula al alambre, sostén de la amena enmarcación y trabo mi pulgar derecho en ese alambrado y corro casi a mostrarle el cuadro a mi madre que permanece como un centinela de la longevidad, custodiando que ningún volandrin se salga de la traza.

Mi madre, en su infinita bondad, me dice: "no lo colgaría en el living de mi casa pero tampoco lo prohibiría".

Esto es: ni la exhibición privada ni la prohibición: la exposición pública en una muestra en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, el primero que fue diseñado para tal propósito y no para otro más artero aún.

La palabra de mi madre diversifica la opinión. casi todos los que escuchan, opinan. Ven la obra y preguntan, me preguntan: "¿ésa es la obra censurada?" y "¿quién la prohibió?".

Respondo prudentemente no saber.

La verdad es que el cuadro pesaba en la mano, en la palabra y en la vista, pesaba. Los chasquiboom de Homs estaban en pleno, cómo

explicarle eso a la razón.

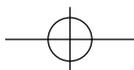
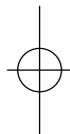
Frío estaba el champagne a un peso la copa y la pierdo a Valeria entre sollozos y maternidad expuesta, los volandrines arrancan lágrimas a mi familia, somos sangre y grafito, Emilia. Los pasillos se tragan toda la historia porque hay una muestra justo al lado y está inaugurando, lo veo a Herrera allí, funcionando con el laberinto transparente de machado: Le disparo un has-tiado chasqui boom y él, Herrera, se hace el gil y ni lo mira, no me da ni la hora, igual que hizo un perro que encontré una vez en un lado.

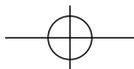
Otra vez, en otro lado, encontré a un hombre con su perro y un auto. Su perro se llama: silencio, su auto: no sé. Fumamos a la verdad de su perro. En la península de Valdéz sucedió esto que relato. No es esto lo que tengo que decir. Un perro llamado silencio. Curioso nombre por un can.

Continúo:

La muestra prosiguió como puedo decir ahora: nos mostramos el cuadro entre los artistas expositores y comentamos con los curiosos y Fredy estuvo brillante siendo uno más de nosotros repartiendo estampitas y catálogos con el orgullo de la primera experiencia de censura en su vida de diseñador. Estampitas, eso es lo que son, reales estampitas, es lo que soñé veladamente: una oportunidad de ver. Los medios no estaban, aún. Los medios ni la mediocridad de la política desnuda entre campañas e internas estaban. Valeria estaba, un rato. Herrera estaba, ya lo menté, estaba Comba otra vez y Emilia estaba y yo con sombra y felicidad en el alma pensaba en una inmensa presencia.

Vuelvo a los momentos de la muestra entre kilos de chasqui boom y niños que corren entre los cuadros y estúpidos que meten la mano en mi trampa que es sólo para que no caigan los dibujos, para que caigan sólo los que yo quiero, no toda la gente, no me gusta toda la gente, menos cuando estoy envalentonado. Relato todo como puedo mientras en mi interior se desarrollan una vez y otra todos los acontecimientos tal





y como los presencié, los revivo tal Funes, desmemoriado. Y recupero las voces y los olores que experimenté aquella noche, les recupero y camino y camino y compro vasitos de champagne y les digo a todos cuánto me gusta leer. Joyce me susurra exilio y callo.

Exilio y silencio. Estas dos plurales palabras nos dicen como pueblo.

Exilio y silencio.

Exilio y silencio.

La noche aquella continuó de formas y maneras impensadas. Todos, casi, comimos pescados rosarinos o argentinas carnes en la peña náutica bajada española gracias a la propaganda que difundimos con Römer en el fin de la muestra, el comienzo. Nosotros, Machi Esteban Gastón León Utamaro Marcela y Julio T. fuimos hasta lo de la italiana y Homerito, allá en barrio bella vista y, más felices, hasta la casa de Römer a guardar a León Utamaro y su concha de dios, tan bella y repugnante.

Luego entramos al restaurante, comimos y bebimos moderadamente y algunos hablaron del suceso y otros callaron del suceso y había un político cenando en una mesa vecina, ni en los restoranes estamos a salvo, y muchos preguntaban y otros comentaban y algunos estaban algo borrachines y ni pudimos concertar un plan de acción ni mucho menos. Y mucho menos.

Después creo que salimos en un ascensor que te devuelve al nivel de la ciudad y Claudia del Río se quejó porque al final nadie habló ni nos pusimos de acuerdo en nada y siempre es igual, nadie se hace cargo. Le respondí que sólo habíamos ido a comer unos pescados pero creo que no me escuchó o no le importó. Me subí al auto de los carteles y nos fuimos todos a dormir, cada uno en donde pudo.

Domingo quince de septiembre del dos mil dos: 13:47 hs.

Duermo extenso, sano. Suena un artero timbre

en el pasillo de mi casa. El extendido sueño del domingo hace que espere que suceda lo que sucede y ansío que no suceda, pero sólo por cansancio. Decido buscar mi futuro en charlas de domingo de medio día con la gente que me gusta y accedo a la invitación, aunque sea poco griego no comer pingües muslos y carretadas de vacunos. El vinito me acunará. Y las voces y lo que las voces dicen. Gastón se volvió a Buenos Aires a jugar al foot ball, Machi está más despierto, hasta la hora de irse, y Esteban es la lucidez medida. Römer habla con los medios a través de su teléfono que suena una y otra vez y Leo y Ariel hacen el asado aunque Leo no haga nada, habla: como mi hermana Emilia, habla. Ferrari Utamaro cuelga de una pared, prudente, casi escondido. tácito, diré.

Comemos, reímos, bebemos, todos hablamos, tanto hablamos que Leo se va a acostar sin decir esta boca es mía, y quedamos a la deriva de la hora 16. Esto era en domingo. Cuando éramos todos inocentes de ser los cimientos de una culpabilidad. El domingo estuvo bien.

Lunes dieciséis de septiembre del dos mil dos: a toda hora

Los diarios.

Los teléfonos.

Los canales de televisión.

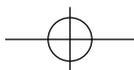
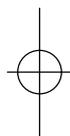
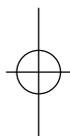
La palabra funcionando.

La idiotez.

No para mí. Para mí: Funes, los perros, el olor, la pintura.

martes diecisiete de septiembre del dos mil dos: a toda hora

Llego al diario de ayer lunes, en Funes, y leo lo que dijo página Rosario doce el domingo, poco pero un comienzo. El lineal lunes nos da un escándalo con ribetes de escandalito. A la tarde estoy en Rosario pensando en escribir y no puedo.





Rosario se pone bastante en contra de quienes queremos escribir.

miércoles dieciocho de septiembre del dos mil dos: a toda hora

Trabajo. trabajo como todos los días y escasos amigos preguntan por la obra y por la muestra y su futuro. Nunca supe qué responder. Las gallinas y el gallo preguntan y con los gatos y la libertad, la perra, los sacamos carpiendo. No mucho ya que el gallo cocorito le torea a la libertad y divierten la escena con plásticas corridas por el césped. Río entre la sombra y el sol de la radio. estoy cansado. y no sé qué responder. Hasta la noche en que veo los eléctricos mensajes de Römer y Machi y León Utmario juega con sus manos y habla con un diario local y todos estamos tan apurados que no veo. Veo mal, pero no veo.

Jueves diecinueve de septiembre del dos mil dos: a toda hora

Estuvieron los dietéticos diarios diciendo tanto, mostrando sin pudores la miseria.

Todos los medios, la radio trató y sus derivados le postcedieron.

Los diarios dicen cosas que dice el subsecretario, cosas que dice León Ferrari, cosas que dice Marcela Römer.

Las cosas que dice mi madre no las dicen los diarios.

El silencio se adueñó de todo. El silencio y la incertidumbre de no saber qué sucede en verdad entre los funcionarios, las artes, la civilidad toda. Las palabras tempranas del señor subsecretario, publicadas en el decano de la prensa argentina sólo ensuciaron más y opacaron una carta de lectores que, me consta, fue enviada por Darío Homs en el mismo día al mismo matutino. Las voces se callan sólo con no escucharlas. La generosa situación a la que nos expuso el exabrupto de un funcionario más nos deja

con la desnudez e inoperancia de un pueblo que no sabe, que no le enseñaron y no tuvo la inquietud de aprender a saber.

El silencio y las palabras funcionaron de una manera sorprendente, generando la incertidumbre antes citada. Si no sabemos mirar un cuadro, si no sabemos cruzar una calle coherentemente, no esperemos que vengan a decirnos cómo hacerlo. Ni un locutor de radio con sentido común, ni un ex artista plástico devenido funcionario, ni la obtusa mirada que despliegan los medios en estas tierras nos dirán de qué forma y cuándo se miran los cuadros. eso es el espanto.

Continúa.

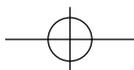
"Decir una cosa es conservarle la virtud y quitarle el horror."

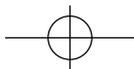
(Bernardo Soares, del "Libro del desasosiego", 1937)

Cierta oportunidad presencié, en el pabellón de Artes Plásticas de la Primer Bienal en el patio de la madera, una escena única: un hombre guiaba a otro por entre los cuadros y esculturas que poblaban el pabellón, este segundo hombre era ciego. El primero, ingrato lazarillo, le explicaba cada obra, cada matiz y color con una displicencia horrorosa. Si hubiesen estado ante la Mona Lisa aquel guía hubiera dicho "es una mujer, vista de frente, tiene las manos cruzadas sobre el regazo y sonríe", nada más. Cada vez que recuerdo esta escena, experimento el terror al cual estaba sometido dicho ciego.

Que el silencio que nos ganó en este caso con la tácita prohibición de la obra, la impúdica obra "Ámate" de León Ferrari, la cual se colgó por temor y no por prudencia, no nos convierta en ciegos. Ni les convierta a ellos, los funcionarios que olvidaron la belleza de las bellas artes, en aquel infausto guía de escasa palabra e idea ante expuestas obras de arte. sean púdicas o no.

Y sepamos decir las cosas, sin horror ni virtud necesarias, sepamos decirlas.





Pequeño Daisy Ilustrado

Presencia y contacto

Por Diana Aisenberg

A los lectores de ramona:
Podés encargar tu pedido de definición. Escribir a daisy@2vias.com.ar

Historias del Arte versión 100 palabras porque sí, se consigue únicamente en:
Belleza y Felicidad, Buenos Aires - Flor, objetos irresistibles. Galería pasaje Pan, Rosario - Espacio vox, Bahía Blanca.

El día 30 de agosto se hizo un homenaje en la Plaza de acceso al Parque de la Memoria, en ocasión del Día Internacional Del Detenido Desaparecido. Para esa ocasión se imprimieron volantes y remeras y se instalaron unas mesas amarillas y unas cajas también amarillas que decían "busco", papeles y biromes. En la construcción de la palabra "presencia" participaron Madres, Abuelas, familiares de desaparecidos, y muchos de los presentes en el acto. Agradezco especialmente a Florencia Battiti y a Gabriela Alegre, a toda la Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en Argentina y a la Dirección General de los Organismos de Derechos Humanos. Esta edición es parte de una publicación que será parte del Parque como devolución a los escritos recibidos.

presencia

* decimos: la representación, el presentismo, el impresentable, el presentador, muy buena presencia y acto de presencia.

* hola, aquí estoy.

* asistencia, estancia, existencia.

* aspecto, figura, apariencia, conformación, talle.

* estar ahí mismo.

* cerca de las cosas, en contacto.

* lo que deja huella.

* la presencia en el tiempo, en la memoria.

* palabra escrita.

* pisada. Una marca personal.

* narración oral - cuentos de día y de noche.

* la presencia en el aire.

* aunque te arrancaron de nuestras manos hoy sos tío abuelo de Nicolás, mi adorado nieto de nueve meses. Sos el tío de Romina, el padrino de Yamila, el orgullo de todos nosotros.

* la presencia en el ambiente.

* evidencia, valor, coraje.

* la presencia física.

* los alumnos en el aula de la escuela.

* un estado de unidad.

* puro tiempo.

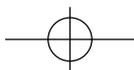
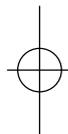
* acto mínimo, sólo tienes que estar allí.

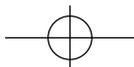
* lo que sucede, lo que sólo ocurre.

* las presencias se suman.

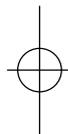
* vibración que se prolonga en el tiempo.

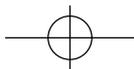
* grado de atención diferencial.





- * con mi presencia "Salta la linda" paso a ser "Salta la linda con Marita dos veces más linda", "todos los verdes son de Entre Ríos" es por el color de mis ojos.
- * tus palabras en el correo, en ordenadores anónimos de locutorio.
- * tu presencia virtual.
- * perfume de flores invisibles.
- * presencia de la ausencia: desaparecido.
- * Estás querido Quique siempre presente en nuestras vidas. Enrique Angel Sánchez 16-6-75.
- * registro en el archivo de la memoria.
- * 30000 sonrisas.
- * estar presente ante los otros: la presencia implica a los demás, los otros dan fe de la presencia de uno ¿Sin la mirada del otro cómo hago para sentirme presente?
- * el presente es lo único que es, que se tiene y se vive y quiere decir regalo; momento que se vive, que es y que se regala a uno mismo y a los otros.
- * lo que le dejas al otro cuando te vas.
- * los que mataron, los que recordamos, presencias junto al río, en el río, marrón revuelto, oculto y propio asoman en sus olas casi marinas, nos traen con su movimiento los nombres que no olvidamos.
- * la esencia del otro en el presente - influencia.
- * se duplica la presencia del español en Internet en los últimos tres años.
- * inevitable referencia-espía-cariño-añoranza-compañía-un punto de vista-guía-rumbo.
- * modo privilegiado de pensar el "ser". El ser como tiempo y presencia.
- * pre, lo primero, antes de todo. Estar presente ahora, es tener conciencia de la muerte.
- * "presente, ahora y siempre" - lo que gritamos (yo grito en voz muy baja) al recordar a los asesinados el 20 de diciembre del 2001.
- * mis amigos desaparecidos están aquí. (Parque de la Memoria)
- * 1568 miradas en estas fotos expresan que aunque desaparecidos siempre permanecerán vivas.
- * el fantasma de los que amando perdimos un saludo.
- * siento la presencia de la ausencia de mi difunto padre. la ausencia es presencia aún.
- * manera de estar.
- * tu negra presencia.
- * estar muerto y estar presente: en los demás, en un lugar, en una obra.
- * estar vivo y no estar presente: como un ángel.
- * estar vivo y no ser libre (como un ángel).





* sentar una posición: si estás presente desprendés algo, lo que sea, grande, pequeño, nulo, sos.

* la presencia de una ausencia es lo que se llama el aura.

* la hermosa presencia de Selene, diosa de la luna.

* estar más allá del tiempo y la distancia.

* estar que asume una existencia real o simbólica, pero siempre es un referente.

* forma más fuerte que la forma.

* ser dentro del ser.

* grado de atención diferencial.

* compartó, acompañada; tu presencia es constante.

* en arte, una percepción que nos inquieta.

* una gota de tinta negra cae en la hoja blanca.

* el arte hace presente, y lo que hace presente en primer lugar es la presencia misma, presentando las cosas y el mundo.

* uno anda en el campo solo en una noche sin o con estrellas, y la noche deja de ser oscuridad y se convierte en una presencia.

* es la figura de la muerte que esta vez es cada vez más nítida.

* quiero rendirle un gran recuerdo a mi amigo Carlos Alberto Rizzo.

* hace mucho que tu presencia me lastima y aún más, me duele el lado izquierdo aun y a pesar de tu partida inminente.

* frío que corre dentro de mi cuerpo.

* el amor es presencia continua cálida solidaria y comprometida.

* en este lugar veo la presencia de mi querido hijo Ruben Omar Altamiranda, un gran luchador y militante ejemplo de compañero, en el veo todo el amor que un hombre puede dar por los demás- con todo mi amor de padre noto su presencia y su amor en este parque.

* hoy no podrán contar con mi presencia.

* presencia sos vos riendo debajo de la lluvia fina junto a la orilla del río entre todas las fotos de los compañeros.

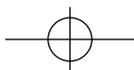
* memoria de madres que buscan a sus hijos desaparecidos padres que balancean la vida para estar con madres, hijos hermanos, amigos y sobretodo, la lucha por la dignidad humana en que estaban detenidos nuestros hijos desaparecidos. Hoy y siempre sus presencias nos ayudan a creer en las personas de bien.

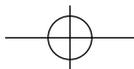
* la mirada de mi hermano.

* no olvido.

* inmediatamente recuerdo: *tu presencia de bacana puso calor en mi nido, fuistes buena, consecuente y yo se que me has querido*.

* Sólo en lo estético existe la absoluta libertad de «no haber llegado a ser». Por paradójico que





resulte, es esta posibilidad de ausencia la que otorga fuerza autónoma a la presencia de la obra.

Rudolf Steiner

* presente, canción de los setenta - todo concluye al fin - Vox Dei.

* A tua presença
transborda pelas portas e pelas janelas
Caetano Veloso

* aquí se queda la clara
la entrañable transparencia
de tu querida PRESENCIA
Comandante Che Guevara.

* quiero tener tu "presencia", quiero que estés a mi lado...no quiero hablar del futuro si no estamos preparados... (Es una canción posiblemente de la Portuaria)

* Claudio- Paloma- Luli -El Bocho, por ellos y por nuestro futuro saludo este evento y esta obra.

Invité a escribir acerca de la palabra "contacto" en el marco de la Muestra PIE DE OBRA que inauguró en Rosario el último 14 de septiembre. La convocatoria funcionó por mail, volantes y una remera e incluía la invitación a escribir en una pared el Museo J.B.Castagnino. La pared quedó preciosa. Agradezco a Fernando Farina y a Marcela Römer y por supuesto a todos los rosarinos.

contacto

* decimos: con tacto o sin tacto, contacto carnal, contacto con extraterrestres, contacto con

la ultratumba, contacto eléctrico, contacto electrónico, contacto extrasensorial, contacto en Francia, contacto físico, contacto infraléve, contactos inmediatos de tercer grado, contacto internacional, contacto profesional, contacto sexual, contacto telefónico, contacto postal, full contact.

* cemento de contacto, libreta de contactos, punto de contacto.

* hacer contacto con: conocer, comunicar, sumar.

* transmisión de calor.

* referencia.

* roce

* ligado a la piel.

* la palabra.

* decir lo inesperado con sutileza.

* la voz.

* los ojos, la mirada.

* lentes de contacto.

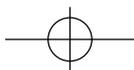
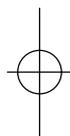
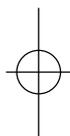
* el silencio.

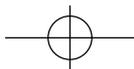
* pegamento de contacto.

* nuestro cuerpo sobre el cuerpo de otro.

* altísimo grado de proximidad. Disponibilidad.

* electricidad.





Presencias reales

El "Pequeño Daisy Ilustrado" en el Parque de la Memoria

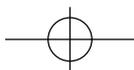
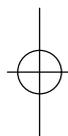
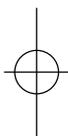
Por Julián Abramovich

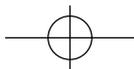
Cuando el Dios Theut afirmó que la invención de la escritura haría a los egipcios "mas sabios y memoriosos, "pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y la sabiduría" (Fedro 274e), el rey Thamus le replicó que, "es olvido lo que producirán, en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro de ellos mismos y por sí mismos. No es pues un fármaco para la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio" (Fedro 275a-b). De este mito se vale Platón para condenar a la escritura en tanto herramienta mnemotécnica externa. El meollo de esta crítica se comprende a la luz de su concepción epistemológica, según la cual "aprender no es sino recordar" (Fedón 72e), pero este es un recordar "desde dentro". Platón concibe al alma humana grávida de un conocimiento que, tras el cruce del Leteo subsiste pero en estado de latencia, razón por la cual solo puede ser recobrado por medio de la anamnesis. Una vez dicho esto, es necesario hacer notar que esta crítica radical de la escritura como remedio de la memoria, en los hechos, fue matizada por el mismo Platón, quien se tomó el fatigoso trabajo de realizarla por escrito (1). Ciertamente, si es que de algún modo hemos llegado a tener noticia de ella, así como del resto de su pensamiento, es porque el autor de la República, poseedor de un genio filosófico y literario incomparable, dedicó su vida -a diferencia de su maestro- a cultivar el jardín de las letras.

En la actualidad, según Andreas Huyssen, se ha desarrollado en occidente una cultura de la memoria, el mundo se musealiza y la meta parece

ser el recuerdo total (2). Pero la mera acumulación de datos del pasado es tarea de aquellos que hacen historia con espíritu de notario. "La existencia de archivos y centros de documentación, y aun el conocimiento y la información sobre el pasado, sus huellas en distintos tipos de soportes reconocidos, no garantiza su evocación" (3), y hasta tanto se realice con estos materiales un verdadero trabajo de memoria (4), constituyen simples "reservorios pasivos" (5), a la espera de un sujeto que los interprete, les de sentido, y construya con ellos una historia, que es su historia. En ninguna sociedad existe una única memoria, siempre hay una memoria que logra imponerse y otras que intentan quebrar esa hegemonía. El pasado ya no es, pero su sentido puede ser continuamente modificado según las necesidades del presente; y es en la lucha por la reapropiación de ese sentido donde se libra la batalla hermenéutica. La construcción social de la memoria colectiva supone un proceso intersubjetivo de apropiación de los hechos del pasado y su resignificación por parte de las nuevas generaciones en pos de un proyecto común.

Desde hace algún tiempo, la artista plástica, Diana Aisenberg, junto a un creciente número de colaboradores, viene impulsando un ambicioso proyecto colectivo: el "Diccionario de certezas e intuiciones" ("Pequeño Daisy Ilustrado", para los lectores de ramona) con el que pretende, a partir de citas, impulsos, descripciones, pistas, experiencias, añoranzas, posibilitar la aparición de lo que Foucault llama "el saber de la gente" (6), el cual no debe ser referido al sentido común, sino a "una serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados, saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores" (7). En suma, aquellos saberes





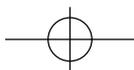
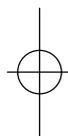
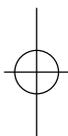
que han sido sistemáticamente excluidos: la palabra del psiquiatrizado no es escuchada sino dentro del marco de su "tratamiento", los presos deben amotinarse para hacer sentir sus reclamos: de lo contrario, su palabra solo es atendida en cuanto pueda contribuir a su "resocialización". Siguiendo en este orden, recordemos que durante la dictadura, pese a las desapariciones y amenazas sufridas en carne propia, al no poder silenciar la potente voz de las madres se intentó desmerecerlas tildándolas de "locas". Pero estas operaciones de control sobre la palabra y ocultamiento de "cierta" memoria no terminaron con la llegada de la democracia. A guisa de ejemplo, dos casos paradigmáticos: uno, la ominosa presentación que efectuó el Dr. Tróccoli del programa televisivo preparado por la CONADEP (8); el otro, la transmisión muda del juicio a las Juntas, en el que las cámaras enfocaban la nuca de las víctimas (9).

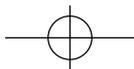
El pasado 31 de agosto, al cumplirse un nuevo aniversario del Día Internacional del Detenido Desaparecido, la artista fue convocada al Parque de la Memoria para crear por medio de su arte una extensa red de pensamientos entre los asistentes al acto -en su mayoría familiares y amigos de los desaparecidos- dirigida a irradiar de sentido a la palabra "presencia". La mudanza, desde la habitual morada al nuevo escenario, obligó a reemplazar el tradicional mail por otra vía de comunicación: papel y birome, repartidos por los solícitos guías del Parque. A lo largo del evento, Aisenberg tuvo la oportunidad -que el universo digital le niega- de contemplar a los colaboradores en pleno proceso de creación: así, los que se sumaron a la propuesta, sentados en algún banco o caminando por la plaza, conversando o en silencio -acompañados siempre por el incesante movimiento

de las aguas de un río, que se ha convertido en testigo de viejos y nuevos crímenes-, rumiaron largamente el vocablo. Cada uno escudriñó en las profundidades de su alma internándose en lejanas regiones que atesoran recuerdos, imágenes, fantasías, sueños e ilusiones, con la intención de rescatar las huellas que las experiencias vividas marcaron en la propia subjetividad. Mientras tanto, -lo supiéramos o no- todos estábamos siendo observados. Cientos de miradas partían de los retratos estampados en esas banderas que ya son un símbolo. Rostros eternos que no cesan de interpelarnos. Presencias reales que nos obligan a preguntar: ¿qué ha sucedido? ¿por qué sucedió? ¿cómo ha podido suceder?

NOTAS:

- 1) Una posible explicación de esta aparente contradicción la brinda Ong al sostener que, la escritura es una forma de tecnologizar la palabra, y una vez ocurrido esto, no puede criticarse de manera efectiva lo que la tecnología ha hecho con ella si no se lo hace con las mismas armas. Cf. Walter Ong, *Oralidad y escritura*, Fondo de Cultura Económica, Bs.As., 2000, p. 87.
- 2) Cf. Andreas Huyssen, "En busca del futuro perdido", *Puentes*, año 1, n° 2, diciembre de 2000, p. 16.
- 3) Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 23.
- 4) La noción de "memoria" como trabajo implica un hacer que es un hacerse. Dice Jelin: "Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo" *Ibidem*, p. 14.





5) Ibídem, p. 22.

6) Michel Foucault , Defender la Sociedad, Fondo de Cultura Económica, Bs.As., 2000, p. 21.

7) Ibídem, p. 21.

8) Un desarrollo ampliado de este tema puede consultarse en la primera parte de mi artículo La violencia política y sus discursos (des)legitima-

dores: dos demonios / dos violencias, publicado parcialmente en el semanario "El Planeta", año IX, N° 355.

9) Claudia Feld realiza un completo estudio sobre el rol que asumieron los medios de comunicación en la construcción de las memorias de la dictadura en Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes, Siglo XXI , Madrid, 2002.



Paseos Imaginarios

Invita a su nuevo sitio web:
www.paseosimaginarios.com

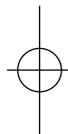
Siempre que uno da un paseo abre una puerta, quizás para algo conocido nunca imaginario. Estas puertas serán distintas, cada una con vos, estarán en el arte en todas sus manifestaciones. Trataremos de ser innovadores conservando un estilo clásico, pero no por ello dejaremos de ser eclécticos ...
No te anticipamos nada más así conservamos esa utopía, ese lugar que vos vas a descubrir. Acompañanos.

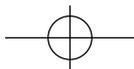
Hoy en el Arte

Estampa 2002
5 al 10 de Noviembre
Madrid.

Expotrastienda
6 al 18 de Noviembre, stand 31
Centro Cultural Borges

Gascón 36. Capital
4981-4369/4311
hoyenelarte@coleccionables.com.ar





Cartas de lectores

Asunto: pregunta

Hola: Mi nombre es Graciela y estoy buscando un artículo que hizo Liliana Yanes acerca de la obra de pensar, es un hecho revolucionario de la artista plástica Marie Orensanz .

Me gustaría si es posible enviarme la nota ya que estoy realizando un trabajo sobre la artista y ella me dijo que esta persona había hecho un muy buen análisis.

Gracias y espero su contestación .

R.de r.: Gra, podés consultar toda la historia de ramona en formato pdf. en www.ramona.org.ar. Todavía no entendimos por qué los buscadores no indexan nuestras pdf.

Sres. de Ramona:

Ousiera, a través de uds., que hagan llegar a la gente de Rosario que está organizando la intervención urbana del día 2 de Nov. mi apoyo incondicional a la misma. Desde ya muchas gracias.

Isidoro Zang.

R.de r.: Desde ya Sr. Zang, del mismo modo apoyo toda intervención urbana rosarina e incluso argentina.

Querida ramonita

No comprendo qué me están diciendo, ahora estoy en la República de Honduras. Felicitaciones a Roberto Jacoby por su beca y muestra, aunque no he podido verla. Estoy aquí por un tiempo me estoy metiendo en Honduras las ruinas mayas arte.

Marta Minujín

R.de r.: Martita, probablemente recibiste la encuesta que se hizo a los suscriptores.

Querida Ramona, te cuento que la semana pasada me pasó algo muy gracioso: Suena el teléfono en casa y una mujer me pregunta "si acá trabaja Ramona", yo interpreté que quería comunicarse con alguien de la Revista, y le dije en tono didáctico:

x: "acá no trabaja Ramona, pero yo trabajo para Ramona, ¿usted qué necesita?"

mujer: "¿Cómo que trabaja para Ramona?"

x: "Si, colaboro con ella...."

mujer: "¿usted trabaja para la chica de la limpieza?"

x: "No, yo trabajo para una revista de arte que se llama Ramona"

mujer: "Ah...yo busco a la señora Ramona que trabaja en esa casa...."

(luego revisamos los números y efectivamente, eran números cambiados)

Xil Buffone

R.de r.: esa era la Ramona de Lino Palacios, un dibujante genial.

Loco, tienen la fecha de la máquina un año atrás o cosa por el estilo, en el mail figura 30/9/01 y este cae abajo de todo, corrijanla porque no lo va a ver nadie.

La data que mandan está muy buena. Sigán así.

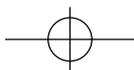
Un saludo

Pablo Cerrolaza

R.de r.: Gracias, flaco, tenés toda la onda.

Hola

Me pareció excelente la nota de Juan Pablo





Pérez Rocca. ¿Cómo se lo puede contactar?
C. Z.

R.de r.: El señor Juan Pablo Pérez Rocca ha pedido que mantengamos en forma privada su dirección.

Sr. Director Carta de Lectores "Arte al Día"

En 1995, fui acusado ante la Justicia por haber intermediado en la presentación de las partes para la venta y compra que dichas partes realizaron de una obra del pintor Emilio Pettoruti, habiendo tenido posterior conocimiento que dicha obra pertenecía al Museo Provincial de Bellas Artes de San Juan. Hoy felizmente por la sentencia del Juzgado Nacional en lo Criminal de Instrucción N° 6 y la Sala VII de la Cámara Nacional de Apelaciones, se dictó el sobreseimiento definitivo dejando expresa constancia que el sumario no afecta el buen nombre y honor del que hubiera gozado.

Quisiera agradecer a aquellos que en julio de 1995 firmaron una solicitada en la Revista La Maga en reconocimiento de una labor idónea, honestidad y alto profesionalismo al frente del Palais de Glace: Guillermo Roux, Carlos Gorriarena, Pérez Celis, Nicolás Urriburu, Osvaldo Quiroga, Kenneth Kemble, Ricardo Carpani, Luis Felipe Noé, Juan Doffo, Adolfo Nigro, Rogelio Polesello, Norberto Gómez, Raúl Santana, Rosa Faccaro, Osvaldo Svanascini, María D'Adamo, Corinne Sacca Abadi, Carola Pietranera, Luis Wells, Laura Haber, Diana Saiegh... como así también a todos aquellos que durante estos años creyeron en mi buena fe deteniendo maliciosas murmuraciones, a todos mi sincero agradecimiento.

Julio Sapollnik
Lic. Historia de las Artes

R.de r.: Julito, todo bien pero te equivocaste, yo soy ramona, arte de ayer, de hoy y de siempre.

Hola

Quiero saber si por intermedio de ustedes puedo averiguar si Marcelo Pombo o Fabian Burgos están actualmente dictando algún curso o taller. No tengo modo de contactarlos, por eso recurro a uds. Gracias.

Silvia.

R.de r.: Silvia, te paso el email de los maestros

Buenas...!

Escribo para recibir vía mail la ramona semanal. No estoy segura si es la dirección correcta. Les pido que, en ese caso, me digan donde debo suscribirme. Muchas gracias de antemano
Sol

pd: Lamento que ahora la ramona tenga un precio único. Justo ahora que andamos todos medio secos!

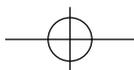
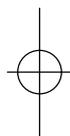
R.de r.: Sol no te calentés, leéme de ojito en cualquier parte.

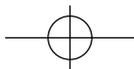
Hola:

Desearía que me envíen información periódicamente de todos los temas relacionados con la fotografía. Muchas Gracias.

Ludovico Consentino Lombardi.

R.de r.: Te mandamos junto a fotografía todo lo demás, todavía no lo pude separar.





21 de diciembre de 2002

Homenaje a Víctor Magariños

Hoy en el Arte de Pinamar

Organizado por el MACLA

Av. de las Artes y Libertador
Edificio Carfi III local 7 y 8
Tel 02254-495480
hoyenelarte@coleccionables.com.ar

Mario Merz

en Argentina

> a partir del 20
de octubre 2002
> instalaciones
y obras históricas

Fundación Proa
Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca (Caminito)
4303-0909
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
<http://www.proa.org>

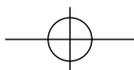
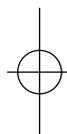
Eternizar el placer

Esta primavera suscribanse otra vez, mis amores...

Queridos

Miguel Mathus
Daniel Pastor
Diego de La Canal
Magdalena Jitrik
Cecilia Felgueras
Paloma Ochoa
Ricardo Slonimsqui
Andrés y Cecilia Di Tella Zperling
Menena Garcés de Mosto
Deborah Sijerkovich
Lucía Melgar
Arcadio Diaz-Quiñones
Carla Maglio

Sara Hirschman
Ricardo y Beba Piglia
Graciela Schuster
Alicia Messing
Felisa y Mario Gradowczyk
Natalia Cachiarelli
Rubén Szuchmacher
Marta/ Víctor Dujovne de Zavalía
Mónica Martín
Pablo Slonimsqui
Alberto Luis Zuppi
Maura Riseti
Silvia Calvo





Puchereando con la Historia del Arte del Siglo XX

Curso dictado por Alberto Passolini

Cada paso exitoso en esta vida, nos exige un mayor compromiso con lo que hacemos.

Tal es el caso de mis adoradas educandas, quienes se estrellaron contra el éxito y la fama sin previo aviso y se dieron cuenta del duro trabajo de ser artista. Una ocupación que, en orden de vida sacrificada, viene a ubicarse en segundo lugar después del turismo.

Como sabrán los que sigan los avatares de estas clases de historia del arte, las chicas merced a sus talentos unificados y por un golpe de timón inesperado en sus vidas, fueron invitadas a una bienal, con la creencia de haber alcanzado el clímax de la creatividad y saberla lunga. Fue así que soltaron la mano de su Virgilio (o sea, yo) y se adentraron en las oscuras cavernas del protagonismo.

Nada les reprocho. Tampoco mi madre lo hace, aunque al principio dijo que cobraba sentido esa frase que tantas veces le escuchamos decir a mi padre, como quien escucha la lluvia al caer: "-No avivés giles, que se te vuelven en contra.-" Solo digo que espero que la experiencia les sirva para no creer que se puede ir por la vida comiéndose los vientos, porque dan gases que producen esas nubes desde donde miran hacia abajo los presumidos y vanidosos.

Con la famosa angustia posterior a la euforia del éxito, ya que se dieron cuenta de lo necesaria que es una sólida formación teórica (esto lo comprobaron cuando vieron el catálogo de "Indocumentadas", la Bienal en la que participaron, y descubrieron que la página dedicada a ellas tenía muchísimos renglones menos que el resto de las concursantes, debido a un paupérrimo currículo), han vuelto al redil.

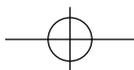
Una vez más, la solución al enigma planteado por el destino, estuvo a cargo de mi madre,

quien ideó una beca y wokshop extracurricular con los fondos provenientes de los maridos de mis alumnas. Por supuesto, se planteaba el dilema ético de cómo separar las aguas entre cónyuges y entidad donante, pero de nuevo, mamá tenía la solución: Creando una fundación donde depositar el dinero necesario para tan elevada meta. Fue así que hablamos con la directora de "Leona sin cría", doña Isolina Blas Preto, quien en el número anterior accedió a darnos un reportaje, y la convencimos de elevar a rango de fundación su publicación.

Resumiendo: Existe ahora la Fundación Leona, quien otorgó una beca vitalicia a mis tres estudiantes miembros del grupo "Cacerolarte", y las invitó a un work shop en Carmelo, Uruguay, frente a las costas mismas del Tigre. Este evento me cuenta como moderador y guía de los distintos cursos, dictados por las integrantes del staff de la revista. El primero del ciclo estuvo a cargo de Sor Ilben Paolista, la encantadora monjita brasileña que ayudara a las chicas en su experiencia "Indocumentadas", y se trató un tema que traía de cabeza a las becarias: ¿Qué es el "Conceptualismo de Plaza Sésamo", mote con el cual una publicación definió la producción de "Cacerolarte"?

Sin más prólogo, los invito a la clase.

Yo: Chicas, ustedes ya conocen a nuestra disertante Sor Ilben Paolista. Ella nos ayudará a poner fin a la polémica que desató la definición Sesamo Street's Concept. Les pido que la dejen explayarse y no la interrumpan, porque si bien habla perfectamente nuestra lengua, tiene sus tiempos y si la ponen nerviosa puede trabarse; no olviden que habla siete idiomas. Me gustaría que alguna comenzara haciéndole una pregunta.





PAGINA 88

Alumna 1: Mire, Hermana, lo que más nos importa saber es si la nota era a favor o en contra.

Sor Ilben Paolista: Hijitas de Dios, habría que ver en qué contexto fue incluida la denominación, pero aventuro a decir que es una de las subcategorías propias del final de la posmodernidad. Todos los vecinos de la aldea global hemos asistido a alguna emisión de Plaza Sésamo, por lo cual huelga describir la dinámica del programa, y todos hemos escuchado aquello de "pinta tu aldea y serás universal". La combinación de esta frase célebre y el programa de t.v. antes mencionado en una misma oración, sirven para clasificar una parte importante de la producción artística bajo la denominación de Conceptualismo de Plaza Sésamo: obras de una moralina sólo comparable a esas películas en las que los buenos son buenos y los malos, malos.

Alumna 3: ¿Como en las películas de Subiela?

SIP: Desconhezo la cita... y didácticas al grado de equidistar de plaza sésamo y tele escuela técnica, donde el artista se entrega de cuerpo y alma a una tarea alfabetizadora que rememora la voz do menino mejicano contando en voz alta qué palabras se escriben con la letra que se ve en pantalla. Estas condiciones se ven acompañadas por o batir da palmas de algunos operadores culturales que, teniendo frente a ellos las páginas de un libro para colorear, se dedican a pintar los espacios vacíos dejados por los autores con as cores que quedaron sin usar.

Alumna 2: ¿Qué Cores? ¿Ana María Cores?

Yo: ¡Shhh!

SIP: Pra mim, sem agua de seltzer, brigado... Estas páginas debidamente completadas, desarticulan las opiniones desfavorables contra esta tendencia: Por un lado se reflota la idea de

que todo arte genuino al principio es feo (esto para los que alegan puerilidad a la propuesta) y por otro lado se intenta hacer una caza de brujas contra aquellos que desestiman la obra, quienes están mostrando la hilacha al no estar de acuerdo con un discurso político legítimo. Así, al decir esto, me encuentro cerca de parecerme al poco visionario Louis Vauxcelles cuando adjetivó a los fauves: o al nazi Ziegler, quien pronunció el discurso inaugural de la muestra Arte Degenerado.

Mi madre: Usted será todo lo monja que quiera, pero no le voy a permitir que diga que estas son unas degeneradas. A lo sumo pueden ser un poco rapiditas, sobre todo aquella, que cuando el marido se fue de viaje le pidió al piletero que fuera a la casa del country ...

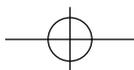
Yo: ¡Má, por favor! ¡estamos asistiendo a una clase!

Mi madre: Claro, ahora todo lo que dice tu madre está mal.

SIP: ¡Nossa senhora daparecida!, lejos de mí apostrofar a las muchachas. Pido disculpas y ofrezco la otra mejilla.

Eu gostaria de agregar otra característica de esta tendencia: amén del reduccionismo del discurso, se destaca un gusto por el discurso de los materiales, que en la tercera o cuarta muestra individual del artista alcanza el punto crítico de fatiga de los materiales, dejando que la obra caiga en picada desde las cumbres de la creación.

Alumna 2: Yo creo que la Hermana tiene razón. No podemos estar toda la vida haciendo obras con cacerolas. Además ya pasó de moda. Tendríamos que encontrar algo que nos ligue a la producción anterior... hacer algo con comida, o asociar el concepto cacerola al de contenedor, útero, cáliz...





Alumna 3: Pero que sea algo que nos identifique con la idea de argentinidad, de granero del mundo...

Mi madre: Un locro, un guiso carrero... lástima que tengo los triglicéridos por las nubes, si no, yo también me hacía artista.

Alumna 1: O podríamos hacer algo sobre la explotación de los trabajadores que fabrican las ollas y en lo poco que pensamos en ellos cuando comemos. También podríamos reflexionar sobre la industria nacional: durante años la gente consumió ollas de teflón importadas de todo el mundo y ahora van a tener que volver al aluminio, a la marmita de hierro como la que me trajo mi hija de ese viaje al norte que hizo en séptimo grado, para ayudar a las escuelitas pobres.

Yo: Por favor, no desperdicien esta oportunidad de aprender. Aprovechen lo que dice sor Ilben y después, en el workshop desarrollen sus

ideas.

SIP: No, meu filho. Es una oportunidad para determinar hasta qué punto la obra de las meninas puede encuadrarse en el concepto sésamo.

Alumna 2: ¿Cómo las meninas? ¿Velásquez también era conceptual?

SIP: ¡Meu Deus do Ceu! Lo que queda claro es que definitivamente su producción hasta ahora reúne todas las condiciones necesarias y suficientes para ser plazasesamistas. Con su bendición tengo que partir, porque o bote de Cac-ciola parte de aquí en quince minutos.

Alumna 3: Pero lo que no nos dijo, al final, ¿es bueno o es malo el conceptualismo de Plaza Sésamo?

SIP: Sin que suene a blasfemia, creo que el artista dentro de los límites de su obra es Dios y cada um pode propor o que bem quizer.

“Pinceladas y otros condimentos”

Programa dedicado al arte en general y a las artes plásticas en particular

Radio Cultura FM 97.9
Sábados de 14 a 15 hs

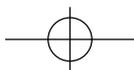
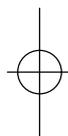
Idea y conducción: Stella Sidi

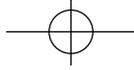
martes y viernes a las 11:30
radio Premium FM 103.5
más Artes Plásticas con Stella Sidi

Charla pública de Rafael Cippolini

con DOMA + MUMI+ UENO

En el Malba
Av. Figueroa Alcorta 3415





Ad-Hoc

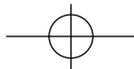
S.R.L.

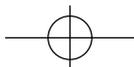


La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos



www.adhoc-villela.com





muestras noviembre

Álvarez, Berbén, García Lao, Rebas	Galería de la Recoleta	Pinturas	12.12 - 31.1
Antunes, Arnaldo	Fund Ctro. de Est. Brasileños	tinta sobre papel	12.11 - 20.12
Anzizar, José Luis	Elsi del Río	Dibujos	3.12 - 31.12
Artistas preseleccionados	Ruth Benzacar	Técnicas varias	5.11 - 21.12
Artistas varios	MNBA	Técnicas varias	7.11 - 1.2
Bermegui, Mirtha	Filo	Pinturas y objetos	19.11 - 15.12
Biblos, Félix	Asociación Bancaria	Fotografías	14.11 - 13.12
Colectiva	Núcleo de Arte	Técnicas varias	16.11 - 16.12
Lacarra, Silvina	Dabbah Torrejón	Pinturas	12.11 - 20.12
Mazzorotolo, Naveyra	CC Recoleta	Fotografía digital	10.12 - 24.2
Médicos del mundo	CC Recoleta	Fotografías	30.12 - 10.3
Miles, Schufer	Boquitas Pintadas		9.11 - 30.12
Moriones, Oros, Kersner	Espacio Vox	Pinturas y Dibujos	29.12 - 1.3
Noriega, Eduardo	Torre Monumental	Fotografías	19.12 - 9.2
Pérez Becerra, Alejandro	Mosto & Rojas Arte	Técnicas mixtas	16.10 - 30.12
Romero, Juan Carlos	Atica	Pinturas	18.11 - 14.12
Satorra, Laura	Torre Monumental	Fotografía	13.11 - 14.12
Sobrino, Andrés	Braga Menéndez Schuster	materiales s/ madera	10.10 - 10.12
Zabala, Eduardo	Fondo Nacional de las Artes	Pinturas	12.11 - 31.12

Santiago García Aramburu
sigue coleccionando a ramona

Lorraine Green
recibe a ramona todos los meses

Flavia Da Rin
se suscribió a ramona

Paula Barbetti
tiene a ramona en su biblioteca

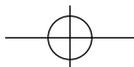
Isabel Peña
se suscribió a ramona

Diana Hughes
tiene a ramona en su biblioteca

Luis Prados Cobarrubias
colecciona ramona

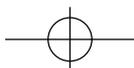
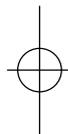
Carlos Gorriarena
lee a ramona en su casa

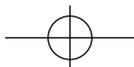




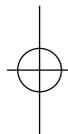
direcciones

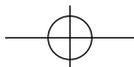
1884	Quintana 1884	JU-DO 10-19
33 1/3	Defensa 747	
Adriana Indij	Rodríguez Peña 2067 PBªA	LU-DO: 15-20
Aldo de Sousa Art Melange (florida)	Florida 860 Loc. 104 y 105	LU-VI: 10-20, SA: 10-14
Alfredo Cataldo	Ricardo Gutiérrez 4426	MI-JU-VI: 17-21, SA: 10-13
Alianza Francesa (Belgrano)	11 de Septiembre 1950	LU-VI 9-13hs 13.30-21 SA 9 -12
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PBº	LU-VI: 9-21; SA: 9-14
Alianza Francesa, Sede Fortabat	Billinghurst 1926	LU-VI: 10-19; SA 10-12
Alicia Brandy	Charcas 3149	LU-VI: 15-20, SA: 10-13
Alterra (Pinamar)	Martín pescador y Av. Shaw	LU-DO: 10-13, 18-24
Arcimboldo	Reconquista 761 PAº14	LU-VI: 15-19; SA: 11-13
Area Plural, Auditorio del Pilar	Vicente López 1999	
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	MA-DO: 17-24
Arroyo	Arroyo 834	LU-DO: 11-13, 16-21
Arte FORMA	Araoz 2540	LU-VI 16-20 SA 12-14
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-SA 13-19
Asociación de Reporteros Gráficos	Venezuela 1500	LU-VI: 13-19
Asociación Psicoanalítica de Bs .As.	Maure 1850	LU-VI: 10-18
Atica	Libertad 1240 PBº9	LU-DO: 11-13, 15-20. SA: 11-13:30
Bacano	Armenia 1544	LU-VI: 11-20; SA: 11-18
Bambú Café	Av. Córdoba 1415	LU-VI: 8-20
Banco Ciudad Vidriera	Sarmiento y Florida	
Banco Nación	Rivadavia 325 hall central	
Bar Binaural	Soler 4202	
Barbaro	Tres Sargentos 415	
Barraca Vorticista	Bacacay 3103	
Beckett	El Salvador 4960	MA-DO: 11-24
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Biblioteca Pop. Solidaridad Social (Rosario),	Paraguay 2545	MA: 9-13; MI 9-11, 18-20; VI 9-12
Biozona	Gorriti 3538	
Bis Rosario	Callao 153	MA-SA: 16-20
Blablá up Arte	Estados Unidos 862	
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Braga Menéndez Schuster (Darwin)	Darwin 1154 1 "c" sec A	SA: 16-20
British Art Center	Suipacha 1333	LU-VI: 15-21
British Art Center	Suipacha 1333	LU-VI: 15-21
Brodersohn-Martínez	Viamonte 625	LU-VI: 13-19
C.C. de España en Buenos Aires (ICI)	Florida 943	LU-VI: 10:30-20
C.C. E.F. Virla	25 de mayo 265	8 -12 17 - 22
C.C. Nordeste (Resistencia)	Calle Aruto Illia 355	LU-VI 8-13 17-22
C.C. "J. Ingenieros" Fac. de Medicina.	Paraguay 2155	
Café de la Seda	Armenia 1820	MA-VI: 16-1; SA-DO: 9-3
Carnicería Tula	Río de Janeiro 1074	LU-SA: 7:30-13; DO: 9-13
Casa 13	Belgrano y Pasaje Revol	MI-VI: 18-21
Casa de la cultura	San Martín 373	
CC Bernardino Rivadavia (Rosario)	San Martín 1080	LU-VI: 8-20; SA-DO: 10-20
CC Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA:10-21; DO: 12-21
CC de la Cooperación	Maipú 73	LU-VI: 9-21
CC Del Arbol (San Isidro)	Ituzaingó y Libertador	



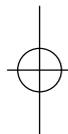


CC Islas Malvinas	Calle 19 y 51	LU-DO: 10-22
CC Recoleta	Junín 1930	MA-VI: 14-21; SA-DO-FER 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LU-SA: 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 15-21
Cecilia Caballero	Suipacha 1151	LU-VI: 11-13, 15-20; SA 11-13
Centoira	French 2611	LU-VI: 10-20, SA: 10-13, DO: entrevista
Centro Contemporáneo de Arte (Mendoza)	9 de Julio y Gutiérrez	LU-VI 7-19
Centro Cultural del Sur	Av. Caseros 1750	MA-DO 14-20.30
Centro de Arte Moderno (Quilmes)	Hipólito Yrigoyen esquina Garibaldi	
Centro de Gestión y Participación N° 13	Cabildo 3067 1°	
Centro Metropolitano de Diseño	Villariño 2498	LU-SA 11-17
Ciudad Vieja	Calle 17 y 71	
Club Hípico Argentino	Av. Figueroa Alcorta 7285	
Colegio de Abogados de San Isidro	Martin y Omar 339	LU-VI 10-20
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
De Santi	Marcelo T. De Alvear 834	
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1°	LU-VI: 11-19
Edea Galería de Arte	Defensa 771	DO-VI 14.30-19
El Camarín de las Musas	Mario Bravo 960	
El Gato Viejo	Av. Del Libertador 405 Galpón 1	LU-VI: 10-15; SA: 11-15
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
En Tren de Arte	Estación Retiro (ex línea Mitre)	
Escuela Argentina de Fotografía	Campos Salles 2155	LU-VI: 15-21
Escuela Argentina de Fotografía (Córdoba)	Chile 54	LU-SA 10-13 y 16-22
Esmeralda	Esmeralda 1274	
Espacio Vera	Vera 431 2°A	SA-DO: 21-00m otros h por teléfono
Espacio 10	Magallanes 852 PB 10	LU-VI 10-17 SA 11-18
Espacio Cultural Lanín a Cielo Abierto	Lanín 33 y 36	SA-DO 13-18
Espacio Cultural Urbano	Acevedo 460	LU-SA 13-22
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-DO: 16-21
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9°C	MI Y JU: 17:30-19:30; MA Y VI: 14-18
Espacio Giesso	Cochabamba 360	lunes a viernes de 16 a 20 hs
Espacio Ojo al País	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10-21; DO: 12-21
Espacio Rich	Costa Rica 4670	MA-SA: 11-20
Espacio Vox	Zeballos 295	JU-DO: 17-20
Espero Infinito	El Salvador 5783	
Fábrica	Chile 249	
Facultad de Arquitectura (Patio Central)	Ciudad Universitaria Pabellón III	LU-SA: 7-24
Facultad de Derecho	Av. Figueroa Alcorta y Pueyrredón	
Facultad de Ingeniería	Las Heras 2214	
Filo	San Martín 975 - subsuelo	LU-DO: 12-24
Fond Art	Reconquista 269	
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10-18
Forma	Aráoz 2540	
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	LU-VI: 11-21; SA: 10-14
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	LU-VI: 11-21; SA: 10-14
Foto Club Buenos Aires	San José 181	LU-VI: 11-21; SA: 9-17



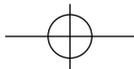
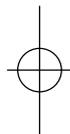


Fotoespacio del Retiro	Torre Plaza Fuerza Aérea Argentina (Fr	MI-SA 12-21
Fotogalería de la Embajada de México	Arcos 1650	LU-VI 10-17
Fotogalería de la Fac. de Ciencias Sociales	Franklin 54	
Fund Centro de Estudios Brasileiros	Esmeralda 965	
Fund Klemm	M. T. de Alvear 626	LU-VI: 11-20; SA: 11-14
Fund Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Fund Rozembum	Lima 1017/27	LU-VI: 11-19
Fund. Elía, Robirosa	Azcuénaga 1739	LU-VI 14-20.30
Fundacion Centro de Estudos Brasileiros	Esmeralda 965	LU-VI: 10:30-19:30
Fundación Internacional Jorge Luis Borges	Anchorena 1660	
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502	LU-VI: 12-19, SA: 11-15, DO: 14-19
Galería Fotocafé 4 Elementos	Sarmiento 341 2º piso	LU-VI 13-19
Galería Juan Canavesi	Pte. Scabuzzo 63	LU-VI 16-20
Galería Verde Talo	Callao 1380	
Galerías Croquis	Del Valle Iberlucea 1151	LU-SA 11-19
Gara	Pje Soria 5020	LU-VI: 11-19; SA: 11-17
Hotel Panamericano	Carlos Pellegrini 551	
Hoy en el Arte	Gascón 36	LU-VI: 10-20; SA 10-13
Imaginario Cultural	Guardia Vieja y Bulnes	
INN Espacio de Arte	Santiago del Estero 1671	
IUNA, sede de artes visuales	Av. Regimiento Patricios 712	
La Carbonería	Magallanes 885	LU-VI: 10-17 ; SA-DO-FE: 11-18
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La catedral	14 entre 51 y 53	
La Dama de Bollini	Pje Bollini 2281	LU-DO: 18-24
La Fábrica Ciudad Cultural	Querandies 4290	
La Ruche	Arenales 1321	
Lelé de Troya	Costa Rica 4901	LU-DO: 11-22
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	LU-VI: 11-20, SA: 11-13
Luxolar	Pacheco de Melo 2984 PB "A"	
MACLA	Calle 50 e/6 y 7	MA-VI: 10-20, SA-DO: 15-22
MALBA	Av. Fig. Alcorta 3415	LU-VI: 12-20; ; SA-DO-FE: 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	LU-VI: 11-20, SA: 11-19
Marq - Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador y callao	LU-VI: 15-20; SA-DO: 11-19
Million	Paraná 1048	
MNBA	Av. Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19.30; SA-DO 9:30-19:30
Mosto & Rojas Arte	Paraguay 934	
Museo Casa de Hernández (Salta)	La Florida 97	LU-VI 9-13 y 16-20
Museo Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	MA-VI: 15-19; DO: 16-19
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-20
Museo Che Guevara	Nicasio Oroño 458	MA-VI 9-18 SA- DO-FE 14-18
Museo de Arte Contemporáneo (B. Blanca)	Sarmiento 450	
Museo de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	LU-DO: 14-19
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Museo de Artes Visuales Víctor Roverano	Rivadavia 498	
Museo de Bellas Artes Bonaerense	Calle 51 525	
Museo de Bellas Artes de Neuquén	San Martín y Brown. Pque Central	LU-VI 8.30-20 SA-DO 18-22
Museo de Bellas Artes de Paraná	Buenos Aires 355	LU-DO 7-13 y 16-20





Museo de Escultura Perloti	Pujol 644	MA-VI: 11-19; SA-DO-FER: 10-20
Museo de la Universidad Tres de Febrero	Valentín Gómez 4838	LU-VI 10-18
Museo de los Parques Carlos Thays	Andrés Bello s/n Parque 3 de Febrero	MA-DO 10-18
Museo de Pintura de Tilcara (Jujuy)	Rivadavia 450	
Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken	Defensa 1220	LU-VI: 10-18:30; DO: 15-18:30
Museo Eduardo Sivori	Av. Inf. Isabel 555	MA-VI: 12-19; SA-DO-FER: 10-18
Museo Etnográfico	Moreno 350	MI-DO: 14.30-18.30
Museo Fernández Blanco	Suipacha 1422	MA-DO: 14-19
Museo Histórico Fotográfico de Quilmes	25 de Mayo 218	
Museo Histórico Provincial de Paraná	Buenos Aires 286	
Museo Histórico Saavedra	Crisólogo Larralde 6309	
Museo José Hernández	Av Libertador 2373	MI-VI: 13-19; SA-DO-FER:15-19
Museo Nacional del Grabado	Defensa 372	LU-VI y DO: 14-18
Museo Pasquini López (Jujuy)	Alto La Viña	LU-VI 13-20
Museo Provincial de Bellas Artes (Salta)	La Florida 20	MA-SA 9-19 DO 9-14
Museo Quinquela Martín	Av. Pedro de Mendoza 1835	MA-DO: 10-18
Niko Gulland	Bulnes 2241 PB "B"	LU-VI 15-20
Núcleo de Arte	Chile 556	LU-VI 11-13 y 16-19 SA 11-13
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-DO: 16-20
Palacio Campodónico	Diag 79 esq.5	
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Planetario de Buenos Aires Galileo Galilei	Av. Sarmiento y Belisario Roldán	LU- VI: 9-17, SA-DO-FE: 13-19
Plaza Defensa	Defensa 535	MA - VI: 12-20; SA-DO: 15-21
Praxis (Arenales)	Arenales 1311	LU-VI: 10:30-20; SA: 10:30-14
Principium	Esmeralda 1357	LU-VI: 10-20:30; SA: 10-13
Quitapesares	Jorge Newbery 3713	LU-VI: 10-20; SA: 11-18
Rubbers Ateneo Gran Splendid	Av. Santa Fe 1860 2º	LU-VI: 11-20; SA: 11-13:30
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Sala de Exposiciones del Casino Central	25 de Mayo 2847	
Sara García Uriburu	Uruguay 1223 PB	LU-VI: 11-13, 16-20; SA 11-13
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	MA-VI: 14-2; SA-DO: 17-2
Surcos Arte	Muñiz 855	
Sylvia Vesco	San Martín 522 1ª	LU-VI: 14:30-20; SA:11-13
Teatro Argentino de La Plata	Calle 51 entre 9 y 10	MA - DO: 10-20
Teatro de la Ribera	Pedro de Mendoza 1821	
Theo	French 2317/19	LU-VI: 9:30-13, 16-20, SA: 9:30-13:30
Tiempos del Alma	Membrillar 225	LU-VI: 10-13 - 16-19:30 12-19
Ursomarzo	Arenales 921	LU-VI: 11-19, SA: 10-13
Van Eyck	Av. Santa Fe 834	
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
Villa Victoria	Matheu 1851	
YYP	Arroyo 959	LU-VI: 13-20, SA: 10:30-13
Zamora Arte	Guido 1831	LU-SA: 13-20
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-VI: 10:30-21; SA 10:30-13
Zurbarán Alvear	Av. Alvear 1658	LU - VI: 10:30 - 21, SA: 10:30 - 13





Tatlin abierto

HORARIOS

>Lunes 15 a 18 hs, martes disponible para armar cosas nuevas, miércoles a viernes de 11 a 20 hs, sábados y domingos de 11 a 20 hs.

LA BARRA MÓVIL (a cargo de Silvia, la reina del menú)

>Viernes, Sábados y Domingos de 17 a 24 hs

CURSOS Anotate. Vos también podés abrir tu espacio.

>Inmersión escénica con Jorge Porcel Jr.

>Yoga Iyengar con Vanesa Sacca

>Taller de dibujo y pintura con Karina Zabala Glocker

>Taller de fotografía con Pablo Garber

Horarios, precios, información en
www.proyectovenus.org

Agenda Noviembre

>Sábado 8, 20 hs // Box y poesía

Combate de boxeo: Gastón Cammaratta versus Mariano Del Aguila. Durante los minutos de descanso, lectura de poesía a la defensiva, por Washington Cucurto.

>Viernes 9, 20 hs // Show de los pasteles

Presentación de la revista Venews, recital de Sergio Pángaro.

>Viernes 15, 20 hs // Inauguración de Fernanda Laguna

Curador: Sergio de Loof. "Albumsentime": cuatro artistas recrearon un album de figuritas, con fotos para pegar.

>Domingo 17, 20 hs // Simposium sobre Arte y Placer

Coordinado por José Fernandez Vega. Solicitar invitación a info@proyectovenus.org

>Viernes 22, 20 hs // "El Estado, el derecho y la propiedad. Formas de dominación".

Charla a cargo de Diego Melero.

Tatlin

Salta 636, San Telmo, Ciudad de Buenos Aires

www.proyectovenus.org