

MUESTRARIO DE TEXTOS DE SALA

Compilado por Fernando Aíta

Muchas gracias a todas las personas cuyos nombres aparecen como expositorxs, curadorxs, escritorxs, colaboradorxs, etc.

Gracias especiales a Marcos Kramer, Pablo Ziccarello, Julio Fuks, Santiago García Navarro, Silvia Gurfein, Leticia Obeid, Francisca López, Kiwi Sainz, Herminda Lahite, Alix de La Barrière...

ÍNDICE

Lucas Di Pasquale, "Caminando por allí" (2012)
Patricia Hakim, "SOY guarango sin glamour" (2012)
Cotelito, "El extraterrestre es un ser humano" (2013)
Nicolás Cuello, "Arquitectura blanda" (2014)
Gachi Rosati, "El viaje del acero" (2014)
Joaquín Aras, "La fábula del sátiro y el apóstol" (2014)
Silvia Gurfein, "La fuerza débil" (2015)
Eduardo Molinari, "Inexorable" (2015)
Tamara Stuby, "privado: balance" (2016)
Santiago García Navarro y Sol Pipkin, "Plan" + "Fe de errantes" (2016)
Marie Bardet, "Metasbilad o una experiencia sensible radical" (2016)
Marcos Kramer, "Al final del espectro visible" (2016)
Dani Lorenzo, "1000 T - Contrapeso" (2016)
María Alejandra Gatti, "Escribir el espacio" (2017)
Tito del Águila, "Glocales, otra vez" (2017)
Julio Fuks, "Imágenes expandidas" (2017)
Raquel Masci, "Venceremos / Black is beautiful" (2017)
Lucía Savloff, "El conjunto de lo viviente" (2018)
Pablo Ziccarello, "Aproximaciones inexactas (a una pintura cualquiera)" (2018)
Adriana Lestido, "Todas las manzanas cayeron" (2018)
Micaela Cartier, "El olor a sangre humana no se me quita de los ojos" (2018)
Fabio Kacero, "Un vaso de leche" (2019)
CPU, "Choreo" (2019)
Diana Aisenberg, "Balance" (2019)
Tania Puente, "Asedio fantasmal" (2019)
Osvaldo Baigorria, "La vuelta al reino en un acto" (2020)
Runa Mateos, "Un desierto habitado" (2020)
Leticia Obeid, "Un mundo raro" (2021)
Nicolás Testoni, "Un bosque en ruina" (2021)
Martín Legón, "Árboles profundamente artificiales" (2021)
Joaquín Barrera, "¿Para qué sirven las espinas?" (2021)
Jeremías Castro, "Del barroso tectónico, hacia una geografía imaginaria" (2021)
Jimena Ferreiro, "Neno" (2021)
Alfredo Aracil, "Dendrita" (2021)
Lula Mari, "El caldero" (2021)
Clarisa Appendino, "Soy anillo ahora" (2022)
Juan Laxagueborde, "Muestra número doce" (2022)
Irene Gelfman, "Una colección de bolsillo" (2022)
Francisco Garamona, "El campeón de los fantasmas" (2022)
Gastón Herrera, "Passage" (2022)
José Luis Landet, "Gus Navas y sus pinturas de fragmentos de cine" (2022)
Carla Barbero, "Intarsia, Jacquard y mi Ami Capital" (2022)
Manuel Fernández, "Alguien señala el cielo y la tierra" (2022)
Ángel Jara, "La huella del trabajo" (2022)
Julián López, "Deriva constructiva" (2022)
Andrei Fernández, "El transicionar del arte" (2022)

CAMINANDO POR ALLÍ

Diciembre de calor amable, visibilidad envidiable y ganas de viajar. Deseaba conducir su automóvil por caminos que lo alejaran de aquella ciudad acostumbrada a enredarlo. Imaginaba carteles comentando distancias y direcciones. Se sorprendió entusiasmado, los días previos había estado tanteando si viajar o no viajar. ¿Tan cerca de fin de año?, ¿por tan poco tiempo?, ¿solo? ¿Acaso aquella cosquilla que lo animaba no tenía que ver justamente con el hecho de viajar solo? Una vez en la autopista las preguntas y el entusiasmo que acababa de sorprenderlo se corrieron de lugar como lo harían dos personas que prefieren el sitio apartado de una reunión. Conducir tenía sus altos y sus bajos y, a pesar de aquel cielo, imaginó lluvia. Agua que nos despierta de alegría y luego nos perturba y luego la extrañamos y prometemos caminar bajo su cielo a sabiendas de que las promesas no pertenecen a nuestro tiempo. El tema central durante el viaje era sin duda el combustible. La autopista recién finalizada no contaba con estaciones de servicio en sus márgenes y el tanque de su automóvil podía almacenar tan sólo unos treinta y cinco litros de nafta. Se detuvo por primera vez en la ciudad de Bel Ville, a tres kilómetros de la carretera completó el tanque para luego desandar esos mismos tres kilómetros y retomar su camino. Se detuvo por segunda vez en la ciudad de destino y entonces el trayecto le pareció incomprensiblemente corto. Se le cruzó por la cabeza algo aún más incomprensible: que la proximidad entre Córdoba y Rosario era algo que no tenía dimensionado. Como si en el croquis mental del arquitecto Cepeda, el punto que es Rosario, que se encuentra entre el punto que es Córdoba y el que es Buenos Aires, estuviese casi pegado al de Buenos Aires. Llegar a la casa de Hernán Camoletto fue simple, continuó por la Avenida Pellegrini, en donde había desembocado la autopista, hasta el Boulevard Oroño y allí dobló a la izquierda hasta encontrar la calle 9 de Julio, luego a la derecha por Dorrego hasta Zeballos donde estacionó, alimentó el parquímetro y se despidió de su coche. La casa que Camoletto compartía con Mónica era un corazón de manzana con pisos y aberturas de pinotea y una terraza con asador que denunciaba la invasión de edificios. Después del almuerzo, Mónica retornó a su trabajo y Cepeda salió en compañía de Camoletto hacia la zona más céntrica de Rosario. Visitaron a María Luque para dibujar y merendar; como si dibujar fuese la vida misma y merendar una ocurrencia de aquella tarde. Luego descubrieron que al Pasaje PAM le habían incorporado un cartel en el piso de su ingreso. A Cepeda le pareció un cartel muy bonito (aunque no hizo ningún comentario) que lo anunciaba como sitio histórico o turístico. Por la noche y en la costa del río comieron pescados enormes. Al regresar a la casa de la calle Zeballos, Camoletto enseñó a Cepeda dibujos que pensaba exponer en Córdoba el próximo año. Contemplados por Cepeda, los dibujos mostraban cabezas –o túneles infinitos– en cautiverio de paisajes que sucedían a mitad de camino, entre su estómago y su corazón. Igual que páginas de un cuaderno los paisajes parecían arrancados de algún sitio por donde Camoletto tenía la costumbre de caminar. En Córdoba era sabido que Camoletto cultivaba esa costumbre. Camoletto caminando en compañía de amigos. Camoletto caminando sin compañía alguna. Camoletto caminando y fumando un cigarrillo tras otro. Caminaba como uno más de Córdoba. Parecía no aceptar ni planificar demarcaciones que limitaran su territorio, el cual era semejante a una enredadera. Cepeda no logró reconocer ese lugar, donde seguramente las huellas de Camoletto aun estaban frescas, y sintió que aquellos paisajes podían ser arrancados una y otra vez por el propio Camoletto o por algún desconocido. Nada es permanente, dijo Cepeda y su frente agregó: sólo algunas equivocaciones que ahora me da pereza reconocer. En los trabajos de Camoletto el color negro sí parecía

permanente, también lejano. En un tímido intento de complicidad, el propio Cepeda se reconoció partidario del negro en el mismo momento en que un libro llegaba a su memoria. Nocturnos de Chile, Cepeda abandonó inmediatamente la idea de mencionar la trama de aquel libro, quizá porque la había olvidado, y volvió a mirar los trazos de los dibujos y reflexionó sobre su carácter performático. Poco tiempo atrás en una charla sobre performance, un artista que decía ser guatemalteco y canadiense al mismo tiempo apellidado Góngora, iniciaba su presentación preguntando al público ¿Qué es una performance? Cepeda aseguró que, de haber viajado previamente a Rosario, hubiera respondido: los dibujos de Hernán Camoletto son una performance. Posteriormente Camoletto enseñó a Cepeda fotografías de paisajes donde árboles y cielo parpadeaban de noche. Cepeda pensó que algo sucedía allí de manera imperceptible y luego pensó en el valor de lo imperceptible y más tarde intuyó que algo evidente generaba aquello imperceptible, pero que seguramente aquello que era evidente tenía lugar afuera del recorte. Movimiento de luna. Viento. Marea. Cambio de temperatura. Creciente o su eco ensordecedor. Esta vez en su paladar, Cepeda recordó una comida con papa y palta que había probado en Lima. Lo que deseaba recordar en realidad y no le salía eran unos dibujos de Gilda Mantilla y Raimond Chaves, publicados en nueve cuadernos llamados Dibujando América. O acaso una pregunta que acompañaba esos cuadernos: "¿Sirve de algo ponerle nombre a un territorio más grande que sus límites?" Una carpeta con pequeños dibujos donde un trazo azaroso y en voz baja había descargado de manera precisa árboles y follajes sobre el papel, fue lo último que Camoletto enseñó adentro de su casa. Cepeda supuso que antes de ser descargados, esos últimos paisajes habían estado esperando desde hacía tiempo. - Tal vez en el papel. O quizá en tus dedos. -En mis uñas. Finalmente Camoletto condujo a Cepeda hacia la terraza para mostrarle ramas que estaba recolectando y también pensaba exponer en el museo de Córdoba. Árboles negros. Cepeda respiró incendios de pinos cordobeses. Pero el negro de los árboles de la terraza era diferente al de los árboles cordobeses. No se trataba de un negro pintado con fuego, ni siquiera pariente de la pintura. Le pareció el color de algún personaje, seguramente secundario, de un film o de un libro. Familiar a la literatura. Cepeda recordó a Miles Heller caracterizado por Alice Bergstrom en Sunset Park de Paul Auster (que se encontraba leyendo por aquellos días). Alice intuye que Miles fue herido en alguna guerra que ella siempre ignorará. Miles Heller no era un personaje secundario por lo tanto Cepeda hizo foco en Alice y su conformismo. Después masticó sus pensamientos y sus dientes lo interpelaron sobre la incumbencia de diferenciar los personajes secundarios de los primarios, también el estómago mencionó algo sobre los personajes de reparto. Luego tendieron la cama en el sillón del living, Cepeda enchufó las pastillas para los mosquitos que le alcanzó Mónica, apagó la luz de la lámpara y se durmió pensando que por la mañana regresaría a Córdoba. En mitad de la noche Cepeda tuvo un sueño que tal vez lo alejaba de aquel negro de los dibujos. Soñó con un verde inmenso atravesado por un celeste con piedras. Tomó distancia como lo hacía en la fila de la escuela y descubrió a su madre que insistía en abrazarlo. Luego intuyó un verde bastante más amplio de lo que había percibido y a sus hermanos caminando por allí.

Lucas Di Pascuale

"Restos nocturnos", Hernán Camoletto en Museo Genaro Pérez (CBA), junio 2012

SOY GUARANGO SIN GLAMOUR

Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra guarango significa: incivil, es decir, falto de civilidad o cultura. También grosero, mal educado, desmañado, sin gracia. O sea que desde el punto de vista del español la acepción de la palabra es claramente despectiva. Pero si la entendemos desde el punto de vista de la cultura local popular el significado de Guarango se refiere al que relaciona o habla Guaraní.

El título configura un oxímoron que hace referencia, por un lado, a la singular cultura de la región del Gran Chaco, conformada por la conjunción de los pueblos originarios con los inmigrantes habitantes de estas superficies sudamericanas de aún perturbables economías y sistemas sociopolíticos. Y por el otro lado, alude a aquellas sociedades que, sin pudor hacen su imagen de la cultura del exceso y superficialidad.

SOY está escrito con mayúscula porque se lo inscribe como un guiño de las siglas utilizadas para simplificar al programa "Simultaneidades y Otras Yervas", proponiendo a "SOY guarango sin glamour" como la segunda fase del mismo. Aparte de connotar la obvia acepción a la primera persona del verbo: ser.

Para su implementación se convoca a artífices de Bolivia, Paraguay y Argentina (Chaco, Formosa, Tucumán, Santiago del Estero y Salta) a que desarrollen trabajos que den cuenta de la particularidad del carácter regional, de su potencial y de los poros fronterizos que hacen a la identidad. Se plantean viajes, reconocimientos, intercambios y desarrollo de producciones, que puedan dar cuenta de las afinidades y/o diferencias que captan sus artistas (visuales, escritores y músicos) quienes a través de su modo particular de trabajo dan impulso a la producción comunal.

El programa también extiende sus preguntas al campo de la educación y a sus nociones de igualdad, no discriminación y justicia.

"SOY Guarango sin glamour" le da un plausible sentido al arte encontrando el protagonismo en estas comunidades, que si bien están aún en desarrollo, tienen ya la fortaleza de la construcción de un discurso propio dado por la convivencia y fusión de lo originario con lo contemporáneo.

Patricia Hakim

"SOY guarango sin glamour", Andrés Bancalari, Fabiana Larrea, Marcelo Nieto (Chaco), Marcos Ramírez, Charo Bogarín (Formosa), Carlota Beltrame, Gabriel Chaile, Lorena Kaethner, Jorge Gutiérrez (Tucumán), Gustavo Luis Tarchini, Víctor Moresi, Cecilia Teruel, Colectivo: "Orquídeas y Avispo hacen Rizoma" (Santiago del Estero), Andrea Elias (Salta), Marcos López (Santa Fé), Bettina Brizuela, Mónica González (Paraguay), Joaquín Sánchez (Paraguay – Bolivia), María Galindo (Bolivia) en Casa de las Culturas (Resistencia, Chaco), noviembre de 2012

EL EXTRATERRESTRE ES UN SER HUMANO

15 de mayo 2013

El presidente de los Estados Unidos de Norte América dio su último discurso en la Cumbre de las Naciones Unidas. Visiblemente consternado subió al atrio donde brindaría su esperada alocución. Desde los asientos más próximos se podía ver cómo el sudor brotaba a raudales desde sus poros presidenciales. Con la mirada gris opaca parecía querer transmitir un secreto inenarrable, tal vez dos o tres palabras que cambiarían definitivamente el curso de los acontecimientos.

Tras unos minutos de comportamiento errático y dubitativo, el presidente comenzó a recitar un poema que no pudo concluir. Sus ojos se colmaron de amargas lágrimas y sin que nadie lo pueda percibir, extrajo de sus ropas un reluciente revolver, se lo colocó en la sien y disparó. Barack Obama murió en el acto.

16 de mayo 2013

Transcribimos las últimas palabras del Presidente Obama. El poema que recitó ante los honorables representantes de la O.N.U.

“En lo alto de la noche
una estrella colorada
sus lenguas vienen a besarnos
desnudos nos abrazaremos
tierra y cielo se encontraran
largamente hemos esperado sus remotas luces
para ustedes nuestra alegría y hospitalidad
Señores del tiempo tan lejano
esta esfera celeste se brinda
deseamos fundirnos con su avanzada inteligencia
glorioso sea el día cuando nos reconozcamos en la cumbre del sexo...”

15 de Junio 2083

Hoy nació Agustín el primer niño de padres humanos en el vecino Planeta de Marte.

Pesa 3,5 kg, tiene unos ojos muy chispiantes, llora y se amamanta como todo mamífero recién parido.

Nunca un ser humano había visto la luz por primera vez fuera de su planeta. Hay grandes esperanzas puestas en esta nueva existencia.

Damos la bienvenida al primer marciano, colmamos nuestras copas y brindamos por ti Agustín! Que las estrellas se fundan en un colapso fundacional e iluminen tus pasos en esta tierra rojiza y desolada.

1 de Mayo 2013

De no encontrar las hormigas un intenso placer en trabajar juntas por el bienestar del hormiguero, éste no existiría.

18 de Mayo 2012

Cuando cierra los ojos, dos ruedas de fuego comienzan a girar, siente miedo y corre hacia la terraza, se toma un vaso de yogurt y el fuego se convierte en un solo océano monstruoso de colores brillantes.

Si tiene sueño piensa en todos los que están durmiendo y en los que no.

En la pared de su cuarto pintada de blanco apoya su cabeza y trata de comenzar el viaje. Hace dos años que una llamada anónima le dijo que en la pared pintada de

blanco de su cuarto estaba ubicado el portal que conecta este mundo material con la cuarta dimensión.

Todos los días al amanecer lame un centímetro de pared, su lengua es el órgano más sensible en el cual confía para poder detectar la presencia del portal.

No pretende evadirse de la rutina de su vida cotidiana, le empuja un fervoroso deseo de saber.

21 de Mayo 2013

Diario Popular:

"Su obra refleja el universo y se impone cándida, primitiva, animal, riente y desnuda como una marciana bañándose en la laguna de los mil siglos."

16 de Mayo 2013

Un nuevo movimiento popular se ha alzado en todas partes del orbe, se discuten nuevas formas de gobierno y de relaciones económicas justas y razonables. Es una movilización constituida por la parte de la clase obrera que no se ha dejado deprimir ni postrar por la opresión física y espiritual del sistema capitalista.

Se desconoce el desenlace de esta renovación mundial, pareciera que los extraños fenómenos astronómicos sucedidos recientemente han prendido la mecha de la conciencia y solidaridad entre las personas.

27 de Mayo 2013

Se estaban tocando las manos.

Sentían el frío bajo la lengua

tan próximo dentro suyo

un ojo sobre un ojo

una piel sobre una piel

un siglo sobre un siglo

una soledad sobre una soledad

un todo sobre un todo

una nada sobre una nada.

Cotelito

"Mientras siga existiendo, la nada es una utopía", Mario Scorzelli en Galería Inmigrante, Mayo 2013

ARQUITECTURA BLANDA

En el aparente silencio que recorre la sutileza de cada representación de aquello que vive dentro de nosotros, Sol Massera nos brinda la oportunidad de volver a preguntar sobre lo que parece verdadero.

¿Qué lugar tienen las imágenes en la producción de cuerpos, en los deseos que en ellos se encarnan, y en los tránsitos de vida que sostienen?

Encontramos en esta suerte de laboratorio, o escenario de exploración, herramientas para dismantelar el orden normativo con el que las imágenes de la medicina operan sobre la verdad aparente de nuestras corporalidades y las identidades que a ellas son asignadas, abriendo de forma crítica interrogantes que construyen espacio para lo distinto. Se abre, así, una grieta en la institucionalidad de la mirada científica, que transforma a estas imágenes en tecnologías de lo posible, en una invitación a visitar la profunda diferencia que nos habita y nos constituye.

Se sostiene en la delicada belleza de estas piezas, casi como eco, el interrogante sobre cuán profundo puede calar en el cuerpo una pregunta.

Nicolás Cuello

Arquitectura blanda, Sol Massera en Residencia Corazón (La Plata, Buenos Aires), agosto 2014

EL VIAJE DEL ACERO, 2014.

Dos años atrás, mi investigación acerca de la vida y obra de Léonie Matthis me llevó al Museo Histórico Cornelio Saavedra. En mi intención de trabajar con la historia y la pintura, Léonie me invitó a la sugestión de evocar el pasado. Allí encontré en una de las salas una cita que decía: "hacemos historia para saber lo que somos y de dónde venimos. (...) el pasado no precisa de nosotros, somos nosotros los que necesitamos de él. Entre otras cosas porque el pasado sólo importa en la medida en que venga a constituir un presente" Ángel Castellán (1984: 106-107) Tiempo e historiografía. Bs. As. Biblos.

EL VIAJE DEL ACERO

Durante una conversación, mi tío Piti me mostró una fotografía. En ella, mi abuelo Santo Rosati, micrófono en mano, hablaba ante una multitud. Era el día que Santo y Francisco (su socio) celebraban los 25 años de la fundación de Rosati y Cristóforo Sociedad Anónima (RYCSA). En la imagen se veían banderas argentinas y tres cuadros colgados en la pared: uno del general José de San Martín, otro del general Juan Domingo Perón y, en el medio, una reproducción del cuadro "El pueblo quiere saber de qué se trata".

Santo, a quien no alcancé a conocer porque murió antes que yo naciera, aprendió su oficio de herrero a los ocho años de edad, por estar vinculado al mundo ferroviario, ya que su padre era el jefe de la estación Conversano, en la provincia de Bari. Escapando de la falta de oportunidades en Italia, llegó a la Argentina en 1923, como quien dice "con una mano adelante y otra atrás". Trabajó como obrero de la construcción, y a los dos años de su arribo ya era dueño de un taller metalúrgico con más de noventa empleados. Era un apasionado del arte del hierro. Su primera gran oportunidad se produjo después de la crisis del '30, cuando obtuvo en una licitación la posibilidad de comprar las cruces de hierro de las tumbas de las víctimas de la fiebre amarilla del cementerio de la Chacarita. Esas cruces se transformarían en ventanas, puertas y estructuras. Y el pago por la compra de las cruces, fue saldado con la realización de algunos portones que aún hoy cierran y abren el mismo cementerio.

Santo fundó junto a Francisco Cristóforo la empresa R.Y.C.S.A, que, con más de tres mil empleados, se dedicaba a la fabricación de puentes grúas, calderas, máquinas herramientas, maquinaria agrícola y construcciones metálicas en general. Disponía también de una sección de laminación de perfiles y fundición de acero. RYCSA fue uno de las empresas que apoyaron la creación de SOMISA (Sociedad Mixta Siderúrgica Argentina) y Altos Hornos Zapla, ambas empresas del Estado Nacional. Lo mismo ocurre cuando entre 1951 y 1952 se crea IAME (Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado). RYCSA se incorpora como una de las proveedoras de las componentes con los que se construyen los aviones Pulqui (flecha en mapuche), los rastrojeros y el automóvil Justicialista.

Santo y Francisco deciden incursionar en la fabricación de un automóvil íntegramente argentino, pero el directorio de RYCSA esta vez no los acompaña, decisión que los llevó a tomar los riesgos de la inversión con su propio patrimonio. Desarrollan tres proyectos, que según la dirección técnica del ingeniero turinés Juan Rossi, debía situarse entre los automóviles europeos y los norteamericanos respecto a dimensiones y potencia. En 1955 los primeros prototipos son presentados en el hall central del edificio de YPF en la avenida Diagonal Norte. Se trataba de la micro coupé Mitzi B40, el sedán dos puertas Gilda y la pick up Gauchito. El Gilda era un proyecto desarrollado íntegramente en Argentina, tanto la parte mecánica como la carrocería y el chasis. El motor era de cuatro

cilindros en V a 90° de 1792 cm³ y 55. HP Gilda era el nombre de la mujer de Santo, es decir mi abuela.

Por esos días, recuerda mi padre que tenía 13 años de edad, el 16 de junio de 1955: "Como todos los mediodías cruzaba la Plaza de Mayo para ir al Colegio Nacional de Buenos Aires. Cuando salí de la boca del subte en Diagonal Norte vi los Gloster Meteor bombardeando y destruyendo la Plaza. Corrí desesperado por Avenida de Mayo y luego bajé en la estación Carlos Pellegrini de la Línea B y junto a una multitud escapamos del horror, viajando con las puertas de los coches abiertas, hasta Federico Lacroze (Chacharita) desde donde llegué corriendo hasta mi casa".

Este trágico bombardeo de nuestra historia política, con el que se inició la llamada "revolución" Libertadora, torció fuertemente el rumbo que estaba tomando el desarrollo estratégico de la industria metalúrgica nacional: el nuevo direccionamiento económico contrajo el crédito a la industria, y dos años más tarde al bombardeo, Santo y Francisco se ven obligados a vender todas sus acciones de RYCSA, lo que les impide producir estos tres prototipos.

¡Parece mentira! ¡Qué paradoja! Del hierro transformado por el fuego, de las cruces del cementerio, a los sueños de acero, ¡y ahora nos cae del cielo! Esta masacre de Plaza de Mayo con sus cientos de víctimas fatales, además del horror instaurado, arrasó con millones de sueños, entre ellos el sueño del automóvil Gilda.

Gachi Rosati

El viaje del acero, Gachi Rosati en Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra (CABA) marzo 2014.

LA FÁBULA DEL SÁTIRO Y EL APÓSTOL

Una herencia que no conocemos. Se dice que la historia del cine está escrita por norteamericanos y europeos. Pocos saben que a principios del siglo XX en Argentina surgieron dos de los géneros cinematográficos más conocidos y rentables: la animación y la pornografía.

Las películas fundacionales fueron realizadas por europeos que migraron a nuestro país, y su contenido y producción no hubiera sido posible sin la ayuda del contexto local.

Numerosos historiadores legitiman el legado de estas obras pero el hecho de que no quede registro de ellas hizo que no llegaran a trascender.

Estos films son todavía hoy extranjeros en su país.

1

EL SÁTIRO

EL SÁTIRO ESCURRIDIZO

Generaciones y generaciones afirmaron que fue rodada en la ribera de Quilmes, o quizás en la de Rosario. Lo cierto es que *El Sátiro* (1907) cuenta como un pícaro sátiro acecha a un grupo de bellas mujeres en un lago y tiene sexo con una de ellas, convirtiéndose en la primera película porno de la historia.

EL VIEJO PARAÍSO

Cuentan que a comienzos del siglo, muchos extranjeros venían a filmar películas eróticas en Argentina porque en Europa estaba prohibido y aquí no había censura.

Una gran ventaja era que las actrices, generalmente prostitutas, podían pasar por europeas. La mayoría de las veces, los realizadores eran anónimos, y los actores masculinos usaban máscaras para no ser reconocidos. Las películas se revelaban de forma casera en bañaderas. El circuito era clandestino. Su destino, Europa.

Se dice que la única copia existente de *El Sátiro* está en manos de un coleccionista español.

EL DESCUBRIMIENTO DEL HÉROE

La historia confirma que *El Apóstol* (1917) es una sátira política, crítica el gobierno de Yrigoyen y es el primer largometraje de animación de la historia.

Su realizador, Quirino Cristiani, pionero del cine de animación, era hijo de italianos. A Cristiani se le ocurrió desarrollar una técnica para animar articulaciones en los dibujos. Fue así como para *El Apóstol* utilizó 58000 dibujos a 14 cuadros por segundo. La ilustración de los personajes fu hecha por un conocido caricaturista de la época, el mono Taborba, y la producción estuvo a cargo de Federico Valle, famoso productor periodístico. Debido a la fama de sus compañeros y el desconocimiento de esta nueva técnica por parte del público, el éxito de la película fue atribuido a Taborda y a Valle, haciendo que Cristiani pasara desapercibido.

EL HÉROE Y EL RATÓN

Décadas más tarde, Cristiani enseñó su técnica y logró tener una exitosa productora propia, animando muchas películas más.

Un día llegó una visita inesperada desde un lugar muy lejano. Era nada más y nada menos que el famoso Walt Disney, quien quedó deslumbrado con el trabajo de Quirino y le ofreció que trabajara para sus estudios.

-Ven conmigo a la tierra de la fantasía.

Cristiani, muy convencido, rechazó la oferta porque quería apostar por nuestro país.

LAS LLAMAS DEL OLVIDO

Un incendio en el depósito de Valle y otros dos posteriores en los estudios de Cristiani acabaron con todo el registro de *El Apóstol*. Quirino se retiró un tiempo después quedando en el olvido.

Joaquín Aras

Disney es grande pero yo soy el primero, Joaquín Aras, en la ene, nuevo museo energía de arte contemporáneo, febrero 2014

LA FUERZA DÉBIL

Hace muchísimos años atrás, caminaba por el centro de Buenos Aires y un impreso en el cordón de la vereda me llamó la atención. Era un papel obra blancuzco del tamaño habitual de un volante, con imágenes en rojo: una silueta humana atravesada por líneas y puntos de intersección, una mano (¿o eran dos?) trazada también de manera sintética, los pulgares perfectamente reconocibles. Y palabras en castellano junto a unos caracteres chinos, esos emblemas misteriosos y ajenos (cuentan que fueron inspirados en las huellas de los pájaros). Estos son recuerdos difusos tal vez, pero lo que nunca olvidaré es el mensaje que propagaba: masajes con fuerza fuerte, masajes con fuerza débil.

Esa idea, la de que la fuerza podía desdoblarse, tener un signo diferente a su propia definición, permaneció para siempre en algún lugar de mi mente.

Débil deja de ser un adjetivo con carga negativa para volverse una calidad, una disposición, una táctica.

Tal vez hoy sea evidente, pero en aquel momento esa posibilidad inauguró un espacio distinto para intuir cómo las cosas son, se mueven y se transforman en este mundo. Y el modo en que podemos intervenir en él.

Durante años esta noción ha vuelto a mí para permitirme nombrar cierta forma de obrar en la que, entre otras cosas, el tiempo es el recurso fundamental para producir un efecto transformador.

Deambulando por mi cabeza entre las obras convocadas para esta muestra (las que finalmente forman parte de ella y también las que, por edición necesaria, quedaron sólo como pensamientos) sospecho que tal vez sean manifestaciones de este tipo de energía y que ser impulsados así, podría ser uno de los nodos de afinidades de los artistas aquí hermanados.

Semejanzas y simpatías pero también asperezas aparecen en ocasión de estar un tiempo juntas las obras en mi interior y ahora en este espacio. Y en el mapa que dibujé mentalmente al reunir las (como si volviera a visualizar el cuerpo atravesado por líneas de mi volante encontrado), fui nombrando estas intersecciones como cierta deslocalización de los soportes (como pregunta eterna, como ausencia, como liberación), una suerte de desdoblamiento de los materiales (como separar una hoja en dos desde el borde, como partir un cabello al medio), lo reversible o lo irreversible de la cosa de apariencia bidimensional, la hipótesis de que todo es parte (otro título posible para esta exhibición) es decir, algo entre las mínimas unidades pensables y la cuestión de lo fragmentario del conocimiento y la percepción.

Y unas imágenes que llegan a algún grado de abstracción como consecuencia, pero no como programa.

Y una curiosidad: la presencia ineludible del azul.

Esto que estaba como mensaje cifrado en un volante polvoriento de una callecita de Buenos Aires, es, ahora puedo saber, la denominación de una de las cuatro fuerzas fundamentales del universo. En física estas fuerzas son la gravedad, la fuerza electromagnética, la fuerza fuerte y la fuerza débil.

La fuerza débil es la responsable de los fenómenos radiactivos que son desintegraciones de partículas y núcleos atómicos. Como interacción débil no sólo puede ocasionar efectos puramente atractivos o repulsivos sino que también puede producir el cambio de identidad de las partículas involucradas.

Desde otra perspectiva, Lo suave (lo penetrante, el viento) en el I Ching, es la fuerza que disipa lo rígido e inmóvil por su ininterrumpida influencia. Lo insistentemente penetrante del viento, por ejemplo, se basa en su acción incesante, allí radica su poder. Recurre al tiempo como medio para su acción.

Ahora, hablando de los artistas y en particular de las obras reunidas aquí, digo, intentando una aproximación inteligible, que Verónica Calfat obra sobre un material que pueda manifestar la metamorfosis. Y a la vez que le permita evidenciar un recurso estructural de la pintura, la construcción de la imagen en capas. Verónica cita a Ilya Prigogine: "La clave del crecimiento está en la fragilidad. Debes poder romperte para volverte a formar".

Entonces el vidrio, que contiene potencialmente esos atributos. Fundamento del espejo opaco y también de la transparencia que deja a la vista el gesto y el proceso. Se desdobra fijado. Elije pintar sobre aquello que es tan resistente que, para mutar, sólo puede partirse, hacerse pedazos.

Cecilia Biagini construye y reconstruye. Fracciona el espacio (¿de la pintura?) y rearma el mundo con los restos de lo sólido y lo endeble, y en esas reconstrucciones, en lo imperfecto del encastre, nos muestra las grietas necesarias para que el todo se constituya. El todo será siempre resquebrajado. Su pequeño cuerpo acompaña el movimiento de apertura intentando suspender la gravedad.

El mundo nos ha sido dado roto y el buen hombre y la buena mujer pasa su vida intentando rearmarlo. Así también procede Mimi Laquidara, como Calfat, como Biagini. Dándole a ese fragmento su valor testimonial.

Visibilizando las piezas faltantes o ausentes. Apelando a la memoria que religa los lazos perdidos entre las cosas, entre lo que vemos y su origen.

Hay que construir las imágenes siempre dejando un vacío porque así son las cosas en el mundo atómico. Trastoca la apariencia: lo que creemos pesado y denso es presentado como liviano y crocante. La memoria toma un rumbo gestáltico y completa la figura y la acción ausente, por contacto transitorio, por adhesión, lo vacío se llena y viceversa. Lo que vemos tiene entidad sólida pero también, como doble cara, volátil como el recuerdo.

Pachi Giustinian, capa sobre capa logra despegar de cualquier soporte la pintura para mostrarnos su flexibilidad delicada y resistente, su capacidad de adaptación y mimesis en contacto con las cosas (y la historia). Pero sobre todo, su anomalía formal. Cosa sujeta a la ley de gravedad como cualquier cuerpo en la tierra. Intento de despojarla de sus rasgos protocolares, de su tradición de ventana, espejo y representación y dejarla caer.

Las fotografías de Ignacio Fanti respiran y como respiraciones, tienen la doble potencia de ser voluntarias e involuntarias. Tal vez, podamos decir algo entre inhalación y exhalación y esas palabras quedarán como un hueco entre las fotos de la foto. Un vapor tornasol, rocío de color (una branquia, una cavidad del interior humano) se plasma en el químico de la película o, da igual, en los ceros y unos que traducen. Son también una porción desbordada del mundo, una esquina del cuadrado que fuerza el ángulo. Y las imágenes del horizonte que todos los hombres han visto.

Así también, en ese intervalo de aires y desbordes, Martina Quesada apoya y fija el volátil pigmento en el papel (¿lo exhala, lo sopla como el viento?). Halo vital, opaco o transparente, como minúsculas astillas de color. Una búsqueda nuclear de la mínima partícula para sostener o mutar una identidad. Desmenuza sus posibilidades de alteración, las despliega en su forma asequible y pone en tensión la divisoria. A su vez, aplica una economía muy exacta para informarnos del proceso de conversión, donde el marco es una fuerza más traccionando, para desnaturalizar la mirada funcional. Desdoblamiento secuencial.

Y como todo es inestable aquí, en ese pendular entre fuerzas ordenadoras pero inciertas, Agustina Quiles se arroja a las sedosas superficies con impulso liberador de gran precisión y de perfecta sincronía respiratoria y corporal. Enlazados los movimientos y los gestos, comprende los estados transitorios de las sustancias y

los sostenes con los que trabaja y les permite ser afectados y afectarse, cambiando velozmente el foco de su atención de un territorio a otro. No sabemos si hace el papel más frágil o más fuerte cuando lo encera y lo agrieta al recibir los trazos. En sus obras asistimos al nacimiento perpetuo de las figuraciones. Parece conocer la belleza del origen de la fuerza.

Confín y nota sobre el azul.

Azul es distancia para nuestros ojos, así como para los instrumentos que miden el universo. El azul, como el océano, como el cielo profundo, aunque lejano, parece incluirnos a todos. Desde que comencé a visitar sus talleres tomé nota mental de la presencia de ese color y a preguntarme cómo estaba funcionando en las obras. Claramente mucho más allá del gusto (aunque estadísticamente sea uno de los colores favoritos de la humanidad) aquí es la herramienta visual para notificarse del espacio y el tiempo. La expresión pigmentada del misterio de nuestra ubicación celeste, la inmensidad del territorio que no habitamos. Las gradaciones y matices posibles para esa inmersión. Sobre nuestras cabezas, una fuerza nos pone los pies en la tierra y otra, tal vez, nos une a la expansión y mutación infinita.

Silvia Gurfein, Mayo de 2015

"La fuerza débil", Cecilia Biagini, Verónica Calfat, Ignacio Fanti, Pachi Giustinian, Mimi Laquidara, Martina Quesada, Agustina Quiles en el Fondo Nacional de las Artes (CABA), junio de 2015

INEXORABLE

"(...) si Newton creía realmente que el tiempo era un río como el Támesis, ¿dónde estaba el nacimiento y en qué mar desembocaba finalmente? Todo río, como sabemos, está necesariamente limitado a ambos lados. Visto así ¿cuáles serían las orillas del tiempo? ¿Cómo serían sus cualidades específicas, parecidas por ejemplo a las del agua, que es fluida, bastante pesada y transparente? ¿De qué forma se diferenciaban las cosas sumergidas de las que el tiempo no rozaba?"¹

Las comunidades establecen diversos tipos de relaciones con la tierra, dando origen a distintos modos de habitar la geografía. Del sedentarismo o del nomadismo surgirán a la vez - como parte de un mismo lazo - distintos modos de habitar el tiempo. El espacio y el tiempo son dimensiones de construcción siempre colectiva. Pero si el paso del tiempo no se puede evitar, podemos decir que existen infinitas posibilidades respecto de sus cualidades y usos.

El tiempo se nos aparece como el fruto de una relación: aquélla que se da entre la duración y el cambio o la mudanza. Para dar cuenta y testimonio de dicha relación hacen falta un observador y un objeto de medición, un sujeto y una herramienta o instrumento. Solamente a través de su presencia y accionar podemos transformar aquél flujo inexorable de microsucesos en una suerte de proceso "ordenado": un pasado, un presente y un futuro. Es preciso señalar, sin embargo, que para todas las culturas este orden no implica una secuencia lineal.

Todo recorrido espacial (colectivo o singular) implica una experiencia temporal que le es propia. Durante este devenir, el recorrido es un espacio que es leído y escrito simultáneamente. Por un lado entonces, dependiendo de las identidades, subjetividades o encarnaduras en movimiento; y por otro, de los lenguajes escogidos para llevar a cabo dichas tareas, se habitarán temporalidades específicas que darán origen a relatos o narrativas distintas. Las prácticas artísticas y sus lenguajes propios tienen aquí mucho para decir.

Analía Donadío, Mariana Fontán, Lucila Simari y Mariana Viñas, a través de las obras que configuran esta exposición, nos proponen distintas lecturas y escrituras, visiones obtenidas durante sus recorridos a través del flujo inexorable del tiempo. Distintas sensaciones, reflexiones y preguntas en el viaje por el "tiempo-río" que parece no tener fin. Juntas, las artistas nos interpelan: ¿Cuántas cosas pueden expresarse en un instante? ¿Cuánto tiempo subjetivo lleva recorrer un duelo? ¿Cuánto dura un sueño? ¿Cuándo y de qué modo percibimos el ineludible paso del tiempo?

El historiador francés Georges Didi-Huberman nos dice que *"siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo (...) Pero ¿de qué clase de tiempo?"*. Y continúa:

"Ante una imagen -tan antigua como sea - el presente no cesa jamás de reconfigurarse (...) Ante una imagen - tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse (...) En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración."²

Una de las principales potencias del arte es su capacidad para tornar materialmente concretos (aunque fuera de un modo efímero) nuevos mundos posibles. Las artistas que dan forma a *Inexorable*, lejos de comprender su fragilidad como una debilidad, nos invitan a compartir nuevos y mejores futuros. Mañana es mejor.

Eduardo Molinari

Inexorable, Analía Donadío, Mariana Fontán, Lucila Simari y Mariana Viñas en el Centro Cultural de la Cooperación (CABA), febrero 2015

¹ W.G.Se bald, *Austerlitz*, Anagrama, 2002. P. 103.

² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, 2008. P. 32.

PRIVADO: BALANCE

La mano de una mujer se eleva con gracia y deja caer una prenda recién sacada en el borde de un biombo ante la mirada fija de un observador. El acuerdo entre los dos es delgado como el papel, pero tan firme como la arquitectura mínima que mantiene la mampara en pie. Lo privado siempre ha sido una negociación.

Al nacer no somos dueños de nada, salvo de nuestros secretos. Aún el más nimio de ellos nos pertenece exclusivamente hasta que decidimos entregarlo, exponerlo, o emplearlo como moneda de cambio. En occidente se suele hablar de la privacidad como un derecho, el resultado de un acuerdo que nos permite mantener cierta información personal lejos de la vista de ojos ajenos. Sin embargo, ese derecho, como tantos otros, se ha transformado imperceptiblemente en privilegio.

Como una gotera que, tarde o temprano, deja hasta un tanque de enormes dimensiones vacío, se nos extraen pequeños detalles personales silenciosamente, en cantidades tan ínfimas que ni se nota la falta. Cuando al fin advertimos el descubierto, el balance ya se encuentra irremediablemente en rojo.

¿Hacia dónde escurren esas gotas perdidas, escapadas, raptadas? ¿Tendrían el mismo destino que todos los décimos de centavo que siempre quedan a favor del otro? ¿O se congregarán, como tantas gotas de mercurio que se aúnan solas en respuesta a una gravitación extraña, sin ninguna mano visible que las junte?

La reserva más grande de la privacidad se encuentra en compañía de los demás bienes de valor, dentro de cajas pequeñas, medianas y grandes de metal bajo múltiples llaves en las oscuras entrañas reales y virtuales de los bancos. Allí se mantiene un vasto reservorio del derecho a mantener lo secreto como tal, protegido contra la voluntad vacilante de los que pretendieran sacarlo a la luz del día, en bóvedas que lo salvaguardan como al vampiro le protege su infalible cripta.

Lo secreto constituye el paraíso aquí y ahora para los que acceden al privilegio. Para los demás hay un adiestramiento sin prisa, sin pausa, sin tregua y sin piedad que los acostumbra a ceder voluntariamente lo que les pertenece. Las instituciones nos marean con claves, códigos y preguntas secretas para disfrazar su libre acceso a —y control remoto sobre— nuestros datos más personales.

Nos hablan en un latín ininteligible, la lengua de la ley. Nos urgen a divertirnos documentando y publicando cada momento de cada día, sin dejar afuera ningún pensamiento, deseo o emoción, por pasajero que fuera. Cada gota suma.

¿Existe alguna ley universal de la conservación de lo privado, como las hay para la energía o la materia? ¿O será un caso de consumo infinito, como los vampiros, que requieren de dosis regulares de sangre ajena para sostener su vida mortífera?

Por profundo que sea el sepulcro, mientras exista la posibilidad de que lo secreto salga a la luz, hay una grieta en la armadura y el privilegio es imperfecto. La última garantía radica en el poder de, llegado el momento, hacerlo desaparecer por completo, como un elefante en manos de Houdini.

La seguridad máxima solo se encuentra en las llamas de la destrucción definitiva.

Es probable que hasta las leyes universales tengan su letra chica, pero no significa que el equilibrio se ausente por completo. El paraíso necesita del fuego para existir. Cada paso que cedemos es un avance desde el otro lado, cada cosita que soltamos cae en manos de alguien. Cada depósito en el paraíso de lo privado fue retirado de algún lugar en algún momento.

Tamara Stuby

privado: balance, Tamara Stuby en Fundación OSDE (CABA), septiembre 2016

PLAN

1.

*Usted está viendo la transmisión en vivo
de un paisaje patagónico.*

*El paisaje llega por medio de una tablet
a la terraza del edificio Bencich,*

en el microcentro.

De ahí, otra tablet lo desvía para esta sala.

2.

En la sala, un apelonamiento de cosas. Agradables algunas, otras no. Da igual. Lo que importa es que no se entre sin ser conmovido. Conmovido: apretado, arropado, mojado, raspado, empolvado, obstaculizado, envuelto, invadido, inducido a la relajación, al sueño.

Hoy todo depende de la háptica o de su falta: los cambios anímicos, las posiciones, las decisiones, los pensamientos, los actos, las consecuencias. En la puja entre presencia y no presencia, entre sostener y renunciar, entre asumir y echar a perder, oscilamos. Sobre todo bajo el efecto de una abstracción (tecnológica, política, económica) que actúa –y a la que respondemos– 24/7, manteniendo deprimidas nuestras posibilidades.

3.

Lejos, un paisaje patagónico. En sala, el mismo paisaje en tiempo real, doblemente mediado-mediado. Tiempo real por tanto irreal en virtud de la sucesiva descomposición de la imagen-tiempo. Sustracción de una sustracción.

Segundo doblete: una montaña, un lago, una meseta desértica, y el latifundio (por control remoto). Sustracción.

Entre las tierras del sur y el pedazo de lote que usted está pisando (o pisó), el tercer vértice: un edificio de oficinas simbólico de la modernización de Buenos Aires de los veinte-treinta. Del eclecticismo academicista de bancos, importadoras-exportadoras, financieras, navieras, cerealeras. Emblema de confraternidad de negocios. Ante todo.

Un triángulo imaginario menos entre lo real y lo virtual que entre lo abstracto y lo vital.

4.

Sorpresa: sin pretenderlo, la obra termina resultando una especie de sobreimpresión de *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica. Una planta similar (trazado cuasi laberíntico con regreso obligado por el camino de ida); similar contraste entre imagen electrónica y objetos, cuerpos, cosas; similar aparato escondido al final del trayecto (una pantalla). ¿Llegará a ser, también ésta, una obra superantropofágica?

De pronto, incertidumbre: ¿qué se hace cuándo unx tuvo una idea similar a la de otrx sin darse cuenta? ¿Prepararse para el juicio de las autoridades investidas, de la corrección pública, de lxs herederxs? ¿Pedir perdón y destruir lo que unx hizo hasta que no quede ni la sombra?

Encarar sin titubear, agradeciendo a colegas presentes y pasadxs el caldo de cultivo que dejaron y que dejan a las generaciones habidas y por haber, y espesar el caldo.

5.

Supersuperantropofagia: devorar a los antropófagos que devoraron a los antropófagos, y también a lo(s) que los antropófagos no devoraron. Pero sobre todo devorar lo que se abstrae. Tragárselo para convertirlo en cuerpo. Imposible hacerse fuertes de otro modo. O poder de devorar o muerte por desencarnación inadvertida. Contra la saciedad simulada, un hambre nueva.

Fe de errantes

El día de la inauguración, a la vez que sabemos de la apuesta que esta exposición significa, nos empieza a ganar una sensación de extrañeza. La sensación de que algo no termina de encontrar su rumbo. Después de un trabajo de meses, y cuando se suponía que teníamos que exponer los resultados de un proceso, no solo la obra sigue sin terminar de aparecer, sino que, en su lugar, aparece otra, medio trabada, medio deforme. ¿Qué era lo que no estábamos entendiendo?

La muestra –nos parece– va a ser recibida como algo a mitad de camino entre muchas cosas. Hay algo lúdico combinado con algo político y con algo terapéutico, pero todo queda un poco en suspenso, sin terminar de consistir. El día de la inauguración, la muestra sigue siendo una instancia de preguntas más que de respuestas. Así en realidad fueron estos últimos meses.

Lo charlamos entre nosotros, y la sintonía en el diagnóstico y en los posibles caminos a tomar es instantánea. Una vez más.

Los que nos dieron la clave, durante la inauguración, no fueron los adultos, todos expertos en arte contemporáneo, sino sus hijos. Ellos jugaron desde el primer momento, exploraron cada parte de la exposición con su corporalidad. Por contraste, la mayoría de los adultos entraban buscando el señuelo de la imagen visual, y se quedaban desconcertados ante una maraña heterogénea y abigarrada de elementos.

“En realidad esto recién empieza”, decimos como primera conclusión. ¿Es posible que la obra exigiera esta presentación aparentemente fallida? ¿Y si, en ese caso, asumimos el error, o lo que se supone que es un error, y en vez de satisfacer las expectativas del público, seguimos esquivando el acierto, caminando entre sospechas e intuiciones, sin aferrarnos a nada? Lo visual, y en un sentido más amplio, lo óptico, controlan demasiado nuestros cuerpos. Eso es lo que se pone de manifiesto, una vez más, con la reacción del público. Pero en este caso nos toca muy de cerca. Traza una frontera entre lo que se puede e incluso se debe experimentar, y lo que no.

En medio de este giro, rescatamos otra clave: que lo que por lo general se declara y hasta se anhela como experiencia en arte, en este caso llega como imposición. Sentimos la adrenalina de estar mostrando lo real del proceso, sin edición, sin disimulo. El vértigo de exponer sin éxito. Sin poder ofrecer una conclusión o resultado final.

A partir de este momento, inaugurando la segunda versión-etapa de la muestra, toda una parte de lo expuesto queda de costado. Todo el talento visual, objetual, escultórico. A partir de este momento, sólo se puede visitar la muestra de a una persona por vez, con los ojos vendados y sin zapatos. Y Sol va a actuar como guía, atendiendo a lo que intuitivamente le sugieran los afectos del espectador, proponiéndole discretos desafíos a su existencia más inmediata. (Sol o Daniela Brunand, o cualquier espectador que, tras su paso por la muestra, quiera guiar a otro).

Por lo tanto, también, los objetos y materiales de la exposición se usarán cada vez de forma diferente. Y lo visual de la muestra entrará en contacto con el espectador exclusivamente en su dimensión no formal. (El que no entienda esto, que haga la visita). Así que, aunque hecha con casi los mismos elementos que vieron los asistentes de la vernissage, la muestra en su nueva composición es ciega. Respira, siente, camina, acompaña, va hacia adentro y hacia afuera.

En cuanto al título, se mantiene. Porque no puede parecernos, ahora, más revelador. De ahí esta fe de errantes.

Santiago G. Navarro – Sol Pipkin

"El paso errante", Sol Pipkin en Sly-Zmud (CABA), agosto 2016

METASBILAD O UNA EXPERIENCIA SENSIBLE RADICAL

Subirse, caminar, entrar en relación con *Metasbilad* es entrar en contacto con la materia, con los materiales en serie: tablones de madera, tubos de andamios, los propios músculos, huesos, líquidos, la imaginación de la caída, el sabor del desafío. Entrar en contacto con la materia y tener una relación con ella, una relación de experimentación intensiva y radical. Del mismo modo que existe cierta radicalidad de la experiencia del propio movimiento en movimientos graduales, hasta ínfimos, sin necesariamente llegar a la hiperextensión de las articulaciones o la extrema elongación de los músculos, *Metasbilad* parece decir que puede haber una radicalidad de la experiencia que tiene el material de una escultura: recibe un paso, se inclina apenas, experimenta la resistencia y los movimientos de tablones articulados por tubos de andamios, no llega al extremo de que se doble completamente hasta el piso, que se rompa.

A cada paso (se) siente la tensión entre los tubos que, sujetos entre sí, resisten firmes y la pila de los tablones que ceden, que se curvan, *apenas*. Se curvan porque se desliza una placa de fenólico sobre la otra, se acarician. Se animan, tienen su propia experiencia de peso, de resistencia, de rebote. En sensaciones graduales, a cada paso una curvatura, una flexión, un desliz, una caricia, de una madera con otra, una articulación, una tensión, un cambio de orientación de los tubos metálicos con el fenólico. Vida sensible de los materiales con tonos singulares. Y este andamio de obra dispara la imaginación hacia todos los andamios que crujen y se acarician en la ciudad, hacia la experiencia íntima de los roces, tactos, sonidos, tonos y tropismos de las membranas superpuestas de una dermis de madera con la dermis fría y lisa de caños de metal. Se opera, entonces, una inversión de la experiencia: a cada paso se confunde un poco más la sensación del propio cuerpo con la sensación de la escultura. No se sabe más quién da un paso, quién desliza, quién se inclina, quién se curva, quién acaricia, quién cruje.

"Pero la tecno-estética no tiene como categoría principal la contemplación. Es en el uso, en la acción, que se vuelve de alguna manera orgásmica, medio táctil y motor de estímulo. Cuando una tuerca bloqueada se desbloquea, experimentamos un placer motor, cierta alegría instrumentalizada, una comunicación mediatizada por la herramienta, con la cosa sobre la que opera"³.

Metasbilad es relación con la materia, tener, radicalmente, una relación. Se redistribuyen las fuentes donde surgen sensaciones a lo largo de los nervios de la madera y del propio cuerpo. Ya no se sabe de qué zona de un cuerpo puede venir el placer, el miedo, el vértigo, difuminados a cada momento de la experiencia. Si Luciana Lamothe invita a experiencias sensibles radicales, es que desarma radicalmente cualquier preconceito sobre la asociación natural entre la apariencia brutal de los materiales utilizados y la sensibilidad fina de la experiencia simple propuesta; es que, al volver sensible la radicalidad de cada pasaje de umbral y la importancia de las variaciones de tono, permite *tener* realmente una relación con el material; es que provoca una confusión entre el propio cuerpo y los tablones de madera/caños de andamio; es que invierte los flujos de sensaciones: ya no se sabe si siento yo o siente la madera. Ya no se sabe nada de la organización de las zonas, del reparto entre lo inanimado y lo viviente, de los roles del que hace y del que mira, ni del ordenamiento de las experiencias sensibles del miedo y del placer.

Marie Bardet

"Metasbilad", Luciana Lamothe en Prisma KH, mayo 2016

³ Gilbert Simondon, «Carta manuscrita à Jacques Derrida», Papiers du Collège International de Philosophie, Número 12, París, 1992.

AL FINAL DEL ESPECTRO VISIBLE

Vota tan rojo como quieras, se decolorará con el tiempo
Obrero francés en "El fondo del aire es rojo" (Chris Marker, 1977)

Varios años atrás tuve la suerte de pasear por Nueva York con una parte de mi familia. Deambulábamos engrupo por las calles llenas de gente pero cada uno miraba como si estuviera sólo hasta encontrar algo digno de destacar, y en ese momento llamaba al resto para mostrárselo. En la avenida Madison encontré, metido casi en el hall de un edificio, un enorme bloque de concreto todo pintado con grafitis. Se destacaba, obviamente, contra las pulidas paredes externas de ese edificio bien cuidado. No tardé en reconocer que aquel bloque, en ese espacio minúsculo, era un pedazo del Muro de Berlín. Quizás fue la pared trunca, alta y grisácea, semidestruida, la que me trajo el recuerdo de unas filmaciones o fotografías, fragmentos de ellas, vistas hace tiempo. O quizás fue la desfachatez del grafiti colorido como un extranjero sobre el muro. No sé. En algún lugar de mi memoria estaban esos recuerdos, y en algún lugar del mundo, supuse, estaban esos trozos del muro berlinés. Entonces ahí me asaltó la pregunta ¿qué se hizo con los fragmentos de ese muro?, ¿cómo se distribuyeron los pesos simbólicos de todos esos pedazos del pasado?

Recuerdos, pedazos, lugares, fragmentos, memorias, ruinas; palabras entrelazadas que construyeron, con el pasar de las décadas posteriores a 1989, una memoria del comunismo tan difícil de atravesar como un nuevo muro de concreto. Delante de ese muro, y con herramientas que le eran familiares (en todo el sentido de la palabra) Julia Mensch busca hermanar, nuevamente, ambos lados de ese muro artificial construido con la fuerza de las historias sesgadas, de los hechos aberrantes, de los triunfos, de las equivocaciones. Ahí delante parada y con sus recuerdos familiares en la mano Julia sabe que de un lado y del otro de ese nuevo muro de conceptos los verbos se conjugan diferente: qué fue, qué es, que será el comunismo.

La vida roja comienza para Rafael Mensch en Salashi, ese pueblo ucraniano en la frontera con Polonia de donde emigró con sus hermanos en 1935, y adonde Julia volvió hace unos años en un viaje "desmigratorio" para conocer el inicio y la veracidad de esa historia, la que dio como fruto a un obrero gráfico militante, y después aun abuelo.

Algunos de nosotros podremos encontrar historias similares en nuestros pasados no tan lejanos. Conocemos gracias a la propia familia algunos de los fragmentos de esas historias de inmigración ancladas en el nombre de un abuelo, de una abuela o de alguien más lejano. Es muy fácil, por eso, plantarse frente a algunas obras de Julia reconociendo todo eso que tienen de íntimo sus instalaciones. Los objetos de los que se adueña para contar la historia política de su abuelo nos obligan con ternura a evocar objetos similares que pasaron por nuestras manos mientras escuchábamos alguna historia familiar, sea cual sea. Puedo mencionar unos cuantos de esos que me llevan y me traen desde la casa de los abuelos de Julia (sus cortinas, sus muebles y sus platos sobre la pared) hasta los rincones más visitados de lacase de los míos. Debo admitir que la tradición política familiar de Julia me genera cierta envidia (ingenua, claro), atado yo a una familia que ha pensado la política menos corporalmente. Pero aunque ninguno de los espacios de mi propia familia esté coloreado de ese rojo inconfundible, entiendo algunas de las cosas de las que esta muestra habla sin explicitarlo. La memoria, es una de ellas.

En el viaje a Ucrania que da pie a Salashi (2013) es bien claro. Julia viajó sin

su familia a ese lugar inesperado pero a través de los relatos y del mapa que le habían dibujado invocó las memorias de los suyos en esa primera reconstrucción. Mientras tanto, con la ayuda de los pobladores que lentamente fue encontrando, esos otros nuevos pero extrañamente cercanos, pudo confirmar o rectificar los relatos traídos de Argentina, develando así todo lo colectiva que termina siendo la memoria individual: las memorias narradas, fragmentadas, con las que cargaba en ese viaje se vieron atraídas como por un imán a los relatos de los otros. Es ese puente construido el que da validez a la memoria. Si las memorias se reconstruyen apoyadas las unas sobre las otras, se desbarata la idea de que la memoria colectiva a la que da lugar tiene la forma de una pirámide o de algo que se interpone ocultando las memorias personales: la memoria colectiva es un conjunto de memorias intersectadas, no verticalmente distribuidas y mucho menos ordenadas. Adopta así una estructura más cercana a la de los palitos chinos, sólo que fuertes, sólidos y de larga duración. Y el hecho de que la memoria construida en ese pueblo campesino, donde Rafael conoció por primera vez la palabra "comunismo", sea colectiva y no piramidal cierra lazos más estrechos entre lo comunitario de la memoria y la búsqueda de lo comunitario en las ideas políticas de Rafael. Ambas construyen lazos fraternales e imperecederos. Memoria y política comienzan su recorrido conjunto.

Pero ese vínculo no sucede tan solo dentro de la historia de Rafael sino fundamentalmente en la obra de Julia. Porque ella no tiene como objetivo la reconstrucción memorial. Si ese hubiera sido el objetivo de antemano Salashi debiera haber ocupado el primer lugar cronológicamente hablando en lo que lleva de años la producción de Julia. Sin embargo Julia inicia esta investigación artística con otra producción. ¿Dónde está ese vínculo entre memoria y política entonces?

En algún momento comprendemos que no somos tan solo nuestras circunstancias presentes sino más bien la historiada éstas, y que para cambiarlas debemos conocer su pasado. Pero no el pasado individual sino el que nos une al colectivo. Ahí es donde la memoria y la política exigen el mismo procedimiento. Julia hace eso al entender los nudos donde se atan la vida familiar y la vida de las ideas políticas, casi una solapara los Mensch. Y ahí es donde empiezan a verse las bifurcaciones temporales y sus paralelismos voluntarios, con sus respectivas confusiones. Podría decir que cada vez que en este texto se lea "historia familiar" también podría leerse "historia política" (y sus viceversas). "¿Dónde estoy yo en ambas historias y qué tarea me otorga esa ubicación?", parece preguntarse Julia.

Ubicarse, pienso. El viaje de Rafael (2008-2014) es la obra de Julia que mejor escenifica, justamente, este ejercicio de situación en la doble genealogía. Con las huellas fotográficas y algunos otros objetos del viaje de su abuelo a la RDA y la URSS en 1973 Julia se embarcó en la reconstrucción de aquel desplazamiento buscando exactamente los mismos espacios donde se fotografió su abuelo para ubicarse frente a ellos y tomarse una foto con la misma cámara. ¿Qué implica este paralelismo a destiempo?

Las viejas fotografías son plumadas de la historia familiar para sumergirse en la densidad del mar de la memoria. Una fotografía, en un contexto familiar como el de Julia, es un modo de mantener un recuerdo pero también es una posibilidad de manipularlo, de crearlo a voluntad. Es que, según Joël Candau, todas las marcas que tienen la vocación de fijar el pasado construyen pasados formalizados que limitan las interpretaciones de lo ocurrido y educan la memoria y la institucionalizan[1]. Pasa esto a un nivel doméstico con las fotografías de Rafael, que construyen la memoria de ese viaje (y no de otro) pero pasa también en el fondo de esas mismas fotografías cuando se contrastan los paisajes: los lugares, los espacios, los monumentos que fueron parte de una memoria hoy sucumbieron

en el combate con las memorias posteriores.

Lo que sucede es que Julia tomó esas marcas del pasado y desanduvo el camino de aquel viaje para transitar esa memoria y activarla. De un modo literal, al ubicarse exactamente en los mismos espacios que su abuelo, Julia se carga encima esa memoria para que no se transforme en memoria muerta y que cuando se active renazca en aquellos contextos y en esas circunstancias disonantes. Ver esas instantáneas de la RDA desde Argentina no habilita el contraste necesario con el presente esos territorios, que liberaría el pensamiento crítico sobre su futuro. Julia, en cambio, contrasta meterse en el cuerpo ese modo de vivir el pasado para ver su actualidad y llegar a sus propias conclusiones. Y ese acto de corporizar la memoria la vincula más con la larga y silenciosa cantidad de memorias invisibles que pueblan las naciones, que a aquellas memorias dominantes que la llenan de monumentos, edificios y rituales. Porque, como aclara Silva Catela, las memorias subterráneas no necesitan demarcas temporales sino que usan al cuerpo como uno de sus soportes.[2] ¿Pero qué memoria es la que está corporizando Julia?

Tomar ese viaje de Rafael como una vía de transmisión de una experiencia política es asumir que "transmitir una memoria, y hacer vivir de ese modo una identidad, no consiste en legar apenas un contenido, sino una manera de ser en el mundo"[3]. Quizás en ese viaje Julia haya terminado de entender que la memoria es un marco más que un contenido y que vale menos por lo que es que por lo que se hace con él.

Y esto toca de lleno, no solamente a las propias fotografías sino también a los objetos que gritan presente en la muestra. Para empezar, la cámara Zenit con la que se tomaron los dos grupos de fotografías (una de las tantas marcas emblemáticas de KZM, la empresa fotográfica soviética) es la misma. Esta confianza en la herramienta de producción visual no es un rescate meramente nostálgico: si bien implica en un grado la reutilización de un objeto familiar, por otro lado también implica la recuperación de la confianza en algo que no sabemos quién (el "dios" de la industria tecnológica) comenzó a considerar obsoleto. La historia de las tecnologías es la historia de las posibilidades de sentido que abre a cada una de las generaciones y la historia de sus arrumbamientos es la historia de sus ansias encajonadas. Los objetos familiares son la memoria tangible de la historia doméstica, así como para las ciudades sus edificios y sus calles son los espacios de la memoria urbana. Dos cosas que se contrastan en esa serie de fotografías.

Un espacio aparte merece la biblioteca de Rafael, esa que tan detalladamente construyó, guardó, ¿ocultó?, listó y volvió a construir (archivar y organizar es ser consciente de que hay una memoria que transmitir). La presencia del libro como objeto en toda la muestra es algo destacable. El libro como objeto es una tecnología que abre y cierra la modernidad. Hay algo que une a Rafael, a Julia, a mí y a nuestros padres. Todos depositamos en el libro, hasta mi generación al menos, una confianza desmesurada como transmisor de conocimiento y de verdades. Todos, pertenecientes a una clase media lectora, confiamos en el libro, en las narraciones y en los relatos con principio y fin como transmisores válidos de herencias generacionales. La experiencia de Julia en Salashi se transformó en un libro, la biblioteca de Rafael está llena de ellos, y casualmente la casa natal de Rafael en Salashi se transformó en una biblioteca pública (sin ir más lejos, esto que estás leyendo es como si lo fuera). Ver recreada la biblioteca de Rafael entorna la puerta de la amplísima producción intelectual, cultural y editorial de un Partido Comunista que permitió que el tiempo vista hoy a esos ejemplares con el disfraz de la doctrina.

Pero hay otros objetos en la muestra que pertenecen a la historia familiar.

Algunos están ahí físicamente, como el sillón, el televisor, los platos. Otros se ven en el video *La vida en rojo: el diminuto manifiesto comunista*, las cortinas, los muebles de la casa de los abuelos.

Y hay algo interesante en el vínculo entre la memoria y sus objetos, entre las historias y sentidos que se recrean y el modo de mostrarlos. Desde las primeras muestras de Julia hay una voluntad por exhibir esos objetos e imágenes del pasado con la claridad y transparencia que tienen los espacios museográficos: vitrinas de fotografías, producciones textuales, etc. Es que en ese modo de exposición se manifiesta la distancia histórica que toma Julia respecto de esos ideales, aunque sin abandonarlos. Las piezas de esta muestra son dispositivos que no exhiben el contenido de las ideas comunistas sino las herramientas con que sus abuelos han adoptado esa ideología política: los libros, la palabra viva, las cartas, los viajes, las fotografías. Y acá es donde se esconde lo que considero el matiz pedagógico de la obra de Julia: no trata de transferir el pensamiento del marxismo sino de enseñar una habilidad familiar, de mostrar herramientas para incorporar esas ideas. Desde la magnificencia de los espacios públicos hasta las pequeñeces del hogar, desde las fotografías turísticas y distantes de Rafael hasta la dulce carta de Isabela su marido, persiste algo en aquel vaivén. Más allá de los programas y dogmas, persiste una creencia colectiva. En todas esas imágenes y objetos se oye un murmullo popular. A eso llamamos ideología, a ese modo que tienen las voluntades de cambio por abarcar todos los espacios de nuestra existencia, hasta asfixiarla.

Ahora bien, entre *Salashi* y *El viaje de Rafael*, en ese vaivén, pasan dos cosas interesantes. Por un lado el traslado geográfico para adentrarse en el pasado es brusco y se mueve de un lado al otro de las concepciones espaciales: desde un espacio de pocas dimensiones y casi inmóvil como *Salashi*, inmovilidad que le permitió al pueblo y a sus habitantes guardar varias de las experiencias que constataron los relatos familiares; hasta las brutas ciudades alemanas donde Julia recala e insiste sobre su urbanidad modificada, la que termina siendo un escenario más hostil para que sus habitantes comprendan las historias que los cruzan, como diría Maurice Halbwachs[4]. Perder o mantener las marcas espaciales es un punto de lectura para ver dónde se apoyan o dónde han quedado pataleando en el aire las tradiciones y los relatos.

Y justamente de relatos se trata el otro vínculo. En 1936 Walter Benjamin escribió un texto donde hiló un extraordinario pensamiento: la narración, entretendida con la experiencia, es el único modo de transmisión de la misma y, gracias al acto de narrar, transformable en sabiduría. Benjamin nota que la desaparición de la narración es un síntoma del empobrecimiento de las experiencias en el mundo moderno, un empobrecimiento de la comunicabilidad[5]. Y *La vida en rojo* está llena de narraciones: la narración visual de las fotos de Rafael, la narración de Isabel en la carta, la narración del video mismo y hasta la narración de Julia en la publicación *Salashi* que hace convivir su propio relato con el de sus familiares y los pobladores.

Entonces esta perduración de la narración en la línea familiar tiene menos que ver con la oralidad y más que ver con una transmisión generacional de experiencias políticas. Por eso Benjamin se pregunta: "¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación?"[6] Ese anillo es el tesoro que la familia Mensch buscó legar generación tras generación: la pertenencia ideológica y sus fórmulas. Sin embargo, acá lo interesante: narrar es recrear una experiencia vivida, y recrear es para Julia cepillar el pasado del comunismo a contrapelo...para generar una conducta política deudora pero completamente nueva. Algo que finalmente se explicita en el video que da nombre a la muestra.

Es que en definitiva todo se trata de estas generaciones vertidas sobre la experiencia política y cómo buscan transmitirla. En 1997 Jacques Derrida dio una breve charla llamada "Marx no es un don nadie", que de algún modo sintetizaría su Espectros de Marx de 1993. En esa oportunidad Derrida se pregunta quién o qué porta el nombre de Marx hoy, quién puede heredarlo legítima o ilegítimamente. Pero Derrida en algo es contundente: Marx no es un cuerpo muerto sino un espectro, algo entre la vida y la muerte. Porque cuando el anuncio de la muerte de algo no cesa de repetirse, aquello en verdad no está completamente muerto. Y el comunismo, y su marxismo, es algo sobre lo que Julia no deja de volver. Pero, ¿qué pasa con ese legado? Dice Derrida: "La herencia no es un bien, una riqueza que se recibe y que se deposita en el banco; la herencia es una afirmación activa, selectiva, que a veces puede ser reanimada y reafirmada más por unos herederos ilegítimos que por unos herederos legítimos; dicho de otra manera, el compromiso político, hoy, pasa por la cuestión de saber qué vamos a hacer con esta herencia, cómo vamos a ponerla en marcha." [7] Y exactamente eso es lo que Julia se plantea al final de este tremendo recorrido en que se enfrentó al muro conceptual del comunismo, con objetos e historias familiares que parecían débiles ante ese coloso. Y sin necesidad de bajarlo a mazazos o de explotarlo por los aires, Julia Mensch se metió por una de sus grietas conocidas, la de las herencias, para buscar el pasado de la militancia comunista y traerla de este otro lado del muro, el que le pertenece al presente y a sus puntos suspensivos. ¿Adónde tendremos que mirar? En el espectro visible, más allá del rojo, hay colores que no vemos... todavía.

Marcos Kramer

[1] Candau, Joël, Memoria e identidad, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008, p 115.

[2] Catela, Ludmila da Silva, "Pasados en conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas" en Merenson, Bohoslavsky (comp), Problemas de historia reciente del Cono Sur, Vol I, Buenos Aires, Prometeo, 2010, p99-124.

[3] Candau, Joël, Memoria e identidad, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008, p 116.

[4] Halbwachs, Maurice, La memoria colectiva, Miño&Dávila, Buenos Aires, 2011, p 191-195.

[5] Benjamin, Walter, El narrador (Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008) [disponible en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF]

[6] Benjamin, Walter, "Experiencia y pobreza" en Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, 1989, p 167 (el subrayado es de todos)

[7] Derrida, Jacques, "Marx no es un don nadie" en AAVV, Espectografías. Desde Marx y Derrida, Madrid, Trotta, 2003, p 175-188.

"La vida en rojo", Julia Mensch en C. C. Recoleta (CABA), junio 2016

1000 T - CONTRAPESO

1. Lea en voz alta "o pulsar" de Haroldo de Campos. Tome decisiones al hacerlo. No se preocupe por el error, es parte. Luego puede escuchar la interpretación más conocida escaneando el código QR o buscando en YouTube: "o pulsar Haroldo de Campos Caetano Veloso".

2. Hace un tiempo me hicieron escuchar "o pulsar" interpretado por Caetano Veloso, una grabación de la década del '70. La poesía concreta en Brasil se había convertido en uno de los lenguajes más prolíficos de esa época. Luego descubrí la relación que tenía Haroldo de Campos con John Cage, no había sido casual cruzarme también en esa época con "silence" y con la "conferencia sobre la nada" del compositor estadounidense. También podríamos pensar en la corneta de Luis Pazos o en la recientemente editada pieza sonora de Edgardo Vigo "homenaje a una pensión de estudiantes". Los platenses también fueron un nodo fuerte de esta red.

3. Petroni y Voliakovsky vienen a La Plata y casi sin saberlo se meten de lleno en una historia latente. La poesía sonora se vuelve parte fundamental de esta pieza. Un espíritu contextual las invade. El error aparece repetidamente, la deriva, la lectura transversal, no se entiende. Pronuncia mal, confunde palabras, tose, se traba en una "ch", hace silencio. Se vuelve un mantra que nos lleva a aquellos experimentos fonéticos del '60 y '70 y nos devuelve de un golpe al presente platense.

4. Todo se suspende. En el contexto actual nada sabemos del futuro de esta sala. ¿La ciudad perderá un espacio de experimentación del arte contemporáneo? ¿Por qué habían decidido construir un baño en este espacio? ¿Por qué este año no se abrió la convocatoria para exposiciones en el 2016 en microespacio? ¿El museo seguirá alentando la producción artística sólo a través de vetustos salones que colman su húmedo depósito de obras que quedan olvidadas? Queda preguntarse: ¿cuál es el propósito de este museo?

dani lorenzo

"1000t - Contrapeso", Magdalena Petroni y Natasha Voliakovsky en Microespacio del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti (La Plata, Buenos Aires), marzo 2016

un marco puede escribir el espacio
el espacio puede ser un cuaderno
un cuaderno
puede ser de cerámica

una cerámica rota
puede ser un florero
un florero puede estar en una tela
una tela cortada puede ser un
haiku

un haiku puede ser eléctrico
eléctrica
puede ser mi mano
una mano puede verse como línea
una línea negra puede dibujar la
forma de un árbol

un árbol puede
ser de cemento
el cemento puede flotar en el agua
el agua puede ser de vidrio
el perfume de un vidrio puede
estar en una palabra

la palabra
puede ser materia
la materia se puede trabajar como objeto
los objetos en el espacio
pueden jugar a ser sintaxis

la sintaxis
puede configurar un tejido visual
visualizar puede ser un modo de
escribir

escribir puede ser recortar
palabras dentro de una forma
la forma de un texto puede expandir la curaduría a la
hoja

la hoja puede ser un
espacio físico, ideológico, estético e histórico

¿DÓNDE ESTÁ

SANTIAGO MALDONADO?

María Alejandra Gatti

Escribir el espacio, Alan Segal, Cecilia Catalin, Hernán Soriano, Lorena Fernández,
María Ferrari Hardoy, Pablo Cavallo, Sabrina Merayo Núñez, Samuel Lasso, Sofía
Durrieu, Verónica Calfat en Gachi Prieto, septiembre 2017

GLOCALES, OTRA VEZ

"Fui crime, seré poesía" (grafiti, RJ, mayo 2017)

A la camada estelar de esta muestra, la tengo y los sigo bien de cerca.

Salvo a El Marian, al que sólo vi una vez y de lejos: él estaba dibujando un mural a 15 metros de altura (como ya lo ha hecho en Colombia o en la isla Maciel), en el lateral de un edificio en La Boca.

A metros de ahí, El Gordo Pelota había pintado un mural apaisado, desplegado sobre toda una esquina. Son los retratos de los ilustres del barrio, de cualquier barrio, del gran barrio global: el descorche de birra, la chica guapa de pelo tirante, los dos muchachos embarcados en un cabeza, los ojos cerrados, la pelota en el aire, sin soltar el vaso recortado y el pucho. El perro jugando. Claro con el brillo que le insufla el Gordo Pelota.

Hace poco, lo vi en acción, en una esquina de Mardel cerca del Polideportivo. Era antológico: su trazo curvo, relleno y generoso, narraba una visión o un blasón, los pipis fundadores, torcheando sus puros sonrientes. Me bajé del taxi, saqué dos fotos y seguí. Creo que el mural duró dos días.

Me volví coleccionista de su bestiario: si me cruzo con uno de sus murales, vuelvo de noche: para ver si la luz del farol favorece a sus personajes. A sus futbolistas, que parecen suspendidos en eterno tercer tiempo, que encaran el juego sin la presión del éxito. A sus galanes de barrio con cadenas doradas. Si pierdo este teléfono me muero.

Con El Iván de Quilmes pasamos por todos los estadios: una entrevista cuando entró en mi radar por su estilo traditurro. En vivo, lo vimos pulir, lijar, tatuar, dibujar, hasta que se convirtió en su propia nueva escuela, una fiel crónica de lo que pasa hoy, en los barrios, en las esquinas, en las pistas. Y como un Chicas de flequillo, llantas nike, chicos ninjas en equipo de gimnasia. En sombras, las rosas, el trap. Ese encendedor ya no cambia de dueño.

El Orco hace videos con aire. Del aire que lo rodea. Se lo apropia y lo devuelve en imágenes. Se lo puede oler como al aliento, como al salitre, como el kush. Y se lo puede oír como un suspiro, una rima, o un grito.

Con él rompimos un par de fiestas, pero lo más importante es que armamos un equipo, sólo por el gusto de hacer. Y El Orco no para.

Si un día tienen ganas de ir al cine, pero están sin plata, ojalá lo enganchen activando un 24/7 en sus instagram Stories.

Ni el oportunismo, ni el intelecto, van a entrar al barrio y salir con una pepita verdadera.

Hay que empaparse, en el sudor propio, en la fritanga ajena. En la noche negra.

A estos Locales no los detiene la pared, la pantalla, la piel.

Los precede ese "El". Porque denota familiaridad y, al mismo tiempo, esa cosa de ser el único, con ese nombre, con esa historia.

Es Él, y no es otro. Son ellos. Copan en todas partes.

Nota al pie. Cuando me convocaron, para devanear sobre Locales, estaba caminando por Mihocão, un tramo de la autopista paulista que se cierra al tránsito durante los fines de semana. Ahí doy con ese mural del TEC, que habla de la locura de las ciudades. Casas Cabezas Caminos. Cruzados. Dice: "Vamos los Redondos". No lo soñé.

Tito del Águila

"Locales", El Ivan de Quilmes, El Gordo Pelota, El Marian y El Orco en C. C. Matienzo, junio 2017

IMÁGENES EXPANDIDAS

Estados de interrogación estética entre la apariencia y la experiencia

En el devenir del arte occidental moderno se pensaron y propusieron distintos modelos de representación en imágenes de las nociones de espacio y tiempo. Con la aparición de la fotografía, a mediados del siglo XIX, se sumaron nuevas posibilidades de ahondar las percepciones y expandir los límites de lo visto.

Este nuevo medio de captación de imágenes generó instancias visuales desconocidas para la época, que propusieron, en algunos casos, un estado de indeterminación en lo representado (a partir de la idea de inconsciente óptico) y una singular conexión con lo real.

Al deconstruir la idea de tiempo en una nueva clave estética, las vistas del paisaje o de los sujetos se ampliaron en múltiples itinerarios.

Si en un primer momento la imagen fotográfica, como operación de arte, se nos manifiesta como un corte visual de un solo golpe, corte espacio-temporal afín con la mimesis clásica, en otro se posibilita un nuevo estado expandido e indeterminado que promueve una serie de desplazamientos y suspensiones en donde la cosa se presenta a sí misma en su propia forma.

La paradoja propia de la fotografía es que carga consigo el indicio de una turbulenta interrupción temporal impuesta por la lógica sustentada en la continuidad, pero al mismo tiempo forma pensamientos y ficciones que hacen que la imagen nunca se cierre ni detenga en sus potencialidades de apertura y derivas estéticas.

La imagen se presenta y abandona a sí misma creando su propio tiempo. Se abre de este modo la posibilidad de una revelación, de una experiencia, en donde lo indeterminado de la suspensión expande de manera indefinida.

Esta propuesta expositiva transita la obra fotográfica de Esteban Pastorino en donde se interpela y experimenta los vínculos posibles del espacio y tiempo, visualidades y figuras.

A través de fotografías aéreas, tomadas con barriletes y aviones, en donde la imagen promueve zonas azarosas del encuadre y planos de enfoque, de fotografías panorámicas de gran extensión, que nos revelan formas ópticas y vistas que el ojo desnudo no podría apreciar, y de imágenes estereoscópicas que recrean la ilusión de tridimensionalidad, el autor diversifica y expande el campo de la percepción sensible y los límites de la representación.

Julio Fuks

Imágenes expandidas, Esteban Pastorino en el Centro Cultural Recoleta, julio de 2017

VENCEREMOS // BLACK IS BEAUTIFUL

El partido de los Panteras Negras nace en el año 1966 en California, como autodefensa de la comunidad negra estadounidense y en contra del segregacionismo. Abusos policiales, espacios diferenciados para blancos y negros, agresiones de grupos racistas eran la realidad cotidiana. Los *Black Panthers* toman su nombre aludiendo a la actitud de la pantera, que no ataca porque sí sino sólo cuando se siente acorralada.

Persiguieron a sus miembros, los encarcelaron por causas inventadas o con penas desproporcionadas, y eso hizo que la comunidad artística comprometida de su época le brinde su apoyo. ¡Liberen a Huey P. Newton! ¡Liberen a Angela! Sonaba en recitales, se repetía en pósters y carteles, se organizaban festivales y exposiciones.

Dueños de una estética contundente, desde el logo hasta sus peinados, la vestimenta, las fotos que se tomaban, la música siempre presente -por ejemplo, una de sus dirigentes, Elaine Brown, es cantante y grabó dos larga duración con letras sobre temática racial- hasta la gráfica y el arte visual de mano de Emory Douglas, suman a su vez a otros artistas y músicos que proclaman las mismas demandas.

Es un gran desafío generar obras artísticas a modo de acercamiento a los Panteras cuando la estética ya está tan definida. Magdalena Jitrik lo afronta con soltura y con las herramientas que dispone: conocimiento teórico, convicciones políticas y su hacer artístico.

Así toma forma el retrato, citando a uno de los géneros pictóricos más tradicionales, para reinterpretar aquellas fotos de fines de los años 60 del siglo pasado que ya habían nacido con fortaleza estética y política. El *objet trouvé*, la abstracción de las primeras vanguardias también se encuentran en forma de cita. El famoso "Blanco sobre Blanco" de Malevich pasa a ser en esta ocasión negro sobre negro.

Porque el negro es belleza, porque las palabras lanzadas como ataque se pueden reapropiar, transformar en un escudo, transformar en orgullosa identidad. Somos negros, ¿y qué? *Black is Beautiful / Black Power*.

En esta muestra se rinde homenaje, se recuerda y se trae al presente la lucha de este movimiento. Porque en la actualidad seguimos reclamando por la libertad de los presos políticos, seguimos exigiendo el fin del racismo, luchando porque no se segregue a los migrantes y no queden muertes en el olvido. ¡Justicia para Massar Ba! ¡Libertad a Milagro!

Raquel Masci

VENCEREMOS. Black is beautiful, Magdalena Jitrik en Casa Doblás (CABA), abril 2017

EL CONJUNTO DE LO VIVIENTE

Las piezas que reúne esta exposición de Paula Massarutti rondan en torno a ciertas preguntas: ¿es posible distinguir entre naturaleza y técnica? ¿cómo pensar entonces lo viviente?

El dominio de la técnica, como esfera de invención del hombre para dominar las fuerzas de la naturaleza y suplementarla allí donde no cumple ciertas necesidades, se convierte en un orden relativamente autónomo que estructura la vida en común. La técnica produce sus propias expectativas y fines que se multiplican; es la asistencia a dicha proliferación en donde se revela que la naturaleza está desprovista de fin. La producción infinita de valor, la hipertrofia de la construcción, la consecución de medios que se vuelven fines en sí mismos (potencia de producción, rapidez, resistencia) sucede sin que podamos saldar la interrogación sobre la finalidad, *¿por qué? ¿para qué?*. Estas ideas planteadas por Jean-Luc Nancy en su ensayo "De la técnica o de la *strucción*", invitan a imaginar un actual estado de indistinción entre naturaleza y técnica. Si la técnica nos muestra que la naturaleza está desprovista de finalidad, allí donde la lógica del capitalismo y su producción infinita de valor no redundan en la construcción de un mundo más vivible, Nancy nos invita a pensar la *strucción* (de 'struo' arrumar, amontonar), como conjunto no ensamblado, copresencia sin orden. El concepto se desliga de las ideas de organización presente en palabras como in-*strucción* o con-*strucción*, para pensar en la "simultaneidad no coordinada de las cosas y los seres"⁴. En *El conjunto de lo viviente* Paula Massarutti indaga en estas ideas, explorando la indiferenciación entre sujeto-cosa, cuerpo-arquitectura, técnica-naturaleza, arte-ciencia.

Tras la pista de ese pensamiento de la contigüidad y copresencia de las cosas, Massarutti experimenta no sólo con materiales a los que somete a diferentes procesos sino también con la creación de situaciones, a modo de performance delegada, artefactos relacionales que producen cuerpos en estado de pensamiento. Como en una serie de proyectos previos, Massarutti concibe sus piezas como resultado de un proceso de investigación y vínculo con otros, en este caso con las y los científicos de un instituto de investigaciones físico-químicas dependiente de la UNLP y CONICET.

El instituto, espacio-arquitectura-máquina de producción de conocimiento, se hace visible como trama que conjuga elementos humanos y no humanos, una madeja socio-técnica o red, en términos de Bruno Latour⁵, constituida por relaciones sociales, afectivas, económicas y físicas entre cuerpos y artefactos. Los artistas-investigadores se hacen presentes e interfieren con su estar en lo observado. ¿Qué efectos produce la intrusión de un elemento externo en ese conjunto? Un cuerpo como prótesis de otra cosa, que comparece ante, que se sitúa frente, se conecta con. Un cuerpo híbrido, a la vez carne y máquina, cuerpo-cámara. ¿Cómo actúa la ficción en la realidad? ¿Qué elementos vuelve visibles, audibles, pensables?

La indiferenciación como principio está presente tanto en la edición del material audiovisual, así como en el montaje de las piezas en el espacio de la sala. Los discursos acerca del cuerpo se hacen presentes desde la página de una revista científica hasta los logos publicitarios de productos para deportistas que invitan en

⁴ Nancy, Jean-Luc (2013) "De la técnica o de la *strucción*" en *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires, Quadrata.

⁵ Latour, Bruno (2007) *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo XXI.

tono imperativo a *idisfrutar!*. Desde hace un tiempo que Paula redirige sus prácticas artísticas de lo escultórico hacia la *desmaterialización*, explorando el cuerpo en acción y en el ejercicio de lo vincular como base de su tarea. Utilizando como procedimiento el simulacro y la ficción, su práctica se inclina hacia procesos desarrollados en el tiempo, basados en la acción performática y el trabajo con el cuerpo como soporte y tema de sus investigaciones.

Por operaciones de dislocación o yuxtaposición, el emplazamiento de las obras y las conexiones entre imágenes busca elevar el número de asociaciones posibles, procediendo por acumulación de reenvíos en direcciones diferentes y lejanas. Será la intersección la que vuelva visible la potencia de afectación de las imágenes entre sí y en relación a la palabra, el discurso o tono científico y el cuerpo en movimiento. El trabajo con el montaje como principio de producción de lenguaje y de pensamiento, opera por corte y cincelado, produciendo hendiduras que invitan a pensar a más allá de la imagen, a lo que emerge en su ensamblado. El montaje se volverá protagonista cuando lo que interesa no es lo que vemos sino aquello que emerge entre una imagen y la otra, entre la imagen y el texto, entre el texto y lo que "dicen" los cuerpos. Cuando lo que vemos está constantemente retrabajado por lo que hemos visto o veremos a continuación, Massarutti agudiza la capacidad de afectación de las imágenes entre sí. La operación combinatoria, intersecta mundos allí donde imagen y texto se repelen, donde el sonido y las voces multiplican las capas de sentido.

En *El conjunto de lo viviente*, Massarutti entra en contacto con las múltiples dimensiones implicadas en el trabajo dedicado a la producción de conocimiento, pero sobre todo en la tarea de quien se encuentra en estado de interrogarse, de construir sentido respecto de la experiencia de ser viviente en este mundo. ¿En qué se distingue la tarea del científico y la de la artista? ¿De dónde surgen y cómo se negocian los sentidos que otorgamos a las cosas si pensamos en la ausencia de un principio de orden o fin que organice el conjunto de lo viviente?. La investigación hincra con preguntas realizadas a quienes dedican su vida a pensar, para hacer visibles conflictos de poder entre modos de pensamiento. ¿Qué saberes permanecen excluidos de la producción sistemática de conocimiento socialmente valorado? ¿Qué voces silenciadas, interrumpidas? ¿Quién trastabilla cuando el discurso científico sale de una boca llena de dientes? ¿Qué vuelve audible el error, la duda, la repetición? Como el "Árbol de Diana" que es "un cuerpo que no se puede ver pero que funciona como instrumento de la visión", la exposición de Massarutti despliega un universo de imágenes y representaciones de lo científico que, más que caracterizarlo, vuelve la atención sobre el propio funcionamiento del lenguaje poético y su potencia como modo de pensamiento acerca del mundo.

Lucía Savloff

"El conjunto de lo viviente", Paula Massarutti en Piedras (CABA) marzo 2018.

APROXIMACIONES INEXACTAS (A UNA PINTURA CUALQUIERA)

En un momento de mi vida fui todos los días de la semana y durante años a la escuela de bellas artes, no sé si estudiaba para ser un futuro docente o si me entrenaba en los oficios de la imagen mientras iba creciendo como artista. Tal vez buscaba un lugar y un tiempo para encontrarme con interlocutores válidos de intereses afines con quienes generar, aprehender + compartir conocimiento y saberes del campo del arte.

Sí, creo que debe haber sido esto último ya que comencé a dar clases 25 años después de haberme recibido.

Recuerdo que ante la pregunta constante entre mis pares, "¿qué es el arte?", la respuesta era invariablemente siempre distinta, y en general se la respondía también en acción, en el decir haciendo.

También creo recordar clases de filosofía en las cuales se proponía la lectura y discusión de textos con ciertas ideas socráticas, presocráticas, platónicas para ligarlas con el pensamiento contemporáneo, desde el punto de vista de las artes visuales. Como esto me ocurrió hace mucho tiempo el recuerdo está borroso, no sé si lo leí o lo escuché en clase (...o lo estoy inventando ahora) pero resulta que uno de aquellos antiguos filósofos griegos contaba que en una de sus caminatas al borde del mar encontró en la arena de la playa una cosa, un objeto de forma bella y llamativa que lo obligó a inclinarse y considerarlo con particular atención, tratando de descifrar en su hechura si era obra de un ser humano o de la naturaleza, si ese objeto extraño era resultado de la labor de un artista, o si por el contrario esa piedra o madera había sido tallada por el mar y sus sales.

Creo que se preguntaba si había habido intención o voluntad o dirección humana en esa fragmento de belleza o si era la proyección que hacía de sí mismo como ser humano lo que otorgaba belleza al hallazgo fortuito.

Seguro que no con estas palabras, pero la idea que echó raíz en mí es más o menos la siguiente: que en la contemplación del bello artefacto de arte, tarde o temprano, se encuentra un otro "yo" con el que podría empatizar, mientras que en la contemplación de la bella naturaleza hay detrás todo un universo en el que me voy a abismar.

Por esa época de estudiante no conocí a Malraux, pero veía en mi barrio una pared de ladrillos gastados y muy rojos en el que crecía el verdín, el contraste cromático era maravilloso y ese plano abstracto me remitía a algunos cuadros que había visto en un museo alguna vez dejándome totalmente perplejo con la pregunta: "¿esto es arte?".

El arte es un fragmento de los procesos del tiempo.

Pinturas encontradas por alguien, pintadas por otro alguien, vistas por alguien y vueltas a ver por alguien más, algo que acontece entre marea y marea para que vuelvan perderse en el infinito. La actitud es de rescate, de suspensión de la tragedia, de relocalizar la atención.

Si el postmodernismo de fines de siglo pasado proponía hacer uso de todo el acervo cultural y colección de imágenes o referencias significativas o insignificantes para construir una obra, todavía daba prioridad a la selección particular del sujeto-pintor.

Hoy, en tiempos postverdaderos, también existe el sujeto-curador que indagando en la producción de arte y en las colecciones públicas o privadas propone ciertas combinaciones de sentido que aún no han sido dadas. En este caso el curador del museo virtual de arte encontrado no busca ni necesita una firma reconocible, ni un autor validado por su contexto, ni siquiera que produzca a conciencia desde el campo del arte, ni en su historia. No busca, encuentra.

Encuentra los vestigios de un naufragio personal que se llama pintar.

¿Qué se pinta? ¿Para qué se pinta? ¿Para quién se pinta? ¿Por qué se pinta? Y toda una seguidilla de preguntas que un solo y humilde cuadro puede hacer surgir.

Llevar del tacho de basura o del mercado de pulgas a un museo de letras mayúsculas una imagen verdadera en sus propios términos es equivalente a la labor del filósofo platónico que sale de la caverna de las apariencias para reconocer la apariencia de la caverna en la que un pequeño rectángulo de madera pintada con colores está colgada de un clavito para que podamos contemplar en silencio la inmensidad universal de lo pequeño... Un momento irrepetible.

Pablo Zicarello

Primera exhibición del Museo virtual de Arte Encontrado, en Museo Mulazzi de Tres Arroyos (Buenos Aires), agosto 2018

TODAS LAS MANZANAS CAYERON

¿Que veía como madre en esas vacaciones compartidas a lo largo de los años?
¿Que se revelaba en las largas esperas?

La luz furtiva, los bosques, los árboles/boca, los árboles/brazos.

Los cielos, mis hijos, sus amigos, animales.. todo lo vivo y al acecho. Y construía con esos pequeños fragmentos, otra historia, más cercana a los sueños, producto de vigilias interminables.

El momento donde la luz se va, donde se perciben movimientos por el rabillo del ojo, es crecer y ver como se entorna ese portal entre la fantasía y la realidad que tan fácilmente podíamos atravesar de niños, es recorrer con el corazón bombeando rápido, un pasillo, un bosque, es toparse con el miedo y disimular, son las migas que se comió un pájaro. No hay atajos para volver a casa. Solo el largo camino en que deviene la adultez

Adriana Lestido

Todas las manzanas cayeron, Valeria Bellusci en FOLA, Mayo 2018

EL OLOR A SANGRE HUMANA NO SE ME QUITA DE LOS OJOS⁶

Diecisiete años nos separan de aquel trágico diciembre de 2001. Nos separan y nos unen en este momento tan particular que estamos viviendo todos los que habitamos este país.

Hace diecisiete años que el olor a sangre humana no se nos quita de los ojos.

La violencia física y simbólica en la que nos encontramos sumergidos se traducen en esa María, ese matador y esos cerdos, para mostrarnos la realidad que vivimos, lo que no somos capaces de cambiar. Cuerpos violentados, violados, dolientes, sangre, sangre y más sangre que nos deja pasmados ante el dolor sufrido y generado.

Daniel Muchiut se identifica con el sufrimiento ajeno al punto de sentirlo en su propio cuerpo; y frente al malestar, la incomodidad y la impotencia del artista en una realidad que mutila y desespera, no le queda mas remedio que mostrarnos – para que veamos- lo que acontece desde su propio sentir; lo que me recuerda las palabras del artista vienés Otto Muhl: Porque vivo en un mundo técnicamente civilizado, a veces siento la necesidad de revolcarme en el lodo como un cerdo.

Esta serie no solo encarna nuestra historia argentina si no la que estamos escribiendo en el presente desde lo político y lo social ¿Hasta dónde podemos soportar tanto maltrato? ¿Cuánto más dejaremos en manos de otros nuestras propias decisiones? ¿Dónde está el límite?

Las metáforas que encarnan estos "personajes" (Matador, María y los cerdos) no son amables, no quieren serlo, iquieren que despertemos! Aquí, el cuerpo de María, lo encontramos asociado en su connotación simbólica a nuestros cuerpos, el de nosotras, los cuerpos de las mujeres que siguen siendo violentados como el cerdo en el matadero.

Micaela Cartier

"El olor a sangre humana no se me quita de los ojos", Daniel Muchiut en Centro Cultural Encuentro por las Artes de Chivilcoy (Buenos Aires), octubre 2018

⁶ En 1982, Franck Maubert comienza a entrevistar a Francis Bacon. De esas conversaciones saldrá a la luz el libro: El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon. Frase que Bacon citaba de la Orestíada. Las Euménides de Esquilo y que le repitió en varias ocasiones a su interlocutor para referirse al motor creativo de sus obras.

UN VASO DE LECHE

Un animal profundo dormía tan profundamente que en su sueño estaba despierto y se veía a sí mismo como un muchacho flaco, de remera blanca gastada y cadenita de oro falso en la muñeca, que paseaba por las calles desiertas de Tandil. Era un mediodía de verano y el sol brillaba como un punto amarillo limón entre las nubes que parecían un manso rebaño de ganado albino pastando por el cielo. Detrás de una palmera inclinada salió un perro geométrico, de pelaje rosa, que se puso a ladrar: guauaug, guauaug. "Los perros geométricos tienen los hocicos cuadrados -le explicó un hombre que apareció detrás de la misma palmera y se presentó como el rey de Tandil-Varsovia-, y habrá notado que ladran en palíndromos. Por eso los llamamos perrosorrep, o simplemente rropes". El peculiar personaje llevaba puesta en la cabeza una corona que era la réplica en miniatura de la piedra movediza de Tandil, y el muchacho intrigado le preguntó: "¿no tiene miedo de que se caiga?". "¿Usted se refiere a la corona o a la piedra?", respondió el hombre mirándose de reajo en un espejo como para cerciorarse de que la corona estaba en su lugar. El espejo tenía un manguito hecho de varios alambres retorcidos, y mostrándosele dijo: "con alambre se pueden hacer muchas cosas... por ejemplo usarlo para llevar colgando un gorrión, o para enganchar la sombra de un gato con forma de vasija, o para hacer una telaraña...". De pronto se interrumpió para señalar una gota enorme que colgaba en el extremo de la rama de un árbol. "¡Cuidado! -gritó-, lo que se va a caer no es la corona ni la piedra, si no ese lagrimón que pende sobre nosotros". Tomó al muchacho del brazo, lo empujó hacia un costado, y suspirando se lamentó: "demasiadas lágrimas en este pueblo, ese es el problema... si hasta la naturaleza llora. Un rey debería poder aliviar el sufrimiento de las criaturas... humanas o no". "Me sorprende -dijo el muchacho-, yo pensé que para llorar se necesitaba tener ojos". "Ya ve que no, para llorar sólo hace falta ser mortal. Si fuéramos inmortales no lloraríamos". Luego hizo una pausa, y cambiando de tema, adoptando una graciosa postura corporal, habló con acento castizo: "venid, jovenzuelo, acompañadme, he organizado un concurso entre los súbditos de mi reino, ¿estáis enterado?". "¿El concurso para la construcción de la máquina de la felicidad?, ¿cómo no estar enterado?, hay carteles que lo anuncian por todo Tandil ". "Exacto, y al ganador -si es que alguien logra construir algo semejante- lo recompensaré cumpliéndole cualquier deseo que me pida. Bueno, lo que esté a mi alcance, se entiende".

De inmediato se subieron a un carro tirado por dos caballos flacos de crines larguísimas y sedosas, calzados con zapatos grandes como de payaso, que los dejó en un campo en las afueras de la ciudad, junto a un bosque de coníferas y eucaliptos al pie de la montaña. Allí, pasando un arco de ladrillos recubierto de cornucopias florales, estaban dispuestas las máquinas de la felicidad que los tandilenses habían fabricado para la ocasión. El rey, complacido por la cantidad de concursantes que participaban, las fue probando todas: una consistía en un sillón confortable con varios brazos de pieles suaves que lo abrazaron y acariciaron delicadamente; otra lo hizo flotar en el aire como si el aire fuera agua (dio unas cuantas brazadas estilo pecho por encima de las cabezas del público); otra, con aspecto de un pie en posición vertical parado sobre su talón, escuchaba y entendía todo lo que le hablaban, y siempre respondía utilizando un tono enfático: "¡tiene usted toda la razón!". El inventor del artefacto, a modo de aclaración, afirmó: "no hay nada que haga más feliz a una persona que darle la razón". Y el rey, imitando la voz del pie parlante, le replicó divertido: "¡tiene usted toda la razón!". Otra máquina era una especie de carpa hecha con hojas de nervaduras fosforescentes que rociaban perfumes sutiles que hacían evocar la infancia de las personas. La

infancia del rey no había sido muy feliz, pero los perfumes no le hicieron recordar hechos concretos, si no que le infundieron un estado de inocencia, casi beatífico, en el que se podía volver a ver el mundo como cuando uno era chico.

La carpa de hojas lo impresionó mucho, y todavía impregnado en la atmósfera de candor infantil de sus esencias perfumadas, continuó disfrutando del recorrido. Faltando algunas pocas máquinas por ver, entró en una habitación vacía, con un techo de paja a dos aguas y paredes pintadas a la cal, donde colgaban rectángulos de diferentes tamaños, unos más verticales, otros más apaisados, cuyas superficies estaban pintadas con imágenes coloridas. Se tomó su tiempo para contemplar cada uno de los rectángulos, de lejos y de cerca; las expresiones de embeleso en su rostro eran elocuentes, y al terminar, dirigiéndose a un grupo de gente que lo rodeaba, comentó: "a pesar de que esta sala no podría considerarse propiamente una máquina, opino que es bastante similar, en sus efectos, a la que arrojaba perfumes, sólo que acá los perfumes parecieran venir de las superficies pintadas y entrar por los ojos". Después, dejándose llevar por el entusiasmo, exclamó: ¡¿quién es el autor de esta maravilla?!, lo declaro el ganador del concurso". El muchacho flaco, que lo había estado acompañando todo el tiempo, alzó tímidamente la mano y susurró: "yo". "Ah, qué casualidad... ¿tu nombre?". "Marcelo Alzetta, señor". "Bravo, Marcelo, te felicito, y ya sabes que puedes pedirme lo que quieras, que lo haré realidad". Entonces el muchacho reflexionó unos segundos, y luego, abriendo bien sus ojos que brillaban de alegría, dijo resuelto: "quisiera más pinceles, más telas y más pinturas y lápices para seguir pintando y dibujando". "¿Sólo eso? - preguntó el rey de Tandil-Varsovia, bastante modesto... ¡Concedido! De ahora en adelante tendrás provisiones de tus materiales para siempre".

Finalizada la entrega de los premios (se repartieron diplomas con menciones honoríficas para todo el mundo), el rey palmeó el hombro del ganador y reiterando las felicitaciones lo invitó a la casa de un amigo. "Te va a gustar conocerlo -le dijo refiriéndose al amigo-; vive con la madre, una matrona rusa que prepara unos deliciosos pasteles con semillas de amapola y los deja enfriar en el alféizar de la ventana, como en los cuentos".

Del carro en el que habían venido sólo quedaban los zapatonos de los caballos, cargados de tierra de la que brotaban briznas de pasto, así que decidieron volver caminando a la ciudad. La luz crepuscular de la tarde alargaba sus sombras proyectadas delante de ellos mientras iban por el camino conversando animadamente. Cualquiera hubiera dicho que eran dos viejos conocidos.

El reloj de la plaza Independencia, en el centro de Tandil, marcaba las 19:23 cuando llegaron fatigados a la casa del amigo, un chalet en lo alto de una loma, que tenía una empinada escalera hasta la puerta de entrada. "Pero esta es la casa del memorioso señor Alzheimer -dijo el joven sorprendido-, yo también lo conozco, vine muchas veces, sólo que su madre... Él ahora vive solo, y sigue con la tradición de los pasteles de amapola, pero dice que no le salen tan ricos". Los dos se miraron a los ojos y sin decir nada se preguntaron lo mismo: ¿sería posible que ellos, que se encontraban ahí, a centímetros uno del otro, no pertenecieran en realidad a la misma época?

Antes de tocar el timbre, tomándose un respiro tras el esfuerzo de subir la escalera, repararon, en el umbral de la puerta, un vaso de leche que debajo tenía una tarjeta de cartulina plateada con los ángulos redondeados y una frase manuscrita en tinta negra. Ambos se agacharon a la vez; Marcelo levantó despacio el vaso, alto y lleno hasta el borde; una gota se deslizaba por la superficie fría del vidrio, y pensó: "el vaso llora, como el árbol". Sin embargo el vaso no lloraba, sólo estaba concentrado tratando de influir en la mente del muchacho repitiendo para sus adentros una palabra: "píntame, píntame, píntame". Ya sabía el resultado del

concurso (las noticias corrían rápido en el pueblo), y no quería desperdiciar la oportunidad que se le presentaba para salir del anonimato. El rey de Tandil-Varsovia, en tanto, recogió la tarjeta y la examinó haciéndola girar entre sus dedos. La frase, que dibujaba una curva simétrica hacia arriba, semejante a una sonrisa, decía: "para ustedes amigos, los estaba esperando".

Fabio Kacero

"Luz de rancho", Marcelo Alzetta en Ambición galería de arte (CABA), 2019

CHOREO

En la exhibición se puede observar tres núcleos de obra: Reproducciones de las obras robadas de Antonio Berni, la expropiación del sitio de arteBA y un audio-poema de Pablo Kadchadjan.

#1

El 26 de junio de 2008 fueron robadas 15 obras de Antonio Berni a través un ataque con modalidad "Piratas del asfalto" en su camino al Museo Nacional de Bellas Artes. Las misma se trataban de collages y pinturas desde 1932 a 1981. Más allá de que los ejecutores fueron detenidos aún no se conoce el paradero de las pinturas. El robo es considerado uno de los más importantes de la historia del arte Argentino.

Las obras robadas son: La metamorfosis del pájaro azul (1930, óleo sobre tela); La muerte acecha en cada esquina (1932, óleo sobre tela); Barrancas (1934, óleo sobre madera); La mayoría silenciosa (1972, polimatérico sobre madera); Aeropuerto (1976, acrílico sobre tela); Promesa de castidad (1976, acrílico sobre tela); La olla azul (1959, óleo sobre hardboard); Los rehenes (1969, óleo sobre tela); La zapalera (1961, óleo sobre tela); La leñerita (1954, óleo sobre tela); La casa roja con techo azul (1954, óleo sobre tela); Cristo en el garage (1981, óleo sobre tela); Juanito y los cosmonautas (1962, díptico polimatérico sobre madera); El carnaval de Juanito Laguna (1960, óleo collage sobre tela), y Ramona de fiesta (1966, construcción polimatérica).

#2

Un año después de la creación del programa nacional Conectar Igualdad, el gobierno de la ciudad desarrolló el plan s@rmiento, ambos consisten en la entrega de computadoras Netbook a estudiantes.

En la pantalla de la Netbook del Plan S@rmiento puede verse el sitio actual de la feria de arte arteBA, sin embargo este no está alojado en su servidor de origen. La Url muestra que el contenido visto se encuentra en el sitio de CPU (www.cpu.pucpu.art/choreo).

Luego del cierre del programa Conectar igualdad, en el año 2019 el modelo de educación digital nacional es Aprender Conectados.

#3

El espectador puede escuchar un texto escrito por Pablo Kadchadjan, reconocido escritor en el campo independiente de la literatura contemporánea. Este texto es reproducido por una voz sintética digital.

#4

El texto curatorial está producido a partir de la utilización de extractos de otros textos curatoriales:

Ninguna figura es exactamente igual; mucho más como recuerdos, abordan lo que es y ha sido y será. Es una práctica inherentemente inestable, que resiste ferozmente los impulsos coloniales y capitalistas hacia la dominación, el control y la propiedad; no puede ser propiedad, solo se puede compartir.

Con reminiscencias de este encuentro seminal, en el Distrito 17, objetos de diferente naturaleza se cruzan en el espacio de exhibición. Cuerpos amorfos, ensamblados a partir de fragmentos de objetos de civilización, se sientan junto a formas apretadas, conchas vacías que quedan de un suceso. Las tuberías se arrastran a lo largo de las paredes; no se puede saber si transportan combustible o

secreciones. Lo que se sabe con certeza es que alguna forma de vida reside en estas estructuras. Al lado, una arena abandonada hecha de celulosa espera otros encuentros por venir.

No obstante, más que su contenido, era normalmente la forma del arte conceptual la que cargaba con el mensaje político. El marco estaba allí y había que romperlo (...). «Los artistas que están intentando hacer arte no objetual están dando una solución drástica a la cuestión de los artistas pueden ser comprados o vendidos con la misma facilidad que su arte(...). Las personas que compran una obra de arte que no pueden colgar o tener en su jardín no están tan interesados en la posesión de un objeto. Más que coleccionistas; son mecenas” escribí yo misma en 1969. (Ahora eso sí que es utópico...).

“(...) recurre al término inglés fake para nombrar esa estrategia de revelación de la mecánica de la verdad. La verdad sí esta existiera, en última instancia, causa risa. Según el artista, lo que diferencia el fake de la falsedad es la promesa de develar la construcción del artificio, hoy el “artificio” es materia independiente de la verdad humana.”

Los materiales que se nos presentan sugieren diferentes estados de emergencia: políticos, ecológicos y psicológicos. Las puertas contra incendios ofrecen escape a través de la contención. Las toallas absorben las fugas pero apenas absorben las inundaciones. El clima cambia como un mal humor. Las bolas de cristal en los pararrayos explotan para que sepamos que han sido alcanzados, evidencia física de que por poco hemos evitado el desastre.

Según el historiador y filósofo estadounidense Philip Mirowski, la única forma de comprender completamente la teoría del valor en economía es situarla dentro del «símples metafórico» de energía, movimiento, cuerpo y valor.

CPU

"Choreo", Berni, ARTEBA & Pablo Katchadjian en CPU (CABA), octubre 2019

BALANCE

Un bibliotecario de hechos. Un ordenador de dichos. Una colección de trazos. Un coordinador de espacios.

En la maravillosa historia de Pedro y el lobo, cada personaje de la historia es un instrumento de la orquesta.

Así está en mi memoria la maravillosa pieza de Prokofiev, Pedro y el Lobo: el pajarito, la flauta; Pedro, todos los instrumentos de la orquesta.

-¿qué clase de pájaro eres tú que no sabes volar?

-el pato le contestaba al pajarito,

-¿y qué clase de pájaro eres tú que no sabes nadar?

Grabé Pedro y el lobo de nuestro disco de infancia en un cassette. Cuando llegan los cazadores para atrapar al lobo, decía: y los tiros de fusil, y los tiros de fusil, y los tiros de fusil y los tiros de fusil... el disco estaba rayado.

¿Cuál es la obra? ¿La de Prokofiev, el texto que él escribió, la voz que él eligió? ¿La traducción al castellano? ¿Al inglés, la voz de Bowie? ¿O la obra que me acompaña todavía hoy y me sigue haciendo reír?

-iiNo tireeeeeeeeeeeeeeeeeen!!! iiiNo tireeeeeeeeeeeeeeeeeen!! iiiiEl pajarito y yo hemos atrapado al lobo!!!!!!

Pablo es un narrador que busca empedernido el sonido exacto de la nota necesaria para decir eso que es invisible. Tan empedernido que a veces se queda en un lugar, como quien se olvida si te contó esa parte o no.

Crédito con los ojos, con la cámara, con dibujos, óleo sobre plástico. Tarjeta, ticket y servilleta. Registra y acumula, cuenta la historia de otros. La fe y la deuda. Una versión de la economía.

Cucharitas de café, de helado, un tornillo, algunas ramas, pincel sin pelo, la herramienta menos esperada.

Su obra reside en el ACTO, en la inmediatez de la mirada y del trato, así pone en juego el valor de cada pequeña cosa de las que tocamos todos los días.

Cada personaje, un instrumento; cada sonido, cada soporte, cada herramienta, un encuentro, un milagro.

Diana Aisenberg

"Últimos movimientos", Pablo Ziccarello en Museo Sívori (CABA) octubre 2019

ASEDIO FANTASMAL

El terror que nos inspira pensar en la existencia de los fantasmas proviene de una asimetría de posibilidades. Mientras que los fantasmas pueden mirarnos, nosotros a ellos no. *Nos sentimos vistos por una mirada con la que será imposible cruzar la nuestra.* Ante su aparente invisibilidad, contamos con dos alternativas, ambas ligadas al deseo: temerosos, podemos esperar a que no se aparezcan o, por el contrario, aguardaremos con ansias su manifestación. La conjuraremos. De una u otra forma, una instancia de espera se reconoce como condición para su desvelamiento: los fantasmas son quienes tienen la decisión de mostrarse, *estamos entregados a su voz, sólo podemos creerles bajo palabra.* Difíciles de nombrar, los espectros *no son ni alma ni cuerpo y, simultáneamente, una y otro.* En su inasibilidad, más que ocupar un lugar, los fantasmas 'están', 'rodean una posición', *asedian*: esta será su forma de habitar. Baste una precisión más acerca de los fantasmas: estas 'cosas' cuentan con una *potencia que es una fuerza de desintegración*: agentes de la incomodidad en sus diferentes contextos de aparición, su estar será el de un umbral y no el de un límite. Su reino desobedecerá el esquema de un tiempo lineal para darle paso a los anacronismos.

Entre capas, tajos, ausencias, transferencias, mutilaciones y desgarros, las obras de José Luis Landet que conforman la muestra *Asedio fantasmal* se proponen como posibles habitáculos para la emergencia de espectros. Por medio de la apropiación, el trabajo y la superposición de imágenes preexistentes, el artista rompe con sus funciones y cargas simbólicas asignadas —el registro documental, la imaginación institucionalizada del conocimiento, la contemplación figurativa, la instrumentalización pedagógica— para incomodar y desintegrar los relatos hegemónicos en busca de otros tránsitos y figuraciones, abiertos y mutantes. Por medio de un proceso material que no ve su fin, plagado de pasos y fases, Landet hace emerger imágenes que incomodan. En ellas, se avivan disputas dentro del amontonamiento de procesos materiales y simbólicos; las fases de construcción y destrucción se traslapan y se suceden, sin darle cabida a ninguna certeza. Esquivos, estos espectrales caldos de cultivo visual nos miran, se manifiestan, nos dan atisbos de sentido para después escurrirse de toda idea fija que hubiéramos podido pensar sobre ellos.

En contra de un gran relato moderno, lineal, progresivo y ascendente, la dimensión temporal de las obras de *Asedio fantasmal* se expande en una red, estructura que ampara un sinfín de cruces y posibilidades. *Vivir con los fantasmas*, como Derrida llama al lapso que existe entre la vida y la muerte, será el espacio en el que se pugne por una *política de la memoria, de la herencia y de las generaciones.* La memoria queda constreñida entre lo precedente y lo sucedáneo. *Vivir con los fantasmas* es una operación que evoca la forma de un uróboros: si optásemos por seguir a los espectros, tal vez ellos también nos acecharían, *lo que parecía por-delante, el porvenir, regresa de antemano: del pasado, por-detrás.* En medio de esas tensiones, en ese intersticio, lo espectral se consolida como el modo discursivo de nuestros tiempos.

En un espacio y tiempo en los que el flujo de imágenes no tiene fin, y éstas tienden a constituirse como alegorías por ausencia, los tiempos de las pinturas de José Luis Landet suelen ser distantes e inciertos. Cada elemento que las conforma tuvo un tiempo singular, un trayecto, una entidad. La sumatoria de pasados y presentes-futuros, junto con los periodos de producción, pensamiento y conglomeración detonan una multiplicidad de aproximaciones que no pueden cristalizarse. Trabajar con imágenes y objetos encontrados es una de las consignas constitutivas de la práctica artística de Landet. Su decisión tiene que ver con una

política del hallazgo. En el residuo ajeno, desechado, encuentra un compromiso y un desafío. Es ahí donde se signa nuestra historia y nuestro tiempo. Aquello que se escabulle de la escala del valor, pensado como prescindible, es en realidad la flecha, el camino, la voz. La potencia de creación que emana de la destrucción. Estas imágenes de latencia, deseosas por perder sus formas para cobrar otras, ser todo y ser nada, tienen en *Asedio fantasmal* distintas procedencias: una serie de diapositivas datadas de la década de 1970 de comunidades indígenas del Bajío mexicano⁷, una selección de fotografías de galaxias, capturadas por la NASA, y pinturas figurativas de marinas y navíos. Lo mundano y lo terrenal colisionan con lo apoteósico, con aquello que, por su vastedad, sólo podemos imaginar y explorar desde la distancia. Es posible corroborar sus adscripciones a disciplinas científicas, etnográficas y estéticas; en contraste, sus modos de circulación y desecho increpan los protocolos institucionales y las articulaciones de la tradición. ¿Cuándo y por qué se revierten los valores hacia un extremo negativo?

En el intento por desaparecer estas imágenes, emana una fuerza vital: *Una imagen nunca está más viva que en el momento en el que alguien trata de matarla*. Nuevamente, se manifiesta aquello que está en el espacio entre la vida y la muerte: *vivir con los fantasmas*, la discursividad que se propaga desde el filo. Las imágenes en cuestión mueren y no mueren, pierden forma y la vuelven a bosquejar, (re)aparecen como parte de la lógica fantasmal. Prosiguen su circulación como indicios de un presente que se niega a someterse a la hiperproductividad y al desecho de imágenes en el régimen capitalista. Lo espectral no va a ningún lado: buscar y encontrar imágenes *para no estar en constante caída, o para que la caída constante sea como más placentera, mirando*. Una caída libre, dinámica, fragmentaria. En el vocabulario propuesto por el asedio, las temporalidades de las imágenes perviven y su futuro, en vez de aspirar a lo novedoso, recae en la ruina y su constante retorno. En última instancia, 'obsesión' y 'asediar' comparten la misma raíz etimológica: *obsidiari*.

En la repetición se encarna otra forma de asedio, desde la insistencia y la acumulación. Como reserva de potencia petrificada, atravesando verticalmente la sala de exhibición se cierne un muro de puños de cemento. Ruina civilizatoria de la modernidad, de un tiempo pasado —pero, de alguna manera, bastante próximo—, en donde la mano de obra y toda su carga simbólica revolucionaria se erigían como impulso utópico. Más que un memorial o un monumento, las hileras de puños (re)aparecen como un antimonumento: están, pero no ocupan, y, en realidad, nunca se fueron, sólo se desplazaron, fueron desplazadas, pero se mueven, quizás se mueven tan rápido que el movimiento, un continuo, se vuelve imperceptible. Como la mirada fantasmal, el impulso del puño puede ser que se oculte también de nuestra vista, golpeando el mismo punto una y otra vez, hasta ablandarlo. Al frente y adelante, la coreografía de manos cerradas funciona como deíctico: no es *ahí*, sino *hacia allá*, en ese tiempo sin tiempo. En cada puño, una galaxia, un ritual, una danza. Si en el lugar de las manos hubieran ojos, ¿cómo sería el golpe?

En la turbulenta e impasiva marea de visualidades aquí presentadas, de ruinas de futuro y de (re)apariciones, se suma una silueta, también inasible, que marca un ritmo y se afirma como vehículo de sentidos: el barco. *Un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí-mismo, a la vez cerrado en sí-mismo y entregado al infinito del mar, [...] el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI*

⁷ Un presagio macabro: las comunidades de Ocumicho, Atotonilco y Cherán son ahora rondadas por fantasmas de otra índole: la violencia infligida por el crimen organizado y por el Estado, así como el despojo y las migraciones forzadas para huir de la pobreza han repoblado los territorios con fantasmas de la miseria y la desolación.

hasta hoy, a la vez no sólo, por supuesto, el mayor instrumento de desarrollo económico, sino también la mayor reserva de imaginación. La nave es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, el espionaje sustituye la aventura, y la policía a los corsarios. En travesía infinita, el barco navega en y a través de caudales de imágenes, se cuele por sus resquicios, transporta fantasmas en su mismo ser-espectral. Se niega al olvido y al aislamiento. Sin intención alguna por pensar en cartografías o escrituras de gran relato, su viaje se inscribe en el linde entre la vida y la muerte.

Navegar con espectros, *vivir con los fantasmas*. En su carácter liminar, el asedio se enuncia como el cúmulo de prácticas del mirar, transitar y habitar, desplegadas y avivadas por las operaciones de montaje que lleva a cabo José Luis Landet en las obras de esta muestra. Sobre su violencia y su vértigo se propone el conjuro. Generosas en su retorno anacrónico, las emergencias espectrales son, simultáneamente, manifestaciones políticas y los entremedios en los que se produce la poesía.

Tania Puente

A tono con las (re)apariciones fantasmales, las citas en este ensayo están en cursivas y provienen de los siguientes textos:

DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Madrid, Editorial Trotta, 1998.

FOUCAULT, Michel, "Espacios otros", en *Versión. Estudios de comunicación y política*, núm. 9, México, UAM, 1999, pp. 15-26.

Entrevista inédita con José Luis Landet, 24 de enero 2019.

LINK, Daniel, *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2009.

MITCHELL, W.J.T., *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

"Asedio fantasmal", José Luis Landet en Walden Gallery, abril 2019

LA VUELTA AL REINO EN UN ACTO

Aquí se convoca al matar y al morir como expresiones de vida. Y como hechos básicos de la existencia. No matar o morir, binarismo inútil y oposición peligrosa, apta para toda guerra. Lo contrario: la conjunción y que hay entre matar/morir fue central para el artista inspirado por un instante. Ese instante en el que se aprieta un gatillo, alguien muere y alguien nace. En dos hemisferios, Pegasus del Sur y del Norte. En varias fases, de la destrucción a la creación, de la batalla a la contemplación. De la contemplación de la batalla, a la creación de lo que será destruido.

La escena de encuentro con la muerte violenta es un lugar común secreto y una disyuntiva más cotidiana de lo que se piensa. Claro que se prefiere no pensar, puede ser insoportable. También estetizable: cuerpos revueltos en la misma tierra bajo la mirada del cielo pueden ser naturaleza muerta o still life, que es vida fija. O dead life: la vida muerta, la muerte-vida. La vida revuelta con la muerte que siempre da naturaleza. Fija que parece inmóvil y sin embargo se mueve.

Ahora bien, el mandamiento bíblico prescribe el no matarás. Hace unos años Oscar del Barco lo reactualizó en una carta abierta donde cuestionaba el matar por la revolución, la patria, la libertad, los grandes ideales emancipatorios. Decía: no matarás al ser humano porque cada humano es sagrado y cada humano es toda la humanidad. Y agregaba: no matar sin embargo es imposible, porque de hecho se mata, y a la vez, lo único posible, porque si se asumiera el matar por principio, no existiría la humanidad. No matar sería un ruego, una súplica, un mandato que no puede explicarse, pero que estaría dando vueltas alrededor como presencia sin presencia, como fuerza sin fuerza, como ser sin ser.

Se mata; matamos. No solo en defensa de un territorio, un ideal, una religión. No matarás allí sería un principio antropocéntrico, especista, limitado a la humanidad. Si extendemos el mandamiento más allá de lo humano, el no matar será aún más improbable. Se mata o se delega en carniceros, matarifes, pescadores y cocineros la ejecución y proceso de carne de aves, vacas, cerdos, ovejas, peces, mariscos. Se paga por matar, cuando no somos capaces, a todo aquel que sepa hacerlo.

Ahimsa, el primer precepto del canon pali, indica la no violencia porque todos temen a la muerte: sabiendo que todos sienten como tú, no mates ni hagas matar. También se podría decir, así como soy yo, son los demás (mortales): por lo tanto, mejor es no matar ni hacer matar. Se sobrentiende que todo organismo vivo desea vivir y teme que lo maten. No obstante, o precisamente por eso, se mata.

Se mata o se encarga a alguien que mate por supervivencia, para comer o abrigarse. Al cazador le está vedado sentir empatía por su presa al momento de disparar la flecha o la bala, pero si sólo mata para comer, su falta será transitoria y hasta razonable.

Se mata por miedo, justificado o no, a un insecto venenoso, a una fiera que ataca y obliga a la defensa propia, a un enemigo real o imaginario: hay fieras humanas.

Se mata o se delega en funcionarios y fuerzas de seguridad la vigilancia y defensa de la vida y la propiedad a través de la carga impositiva de casi cualquier sociedad.

Se mata por compasión, cada tanto, a la mascota u otro ser querido que sufre una enfermedad terminal, que no tiene remedio.

Se mata por accidente, a veces, al roedor o al pájaro que se cruzó en la ruta, al insecto que se pisó sin querer, a las personas que chocan por descuido o negligencia, homicidas culposas.

Se mata sin intención de matar, aunque sí de causar daño, en situaciones de riña, pelea, castigos en los que a la violencia se le va la mano o el pie.

Se mata por obediencia, en las guerras "sucias" o "limpias", en la acción policial, en el trabajo del verdugo.

Se mata por codicia y por hambre de apropiación de bienes en pequeña o gran escala.

Se mata por indignación, sed de justicia o venganza: muerte a los represores, represalias durante una revuelta, pena capital por mano propia o ajena.

Se mata por odio religioso, racial, xenófobo y femicida, por homofobia y transfobia, por aversión y desprecio al diferente.

Se mata por juego ritual, sagrado o profano: sacrificios, duelos, retos, defensa del honor y la gloria.

Se mata por deporte: caza deportiva, tauromaquia, espectáculos bestiales, herencias de circo con gladiadores.

Se mata por placer, una sensación que puede incluir el goce de compadecer a la víctima, y por voluntad de poder, un estímulo de superioridad sobre otros/as.

Se mata sin razón o por pérdida de la razón: asesinos indiferentes, psycho-killers, patologías varias.

Se mata por pasión de autoabolição: hastío de vivir, pueblos cansados, combatientes suicidas. Sólo en este último caso hay una igualdad entre matar y morir en el acto.

¿Se mata por aburrimiento o por "tener la experiencia"? Eso sería cruzar una raya, una línea que raya en la locura: la curiosidad no puede o no debería atravesar ese límite ético, cuando matar es peor que un pecado o herejía, es un error, quizá el error más grande que puede cometer un mortal. Si hay que "matar el tiempo", mejor que sea sobre algo propio, por ejemplo el propio tiempo, no el de alguien más. Si se quiere una experiencia, mejor que sea sin hacer daño al resto.

Es una cuestión de fronteras: hay una erótica en la violencia y el potencial está en nosotros. Esa fue la batalla de Bataille, revelar el erotismo hasta en la muerte, para reclamar conciencia. Una autolimitación se impone. Sin ingenuidad: la representación de todos los sufrimientos, las crueldades, las masacres en y por la historia humana no necesariamente detendrá ese impulso. El arte es aquí un dios débil. Sin embargo, el arte tampoco puede dejar de actuar, de intervenir en el movimiento animal básico que va entre matar y morir.

Ese movimiento nos devuelve en el acto al reino de pertenencia. Nada sabemos –por lo menos en carne propia– sobre cómo se siente la muerte violenta en el reino vegetal, pero con los animales compartimos esa condición. Claro que no todo es lo mismo: hay obvias diferencias entre matar un humano y un animal no humano, y también entre un vertebrado y un invertebrado. Somos más solidarios con los semejantes, con quienes más se nos parecen o estén más cerca en la escala evolutiva o en la cadena alimentaria: mamíferos, aves, peces. Hay también distinciones y jerarquías intra-humanas, que pueden ser justificadas de varias maneras. Se llama asesinato a la muerte reprobable y considerada delito según la ley y las costumbres sociales, que cambian cada tanto. Hasta fines del siglo XX no existía el femicidio como figura penal. En muchos lugares la ejecución de la infiel y el "crimen pasional" han sido y siguen siendo aceptables. También la violación y la matanza en combate.

El historiador Huizinga planteó que la comunidad arcaica trazaba los límites de lo permitido en la guerra como parte de una cultura en la que primaría el honor. Los

contendientes tenían que conocer las reglas, respetarlas y respetarse entre sí porque se consideraban iguales. Pero cuando el juego de la guerra se dirige contra los que se imagina inferiores, o exteriores a la especie, tribu o clan, la limitación de la violencia desaparece y solo prima el deseo de vencer por exterminio o humillación del enemigo. Quizá por eso hoy tenemos tantos desastres y emergencias climáticas, ecológicas, sociales.

Nada puede hacer el arte contra este holocausto. El arte puede revelar la pija, la bala, la exposición del cuerpo que al desnudarse, nos iguala. Aunque pensemos a ese cuerpo como el de un ser diferente, la piel desnuda exhibe sus genitales durante el rito sacrificial y así nos devuelve a la condición primera. El cuerpo sacrificado nos recuerda nuestra continuidad perdida. Todos morimos. Todos matamos. Matar es igual que morir: terrible, y muchas veces inevitable.

Atenuantes: una mínima parte de la humanidad no mata ni exige que otros lo hagan, o intenta no hacerlo sea cual sea la circunstancia, incluso el hambre. Monjes que no solo serán veganos sino que ventilarán o limpiarán las sillas donde se van a sentar para no aplastar algún insecto cuya vida también sería valiosa. Personas que se cuidan de matar sin querer o por impulso autodefensivo a todo microorganismo con el que podamos sentirnos identificados, porque somos seres vivos y parte de un continuo que se reencarna y deshace en miríadas de formas que nacen y mueren a lo largo de eones.

Hay señales en el firmamento, soles muertos, cadáveres de estrellas que iluminan nuestros ojos luego de milenios-luz de haber desaparecido. Y más acá, bien abajo, el reino de los hongos que, sin ser vegetales ni animales, proliferan desde el residuo de la descomposición de telas, cuerpos húmedos, fósiles, viejas paredes. Un reino mediador. La empatía es un sentimiento suscitado tal vez por la conciencia o los genes, pero no está al alcance de todo el mundo. Quizá sólo se trate de reducir, en lo posible, el daño que provocamos al atravesar esta porción minúscula de tiempo-espacio en el que nacemos y morimos. El arte como forma de reducción de daños, o un modo de gratitud, tal como lo fue y sigue siendo la invención de dioses. La promesa de una mediación entre reinos olvidados de su propia y básica naturaleza, la que va de la muerte a la vida en un solo movimiento, como la estrella fugaz que recién vimos y que, al igual que este momento de encuentro, ya pasó apenas lo pensamos.

Oswaldo Baigorria

Matar y morir - Gabriel Baggio en Hache (CABA), marzo 2020

UN DESIERTO HABITADO

Levanto la cabeza del polvo
de las generaciones.
Recojo mis huesos.
Nadie tiene nada
que decirle a mi noche.
La ira de los siglos
aplastando mis hombros.

Maribel Mora Curriao en "Hilando la memoria" (2006)

Los Museos no tienen fronteras, son espacios inclusivos, de diálogo y reflexión. Son los protectores de las memorias diversas, investigan y buscan contribuir a la dignidad humana. Sin embargo, hay momentos en los que la historia nos cuenta que no siempre fueron así, que intenciones perversas de coleccionistas de huesos deshumanizaron la palabra museo.

Deberíamos estar atentos a las voces que no están en la historia oficial, entender que el desierto estaba habitado, preguntarnos ¿Cuál era la raza estéril que ocupaba estas tierras?

Algunos personajes se muestran como victoriosos descubridores, fundadores de fronteras, nadie dice que fueron chusmas del ejército que entregaron toda información necesaria para hacer desaparecer a un 56% de la población originaria. La campaña al "desierto" estuvo asociada a la idea de progreso, fue un motor de exterminio funcional al enriquecimiento de la oligarquía terrateniente.

El perito Moreno fue uno de los principales espías de la campaña, recabó datos sociopolíticos de los pueblos originarios al servicio del ejército, saqueó cementerios, robó sus huesos, legitimó la existencia de la "raza-estéril-inferior", procuró llevarse todo lo saqueado al Museo de Ciencias Naturales de La Plata, incluso caciques, mujeres y niños bajo la excusa de protegerlos.

Años atrás integrantes de la junta de mayo habían promulgado mediante un documento el respeto, la inclusión y la defensa de estos pueblos, de su cultura y sus territorios. Pero la generación del ochenta tenía otros planes, justificar el etnocidio diciendo que la raza inferior y su extrañeza debía ser expuesta como pieza museológica.

La "expedición del progreso" procuró mostrar sus trofeos ante la sociedad porteña, muchos repartidos como esclavos para las familias ricas, el destino de otros fue ser exhibidos vivos o muertos en el Museo.

¿Cómo es que en algunos momentos la crueldad concurre en sitios donde lo que se tiene que defender es la cultura y la dignidad humana?

Beso la sombra india es una construcción de imágenes que da permanencia a la memoria y voz a los que fueron guardados. Son piezas que no están quietas; hablan, susurran una existencia, son el registro de una cultura en extinción.

Ruma Mateos

"Beso la sombra india", Ezequiel Verona, en Casa del Poeta (Merlo, San Luis), febrero 2020

UN MUNDO RARO

Toda obra de arte propone, a sabiendas o no, una forma de vida, un mundo y una manera de habitarlo. En una, en dos, en tres dimensiones, para muchxs, para unx solx, para oír, ver o tocar, desde afuera, desde lejos, de a pedazos o por inmersión, a plena luz o por el agujero de una cerradura, en proyecciones directas o en el espejo invertido de una cámara oscura, una obra es una forma de conocer y crear a la vez.

Esto parece particularmente cierto en *Caer a través de toda la tierra*, que puede ser vista como un conjunto de propuestas para vivir en comunidad, un ensayo de vida en un mundo soñado, donde los cuerpos andan en libertad, y el paisaje es uno con la piel. Las Gildas han creado un entorno donde las diferencias entre humanxs y no humanxs no se pretenden evidentes. Pasto, plástico, pelaje, tela, agua, barro, celofán, corteza, son texturas para un tacto que ve las cosas desde cerca, desde adentro, desde abajo. Las Gildas no son dueñas de nada, y nada ni nadie las posee tampoco. Practican un erotismo sin culpas, pre-adánico y por supuesto no saben nada de la existencia del capitalismo. Investigan, ríen, piensan y conocen sin elaborar un discurso, no usan el lenguaje para medir ni colonizar. Saben que la identidad individual es una ilusión, apenas un traje con un color particular que puede cambiar de dueñx, de forma, de estado. Agregar y desagregar partes a esa identidad comunal es una tarea cotidiana, que se puede hacer jugando. El juego, para las Gildas, es una cosa seria. Y en ese tono se nos invita a reconstruir en nuestra imaginación un todo del que solo veremos algunos fragmentos, destellos, gestos misteriosos que hablan un lenguaje que no conocemos.

Salir del otro lado de la tierra, dar vuelta la superficie del derecho al revés -caer o volar, dependiendo del punto de vista- es la invitación que nos hace La Cuerda, dejando testimonio de una experiencia vital de colaboración y amistad femeninas y sobre todo de la posibilidad de crear juntas los lugares más hermosos.

Leticia Obeid

"Caer a través de toda la tierra", La cuerda (Belén Parra, Cecilia Blanco, Florencia Bergallo y Mariana Roveda) en Fundación Cazadores (CABA), noviembre 2021.

UN BOSQUE EN RUINA

Sobre la madera de un ciprés caído, Juan Rey talló réplicas a escala de tres ventanas de la torre del Castillo. A primera vista, lo que se propone Juan parece simple. Pero quien preste un poco de atención a sus obras, comprenderá que lo que tiene delante es algo muy distinto a una sencilla copia.

Juan no esculpe esas ventanas tal cual las dibujó sobre el plano José Molinari, el arquitecto que diseñó la usina a fines de los años 20 del siglo pasado, sino tal cual lucen hoy, a más de 30 años del cierre y posterior desguace de la central eléctrica. Juan esculpe fragmentos de una ruina. Pone en relación al edificio abandonado con un árbol seco, a las marcas en la piedra con los anillos de la madera.

Con sus ventanas, Juan abre un pasadizo. Nos invita a contemplar el tiempo de las construcciones humanas en perspectiva con los tiempos de eso que llamamos *naturaleza*. Y al revés, imagina la posibilidad cierta de una naturaleza que, atravesada por la historia, se convierte en ruina. Como pasa con el Castillo, sus esculturas tienen la fuerza de una aparición, la presencia inquietante de lo que parece cercano y distante a la vez.

En las ruinas cada época mira hacia el enigma de su pasado. Sin embargo, también es posible pensar que en esos restos anida la pregunta por el futuro. Las ruinas nos devuelven una imagen de nuestra propia caducidad. En su capacidad asombrosa para capturar el detalle, estas tallas vuelven tangible una experiencia de pérdida, la percepción de que algo se nos escapa en lo que vemos. Como si la escultura no buscara fijar las cosas fuera del tiempo sino apenas su impermanente devenir.

Fabricar estas ventanas es fabricar un punto de vista. Modelar un umbral por el que el ojo se abisma entre la mole y su modelo, entre el afuera y el adentro, entre el Castillo que vemos y lo que -si no estuviera cerrada- veríamos desde la usina, entre lo que en ella se viene abajo y lo que queda todavía en pie. Porque no sólo observamos estas esculturas, miramos a través de ellas y, en ese salto al vacío, algo a través de ellas nos mira para, tal vez, pedirnos explicación.

Separada del conjunto, reducida en tamaño, cada ventana adquiere el porte de un pequeño altar. Un altar portátil para un castillo vagabundo. La idea de Juan es que su obra peregrine, circule por casas, comercios, clubes y escuelas, llamando la atención sobre la usina en sombras y la necesidad de su puesta en valor. Pero se trata de un altar sin santo. Sin una estatuilla sagrada que nos garantice a dónde conduce ese "más allá" que asoma ahí donde el torno convierte a la madera maciza en una lámina delgada, finísima, capaz de atrapar la luz.

Nicolás Testoni

"Un bosque en ruina", Juan Rey en la Casa del Espía / FerroWhite Museo Taller (Bahía Blanca, Bs. As.), noviembre 2021

ÁRBOLES PROFUNDAMENTE ARTIFICIALES

No quisiera que este texto se vuelva un texto de sala; sí señalar algunas ideas porque quizás se desconocen.

Por orden de aparición, diría:

1 Entrar a una muestra es entrar a una ficción, y adentrarse en una ficción implica siempre una negociación.

2 Comenta Ballard que la publicidad secuestra el mundo; por eso el mundo esta cada vez más genérico.

Al video lo dividí en 128 partes, tiene una duración de una hora cuarenta minutos; casi todas las escenas fueron recolectadas de la web durante el año de encierro, algunas pocas manipuladas. Se intercala un banco de imágenes para comerciales. No falta mucho para que las publicidades lleguen realizadas directamente por un bot.

Lo que cada espectador encuentra al ingresar a la muestra (y nuevamente al salir) es tan azaroso que intuyo pueden verse muestras distintas según los fragmentos que le toquen en suerte o desgracia a cada visitante. La manera en la que estos modifican una lectura posible de lo que pasa del otro lado de la cortina me da un poco de vértigo.

3 En la sala hay dos ensayos, uno sobre el pedagogo alemán Frederic Froebel, creador en 1830 del concepto Jardín de Infancia y de los cuerpos geométricos con los que juegan los niños. En 1997 el ensayista Norman Brosterman demostró la relación indivisible que estos juguetes infantiles y la visión utópica de las vanguardias modernistas mantuvieron, tanto en arquitectura como en las artes plásticas.

Intenté componer piezas con los cuerpos geométricos infantiles, confiando en la premisa de que tres bloques juntos darían siempre por resultado una obra. Las puntas tienen imanes y las partes de los costados son intercambiables. Si bien busqué un eco con las tres cruces posteriores, un gesto Madí ganó el conjunto, que en la muestra termina por señalar algo del esplendor de la formación de la clase media argentina en las décadas 40,50,60 del siglo pasado y su actual agonía.

4 El otro ensayo es sobre René Spitz, reconocido psiquiatra infantil que a mediados del siglo XX demostró que a los tres meses de vida no distinguimos entre sujetos y objetos, pero que respondemos socialmente con una sonrisa (incluso mediando artificios como máscaras o muñecos) en tanto reconozcamos los ojos, la nariz y la frente en movimiento. Demostró también que esa respuesta sonriente está íntimamente ligada a la supervivencia, y esclareció el lugar fundamental de la percepción visual en el desarrollo del psiquismo.

5 Hace unos años encontré tirada en la calle una revista el Cronista Comercial del 2013 con el título "*La visión de los líderes*". En la tapa reunía a los 400 directores de empresas más influyentes de la Argentina de aquel entonces, algo que no creo que haya cambiado. Se exponen 192 por una cuestión de espacio. Me sorprende como el arte dejó de representar visualmente a la aristocracia, algo constitutivo en su historia desde el Renacimiento en adelante.

6 Hace un par de años encontré también tirada en una plaza una pipa medio tumbera para fumar paco. La guardé tal cual la vi, y la expongo así, sin mayor intervención que colocarla sobre un tronco cortado, como la recogí en su momento. En el frente ya tenía esos ojos secos dibujados y en el dorso el texto escrito con marcador que se fue borrando. El detalle de la oreja mordida en el diseño original del vaso de plástico es especialmente enternecedor.

7 Hay diez imágenes tomadas de un libro infantil que cuenta, sin explayarse, la historia de la vida en un circo. Están compuestas cómo si fuera marquetería con

fórmica original de los 70; di con un carpintero ya jubilado que después de cuarenta y cinco años de esquivar diariamente la sierra, una semana antes de retirarse se había rebanado, hasta perderlo, el dedo anular derecho. Tenía muchísimos recortes de material, lo había ido guardando con el tiempo, ni él sabe bien porqué, cuando por lo general esos excedentes se tiraban. Cree recordar que la laminita verde agua (que en la muestra sostiene el dibujo de un perro auscultando una casa) fuera un sobrante de las puertas de los baños del hospital Churruca.

8 Una hipótesis: el *Escuelismo* formulado por Ricardo Martín Crosa hacia finales de la década del setenta, y retomado por Marcelo Pacheco a comienzos del dos mil para leer en esa clave los noventa del arte argentino, derivó paulatinamente en *Infantilismo*; o sea la utilización del imaginario infantil por sobre sus técnicas compositivas.

9 Cosas que no escapan al pensamiento binario: Bueno Malo, Rico Pobre, Pasivo Activo, Me gusta No me gusta. El final de fiesta vira a funeral.

10 Encontré una biblia de 1960 que en la parte de atrás ofrecía una tabla de correspondencias; pesos, medidas, distancias y valores traducidos del Antiguo y Nuevo Testamento a los parámetros actuales. Se comenta también algo que no sabía; un denario era el pago por jornal trabajado. Cada denario equivale según la tabla a cuatro gramos de plata, que, al cambio de hoy, 21 de Agosto de 2021, cotiza por gramo u\$s 0,7420. Treinta denarios son unos 16.000 pesos aproximadamente.

11 Así como el pesebre no expone a Jesús junto a sus cuatro hermanos, sino que lo presenta como hijo único, por lo general en la representación de la crucifixión no se lo suele mostrar junto a los dos ladrones. Salvo el Evangelio de Lucas ningún otro transcribe el diálogo que mantienen los tres antes de fallecer estaqueados, una escena teatral sin precedente. El ladrón que se arrepiente, único santo canonizado en vida según la iglesia católica, tiene su día, San Dimas, el santo buen ladrón que se festeja cada 25 de Marzo. Constitutivamente para el mito, sin la traición no habría entrega, sin la entrega no hay crucifixión, sin la crucifixión no existe... etc. Dicho de otro modo, esos treinta denarios son parte encarnizada en la representación de Dios.

12 El denario que se exhibe en la sala es uno original del Imperio Romano, datado 88 después de Cristo. R1 según el Roman Imperial Coinage, un modo de clasificación propio de la ciencia numismática; existen entre 100 y 200 ejemplares conocidos de esta moneda.

13 La tarjetita pop con el arco iris y la cita al Libro de Isaías la encontré en el piso del tren, sin dudas entregada o perdida por uno de los tantos que mendigan ahí a diario. La colección de libros El Ojo Mágico, de origen estadounidense, permite configurar imágenes en 3D una vez comprendida la técnica de visionado. Tiene un anclaje de época específico, mediados de los noventa, y son de las primeras realizaciones puramente concertadas con diseños realizados vía computadoras, comprendiendo de un modo perturbador algo de la manipulación de la percepción a niveles profundos. Quizás no se note, pero todos estos papeles tienen calada la palabra VIOLENCIA con la misma tipografía propuesta por Juan Carlos Romero para su serie de afiches en los setenta.

14 Tanto Romero como Severino Di Giovanni fueron tipógrafos. Las fotos del fusilamiento de Di Giovanni son un caso llamativo: para el Archivo General de la Nación y todos los medios masivos de comunicación las imágenes son originales de aquel día. Un historiador, Reynaldo Díaz País, demostró en un hilo de Twitter que la secuencia forma parte de una recreación realizada por la revista Caras y

Caretas la misma semana del fusilamiento, presentándolas como verídicas del suceso para vender más ejemplares.

Descubrieron el fraude por dos detalles. Primero la silla, que ya había sido utilizada por la revista en varias producciones anteriores, casi todas recreaciones de fusilamientos históricos. Segundo las dos crónicas de quienes presenciaron la ejecución aquel día como representantes de la prensa gráfica, Roberto Arlt para diario el Mundo y Enrique Gonzáles Tuñón para Crítica. Ambos describen con detalle que el fusilamiento tuvo lugar en el patio de la Penitenciaría Nacional, a cielo abierto, y que el cuerpo cayó desplomado al pasto. Algo del limbo de lo shanzhai se filtra en esta imposibilidad de definir si son verdaderas o falsas las fotos. En la Argentina no existen imágenes de la pena de muerte y el caso del fusilamiento de Di Giovanni ordenado por el Estado también entra en un limbo visual. "Hoy he visto hombres que se ponen guantes blancos para matar a otro hombre" había escrito Arlt sobre aquel día; terminada la crónica el jefe de redacción tacha ese comienzo, que jamás fue publicado. Arlt dirá mucho después: – Fue la primera y única vez que me censuraron.

15 Las fotos de Warhol las tomé en el Malba, en el reflejo se me puede ver un poco, y se deja entrever también un De la Vega en el fondo. El peso de la metáfora recae sobre el pago de la deuda externa, un préstamo ilegítimo que el FMI le otorga a la Junta Militar al otro día de asumir, un 25 de marzo (San Dimas en el santoral) sin haber sido siquiera reconocido como gobierno por algún país del mundo. Cada vez es más común tener que pagar para no ver o escuchar publicidades. La Soap Opera es mental, y hay un terreno que da miedo: el de las publicidades y la manipulación de los sueños.

16 Las calcomanías que aparecen llegado el final forman parte de Los Aristogatos, una película de Disney de 1970.

Las letras tipográficas provienen de un alfabeto de plomo original de la década del 30. Salvo para bajorrelieves, ya casi no se utilizan en la industria gráfica. Una vez escuché a alguien decir que Raimondi, a su vez, dijo algo así como que todo poema es más que nada un problema geométrico.

A veces pienso que una muestra es lo mismo.

17 Mientras proyectaba estas ideas se incendió la importante Cooperativa Cartonera de Villa Itati que trabaja con más de 100 familias de La Cava, perdiendo todo lo que tenían. Estos son los datos de la cuenta para quienes quieran realizar aportes o donaciones:

Titular: COOP DE TRABAJO CARTONEROS DE VILLA ITATI LIMITADA.

Número de Cuenta: 5173-50556/7

CUIL/CUIT: 33-71445589-9

CBU: 0140056401517305055675

CBU Alias: METRO.PERU.BOCHA

Martín Legón

"Árboles profundamente artificiales", Martín Legón en Barro (CABA), agosto 2021

¿PARA QUÉ SIRVEN LAS ESPINAS?

El 4 de junio de 1952, Eva Duarte –consumida por los dolores de un fulminante cáncer de cuello de útero– sube con ayuda de terceros al Cadillac descapotable que el Gobierno Nacional utilizaba para los actos protocolares presidenciales. Un dispositivo diseñado especialmente para esa jornada, y compuesto por una estructura de hierro que iba de la columna a sus pies y que abrochaba con cinturones su torso a la rigidez del metal, sostiene su frágil y deteriorado cuerpo. Un tapado de piel la cubre como un manto, evitando desnudar lo invisible para los espectadores. Es que afuera sólo hay celebración y festejo en la asunción del segundo mandato de Perón. Ese tramo, de Casa Rosada al Congreso, fue la última aparición con vida de Evita. La última procesión. Su propio vía crucis.

La historia de occidente está escrita en tinte canónico, con sangre y sudor, con fe y miseria, con muerte y resurrección. Un modelo sociopolítico de dolor y de miedo, de santificación y de tortura, en donde abunda la iconografía que propone al sacrificio como un modo apropiado para expiar la culpa. Se han erigido miles de iglesias, castillos, reinados, monumentos y gobiernos en nombre del poder. Y por las hendijas de sus leyes, oraciones, decretos y mandamientos se cuela porosamente un proyecto de dominación.

Las obras de Samantha Ferro presentadas en sala señalan los vínculos no siempre visibles entre moda, ortopedia, religión y consumo, exponiendo con mucha precisión cómo durante años, a través de operaciones estilísticas y políticas, los sistemas de poderes han trabajado sobre el disciplinamiento de los cuerpos creando patrones propios de normalidad y gestando modelos hegemónicos de reproducción de visualidades corporales.

Estas esculturas (o collares/talismanes/rosarios/balanzas) están organizadas en sala en formato de peregrinación. Es que la literatura bíblica, ya desde el Génesis, propone a los tormentos físicos y psíquicos como una forma de castigo administrada. En la expulsión de Adán y Eva del Edén importa no sólo el sometimiento a la figura de la autoridad mandante sino más bien la sanción subterránea que implica el fin de la desnudez y de la naturalidad del cuerpo y el devenir del uso de la ropa y de los trajes para tapar la vergüenza cristiana. El cuerpo es entonces desde los inicios de Occidente un objeto público digno de ser tipificado, legislado y moralizado por reglas de uso para su adecuación social.

La invisibilización del dolor de las estructuras ortopédicas debajo de la ropa, el peso del adorno/joyería/amuleto y la sensación de incomodidad de los arneses, ganchos y colgajos presentados en estas esculturas por la artista ejemplifican de un modo claro cómo las funciones sociales del vestir condicionan las formas propias de los cuerpos, originando a su vez nuevos comportamientos, posturas, símbolos y performatividades.

En estas obras hay ruido de huesos, de pieles apretadas. Está lo muerto, lo roto, lo expiado y lo denso que se fusiona con el deseo, con lo instintivo, con lo divino, con el poder. Y también hay una pregunta: ¿para qué sirven las espinas?

Joaquín Barrera

¿Para qué sirven las espinas?, Samantha Ferro en [Acéfala Galería](#) (CABA) septiembre 2021.

DEL BARROSO TECTÓNICO, HACIA UNA GEOGRAFÍA IMAGINARIA

Cuando uno se echa a andar casi siempre puede observar cómo las piedras mapean los caminos, como huellas en disposiciones que a fuerza de tránsito ocupan su lugar. Son incontables las metáforas que suscita esa escena para el pensamiento -la del caminante, la del andar, la de las piedras ahí-. Pero tomemos una que a la imaginación redoble su apuesta por la búsqueda de un objeto: la piedra arrojada. Allí el salvaje ludismo intersecta el gesto agresivo en un acto y ejercicio de constancias históricas.

Piedra tomada
Piedra arrojada
Piedra dolida
Piedra caída

Podemos decir que las piedras -piedra-huella, piedra-señal- asaltan el espacio, disponiendo, señalando, cartografiando fuerzas y potencias de un modo bastante curioso: a través de un conjuro metafórico que solidifica en imágenes y gestos el desencadenamiento rudimentario del objeto. Así, el acto catacrético transfigura la grieta y pasaje de la roca a la piedra, en paisaje.

Hay quien se preguntó alguna vez por cómo se reproducen las piedras. Pues bien, allí podemos pensar que las figuras incontables que suscitan las vuelven también transporte de imágenes. Van dejando y poniendo en serie escenas. Esas son *imago*s que persisten en su peso y que transfiguran una memoria de pliegues tectónicos. Donde se solidifica su material y hay una tosca cooperación entre el tiempo, las distancias -que aterran a las escalas humanas- y el grano mineral: la petrificación.

Piedra cortada
Piedra molida
Piedra soplada
Piedra pintada

La *imago* insiste. El mito de volverse piedra y la sólo imaginable y horrorosa eternización geológica. Allí vuelve, retorna su peso pero con otra gravedad. Gravita nuestra idea sobre una superficie dérmica rocosa de fantasía, que casi podemos sentir. El tiempo y la memoria en la sensibilidad del tacto, en las piedras y el mineral, en el uso de su jerga perdida. Insiste la memoria tectónica, en sus pliegues de tiempo, desde páginas fósiles. Pero al fin, en ellas el vacío y el exceso de significados.

Las rocas que caen, que siguen cayendo, y que en su lento desmoronarse hacen figuras, son los frutos del desierto cubiertos por el escarpado y rústico velo del aparecer. La piedra es tomada nuevamente, pero ahora desde su presencia insoportable, la potencia poética. Así es arrojada hacia distancias impensables como piedra aérea. Un gesto lapidario: el peso gritando y amenazando a su objetivo.

Piedra labrada
Piedra afilada

Piedra lanzada

Piedra herida

Una piedra-figura, una piedra-signo. Un pensamiento lapidario decíamos: pensar a los pedrazos. Proyectada, lanzada, atravesando el aire. Como flecha resiste el tiempo y esculpe algún rostro imaginario: el de la muerte, y así también su sonido pétreo sigue poblando y hechizando el desierto. Esa es su dura seducción para una física imposible, la ígnea presencia del confín y lo recóndito en un suspiro del alma. El hálito pétreo de las piedras sonoras, las piedras silbantes, las piedras inhalantes. Así su pneuma del retorno, respiración fósil y aliento vital, restituye lo inorgánico.

La piedra marcada y que marca es la metáfora multiplicadora de imágenes. Piedra poética, anima e insiste, hace mundos. Quizás el gesto de intervención medite en cómo hacer a esa piedra comprensible; o también, en el cómo de su secreta alquimia. Y quizás eso sea el pensamiento. El peso cediendo a las manos de ese que hace a la piedra por vicio. Del que la toma, del que la tira. Del que la arroja y con ella lanza una gramática impronunciable.

José Jeremías Castro

"Balcarce, memorias topográficas de un paisaje", Marcela Cabutti en Del Infinito (CABA), julio 2021

NENO

Buenos Aires, 2 de octubre de 2021

Hola Vale,

Hace tiempo que quiero escribir una carta. Sé que suena un poco extravagante y fetichista, y aun así me gusta la idea. Quizás porque nunca más lo hice, otro poco porque soy fan de Puig; pero sobre todo porque en este proceso de trabajo juntas nos cruzamos por zoom, chat, mail, por IG, y estuvimos la mayor parte del tiempo muy lejos físicamente la una de la otra. Viajamos, después nos encontramos, hablamos de muchas cosas todas juntas, audios, textos, y sorprendentemente todo se encadenó con total familiaridad. Me da confianza sentirlo, porque a partir de allí estoy segura que el arte acontece.

Hicimos una exposición a la distancia y esta carta sigue ficcionalizando una lejanía que se volvió proximidad afectiva y empatía. Me dijiste que es imposible irse muy lejos de uno mismo y ahora entiendo por qué te escribo una carta, porque es de todas las escrituras posibles, la más íntima y la más confesional. Un texto del yo, un puente para acercar posiciones, una forma privada que compartimos. Una subjetividad que se derrama en otrxs: ¿eso no es acaso una exposición?

"Ya sé que es como un espejo (...) Yo aquí sostengo un espejo y creo que sos vos...", dice uno de los pasajes más conmovedores de Rayuela. Hace rato que no cito a Cortázar (e incluso me parece kitsch hacerlo). No entiendo si hace sentido pero confío en que por algo apareció en esta noche de desvelo. Cuando te conté que el texto tendría esta forma me dijiste: "ah, perfecto, la escala humana de la carta". Entonces la carta es un cuerpo, como lo son las obras, y por eso les hablo a ellas tanto como a vos. Pero vos tampoco te quedás muy quieta, y sos Vale y al rato sos un "neno" disfrazado de obrero de la construcción, un chongo de oficios, un hacedor capaz de levantar grandes pesos, pulir, soldar, enhebrar bloques enormes de piedra pómez y emprender un viaje telúrico bordeando las formas como si dibujaras para luego maquillarlas con colores pasteles y ponerle un poco de brillantina. Lo folklórico, el estilo "NOA" carnavalizado, los espíritus, los clichés de la norma, la intensidad tucumana y Atahualpa Yupanqui, poeta infinito. ¡Qué felicidad me dio cuando confesamos nuestro gusto por la música folklórica! las grabaciones de los 60 son imbatibles, Mercedes joven, su pelo negro y la voz más potente del mundo. La escucho y lloro todas las veces.

"De lo antiguo y lo de siempre" podría haber sido un título para esta exposición. Me gusta rescatarlo del olvido porque está cerca de tu casa, y de esos menhires medio travestis que produjiste en tiempo record. Eso también era parte de la obra: vencer las limitaciones físicas, volverse piedra y herramienta. Me conmueve pensar en que estos bloques están hechos de tiempo, que son tiempo y memoria del paisaje. Al final el mundo está poseído y todo es animista.

Hagamos un epistolario así nuestra escritura también se vuelve tiempo y nosotrxs nos camuflamos un poco en el mientras tanto. Espero tu respuesta. No tardes.

Un beso,
Jimena

Jimena Ferreiro

NENO, Valeria Maggi en Galería Grasa (CABA), octubre 2021

DENDRITA

Dendrita es un sistema viviente. Pero no en el sentido de un organismo cerrado sobre sí mismo, en donde naturalezas y culturas se subsumen a un principio único y trascendente; sino en el sentido de un metabolismo alimentado por una vitalidad incesante que viene del afuera, del excedente que resulta de la cooperación entre seres y partes distintas, como una cadena de piezas que no dejan de remitir a otras piezas: *el trébol rojo y la abeja y la avispa y la flor de orquídea y la bocina de bicicleta y culo de rata muerta*, cada una con sus respectivos poderes y saberes. No obstante, ni la metáfora cibernética ni la concepción del cuerpo y el cerebro conectados como una red eléctrica terminan de hacer justicia a la tecno-diversidad de los intercambios de agencia, información, fuerzas e intensidades que han hecho posible el diseño y la materialización de este ecosistema.

Orquestado por Denise Groesman, este proceso de producción ha contado además con la participación de especies y realidades múltiples, tanto orgánicas como inorgánicas. De su encuentro y las negociaciones entre ellas ha resultado un hábitat donde las maquinaciones de la materia viva son tomadas por su potencial transformador, del mismo modo que los constructivistas rusos vieron en las máquinas y los ensamblajes técnicos con humanas una forma de terminar con la opresión.

Cañas y juncos, fósiles, cultivos de vinagres, plásticos, látex, vidrios y otras entidades reivindican, paradójicamente, el papel de lo artificial en la supervivencia de los restos de lo que un día se llamó naturaleza. Multiplicando los efectos de un sentido que es sentido en tanto que el cuerpo es afectado por las condiciones del entorno, *Dendrita* supone un punto de inflexión en las arquitecturas sensibles de Denise Groesman. En esta ocasión -acá literalmente en el centro de la instalación-, está la intención de crear un espacio de comunicación afectiva, cuya formalización evoca a la vez un instrumento musical de hippies anarco-primitivistas, una antena que hace pasar mensajes de un plano astral a otro o incluso, para los nostálgicos, al monumento a la III Internacional con el que Tatlin y los cosmistas querían llevar el socialismo a las estrellas. Porque, como dicen los oankali -alienígenas comerciantes de genes protagonistas de la saga de Octavia Butler-, "no podríamos sobrevivir como pueblo, si siempre estuviéramos confinados a una nave o un mundo".

Donde en el trabajo anterior de Groesman aparecía el túnel y los habitáculos cerrados expresando claustrofobia ante los estrechos límites de la psicología y su idea individualista de la subjetividad, en *Dendrita* el laberinto adquiere la forma de itinerario semitransparente, movimiento elíptico a través de giros y círculos concéntricos, a lo largo de un espacio intestinal donde crece la flora como crecen en el océano nuevas islas sobre planos de consistencia de desechos plásticos. Más productivo que representativo, se trata de un pasaje del malestar en el "yo" a un universo comunitario y compositivo que cuestiona la excepcionalidad humana, poniendo además en crisis un tipo de artista que es genial en la medida en que trabaja para sí mismo, de espaldas al cruce de perspectivas que es la vida sobre, debajo y encima de la Nave Espacial Tierra.

O bien como estación experimental, flotando a años luz, o bien como interior de un laboratorio que ensaya nuevos modos de existencia en el contexto de la crisis ecológica que vivimos, *Dendrita* nos provee de imágenes alternativas a los modos dominantes de planetariedad e inspiración para aquellos que quieren reparar los efectos del progreso antropogénico. Si queremos que la Tierra siga siendo un huésped viable para sus propias formas de vida, como sugiere Benjamin Bratton, es preciso imaginar un plan viable también en lo técnico: terraformar la Tierra

como una vez imaginamos la transformación de ecosistemas de otros planetas o satélites para ser capaces de soportar vida similar a la de la Tierra.

La pandemia y el distanciamiento social ha dejado una marca que, al parecer, los astros venían anunciando. De repente, el presentimiento de que son posibles y deseables otras formas de vivir y morir ha empujado a muchxs a salir del confort epistemológico, del pensamiento dicotómico y la necesidad de elegir entre ciudad y campo, aceleración o decrecimiento. Como Dendrita evidencia, ya contamos con modelos de ecología que desde la acción local, la descarbonización y el uso creativo de los desechos, no renuncia a la potencia y escala de la agencia humana para intervenir de forma consciente en y con el medio ambiente.

Alfredo Aracil

Dendrita, Denise Groesman en Móvil (CABA), octubre 2021

EL CALDERO

Una masa de color se mueve entre el verde y el rojo, oscilando entre zonas de luz y sombras. Los tintes se funden, se separan, dibujan un volúmen y vuelven a la bruma, que es tanto aire como agua.

Algo se cocina en la pintura de Flo Giovanni Pacini.

La superficie de la tela se ahueca para convertirse en el recipiente donde caben texturas y atmósferas, pero también intuiciones, mitologías, algo de astrología, sueños-pesadillas, experiencias, el cuerpo de una mujer que se sabe una y muchas, el deseo de alojarse y alojar a otros.

El caldero es un utensilio utilizado en celebraciones festivas, para cocinar ofrendas sacrificiales. También es el objeto que usaban las brujas para sus potajes. El fuego arde bajo el caldero . El alimento que ahí se prepara tiene más de pócima que de manjar. Nutre, si, pero sobre todo cura. Los gatos lo saben.

Una pintura que pinta el acto de pintar, y un pintar que se vive como un acto de magia.

Quizás por eso se destaquen los ojos y las manos, que pasan de la pintora a la pintura como si de un espejo se tratara. Algo se toca antes de desaparecer: una consistencia indistinguible, una intensidad.

El cuadro vibra y nos convoca al ritual. Nos espera con su antigua promesa renovada.

Lula Mari

El caldero, Florencia de Giovanni Paccini en El Más Acá Club Cultural (CABA), mayo 2021

SOY ANILLO AHORA

Todas las cosas -y me refiero a todas, el grifo y la rueda, las gafas y el tabaco, los vasos y los satélites, la música y la escritura, cuantas quieras imaginar-, antes de pasar a su uso civil fueron probadas en alguna guerra. Todo objeto es la resaca material de una sangrienta contienda. *El libro de los amores*, Agustín Fernández Mallo

La domesticación de los metales que nos antecede en miles de años, nos ha hecho olvidar cuál es su forma por fuera de las manipulaciones que responden al útil. Su dominación (la del cobre y el bronce en los verdaderos inicios) significó cambios profundos en la capacidad de reinención y transformación de las sociedades y las culturas. Es un hecho que muchas esculturas antiguas en metal no han sobrevivido a las invasiones, mientras su forma se copió en piedra, el metal se fundió para devenir arma, moneda o herramienta. *Facón, gaita, biyuya, lana, gamba, luca, martillo*.

Así como el metal toma diversas apariencias, materialidades y cuerpos, el modo de nombrar al dinero, *vil metal*, y a las armas y herramientas se estira por los recovecos más imaginativos y velados del lenguaje. *Chumbo, tarasca, fierro, morlaco*. La metáfora, en su retórica de acercarnos a las cosas alejándonos, cobra una forma específica en el argot popular. Nombrar al dinero se vuelve una multiplicidad de sinónimos y referencias que parece velar su lugar en una sociedad signada por la explotación y la acumulación.

Podríamos suponer que la materia, muda, inerte e imperecedera, no se manifiesta sino bajo las elucubraciones del lenguaje, las inclemencias de su manipulación y los vestigios del tiempo. Seguramente algunos de esos vestigios, memoria en la materia, estén aquí presentes bajo la forma de un triángulo o de un anillo, que otrora fuera objeto de dominación. *Luca, cuetaso, palo, gamba, moneda*.

El conjunto de formas reunidas en la exposición proviene de un paisaje donde no hay una línea recta horizontal sino una vertical ascendente y perpetua, territorio que contiene los materiales que hoy están presentes en la sala. *¿Qué puede decirnos el mundo, que no nos haya dicho ya una montaña?* Figura monumental, aunque frágil, que no puede resistirse a la explotación, a que calen en la intimidad de su materia para saquear alguna pizca de metal. Cada porción de materia, aunque mínima, contiene el vestigio, no tanto, o no sólo, de su origen como lugar, sino del acontecimiento de salir a la luz en un acto de violencia, de expulsión, de exilio. El resabio de ese combate endémico inunda incluso a las formas más limpias, objetivas, geométricas, incluso a esa zona *franca* que es el lenguaje del arte.

Triángulo, círculo, cuadrado. La filiación con la abstracción es al mismo tiempo elección estética y excusa para hablar a la materia y decir la historia, exponer sus cualidades y sugerir sus usos pretéritos. La obra de Soledad Dahbar contiene el sentido memorioso de la materia en la geometría simple, básica y primaria. A través de la cual intenta llevar a la forma a su grado *cero* y mostrarse por fuera del significante de la forma. La materia está, entonces, detenida en esta forma, ahora.

El epígrafe de Fernández Mallo contiene al epitafio de Walter Benjamin: *No hay documento de cultura, que no sea a la vez documento de barbarie*. Esta frase que pertenece a *Tesis sobre el concepto de historia* (1940), grabada sobre piedra como epitafio convierte a su muerte (suicidio forzado en 1940) en uno de esas evidencias de la barbarie. Las breves entradas de las tesis escritas como cápsulas de tiempo, compresión de ideas, anudamiento de tiempo, sentencian la indivisibilidad no sólo

entre la cultura y la barbarie, sino también, y fundamentalmente, de la potencia ambigua de todo documento, de todo objeto: testigo mudo del tiempo que puede desafiar a un designio y nombrarse joya, ornamento, figura, reflejo.

Las obras desbordan su propia espacialidad y contienen a la multiplicidad en el reflejo, la duplicación y la reversibilidad. Las piezas proyectuales problematizan el espacio a través de las propias cualidades que ofrecen los materiales. Arman otra dimensión entre el deseo y el espejismo. Estos movimientos hacen de la exposición un ensayo sobre la contingencia, donde los materiales (metal, piedra, pigmento) mutan hacia una forma simbólica de la explotación y la apropiación signada por su valor de uso e intercambio. La memoria en la materia es anillo y el metal cae en la forma de círculo, libro, visor, cadena, ahora.

Clarisa Appendino

"Soy anillo ahora", Soledad Dahbar en Miranda Bosch Gallery (CABA), junio 2022

MUESTRA NÚMERO DOCE

Esta muestra es la número doce como diciendo que hubo otras y habrá otras. La enumeración es la contracara de un título y en este caso es un título también.

Tiene como particularidad que la pintura se nota, pasa al frente. Esto quiere decir que vemos las pinceladas. Quien busque estructuras multiplicadas parejas, formando constelaciones finalmente coherentes entre sí, espejadas, simétricas, se va a sorprender: es que no las va a encontrar. La obra de Natalia Cacchiarelli se partió sobre sí misma y se hizo amiga del garabato a escala de la pintura. El garabato en el dibujo es una excusa para pensar más allá de los signos normales del lenguaje. En la pintura el garabato es generalmente una imagen que expresa una condición constante de quien pinta.

Adelante están estas diagonales con quebraduras contestatarias o los dibujos de líneas finitas sobre fondos monocromáticos hablando con un color más, como suelen ser. Atrás queda la vocación matemática que por momentos le daba a Natalia sensaciones de soledad. Algo se movió y cualquier cosa que se mueve en cualquier lugar tiene consecuencias: durante estos meses se dio cuenta que pintando de esta nueva manera, podía combinar aquellas obsesiones abstractas con la alegría primera y manual de pintar. El mandarín escondido que suele poner una línea divisoria entre lo abstracto y lo concreto se pone a pensar si vale la pena el intento.

Natalia lo agarra dudando y toma la palabra. Ante tamaño problema se enrosca unos segundos en sus dudas y sale a responderle al mandarín, con transparencia, que a ella le parece que no hay que dividir nunca más. Agrega algo: hay que hacer y hacer, correrse de a planos de lo que cada uno hace. De esa manera se logra un cambio lento, que es la manera en que cambian las cosas cuando pasan del arrebatado a la sabiduría.

Lo que queda es la muestra, esta muestra. El resultado de un proceso que la puso en un desorden contento donde los materiales y las formas en que se organizan sobre las telas están abiertas. Esto quiere decir que del hermetismo y los planos puros de mucha de su obra anterior llegó a un estadio donde lo que prima es la pintora, no su objeto. Las obras son un momento dentro de un estado de ánimo que Natalia quiso revocar de algunos formalismos que ya la aburrían.

En un rectángulo negro se abstraen tonos fucsias, que son el personaje del color en la entretela de la geometría. Si el ejemplo de recién es válido, es ejemplo de que mostrar once veces termina siendo el proceso de construcción de cimientos para mostrar una vez más, para que lo que quede sea un teatro de lo que se pintó siempre. El escenario de formas apelmazadas y pendientes como gotitas de perfume. El tablón del trabajo contra unx mismx, sabiendo que siempre es unx mismx quien toma conciencia y quien la devuelve.

Como una racionalista que decide probar las canciones del contrapunto de la pintura, Natalia nos convida en estas obras una serie de cuadros que son el balcón abierto de un proceso. Si hay matemática, es a ojo. Si hay geometría, es a mano. Parece escucharse una advertencia o nota al pie entre los pasillos de las líneas ablandadas y las planicies del color: miren todo esto como mirando un movimiento. ¿Pero movimiento de qué? De nada en particular, como un llamado al movimiento sin más. Como una militancia del cambio de tema. Como una actitud quisquillosa, gestual y generosa que se contagia haciendo para adelante, siempre acompañada de los fantasmas de atrás, esos colegas contradictorios en la confusión de las discusiones con nosotrxs mismxs.

Juan Laxagueborde

"Muestra número doce", Natalia Cacchiarelli en Smart Gallery (CABA), junio 2022

UNA COLECCIÓN DE BOLSILLO

Una colección de bolsillo surge del diálogo entre la escultura Ancetre Ailee (1962) de Alicia Penalba y una serie de pinturas pequeño formato de la artista Laura Ojeda Bär hechas especialmente para esta ocasión. Con motivo de la exhibición, la escultura y Ojeda Bär se “conocieron” en su lugar de residencia actual: la oficina de Amalita en este edificio. El color celeste cielo del despacho hacía destacar los tonos verdes de la escultura y daba una sensación de volatilidad y fragilidad que contrastaba con la pesadez propia del material. La calidez del lugar y el reflejo del sol en la pieza creaban un aura hogareña e íntima que Ojeda Bär quiso convocar en sus pinturas. De este primer encuentro surgió la idea del corpus de obra: trabajar con sus impresiones personales en una serie de vistas íntimas de la famosa alada.

El conjunto de obras creadas por Ojeda Bär invita a pensar cómo los tamaños no son absolutos sino relativos entre las representaciones de la escultura como objeto sólido, pesado, cuasi monumental, en contraste con la pequeña dimensión de las pinturas enmarcadas y fácilmente transportables. De esta forma, cada cuadro presenta una cantidad de decisiones no solo del campo pictórico cromático, sino también acerca de qué fragmento de la escultura selecciona, qué sector va en primer plano, qué recorta y qué resalta. En algunas obras, la alada se ve “desde lejos” y en otras los detalles son los protagonistas, casi como si le concediera al espectador ese deseo (aparentemente pecaminoso y prohibido) de sentir, tocar, palpar y respirar sobre ella.

Al considerar la presencia oscura de la escultura en sala, la pintora generó paletas identificables para cada obra con la intención de potenciar lo íntimo a través de lo particular. Cada elección cromática es precisa, buscando resaltar características propias de la escultura: dependiendo de la posición del sol, hay un juego de luces y sombras propio de un objeto tridimensional, lo que da la sensación de que cada cuadro sugiere momentos específicos a lo largo del día.

Con estas decisiones meticulosas y precisas, Ojeda Bär demuestra que cualquier objeto puede cambiar de acuerdo al punto de vista de quién esté mirando. La artista desarrolla desde 2020 la serie Decolonial GIFT SHOP, una colección “de bolsillo” que tensiona las características materiales y perceptuales entre la escultura y la pintura. Busca puntos de encuentro y divergencia propios de cada expresión artística, con su historia y bagaje milenario. Las pinturas realizadas para la exposición se enmarcan en dicho proyecto.

Durante los años 50 y principios de los 60 Alicia Penalba concibió diferentes series de obra: verticales o totémicas y otras con elementos separados dobles o formas voladoras. Ancetre Ailee integra el segundo grupo. Con estas tipologías experimentó en múltiples repeticiones, ritmos, variaciones y cambios de escala; buscó contrastes entre texturas, brillos y opacidades, lo rústico y lo refinado, aspectos que Laura Ojeda Bär trabaja desde la materialidad plástica cuando transforma grandes, voluminosos y pesados hitos de la historia del arte en objetos planos y livianos.

La escultura de Penalba irrumpe en el espacio expositivo de manera contundente, tanto con su materialidad como con sus decisiones formales. La pesadez del material contrasta con la forma y la gracia con la que la escultora trabaja. Nos enfrenta a situaciones espaciales tan complejas que solo se aprecian del todo pudiendo recorrer la pieza en su totalidad. En contraposición, los cuadros de Laura Ojeda Bär se sitúan desde la naturaleza misma de la pintura, centrándose en su ser imagen. Ojeda Bär piensa la pintura como una forma de conocimiento más. Con su modo de trabajar personal y su mirada perspicaz sobre los eventos

cotidianos que vivencia y cómo experimenta los roces con el mundo exterior -que a veces puede resultar hostil y distante-, la artista induce al espectador a reflexionar sobre la noción de espacio y tiempo.

Si bien cada cuadro funciona de manera individual, al encontrarse todos juntos en sala, el conjunto aporta una nueva lectura de las diversas vistas y acercamientos que puede tener un objeto cuando le dedicamos el tiempo necesario para su observación. Este gesto se enriquece con el emplazamiento de Ancetre Ailee en el lugar central, como si fuera una clase de pintura de modelo vivo: los cuadros que la rodean son las distintas miradas del mismo cuerpo/objeto. A partir de los elementos mínimos seleccionados, se busca explorar el diálogo entre ambas artistas, donde los silencios y las pausas permiten al espectador reflexionar sobre las narrativas y búsquedas de Penalba, quién dedicó una vida entera a las formas, y potenciar una de las ideas principales con las que trabaja Ojeda Bär: pensar sus pinturas como habitantes de espacios inexplorados entre las personas, las palabras, las ideas y la información. Una colección de bolsillo requiere del espectador el tiempo necesario para la contemplación, en contraposición con la velocidad vertiginosa tan característica del arte contemporáneo (y de la vida).

Una colección de bolsillo es un registro de transformaciones y traducciones: la escultura en bronce se registró fotográficamente y este registro se vuelve cuadro al óleo sobre tela que se fotografía nuevamente, y estas tomas generan diseños de wallpapers digitales que el espectador puede llevarse en su celular. Así, una misma imagen conquista múltiples vías de circulación y para lograrlo se manifiesta de diferentes maneras. Poner en diálogo dos artistas de generaciones distintas que trabajan con técnicas y materialidades opuestas tiene como fin introducirnos en este territorio híbrido donde la traducción no es solo metáfora de un proceso lingüístico y cultural, sino una herramienta capaz de hacernos interrogar acerca de las relaciones entre los grupos sociales, culturales y artísticos en contextos diferentes.

Irene Gelfman

Una colección de bolsillo, Laura Ojeda Bär en Colección Fortabat (CABA), junio 2022

EL CAMPEÓN DE LOS FANTASMAS

Probablemente esta muestra de Fabio Kacero pueda verse –aludiendo a la célebre frase de von Clausewitz– como la continuación, por otros medios, del último libro publicado por el artista, un año atrás: *Antología del sueño argentino*. En ese libro se cuenta un sueño, un sueño imaginario, como todos los del libro, en el que un muchacho se encuentra en la entrada de un casa de remates de arte y el guardia de seguridad del lugar le entrega el grueso catálogo de la subasta y le dice que se acaba de vender el cuadro más caro del mundo y le pregunta si sabe de quién es. El muchacho da vueltas las páginas del catálogo buscando responder la pregunta, pero lo que ve no son obras de arte y nombres de artistas, sino sólo firmas que ocupan cada hoja, que a su vez están firmadas con la misma firma en el ángulo inferior derecho (El muchacho no sabe responder cuál es el cuadro más caro de la historia, pero nosotros, con la lógica del Capitalismo, podríamos asegurar: el próximo). La anécdota urdida por Kacero escritor inspira a Kacero artista plástico, que hunde su brazo en la ficción, arranca las páginas de ese catálogo imaginario y las convierte en las hojas reales que podemos ver hoy enmarcadas y colgadas en la sala de la galería.

Como sea, y más allá de la cuestión de la precedencia entre el escritor y el artista plástico, yo creo que el hecho de haber posado su ojo sobre un elemento como la firma es una demostración de puntería, a la vez que de sutileza; destrezas muy kacereanas. Viejo profanador de caligrafías ajenas (como si de absorber potencias extrañas a él se tratara), y ahora de firmas, Kacero siempre parece proceder con esa misma destreza en la mira, con esa misma claridad en la elección de su objeto, que hace que sus obras se basten a sí mismas y que nunca necesiten –como tanto arte contemporáneo– de una explicación previa para apuntalarse, para encontrar su razón de ser. Pienso en obras tan diversas como el *nemebi*, el *muertito*, las *nieves indoors*, los carteles *MoMA-Tate*, los índices, el video de sus créditos personales, o el del viaje del tiempo, el *Earlater*. (Y algo equivalente podríamos decir de sus procedimientos, guiados por principios simples, pero que a menudo suelen disparar procesos interminables, como lo ejemplifica paradigmáticamente el arte combinatoria del *nemebi*, en el que lo elemental del recurso convive con la desmesura de sus resultados. Así lo trasunta la sintética fórmula enunciada por el propio Kacero: “lo infinitamente posible en la forma de lo infinitamente combinable”).

Pero, ¿qué es una firma?, ese garabato automático donde se cifra la identidad, ese dibujo casi inconsciente que, como un rey Midas de la apropiación, se adueña de todo lo que toca. ¿Y cómo funciona ese mecanismo de apropiación? Y a su vez, ¿quién firma la firma, o quién la legitima? ¿Hay una firma mayor por encima de las grandes firmas que vemos, y hay una firma más diminuta aún debajo de sus firmas pequeñas? ¿El que firma último firma mejor?

No hay espacio aquí para desplegar los interrogantes (y sus posibles respuestas) que plantean estas firmas firmadas, y Fabio, con una leve sonrisa taimada, se limita a describirlas de este modo: dibujos en colaboración con artistas vivos y muertos.

Al entrar en la segunda salita de la galería nos encontramos con un monocromo de color rosa, solitario y enigmático, que luego se revelará, tras la lectura del cuento que lo acompaña (“El monocromo del molinero”), como surgido de ese mismo cuento. Es decir, un gesto similar al anterior –desplazamiento entre improbables realidades y ficciones–, aunque más deliberado. Cuando lean el cuento, sabrán que el monocromo fue pintado por un molinero del Siglo XVII; algo imposible para esa época, o, en realidad, perfectamente factible, solo que la

imposibilidad pasaría más bien por considerar a una tela pintada de un solo color, en ese siglo, como una pintura, una obra de arte.

¿Qué es posible ver en una época? ¿Qué es un objeto si le falta un mundo para denominarlo, o siquiera para verlo? Claves de un cuento al que tampoco le es ajena la cuestión de la autoría, y por consiguiente de la firma, porque también nos lleva a preguntar: ¿Quién debería firmar ese monocromo materializado de la ficción? ¿El mismo Fabio Kacero?, ¿el molinero del siglo XVII, protagonista del cuento?, ¿o los espíritus que, según se cuenta, guiaron sus manos para pintarlo? (En la sala de las firmas está Madge Gill, una artista inglesa que firmaba sus dibujos con el nombre del espíritu que la poseía). ¿O tendrían que firmar los tres? ¿O nadie?, como ocurre de hecho con el monocromo. Nadie, una firma que se niega a sí misma, y que – humor Macedoniano mediante– Nadie quiere usar.

Y si las dos primeras salas están pobladas de presencias fantasmales, lo está también la tercera, donde se exhibe el video "Dear friends...". Un noticiero de TV compuesto de muchos nombres y una sola noticia. Los nombres que puede incluir este género de noticia (la muerte de una persona) es limitado, y ese límite lo constituye una de las articulaciones posibles que tienen las firmas y los nombres, ya obviamente vinculados entre sí: la fama. Aún cuando Kacero haya buscado excepciones a la regla de la fama –me consta que denodadamente– entre los elegidos para protagonizar su video.

Además de notable ejercicio de observación de un género y sus convenciones, "Dear friends...", me remite inmediatamente a la propia obra del artista, a aquellos primeros acolchados de principios de los 90, que remedaban lápidas –aun con su desconcertante aspecto de packagings relucientes–, y que contenían inscripciones, en calcomanías, de nombres y fechas de nacimiento y muerte.

Y para finalizar esta semblanza, vuelvo al principio, a la "Antología del sueño argentino", y a la filiación del libro con la muestra, ya que "El campeón de los fantasmas", el título de la muestra, está extraído literalmente del libro. Y Kacero, pastor de espectros, la utiliza allí para designar una cosa precisa.

¿A qué cosa, se preguntarán?

Y ahora soy yo el taimado, su editor, y su curador en esta oportunidad, quien dice que para develar ese misterio deberían leer el libro.

Francisco Garamona

"El campeón de los fantasmas" de Fabio Kacero en Ruth Benzacar, junio 2022

GUS NAVAS Y SUS PINTURAS DE FRAGMENTOS DEL CINE O FRAGMENTOS DE STILL

Gus Navas y sus pinturas de fragmentos del cine o fragmentos de still. ¿Dónde se detiene en donde se detiene? ¿Qué hay de lo observado? ¿Cuándo decide que debe poner pausa e imprimir? ¿Es impulsivo, reflexivo ese acto del click y poner freno al mundo? ¿Hay algo previo que está mediado entre la intuición y la razón? ¿O es una acción maquínica del lente ojo? ¿Alguna experiencia traumática o conmovedora, que puede llegar a ser lo mismo, es la que rige el acto de pausar, si es que esto existe? ¿Por qué lo pinta, por qué ese fragmento escogido?

¿Cuál es la cualidad del segmento fragmentado sino la de ser detención del movimiento, recuerdo, memoria o nostalgia? La selección genera fragmento que acuña un espíritu de añoranza que seguramente están o estarán vinculados al deseo de que eso en alguna medida suceda, vivir a través o estar siendo película, un fragmento continuo como el error de la máquina a punto de colapsar. Todo se detiene y se vuelve medio, el medio, la excusa a representar entra en pausa donde el acto de poner materia sobre soporte engendra la tarea fascinante de la reconstrucción del fragmento, es aquí donde quisiéramos habitar, es aquí y no allí donde lo temporal se disuelve y andamos cayendo lentamente en caída libre, envueltos en un éter donde no hay coordenadas ni registro alguno, ¿pero toda esa sensación es pintar? O el acto de pausar se da en la sinapsis interneuronal donde los microchispazos que conectan neuronas intentan, y no siempre con éxito, el famoso puente cayoso que en la suma de pausas, esto es la correlatividad numérica del movimiento, cual viñeta neuronal.

En la suma de las pausas pues, se asume la selección que impulsa el músculo para que el índice haga su click y nos dé una ventana.

También todo esto en su grado de actitud pretenciosa nos pone el foco del acto, que en el resultado, ponerle palabra a la cosa pintada y representada. Se argumenta desde y para lo que se ve, una materia sobre un soporte plagado de poros donde el oxígeno de la imagen nos contempla.

Si hay algo que me gustaría llevarme es la sensación de la selección de imágenes siempre latentes siempre en pausa.

José Luis Landet

Fragmentos de cine o fragmentos de still, Gus Navas en Administración del Fuego (CABA), noviembre 2022

PASSAGE

En esta ocasión, presento un grupo de obras recientes en acrílico de variables azules, donde la temática general es el paisaje, una continuación sobre la serie de bosques de Francia.

En estas fuentes visuales insistía en perderme una y otra vez, como imaginaba que lo hacían los pintores y fotógrafos de la escuela de Barbizon, en imágenes que al momento eran virtuales para mí (internet y libros de fotografías). Sin embargo, en medio de esta persistencia por el tema, ocurre el amor y el viaje a Francia.

Como una confluencia inexplicable, me encuentro visitando y transitando los bosques que tanto había dibujado, como un camino inverso sobre las fuentes, explorando una naturaleza desconocida, y a la vez familiar.

Passage es este pasadizo vegetal de ida y vuelta, el transcurso entre lo real y lo imaginario. Un bosque que no desvanece y un amor que se torna habitable. Les comparto aquí estas impresiones dibujadas.

Gastón Herrera

Passage, Gastón Herrera en Praxis Art, noviembre de 2022

INTARSIA, JACQUARD Y MI AMI CAPITAL

Y si hoy llevo la ropa fake
es porque soy la más real
"La combi Versace"
Rosalía

Aplicados textiles sobre pinturas, prendas para vestir, muestrario de técnicas de tejido y frases híteras, la obra de Lioni se abre desde las labores manuales y los materiales precarios hacia la paradoja del consumo aspiracional. Doble L de Lucrecia, de Lioni y de locuaz. Como Fendi, Gucci o Vuitton, las iniciales de la artista pueden verse ahora también como un logo, dos líneas rectas que forman un ángulo y una geometría. Ese logo sintetiza la larga relación de sus obras con el arte abstracto y con las problemáticas inherentes al sistema artístico, especialmente en esta ocasión la especulación mercantil.

Ya desde el título podemos ver una reunión apasionada entre técnicas textiles (la intarsia y el jacquard), conceptos sentimentales (la amistad) y de la economía (el Capital). En apariencia se trata de asuntos que no tienen nada que ver entre sí pero que Lioni, como buena tejedora, enlaza desde hace quince años.

En esta exposición llega a un nuevo nivel de romanticismo en su relación con la tradición del arte moderno y los conceptualismos del sur. Su recorrido es una continua conversación con la modernidad, traficando los lenguajes del arte conceptual hacia el imaginario popular, y del arte abstracto hacia la artesanía. Es decir, Lioni desestabiliza la armonía de la abstracción, expropia la autonomía de los materiales y como si fuera poco, exige condiciones éticas específicas: un arte autoconsciente. El objeto artístico como epítome de la lucha de clases.

Así es que podemos observar los planos de color, las formas geométricas y frases que se desenvuelven en tejidos, pinturas y collages. Lanitas naturales de oveja, aunque también acrílicas, telas con pespuntos hechos a mano y otras cosidas a máquina, su know-how incluye un repertorio de tejidos que se articulan alrededor de su confianza en la liturgia del arte. El espectro de materialidades con las que viene trabajando, desde el cuero vacuno hasta artículos de librería, conjuga una diversidad de procedencias que van de lo artesanal a lo industrial, profundizando la habilidad de elaborar texturas contaminadas. Esa pulsión por el collage también puede traducirse al espacio donde la pintura color gris muro de Berlín rodea la sala evocando a un ámbito institucional. Podría ser una escuela, un patio antes o después del recreo, lo que se ve desde la sala de profesoras o el trayecto hacia la clase de plástica. Un pizarrón plisado como un faldón y un guardapolvo fantasmal, este es un ambiente apto para la revuelta, la expresión vociferante y el juego. La escuela pública como el lugar de intercambio democrático por excelencia, el caldero del lugar común, el trabajo de su madre y la herencia que su padre le confió. Las referencias a las prácticas escolares son una constante en su obra, sus

abecedarios, cartulinas y la creación de paletas de colores se acoplan en un programa mayor: una estética de lo público. Algo así como un arte catalizador de la experiencia del pueblo, desde la alegría de un estribillo pop, las frustraciones por la precariedad económica, la meditación inducida por tejer sin parar, hasta el amor por las maestrías del arte. Hay una relación estrecha entre la economía de recursos, la técnica y la expansión posible del pensamiento, tan solo con tirar de un ovillo Lioni despliega una densidad pergeñada durante años.

Entre lo disponible y lo que puede transformar con sus manos, Lioni es una

alquimista más preocupada por la combustión que por el hechizo. El poder de la experimentación va más allá de los fines de difusión o de justicia a esos saberes heredados. No se trata de trabajar sobre los valores telúricos del trabajo artesanal, sino enfrentar los aspectos visuales con los éticos, el cuero y la cruz. Como en el juego Verdad/Consecuencia, cuya dinámica es saciar la curiosidad con una verbalidad frontal, a Lioni le sienta mejor la tensión del flirteo. Como cuando dice "no hago arte textil, soy una artista que teje, y todo esto lo hice yo mezclando un hilado natural con el acrílico chino, ese que si le acercas una chispa prende fuego todo".

Carla Barbero

"Intarsia, Jacquard y mi Ami Capital", Lucrecia Lioni en Barro, junio 2022

ALGUIEN SEÑALA EL CIELO Y LA TIERRA

♦ Adele Lack nació en un pueblo minero de los Estados Unidos y, al hablar sobre sus primeros años, dice que las manchas de carbón en las camisas de su padre fueron lo más cerca que estuvo del arte en su infancia, motivo suficiente para estimular su fascinación por la pintura. En el año 2008 presentó una exhibición de pinturas en miniatura llamada *Pequeños milagros*. Las obras eran tan pequeñas que para verlas correctamente les visitantes debían usar unas gafas diseñadas especialmente para la ocasión.

♦ Durante el año 2001, un dúo de artistas de la Ciudad de Buenos Aires llamado *Amigos del siglo XX*, decidió copiar obras de artistas modernos que fueron importantes para su formación académica. El dúo nunca las había visto en vivo, solamente reproducidas en libros y catálogos. Estos registros muestran tanto como ocultan, por eso al verlas es posible apreciar las formas y los colores, que cambian según la publicación y en algunos casos están impresas en blanco y negro; pero es imposible ver la materialidad y las dimensiones de las mismas. Las nuevas pinturas (¿copias? ¿originales?) vuelven a mostrar la materialidad que el dúo tuvo que imaginar.

♦ En su niñez, antes de la edad escolar, Carlos Argentino Daneri descubrió que en el sótano de la casa de la calle Garay en el barrio de Constitución había un mundo. Daneri tenía prohibido bajar a ese sótano, pero una tarde, silenciosamente, bajó y lo vio. En un rincón estaba esa esfera que todo lo contenía y desde donde se podía ver el cielo y la tierra, la noche y el día, todos los mares, todos los granos de arena y, como dijo una de las personas a las que Daneri le confió su secreto, "vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo." En septiembre de 1942 la casa de la calle Garay fue demolida.

♦ Hoy, en Observatorio Atelier, donde antiguamente funcionaba la sala de proyecciones del cine Kalisay en el barrio de La Boca, Nicole Fregonese presenta - en su primera exhibición individual - una serie de pequeñas pinturas iniciadas en el año 2020. Al verlas, podemos pensar en el cine y la pintura como dos espacios en donde se concentran los mundos de la artista. También podemos reconocer, en la copia de escenas fílmicas y de pinturas contemporáneas, un ejercicio de apropiación afectiva donde las obras funcionan como nexos o hilos que conectan los diferentes puntos que conforman algo así como un gran panel emocional de intereses y referencias. La pequeñez de las piezas propone un desafío de reconocimiento a los espectadores, que para verlas tienen que dar con la distancia exacta de observación.

La grandeza de las imágenes representadas y la pequeñez de las piezas expuestas, lo cercano y lo lejano, la posibilidad de abarcarlo todo y el deseo de querer verlo todo, lo que vino antes y lo que vino después, lo alto y lo bajo, los originales y las copias... Quisiera pensar que todo esto no es una coincidencia. En mi humilde opinión, estas no son "cosas que pasan". Esto no puede ser "una de esas cosas". Por favor, eso no puede ser. No sé si entienden lo que digo. Esto no puede ser pura casualidad.

Manuel A. Fernández

Alguien señala el cielo y la tierra, Nicole Fregonese en Observatorio Atelier, marzo 2022

LA HUELLA DEL TRABAJO

Se trata de una muestra que reflexiona visualmente sobre la materialidad del trabajo, al mismo tiempo que pone en el centro de la escena los oficios en forma de memoria, denotados por las herramientas que fueron el medio para producir formas de vida, formando y transformando continuamente desde la cotidianidad y a través del esfuerzo el mundo en el que vivimos.

Aquí se trabaja la memoria como huella, como indicio, como referencia. Estas herramientas sirven por metonimia para evocar la multiplicidad de los oficios, la multitud de seres humanos que día a día se entregan al trabajo.

Este dispositivo visual trabaja a su vez denotando la materialidad propia de las distintas sustancias a las cuales estas herramientas contribuyeron a dar forma. La memoria aquí es, por lo tanto, una zona de indistinción entre lo material y lo inmaterial. La idea como materialidad, la materia como idea. La reflexión por medio de la contemplación de esta instalación nos permite entender esta continuidad que existe entre nuestras ideas y conceptos, materiales y el trabajo más despojado, más atado al trajín cotidiano, más enfrentado a la cosa en su carácter de cosa.

El recurso al *ready made* dialoga con la obra de Marcel Duchamp, gran iconoclasta, que supo usar el mingitorio para luchar contra el arte retiniano, en un momento en el cual era más importante despertar al espectador alienado por la falsa conciencia de la ideología burguesa que generar una belleza intemporal y verdadera. Martillos, plomadas, metros, palas, cucharas de albañil, herramientas que servían para generar una sociedad normal, y que estaban escondidas, invisibilizadas, quedan aquí desfuncionalizadas, sufriendo la contemplación y al mismo tiempo generando un dispositivo de reflexión de la mirada.

Al mismo tiempo unos dibujos que representan a las herramientas intervienen los textos que terminan de conformar un micro-universo de reenvíos hipertextuales.

Estos elementos heterogéneos permiten una reflexión con respecto a las distintas huellas que pueden leerse materialmente. Una lectura material que puede evocar distintas luchas. Luchas obreras, Luchas de los oficios por dominar los materiales, Luchas emancipadoras, Luchas plebeyas.

El trabajo de Ernesto Pereyra y Juan Pablo Pérez nos invita a reflexionar sobre la potencia propia de los utensilios, de las herramientas. La potencia de los distintos oficios de las distintas personas que se encargaron de realizar las tareas plebeyas de producción y reproducción de la sociedad. En este sentido es una muestra muy potente que nos permite aprender un poco más sobre cómo podemos usar las tradiciones, las prácticas, los saberes en clave estética para una reflexión emancipadora.

Ángel Jara

Memoria de los oficios, Ernesto Pereyra y Juan Pablo Pérez en Multiespacio de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Gral. Sarmiento (Buenos Aires), septiembre 2022

DERIVA CONSTRUCTIVA

Cuando llegaron las imágenes de Guinot estaba leyendo El tercer inconsciente, la psicoesfera en la época viral, de Franco "Bifo" Berardi y acababa de subrayar con mi Staedtler 2H: En el mundo físico no hay fin: la materia está en constante devenir, descomponiéndose y recombinándose, emergiendo y desapareciendo de la vista. Solo la conciencia tiene la capacidad de devenir nada.

No resisto la tentación de pensar todo como una marea, de percibir que todo lo que viene, todo lo que sucede es inconveniente, que todo detona incomodidad, todo pugna por desacomodar, por irritar, por friccionar moléculas que pretendían distracción e inconsciencia, suspenderse y dejarse estar hasta un fondo desapercibido.

En realidad, sospecho que todo lo que llega es un planeta, un sistema total que a primera vista parece descuajeringado, desacompasado, pero que llega para colisionar y llega fundamentalmente para el después de esa colisión. Llega con el ritmo del capricho, con la imprevisión de lo inesperado y uno hace sonar el pentagrama a la fuerza para tratar de hilvanar los rastros y entender -vaya quimera- lo que le toca.

Uno se obliga a leer una lógica casual en lo que llega, por más que eso sea un caleidoscopio hecho de añicos, fragmentos de algo aparentemente desorganizado que llega como una melodía única y pulsa un continuo respondente y correspondiente. Esto que llega encaja con lo que está, módulos de apareamiento espacial. La canción se encuentra con la oreja.

Leía a Bifo y veía a Guinot montado a estructuras de ramas en constante devenir, descomponiéndose y recombinándose, emergiendo y desapareciendo de la vista. Guinot haciendo aparecer formas en el espacio, modelos de existencia robados a la nada, modelos de ser robados a la conciencia; Guinot trayendo quién sabe desde dónde formas ondulantes que tal vez sean pasadizos, estadíos intermedios, gusanos de tiempo.

Lo que llegó con Guinot sobreimprimió un guión de imágenes a mi lectura de Berardi. La obra de Guinot se monta sobre un drama, para que esas estructuras que descubren su ramificación a medida que aparecen puedan habitar el volumen los árboles deben ser mutilados.

Para que la forma aparezca la forma debe desaparecer; tal vez esa sea una percepción del arte, del trabajo en el tiempo con el tiempo: la escultura que con voluntad pertinaz y con espíritu desbastador los artistas le ganan a la nada. Conciencia y manifestación como un par de opuestos que repiten el juego entre la luz y la sombra.

Pero no todo se dirime en esa estridencia fascinadora que remite al origen y al fin; hay una instancia que por mítica suele desatenderse, la del renacimiento, el momento en que quien vivió, y aceptó morir con humildad, reviene. Porque lo anterior, ese abismo que está más allá del futuro y del presente y del pasado, lo atraviesa todo y lo lanza una y otra vez a la experiencia.

La materia que muere libera una energía que es inmanente, es la enorme rama que busca a Guinot para que Guinot la monte y Guinot la guíe y la desoriente, se la robe al punto cardinal en el que nace el sol que ilumina el mundo de la forma. Para que la ponga a merced del enclave en que la latitud y la longitud organizan la escena planetaria.

La instalación de ramas, la escultura, tanto como la morfología, igual que la gramática, igual que la sintaxis, es forma y la forma es una ecuación que reduce y que encarcela; pero para quien se aviene a estar vivo, quien se aviene a despertar a su propia experiencia, muy lejos de la condena de una existencia sometida por el

deber ser, la forma deviene una amorosa tarea que una vez asumida puede liberar y emancipar legiones.

Ramas de poda municipal, tarugos de madera y cola vinílica son la materialidad de esta forma que deviene y deviene mucho más allá de su existencia misma. Animista, promiscua, de dinámica inestable, en el delta, sobre el agua, suspendida en el centro del aire, la obra de Guinot es un palacio de materialidad modesta con una invitación provocativa y ambiciosa. Porque la obra de Guinot (con poda municipal y con tarugos de madera y con cola vinílica y con la temeridad del artista que se monta a un impulso que quién sabe dónde, en qué tiempo, en el choque contra qué cuerpos, bajo qué presiones se originó) dispone el primer tramo de las divagaciones que habilitan -como todo arte- para lo propio -para pensar lo propio-.

Meterse ahí, tocar eso, oler las partículas del aire en las celdillas que se forman entre rama y rama, soñar subirse y cabalgar esos saurios de astillas de antiguos árboles, esos testimonios nuevos, esas moles gráciles y devenidas.

Meterse ahí, en la obra de Guinot.

Julián López

Deriva constructiva, Camilo Guinot en MAR (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires), mayo de 2022

EL TRANSICIONAR DEL ARTE

Caístulo, un maestro del pueblo Wichí, un día me contó la historia del arte. La historia de un guerrero que caminaba el mundo y de una espina que era un fuego. Resulta que la espina, ardiente, entró en el cuerpo del guerrero y le provocó una herida que lo hizo enamorarse de todo lo que veía, imaginar líneas en el espacio y encontrar canciones- semillas de las que brotó lo que hoy llamamos mundo. El guerrero, herido-encendido, enloqueció de deseo de ser otro y suplicó a los espíritus que le ayuden a transformarse; le cumplieron su pedido: cambiaron su forma. Pero cuando se reconoció siendo otro, su afán de cambiar no cesó. Mi primer impulso fue decir que el arte es otra cosa, pero antes de tratar de imponer mi concepción comprendí: eso que llamamos arte no cesa su mutación y los relatos, como la memoria, siempre se pueden reinventar.

La edición 110° del Salón Nacional de Artes Visuales que se organiza desde el Palais de Glace – Palacio Nacional de las Artes, expone 250 obras realizadas por artistas de diferentes generaciones y territorios de la República Argentina. Artistas con diversas trayectorias y diversas formas de vincularse con el arte, seleccionadxs tras un complejo proceso de búsqueda de representatividad e inclusión institucional, para refugiar y estimular no sólo manifestaciones artísticas sino luchas de derechos. La propuesta de esta edición es hospedar un amplio espectro de investigaciones y poéticas para re-conocer contornos y preguntas que esbozan un posible relato de lo que es el arte aquí, un aquí que se abre, que se expande.

Esta exposición, que premia a un conjunto de obras –algunas de las cuales pasan a integrar el patrimonio nacional–, es además parte de la transición del propio Salón, que se interroga a sí mismo por su función y pone a prueba qué puede proponer y exponer. Las disciplinas transicionan, se renombran, habitan y distorsionan sus fronteras, encarnando así múltiples desobediencias. Las imágenes hacen presente a lo impronunciado, a contratramas de significación, a lo vibrátil. El futuro aparece como escombros, vestigios de lo que no será, entre los que se asoman la nostalgia, el humor y la urgencia. El pasado se vuelve material explosivo, que desplaza su faceta arqueológica y se monta como una categoría política capaz de sacudir el presente, para ser un tiempo retroactivo.

La condición de vivientes, la bruma tóxica que producen nuestras conductas, la necesidad de alimentar reciprocidades. La intensificación de vínculos interespecies, interpretaciones de la afectividad, diferentes procesos de subjetivación y resistencia. Cuestionamientos sobre lo que se hace público, lo que se patrimonializa, cómo se construye el valor y cómo se comprende al trabajo y a la tecnología, emergen en y entre las obras que integran esta exposición. La curaduría fue realizada como un ejercicio de aproximaciones, reconociendo elementos comunes desde la intención de dar paso a narraciones reverberantes, mientras ronda la pregunta: ¿cómo contamos nuestra historia del arte?

Andrei Fernandez

110ma. edición del Salón Nacional de Artes Visuales en el C. C. Borges y C. C. Kirchner (CABA), 2022