

# 2

Escuela de Bellas Artes  
Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario



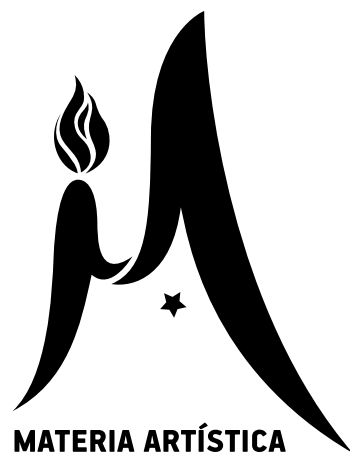
**MATERIA ARTÍSTICA**  
ESTUDIOS, OBRAS, RESEÑAS Y ARCHIVOS

## ***Materia Artística***

Revista de la Escuela  
de Bellas Artes

Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario

Número 2 · Año 2017



**MATERIA ARTÍSTICA**

ESTUDIOS, OBRAS, RESEÑAS Y ARCHIVOS

**Revista Materia Artística**

Número 2

ISSN 2451-6554

**Escuela de Bellas Artes**

**Facultad de Humanidades y Artes**

**Universidad Nacional de Rosario**

Entre Ríos 758, CP S2000CRN

Rosario, Santa Fe, Argentina

**Equipo editorial**

*Editor Responsable*

Lic. Norma Rojas

*Directora*

Lic. Norma Rojas

*Coordinadora editorial*

Dra. Carolina Rolle

*Relaciones institucionales*

Lic. María Laura Carrascal

Lic. Mónica Castagnotto

*Fotografía de tapa*

Lic. Valeria Gericke

**Responsables de secciones**

*Estudios*

Dra. Laura Catelli y Dra. María Elena Lucero

*Experiencias de taller y proyectos académicos de la EBA*

Lic. Valeria Gericke y Lic. Silvia Ibarzabal

*Reseñas*

Dra. Alejandra Panozzo

*Archivos*

Lic. María Laura Carrascal y Lic. Mónica Castagnotto

*Diseño editorial y maquetación*

Lic. Georgina Ricci

*Correctora*

Lic. Virginia Ducler

*Logotipo*

TriPolar Diseño Colectivo (Estefanía Malgeri,  
Mirene Pérez y Leonardo Borghi)

*Tipografía*

Asap (Pablo Cosgaya, para [www.omnibus-type.com](http://www.omnibus-type.com))

**Facultad de Humanidades y Artes**  
**Universidad Nacional de Rosario**

*Rector*

Dr. Héctor Floriani

*Vicedecano*

Prof. Marta Varela

*Directora de la Escuela  
de Bellas Artes*

Lic. Norma Rojas

*Decano*

Prof. José Goity

*Secretaria Académica*

Dra. Liliana Pérez

**Consejo Asesor**

Lic. Rodrigo Alonso  
(Universidad de Buenos Aires)

Dr. Mario Carlón (Universidad  
de Buenos Aires, Universidad  
Nacional de La Plata)

Prof. Rubén Chababo  
(Universidad Nacional  
de Rosario)

Dr. Fred Coelho (Pontificia  
Universidade Católica do  
Rio de Janeiro, Brasil)

Prof. Claudia del Río  
(Universidad Nacional  
de Rosario)

Dr. Ticio Escobar  
(Universidad Nacional de  
Asunción, Paraguay)

Dr. Guillermo Fantoni  
(Universidad Nacional  
de Rosario, Consejo de  
Investigaciones de la  
Universidad Nacional  
de Rosario)

Dr. Álvaro Fernández-  
Bravo (Universidad de  
San Andrés, Consejo  
Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas)

Dra. Florencia Garramuño  
(Universidad de San  
Andrés, Consejo Nacional  
de Investigaciones  
Científicas y Técnicas)

Dra. Andrea Giunta  
(Universidad de Buenos  
Aires, Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas  
y Técnicas, University  
of Texas at Austin)

Dra. Cecilia López Badano  
(Universidad Autónoma  
de Querétaro, México)

Dra. María Teresa Méndez  
Baiges (Universidad de  
Málaga, España)

Mg. Rodrigo Piracés  
González (Universidad  
de Concepción, Chile)

Dra. Fabiana Serviddio  
(Universidad de Tres de  
Febrero, Consejo Nacional  
de Investigaciones  
Científicas y Técnicas)



Las obras publicadas en esta revista se distribuyen bajo una licencia **Creative Commons**  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.e>

*Materia Artística*, Revista de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario ha recibido el subsidio FORMARTE del Ministerio de Educación de la Nación, Secretaría de Políticas Universitarias, gracias a las gestiones de la RAUdA (Red Argentina de Universidades de Arte), y de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

[www.materia-artistica.org](http://www.materia-artistica.org)



# ÍNDICE

## **Cátedras: Experiencias de Taller y proyectos académicos**

- 13 *Experiencias fuera del taller. La Toma como vínculo entre la formación académica en la Escuela de Bellas Artes y la producción artística*  
por Pablo Silvestri
- 31 *El aula como intersticio*  
*La lectura y escritura relacional*  
por Maria Clara Lopez Verrilli
- 45 *30 artistas / 40 curadores*  
*Práctica de taller y problemáticas contemporáneas*  
por Majo Badra, Rocío Blati, Roberto Echen,  
Paula Muntaabski, Florencia Pissinis, Ma. Georgina Ricci
- 65 *Espacios renacentistas: el ilusorio tridimensional y el perspectivo. Aspectos significativos, simbólicos y conceptuales*  
por Salvador Daniel Randisi

### **Estudios:**

- 83 *Necrografías. Construcción y desclasificación de un archivo para una redistribución de lo común*  
por María Cecilia Olivari
- 105 *¿Hartos del yo? Derivaciones del autorretrato contemporáneo*  
por Carolina Landoni

### **Reseñas**

- 129 *Guillermo Fantoni, Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*  
por María Cristina Fukelman
- 137 *José Fernández Vega, Formas dominantes*  
por Ana Sardisco
- 143 *Marcelo I. Nusenovich, Arte y Experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*  
por Clementina Zablosky
- 151 *Rubén Naranjo, Territorio de Resistencia*  
por Gabriela Mercedes Rodi

## **Archivos**

- 157 *Fragmentos de una conversación con Rubén Baldemar*  
de María Cristina Pérez
- 183 *1966-1968. Arte de Vanguardia en Rosario*  
de Romina Garrido
- 195 *Vigo siempre vivo*  
de Verónica Orta





# **CÁTEDRAS**



## **EXPERIENCIAS FUERA DEL TALLER**

**La Toma como vínculo entre la formación  
académica en la Escuela de Bellas  
Artes y la producción artística**

### **Pablo Silvestri**

Universidad Nacional de Rosario

Director de Galería La Toma. Estudió Bellas Artes en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y Diseño Gráfico y Publicitario en el Colegio Superior Florentino Ameghino. Es artista, curador y gestor. Exhibió su obra en distintos museos, salones, bienales y espacios de arte del país y del exterior. Realizó clínicas con Roberto Echen, Rafael Cippolini y Adrián Villar Rojas, entre otros. Actualmente realiza el Programa PAC (Prácticas Artísticas Contemporáneas) / Gachi Prieto (Buenos. Aires).

Correo electrónico: [pabloesilvestri@hotmail.com](mailto:pabloesilvestri@hotmail.com)

**Resumen** Este trabajo presenta algunas de las producciones artísticas realizadas en *La Toma: galería de arte + espacio multidisciplinar*, proyecto de galería-escuela que permite a estudiantes y docentes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, producir experiencias fuera del ámbito de enseñanza propio del taller. El proyecto se constituye a partir de ejercicios de cátedra y muestras de artistas contemporáneos que vinculan sus experiencias con la de los estudiantes.

**Palabras clave** Práctica artística - Práctica docente - Enseñanza/Aprendizaje

**Abstract** This paper presents some of the artistic productions done in *La Toma: art gallery + multidisciplinary space*. This school gallery project allows students and teachers from the School of Arts, dependent at the National University of Rosario, produce experiences outside the classroom. The project is constituted from class exercises and exhibitions of contemporary artists who link their experiences with students.

**Keywords** Artistic practice - Teaching practice - Teaching/Learning

A modo de introducción, resulta necesario puntualizar que la decisión de tomar como tema “los procesos de producción artística fuera del ámbito propio del taller” (aunque nunca desvinculado de éste) surge de las experiencias realizadas por docentes y estudiantes en *La Toma: Galería de arte + Espacio multidisciplinar*, proyecto de espacio de exposiciones dependiente de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. La propuesta general de este trabajo tiene como objeto dar a conocer algunas de esas experiencias realizadas en los últimos años, específicamente entre 2012 y 2015. No sería posible continuar si no se aludiera el aporte teórico de las distintas cátedras de la Escuela de Bellas Artes de la mencionada Casa de Estudios y, particularmente, al interés y la predisposición de muchos de sus docentes para con el proyecto que a continuación se detallará.

En las siguientes páginas se definirán algunos de los aportes que estas experiencias de formación fuera –y no tanto– de las aulas proponen para el dictado regular de clases. A los fines de poder ordenar algunas de ellas, se señalarán dos de las estructuras o ejes fundamentales de este proyecto extensionista, que dan cuenta de una experiencia innovadora dentro –aunque desde afuera– del ámbito propio de la academia universitaria. En primer lugar, se destacarán algunos de los ejercicios y experiencias llevadas adelante en los talleres de distintas cátedras de la Carrera de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, tales como: muestras de cátedras, ejercicios curatoriales, presentaciones de tesis de grado, montajes, diseños espaciales y lumínicos, etc. En una segunda instancia, íntimamente ligada con la primera, se enumerarán las exposiciones realizadas por artistas y curadores que se convocan año a año –desde y para el espacio– para conformar la agenda de actividades que, a su vez, conviven y se vinculan con las numerosas experiencias que llevan adelante el conjunto de docentes y alumnos. Este vínculo permite potenciar y enriquecer la experiencia educativa dentro del ámbito académico, así como también nos permite reflexionar sobre los alcances de las prácticas artísticas de estudiantes y docentes fuera de la Universidad, relacionándolas con otras acciones, interdisciplinarias y colaborativas, propias de distintos proyectos artísticos que poseen una estructura organizativa diferente.

En estos dos ejes o líneas de trabajo el proyecto de galería encuentra su medio de realización, tratando de situarse como un espacio que permita trabajar problemáticas y procesos que son fundamentales para la producción y la educación artística en la contemporaneidad y que muchas veces son soslayadas en los espacios académicos tradicionales, justamente, porque éstos no cuentan con equipamiento y recursos necesarios para desarrollarlas.

## ¿Qué es (galería) La Toma?

Galería La Toma es un espacio dependiente de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, destinado (aunque no exclusivamente) a divulgar producciones desarrolladas en el ámbito educativo de la Escuela de Bellas Artes. Está ubicado en el subsuelo del inmueble en el que funciona la *Cooperativa de Trabajadores en Lucha “La Toma”* (de aquí obtiene la galería su nombre), en calle Tucumán 1349 de la ciudad de Rosario. Este último es un establecimiento recuperado y puesto en funcionamiento por los trabajadores del (ex) Supermercado Tigre S.A. en julio de 2001, luego de que la empresa presentara quiebra durante la crisis financiera y política de ese mismo año. Los trabajadores no solo tomaron el espacio para mantener su fuente de trabajo y de ingresos, sino que también decidieron dar lugar a distintos proyectos culturales y cooperativos de la ciudad y el país. A partir de un convenio entre la Cooperativa de trabajadores y la Universidad Nacional de Rosario, en 2009, se reabre el primer comedor estudiantil, hecho que significó –tras los cierres masivos durante la dictadura militar– una reivindicación histórica para el conjunto social y para la vida democrática de la Universidad y la ciudad. A partir de este acercamiento institucional, meses más tarde, luego de proyectar y realizar una serie de refacciones y modificaciones que permitieran albergar producciones artísticas, surge en el subsuelo de calle Tucumán, la galería de arte. Una vez finalizadas las obras, el espacio disponía de una sala tipo “caja blanca” de 22 x 12 x 3,5 metros, pero no contaba, en principio, con los recursos necesarios para desarrollar prácticas artísticas en formatos diversos.

Desde el año 2012 se comenzó a trabajar para dotar al lugar de un sistema de iluminación que se adaptara a los distintos perfiles expositivos, como así también de equipamiento necesario para los requerimientos del arte contemporáneo, tales como: dispositivos de reproducción y proyección de video, reproducción y amplificación de audio, cabina con consola y computadora portátil, sillas y mesas, escaleras para los montajes, etc. También, y fundamentalmente, el espacio incorporó recursos humanos para llevar adelante tareas de producción, técnica, iluminación, montaje y diseño.

Ya en funcionamiento, el espacio se propuso como meta principal trazar líneas de acción para fortalecer el vínculo entre la formación académica de la Escuela de Bellas Artes y la producción artística. En este sentido, la galería se presenta, esencialmente, como un centro que posibilitaría el encuentro entre estudiantes-artistas, docentes-artistas y artistas con experiencia en el campo, intentando abordar al Arte desde un lugar de accesibilidad, con un proyecto dedicado a la producción emergente, traba-



Inicio de trabajos de  
acondicionamiento del espacio  
expositivo de La Toma  
Foto: Pablo Silvestri

jando, conceptualmente, desde lo académico y desde la práctica curatorial y artística concreta.

La modalidad en la que funciona y se sustenta este proyecto se basa, simplemente, en abrir el espacio a las cátedras para que éstas –a partir de la existencia del espacio y de la posibilidad de ocuparlo– configuren planes y propuestas que puedan materializarse en el espacio expositivo real y no ideal.<sup>1</sup> Esta posibilidad permite a los estudiantes convertir las propuestas que presentan en los distintos talleres en prácticas artísticas concretas, que luego transformarán en conocimientos y competencias adquiridas a través de la praxis en el campo del arte. Entonces, la práctica artística resulta del proceso de enseñanza-aprendizaje del ámbito académico, a la vez que transgrede las formas del sistema de enseñanza institucionalizado.

## **Muestras de cátedra**

A unos años de iniciadas las actividades el espacio ya se había transformado en una extensión áulica de los talleres y especialidades más tradicionales de la carrera: Escultura, Pintura, Dibujo y Grabado. El lugar había sido apropiado por la Escuela de Bellas Artes en su conjunto, por sus cátedras y sobre todo por sus estudiantes. Este hecho significó el fortalecimiento del proyecto en su esencia más básica: articular la práctica artística con los procesos de enseñanza-aprendizaje, producto de la participación de docentes y estudiantes de la carrera, lo que permitió abarcar el campo de la práctica de forma más sencilla, desde la Universidad. Si bien algunos talleres<sup>2</sup> ya venían trabajando con experiencias similares, es decir, evaluando procesos de trabajo que pudieran finalizar con exposiciones en distintos lugares o salas que los alumnos debían gestionar, la oportunidad de tener un espacio dotado de recursos a disposición multiplicó la posibilidad de trabajar con este tipo de prácticas y, al mismo tiempo, resolvía –casi definitivamente– el problema de gestión de lugares para que los estudiantes pudieran mostrar

---

1 En ocasiones los estudiantes proponen proyectos que no pueden materializarse en los talleres y trabajan en clase con el “ideal” de un espacio que no existe, o existe pero no pueden acceder a él.

2 Los talleres a cargo del profesor Roberto Echen y de las profesoras María Cristina Pérez, Norma Rojas y Claudia del Río, entre otros.



Muestra de cátedra "30 artistas,  
40 curadores". Taller de Pintura 1  
Comisión C de la Escuela de Bellas  
Artes (UNR). Foto: Majo Badra

sus trabajos.<sup>3</sup> Todo esto se desarrollaba en el marco de un proyecto institucional fuera del ámbito de la institución educativa.

De esta manera, muchos docentes fueron incorporado "las muestras de cátedra" como instancia de evaluación final del alumno, trabajando curricularmente nuevos elementos, problemáticas y procesos de producción de obra para una exposición. Un claro ejemplo de ello es el caso de la Cátedra del Taller de Pintura I (Comisión C) a cargo de los profesores Roberto Echen y Georgina Ricci. En esta materia del ciclo superior de la carrera de licenciatura y profesorado en Bellas Artes se trabaja con un proyecto curatorial durante todo el año en donde, según Echen:

---

3 Usualmente los alumnos debían gestionar los lugares en los que iban a realizar sus muestras. En muchas ocasiones, terminaban por montarlas en bares o lugares que no reunían requisitos necesarios para albergar producción artística (incluidos espacios de la propia Escuela).

Se analizan y se debaten las propuestas grupales entre todos los integrantes, estudiantes y docentes de la cátedra, y se arriba a una votación final para decidir el proyecto que verá la luz. La consigna es que, sea cual fuere el trabajo seleccionado todos los integrantes tienen que hacerse cargo de la producción de la muestra". En el mismo sentido, el profesor añade que cuando los alumnos "le proponen estas acciones y esta deconstrucción conceptual es realmente impresionante y se ve en la ampliación y la apertura que se produce en su propio modo de concebir la actividad y el propio campo (Echen, *Un espacio para artistas emergentes*).

Estas experiencias de cátedra (muchas propuestas por los profesores, otras por iniciativas que desarrollan los mismos estudiantes) llevadas a la sala de exposiciones significan una instancia de formación no-formal que robustece el proceso de enseñanza-aprendizaje, también, dentro del aula. Los alumnos no solo adquieren experiencias de montaje, diseño espacial, diseño lumínico, etc, sino que también se acercan a la práctica curatorial concreta (no solo desde la teoría), construyendo saberes fundamentales para pensar su propia producción artística.<sup>4</sup> Este sistema o mecanismo de vinculación entre formación "no-formal" y formación académica enriquece la finalidad educativa de las cátedras, ya que permite adquirir destrezas y estimular producciones, pero sobre todo permite a los docentes enriquecer su propia práctica en el campo del arte, compatibilizándola con la tradición académica y curricular de la carrera de Artes.

## **Algunas muestras y ejercicios de cátedra realizados entre 2013 y 2015**

**Exposición:** Muestra de cátedra de "Dibujo II"

**Docente:** Prof. María Claudia Mingiaca

**Exposición:** "Tutti bidi". Muestra de la cátedra de Pintura I y III

**Docente:** Prof. Alejandra Latino

**Exposición:** Muestra de cátedra del "Taller de Pintura II"

---

4 Cuando se habla de "producción artística" se hace referencia a cualquier tipo de producción posible en el campo del arte, particularmente a aquellas acciones y productos que, desde hace tiempo, se sitúan en ese lugar en el que se piensa el arte contemporáneo.

**Docentes:** Prof. María Cristina Pérez, Lic. Norma Rojas

**Exposición:** “30 artistas / 40 curadores”. Muestra del Taller de Pintura I

**Docentes:** Prof. Roberto Echen, Lic. Georgina Ricci

**Exposición:** “Registros”. Muestra de la cátedra Proyecto II

**Docente:** Prof. Silvia Chirife

**Exposición:** “Vocación”. Muestra de la cátedra de Dibujo III

**Docentes:** Prof. María Cristina Pérez, María C. Mingiaca, Inés Fernández, Belén Bulgheroni, Pauline Fondevila

**Exposición:** “Fotográfica”. Muestra de la cátedra de Laboratorio I

**Docente:** Prof. Verónica Orta

**Exposición:** “Pintares y sentires”. Muestra de la cátedra de Pintura I y II

**Docente:** Prof. Alejandra Latino

**Exposición:** Muestra de la cátedra de “Dibujo II”

**Docente:** Prof. María Claudia Mingiaca

**Exposición:** Muestra de la cátedra de “Proyecto I”

**Docente:** Prof. Marisa Gallo

**Exposición:** Muestra de la cátedra de “Pintura III”

**Docentes:** Prof. Claudia Juda, Prof. Cecilia Duif

**Exposición:** “Estudio trasladado”. Muestra del Taller de Pintura I

**Docente:** Prof. Claudia del Río

**Exposición:** “Instrucciones”. Muestra del Taller de Pintura I

**Docentes:** Prof. Roberto Echen, Lic. Georgina Ricci

**Exposición:** Muestra de la cátedra de “Problemática Filosófica”

**Docente:** Prof. Gerardo Galetto

**Exposición:** “Pactamos que te ibas”. Proyecto para Tesina de Licenciatura de Romina Pedrazzoli

**Jurado:** Claudia del Río, Roberto Echen, Patricia Cartara.

**Exposición:** “El placer de dibujar”. Muestra de la Cátedra de Dibujo II.

**Docente:** Prof. Claudia Mingiaca.

**Exposición:** “Proyecto nido”. Muestra del Taller de Pintura I.

**Docentes:** Prof. Roberto Echen, Lic. Georgina Ricci.

**Exposición:** “Dibujos”. Muestra de la Cátedra de Dibujo I.

**Docentes:** Prof. Anabel Solari, Juan Balaguer, Silvia Cegna.

**Exposición:** “Retroalimentación”. Muestra de la Cátedra de Pintura II.

**Docentes:** Prof. Claudia del Río, Prof. Cecilia Font.

## **Muestras de Artistas**

Se mencionó al comienzo de este trabajo que las experiencias de cátedra realizadas por estudiantes en *La Toma* se vinculaban estrechamente con las actividades llevadas adelante por los artistas en ese mismo espacio. Esta proximidad permite a los estudiantes estar en contacto permanente no solo con la obra de estos artistas, sino también con la posibilidad de expandir sus propias producciones en encuentros programados que auspician –muchas veces– como clínicas. Un ejemplo de ello fue la inauguración del año de actividades, en mayo de 2014, con una charla que brindó el artista Adrián Villar Rojas, moderada por docentes de la cátedra de Taller de Pintura I (Comisión C) de la Escuela de Bellas Artes, en donde el artista rosarino expresó sus ideas sobre la política de la obra de arte (en particular de la suya) y se puso a disposición de las inquietudes de los estudiantes de la carrera. Para potenciar esos encuentros, teniendo en cuenta que “la actividad artística no tiene una esencia inmutable” (Bourriaud 9), se pensó articular modalidades en forma de “estudio abierto”, “charlas”, “laboratorios” o bien “instancias de aproximación” que habiliten espacios de interacción y reflexión sobre la obra de arte y los distintos modos de hacer. Un ejemplo interesante de esta modalidad se puede rastrear en la muestra “*No todo está bien y lindo*” que realizaron las artistas Sol Pipkin y Mimi Liquidara en 2014. La propuesta expositiva no problematizaba técnicas tradicio-



(Arriba) Exposición "No todo está bien y lindo" de Sol Pipkin y Mimi Laquidara. Foto: Carolina Clerici  
(Abajo) Ensayo de "Um Und Um Die Zukunft". Foto: Nancy Rojas

nales del arte –al menos no de forma explícita– sino por el contrario, las intervenciones que se habían realizado en la galería fueron construidas con elementos encontrados en el lugar: trozos de cerámicos partidos incrustados en el piso, mallas metálicas para la construcción que alojaban frutas del “mercado popular” que funciona en la cooperativa, maderas y ladrillos, bandejas contenedoras de telgopor, una viga de madera repleta de cubiertas de goma, entre otras piezas. Días antes de inaugurar se organizó un encuentro con estudiantes en medio del montaje de la muestra, en donde las artistas contestaron preguntas, hablaron de su obra y de “sus propias formas de hacer” en el arte. Esta instancia posibilitó el análisis sobre los proyectos de *site specific*, ya que las artistas trabajaron con materiales y objetos que hallaron en el espacio y con situaciones organizativas propias de la cooperativa de trabajadores.

Se puede citar otro caso en el que se pone en evidencia esta vinculación entre estudiantes y artistas; el mismo tuvo lugar durante una de las funciones de “*Um Und Um Die Zukunft*”, de Studio Brócoli, dirigida por Mauro Guzmán y curada por Nancy Rojas (2013). Esta obra ya se había presentado en la sala del Centro de Expresiones Contemporáneas y meses después se realizaron cuatro funciones en el espacio expositivo de La Toma. La pieza artística estaba constituida por distintos elementos en los que confluían lenguajes propios del teatro, el cine, la performance, la danza y el objeto escultórico. Se organizó un encuentro, entre funciones, en el cual se invitó a la cátedra de Crítica I del profesor Emilio Bellón. Los alumnos vieron la pieza escénica, hablaron con los artistas y luego trabajaron en clase sobre aquello que habían experimentado.

Otras exposiciones que se pueden mencionar son “*Cocina*” de Pierre Valls y “*El fin del mundo es cuando yo me muera*” de David Nahon, ambas realizadas en 2015. Estos artistas trabajaron dos modalidades distintas en relación a la vinculación con alumnos. Valls dictó una serie de seminarios abiertos y realizó un laboratorio de arte destinado a estudiantes avanzados de la carrera en el que trabajó con proyectos en torno a la problemática “arte y política”. Estos encuentros tuvieron lugar durante los siete días previos a la inauguración de su exposición y los siete días posteriores a ella. Por su parte, Nahón brindó una charla a estudiantes luego de inaugurada la muestra. Ésta se desarrolló en la Escuela de Bellas Artes, durante la clase de Introducción a las Artes (Comisión C) de la Profesora María Claudia Mingiaca. En ella el artista desarrolló conceptos relativos a la producción artística relacional, a los procesos creativos de su propia obra, autoría y curaduría.

Se puede destacar, a modo de cierre, que todas las propuestas que se han realizado en galería La Toma en estos últimos años fueron exposiciones temporales en un espacio que no posee colección de obra pero sí invierte un acervo inmaterial, un sistema (de



Exposición "El fin del mundo es cuando yo me muera" de David Nahón.  
Foto: Clara Lopez Verrilli

crear) o un método que permite poner en diálogo las distintas formas de producir en el campo del arte. Esto es posible, por supuesto, en la esfera de las relaciones humanas, con una considerable cantidad de esfuerzos y de ejercicios intelectuales que no siempre se pueden poner de manifiesto en “supuestos resultados”, pero forman parte del proceso de producción y de enseñanza-aprendizaje e, indefectiblemente, de ese producto final que es la obra.

Esta dinámica de relaciones y encuentros que permite reunir artistas, estudiantes y docentes en un mismo proyecto, posibilita un espacio de reflexión –que excede al de la sala de exposiciones de La Toma– en torno a las problemáticas del arte contemporáneo y al rol de la Universidad Pública en la educación artística en la contemporaneidad.

## **Algunas de las exposiciones de artistas del espacio**

**Exposición:** “A4. Matinée editorial” (2016)

**Artistas:** Agustín González, Fede Gloriani, Florencia Caterina, Ángeles Ascúa, Mariana De Matteis, Roberto Echen, Lila Siegrist, Corina Arrieta, Adrián Villar Rojas, Virginia Negri, Pablo Silvestri, Amadeo Azar, Renata Minoldo, Ana Wandzik

**Colectivos:** Andrei Fernández (Tucumán), Arcadia libros, Boba (La Plata), Casa 13 (Córdoba), Jéssica Agustina Gómez y Noelia Díaz (Córdoba), Danke, Ediciones Gula, Éditions du cochon, Estefanía Clotti, Feli Punch, Foto Crazy, Fuerza y Posibilidad Ediciones, Iván Rosado, La Magdalena de Hoy, Lucas Di Pascuale (Córdoba), Lucio V. Ediciones (Matías Sarlo), Marquitos Sanabria (Mar del Plata), Parientes [Lucas Mercado y Julia Acosta] (Paraná), Pedro Argel (Mar del Plata), Río Amigo, Talismán, Tradición (Buenos Aires), Victoria Rodríguez.

Exhibición en torno a las publicaciones experimentales y a las colecciones privadas y públicas, organizada por la Asociación Amigos de Publicaciones Independientes y Experimentales (AAPIE).

**Exposición:** “Mi silencio miseria” (2016)

**Artista:** Carlos Herrera

Esta obra de Carlos Herrera propuso diez horas de acción en el espacio de La Toma, a partir de una serie de obras desarrolladas por el artista, en los últimos años, bajo el nombre de “Silencio primal”.

**Exposición:** “Lavar” (2016)

**Artista:** David Berardo

**Curadores:** Roberto Echen, Georgina Ricci, Pablo Silvestri

La exposición pone en diálogo diferentes prácticas artísticas y experimentales en torno al video.

**Exposición:** “Muestra de video mexicano contemporáneo” (2015)

**Curadores:** Santiago Rueda y Cristina Ochoa

Actividad de cierre del “Festival de imagen en movimiento Hors Pistes Rosario” del Centre Pompidou, coordinado por Lisandro Arévalo y Fabiana Fornara.

**Exposición:** “Escudos” (2015)

**Artistas:** Pauline Fonddevila y Silvia Lenardón

Intervención en el espacio con banderas-escudos realizados por las alumnas del taller “Un triángulo y una calavera”.

**Exposición:** “Di-versión” (2015)

**Artista:** De Sebastián Marzetti

**Curadores:** Roberto Echen, Pablo Silvestri

Muestra de fotografías que invitaba al espectador a fotografiarse, poniendo su rostro en los agujeros calados en dispositivos contruidos para tal fin.

**Exposición:** “Cocina” (2015)

**Artista:** Pierre Valls

**Curadores:** Roberto Echen, Pablo Silvestri

Realizada en el marco de la actividad “Fe de erratas: Arte político”. Seminario en torno al arte y a la política en Rosario y en Latinoamérica. Participaron: Museo de la Memoria, Facultad de Humanidades y Artes (UNR), Centro de Expresiones Contemporáneas.

**Exposición:** “El fin del mundo es cuando yo me muera” (2015)

**Artistas:** Adrián Villar Rojas, Carlos Herrera, Mariana Tellería, Amadeo Azar y Pablo Bofelli

**Curadores:** David Nahon, Pablo Silvestri

Este proyecto nace a partir de conversaciones ociosas y chats que los curadores mantuvieron durante el 2014/2015. La exposición pone en diálogo diferentes

prácticas artísticas y experimentales en torno al video, a partir de procesos creativos llevados adelante por artistas que trabajaban posibles formas del retrato en nuestra contemporaneidad.

**Exposición:** “No todo está bien y lindo” (2014)

**Artistas:** Mimi Laquidara, Sol Pipkin

Proyecto de *site-specific* que utiliza el espacio como instrumento que permite pensar en el contexto y en la propia producción de obra. Las artistas trabajan activando objetos, materiales y rasgos constitutivos del espacio, tomando como materia prima diversos productos y situaciones organizativas que constituyen a la cooperativa de trabajadores La Toma.

**Exposición:** “Una semilla pasa mucho tiempo bajo tierra hasta convertirse en un cerezo” (2014)

**Artistas:** David Nahon, Rodolfo Prantte, Luisa Cavanagh, Caren Hulten y Esteban Goicochea

Esta obra propone una reposición del vínculo entre el teatro, la danza y el arte contemporáneo que surge a finales de 1960. Fundada en el deseo de inventar sistemas de representación entre la literalidad de la alegoría, el discurso psicoanalítico y a la abstracción emocional, la puesta sucede en un territorio fronterizo entre las artes visuales y el espacio escenográfico del teatro.

**Exposición:** “Corazón” (2014)

**Artista:** Lisandro Arévalo

Instalación con una performance inaugural y otra de cierre. Ideas sobre la vida y la muerte, la voluntad y la locura, sobre el control y la conciencia. El hombre, el animal, la carne y la osamenta están en la caverna.

**Exposición:** “Um und um die zukunft (Alrededor el futuro)” (2013)

**Dirección:** Mauro Guzmán

**Curaduría:** Nancy Rojas

Una pieza escénica donde confluyen lenguajes como el teatro, el cine, la performance y la danza.

## Bibliografía

Bourriat, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

Schumck, Victoria. (21 de diciembre de 2014). *Un espacio para artistas emergentes*. Entrevista realizada a Roberto Echen y a Pablo Silvestri. Diario *Página 12*, versión digital. Edición electrónica: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/25-47231-2014-12-21.html> (consulta 13/03/2016).



**La lectura y escritura relacional**

## **EL AULA COMO INTERSTICIO**

**Maria Clara Lopez Verrilli**

Universidad Nacional de Rosario

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario. Docente investigadora del Seminario “Audiocreativa” de la carrera de Comunicación Social y Adscripta del Taller “Teoría del color” de la carrera de Bellas Artes (UNR). Es coordinadora pedagógica y de producción del Laboratorio Sonoro de la Facultad de Ciencia Política y RRH (UNR) y realizadora de contenidos en el Área de Comunicación Institucional de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Es miembro del Centro de Estudios Arte y Contemporaneidad (UNR) y participa en proyectos de investigación en las mencionadas Casas de Estudios. Escribe, produce y experimenta en torno a la realización audiovisual y sonora.

Correo electrónico: lvclara@gmail.com

**Resumen:** En estas páginas nos proponemos reflexionar en torno a la lectura y la escritura como posibles procesos de producción, partiendo de la interrelación de ambos términos y prácticas. Lejos de cerrar conceptos e ideas, este texto intenta operar como un disparador de preguntas que nos permitan problematizar la escritura académica y abrir discusiones sobre qué se escribe y cómo se escribe en un taller de arte, tomando como objeto de análisis los textos producidos por los alumnos de Teoría del Color comisión C.

**Palabras clave:** Lectura - Escritura - Producción relacional

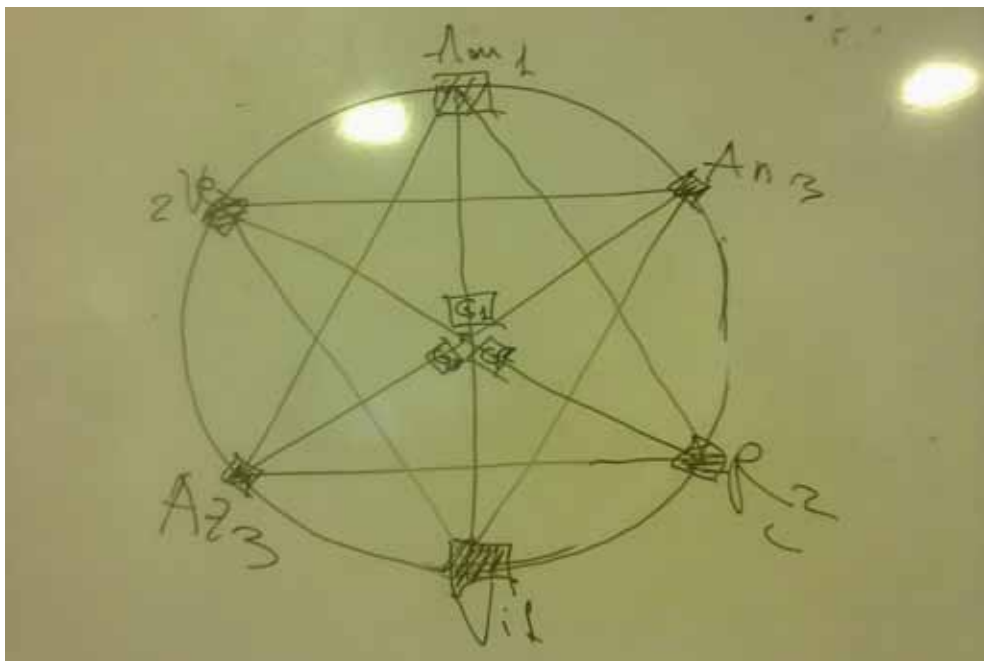
**Abstract:** The propose of the following pages is to think over reading and writing as possible production processes, based on the interplay of both terms and practices. Far from closing concepts and ideas, this text operates as a trigger that allow us to problematize academic writing and open discussions about what is written and how is written in an art workshop, analyzing texts produced by the students of Color Theory class C.

**Key words:** Reading - Writing - Relational production

**Para comenzar es necesario situarse.** Las reflexiones y experiencias que conforman este escrito tienen su origen en la cátedra de Teoría del Color (comisión C) de primer año de la licenciatura y profesorado en Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

El cursado de esta materia propone una serie de actividades prácticas y conceptuales que permiten pensar al color no solo como parte de un lenguaje o un código sino también como una “materialidad significativa” en sí misma (Verón 126).

Al tener una dinámica de taller, los alumnos experimentan los conceptos teóricos en trabajos prácticos, arribando a nuevos saberes desde la experimentación propia y sin ser evaluados únicamente por los resultados, sino por los procesos que realizan. En este sentido, si el conocimiento es concebido como proceso, “el sujeto que aprende participa de la construcción y reconstrucción del conocimiento” (Sanjurjo 36).



Círculo cromático. Clase de Teoría del color, 2015. Foto: Clara Lopez Verrilli

En este marco, y desde el inicio de cada año lectivo, la cátedra propone a los alumnos la escritura de comentarios de los textos del programa que se desarrollan en las clases. La consigna es simple y abierta, permeable a la experiencia de cada lector con

los textos. En palabras del docente titular, Roberto Echen, esta consigna “provoca la apertura de un decir que no es habitual porque se propone como un decir responsable, en oposición a un decir mimético”. Así, lejos de ser el resumen o transcripción de un texto –aunque eso también suceda–, la escritura de un comentario aparece como la posibilidad de poner en relación saberes que los alumnos ya tienen con los nuevos materiales curriculares. Es una puesta en valor de los intereses propios, de la experiencia pre-universitaria y de los contenidos de otras materias.

En este mismo sentido, el filósofo Jorge Larrosa –en un artículo sobre el ensayo y la escritura académica– afirma que quien escribe no parte de la nada sino de algo preexistente: “El ensayo tiene la forma del comentario” porque “necesita un texto preexistente, pero no para analizarlo, sino para tener un suelo sobre el que correr” (30). Si invertimos este enunciado de Larrosa –y lo pensamos junto a Theodor Adorno– podemos decir que el comentario tiene las formas de la escritura ensayística: es experimental, fragmental, discontinuo, híbrido, no conclusivo, asistemático, enunciativo, poliédrico, indefinido y por tanto potente.

El objetivo de los comentarios es, entonces, que los alumnos se acerquen a la lectura y a la escritura y permanezcan en ellas, que algo suceda, que esa experiencia con los textos sea una “fuerza que les haga levantar la cabeza para soñar o reflexionar” (Barthes *El grano de la voz* 163). Esas palabras de Barthes se trasladan también al objetivo de este escrito, que en adelante esbozará rasgos de las lecturas y escrituras de los alumnos de Teoría del color poniéndolas en relación con algunas miradas que, desde el campo del arte, aportan a la discusión de cómo se lee y cómo se escribe.

## **LA ESCRITURA COMO EXPERIENCIA, LA LECTURA COMO PRODUCCIÓN**

El pensamiento es un proceso escultórico  
y la expresión de las formas pensadas en el lenguaje es también arte  
Joseph Beuys

Para entender el mundo, o para intentar entenderlo, no basta la traducción de la experiencia al lenguaje. La lengua apenas se asoma a la superficie de nuestra experiencia y transmite de una persona a otra un código convencional supuestamente compartido, notas imperfectas y ambiguas que dependen tanto de la inteligencia meticulosa de

quien habla o escribe como de la inteligencia creativa de quien escucha o lee (*Manguel El viajero, la torre y la larva. El lector como metáfora* 11).

Así comienza el análisis del ensayista Alberto Manguel sobre el lector como metáfora. Mientras lo leo recuerdo a una docente de la carrera de Comunicación Social que, en cada oportunidad que tiene, dice que “la comunicación es una excepción”. También recuerdo las primeras lecturas específicas de ese campo –que ahora parecen caducas– donde se hablaba de la comunicación como un sistema lineal con un emisor, un mensaje, un medio o canal y un receptor. Pero sobre todo, entre esas líneas, resuenan las palabras de Octavio Paz en *El arco y la lira*:

La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo. La escultura era un doble del modelo; la fórmula ritual una reproducción de la realidad, capaz de reengendrarla. Hablar era recrear el objeto aludido. [...] Pero al cabo de los siglos los hombres advirtieron que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo. Las ciencias del lenguaje conquistaron su autonomía apenas cesó la creencia en la identidad entre el objeto y su signo. La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica. Mas las palabras son rebeldes a la definición. Y todavía no cesa la batalla entre la ciencia y el lenguaje. La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento (9).

A partir de esos fragmentos podría decirse que existen al menos dos maneras de entender al lenguaje. Una que lo concibe de manera instrumental, como una herramienta neutra que sirve para materializar ideas de manera trasparente y que aparece como una traducción de la experiencia. Y otra, muy distinta, que lo concibe como una posibilidad de crear sentidos, como una práctica subjetiva y un proceso de producción.

Estas maneras de pensar y relacionarse con el lenguaje se aplican, consecuentemente, a la escritura. Quien escribe no es el soporte de una función ni el sirviente de un arte, es “sujeto de una práctica” y, como tal, supone la conciencia del lenguaje como proceso de producción (Barthes *El placer del texto y la lección inaugural* 103).

Así como en el taller se trabaja con distintas materialidades, soportes, pigmentos, luces y códigos de color, se trabaja también con las palabras, con la materialidad del lenguaje. Se produce con conceptos, se experimenta con signos y desde ahí se indaga al color y su lugar cambiante en el arte.



Esta interpretación de Hans Robert Jauss de la lectura como un diálogo entre quien escribe y quien lee, es una de las teorías de la recepción que surgieron en la década de 1980. De esta misma época son las teorías del lector modelo, de Umberto Eco. Sin embargo, esta manera de pensar la lectura donde el lector tiene un rol activo está presente desde el Humanismo Renacentista. En la obra de Francesco Petrarca, *Secretum meum*, San Agustín –en un diálogo imaginario con el poeta– sugiere un nuevo modo de leer:

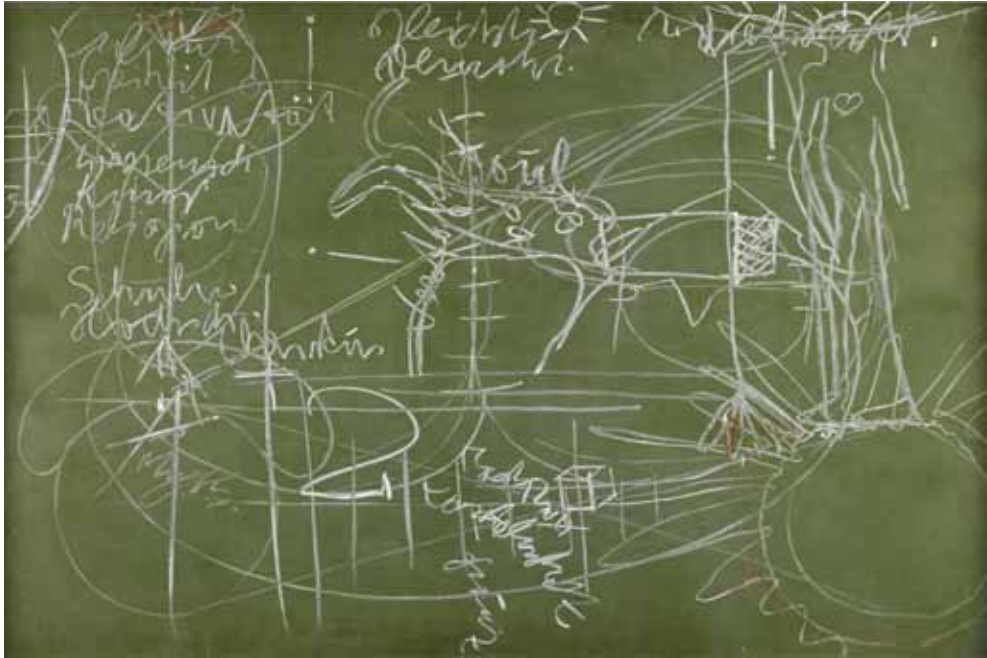
[Leer] no consiste en usar el libro como un apoyo para el pensamiento, ni de confiar en él como se confía en la autoridad de un sabio, sino en extraer de él una idea, una frase, una imagen, enlazándola con otra tomada de un texto distinto guardado en la memoria, uniendo el todo con reflexiones propias, para producir, de esa manera, un nuevo texto cuyo autor es el lector (Petrarca en Manguel *Una historia de la lectura* 77).

Esta idea de un lector que reescribe, que Manguel introduce a través de Petrarca en su historia de la lectura, va de la mano con la deriva que Michel De Certeau propone de la ciudad como texto y del texto como lugar a habitar. Pero sobre todo, con las teorías sobre la lectura de Roland Barthes:

Leer es ponerse en la producción, no en el producto [...] levantando en uno mismo cualquier tipo de censura y dejando ir el texto a todos sus desbordes semánticos y simbólicos; en ese punto, leer es verdaderamente escribir: escribo –o reescribo– el texto que leo, mejor y más lejos de lo que su autor lo ha hecho (*El grado cero de la escritura* 164).

Siguiendo el impulso de los textos que se encuentran, en un artículo del Boletín número 13/14 del *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, el crítico y ensayista Jorge Panessi analiza el libro *Modos del Ensayo* de Alberto Giordano. En ese análisis crítico, el pensamiento de Roland Barthes está presente como cada vez que se habla de lectura. La figura de “levantar la cabeza”, que Barthes introduce en una entrevista de 1974, es interpretada en ese artículo como un desvío intenso que supone un plus: “una plusvalía incalculable que, en el acto de leer, el sujeto lector experimenta como una fuerza de conmoción capaz de mentar lo heterogéneo” (Panesi 6).

Y así como Panessi y Giordano apelan a Barthes para mostrarnos al lector de ensayos, podemos apelar a su relato dialógico o polifónico –donde ya no importa quién fue el primer hablante– para pensar a la lectura como una práctica activa que produce sentidos:



Apuntes de los comentarios. Clase de Teoría del Color, 2015. Foto: Clara Lopez Verrilli

Es tal la fuerza de ese plus inesperado –un punto de acumulación y de condensación– que obliga a dar un respingo, como si fuera un lúcido éxtasis admirativo que sale de sí mismo para dividir la lectura con una detención –en rigor una antesala o momento– de tensión que solo podrá resolverse en la movilidad de una escritura por venir (Panessi 6).

Que desde el comienzo del año los alumnos estén en contacto con la idea y la experiencia del lenguaje como materialidad, que no está ahí solamente para ejecutar algo sino para producir algo, es parte de los objetivos de la cátedra. Los dos movimientos, la lectura y la escritura, son fundamentales para la “caja de herramientas” de los alumnos

que, en el sentido Foucaultiano, implicaría la construcción de un sistema que permite operar en y con el pensamiento<sup>1</sup>.

Asimismo, la lectura de bibliografía y la producción de comentarios escritos pretenden que el alumno no escriba para reproducir lo ya sabido, sino para saber:

saber qué pasa entre un texto y su lectura, entre ese encuentro incierto y las previsiones teóricas. En esos momentos extraordinarios en que los conceptos dejan de funcionar como gigantes de la consistencia y legitimidad de la escritura crítica para transformarse en medios de búsqueda (Giordano 264).

## LA LECTURA Y ESCRITURA RELACIONAL

*Leer es ir al encuentro de algo que está a punto de ser y aún nadie sabe qué será.*

Ítalo Calvino

*El acto de escribir es literalmente el acto de mover lenguaje de un lado al otro, proclamando con osadía que el contexto es el nuevo contenido.*

Kenneth Goldsmith

Hasta aquí hemos planteado *un escenario y una práctica*: las clases de teoría del color (comisión C) de la carrera de Bellas Artes y la lectura y escritura de textos como procesos de creación de sentidos. Ahora bien, ¿cómo se conjugan ese escenario y esa práctica?

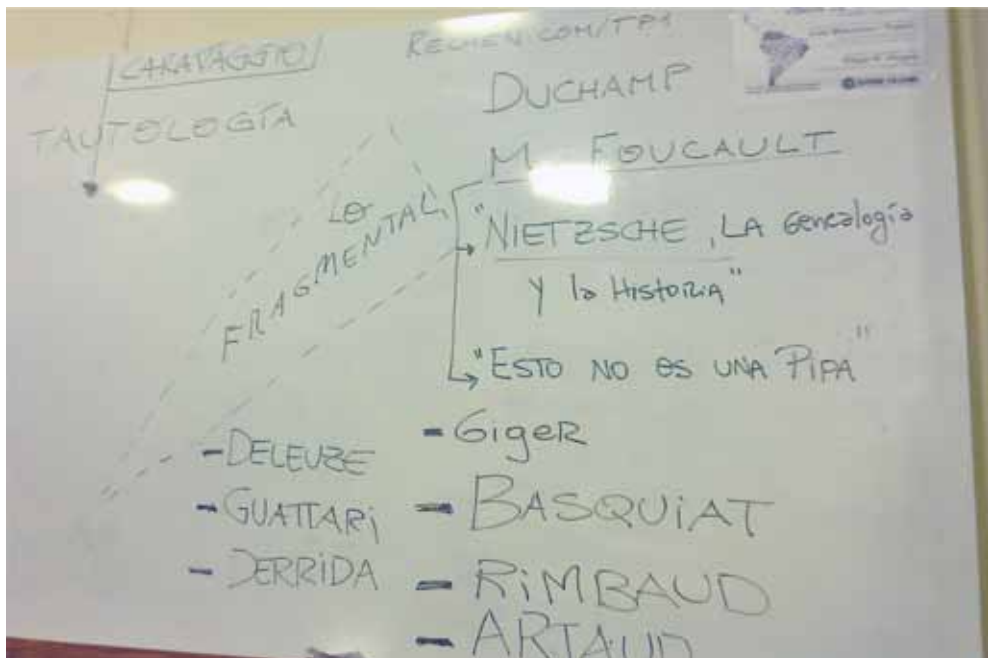
Desde que me relacioné por primera vez con esta materia –primero como alumna, luego como ayudante de cátedra y ahora como adscripta– el primer texto a leer y comentar era *Sistemas de orden del color* de José Luis Caivano. Desde entonces la lectura individual que cada alumno hace del libro se comenta en clase junto a la cátedra.

---

1 En ese sentido, para Foucault, “un saber se define por posibilidades de utilización y de apropiación ofrecidas por el discurso. Existen saberes independientes de las ciencias, pero no existe saber sin una práctica discursiva definida; y toda práctica discursiva puede definirse por el saber que forma” (Foucault *La arqueología del saber* 304).

De esta manera surge una “lectura ampliada” de los textos que con el docente y los ayudantes contextualizamos, relacionándolos con experiencias de arte contemporáneo, con datos biográficos de escritores y artistas, con el cine, con la música tecno y las fiestas clandestinas de finales de los ochenta en Manchester, y con Matrix (la primera, jamás la segunda). En ese encuentro se habilita un espacio para preguntas, se genera una discusión sobre la discusión misma y se produce un nuevo texto a partir de la problematización de ese primer texto.

Ese impulso –a veces una energía, a veces un malestar– es lo que se traslada o se intenta trasladar a los comentarios que se entregan por escrito en las clases posteriores. Aparecen así las preferencias por los sistemas de orden del color de acuerdo a intereses concretos como la pintura o la fotografía, aparecen experiencias de la infancia en relación al color y a la alfabetización cromática, aparecen escenas de películas relatadas, reminiscencias a la publicidad, tapas de discos y comentarios sobre la manera de combinar los colores de la ropa o la forma de ordenar las fibras en la cartuchera.



Apunte de los comentarios. Clase de Teoría del Color, 2015. Foto: Clara Lopez Verrilli

El color influye. Tendría yo unos 6 o 7 años. En todos mis dibujos siempre aparecí vestido con un pantalón azul y en el torso una prenda roja. Esto era invariable. El azul y el rojo en cada imagen que interpreté de mí. Lo importante para mí era la inamovible combinación de colores [...] Entre la sensación y la percepción, se halla la facultad de conocimiento que recuerda que el hombre no es solo un organismo biológico, es también una criatura de sentido. Las percepciones sensoriales son ante todo la proyección de significados sobre el mundo, lo percibido no es real, sino un modo de significados donde nos desarrollamos (Fragmento del comentario de un alumno, 2015).

En este sentido, y volviendo a Echen:

el comentario es un modo de desplazar la correspondencia habitual entre texto “autorizado” y discurso no validado (el del estudiante); es un modo de validar (por lo menos desde la cátedra) discursos divergentes, y de aceptar discursos incipientes, porque el comentario deviene habilitante, incluso, a algo que puede pertenecer al ámbito de la opinión.

El texto leído ya es otra cosa. Los círculos de Leonardo, Newton y Goethe se transforman en herramientas (o excusas) para pensar y problematizar conceptualmente el entorno, las propias prácticas artísticas y los consumos culturales. “El arte es un estado de encuentro”, escribió Nicolás Bourriaud en su libro *Estética relacional* (17). Y si bien sus teorizaciones hacen referencia a obras de artistas internacionales de la década del noventa, las ideas de “interactividad del arte” y de “elaboración colectiva de sentidos” son acordes a las prácticas de lectoescritura de ese campo de estudios y de nuestro caso concreto de análisis.

Con esta idea de lectura y de interacciones textuales la escritura también se abre y se presenta como experiencial. Es imposible que los textos –aunque parezcan ser los mismos– no se actualicen cada año con las nuevas lecturas porque “cada quién puede escribir su propia voz sobre eso que escriben otros” (Valdettaro 12).

El Texto, dice Barthes, “es un objeto sin vector, ni activo ni pasivo; no es un objeto de consumo, es una producción cuyo sujeto irreparable está en perpetuo estado de circulación” (Barthes 152). Es en este sentido que la actividad se completa: las devoluciones de la cátedra se hacen en el taller, de manera individual o grupal, conversando. Es decir: se suma un eslabón más a la “cadena infinita de enunciados” que, siguiendo a Bajtin, ese primer texto es capaz de producir.

Abrir la lectura y la escritura al espacio “intersticial” del taller permite que los alumnos puedan conocer la bibliografía a través de otras voces que estaban como subtextos, paratextos o metatextos, y que se hacen visibles en la posibilidad de discutirlo en grupo, en clase. Pero lo que se posibilita, sobre todo, es la voz propia:

[El comentario] nos permite poner en cuestión cierto discurso académico establecido que no da lugar a discursos que pueden pertenecer a otro espacio discursivo que no es el que ha establecido desde hace demasiado tiempo la parametrización “científica” (Echen).

“El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema” (Bourriaud 16). Y es desde ahí, desde la intersticialidad del aula, donde los conceptos dejan de ser abstracciones y “las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias” (Barthes *El grano de la voz* 100). O al menos, eso intentamos.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W. *El ensayo como forma en Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica: [http://revistaliterariakatharsis.org/Como\\_hacer\\_cosas\\_con\\_palabras.pdf](http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf) (consulta 12/03/2016).

Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1972.

---. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1981.

---. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1977.

Beuys, Joseph. *Energy Plan for the Western Man*. Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1990.

Bourriaud, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Buenos Aires: Siruela, 2014.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Valencia: Pre-textos, 1998.

Echen, Roberto. *Testimonios sobre la práctica docente recogidos durante una entrevista realizada por la autora en el marco de la escritura de este texto*. 2016

Foucault, Michel. *El bello peligro*. Buenos Aires: Intezona, 2014.

---. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura No-Creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Jauss, Hans Robert. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco libros, 1987.

Larrosa, Jorge. "El Ensayo y la Escritura Académica". *Revista Propuesta educativa* N° 26, año III, N° 109, FLACSO/Noveduc, agosto de 2003.

Manguel, Alberto. *El viajero, la torre y la larva. El lector como metáfora*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

Panessi Jorge. "Escenas Institucionales. Sobre modos de ensayo de Alberto Giordano". *Boletín del Centro de Estudios y Teoría Crítica Literaria*, 2007. 13-14.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Edición electrónica: <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Octavio-Paz-El-arco-y-la-lira.pdf> (consultada 12/03/2016)

Sanjurjo, Liliana. *Aprendizaje significativo y enseñanza en los niveles medio y superior*. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1994.

Valdettaro, Sandra. *Epistemología de la Comunicación: Una introducción crítica*. Rosario: UNR Editora, 2015.

Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa, 2007.

## Recursos visuales

Joseph Beuys. "Para la conferencia: El organismo social - una obra de arte" (For the lecture: The social organism - a work of art). 1974. Archivo fotográfico de la Galería Tate, Londres. Disponible en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-for-the-lecture-the-social-organism-a-work-of-art-bochum-2nd-march-1974-ar00621>



## **30 ARTISTAS / 40 CURADORES**

**Práctica de taller y problemáticas contemporáneas**

**Majo Badra, Rocío Blati, Roberto Echen,  
Paula Muntaabski, Florencia Pissinis, Georgina Ricci**  
Universidad Nacional de Rosario

Equipo de cátedra de Taller de pintura I comisión C,  
Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR

Correo electrónico: [catedra@tallerpintura1.org](mailto:catedra@tallerpintura1.org)  
Sitio web: [tallerpintura1.org](http://tallerpintura1.org)  
Blog: [tallerpinturauno.blogspot.com.ar](http://tallerpinturauno.blogspot.com.ar)

**Resumen:** Este texto es una reflexión sobre el proceso de gestación de la muestra “30 artistas/40 curadores” producida por los alumnos del año 2015 de la cátedra, como culminación de la práctica curatorial anual para la cual invitaron, a los docentes de la casa, a exponer la primera producción que consideraron obra junto a la más reciente.

**Palabras clave:** Curaduría – Límites – Docente/alumno

**Abstract:** This text is a reflection on the process that gave birth to the exhibition titled “30 artists / 40 curators”, put together by the students of the 2015 course as closing activity of the assignments on the subject of curation. They invited the teaching staff to show two pieces: one being their so-called first artwork, the other a recent one.

**Keywords:** Art curation – Limits – Teacher/student

## En proceso (o Introducción)

1. Texto *Frankenstein/borradores*. Primera forma que adopta el pensamiento cuando sale del cerebro.

2. Hacer hincapié en:

Comentarios casuales antes, durante y después de la muestra “30/40”.

Charlas entre nosotras, debates y reuniones.

La tarea de escribir un artículo.

Lo anecdótico.

3. Formato del texto: diálogo.

Ítems del decálogo<sup>1</sup> como títulos. (Utilizar el formato decálogo como disparador de reflexionar sobre la muestra “30/40”).

4. Debajo, los comentarios de todos. (~~Que el formato tipográfico incrementa lo heterogéneo de los comentarios~~). No, mejor que esté todo en la misma tipografía.

5. “Deconstructivo” en el sentido en que parte de cuatro visiones distintas. Cuatro partes (ayudantes).

6. La estructura de un texto en “proceso”.

## Ayudantía/en proceso

La ayudantía es un proceso constante. Es un punto intermedio que oscila entre el rol del alumno y del docente.

Somos una especie de intermediarios. Los alumnos vienen a nosotros como cuando uno le muestra a un amigo lo que está haciendo (a un par). Algunos alumnos vienen a hacernos una pre-consulta informal, pero pareciera que esperan la última palabra de los titulares. Somos el link con los profesores y nos pueden preguntar cosas cuando nos

---

1 El decálogo es una modalidad propuesta por la cátedra. Se trata de diez ítems que los estudiantes son invitados a comentar a modo de autorreflexión sobre el trabajo del año.



Correos electrónicos intercambiados entre docentes, ayudantes y alumnos de la cátedra

cruzan en otras materias (o en la parada de colectivo). Nosotros también consultamos con otros ayudantes.

Recomendamos artistas que nos vienen a la mente cuando vemos el trabajo de nuestros compañeros, como un enlace que te puede ampliar el panorama.

*7. Explicar algunas cuestiones que lo requieran, ejemplo: ejercicio de curaduría grupal, disparador de la muestra.*

El proyecto final consiste en la conformación de grupos para proponer proyectos curatoriales que serán llevados a cabo en el espacio de La Toma. Luego de la exposición de las propuestas, se realiza un debate con todos los estudiantes de Taller de pintura I, para seleccionar mediante una votación el proyecto a realizar.

## 8. Decálogo ampliado

30/40

Obra. ¿Qué es obra?

Curador/alumno

Profesor/productor

Montaje

Deconstructivo

En proceso

En crisis

Equipo

Encuentro

Vernissage

Juego de roles

Convocatoria abierta (sin selección)

Obra/curaduría

¿Qué es producir?

¿Qué es curaduría?

Docencia/producción

Posibilitante

Abierto

9. En alguna parte explicar el proyecto seleccionado (adjuntar un fragmento del texto curatorial, sacar de la página de TP1).

*A partir de la propuesta, de la cátedra TPI comisión C, de realizar una práctica curatorial que culmine en una muestra, nace 30/40; una invitación del grupo curatorial a los docentes de la escuela de bellas artes a participar con dos obras cumpliendo los siguientes requisitos:*

- un primer trabajo perteneciente a su primera instancia formativa.*
- una producción que el autor considere vigente.*

*El eje curatorial parte del deseo de encontrarnos con los docentes desde su propia producción artística a partir de las instancias que nos permitan hacernos partícipes en tanto estudiantes que transitamos ese momento doble de finalización de la instancia de formación de grado y el comienzo de nuestra propia carrera.*

10. Pedirle a Josué Gómez (estudiante) que escriba una crónica sobre la visita a los talleres para buscar las obras de los profesores:

### **La recolección**

Junto a Ana Sinópoli, fuimos parte de los 40 curadores y, una vez repartidas todas las tareas para llevar a cabo la muestra, a nosotros nos fue designada la búsqueda de algunas de las obras que participarán del evento. Comenzamos arreglando con los profesores día, horario y dirección, y algunos de ellos decidieron recibirnos en sus talleres, empezando así lo interesante de las búsquedas. En uno de los casos llegamos al taller de Marcelo Castaño, en mi opinión el más interesante de todos los talleres que conocimos; pinturas apiladas, dibujos colgados, caballos de calesita volando, fotos de él en su época de estudiante junto a sus compañeros, muchos de ellos actualmente profesores nuestros. Nos convidó café traído desde Italia y nos contó de sus viajes por Europa; el clima invitaba a quedarnos todo el día a escuchar sus anécdotas... pero debíamos seguir con la recolección de obras. Ese mismo día conocimos el taller de la profesora Marisa Gallo; lo anecdótico fue que al tocar el timbre la despertamos de su siesta de domingo y ella, en su buena voluntad, igualmente nos atendió. Un taller muy minimalista: entrabas y creías estar en el futuro; muebles de laminados blancos, pisos extremadamente brillosos, todo muy ordenado... en un momento me sentí en la casa de Edna Moda, la diseñadora de trajes de los Increíbles. De este atelier resalto la prolijidad con la cual las obras estaban protegidas y conservadas. En estos dos casos, al llegar a sus talleres, fuimos enfrentados al “elijan lo que ustedes quieran”, cosa que nos colocó en el papel de curadores, permitiéndonos hacer la selección a nuestro parecer y criterio, y ubicándonos en el rol que ellos suelen asumir en la relación alumno-docente.

## **DECÁLOGO 30 ARTISTAS / 40 CURADORES**

### **1. DOCENCIA/PRODUCCIÓN**

**María Cristina Pérez** (Docente/artista/curada)

“Consejos para un curador:

Ser un co-conspirador activo con los artistas.

Elegir un curador increíble que ya no está vivo y estudiar su trabajo con cuidado. En ningún caso, leer los comentarios de cualquier exposición que esté involucrado en, por lo menos hasta dos años después de que se hizo.

Abrazar las inevitables tareas administrativas relacionadas con cualquier trabajo curatorial y acercarse a ellos creativamente, como lo haría con el montaje de una exposición.

Cuando estratégicamente sea necesario, pensar como un director de museo (pero no actuar como tal).

Cuando intelectualmente sea necesario, pensar como un artista (pero darse cuenta que no se puede considerar uno, a menos que, por supuesto, lo sea).

Esforzarse por dejar una marca indeleble.” (Golden)

**Florencia Pissinis** (Ayudante alumna, TPI, comisión C)

Curar obra, espacio, texto. Momento en donde los alumnos ponen en jaque a los docentes de Bellas Artes y hacen exponer su producción personal. Docentes que aceptan jugar y otros que no. La exposición personal es cruda, no todos están preparados para salir de su lugar de confort.

**Verónica Orta** (Docente Laboratorio I, comisión C)

Uf, qué difícil... y sin embargo hay una sola respuesta posible, creo. Si no tenés tu práctica, si no hacés del hacer tu práctica cotidiana, ¿con qué vas a ir a dar clase?.. ¿clase de qué? Pero también es cierto que ejercer la docencia exige de un tiempo y una energía considerable que pareciera restarnos pila. Sin embargo encuentro que los dos se complementan; puede que se peleen entre sí, pero en el fondo el obrar del artista incumbe a los dos roles. La docencia es un plus, una ganancia (que alimenta el producir).

Infiero que ese intercambio, esa mixtura que se da con el grupo, en el espacio del aula, es un acto muy rico de retroalimentación y de descubrimiento. Y a eso lo llamo también “obrar-producir”.

**Paula Muntaabski** (Ayudante alumna, TPI, comisión C)

Recorrido artístico de los profesores. ¿Qué producen? ¿Qué produjeron? ¿Qué muestran?

¿Qué es curaduría? Relatos curatoriales, planificación, comunicación, coordinación, diseño, gestión, adecuación entre obra y espacio, montaje.

**Roberto Echen** (Profesor titular TPI, comisión C)

Es un espacio (me refiero al “/”) para nada elucidado y que requiere no solo la reflexión sino –probablemente– el debate académico. Hace un tiempo comenzamos a trabajar esta trama de prácticas y discursos desde el equipo de investigación que codirijo junto a Anabel Solari. Nuestra conclusión no pudo –no podía– ser conclusiva en tanto el proceso nos llevó a una serie de interrogantes que se vinculaban rizomáticamente al primero sobre la necesidad de la producción en el ámbito de la docencia de arte, específicamente en quienes tienen a su cargo los talleres.

La impresión que nos dejó el trabajo fue que, justamente, no se podía ser conclusivo al respecto, aunque había indicios de que la práctica en tanto experiencia del campo y del objeto de estudio podía, en ciertas circunstancias como la de taller, ser relevante.

**Rocío Blati** (Ayudante alumna, TPI, comisión C)

La docencia como producción. ¿Producir solo tiene que ver con la obra enmarcada o es un espectro más amplio? ¿Cuánto de performativo tiene una clase? Diego Melero.

**Georgina Ricci** (Docente auxiliar, TPI, comisión C)

En esa barra [/] hay una saturación de significados que quisiera desarmar. Es justo en [/] donde sucede una castración: lo binario del par anula uno de sus términos. Propongo entonces: docencia-producción, o mejor: *docenciaproducción*. El arte como ariete epistemológico que despeja campos –como sucede cuando uno juega al Buscaminas–. Todo vector del arte opera en el cuestionamiento de sus límites de campo; allí, cuando hay certidumbre, nuestro saber-praxis (en la genealogía del arte) nos obliga a desconfiar, a ser un poco compadritos y meterle una zancadilla a la certeza. La docencia es un modo de la producción –lo es la curaduría, la investigación, la gestión–. Seré panfletaria: la docencia es una práctica performática y relacional que se encuentra en el mismo plano que la producción de obras –en el sentido más institucional y estabilizado del término–.

**Majo Badra** (Ayudante alumna, TPI, comisión C)

Cuando convocamos a los profesores obtuvimos tanto respuestas positivas como negativas para participar. Algunos dijeron que no, porque “no producían”, pero esos mismos quizás publican textos en revistas o en la web, incluso libros. Me pregunto por qué no hubo textos (como obra) en la muestra, por ejemplo.

## **2. ALUMNO/CURADOR**

**María Cristina Pérez**

El alumno/curador es un curador/curado.

Todo artista es un docente pero todo docente no es un artista.

**Paula Muntaabski**

Nuevo rol del alumno. El alumno comienza a comprender este concepto, lo trabaja y lo pone en práctica a nivel individual, con obra propia en su muestra final y a nivel colectivo en la muestra colectiva y ejercicios previos.

**Roberto Echen**

Me interesa pensar aquí lo que ha ocurrido en esta experiencia de cinco años de introducir, en el Taller de pintura I, la problemática de la curaduría en el núcleo mismo de la instancia de taller.

Desde el primer intento hasta el acontecimiento (en sentido fuerte) que fue “30/40”, hemos podido detectar (como equipo docente) el cambio vertiginoso que se fue operando en la interacción de los estudiantes en relación a esta noción: la curaduría. Estamos ante una situación de reconocimiento de la necesidad de encontrarse con estos desafíos (tanto si se piensa dedicarse a la producción artística stricto sensu, a la docencia de arte o a la investigación teórica) que plantean los desplazamientos de lugares establecidos como el de “obra”, “artista”, hasta el de “arte” mismo que nos ha lanzado el fin de la modernidad a quienes estamos involucrados en este campo. Esa actitud por parte de los estudiantes parte no solo del deseo de conocer o acceder a algo que no saben muy bien de qué se trata, sino del deseo (más relevante, creo) de responsabilizarse por su propia producción (lo que inevitablemente implica el cuestionamiento de sentido en relación al hecho mismo de producir, y su significado hoy).

### **Rocío Blati**

Uno no suprime al otro.

### **Majo Badra**

El curador es el alumno. El grupo elige trabajar con obras de los profesores de la casa de estudios. Se los convoca para traer una obra de sus inicios y otra más actual. Pero lo importante es que el alumno convoca. Es posible que veamos una faceta de los profesores que no conocíamos.

Es posible que veamos cómo eran los profesores cuando eran como nosotros, cuando recién empezaban. Pero ahora los que recién empiezan llevan adelante un proyecto curatorial que deviene en muestra.

### **Candela Avendaño** (Alumna TPI, comisión C)

Fue un buen momento de confrontación, no solo entre el grupo sino también con la producción de los profesores. Desde el planteo de la consigna, pasando por la recepción de los trabajos y su ulterior montaje, fue un proceso de producción y aprendizaje muy interesante. Creo que la doble implicancia del trabajo con artistas que a la vez son tus docentes, creó una energía extraña que fue bien canalizada en la curaduría.

### **David Berardo**

Alumno TPI, comisión C

¿La obra está enferma? / ¿El alumno nunca tuvo luz propia?

### **Georgina Ricci**

alumno/artista. alumno/espectador. alumno/lector. alumno/escritor. alumno/investigador. alumno/intelectual. alumno/docente. alumno/gestor. alumno/alumno. alumno/alumna. alumno/militante. alumno/trabajador. alumno/jubilado. alumno/ayudante-alumno. docente/alumno.

### **Florencia Pissinis** (Ayudante/alumno)

El mismo juego de palabras da indicio de lo que es. Entre las dos palabras existe una línea de horizonte y en esa línea nos encontramos nosotras. En un proceso de formación, adquiriendo herramientas nunca antes exploradas. Pero sin dejar de lado la esencia de ser alumnas. Es un rol en crisis pero posibilitante.

### 3. 30/40 JUEGO DE ROLES

#### **Verónica Orta**

El juego de roles propuesto por los alumnos de la cátedra de pintura de la EBA es de una riqueza inmensa; tal vez en el proceso no se sea consciente, pero no me caben dudas de que “30/40” nos ha modificado (a todos los que participamos). Nos expusimos a la mirada de nuestros alumnos. Pero los protagonistas fueron ellos. Y nosotros vibramos por la sinergia que ellos supieron condensar en la Galería La Toma donde nos confundimos efervescentemente, volviendo natural una práctica que no tiene nada de habitual... La Toma esa noche fue un espejo –no solo un espejo del tiempo– que nos llevó y nos trajo sino también un espejo mágico, inverso, de superposiciones...

#### **Paula Muntaabski**

Cambio de roles entre alumnos y profesores, curaduría colectiva, coordinación, comunicación, montaje, posibilidad de conocer obras actuales y pasadas de docentes. Juego de roles: alumnos, docente, curador, ayudante, artista, montajista, coordinador.

#### **Majo Badra**

Hay más curadores que artistas. Generalmente hay un curador para cada muestra, o varios, pero nunca tantos. Y en este caso, los curadores superan ampliamente en número a quienes van a exhibir obra. Podría parecer que se facilitará la toma de decisiones o no, depende si se ponen de acuerdo.

#### **Rocío Blati**

30/40: deconstructivo: comenzar a desarmar desde el final hasta donde pudo haber sido un principio. Descubrir aquellas cosas que quedaron ocultas o desapercibidas. La decisión de los alumnos entre las dos muestras que habían empatado<sup>2</sup>, la elección de “30/40”, tal vez porque sería la más enriquecedora en su proceso.

---

2 Resultado de la votación sobre los proyectos curatoriales propuestos por los alumnos: quedaron empatados dos proyectos: “30 artistas / 40 curadores”, y “Psicodelia” de Elías Bologna, Josué Gómez y Iohana Miranda. Considerando la viabilidad de concretar “Psicodelia” en el transcurso del 2017, los alumnos se inclinaron por el proyecto sobre el que estamos trabajando.

Deconstructivo también el proceso. La Toma como espacio posibilitante, realmente una extensión de una universidad.

Juego de roles: Tanto de los alumnos como de los profesores invitados. Decidir, como cátedra, posicionar a los alumnos en el rol de curador, posibilitó una experiencia del proceso curatorial. Los alumnos proponiendo una nueva actividad y los profesores ateniéndose a ella. Es como si los roles estuviesen invertidos. Los alumnos autogestionándose. El Taller de pintura I como un espacio donde se acompaña al alumno en las decisiones que toma.

### **Candela Avendaño**

Más allá de la muestra en sí, creo que fue una muy buena experiencia de trabajo en equipo. Se tomó muy en serio, con mucha responsabilidad y profesionalismo. Fue una posibilidad de descubrirse en nuevos roles y espacios, y se supo aprovechar.

### **David Berardo**

Tensión en La toma: 30 artistas, 40 curadores ¿sus obras morirán?

## **4. LÍMITE CURADURÍA/OBRA**

### **Verónica Orta**

En ese intento por ordenar, precisar, ajustar, hemos puesto muchos límites; pero también hemos aprendido que en el proceso, en la reflexión, hay un pasaje sutil que nos lleva de productores a críticos (de nuestro propio obrar-hacer), y que la curaduría es una mirada que acompaña, señala, puntúa, nos reubica; no es ajena en la instancia de una exposición cuando hay que seleccionar, acotar, conceptualizar y organizar el material.

### **Rocío Blati**

¿Cuál es el límite de la curaduría? ¿Site specific? ¿Cuántas obras se piensan en relación al espacio? ¿Cambia la obra si cambia de espacio? ¿Cambiar el montaje de una obra es hacer obra? Profesores cambiando la disposición de la curaduría realizada por los alumnos. 40 curadores. ¿Cuál es el límite de un artista a la hora de producir? Curaduría como producción artística. La curaduría termina siendo no solo una decisión para la disposición de las obras en el espacio, sino también una puesta en juego. Pensar la muestra "30/40" refleja algunas de las inquietudes de los alumnos

respecto a la producción de los profesores de la universidad. Que los participantes expusieran junto a otros profesores permite que muchos alumnos sepan qué producción tienen las personas que lo están formando.

### **Majo Badra**

Al momento de exponer los proyectos se discute hasta dónde es curaduría, y cuándo cruza la línea de obra propia con obras de otros como material.

Este límite tiene que ver, creo, con el respeto a la obra como la concibió el artista: lo que éste quiso decir, más allá de nuestra visión (siempre subjetiva), que incluso puede aportar positivamente al trabajo del otro. En este momento puede ser fundamental, y/o posibilitante, el encuentro y el diálogo con el artista, en este caso, profesor.

### **Candela Avendaño**

Considero que en cuanto a límites pesó más la condición de docentes/alumnos que la relación curador/obra. Creo que fuimos muy respetuosos de la producción, siendo que ésta presentaba variedad de formatos y temas, pero sin perder de vista qué era lo que queríamos hacer. La curaduría propuesta respetaba las individualidades y las puso a trabajar en pos de una muestra coherente y atractiva.

### **Georgina Ricci**

Primero, prefiero no hablar de límite, hablemos de frontera –y una bien porosa–. Bruma de la frontera curaduría/obra: puede ser potenciadora de exploraciones, o convertirse en un ejercicio obscuro del poder confinando a las obras al lugar de la ilustración, edulcorando las lecturas en un relato. En realidad casi todo gesto es un gesto de poder; entonces el riesgo no es excluyente de la dupla. Sin embargo es una de las ideas que con más frecuencia aparecen en el aula a la hora de formular ejercicios curatoriales: *¿cuál es el uso que hace un curador de las obras?* ¿Cuál es el uso que hace un artista de un curador o de un sistema de legitimaciones? Los modos de construir curadurías son tan diversos como los modos de construir obras. ¿Es importante definir sus perfiles? ¿Cómo los recortamos? ¿No será que allí, en su imposibilidad de recorte, ocurre la posibilidad de hacer?

Profundicemos el problema: ¿límite entre obra y práctica? ¿límite entre obra e investigación? ¿límite entre curaduría y funcionariado?

Estas ideas, hoy difíciles *per se*, duplican su molestia en el ámbito académico: estamos en la Universidad, la disciplinarietà ordena el funcionamiento de la ins-

titución. Las preguntas por los límites amenazan el *statu quo* del reglamento y la currícula. Por esto mismo me encuentro tentada a escribir que la energía potencial de las producciones (obras, investigaciones, curadurías) reside en tensionar los espacios de reposo. No hay producción sin disputa, sin preguntas, sin incomodidad. Deslimitada, más allá del riesgo.

### **Paula Muntaabski**

Se concretó una muestra con 60 obras; no se creó una nueva obra a partir de éstas.

### **David Berardo**

Dos cosas: obra y, quizás, luego, el artista.

### **Roberto Echen**

(LÍMITE)

Desde hace mucho (y aparece en alguno de los textos que he publicado) prefiero pensar el concepto de borde en lugar del de límite. Creo que el límite limita mientras el borde invita. De cualquier modo.

Pensando desde el taller y mi lugar en él, pensando también en esta actividad en particular –la curaduría de un grupo de estudiantes para la cátedra– creo que el límite apareció siempre –en todo caso– como la frontera a desplazar o la barrera a levantar (con todas las resonancias freudianas que pueda tener esa frase) –no a llevar por delante– en tanto deconstrucción de eso que hace emerger el límite: desde edificios como el disciplinar y –más en general– el epistemológico.

(CURADURÍA/OBRA)

También desde hace muchos años he comprendido que todo lo que hago profesionalmente (y tal vez no solamente eso) lo pienso como producción artística.

Desde entonces y desde allí, me resulta imposible deslindar la producción curatorial de la producción de “obra”, cosa que me ocurre también con la docencia, con el modo y la metodología, pero también con el modo o los modos de conceptualizar las problemáticas que he abordado, e incluso las problemáticas mismas.

Sin embargo.

Me parece nuclear hacer notar algo (y hablando de límites): hay que tener en cuenta que se está trabajando con “otro”, otros, artistas que poden sus producciones a disposición, o producen específicamente para el concepto, el guion y el diseño curatorial que uno les está proponiendo.

De todos modos tampoco es un límite, en verdad. La “obra” no es un ente cerrado sobre sí mismo, sino que resurge de cada manipulación curatorial. En ese sentido, como curador se puede pensar como artista y sentir el hecho productivo como tal y en su plenitud.

Pero.

Vuelvo.

La formación y la práctica curatorial –las pienso como inseparables– hacen que se pueda discernir hasta dónde, en qué sentido y de qué manera. Ese aprendizaje es fundamental y sería tiempo (lo he escrito oportunamente) de que la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR diera cuenta de ese espacio formativo del que al día de hoy carece.

La curaduría es el lugar –inevitable, por otra parte, nos demos cuenta o no en tanto artistas– en que la obra aparece, en que se posiciona en ese mundo que es la muestra o el evento artístico para el que fue planteada o seleccionada, y a la vez en ese mundo más amplio que es el del encuentro tanto con las otras producciones que la resitúan constantemente, y con ese “otro” que deja de serlo en tanto arriba a la “obra”, ese que es quien la experimenta.

## **5. PRODUCCIÓN**

### **Rocio Blati**

Una vez expuesta la producción de los profesores frente a los alumnos (producciones solo artísticas), ¿se piensa que un texto o la docencia misma es también producir? La producción de los alumnos ante la producción de los profesores cuando eran alumnos. Texto curatorial descriptivo versus texto curatorial poético. La producción aparece no solo a la hora de realizar una obra, sino también al llevar adelante una curaduría. ¿Una curaduría puede no tener producción?

## **6. MONTAJE**

### **Candela Avendaño**

Fue caótico y lleno de imprevistos como todo montaje. Los que trabajamos en ese proceso supimos organizarnos más allá de los egos –propios y de los artistas– para trabajar y producir algo interesante y consistente.

### **David Berardo**

Iluminar las obras / no borrar ni reescribir / montaje textual / organización visual, organización espacial.

## **7. DECONSTRUCTIVO**

### **Candela Avendaño**

Creo que toda la propuesta fue deconstructiva. Desde el “ejercicio” planteado por una cátedra de pintura de plantearse como curador en vez de solo “pintar” –lo cual hace referencia a la concepción de producción de la cátedra– pasando por la camaradería del grupo de ponerse al hombro una propuesta como propia, a pesar de no haber sido la que ellos habían postulado; la invitación a docentes a participar de una muestra donde los alumnos serían los curadores –y donde había más curadores que artistas–, creo que fue lo mejor y más deconstructivo de todo. De ahí la resultante, a mi modo de ver, exitosa.

### **David Berardo**

Deconstructivo: construcción de la destrucción. Cortar y construir, 30/40, profesor/alumno (?), 40/30, estudiante/profesor artista/curador, curador/artista (?), 30 artistas 40 curadores / 30/40 aglomeración articulada.

## **8. EN CRISIS**

### **Candela Avendaño**

Varios momentos y lugares. Creo que el ejemplo más claro fue la relación curadores/alumnos - artistas/docentes. Quizás esa superposición o interacción de roles de “autoridad” o “responsabilidad” haya sido la más evidente. También jugó un papel importante la relación con ciertas pretensiones –no solo desde el punto de vista del ego, sino también de ciertos requerimientos técnicos de montaje– y ansiedades por la manipulación de obra de los artistas/docentes.

### **David Berardo**

Crisis.

## 9. EN PROCESO

### David Berardo

Siempre en proceso. El subjetivismo objetivado.

## 10. CURADURÍA

### Roberto Echen

No quiero ser redundante ya que esto fue planteado extensamente en mi artículo “¿Se puede pensar la curaduría en Rosario?” publicado en Anuario 2013 (250-253). Por eso, simplemente, me remito a algunas reflexiones muy generales en torno a este tema, este concepto, esta categoría de pensamiento en el ámbito del arte. La curaduría es un lugar inevitable del arte, un lugar que nos acontece, es parte de nuestra contemporaneidad artística.

No podemos decidir respecto de ella porque ya está instalada nuclearmente en el arte contemporáneo.

Más allá de eso, creo que además de los problemas que plantea en cuanto a relaciones de poder y el lugar que fue por siglos privilegio del artista, abre un espacio de inquietudes no solo en cuanto a lo expositivo, sino a lo institucional (incluida la institución arte), que no pueden dejar de ser pensadas si se quiere pensar el arte hoy.

### Georgina Ricci

Es un territorio en marcha. Cualquier diccionario de conceptos de arte contemporáneo lo trabaja como concepto mucho mejor de lo que puedo hilvanar en estas líneas sencillas. Pero sí creo importante detenerme en lo que concierne al contexto. Curaduría en la Escuela de Bellas Artes, en el Taller de pintura I, de la especialidad *Pintura*. ¿Por qué? Porque es imposible pensar una práctica contemporánea sin atender a la curaduría. Porque las prácticas contemporáneas no son una cápsula impermeable, sino que están rebalsando todos los sentidos, todos los trabajos, todas las tradiciones. Aun cuando uno decida pararse en los lenguajes de mayor longevidad genealógica, estamos en una trama de obras, de instituciones, de circuitos, de historias que debemos intentar leer, con mirada crítica y con cierta apuesta a la intuición. Pero intuición, nunca ceguera.

## EPÍLOGO

Un texto que diera cuenta de su propia formación, en tanto esa formación sería mostración de un proceso del que el mismo devenía en un elemento constitutivo.

Pero, fundamentalmente, la formación del mismo texto respondiendo al modo en que la práctica curatorial específica y la del taller en general son asumidas por el equipo docente, y así planteadas al conjunto de estudiantes: como multiplicidad: de miradas, en el caso de la práctica de taller; de voces, en el caso del proceso de escritura de este texto.

Estos fueron los ejes, y a la vez los disparadores de esto que –por esa razón– no se construye como unidad ni totalidad, sino como posibilidad multidimensional de un discurso o, mejor, de un conjunto discursivo que no puede no pertenecer a la categoría de lo fragmental.

Texto como convergencia, al igual que la práctica de la que da cuenta.

Propuesta de un grupo de estudiantes como desafío, provocación y reflexión sobre los lugares que ocupamos y el modo en que nos inscribimos en esa red que es el ámbito de una carrera de grado. Lugar inestabilizado por la propuesta misma, espacio de incertidumbres cuyo lugar de resolución (o, mejor, de puesta en acto de esas incertidumbres) era la muestra.

Espacio de convergencia, no solo porque apelaba a la confrontación de dos momentos extremos (la producción actual y la primera, espacio todavía no decidido entre formación y producción) de quienes se sitúan en el lugar del que hablaba –la docencia–, sino porque además provocó un encuentro que no suponíamos que fuera a ocurrir. El encuentro entre los docentes, captable a partir de los diálogos y las devoluciones que tuvimos, se vincula con el nivel acontecimental de este evento<sup>3</sup>.

Texto que no puede conformarse a sí mismo como unidad ni totalidad, porque es el intento de decir un acontecimiento: para la cátedra, lo que ocurrió en esta instancia de una práctica que venimos llevando adelante desde hace cinco años, se ubica en el plano del acontecimiento. Nos des-re-situó en un espacio que ya no será el mismo en tanto atravesado por ese mismo acontecimiento: el desplazamiento del lugar de la responsabilidad.

---

3 Aprovechamos esta instancia para agradecer a todos los docentes que con tanta generosidad y entusiasmo aceptaron unirse a esta experiencia.

El TPI comisión C basa la práctica de taller de una cátedra que se ubica en un momento en que la elección de terminalidad ya ha sido hecha por los estudiantes (materia de cuarto año, terminalidad pintura) en la asunción de la responsabilidad de ese hecho (la decisión).

Sin embargo.

Hasta hoy no teníamos plena certeza de hasta dónde esa responsabilidad era asumida por los estudiantes o, de algún modo, seguía recayendo en el equipo docente.

“30 artistas / 40 curadores” se situaba en un lugar doble: una gran oportunidad y un gran riesgo que solo era salvable desde esa asunción. Y fue lo que ocurrió.

Pero lo acontecimental de este hecho no es eso (ya que sería lo esperado por la cátedra), sino cómo esa asunción reposicionó los lugares de todo el conjunto y –fundamentalmente– de las relaciones del equipo docente mismo, y del equipo con los estudiantes.

Pero.

Por otro lado, mostró la posibilidad de reformulación, de recolocación de la práctica misma por parte de los docentes en el lugar de un encuentro que no resultaría el mismo en otra situación (académica, política, etc), ya que es el encuentro entre las producciones de sus protagonistas, lugar otro que inevitablemente desplaza las construcciones de subjetividad de sus participantes.

Un espacio que el TPI comisión C propone desde las prácticas curatoriales que plantea, pero también desde la relación con la producción de los estudiantes que comporta, en tanto el taller postula la necesidad de una muestra individual como conclusión del año académico.

“30 artistas / 40 curadores”, como evento-muestra, nos confirma en esta búsqueda en la que la responsabilidad sea la decisión propia y, en tanto tal, postule ese espacio de una multiplicidad que se construye en la diferencia.

## **Bibliografía**

Echen, Roberto. “¿Se puede pensar la curaduría en Rosario?”. *Anuario. Registro de acciones artísticas Rosario 2013*. Rosario: Yo soy Gilda, 2014. 250-253.

Thelma Golden en Carin Kuoni (editora). *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*. New York: Independent Curators International/Distributed Arts Publications, 2001.



# **ESPACIOS RENACENTISTAS: EL ILUSORIO TRIDIMENSIONAL Y EL PERSPECTIVO**

**Aspectos significativos, simbólicos y conceptuales**

## **Salvador Daniel Randisi**

Universidad Nacional de Rosario

Salvador Daniel Randisi es arquitecto, egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNR. Es docente investigador. Ha sido Vicedecano de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Actualmente es Consejero Superior de la UNR y se desempeña como Secretario de Cultura de la Facultad de Humanidades y Artes. Es profesor titular concursado en la asignatura "Implementación", en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes.

Correo electrónico: [daniel55randisi@hotmail.com](mailto:daniel55randisi@hotmail.com)

**Resumen:** Trabajo elaborado como guía de estudio, exponiendo el tratamiento que la cátedra “Implementación” propone del tema. Tomando al espacio ilusorio tridimensional y al espacio perspectivo renacentistas como ejes de estudio y de experiencias de producción plástica, se los trabaja no solo desde sus características metodológicas, sino que al contextualizarlos históricamente, también se los aborda desde sus aspectos significativos, simbólicos y conceptuales. Este tratamiento posibilita no solo capacitar a los estudiantes en los aspectos técnicos, sino también desarrollar su capacidad reflexiva y crítica, abriendo a otras formas de producción, tanto plásticas como teóricas.

**Palabras clave:** Espacio – Ilusorio – Perspectivo

**Abstract:** The present document has been created as a study guide, explaining the theme treatment that the subject “Implementation” suggests. Taking the three-dimensional illusory space and the renaissance perspective space as elements of study and plastic production experiences, they are considered not only from their methodological features but also they are addressed from their meaningful, symbolic and conceptual aspects. This treatment enables not only the students training on technical aspects but also on developing their thoughtful and critical ability, opening another ways of production both plastic and theoretical.

**Keywords:** Space – Illusory – Perspective

## Introducción

El presente trabajo constituye una guía de estudio, elaborada con la voluntad de exponer el tratamiento que, acerca del tema espacio ilusorio tridimensional y espacio perspectivo, en la materia “Implementación” de la Escuela de Bellas Artes, se propone. Ofrecida en los últimos años para uso interno de la cátedra, ha sido, en base a la experiencia recogida, ampliada y reordenada en esta, su actual versión.

En las clases se presentan, explicitan, y desarrollan trabajos con diferentes métodos de representación con base geométrica (proyecciones paralelas, axonometrías, perspectivas), estimulando en el estudiante su reconocimiento y apropiación como verdaderas herramientas, siempre integradas al conjunto de los distintos recursos del lenguaje plástico.

En particular el método de perspectiva, por las múltiples variables que ofrece como recurso, reclama del estudiante una determinada capacitación y entrenamiento, que posibiliten su implementación voluntaria e intencionada.

A lo largo del curso, los estudiantes realizan una serie de trabajos plásticos, donde experimentan sobre las diferentes posibilidades de elaboración de espacios ilusorios tridimensionales y de sus estructurantes perspectivos.

Pero esta capacitación no se reduce solo a una instrumentación técnico-metodológica, sino que plantea un tratamiento integral que abarque también aspectos teóricos, a los fines de ampliar las posibilidades de producción que el sistema ofrece.

Teoría y práctica constituyen, así, campos integrados del conocimiento, potenciándose mutuamente.

A lo largo de las clases se realiza una contextualización histórica y cultural, tanto del método como de los resultantes de su aplicación, es decir de los espacios perspectivo e ilusorio tridimensional, que amplía la capacidad de análisis y estudio de sus múltiples cualidades. Para tal fin se analizan tanto obras renacentistas como de períodos posteriores.

Esta guía de estudio, al articularse con la lectura del material bibliográfico disponible y con la experiencia de los trabajos prácticos, que contribuyen a afianzar la teoría, permite a los estudiantes concebir y trabajar el espacio y su representación como una verdadera problemática.

Así, durante la segunda parte del año los estudiantes realizan un primer trabajo teórico, en donde se busca que conceptualicen, sobre el método de perspectiva y sobre los espacios resultantes de su aplicación, elaborando sus aspectos definitorios, constitutivos, simbólicos y conceptuales.

Ya sobre el final del curso y en un segundo trabajo teórico, se busca una reconceptualización de los espacios perspectivo e ilusorio tridimensional, reflexionando sobre sus herencias, rupturas y reelaboraciones en el arte moderno y contemporáneo.

Como se ha expresado anteriormente, el material presentado a continuación constituye una guía de estudio que, al ser trabajada por los estudiantes, les posibilita un abordaje de los espacios perspectivo e ilusorio tridimensional renacentistas como fenómenos complejos e integradores. La reflexión sobre sus aspectos significativos, simbólicos y conceptuales les permite redescubrirlos en manifestaciones plásticas y de comunicación visual actuales, como también redescubrirlos como potenciales recursos, en sus propios procesos de producción e implementarlos voluntaria y creativamente.

## **Espacio ilusorio tridimensional, espacio perspectivo renacentista**

El espacio ilusorio tridimensional es, como espacio pictórico, una de las grandes creaciones del arte de principios de la Edad Moderna. Constituye uno de los mayores logros del arte renacentista.

Consiste, a través de la implementación de determinados recursos de representación, en generar en el espectador la sensación visual de profundidad, es decir, de percibir tres dimensiones en un espacio que en realidad solo posee dos.

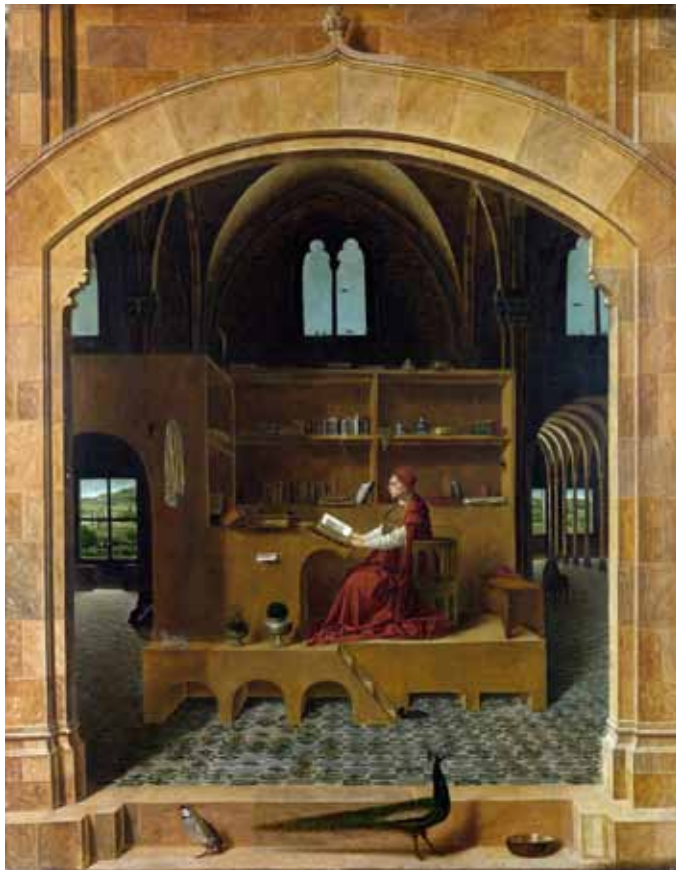
[...] resulta útil recordar la leyenda, recogida por Plinio el Viejo en su Historia natural, acerca del invento del arte de la pintura. Según esta leyenda fundacional, una doncella de Corinto trazó sobre una pared la silueta del rostro de su amado, proyectada como sombra, para gozar de la ilusión de su presencia durante su ausencia. [...] En el mismo libro relató Plinio también la famosa anécdota acerca de los pájaros que iban a picotear las uvas pintadas por Zeuxis, engañados por su perfección mimética, y la del posterior desquite de Parraíso contra Zeuxis, al ofrecerle un cuadro oculto por una cortina, que cuando Zeuxis fue a retirarla descubrió que estaba pintada (Gubern 9-10).

Si bien en otros momentos de la Historia, como en la antigüedad greco-latina, existió esta voluntad de obtener la ilusión de profundidad en una superficie plana, es con el Renacimiento que adquiere nueva fuerza y carácter, obteniéndose una nueva pintura y un nuevo espacio representado.

Porque si bien el Renacimiento abrevó de la antigüedad, este renacer de las artes y la cultura greco-latinas, en realidad significó algo verdaderamente diferenciado. El Renacimiento tomó conceptos y saberes antiguos pero los re-elaboró hasta generar un arte diferente, propio, nuevo.

Según Panofsky, en las artes pictóricas la ventana vuelve a abrirse, luego de muchos siglos durante los cuales permaneció cerrada (Edad media).

Concebido entonces como una ventana, como una perforación en un muro, el nuevo espacio pictórico genera la sensación visual de que se extiende o fluye a través del hueco, a través de esa representación de perforación.



Antonello da Messina, *San Jerónimo en su estudio* (1474-1475)  
Óleo sobre tabla, 46 x 36,5 cm  
National Gallery, Londres

Si bien la pintura mural continuará, nace en este período la pintura de caballete, sobre madera o lienzo, transportable y con un marco material, que remite al marco-cuadro de la mencionada ventana.

La burguesía de principios de la Edad Moderna tenía la necesidad de representar la vida terrenal y, consecuentemente, el espacio terrenal: ese lugar en el que se desarrollaba y se producía su movilidad social, en el que crecía y se expandía no solo económica sino también geográficamente.

Esta necesidad de representar el espacio terrenal se llevaba a cabo respetando o, mejor dicho, exponiendo sus características y cualidades terrenales. Pero también su concepción de mundo, su concepción de hombre y de relación hombre-mundo (geocentrismo, antropocentrismo).

La pintura renacentista manifestó entonces el conjunto de valores, aspiraciones y búsquedas que esa sociedad tenía. Es así como en el espacio ilusorio tridimensional se articulan dos ejes: uno de carácter “racional”, metodológico, y otro que podríamos llamar “sensible”, que se manifiesta a través de recursos plásticos.

El primero de los ejes proviene de la geometría, o sea de la matemática. Consiste en la elaboración del espacio perspectivo, resultante de la aplicación del sistema de perspectiva.

A este espacio perspectivo también se lo denomina, en determinados textos, perspectiva lineal.

El segundo de los ejes es aquel a través del cual los espacios, objetos y figuras son representados con sus cualidades de forma, proporción y color, a los fines de que resulten reconocibles visualmente. Es en realidad otro de los resultados de esa observación sistematizada del mundo terrenal, es decir de la naturaleza, tan propia de la cultura de la época. Constituye además una voluntad de expresar, a través de la pintura, los saberes sobre las distintas especies (animales, vegetales) existentes, de manera que sus representaciones en una pintura constituyen el resultado de verdaderos estudios de la naturaleza.

Según el modo de tratamiento pictórico que ha recibido en las obras del Renacimiento, el espacio ilusorio tridimensional ha sido llamado también perspectiva cromática o perspectiva atmosférica.

En el primer caso, los cuerpos son representados respetando sus características de forma y de color local. Apoyándose en el concepto de luz universal, característica del lenguaje plástico del período, se les da un incipiente tratamiento de sombras que refuerza su carácter ilusorio volumétrico. El aire no presenta aquí cualidades de sustancia, resultando un espacio de una transparencia absoluta y total. Los cuerpos, con-

secuentemente, no presentan variaciones notables en el tratamiento de su forma, en la saturación de su color y en el valor, que expresen sus relativas distancias con respecto al observador.

En la perspectiva atmosférica se continúa respetando el tinte del color local en las figuras, pero ahora el aire se manifiesta con condiciones sustanciales, tales como densidad y humedad. Se expresa entonces como una materia que se interpone entre el observador y los distintos cuerpos representados. El tratamiento varía, manifestando esta nueva cualidad del aire que ocupa el espacio, a través del aumento de la desaturación de los colores, subiendo el valor e indefiniendo las formas a medida que crece la distancia representada entre los distintos volúmenes y el observador. Surge también aquí el tratamiento conocido como “sfumato”, aplicado a las figuras representadas que, al indefinir sus bordes y variar el grado de claridad de acuerdo a la luz, les confiere una mayor tridimensionalidad ilusoria.

El espacio perspectivo, resulta ser la estructura ordenadora del espacio ilusorio tridimensional. Organiza la forma, disposición y proporción del conjunto de la representación y de sus distintos elementos constitutivos. Le confiere una coherencia lógica a cada una de sus partes, tanto a los llenos o volúmenes, como a las distancias entre ellos, es decir a los vacíos o espacios, de modo que esa coherencia se extienda consecuentemente a la relación de las partes con el todo. Resulta entonces la base de esa composición equilibrada y armónica que exhibe el espacio ilusorio tridimensional, tan característica del arte de la época.

El espacio representado como espacio perspectivo (consecuentemente el ilusorio tridimensional), es concebido como un espacio universal, unitario y homogéneo.

Esa ilusión de profundidad, ese vacío que fluye extendiéndose hasta la línea de horizonte, exponiendo el punto de fuga, manifiesta el carácter universal del espacio.

Expresa también la concepción de un universo abarcable y abordable como un todo, ordenado con un único centro, respondiendo a la concepción geocéntrica.

Consecuentemente el espacio muestra un infinito visible, claramente representado. La línea de horizonte y el punto de fuga constituyen una síntesis, simbolizando ese concepto de infinito.

Es también un espacio unitario, tanto en el aspecto específicamente espacial como en el temporal y en el temático.

Respecto a la unidad espacial: despliega una relación estable entre el espacio representado y el espacio real en el que se encuentra el observador.

Expresado con mayor especificidad técnica: cuenta una relación fija y única entre el punto de visión y el espacio de representación, incluyendo todos los elementos que en él se encuentran.

Tanto el punto de visión como los distintos elementos del espacio representado (sólidos y vacíos) son inmóviles. La imagen en perspectiva no incluye la posibilidad de movimiento. No hay despliegue o recorrido espacial por parte del pintor-observador (punto de visión), ni movimiento del espacio o de sus componentes.

Relata una articulación de todos y cada uno de los elementos que integran el espacio representado, y de las distancias que los separan, respetando una proporcionalidad lógica de acuerdo a sus distancias relativas con respecto al observador.

Todas estas condiciones constituyen el principio de unidad espacial del espacio perspectivo y, consecuentemente, del ilusorio tridimensional.

En relación a la unidad temporal: el espacio representado y el observador comparten un mismo tiempo. La imagen muestra una relación temporal entre el espacio representado y el observador, análogo al momento en que el pintor compartió con el espacio que iba a representar.

Constituye una porción mínima de tiempo, tan reducida que resulta inmedible. El espacio representado no permite el desarrollo del tiempo, no existe en él un despliegue temporal. Estas condiciones le otorgan, al espacio perspectivo y al ilusorio tridimensional, el principio de unidad temporal.

El arte renacentista también muestra obras con unidad temática, existiendo en ellas un tema principal, al que los datos o componentes secundarios refuerzan y no se le contraponen. La obra se aborda, entonces, con facilidad, presentando una lectura rápida y única, sin contradicciones.

Compositivamente el espacio representado se muestra enterizo, estable y equilibrado, pero con un equilibrio inmóvil. En él nada puede ser sustraído o agregado sin destruir la armonía del conjunto. Constituye una unidad compositiva cerrada y estable.

La condición de homogeneidad del espacio perspectivo es una característica surgida del método que lo genera, el cual debe ser utilizado aplicando todas sus normas en la totalidad de la imagen a elaborar. Es esta la condición básica del sistema o método y, en caso de que no sea respetada, sería la misma imagen resultante la que exhibiría las diferencias, no como alternativas o variaciones zonales, sino como errores geométricos o metodológicos.

Los ejes y puntos que permiten ordenarlo y darle forma presentan una condición puramente funcional, sin conferirle ningún significado adicional que introduzca aspec-

tos heterogéneos. El espacio resultante presenta, entonces, las mismas características en todas sus partes, mostrando continuidad y constancia, es decir homogeneidad.

Sosteniendo estos principios y expresando la búsqueda pictórica del Renacimiento, nace entonces el espacio ilusorio tridimensional, que, como ya se ha expresado anteriormente, logra en el espectador el efecto de profundidad y volumen gracias a la articulación de recursos plásticos con recursos geométricos.

También los principios de unidad, que ahora se hacen decisivos en el arte –la unidad coherente del espacio y de las proporciones, la limitación de la representación a un único motivo principal, y el ordenar la composición en forma abarcable de una sola mirada–, corresponden a este racionalismo; expresan la misma aversión por todo lo que escapa al cálculo y al dominio que la economía contemporánea, basada en el método, el cálculo y la conveniencia; son creaciones del mismo espíritu [...] Toda la evolución del arte se articula en este proceso general de racionalización. [...] Y así como la perspectiva central no es otra cosa que la reducción del espacio a términos matemáticos, y la proporcionalidad es la sistematización de las formas particulares de una representación, de igual manera poco a poco todos los criterios de valor artístico se subordinan a motivos racionales y todas las leyes del arte se racionalizan (Hauser 346-347).

Como también ya se ha expresado, el espacio ilusorio convive, en el plano soporte, con el espacio perspectivo; ambos espacios se complementan generando una unidad, resultando separables solo a los fines de su estudio.

Cuando Hauser desarrolla los conceptos de racionalidad y de proximidad entre arte renacentista y ciencia, en verdad, esta refiriéndose a que esa voluntad de legitimar al arte con un orden racional, era una potente necesidad cultural de la época.

La concepción científica del arte, que constituye los fundamentos de la enseñanza académica, comienza con León Battista Alberti. El es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas.

Leonardo no añade ningún pensamiento fundamental nuevo a las explicaciones de Alberti, en las que el arte es elevado a la categoría de ciencia y el artista situado en el mismo plano que el humanista (Hauser 402).

El espacio perspectivo, entonces, materializa esa búsqueda racional que el arte renacentista necesitaba para su legitimación, siendo un espacio logrado al aplicar en la producción plástica un método: el método o sistema de perspectiva.

La perspectiva es un método o sistema convencional de representación de espacio y/o volumen. La perspectiva (método) y el espacio perspectivo (espacio representado resultante de la aplicación del método) no nacieron de un modo aislado, espontáneo y rápido. Fueron parte de un proceso cultural que incluyó saberes y conceptos provenientes de distintas áreas. Un proceso que abarcó lo social, lo económico y lo político. También lo urbano como forma de vida. Un proceso en donde lo cultural y lo filosófico fueron determinantes. Sin Humanismo no se concibe el Renacimiento, sin Antropocentrismo no hubiera existido el espacio perspectivo central.

Así, la perspectiva (método) presenta ese carácter convencional porque surge y se utiliza como parte integrante y a la vez resultado de un proceso del que participaron tanto artistas como público. Un proceso de ida y vuelta durante el que se la creó y configuró metodológicamente (método), durante el que también se la configuró plásticamente (espacio perspectivo) y se la aplicó a la producción artística (espacio ilusorio tridimensional). Es un sistema porque, como tal, está constituida por un conjunto de elementos que se relacionan, que se articulan entre sí, de un único y excluyente modo. La modalidad de relación entre los elementos básicos del sistema constituye su estructura. Es un sistema de representación, ya que poniendo en acción los recursos que lo integran, permite realizar el registro de los datos y estímulos que interesan de un espacio real, llevándolos a un plano. Es decir, presentarlos nuevamente en un plano, logrando ilusión de profundidad y desplegando también sus aspectos significativos y simbólicos.

Etimológicamente perspectiva significa “mirar a través”. Mirar a través de un plano transparente o, como se expresó anteriormente, a través de una ventana en un muro.

[...] donde todo el cuadro [...] se halle transformado en cierto modo en una “ventana” a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero “plano figurativo” sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario (Panofsky 7).

Al concebirse como la intersección plana de la pirámide visual, re-afirma desde lo metodológico el concepto de ventana, que interpone en la relación objeto-observador, lo que técnicamente se denomina pantalla.

[...] la perspectiva central presupone dos hipótesis fundamentales: primero: que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual (Panofsky 8).

El espacio perspectivo renacentista es un espacio frontal, organizado con un único punto de fuga, y también es central.

Las pinturas muestran un espacio dispuesto de modo tal que, siempre, uno de los planos que lo configuran se encuentra de frente al observador (metodológicamente, también paralelo a la pantalla). Consecuentemente, esta característica le otorga la condición de espacio frontal. Este plano, por esta disposición espacial no presenta fuga, al igual que todos aquellos que, como él, sean paralelos a la pantalla.

El resto de los planos y elementos (ejes, líneas, volúmenes), perpendiculares al plano frontal (también a la pantalla), resultan convergentes al único punto de fuga, generando con su distorsión y reducción de tamaños, ilusión de profundidad. Este único punto de fuga, normalmente se encuentra en el centro geométrico del plano del cuadro, o muy próximo a él, lo que confiere al espacio la cualidad de espacio perspectivo central.

La imagen muestra, entonces, un espacio frontal, lo que simboliza que el mundo exhibe su cara más importante de frente al observador, ya que éste, simbólicamente a su vez, ocupa el privilegiado lugar central, según la concepción antropocéntrica. Así, quien observa (o también, desde un abordaje técnico, el punto de visión, en el método de perspectiva), se encuentra ubicado en el centro del mundo. Respondiendo a esta concepción y al lugar que simbólicamente ocupa el observador, todos y cada uno de los elementos que integran el espacio perspectivo y, consecuentemente el espacio ilusorio tridimensional, lo expresan. De manera que se disponen espacialmente, se distorsionan, indican sus dimensiones y exhiben su tratamiento plástico, de acuerdo a su específica ubicación espacial y a su distancia con respecto al observador (técnicamente, el punto de visión).

El observador (simbólicamente centro del mundo / Antropocentrismo) se encuentra estrechamente relacionado con el punto de fuga (simbólicamente el infinito / concepción geocéntrica); ambos lugares, ubicándose uno frente al otro, comparten la altura. Estos elementos despliegan su relación organizando la disposición entre dos espacios, ubicados uno frente al otro, pero también uno a continuación del otro: el espacio real (donde se encuentra el observador) y el espacio de representación (espacio ilusorio



Jan Van Eyck, *Virgen del Canciller Rolin* (1435)  
Óleo sobre tabla, 66 x 62 cm  
Museo del Louvre, Paris

tridimensional). Queda explicitado, además, el borde o límite entre ambos espacios, a través del marco-cuadro de la ventana.

Un análisis más técnico permitiría explicar que el punto de fuga se encuentra frente al punto de visión, ambos unidos por el eje visual (rayo visual central); el punto de fuga se ubica en la línea de horizonte, indicando la altura del punto de visión. Estos elementos, considerados básicos o constitutivos del sistema, ordenan y dos espacios y los relacionan entre sí: el espacio real (donde se encuentra el punto de visión) y el espacio perspectivo. El lugar de articulación se expresa mediante la disposición de la pantalla.

Estas relaciones entre espacios y la disposición de sus elementos constitutivos y ordenadores, pueden ser claramente analizados mediante una lectura interpretativa del espacio perspectivo y, consecuentemente, del ilusorio tridimensional.

Entonces, como se ha anticipado, el Renacimiento logró una de las mayores creaciones de la pintura: generó un espacio que, desplegando sus determinadas y específicas características en un plano, provoca en el observador la ilusión de volumen y/o de profundidad: el espacio ilusorio tridimensional.

Podríamos afirmar que este espacio, respondiendo a los conceptos estéticos y de representación de ese especial momento histórico, fue configurado según ejes geométrico-metodológicos, plásticos y de materialización, resultantes de los procesos de indagación y búsquedas característicos de una sociedad con una cultura especialmente dinámica y expansiva. Un espacio que desde lo significativo y lo simbólico, como se ha analizado, también expresó valores y concepciones de hombre y de mundo, de esa sociedad, en ese momento histórico.

También podría afirmarse que el espacio de representación (ilusorio tridimensional y su estructurante perspectivo), se manifestó durante el ciclo renacentista con sus características formales, estructurales, metodológicas, significativas y simbólicas completamente explicitadas, claramente expuestas y exhibidas, tanto descriptiva como analíticamente.

Será en los siguientes siglos cuando se profundizarán sus cualidades y explorarán sus potencialidades como medio y/o recurso plástico-expresivo.

La “manera” de los artistas del siglo XVI re-significará, transgredirá y expondrá el carácter convencional del espacio pictórico, conduciendo, en algunos ejemplos, a una pérdida del interés por el ilusionismo y, en general, estimulando búsquedas orientadas hacia una ampliación de las posibles lecturas e interpretaciones a realizar sobre las obras.

Esta ampliación de las posibilidades del lenguaje plástico abordará niveles conceptuales, simbólicos y significativos con una mayor y nueva complejidad.



Leonardo da Vinci, *La anunciación* (1472)  
Óleo sobre tela, 98 x 217 cm  
Galería Uffizi, Florencia

El observador se desplazará, expresando la “pérdida” de su privilegiada posición anterior, es decir, descentrándose. Este corrimiento se espejará en otro: el del punto de fuga, apareciendo, entonces, este significativo punto, descentrado o fuera del plano del cuadro. Se da origen así a la perspectiva oblicua, con dos o más puntos de fuga, durante el período manierista.

En las experiencias barrocas, el espacio representado en la pintura adquirirá nuevas características, asumirá nuevas búsquedas, estableciendo nuevas posibilidades en la relación visual observador-objeto.

En la relación espacio representado y espacio del observador, nuevas variables buscarán influir en la percepción del espectador, respondiendo a nuevos conceptos estéticos.

Estas nuevas búsquedas y experiencias ilusorias, desborden el campo de la pintura para expresarse articuladamente con otras áreas de las artes, tales como la arquitectura y la escultura.

Finalmente, luego de recorrer distintas variantes durante los siglos XVIII y XIX, el espacio ilusorio tridimensional arriba al siglo XX, donde es expuesto al proceso de rechazo y ruptura al que son sometidas todas las experiencias y expresiones artísticas que integran la herencia artística-cultural.

Pero, contradictoriamente, en el mismo momento en el que el arte de las vanguardias rechaza y provoca rupturas en los espacios perspectivo e ilusorio tridimensional, este último comienza a aparecer en otras disciplinas del arte y de la comunicación visual, como la fotografía. A partir de su presencia en el espacio fotográfico, continúa emergiendo en otras áreas como el cine y la televisión, adquiriendo una proyección y popularidad nunca observadas en períodos anteriores.

Otra variable desarrollada durante el siglo XX, dentro de las expresiones de la cultura Pop, lo constituyen las amplias y variadas manifestaciones de los comics y las historietas, especialmente las de súper-héroes.

Actualmente los espacios perspectivo e ilusorio tridimensional se han re-actualizado, presentándose en los video-juegos, adquiriendo aquí una modalidad completamente virtual.

Finalmente el ilusionismo ha desarrollado un nuevo campo, digno de estimulantes y complejas investigaciones, en el cine 3D, desbordando las cualidades del espacio ilusorio hacia el espacio del espectador y negando a la percepción el reconocimiento de los límites reales.

## **Bibliografía**

- Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- Panofsky, Edwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Thomae, Rayner. *Perspectiva y Axonometría*. Mexico: Gilli, 1978.
- Torán, Enrique. *El espacio de la imagen*. Barcelona: Mitre, 1985.





# ESTUDIOS



## NECROGRAFÍAS

### Construcción y desclasificación de un archivo para una redistribución de lo común

#### **María Cecilia Olivari**

Universidad Nacional de Rosario

María Cecilia Olivari (Rufino, 1990) es profesora en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se encuentra terminando la Licenciatura en Bellas Artes con orientación en Teoría y Crítica en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, y actualmente esta trabajando en su tesis de grado sobre los usos del archivo en el arte contemporáneo en América Latina. En la mencionada institución se desempeña como ayudante alumna ad-honorem en las cátedras de 'Seminario del Arte Latinoamericano' y 'Crítica II'. Forma parte del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CEVILAT) dirigido por María Elena Lucero.

**Resumen:** Se hará uso de las lecturas sobre la noción de archivo de Jacques Derrida, quien propone el psicoanálisis freudiano como modelo para un sistema de archivo, con el objetivo de inscribir y problematizar la práctica artística de Darío Ares y su muestra “Los Perros Ladran” en el contexto de las producciones de lo que se ha denominado como “arte de archivo”. Al mismo tiempo, se busca abrir la reflexión sobre el archivo como herramienta, soporte conceptual y fundamento de las prácticas artísticas contemporáneas en general, teniendo en cuenta que la obra seleccionada abre el camino a dos cuestiones fundamentales aún por trabajar, a saber: cuáles son las implicancias de construir un archivo de artista, y cómo desclasificar un archivo en el contexto de las exhibiciones de arte.

**Palabras clave:** archivo – Jacques Derrida – archivo de artista – prácticas artísticas contemporáneas – desclasificar un archivo

**Abstract:** With the aim of registering and problematize the artistic practice of Darío Ares and specially his exhibition “Los Perros Ladran” on the context of the productions of what has been termed as “archival art”, readings on Jacques Derrida’s notion of file, who proposes Freudian psychoanalysis as a model for a archive system, will be used. Considering that the selected work opens the way to two fundamental aspects: the implications of building an “artist archive” and how to declassify an archive in the context of art exhibitions; this paper seeks, at the same time, to open reflection on the file as a tool, conceptual support and foundation of contemporary art practices in general.

**Keywords:** archive – Jacques Derrida – artist archive – contemporary art practice – declassify an archive

## Introducción

El presente ensayo se proyecta en vistas de abrir el espesor de las reflexiones en torno al archivo como materia de las prácticas artísticas contemporáneas. Es a este respecto que el *corpus* se divide en dos: una primera parte, que bien podría funcionar como marco teórico y puesta en tema sobre el archivo y sus implicancias, de las que se deriva la posibilidad de concebir al archivo como un dispositivo de visualidad que se proyecta como ley –con sus prestaciones y contraprestaciones específicas– sobre los usos que los artistas puedan hacer de ellos. La segunda parte se ocupa de la producción artística de Darío Ares ordenada en su reciente exposición “Los perros ladran”<sup>1</sup>; la fracción de su producción, signada fundamentalmente por la tarea de archivador, abre a dos preguntas que se presentan fundamentales en su producción –pero que también valen al momento de reflexionar sobre las prácticas archivísticas de artistas en general–: por un lado, cuáles son las condiciones en las que se conforma un archivo de artista; y por otro, cómo desclasificar un archivo para que éste pueda abrirse a la mirada en el contexto de una exhibición.

## PRIMERA PARTE

### Pulsión de Archivo

En 2010 Andrea Giunta diagnosticaba una “fiebre de archivo”, pues observaba la ampliación del concepto hacia el uso que hacen los artistas a los fines de proyectar sus prácticas artísticas, y ya no involucrando exclusivamente a los acervos documentales, en donde los historiadores y teóricos del arte acudían para sustentar sus investigaciones. Se inaugura así lo que hoy conocemos como la categoría “arte de archivo”. Asimismo conviene referir a lo que Suely Rolnik (2010) denomina “Furor de archivo”, un fenómeno directamente enlazado con una extendida voluntad de archivar las prácticas de crítica institucional de los 60 y 70 en América Latina, síntoma a partir del cual Rolnik propone una reflexión sobre las complejidades de inventariar y documentar poéticas, y las dolencias que potencialmente podrían desprenderse del mencionado “furor”. Los diagnósticos enlazados a la cuestión archivística tienen su origen en el fundante ensayo

---

1 Sobre la muestra se puede consultar también el texto de Beatriz Vignoli.

de Jacques Derrida *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (1997), en donde el autor analiza la noción de archivo a la luz de las teorías psicoanalíticas, la figura de Freud, el campo del psicoanálisis y la cuestión judía. A partir de estos despliegues teóricos plantea como indispensable para una teoría del archivo la tendencia “anarchivística” signada por la pulsión de muerte, pulsión destructiva de la memoria inherente a toda pulsión de archivar.

La contemporaneidad parecería estar caracterizada por una cultura de la memoria en el marco de lo que Huyssen señaló como “giro memorialista”. Consecuentemente con el desencanto ante las promesas de futuro y progreso que calaron hondo en la primera mitad del siglo XX, este deseo de recordar compete tanto a los grandes eventos que marcaron al mundo occidental como también a la memoria del entretenimiento, pudiéndose agregar –un factor más reciente que Huyssen no incluye– una memoria del ámbito de lo privado que la mediatización tecnológica ha transmutado en pública con el boom de las redes sociales. Pero esta “cultura de la memoria” no aparece exenta de paradojas: mientras la diversificación y la mutación de las tecnologías de archivo se encuentran en ejecución, crece, al mismo tiempo, la amenaza de olvido. Una de las hipótesis que Huyssen maneja “es que intentamos contrarrestar ese miedo y ese riesgo del olvido por medio de estrategias de supervivencia basadas en una «memorialización» consistente en erigir recordatorios públicos y privados” (23-24). Se pone de manifiesto una necesidad de anclar la memoria y de asir el pasado que lleva al autor a erigir al museo como el paradigma de las actividades culturales contemporáneas, si bien, como ocurre en el dilema del “huevo y la gallina”, es preciso preguntarnos qué fue primero: la memoria o el olvido. Si entendemos al archivo como “un” modo de organizar esa memoria, no podemos desprendernos del enlace simbiótico que convoca al par memoria-olvido. El mal de archivo incorpora bajo la forma de una pulsión de destrucción a una pulsión de conservación; por ello Derrida le otorga un rol fundamental a la amenaza del olvido, ya que

Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción (12).

Derrida entiende que la noción de archivo está abrigada por la memoria del *arkhé*, en el doble sentido que este nombre implica, como comienzo y como mandato, coordinando dos principios en uno:

[...] el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado –principio nomológico (3).

En el cruce de estos significados solapados podemos detectar un primer problema: el de los principios: ¿cómo y quién determina un principio?, ¿por qué ése y no otro?, ¿cuáles son los fundamentos que avalan esta inclinación? En definitiva: ¿cuáles son las fuerzas que se imprimen sobre los elementos de un todo para que éste se constituya como tal a partir de un carácter particular que le da singularidad? La respuesta podría estar allí donde la “función arcóntica” se conjuga con el “poder de consignación”. Desde la óptica de este autor, las condiciones que hacen al archivo son: un lugar de consignación, una técnica de repetición y un lugar de exterioridad (8). La primera de este conjunto remite a la cualidad “archivante” que tiene todo archivo, es decir a la función de registrar documentos y al mismo tiempo producirlos, a la capacidad de generar contenido archivable. En efecto, la reunión de los elementos que componen un archivo no es una formación casual sino que “la consignación tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (4); de ahí esta relación instituyente que se establece entre la “función arcóntica” y el “poder de consignación”. La repetición, en segundo lugar, apunta a una voluntad de no-olvidar, de perpetuación, que se enlaza con la última de las condiciones, la necesidad de exterioridad, es decir de algo que sea distinto de sí mismo, algo que sea otro, un soporte que asegure la repetición, que enmarque a la memoria. Es la represión, pulsión de olvido como alteridad del deseo de memoria, una condición *sine qua non* del archivo, exterioridad sobre la que el archivo se proyecta como contraofensiva ante los peligros de la amnesia.

Por todo lo señalado hasta este punto, no podemos pensar al archivo escindido de su propio mal, ya que si bien éste encarna pretensiones totalizadoras y una voluntad de completitud, no puede más que estar siempre en construcción, provisorio e incompleto, por tanto siempre sesgado. Derrida señala que “se asocia al archivo con la repetición y a la repetición con el pasado. Pero es del porvenir de lo que se trata aquí y del archivo

como experiencia irreductible del porvenir” (38). Al constituirse el archivo como una producción, al estar producido, no puede nunca cerrarse, está siempre abriéndose al porvenir, ya que nunca ha alcanzado su forma final. En este sentido podemos hablar del archivo como una práctica, es decir como la racionalidad o la regularidad que organiza lo que los hombres hacen<sup>2</sup>.

### **Tecnologías del Archivo**

Hablar de archivo significa poner en relación una serie de nociones a las que éste convoca y con las que convive, y también implica la reunión de unas características específicas, además de un conjunto de condiciones que lo hacen posible.

Derrida, a fines de los años 90, destacaba el rol del *e-mail* como motor de transformación e institución del acontecimiento archivable, una técnica que articula una “posibilidad instrumental de producción, de impresión, de conservación y de destrucción del archivo (que) no puede no acompañarse de transformaciones jurídicas y, por tanto, políticas”, ya que para el autor el archivo es un aval y, en consecuencia, “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante” (11-12).

La pregunta sobre el archivo en el arte se enmarca hoy en un contexto fuertemente circunscripto por la mediatización exacerbada y la sobreabundancia de información, la inmediatez de los teléfonos celulares inteligentes y de Internet como conjunto descentralizado de redes de comunicación interconectadas. En efecto, este cuadro es el de una fiebre comunicadora que genera un flujo de enunciados y discursos de naturaleza diversa en la que la figura del productor de contenidos se imbrica con la del consumidor, dando como resultado lo que en plena *web 2.0* Juan Martín Prada denominó “prosumidores” (2008). En la actualidad, momento en el que se diagnostica el ocaso de la *web 2.0*, las redes sociales se diversificaron y mutaron, las “nubes” engrosaron su capacidad de almacenamiento de forma inusitada, y al día de hoy a una persona promedio no le alcanzaría la vida entera para poder ver todos los videos que se encuentran colgados en YouTube. Es sintomático que Facebook –red social que podría considerarse la más usada entre los usuarios de la *web*– haya incorporado recientemente la opción

---

2 Para ampliar el concepto de práctica véase Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

de “guardar”, generando así la posibilidad de crear una colección de contenidos en donde cada usuario puede compilar cosas que son de su interés, compartidas por páginas y amigos, las que también son material potencial de un archivo; o la aplicación “Un día como hoy”, a través de la cual Facebook nos muestra cada día todos nuestros posteos de esa misma fecha, pero de años anteriores.

La creación de contenidos, así como la memoria sobre acontecimientos diversos y la posibilidad de dar forma a esa memoria, ya no son parte de la actividad de gente especializada, sino que forma parte de los modos de interactuar que se proponen desde los medios de comunicación más popularizados. Este repliegue de las lógicas museísticas a la vida cotidiana, sumado a la promesa de democratización, tanto de la información como de los medios, para generar contenidos, lejos está del lugar idílico en el que alguna vez se plantó el germen utópico. La manipulación y el control de las informaciones están a la orden del día, y las tecnologías que habilitaron a la pluralidad de voces también son utilizadas para tergiversarlas. La puesta en escena de lo que vemos y de lo que es posible anoticiarse sufre un proceso de reducción en el que lo visible y lo decible están filtrados por el tamiz de la palabra autorizada.

La irrupción de los archivos en el arte contemporáneo no es nueva, e incluso se han empezado a ensayar posibles categorías clasificatorias y genealogías de este “arte de archivo”. Podemos decir, siguiendo a Giunta, que la palabra clave de este tipo de poéticas es la democratización (32), la cual se suma a la creciente digitalización de los acervos y la apertura de diferentes archivos institucionales, aunque la autora advierte también la posibilidad de que la “desclasificación” no necesariamente implique desclasificar las políticas de conocimiento (32). Así, podemos pensar en “tecnologías”<sup>3</sup> del archivo en el sentido más común del término, como así también en su sentido foucaultiano.

### **Prácticas de archivo**

Desde la especificidad que se pone de manifiesto en cada caso, la incorporación del archivo en las prácticas artísticas podría enmarcarse, siguiendo a Anna María Guasch, bajo la denominación “paradigma del archivo”, aquél que refiere el tránsito del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo

---

3 “Los términos «técnica» y «tecnología» agregan a la idea de práctica los conceptos de estrategia y táctica. En efecto, estudiar las prácticas como técnicas o tecnología consiste en situarlas en un campo que se define por la relación entre medios (tácticas) y fines (estrategia)” (Castro 524).

(11). Ciertamente es que la generación de documentos y acervos no es un rasgo exclusivo de los últimos veinte años, pero la impronta que ha adquirido recientemente se caracteriza por un desplazamiento en sus funciones; en muchos casos deja de ser un instrumento para convertirse en un fin en sí mismo; dejan de estar en la trastienda de las obras y pasan a la sala principal de museos y galerías; se establece y se pone en ejercicio entre las producciones contemporáneas “una estética de la organización legal-administrativa” (Guasch Arte y archivo 10).

Cabe diferenciar, por un lado, las producciones que se valen de archivos ya constituidos y que ejercen reconfiguraciones en los documentos que pueden o no resultar en un archivo nuevo, y por otro, las prácticas de artistas que configuran archivos propios; y, a su vez, entre estos últimos, los que eligen desarrollar su poética a partir del montaje y la configuración del archivo –el archivo como fin en sí mismo–, y quienes optan por generar propuestas que se fundan y se desprenden de los acervos. En cualquiera de los casos planteados, el archivo como lo plantea Foucault en *La Arqueología del Saber*, funciona como la ley de lo que puede ser dicho, “el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault *Arqueología del Saber* 170); como ley que se encarga de ordenar las apariciones, las zonas de luz, el archivo también gestiona las zonas de penumbra, los fuera de campo que forman parte activa en la configuración de lo visible, así como la pulsión de archivo convoca a su propio mal.

En sintonía con lo expuesto, se puede arriesgar la hipótesis de que los archivos, dentro del marco de la práctica artística, funcionan como dispositivos de visualidad, dado que a partir de las funciones legales-administrativas que comporta, éste se configura como una máquina de hacer ver y de hacer hablar. Así, subvirtiendo su sentido original, adhiriendo a su propuesta o llevando adelante el legado arcóntico, los artistas parten de las intensidades que genera cada uno de los acervos para emprender su práctica. Siguiendo a Foucault, entendemos por dispositivo a la red de relaciones que puede establecerse entre elementos heterogéneos, cuya naturaleza de enlace es determinada por el mismo dispositivo, y cuya constitución remite a una función estratégica (Castro *El vocabulario de Michel Foucault* 147-149). En este sentido, cada archivo posee cierto régimen de luz o de visualidad que distribuye lo visible y lo invisible, que hace ser a unos objetos e impide la construcción de otros, delineando los límites de las tres grandes instancias que se encuentran siempre articuladas en un determinado dispositivo, siendo éstas Saber, Poder y Subjetividad (Deleuze *Michel Foucault, filósofo* 155-158).



Registro de la exposición "Los  
perros ladran" de Darío Ares, 2015.  
Foto: María Cecilia Olivari

## SEGUNDA PARTE

Por un lado, entonces, la imagen vale como potencia que desata, forma pura y puro *pathos* que deshace el orden clásico de los ordenamientos de acciones ficticias, de las historias. Por otro lado, vale como elemento de un lazo que constituye la figura de una historia común. Por un lado, es una singularidad inconmensurable, por el otro, una operación de puesta en comunidad (Rancière *El destino de las imágenes* 52).

### Los perros ladran: el archivo

Darío Ares es un artista de la ciudad de Rosario, egresado de la Escuela Provincial de Cine y Televisión. A partir del año 2005 comenzó a compilar crónicas policiales aparecidas en la prensa escrita de la ciudad de Rosario. El archivo que el artista viene constituyendo tiene hoy poco más de diez años de antigüedad y su acervo sigue creciendo. “Los perros ladran” se mostró a finales de 2015 en la Sala de las miradas, perteneciente al espacio de la Plataforma Lavardén de la ciudad de Rosario, bajo la forma de una instalación. El estudio sobre el trabajo del rosarino podría proyectarse en dos líneas: por un lado hacia el modo en que se puede configurar un archivo de artista; y por el otro, hacia la reflexión sobre ese acervo y su desclasificación a los fines de que pueda tomar forma dentro del campo artístico.

Las diversas maneras con las que el artista incrementa el acervo de sus carpetas han ido mutando a lo largo del tiempo, como así también la naturaleza de los “documentos” que lo componen, pues incluye elementos que no se corresponden al normal formato de la crónica policial, como por ejemplo los audios que Ares fue registrando con su mp3 en bares de la ciudad, los cuales recogen conversaciones de vecinos y *habitués* sobre temas que rondan la violencia urbana y las hipótesis que se tejen a su alrededor.

Ares denomina “documentos fallidos” a los elementos que componen su archivo. En sentido estricto, un documento es una unidad de información que se materializa en un soporte –textual o no–, y que tiene como objetivo dar testimonio de un hecho. Los documentos son la base donde se funda la historia con mayúscula y constituyen un

fundamento de lo verdadero<sup>4</sup>. En consecuencia, la idea de un documento fallido resulta oximorónica. La crónica como género periodístico híbrido comporta una cuota informativa, no obstante sazonada con condimentos subjetivos e interpretativos organizados de manera tal que capten la atención del lector. Efectivamente, la crónica no puede más que ser un documento fallido porque tiene la capacidad de poner en tensión la prosa de sus relatos con la generación de efectos de verdad retóricos que normalizan el discurso de la información.

¿Cómo montar, entonces, un archivo de documentos fallidos?, ¿Cómo ordenar/configurar un archivo de artista? El carácter que comportan estos “documentos”, y que los hace material de este archivo, es contingente, y también lo es su orden dentro del todo, ya que Ares transitó a lo largo de estos diez años distintos modos de incrementar su acervo. En un principio la estrategia de compilación giraba en torno a visitas diarias a bares y a la búsqueda de la crónica del día; en otros momentos, el proceso se hacía menos sistematizado, y lo dejaba en manos del azar. Otro factor que intervino en la pesquisa de crónicas fue Internet, fundamentalmente debido a que anulaba la adrenalina de ir al encuentro de lo desconocido, anticipando los hechos plausibles de convertirse en crónica. Un método utilizado por el artista más recientemente consiste en ir a los diarios no con la regularidad con la que se ponen en circulación, sino encontrándose con todos los diarios de quince días de una vez, lo cual hace que: el proceso de compilación mute y que sea más factible poder detenerse de otra manera en una diacronía acotada de tiempo-en-sucesos; que la crónica se contextualice de otra manera, lo que abriría la posibilidad de *linkearla* con otros elementos del diario o de otros diarios; y, por último, que Ares se relacione de un modo sensiblemente distinto con los acontecimientos.

Al momento de clasificar y ordenar las crónicas, a veces intervienen las taxonomías criminales especializadas que ofrecen una serie de categorías tales como: “crimen pasional”, “crimen casual”, “crimen de vecino a vecinos”, “crimen narco”, “crimen de venganza”, entre otras. De la misma manera, hay agrupamientos que se guían por las constantes que se repiten en los titulares de las crónicas; entonces un grupo puede ordenarse, por ejemplo, bajo la categoría “profesiones”; en otras oportunidades trabaja con citas que articulan categorizaciones menos rígidas y que habilitan pensar los ordenamientos clásicos de manera transversal, generando otros flujos de información. Por otra parte, en la articulación de distintas temáticas se cuestiona la significación unívoca

---

4 Existen amplias críticas a esta idea y líneas teóricas que se fundan sobre la misma, pero referir a estas cuestiones excede los alcances de este trabajo.

de los conceptos convocados –por citar un ejemplo podemos referir a la carpeta “Hay crímenes por amor, pero no hay crímenes por amistad”, o también a aquellas que incluyen citas bíblicas como “Dichosos los que sufren, porque esos van a recibir consuelo” Mateo 5,4–. Por último, Ares señala que hay hechos que son paradigmáticos y que, en consecuencia, ordenan su propio universo de relatos de crónica al generar tal densidad de informaciones, contra-informaciones e hipótesis abductivas disímiles, de tal suerte que merecen una agrupación singular, su propia categoría.

El archivo de crónicas ha ido mutando a lo largo del tiempo, no solo en los contenidos y el modo en el que son incorporados, sino también, y fundamentalmente, en la manera en que éstos se ordenan dentro del todo. El archivo como práctica está siempre en proceso de construcción, siempre produciéndose, debe reflexionar sobre sí mismo y es tarea de los arcontes problematizar y ensayar todo el tiempo reconfiguraciones posibles, o, en palabras de Darío Ares, debe “generar constelaciones” que den forma al todo y ordenen sus partes.

### **Imágenes de crónica**

Lo que capta la atención de Ares es el modo en que la crónica irrumpe dentro del contexto del diario como construcción de realidad, y los diálogos que se articulan entre las imágenes y los titulares. Podríamos hablar de una cierta estética de las fotografías de crónica que se caracteriza no por la exhibición de lo explícito del hecho violento, sino por la presentación de una ausencia, por hablar de la muerte a partir de su fuera de campo. Lo central en este tipo de imágenes tiene que ver con un ordenamiento del espacio en torno al vacío; la muerte aparece como un gesto que se materializa en un grupo de gente mirando al piso, en vecinos congregados alrededor de alguien afligido o en escenas de espacios perimetrados por la policía.

Del archivo de Darío Ares se desprende una serie de dibujos, las “Necrografías”, que constituye un nuevo archivo derivado de aquel de las crónicas policiales, y que pone a jugar esta estética de las imágenes de la crónica en un nuevo enunciado. Podríamos arriesgar la hipótesis de que, mediante el dibujo, lo que se opera es una suerte de puesta en actualidad de la imagen de un hecho que, de otra manera, hubiera quedado perdido en las páginas del diario o en las carpetas del mismo archivo. Así, el dibujo se erige como un nuevo acontecimiento que no por ello deja de enlazarse con la imagen de la crónica.

## final previsible escrito con sus propios trazos



Registro de la exposición "Los perros ladran"  
de Darío Ares, detalle de dibujo, 2015.  
Foto: María Cecilia Olivari

Los dibujos son de líneas limpias. Luego de una serie de experimentaciones con materiales y técnicas diversas, entre las que podemos nombrar la intervención directa sobre los recortes de diarios, la fotocopia y el *closeup* de las imágenes o la utilización de papel vegetal para hacer calcos de las fotografías, el artista encontró en el papel carbónico rojo un espesor semántico de connotaciones que enlazan lo visible, nuevamente, con la estética policial. Cada uno de los dibujos se configura de forma particular a partir de las latencias que la fotografía de crónica comporta en sí misma, y de las que Darío Ares se hace eco oscilando entre una estética sobria con un dibujo esquemático y la aparición casual de las huellas del gesto que se imprime, producto del desplazamiento sobre el papel de la mano al dibujar. Todo esto convive con fragmentos de texto calcado que se desprenden de otras partes del artículo, tales como el titular, el copete o el cuerpo de la crónica.

Los dibujos de las necrografías actualizan las imágenes de la crónica mediante una visualidad comedida que oficia un nuevo distanciamiento de la visualidad de la violen-

cia y la muerte, resultando así menos explícita pero espectralmente presente. Por otro lado, la cantidad de dibujos incorporados a la instalación revierte los sucesivos desplazamientos del hecho concreto de la crónica y genera una dinámica de acercamiento-alejamiento en la cual las grafías se tornan oscuras y ominosas.

Rancière entiende a “las imágenes del arte como operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza” (28); de ahí que se constituyan como diferencia, por ordenar un sistema de relaciones entre lo decible y lo visible, entre lo visible y lo invisible. Según el nuevo régimen de las artes que propone el autor, la imagen “ya no es un doble o una traducción, sino una manera en que las cosas mismas hablan y se callan” (34). Vale aclarar que esta capacidad de generar imagen no es una cualidad exclusiva de lo visible; entonces, así como existen cosas visibles que no conforman una imagen, también la palabra tiene la capacidad de desplegar visibilidad. En el contexto del diario, los enunciados que componen el discurso de la crónica despiertan de manera radical esta visualidad de las palabras, cargando de connotaciones la imagen que los acompaña. En una entrevista con Darío Ares relataba sus recuerdos sobre una de las primeras crónicas que desató su recolección, “la imagen de la crónica era la de un auto, un Fiat 1500, que tenía las cinco puertas abiertas –las dos de atrás, las dos de adelante y el baúl–, y sesenta personas del barrio paradas alrededor del auto mirando, y el titular decía algo así como «Asesinaron y torturaron a dos personas y dejaron un reguero de sangre desde el lugar del asesinato hasta donde el auto se quedó sin nafta»”. Observamos que, en el plano de la hoja de diario, se superponen dos funciones que deshacen la relación que hace del texto la representación de la imagen, encontrándose el germen de lo que Rancière denomina “frase-imagen” (62), y que Ares traslada a sus grafías. Este artista manifiesta una necesidad de construir “con” las crónicas y “sobre” ellas, ya que hay una insistencia y una recurrencia de esas frases-imágenes que deja al descubierto el grado de captación que tienen las crónicas y la muerte como tema de las “Necrografías”.

En palabras del propio artista, los dibujos encarnan una edición de la imagen de la crónica. En ella se procura mantener esta dialéctica entre lo visible y lo decible bajo otra forma que lo resignifica desde lo material hasta lo compositivo, de tal suerte que, tanto el papel como el ordenamiento espacial propios del diario son apartados, los textos aparecen de manera fragmentaria y la imagen aparece como calco.

Siguiendo las críticas estéticas de las imágenes de Rancière, podemos referirnos a tres modos de vincular o desvincular el poder de mostrar y el de significar: la imagen desnuda, la imagen ostensiva y la imagen metamórfica. Encontramos en esta última un esquema desde el cual pensar los dibujos de Ares en su totalidad. El autor francés señala que:

[...] es imposible –según la lógica de la imagen metamórfica– circunscribir una esfera específica de presencia que aislaría las operaciones y los productos del arte de las formas de circulación de la imaginería. No hay naturaleza propia de las imágenes del arte que las separe de una manera estable de la negociación de las semejanzas y de la discursividad de los síntomas (44).

De ahí que la tarea del arte consista en operar un reordenamiento singular de las imágenes en circulación; para ello Ares toma como objeto de su práctica la crónica policial, pero “procesa” su acervo abogando por una redistribución de lo visible que pueda abrir el espesor de las imágenes, condensadas tanto bajo los números de cifras y estadísticas, como bajo los rótulos de “violencia urbana” o “muerte violenta”.

En la práctica de Ares se opera una doble puesta en foco: por un lado, con el rescate de esas imágenes destinadas a quedar perdidas de la memoria colectiva –que siempre tiene nuevos rostros con los que retratar al horror– se arroja luz sobre estos eventos; por otro, esta conversión al dibujo, posterior “desclasificación” y exposición de estos archivos, reafirma la necesidad de recordar, y vuelve a distribuir lo común y el carácter público de esas imágenes.

### **Instalación, una desclasificación posible**

Como señalamos anteriormente, son dos las líneas de reflexión que se abren a partir de pensar el rol del archivo en la exposición “Los perros ladran”, de Darío Ares. Habiendo planteado algunas cuestiones fundamentales que hacen a la pregunta sobre cómo construir un archivo de artista y habiendo hecho foco puntualmente en la propuesta de Ares, nos encargaremos ahora de hacer algunas precisiones sobre los contornos que cobró la “desclasificación” del acervo de crónicas y de la serie de “Necrografías” en la exposición.

En primer lugar es preciso señalar que la clasificación de los archivos administra su accesibilidad, es decir, tiende a un tipo de acceso regulado. Un archivo desclasificado es aquél que garantiza la conservación, accesibilidad y difusión de los documentos por



Registro de la exposición “Los perros ladran” de Darío Ares, 2015. Foto: María Cecilia Olivari

pertenecer al ámbito de lo público. En consecuencia, la desclasificación de un archivo es una nueva puesta en circulación del mismo<sup>5</sup>.

En el caso de los archivos de Ares, la estrategia de la instalación como modo de exhibición parece ser la manera en que el artista logra devolver las imágenes a lo público. De ahí que la desclasificación de sus archivos opere mediante la instalación artística. Es menester dar cuenta de las particularidades de la organización del espacio y las cualidades de la instalación “Los perros ladran”. El espacio expositivo se componía de tres escritorios de roble sobre los que se presentaba parte de las carpetas que integran el archivo de crónicas policiales, y calcos de yeso –de figuras religiosas iluminadas cenitalmente por lámparas de oficina– para colorear. Esos escritorios triangulados enfrente del panel por el que se accedía a la muestra, formaban una planta en forma de cruz latina. Las Necrografías instaladas se agrupaban de distintas maneras en composiciones de grandes paneles de calcos; organizados en grupos de veinte o veinticinco, los dibujos se hallaban suspendidos sobre las paredes blancas de la sala, generando así un espesor de diferencias, potenciando la cantidad. También formaba parte del espacio una cita del poema “El ruido” de Peter Altenberg, y una proyección de un video de YouTube llamado “Liebre cazada por red”.

En su ensayo “Políticas de la instalación”, Groys señala que si bien en la actualidad las funciones de la producción y la exhibición se encuentran solapadas, es posible todavía distinguir entre la figura del curador y la del artista, cada uno de los cuales organiza un tipo de exhibición particular. Mientras que la exhibición estándar congrega un conjunto de obras bajo un cierto carácter de pertinencia que responde a un curador que administra un espacio según ciertos criterios, la instalación artística “transforma un espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte” (Groys *Volverse público* 54). La instalación y el archivo, por comportar una ley cada uno, comparten el rol activo de determinar su visualidad, y en este sentido cada mandato comporta un carácter fundante. En efecto, a pesar de que puede criticarse que el espacio de la instalación se origine y organice a partir de la voluntad soberana del artista, hay que reconocer que “la instalación artística es un espacio de revelación del poder heterotópico y soberano que se esconde detrás de la oscura transparencia del orden

---

5 La apertura de los archivos en materia de derechos humanos resulta fundamental; hay archivos cuya apertura garantiza el acceso a derechos fundamentales –sobre todo aquéllos que testimonian la violación de DDHH–; es por ello que su desclasificación se enlaza con políticas democráticas que contemplan el derecho a la información y a la memoria histórica.

democrático" (67). En tanto decisión soberana, se erige como condición de posibilidad de la práctica democrática por su anterioridad.

Otra particularidad de la instalación artística radica en la posibilidad de generar comunidades. En el caso de las comunidades que conforma la cultura de masas no hay necesidad de un pasado y una historia común; sin embargo su contracara es la falta de conciencia de sí. La instalación es estática y móvil al mismo tiempo, ya que se fija con unos contornos específicos en cada puesta en escena, y por lo tanto se reconfigura en cada oportunidad; es por ello que Groys plantea que le ofrece a la multitud un aura del aquí y ahora que tal vez logre restituir la actitud reflexiva de aquellas comunidades a partir de la dislocación de las comunidades transitorias de las culturas de masas (62).

Esta disposición, en un mismo espacio, de las imágenes de restos de violencia urbana, sumado a la solemnidad de la imagería religiosa en envoltorios plásticos y el relato objetivo y exterior de la caza de liebres en red, produce un ambiente cargado de metáforas que por momentos se vuelve hostil, pero que vuelve a poner en circulación una memoria cotidiana de la violencia en la que se encuentra latente la posibilidad de generar comunidades y espacios democráticos. Así es como Ares logra, mediante sus reordenamientos, interpelar al espectador generando espacios de reencuentro con hechos que las estadísticas tienden a naturalizar y relativizar.

### **Edición y montaje**

Resulta evidente que la formación de Ares como productor audiovisual influye en su práctica artística. De modo que se filtran en su discurso y titilan intermitentemente en sus búsquedas y en toda su producción, ideas que pertenecen a este campo. Por tanto, resulta interesante diseñar algunas líneas transversales en base a las nociones de edición y de montaje.

Podemos hablar de operaciones de edición que se efectúan a distintos niveles: en primer lugar, una edición que excede a la tarea de Ares, la del desplazamiento que se genera a partir de la edición del hecho y que toma la forma de crónica. Una segunda edición, a partir de la cual comienza a intervenir el artista, se corresponde con la creación del archivo como un todo ordenado; en esta etapa los hechos pasan a habitar un espacio reglado común que los condiciona como sucesos singulares; aquí es donde interviene la función estratégica del dispositivo de visualidad del archivo, generando sus respectivas luces y oscuridades, la ley de lo que aparece –de lo que puede ser visto–, y la ley de lo decible, de lo que puede ser enunciado, en relación a lo que no tiene

esa posibilidad. La tercera edición refiere a la producción de las gráficas ominosas, el conjunto de los dibujos a partir de los cuales se reconfiguran las imágenes que, junto con el resto de la crónica, reelaboraron previamente el suceso violento –siempre en vista de las prestaciones y las contraprestaciones que habilita la ley del archivo–. Por último, en la instalación propiamente dicha, vemos cómo estos procesos conviven en el espacio próximos a otros elementos –como los escritorios, el video, las citas, las figuras de yeso–, generando así un nuevo desplazamiento de sentido de los sucesos violentos primigenios.

Por otro lado, el montaje funciona, en las distintas instancias de su práctica, como posibilidad de reunión de fragmentos, posibilidad de vínculo que organiza una disrupción, al mismo tiempo que ordena una continuidad. Si bien esta idea de montaje atraviesa los distintos momentos de la producción, es en la instancia de la instalación donde esto se hace más evidente; allí se compilaban relatos de naturaleza diversa, y se superponían en un mismo tiempo una variedad de “voces” hablando en simultáneo y exponiendo su narrativa, cada una según su propio ritmo, pero sin dejar de abrir las lecturas.

Darío Ares utiliza la información como materia prima fundamental para constituir sus prácticas. Más allá de los elementos materiales, genera flujos de información alternativos que promueven una disrupción en el modo normativo en que circulan los datos en el ámbito de los medios de comunicación. De la misma manera que la crónica se toma sus licencias a la hora de poner en discurso los sucesos a los que refiere, Ares se permite construir relatos a partir de los montajes y ediciones que oficia. Así, el artista genera una construcción de realidad alternativa a la de los *mass media* que se conjuga con búsquedas estéticas y taxonomías caprichosas.

## PRECISIONES FINALES

La cuestión del archivo lejos está de cerrarse; por el contrario, y siguiendo la idea central de Derrida, el archivo se encuentra siempre abierto al porvenir. Hemos visto que su pulsión está enlazada de manera fundamental con su propio mal por constituirse a partir de una ley que ordena las apariciones; de ahí que el archivo como práctica trabaja siempre contra sí mismo y, en este sentido, constituye una condición de realidad de lo ya archivado que configura lo potencialmente archivable.

En el caso de la irrupción del archivo en el marco del arte, el uso que han hecho los artistas se sigue ampliando. Es al interior de sus prácticas que el archivo funciona como

un dispositivo que ordena las líneas de visualidad y de enunciación que se diseñan a partir de su legislación influyendo las producciones que de él se derivan.

En el caso de Ares, el lugar de consignación que coordina los elementos de su archivo es la crónica policial que recoge hechos violentos. En el acervo de las crónicas policiales, como así también en el de las Necrografías, se ha podido evidenciar cómo las formas que adquirieron sus prácticas se encuentran fuertemente enlazadas con los modos en los que el archivo de crónicas se fue organizando y clasificando. La estructura del relato, del discurso de lo verosímil que interpela los hechos, se presenta como una constante en la sucesivas “ediciones” de la información que el artista ha ido realizando. Ares insiste y pulsa sobre lo que está pasando en la ciudad de Rosario, y encuentra en la tarea de arconte un modo de ampliar el acervo documental sobre la muerte y la violencia urbana en la ciudad, como así también una manera de “sacudir” a sus contemporáneos mediante la estrategia de reinserción de imágenes que la memoria colectiva parece haber olvidado.

Entendemos a la práctica arcóntica como un dispositivo de visualidad, una regularidad que ordena lo visible/enunciable/cognoscible. Por tanto, la decisión de partir de “documentos fallidos” como material de su acervo, marca una tendencia en el desarrollo posterior de la práctica del artista: por un lado, erige al relato como modo de proyectar la memoria; y por otro, propone flujos de información alternativos que ayudan a la desjerarquización de los discursos validados por los medios de comunicación.

Los temas que el artista decide acopiar abogan en contra de la amnesia colectiva pujando por devolver las imágenes al ámbito de lo público. Así, la construcción del archivo de crónicas marca el camino sobre la posición del artista en su contexto.

El archivo en tanto tecnología –en el sentido foucaultiano– se organiza a partir de una estética de lo legal-administrativo que determina qué es archivable y cómo ésto aparece. En efecto, las características específicas con las que el archivo de Ares se constituye, tienen tanto las clasificaciones como las categorías, los temas y su edición, los dibujos y su materialización, tanto las filiaciones de las imágenes como su puesta en espacio. De la misma manera que la exhibición como desclasificación está atravesada por la estructura archivante propia de todo archivo, que en este caso particular remite a cuestiones retóricas propias del discurso de la crónica. Allí también intervienen el relato y el montaje, organizando las diferencias a partir de lo que las convoca, develando a través de la puesta en escena otra forma de selección y distribución de lo visible y, por tanto, de lo común.

La insistencia en los archivos, ya sea para trabajos de investigación o con fines artísticos, se constituye en un modo de insistencia en el porvenir. Foucault señala,

El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita (172).

Esa región, sin embargo, es diferente de la de nuestra actualidad y no se corresponde con el pasado, “una mesianidad espectral trabaja el concepto de archivo y lo vincula, como la religión, como la historia, como la ciencia misma, con una experiencia muy singular de promesa” (Derrida *Mal de archivo: una impresión freudiana* 20). Así, no se trata entonces de buscar los orígenes que determinan el momento presente, sino de poner cuestión los restos, los vestigios del pasado que permanecen todavía activos.

## Bibliografía

Altenberg, Peter. “Liebre cazada por red”. Disponible en: [https://youtu.be/Gx\\_rkLpx2bA](https://youtu.be/Gx_rkLpx2bA)

Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1989. 155-163.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Giunta, Andrea. “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”. *Errata. Revista de Artes Visuales*. Vol. 1 (2010). 20-37.

González Quintana, Antonio. *Políticas archivísticas para la defensa de los derechos humanos*. Madrid: Fundación 1 Mayo, 2009.

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

Prada, Juan Martín. “La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0”. *Estudios Visuales*. N° 5 (2008). 66-79.

Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

Rolnik, Suely. “Furor de archivo”. *Errata. Revista de Artes Visuales*. Vol. 1 (2010). 38-53.

Vignoli, Beatriz. "Muerte y dolor". *Página 12* (Rosario, 28, nov, 2015). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-52154-2015-11-28.html>

## ¿HARTOS DEL YO?

### DERIVACIONES DEL AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO

#### **Carolina Landoni**

Universidad Nacional de Rosario

María Carolina Landoni es Licenciada en Bellas Artes con orientación y en Teoría y crítica, UNR. Especialización en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes, UNA. Ejerce como Profesora adjunta en la materia Crítica I, carrera de Bellas Artes, UNR y como profesora de Introducción a las Artes. Ha dictado diversas materias para el Postítulo de Formación Universitaria en Artes Plásticas, UNR. Como curadora, llevó a cabo la muestra homenaje "Constructor de artificios" del artista rosarino Rubén Baldemar. Ha escrito artículos de crítica para diferentes medios.

Correo electrónico: carolandoni@hotmail.com

**Resumen:** El autorretrato, entendido como un transgénero que recorre diversos soportes, lenguajes y medios, ha sufrido, con la irrupción del arte moderno, sucesivas desviaciones de la convención. En el arte contemporáneo aparecen manifestaciones ligadas al arte objetual que parecieran estar vinculadas con la autorrepresentación del yo, pero cuyos despliegues textuales ponen en duda su dimensión genérica. Se pretende entonces analizar la producción de dos artistas argentinos, Guillermo Luso y Carlos Herrera, a partir de las estrategias temáticas y retóricas involucradas en dichos fenómenos con el fin de establecer las modificaciones en el pacto enunciativo que rompen con el efecto de previsibilidad.

**Palabras clave:** Autorretrato – Autobiografía – Archivo – Índice – Serie

**Abstract:** The Self Portrait, understood as a transgenre that covers various media and languages, has suffered with the emergence of modern art's successive deviations the convention. In contemporary art object art manifestations that appear to be linked to the self- ego but whose textual displays cast doubt on those manifestations generic dimension. I analyze the production of two Argentine artists, Guillermo Luso and Carlos Herrera, from the thematic and rhetorical strategies involved in such phenomena in order to establish changes in the pact that break without limitation the effect of predictability.

**Keywords:** Self – portrait – Autobiography – Archive – Index – Series

“Si te conoces demasiado a ti mismo,  
dejarás de saludarte.”

Ramón Gómez de la Serna

Desde que el bello Narciso viera reflejada su imagen en las aguas del estanque comenzó a escribirse la historia del rostro. Luego se encarnaría en un género por todos reconocido: el retrato, privilegio de la pintura y de la palabra y, más cercanamente, de la fotografía. Como rasgos definitorios, el arte del retrato, concebido como la representación de una individualidad o de un grupo, detenta algunas características fácilmente reconocibles: cierto pretendido parecido físico, la representación del orden social a través de poses e indumentaria, y el carácter simbólico del retratado a partir de actitudes, gestos u objetos que acompañan la escena. A su vez, dentro de este género, hallamos una serie de subgéneros, entre los que sobresale uno muy singular: el autorretrato, que en principio despliega la mostración o descripción de quien es considerado su autor.

Con el predominio de la era de la mimesis, como llama Arthur Danto al gran lapso de tiempo comprendido entre el siglo XIII hasta comienzos del siglo XX, estuvieron salvaguardados los postulados que permitían al espectador más desacostumbrado identificar e incluir determinadas representaciones de apariencias humanas en el género del retrato. A su vez, por su carácter descriptivo, siempre fue relativamente sencillo diferenciarlo de otros géneros en los que, al exponer cuerpos en acción, la representación se volvía narración de acontecimientos humanos.

Sin embargo, algunas propuestas artísticas contemporáneas desarticulan la trama de lo esperable. Al producir ciertas desviaciones introducen una sensación de extrañamiento que habilita la pregunta y la memoria. En lugar del rostro y actitudes pintados que pretenden mostrar la autorrepresentación del artista, objetos invaden la escena; los óleos y el cincel han sido abandonados por cosas, ensambles, realidades heterogéneas que combinan palabras y objetos. De lo que se trata entonces es de indagar, en las producciones de los artistas argentinos Guillermo Luso y Carlos Herrera, la pertinencia dentro de la categoría autorretrato, problema que entronca con uno más general: las oscilaciones genéricas y categoriales propias del arte contemporáneo. Para ello, se parte de la definición provisional de arte que nos brinda Gérard Genette:

Una obra de arte es un objeto estético intencional o, lo que equivale a lo mismo, una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética.  
[...] Se podría considerar redundante la copresencia de *artefacto* y *función*, ya que no hay artefacto sin función (el ser humano no produce nada sin intención

funcional) pero la de un artefacto no siempre es estética. Así, pues, hay –en relación de inclusión progresiva– tres grados de objetos estéticos: los objetos estéticos en general, los artefactos con posible efecto estético y los artefactos con efecto, o función intencional, estética, que serían las obras de arte propiamente dichas (Genette *La obra del arte* 10).

Ahora bien, este autor nos advierte –y a ello le dedica el texto *La obra del arte*– que una obra no consiste exclusivamente en un objeto, ya que las obras pueden tener otros modos de existencia, como un poema, una sinfonía o ciertas obras clasificadas como arte conceptual.

Comprender a su vez los fenómenos artísticos como configuraciones espacio-temporales de sentido –discursos– posibilita una red significativa constituida por otros discursos que promueven pasajes de sentido en los que la obra de arte trasciende su dimensión artefactual hacia un juego de relaciones que la implican funcionalmente con prácticas sociales de producción y reconocimiento<sup>1</sup>.

Asimismo, el autorretrato puede pensarse, debido a la posibilidad de conformarse a partir de distintas materias significantes, lenguajes y medios, como un transgénero. En este sentido, los autorretratos que se despliegan a través del lenguaje visual –pintura, fotografía, dibujo– son considerados presentativos o mostrativos, mientras que los retratos verbales recurren a la descripción como forma discursiva dominante.

Las primeras desviaciones contra la convención<sup>2</sup> del género surgieron del accionar de las vanguardias, y aún hoy penetran en la trama del arte contemporáneo: la expansión del llamado campo artístico y la pregunta sobre el estatuto de las obras, la oscilación categorial y genérica debido a las nuevas modalidades de producción y lectura introducida por aquellos artistas que se permitieron jugar, ironizar, provocar tanto con las nominaciones –Magritte– como con las clasificaciones genéricas y estilísticas. De una presencia fuerte, plena, el autorretrato suele ser convocado de forma no tradicional a partir de operaciones metadiscursivas intra o extratextuales que lo posicionan unas veces como condición de producción, y otras como criterio de lectura.

---

1 Retomo aquí la teoría de los discursos sociales planteada por Eliseo Verón.

2 Este término es definido por Alberto Carrere y José Saborit en *Retórica de la pintura* como un modelo de prescripciones y prohibiciones construido desde la observancia de los usos sociales o individuales y que requiere su valoración positiva por parte de un grupo humano, así como su posterior y continua repetición.

Antes de abordar los casos argentinos seleccionados, introduciremos el análisis de una obra vinculada al universo Dadá que llevará al límite la experiencia de la vanguardia, arremetiendo contra los fundamentos mismos del pensamiento a través del ataque a la coherencia, a los soportes y canales del arte instituido, un implacable furor negador que no iba a demorar en negarse a sí mismo ya en 1922. Nacido en 1916, durante el horror de la Primera Guerra Mundial, Dadá será revuelta, escupitajo, absurdo de sí mismo que impactará sobremanera en los modos de concebir el arte hasta entonces.

A través de una de sus beligerantes propuestas recuperamos aquel proceso de desarticulación y reconfiguración del campo artístico que iniciara Marcel Duchamp al considerar el arte no tanto una cuestión de formas sino de función, desatendiendo la apariencia para destacar la operación mental<sup>3</sup>. De esta manera, la máxima objetualización generada por sus *ready mades* inauguró al mismo tiempo la desmaterialización y conceptualización, al desplazar el énfasis en el objeto a favor de la idea y el proyecto. Las dos grandes vías que se abrieron desde entonces, la objetualidad y el conceptualismo, mantienen diálogos que propician la constante autorreflexión del arte y la posición del artista.

## Bofetadas a uno mismo

Un marco despintado incluye unas hileras de tachas que coronan un espejo, un papel rectangular contiene una leyenda escrita a mano: “Philippe Soupault. Portrait d’un imbecile” 1921, y un globo inflado gravita colgado del gancho que sostiene a su vez el marco con espejo: estos tres elementos componen un extraño ensamblaje que Phillipe Soupault expusiera para “Salon Dadá” en la Galería Montaigne de París en junio de 1921 (Fig. 1).

A partir de que en 1912 Pablo Picasso incluyera trozos de elementos como hule y sogas en una ejecución pictórica, comienza a desplegarse la historia del collage. La

---

3 Según señala Genette, el calificativo conceptual para determinadas obras no responde a un género artístico sino a un estado que adquieren determinadas prácticas según la recepción de las mismas, en el que se debiera tener en cuenta no solo el objeto expuesto sino el acontecimiento en su totalidad: “Lo que cuenta en ese tipo de obras no es ni el objeto propuesto en sí mismo ni el acto de propuesta en sí mismo, sino la idea de ese acto. Así como el objeto preexistente, cuando lo hay, remite al acto, el acto remite a su idea o, como hoy se dice más corrientemente, a su concepto, no ha de «describirse», sino definirse” (164).



sustitución del objeto ilusorio, pintado, por el real, comenzó así a resquebrajar la idea del arte entendido como representación y mimesis. Desde que Duchamp expusiera el mingitorio, la definición del arte necesitó expandir sus límites.

Desde esta perspectiva, el *ready made* de Soupault se puede pensar como un acontecimiento que forma parte de las grandes líneas de ruptura provocadas por las vanguardias: el cuestionamiento y abandono, en determinadas propuestas estéticas, de la representación mimética en el arte y la expansión de sus límites a través de la incorporación de nuevas materialidades y operatorias técnicas. Como observa Marchán Fiz, a partir del collage,

Las diferentes modalidades del arte objetual, “identifican los niveles de la representación y lo representado”, borran las diferencias establecidas por los principios tradicionales ilusionistas de la representación. La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto de su contexto interno y externo (168).

A partir de su título, “Portrait d’un imbecile”, podemos inferir las desviaciones que atentan, en primera instancia, con la convención genérica retrato, y que impactan en una posible redefinición del arte. Esta nominación se puede considerar, según lo entiende Gérard Genette<sup>4</sup>, un título mixto en donde aparece explicitado un elemento genérico y un elemento temático. El vocablo “retrato” es una indicación genérica que alude habitualmente a un género de la tradición pictórica o escultórica que hace referencia a la representación de una individualidad o de un grupo. El segundo elemento que menciona el título sería temático, ya que el apelativo “imbécil” se asocia, por sinécdoque, a un objeto central del contenido de la obra. Sin embargo, leemos retrato pero vemos

---

4 Para un análisis detallado de todos los elementos paratextuales (Genette Umbrales 51-91)

objetos y, entre ellos, nuestra imagen especular. Y aquí nos enfrentamos a una trampa: ¿Qué implica la presencia del espejo?

Frente a la ausencia de una individualidad representada, esta aparece cada vez que un espectador se posiciona frente al espejo. La broma es rápidamente descubierta y el tono irónico enciende la obra. En este sentido, el *ready made* puede pensarse como el autorretrato de cada espectador que se presente frente a su imagen. Y el espejo siempre dice la verdad. Umberto Eco (401-410) señala que los espejos no traducen ni interpretan nuestra imagen sino que nos la devuelve al modo de un doble absoluto. El espejo del artista entonces no miente: cada espectador sería un imbécil y Soupault, el primero en reflejarse, también lo sería. A su vez, la presencia del espejo ratifica el abandono de la representación como fin del arte, ya que la imagen reflejada no se constituye como un signo porque, según manifiesta dicho autor, para que una imagen sea signo debe atenerse a determinados criterios, entre los cuales se sostiene que el signo está en lugar de otra cosa en ausencia, el signo es materialmente distinto de la cosa de la que es signo y puede ser usado para mentir o afirmar algo inexistente. El espejo necesita siempre de la presencia del sujeto para devolverle su reflejo. Y el yo como imagen especular es siempre evanescente.

Aquellas estrategias que abordaron los vanguardistas en la reconfiguración del yo son recuperadas por los artistas contemporáneos elegidos. Guillermo Luso reconfigura, desde la palabra y el objeto, su posible autorretrato dentro de un proyecto autobiográfico, mientras que las series artísticas de Carlos Herrera se denominan, intratextualmente, autorretrato, pero son difícilmente ubicables en ese género.

## Exceso de mí

“Yo soy un desequilibrado que cree en sí mismo”: a Guillermo Luso<sup>5</sup> le place exponerse, o no lo puede evitar (Fig.2). Tanto sus obras visuales como sus textos pueden pensarse como la explosión del yo, sin olvidar que toda exposición de uno mismo conlleva una construcción de sí. El yo es su único tema. Y parece decirlo todo a través de listas elaboradas obstinadamente y de objetos-soportes de palabras.

---

5 Guillermo Luso nació en Buenos Aires en 1963. Es artista plástico. Ha realizado exposiciones en Argentina y en el exterior. Además, ha publicado *Estado de boarding pass, Fallado y usado* (2012) y *Todo lo que pasó* (2014).



Fig. 2 Guillermo Luso. Yo soy un desequilibrado, 2005



Fig. 3 Guillermo Luso. Mis deudas, 2003

*Estado de Boarding Pass* es un libro de 21 páginas que contiene, entre relatos que responden a una máxima epifánica: “Todo tiempo pasado fue un descontrol”, tablas de gastos desde los 13 a los 33 años. Estas listas, junto a otras presentadas a modo de objetos, bocetan retazos de la historia de una vida. “Restaurantes que fui”, “Vinos que tomé”, “Documentación de mis goles en el fútbol de pintores”, “Mi primer mes con Laura”, son algunos ejemplos de ese afán por clasificar, una necesidad compartida con Georges Perec cuando reflexiona en su intento por comprender el mundo:

En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias, la primera consiste en el afán de incluirlo TODO, la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento (y de toda clasificación), la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo (“la vida”) carecería de referencias para nosotros: hay dos cosas diferentes que sin embargo son un poco parecidas; podemos reunir las en series dentro de las cuales será posible distinguirlas.

Hay algo de exultante y de aterrador a la vez en la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no poder entrar en una lista (119).

El nombrar que Guillermo luso patentiza a través de palabras bocetadas con marcador indeleble, habilita la pregunta ¿Las listas configuran un autorretrato inconcluso o delinean una autobiografía? En principio, si el yo se describe o se muestra en el autorretrato, se narra en la autobiografía.

Los inventarios minuciosamente elaborados por el artista son descripciones que se basan en un criterio de simultaneidad temporal, donde el tiempo se percibe como suspendido, pero no negado. Aquí se elimina la relación causal o cronológica para espacializar el tiempo. El relato pareciera detenerse y detonar en una serie de cuadrículas, clasificaciones, enumeraciones, sumas y resultados que proponen lo que se denomina etopeya: la descripción que tiene por objeto las costumbres, el carácter, vicios y virtudes (Miraux 49 y ss) de quien se expone.

“Mis deudas” (Fig. 3) es una composición que recuerda un cuaderno escolar en el que las listas garabateadas con letra mayúscula son intervenidas por colores y texturas realizadas con fibras (¿quién no eclipsó el tedio con dibujos aleatorios a lo largo de una página?). En formato vertical, el artista no solo refiere sus deudas sino también las palabras que buscó en el año 2002 y las chicas a las que besó, para así configurar un mapa de usos y costumbres que se pretende verosímil. El hecho de enmarcar, colgar y exponer estos microuniversos aisladamente, refuerza la idea de un relato interrumpido, en el que el espacio domina sobre la temporalidad.

Con el aporte brindado por los rasgos retóricos se puede conformar un autorretrato del artista, ya que esta categoría se establece como criterio de producción, condición que se intensifica cuando el artista decide incorporar fotografías a sus producciones, generando así un autorretrato combinado o mixto<sup>6</sup>. “Mis épocas” (Fig. 4) es una obra configurada por una cuadrícula cuyas columnas exponen cinco fotografías del artista a distintas edades, dato que surge de la información consignada en las filas: una descripción elocuente que reconstruye una visión de sí a través de puntajes y estados anímicos. Las fotografías, como *signos de recepción* (Schaeffer), convocan solo al reconocimiento de un mismo hombre captado en diferentes etapas de su vida, en pose desafiante y con mirada altiva; la operación de identificación, cuando no se reconoce al retratado,

---

6 Mario Carlón define el retrato mixto como aquel construido a partir de un componente visual y otro verbal (188).



EDAD	22 años	27 años	32 años	35 años	39 años
PESO	63 kg	69 kg	65 kg	80 kg	65 kg
PLATA POR DISPOSITIVO POR MES	1.000	3.500	3.000	10.000	3.000
ESTADO	NO SE HA CASADO	NO SE HA CASADO	NO SE HA CASADO	NO SE HA CASADO	NO SE HA CASADO
SENTIMIENTO	NO SE HA CASADO	NO SE HA CASADO	NO SE HA CASADO	NO SE HA CASADO	NO SE HA CASADO
CAPACIDAD DE DISFRUTE	7	10	10	4	10
PUNTAJE SOBRE COMO ME GUSTA VIVIR	0	5	9	0	8

Fig. 4 Guillermo Luso.  
*Mis épocas*, 2000



Fig. 5 Guillermo Luso.  
*Mi problema fundamental*, 2003

depende de la nominación propia del lenguaje verbal. En este caso, podemos recurrir a la firma del artista –en el margen inferior derecho– o al título para inferir –junto al pronombre demostrativo presente en el título– la autorrepresentación. A modo de fotogramas, estos instantes del devenir de una vida ¿no esconden quizá la voluntad del archivo, una memoria acotada por cifras y acciones puntuales?

El paradigma del archivo hace referencia a aquellos proyectos artísticos que, a través de la reproducción mecánica, rigor formal y coherencia estructural, entrañan el hecho de consignar:

El archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un “corpus” dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada (Guasch *Arte y archivo* 10).

En este sentido, las prácticas del inventario y las taxonomías de luso se emparentan con aquéllas realizadas por artistas como On Kawara o Hanne Darboven –productores reconocidos internacionalmente por el sistema artístico– en el que el archivo se convierte en una estructura volcada hacia la esfera privada en tanto ordenación y almacenamiento de registros autobiográficos. Las series que On Kawara produjera a lo largo de una década –entre 1968 y 1979– tituladas “I Met..., I Read..., I went”, en las que consigna, en cuadernos de una confección muy cuidada, las personas, libros y lugares que conoció, apelan desde la nominación a la autorrepresentación, aunque luego nos encontremos con extensos inventarios que devienen huellas físicas de la construcción de una subjetividad. La elaboración sistemática de las rutinas del artista, como los registros de luso, permiten pensar estos archivos como índices, ya que tejen un lazo existencial, físico, entre la palabra escrita y el objeto de su representación, el artista, ya que, como nos recuerda Peirce, los índices conectan físicamente con aquello que están representando, pero no conllevan ningún parecido:

Los índices pueden distinguirse de otros signos, o representaciones, por tres rasgos característicos: primero, por no tener ningún parecido significativo con sus objetos; segundo, por referirse a individuos, a unidades singulares, a colecciones singulares de unidades, o a continuos singulares; tercero, por dirigir la atención hacia los objetos por compulsión ciega. Psicológicamente, la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza, o de operaciones mentales (32).

Dicho funcionamiento indicial del archivo se somete a la regla metonímica de la contigüedad: las listas de Guillermo luso intentan abarcar su vida transcurrida a partir de fragmentos –partes– que vuelcan datos de un yo que se esfuma. Autorretratos sin protagonista.

A través de datos y descripciones, recortes de la vida del artista constituyen un claro ejemplo en el que el género autorretrato incluye contenido autobiográfico, en el que el yo no es tanto el soporte de una vida sino una construcción. El relato autobiográfico del artista se proyecta en montajes donde se yuxtaponen palabras e imágenes: una constelación estallada. Guillermo luso insiste en exponerse, pausar el relato creyendo que puede desgarrar al tiempo: Ya lo dice su epitafio: “Guillermo luso: un especialista del instante” (Fig.5).

## Ausencia de mí

“Trabajo nocturno” es el título elegido para la presentación de un grupo de obras expuestas en marzo de 2013 por el artista Carlos Herrera<sup>7</sup> en la Galería Ruth Benzacar. A su vez, los objetos expuestos forman parte de una serie denominada “Autorretrato”, que el artista viene desarrollando desde el año 2009. Madera, hierro, bolsas de nylon, conforman objetos estables que en su mutismo gravitan el espacio expositivo.

Como parte de las propuestas del arte contemporáneo, esta serie de obras reconfiguran desde diferentes dimensiones los modos de comprensión y acercamiento a un arte que se concibe soberano y pluralista, esto es, capaz de traspasar los límites internos y externos en forma de productos transdisciplinarios que no se encuentran ya estructurados por ningún relato legitimador.

A partir del análisis de sus paratextos, la presentación en serie de sus objetos en tanto posibles indicadores del yo y el uso de la figura retórica de la antonomasia, podremos ver en qué medida es pertinente ubicar esta propuesta como una reconfiguración contemporánea, no por ello problemática, del género autorretrato.

La noción de paratexto desarrollada para las producciones literarias por Gérard Genette permite ser aplicada a las artes visuales en tanto se refiere con este concepto a un conjunto de prácticas y discursos heteróclitos de diversa especie que presentan y dan presencia a un texto, esto es, aseguran su existencia en el mundo, su recepción y consumación bajo la forma de un libro. Es un umbral que permite al lector la posibilidad de entrar o retroceder. Es, a su vez, el lugar privilegiado de una estrategia de acción sobre el público (7).

En este sentido, podemos pensar, como paratextos de una obra visual, desde los títulos y textos curatoriales, catálogos, entrevistas al artista y toda la disposición espacial con su cartelería, trayectos propuestos que una exposición presenta.

Comencemos por destacar que los paratextos más inmediatos que encontramos en la exposición de Carlos Herrera –el título de la muestra, de la serie y de cada obra– no son coincidentes: “Trabajo nocturno”, serie “Autorretrato” y “Sin título” son los peritextos<sup>8</sup> que rodean las obras y las envuelven de incógnitas.

---

7 Este artista nació en Rosario (Argentina) en el año 1976. Realiza proyectos diversos, instalaciones y documentaciones de video, fotografía y audio. Vive y trabaja en el campo.

8 Genette se refiere al peritexto como aquel paratexto que por su emplazamiento podemos situar en referencia al texto mismo o en sus intersticios (10).

“Trabajo nocturno” es un poema escrito por el santafecino Juan Manuel Inchauspe<sup>9</sup> que forma parte del catálogo de mano que acompañó la muestra. Este poema narra una historia en primera persona, si se quiere nimia, sobre la aparición de una rata muerta en el patio de la casa y una gata somnolienta y victimaria. “Trabajo nocturno” refiere entonces a un acontecimiento pasado cuya huella emerge en las primeras líneas del poema:

Temprano  
esta mañana  
encontré en el patio de casa  
el cuerpo de una enorme rata  
inmóvil [...]

La rata opera entonces como el índice de un hecho violento concluido por la muerte. ¿Podrán las obras del artista ser a su vez índices de un yo sugerido por los objetos?

Una camilla, dos escaleras, bancos con percheros, zapatos negros rellenos, son algunas de las esculturas de piso –como las llama el artista– que se presentan como parte de la serie “Autorretrato” (Fig. 6 y 7).

Este título opera como una invariante que remite a una indicación genérica que hace referencia a la representación del propio artista en la obra. Justamente, la referencia a dicha serie genera una fuerte ambigüedad, porque se ha roto el contrato genérico entre autor y receptor de la obra al producirse una expansión y reformulación de dicho género. Allí donde se espera encontrar la representación de algunos aspectos de una individualidad, se exponen objetos anodinos. Sin embargo, la estrategia de remitir a una serie nos puede brindar algunas pistas.

La definición de *serie* que ofrece la última edición del Diccionario de la Real Academia Española enuncia: “Conjunto de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas entre sí”. De ella se desprenden, entonces, como características relevantes, la idea de grupo, la repetición de algún aspecto y la dimensión temporal intrínseca a toda secuencia.

---

9 *Trabajo nocturno* es asimismo el título del libro publicado por este autor en 1985 por UNL Editora.



Fig. 6 (a) Carlos Herrera,  
obras de la exhibición  
"Trabajo nocturno"

Si los primeros indicios de seriación en la historia del arte estaban ligados a la necesidad de plasmar la dimensión temporal a través de una secuencia visual<sup>10</sup>, la composición en secuencia del arte contemporáneo responde a otros propósitos, ya que, como plantea Juan Martínez Moro, el arte hoy parece haber encontrado una lógica interna propia en la que la idea de serie comporta un fin en sí mismo ligado a necesidades productivas:

La obra en singular pasa a cobrar sentido tomada en conjuntos seriados o temáticos, antes que aisladamente. Se trata, en definitiva, de obras *seriegénicas*, esto es, cuya génesis se explica desde y por la serie a la que pertenecen (292).

Desde esta perspectiva, las esculturas de “Trabajo nocturno” pueden ser consideradas seriegénicas, ya que forman parte de un proyecto artístico de carácter intimista y hogareño –según palabras del artista– que se articula sobre cuatro pilares conceptuales: la vida y la muerte, el tiempo y la locura.

La pertenencia de cada objeto escultórico, de una factura altamente despersonalizada, a la serie “Autorretrato”, no hace más que tensionar dos polos de sentido basados en la lógica de la repetición y la diferencia que toda serie entraña: el no yo (los objetos) y el yo (la nominación) desarticulado a través de una secuencia que se lee fragmentaria. Otro paratexto que colabora a construir el marcado carácter autorreferencial es una respuesta del artista a la pregunta sobre la elección de una obra que sintetice su pensamiento estético:

La obra que elegiré es “Autorretrato sobre mi muerte”. Obra que problematiza mi producción de estos últimos cuatro años en confrontación con mi vida. Lo autorreferencial se manifiesta en cuatro palabras: tiempo, locura, sexo y muerte. Es una extensa serie que incluye a esta obra y que desarrollo hasta la actualidad. Existir para morir y apasionarse por la nada. Esta obra compuesta formalmente por algunas prendas personales, y unos zapatos en los que en su

---

10 Recordemos como claros ejemplos los episodios medievales, los cambios perceptivos de un mismo paisaje realizados por los impresionistas, hasta los ejercicios de las vanguardias inspirados en los montajes cinematográficos y las famosísimas series warholianas.



Fig. 6 (b) Carlos Herrera,  
obras de la exhibición  
"Trabajo nocturno"

interior se descompone materia orgánica, todo dentro de una bolsa y arrojado al pis<sup>11</sup> (Fig.8).

La serie funciona entonces como marco para insistir, desde la repitencia en la nominación, en que esos objetos conllevan algo del sujeto que los construyó. Se puede advertir entonces que la presencia de objetos cotidianos contenidos por bolsas plásticas –zapatillas, lapiceras, cintos, restos de uñas y pelusas– funcionan como índices, mientras que el objeto referido, en este caso el sujeto artista, es representado por las marcas objetuales y por la serie que lo contiene.

“Un autorretrato no tiene yo” declaraba el cineasta Jean Luc Godard en una entrevista al explicitar que el yo queda reducido a un lenguaje, a un soporte –léase pintura, literatura, objetos. Es por ello que decide trazar su autorretrato filmico con objetos y situaciones en lugar de imágenes de él mismo o de su rostro. De la misma manera, Carlos Herrera decide delinear su yo desde objetos que, por contigüidad, son rastros de una individualidad, no presente pero sugerida.

A su vez nos encontramos con la nominación “Sin título” para cada obra. Si, como plantea Umberto Eco, el título es la primera clave interpretativa de un texto, la decisión del artista de despojar a las obras de identificación viene a insistir en que la autorrepresentación que designa la serie se construye desde la ausencia, por indicios. Sin embargo, “Sin título” es, paradójicamente hablando, un título, pero despojado de las funciones que suelen asignarse: identificación, indicación de contenido, seducción del público (68 y ss). Sin referencia explícita, este título nos enreda en la trampa del concepto, la reflexión intelectual.

Se suele hablar de la desdefinición del arte contemporáneo para aludir a la imposibilidad de unificar bajo un concepto de arte y criterios comunes la inmensa cantidad de manifestaciones que suelen abordarse como artísticas. Asimismo, las diversas propuestas oscilan entre el acuerdo y la conflictividad a ciertas normas heredadas, entre convención e invención radical.

El desvío retórico en las artes visuales puede entenderse como un uso particular, una transformación que subraya la destreza intelectual o manual característica de la invención renovadora del código. Producido el pasaje del sentido propio al figurado, la actualización de las alteraciones retóricas tiene lugar en el espectador:

---

11 Dicha obra fue la ganadora del Premio Petrobras en el año 2011.

La fuerza retórica, persuasiva, de cualquier alteración dependerá del efecto sorpresa, es decir, de su capacidad para romper expectativas; es en la función espectador, por tanto, donde debemos situar la noción de norma. La sorpresa retórica surge de la incertidumbre producida por la inadecuación de lo percibido con lo esperado (Carrere Saborit *Retórica de la pintura* 202).

Claramente, la propuesta artística de Herrera atenta contra las expectativas tradicionales del género autorretrato<sup>12</sup> a través de la aplicación de la figura retórica llamada antonomasia, que consiste en la sustitución de un nombre propio por una perífrasis o por un apelativo que puede implicar metáforas y metonimias que apuntan al nombre propio elidido, independientemente de la relación existente entre el nombre propio y lo que lo sustituye.

Resulta pertinente entonces pensar que la sustitución pergeñada por el artista –como la realizada por Tracey Emin o Sophie Calle, entre otros– consistente en presentar objetos, funciona como una perífrasis antonomásica de sí mismo; esto quiere decir que cada pieza presentada –entre las que se distingue en su anonimia un par de zapatos rellenos, una alianza, una especie de cama, un par de escaleras, un pañuelo– opera como metonimia de una búsqueda antonomásica por parte del autor, y entrañan una evolución del género autorretrato.

Tomemos como ejemplo un cubo expuesto que contiene agua jabonosa, por lo que se elimina la posibilidad del efecto reflejo. La obra titulada “Sin título” perteneciente a la serie “Autorretrato” debiera, según el horizonte de expectativas ligadas a la convención, manifestar desde la representación alguna característica de la individualidad del retratado, esto es, el artista. Sin embargo, el objeto allí presentado parece contradecir el paratexto “autorretrato” de la serie expuesta porque no funciona de manera icónica, es decir, por alguna cualidad que presente algunas similitudes con el retratado. Esto nos lleva entonces a buscar otro funcionamiento sógnico para dichos objetos, la indicialidad, que actúa por una relación de contigüidad física con el referente, evocándolo. A su vez, la antonomasia opera como figura retórica, reforzando la sustitución del nombre propio por indicios.

Significativamente, la exposición “Trabajo nocturno” reconfigura el género desde la apelación a la presentación en serie de un conjunto de objetos que se constituyen como

---

12 De la misma manera que la norma lingüística distingue las personas por medio del nombre propio, la convención del autorretrato se da por la representación del rostro, la parte más expresiva y comunicativa de nuestro cuerpo, sede de nuestro reconocimiento social.



Fig. 8 Carlos Herrera,  
*Autorretrato sobre mi muerte*

huellas de un yo ausente, pero que, por antonomasia, se sugiere desde la dimensión material de lo expuesto. En este sentido, la conflictividad generada en las expectativas de los espectadores invita a recorrer estas obras como *objetos de ansiedad*, al decir de Harold Rosenberg, ya que al desviarse de la norma, ponen en funcionamiento la maquinaria del arte contemporáneo, que suele sustituir los rostros por piedras oscuras de afiladas puntas que punzan directamente la mente del espectador.

## Bifurcaciones del yo

Las producciones de Guillermo Luso y de Carlos Herrera configuran así autorretratos inmersos en las nuevas formas de construcción del yo, bifurcaciones que pendulan entre el exceso de sí y los rastros de un yo ausente. Sin embargo, ambos artífices se alejan de aquellos rasgos paradigmáticos que sostenían el andamiaje del autorretrato convencional: la representación de una individualidad –el artista– según las leyes de la mimesis en el que el rostro y la mirada suelen desprenderse del fondo que contiene la figura, configuración que cobra carácter simbólico con la aparición de objetos que ayudan a componer un orden social del retratado<sup>13</sup>.

Quebrado el relato mimético, estas construcciones cobran sentido a partir del funcionamiento indicial de sus componentes: las listas-archivo de Luso y los objetos anodinos de Herrera se leen como huellas de un yo elidido principalmente a partir de las estrategias paratextuales, tales como los títulos identificatorios y, en el caso de Luso, por la habitual incorporación de autorretratos fotográficos.

Lo excesivo en Luso se infiere a partir de la saturación de datos y descripciones, composiciones artesanales que construyen un personaje volcado hacia una exterioridad de sí, mientras los pulcros objetos de Herrera se perciben como una omisión, confirman la ausencia del retratado pero insisten en que allí estuvo, fue él quien los hizo. Dos modos de confirmar que el yo es una entidad ilusoria construida a partir de diversos lenguajes, ficciones de una figura frágil, vacilante. Estos autorretratos pueden ser con-

---

13 En este sentido, Georg Simmel advierte la relevancia que constituye la mirada en el retrato al exponer que “El ojo, especialmente en el arte pictórico, actúa no solo dentro de su relación, mediada por su movilidad latente, con la globalidad de los rasgos, sino también en la relevancia que la mirada de las personas retratadas tiene para la interpretación y disposición del espacio en el interior del cuadro. Nada como el ojo, aun permaneciendo tan incondicionadamente en su lugar, irradia tanto: penetra el espacio, lo amplifica, lo envuelve, lo recorre, lo atrae” (17).

cebidos también como desfiguraciones, tal como piensa Paul de Man la autobiografía, una estructura del lenguaje, una escritura en la que dos sujetos –yo autobiográfico y yo real– se reflejan y constituyen a través de esa reflexión. El que dice yo –una combinación de lo *auto* y lo *bio* de la autobiografía– y el que escribe yo –la *grafía*– desfiguran el yo real para acabar reconstruyéndolo. En este sentido, dichos autorretratos fueron concebidos desde una grafía heterogénea, hilachas del yo que borran el prefijo para concentrarse en el gesto. La subjetividad surge entonces como efecto del lenguaje, como ficción discursiva.

Evidentemente, las propuestas artísticas de Guillermo luso y Carlos Herrera se alejan de los dogmatismos formales, del encasillamiento en determinado género y práctica, de la pretensión hegemónica, para instalarse como experiencias que navegan por el paisaje oscilante, desdefinitorio y desestetizante, propio del arte contemporáneo.

## Bibliografía

Brea, José Luis. "Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)". *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo global*. Murcia: Cendeac, Ad Hoc, 2004.

Carlón, Mario. *Avatares de un transgénero "alto": vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos*. Buenos Aires: VV.EE. (s/f)

Carrere, Alberto; José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

De Diego, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, perfromance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.

De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración" en *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 2007.

Eco, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 2000.

Genette, Gérard. *La obra del arte*. Barcelona: Lumen, 1997.

---. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.

---. Kant y el ornitorrinco

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1910-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

---. *Autobiografías visuales*. Madrid: Siruela, 2009.

---. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.

luso, Guillermo. *Fallado y usado*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

---. *Guillermo Iuso*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.

---. *Todo lo que pasó*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.

Koldobsky, Daniela. "Un efecto de las vanguardias". *Figuraciones* N° 4. [www.revistafiguraciones.com.ar](http://www.revistafiguraciones.com.ar), 2008.

Martínez Moro, Juan. *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Trea, 2011.

Miroux, Jean Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos aires: Amorrortu, 2006.

Peirce, Charles. *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica, 1988.

Perec, Georges. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 1986.

Rosenberg, Harold. *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte avila, 1969.

Schaeffer, Jean Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Simmel Georg, *El rostro y el retrato*. Casimiro: Madrid. 2011.

Verón, Eliseo. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1996.



# RESEÑAS



**Guillermo Fantoni**

***Berni entre el surrealismo y Siqueiros:  
figuras, itinerarios y experiencias de  
un artista entre dos décadas***

Rosario, Beatriz Viterbo | Editora UNR  
2014 | 355 páginas

Por **María Cristina Fukelman**

María Cristina Fukelman es magister en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas. Es investigadora en historia del arte, en los últimos años ha dirigido proyectos sobre el campo artístico contemporáneo de la ciudad de La Plata y actualmente se desempeña como profesora titular en Historia IV y V; profesora Adjunta en Arte Contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Realiza las tareas de dirección de becarios e investigación en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano en FBA, UNLP.

Correo electrónico: [mcfukelman@gmail.com](mailto:mcfukelman@gmail.com)

El aporte de este amplio y minucioso trabajo de investigación reside en rescatar las continuidades en la obra de Antonio Berni en diversos niveles. Esta exploración se ha centrado en volver a situar y valorar la obra de Berni en el ámbito de las primeras vanguardias y considerar las prácticas articulando la estrategia estética y política en su Rosario natal, luego de su estadía en Europa, entre los años 1925 y 1928. El lapso comprendido entre 1920 y 1936 es significativo en el itinerario de Antonio Berni, ya que los acontecimientos de esta etapa colaboraron con la constitución de los rasgos que instituyeron su imagen en el arte argentino del siglo XX.

Por tal motivo, este libro se extiende fundamentalmente entre esas dos fechas que limitan, de manera precisa, el primer gran segmento de su vida artística. La primera, indicando el ingreso al campo del arte a través de una serie de muestras individuales que tuvieron un inusitado reconocimiento y la conversión del pintor adolescente en una joven promesa para la ciudad de Rosario. La segunda, señalando la consolidación de un ciclo a partir de la radicación definitiva del artista en Buenos Aires, donde a mediados de ese mismo año publicará el artículo fundacional de su propia elaboración estética, el Nuevo Realismo.

Este libro se halla organizado a partir de una introducción, donde se relevan las numerosas publicaciones sobre Antonio Berni, se describen los trayectos recorridos por el artista a partir de los estudios realizados por reconocidos historiadores del arte, se enumeran catálogos de exposiciones y se incluyen las investigaciones realizadas por Guillermo Fantoni en relación a la constitución de vanguardia rosarina. En este ítem se reseña, a modo de presentación, los objetivos medulares, señalando aquellos aspectos no abordados en las investigaciones previas de diversos historiadores del arte que admiten nuevas interpretaciones.

A continuación de la introducción, el texto se organiza en cinco capítulos y una coda final, narrando distintas direcciones de la formación y experiencias de Antonio Berni.

El primer capítulo, “Maestro generoso y niño prodigio”, atiende a los recorridos iniciales en la formación del artista a través de las publicaciones de la época, la constitución del campo artístico y su autonomía en la ciudad de Rosario. Sintetiza los años de instrucción como alumno aventajado, la cualidad y formación de sus maestros, influenciados por el modernismo catalán, el impresionismo, puntillismo y las prácticas a *plain air*. El autor destaca las precisiones y omisiones señaladas por Berni en sus entrevistas referidas a la etapa de su formación estética. Se relata, también en tono ameno, la trayectoria plástica de su amigo y compañero Luis Ovrard. A partir del análisis de las

publicaciones de la prensa, se dan a conocer las modificaciones en el trato sobre la figura del artista, quien devino de joven y brillante alumno a pintor autodidacta, del apoyo inicial sobre las obras y participación en los Salones de la época al rechazo de las agrupaciones tradicionales ante la vanguardista producción plástica a su regreso de Europa, manifestadas en la prensa local. En referencia a la constitución del grupo Nexus se realiza un breve relato complementando las publicaciones de vanguardia y la influencia de las vanguardias europeas, y las nociones de Raymond Williams referidas a la constitución del campo.

En el segundo capítulo, “Amplitudes geográficas y concepciones extravagantes”, expone las valoraciones que Berni realizara de su viaje a Europa y su estadía en Madrid, París y Florencia. El contacto visual con los maestros europeos desde el renacimiento hasta el siglo XX: Piero della Francesca, El Greco, Velázquez y Goya, y cuan significativos fueron en su formación estética. Las observaciones realizadas por Berni de las ciudades españolas Madrid, Toledo, Granada, la Alhambra, se evidencian a través de la correspondencia del artista y en la elaboración de sus experiencias en las obras pictóricas realizadas. A. Berni compartió, con artistas argentinos en París, tanto vivencias como la admiración a las nuevas propuestas. El llamado grupo de París, constituido por Aquiles Badi, Horacio Butler, Lino Spilimbergo y Basaldúa, se constituyó por experiencias compartidas y afinidades estéticas. Las influencias que Berni recibió en los talleres de André Lothe y Othon Friesz, se explican por su predilección constructivista y las estructuras geométricas en los paisajes urbanos, naturalezas muertas y desnudos. Se destaca en este capítulo la posición de A. Berni, quien era consciente de que los cambios en el campo artístico se correspondían con el movimiento social contemporáneo, la modernidad urbana y un cambiante ritmo de vida.

La descripción de las influencias que recibiera el grupo de París por las vertientes estéticas insertas en las vanguardias europeas, se complementa con la crítica y comentarios desaprobatorios hacia los artistas citados en “La Prensa” y “La Nación”. Estos comentarios se referían a las obras pictóricas expuestas en 1928 en Amigos del Arte, en el “Primer Salón de Pintura Moderna Argentina”. El panorama del campo artístico de la época, la descripción de obras y someros análisis de la crítica acerca de exposiciones realizadas por Berni en Rosario, Buenos Aires y en el extranjero, es completado con la descripción sobre el aporte de los maestros clásicos, el uso de la fotografía, la influencia del fauvismo y, sobre todo, el surrealismo.

Hacia 1928 Berni estableció una amistad prolongada con Luis Aragon, “un vínculo que permitió a Berni no solo internarse en el terreno de las experiencias estéticas más audaces, sino también contactarse con grupos y activistas contrarios al colonialismo y

el imperialismo" (143). Si bien no existen pruebas de la participación activa de A. Berni en las actividades antimperialistas de 1931 realizadas en París, en el plano específicamente estético mantuvo vínculos con Salvador Dalí, Luis Buñuel, André Breton, Tristán Tzara, Paul Elouard y Luis Aragon, y la indubitable influencia de De Chirico, que no fuera reconocida explícitamente por Berni. En los textos biográficos de Horacio Butler se relata el casamiento de Antonio Berni con Paule Cazenave, joven estudiante de escultura en el taller de Antoine Bourdelle y activa simpatizante del partido comunista, orientación política compartida por Berni. Ideología que Butler no compartiera, lo cual se hizo manifiesto a partir la instalación de A. Berni en Rosario hacia fines de 1931, y en sus posteriores participaciones en la revista *Brújula* dirigida por Rodolfo Puiggrós. La postura de Antonio Berni aludía a una alternativa estética y política que aspiraba a expandirse más allá del campo artístico, avanzando sobre asuntos sociales y políticos, culturales y morales.

El tercer capítulo, "Aventuras de un precursor: sueño y realidad", refiere inicialmente a la primera exposición realizada a su vuelta de París, cuya tendencia manifiesta el incipiente desarrollo de una serie de actividades estética y políticamente arriesgadas en la década del treinta para la sociedad argentina de aquella época. Durante esos años el surrealismo y una nueva forma de realismo alejaron a A. Berni de las modalidades que había compartido con el grupo de París. La liberación de la imaginación ligada a la realidad, la fusión del arte y la vida, la superación del formalismo estético, resultan imprescindibles para comprender la penetrante mirada sobre el mundo del artista al explicitar el *Nuevo Realismo*.

La descripción de las obras presentadas en la exposición de 1932 en Amigos del Arte; la enumeración de las obras rechazadas y no expuestas; los testimonios de L. Ouvrard en relación a los cambios que experimentara A. Berni a su vuelta de Francia; el uso del collage; la crítica de José León Pagano y la crónica en retrospectiva que realizara el mismo A. Berni, dan cuenta del ambiente del campo artístico de aquella tensa década del treinta. El Surrealismo fue, según las palabras de Berni, "una nueva visión del arte y del mundo", con una recepción limitada a los integrantes de círculos de iniciados. La vanguardia artística literaria formulada por el periódico *Martin Fierro* asimiló el surrealismo muy selectivamente, sobre todo desde lo formal.

El texto desarrolla una serie de análisis de obras pictóricas y collages, atendiendo la representatividad en clave surrealista, el montaje, la reiteración de elementos iconográficos, el erotismo y la muerte. Reminiscencias y citas de la obra de Giorgio De Chirico en los edificios clásicos, muebles en los valles, personajes mutilados, las llaves, las pesas y, por sobre todo, el sentimiento de opresión. "El paisaje urbano y los recorri-

dos sobre éste le proveyeron al artista los materiales, las situaciones y los objetos que junto a los recuerdos y experiencias de vida se yuxtaponen en sus composiciones” (191).

En el final de este capítulo se expone el influjo que recibió A. Berni de la realidad circundante, producto de la crisis internacional de 1929, la miseria y pobreza redimensionada en nuestro país por la dictadura iniciada en 1930. Esta situación social y política de fuerte impacto en el artista, aunada a la militancia comunista, dieron como resultado la reafirmación de sus convicciones y suscitaron un cambio en su orientación estética, generando una formulación nueva en clave realista. Su trabajo se concentró en Rosario, aunque es relevante en su obra la llegada al país —en 1933— de David Alfaro Siqueiros, quien lo influenció para “enlazar el arte, la vida y la política, discutir el proyecto ideológico redefiniendo las relaciones entre arte y sociedad, ser modernos y revolucionarios” (203).

El cuarto capítulo, “El abanderado de un Nuevo Realismo: alternativas de una doble militancia”, se inicia con la descripción de la actividad pública de un grupo de artistas plásticos e intelectuales en Rosario, movilizadas por la situación de la Guerra Civil en España y la expansión nazi en Europa. Estas acciones se complementan con la labor destacada de A. Berni en la “Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos”, y la creación de una incipiente orientación estética llamada Nuevo Realismo. La crónica de Leónidas Gambartes sobre su experiencia en el campo artístico rosarino y la inmersión de los jóvenes en las corrientes artísticas e intelectuales de la época, dan cuenta de la identificación con las vanguardias y la adhesión a la figura innovadora de Siqueiros, quien en su paso por Buenos Aires había suscitado adhesiones y rechazos por igual, en los intelectuales y artistas, escenario registrado en los debates de *Crítica* y la revista *Contra*. D. A. Siqueiros había llegado a Argentina con la reformulación técnica y el afianzamiento ideológico que había llevado a cabo en el “Bloc de Pintores de los Ángeles en California” con intenciones de profundización para revertir las tendencias políticas de las grandes masas. El clima de esa época se vislumbra, con el surgimiento de la revista *Contra* en abril 1933, revista de corte comunista donde se presentaron diversos artículos, obras de artistas argentinos y extranjeros de vanguardia, con la intención de promover un espacio cultural. En el último número, ya que fue cerrada por la publicación de un poema de R. González Tuñón, se publicó el “Manifiesto de la Unión de Escritores y Artista Revolucionarios” de Rosario, quienes promueven una clara definición política y la constitución de un arte proletario. Esta tendencia floreció en las realizaciones de A. Berni al año siguiente, junto a sus seguidores jóvenes y estudiantes.

En este capítulo se describen las exposiciones, los participantes, los temas y técnicas; la referencia surge a través de las citas de Juan Grela sobre el ambiente cultural de

Rosario, la fundación de *Refugio*, un espacio que reunió artistas de diferentes escuelas, y la acción de A. Berni con la “Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos” en la sede de *Refugio*. Hacia 1935 se constituyó una escuela taller alternativa al sistema de academias, ya que en Rosario la enseñanza artística aún seguía siendo privada. Los miembros de la Mutualidad tenían el propósito de transformar los sistemas de pedagogía artística, con la intención de construir lazos solidarios y de ayuda mutua, mediante la transferencia de conocimientos y experiencias previas, apuntando a la ruptura con el individualismo y las jerarquías. En referencia a los temas y soportes, se priorizaba la enseñanza de la pintura en gran formato, con el propósito de representar la realidad mediante el uso de la fotografía en el mural, para la cual la influencia de David Alfaro Siqueiros fue indubitable. En segundo término, “grabados en madera y linóleo que se incluían en afiches y publicaciones partidarias constituían las manifestaciones más evidentes de una gráfica política vinculada a la militancia comunista” (242).

Presentado el clima de época con el surgimiento del nazismo en Europa y la reagrupación de los partidos políticos en defensa de la democracia, se describe el Salón de Otoño de 1935 en Rosario, reaparición tras tres años de inexistencia, donde La Mutualidad se presentó en bloque con temas que expresan la vida proletaria, la libertad, el avance del fascismo y la guerra. La crítica porteña, de la mano de José León Pagano, fue reprobatoria, bajo el argumento de la autonomía artística y en nombre de la belleza.

Hacia el final de esta interesante sección se presenta un texto publicado en el diario *La Capital* de Rosario, sintetizando toda la actividad de la Mutualidad, publicado en 1936, y, a modo de corolario, se describe el cierre de esta agrupación de artistas y estudiantes hacia 1937, cuando A. Berni, Calabrese y Roger Pla se radican en Buenos Aires; Juan Grela queda a cargo de la filial de Arroyito, un poco desprotegido de los mentores de la agrupación central.

El quinto y último capítulo, “Opciones estéticas y líneas de vanguardia”, refiere a las opciones estéticas y las líneas de vanguardia recorridas por A. Berni, quien, luego de las experiencias realizadas en los años previos a 1936, concibió una forma de arte que establece un nexo entre la experiencia modernista anclada en el surrealismo y las impactantes realidades vivenciadas por aquellos años, plasmada en el Nuevo Realismo. Esta línea estética se presenta mediante la cita de párrafos específicos del manifiesto, publicado en 1936.

El autor realiza una exposición de las ideas de Berni sobre su praxis, sobre la experiencia de la Mutualidad, acerca de la presencia y actividad de D. A. Siqueiros en Buenos Aires referido a “Ejercicio Plástico”, mural ubicado en la quinta de Natalio Botana, los

lugares ideales de producción de murales y la función social del arte. La transcripción de emotivos recuerdos autobiográficos de la niñez de A. Berni publicados en la revista *Crisis* en el año 1986, se corresponde con ciertas representaciones pictóricas de la naturaleza y la cultura coligados a la mujer y al hombre respectivamente, sin abandonar las reflexiones sobre la influencia de De Chirico y su impronta en obras de A. Berni.

La influencia de paisaje social en la obras de gran formato, así como el uso de la fotografía y el fotomontaje, forman parte de los análisis referidos a “Desocupados y Manifestación”, consideradas las obras fundacionales del Nuevo Realismo. Es preciso destacar las referencias al estudio de los modelos potenciales de artistas europeos, de la pintura metafísica, de la iconografía clásica y cristiana, de bocetos y grabados del mismo A. Berni, la disposición de los personajes y la elección de diversos escenarios del paisaje urbano de Rosario natal. La genealogía de las obras del artista se examina exhaustivamente y se confrontan estudios de diversos historiadores del arte con el objetivo de inferir cómo la cotidianeidad del artista se halla anclada en ejemplos específicos de su producción pictórica.

La coda denominada “Torsiones” se constituye a partir de una síntesis de los temas tratados, rescatando los tópicos fundamentales y los objetivos logrados. Se puede citar, a modo de una doble síntesis, la institucionalización del campo artístico en Rosario, la presencia de la historia en la conformación de la pintura de vanguardia en la obra de Salvador Dalí y Giorgio de Chirico, el desarrollo del surrealismo y su anclaje en situaciones críticas; el nacimiento de una forma de realismo en el interior de la series surrealistas, la influencia de ideología comunista a partir del conocimiento y amistad con Luis Aragon. En el derrotero de Antonio Berni es necesario aludir al impacto de la figura de D.A. Siqueiros en la conformación de la Mutualidad, así como la influencia de los planteos técnicos e ideológicos procedentes de una versión particular del muralismo mexicano. En la obra de A. Berni es necesario recordar la significación del realismo mágico alemán, la relevancia de la historia, la cita de la iconografía clásica y cristiana, el rol de los escenarios rosarinos y la realidad social circundante.

El texto de Guillermo Fantoni es un estímulo para conocer la obra de Antonio Berni en una época especialmente dinámica, social y culturalmente, de nuestro país y de las principales naciones europeas donde se modificara el mapa político mundial. Este libro presenta una investigación necesaria y rigurosa para aquellos investigadores y estudiantes de historia del arte argentino interesados en las vanguardias de nuestro país. Asimismo nos recuerda que ciertos temas siempre pueden revisitarse para descubrir significaciones y aportes ignorados en la historia del arte argentino, y se lo puede considerar un estímulo para desarrollar futuras investigaciones.



**José Fernández Vega**

***Formas dominantes***

Buenos Aires, Taurus

2013 | 140 páginas

Por **Ana Sardisco**

Ana Sardisco es docente Titular Ordinaria de Problemática Filosófica, Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes. Profesora Titular de la Facultad de Psicología. UNR. Directora de proyectos de investigación radicados en la Secretaría de Educación y Técnica de la UNR. Expositora en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Evaluadora de anuarios de investigación de la UBA. Autora de publicaciones, compilaciones y artículos en revistas especializadas.

Correo electrónico: [aniram02@hotmail.com](mailto:aniram02@hotmail.com)

*Formas Dominantes. Diálogos sobre estética y Política con Arthur Danto, Hans Belting, Thierry de Duve, Gianni Vattimo y Alavoj Žižek*, reúne las entrevistas que José Fernández Vega realizó a estos cinco intelectuales de relevancia en el ámbito de los estudios político-culturales. El subtítulo nos adelanta un ámbito de interés común que enlaza consideraciones acerca del arte de nuestra época y la política. Las reflexiones que se suscitan a partir de las entrevistas abarcan distintas áreas temáticas: teoría estética, teoría cultural, filosofía y sociología, impregnadas de las circunstancias socio-políticas de hoy.

Creemos relevante el aporte que estas distintas miradas brindan al análisis filosófico del arte, a modo de disparadores de interrogantes y problematizaciones que constituyen la trama de vinculaciones entre cultura, arte, filosofía y política. Los ámbitos interdisciplinarios y pluridisciplinarios, que no están exentos de relaciones complejas y, algunas veces contradictorias, requieren ser pensados en un marco de pluralismo estético y político, sin dejar de lado el contexto de un clima cultural signado por la globalización y la incorporación de categorías del mercado en los circuitos de producción y difusión de las obras artísticas. Esta situación histórica y particular de nuestra época, que lleva a mercantilizar los valores estéticos, nos pone frente al desafío de construir marcos teóricos alternativos para pensar el presente, y de recuperar la huella de la esteticidad de lo político y de la politicidad de la producción artística. Los aportes teóricos de los entrevistados nos llevan a pensar hoy las producciones estéticas con y contra, a pesar de y a partir de Kant, Hegel, Foucault, Lacan, entre otros.

La lectura del libro nos hace reactualizar la pregunta sobre qué es el arte y abrir el interrogante a sus múltiples posibilidades interpretativas, al necesario cruce de miradas y perspectivas. Las manifestaciones artísticas contemporáneas se desmarcan de toda formulación teórica que intente anular la diversidad de sus producciones. Sin embargo es posible, a partir del debate, hacer fructífero el encuentro de diferentes tradiciones filosóficas para construir consensos y disensos, suelo polémico en el que seguimos pensando las implicancias del arte actual.

José Fernández Vega es Licenciado y Doctor en Filosofía (UBA), Investigador adjunto del Conicet y traductor de obras de Foucault, Ricoeur, Marcuse y Eco. Establece las condiciones para que las entrevistas se conviertan en un encuentro dialógico y no en una suma de preguntas y respuestas y pone en evidencia su conocimiento de las temáticas planteadas, sin que esto opaque el relieve del pensamiento del entrevistado. De este modo facilita poder explayarse en su reflexión con un lenguaje coloquial, sencillo, sin perder la complejidad implícita en las vinculaciones entre filosofía, arte y política.

El filósofo Arthur C. Danto es el primer entrevistado, profesor emérito de la Universidad de Columbia, reconocido por sus estudios de filosofía de la historia, filosofía del arte, interesado especialmente en el arte contemporáneo. Comienza el diálogo contando su vinculación con Andy Warhol, anécdotas que serán de algún modo pretextos para mostrar las relaciones entre filósofos y artistas que se preguntan por la definición del arte. Ambos comparten la puesta en debate de concepciones tradicionales, pero la interrogación es eminentemente filosófica.

¿Qué hace que este objeto sea una obra de arte? La pregunta nos instala en el ámbito de la interpretación y la asignación de otro sentido, por ejemplo frente a un objeto cotidiano. ¿Cómo es posible que dicho objeto sea una obra de arte? Esta cuestión requiere una investigación cooperativa que requiere, a su vez, un ejercicio interpretativo que asigne un sentido adecuado. Danto ejemplifica estos temas de modo oportuno refiriéndose a las obras de Marcel Duchamp, Joan Miró, Joseph Beuys y, de modo preferencial, a la “Brillo Box” de Andy Warhol.

El diálogo va tomando dirección hacia temas centrales que evidencian la dimensión política de su teoría estética. El pluralismo estético pone en evidencia que el arte es un símbolo de la libertad democrática. La apertura a la diversidad y a los debates que se suscitan, otorga riqueza al campo estético, pero ya sin exigencias previas a las cuales una obra de arte deba constreñirse. Aquello que es válido para un artista, no necesariamente lo es para otro.

Cierra la entrevista una reflexión sobre las vanguardias y el llamado “fin de la historia del arte”. Para Danto no existen, hoy, corrientes artísticas dominantes al modo en que se presentaban a principios de siglo XX. Asistimos a la institucionalización de las vanguardias. Todo el arte es hoy vanguardia. El fin de la historia del arte hace referencia a que estamos en una época de conquista de la libertad y autonomía, que en algún aspecto nos deja sin esperanzas, pero se puede avanzar y profundizar lo conquistado.

La próxima entrevista es la realizada a Hans Belting, reconocido profesor e historiador del arte, especialista en la época medieval y renacentista, que se refiere al característico entramado, en el S. XX, de la teoría con la actividad artística. Si bien el diálogo es breve, no deja de ser por eso significativo.

Para el profesor alemán el arte se vuelve autorreflexivo, en tanto espacio de producción, autocrítica y crítica cultural. Entiende que el período histórico que se inicia en el Renacimiento se cierra hoy, en tanto estamos inmersos en la crisis de la historia del arte que conlleva, por un lado, la imposibilidad de establecer cánones que guíen la actividad estética, y por otro, la cada vez más creciente mercantilización del arte. Ya no

es posible sostener la idea de un arte universal, y, aún en el contexto de sociedad de la globalización, hay lugar para el arte local.

Los conceptos de forma y belleza parecen haber desaparecido, o al menos ya no ocupan un lugar central. Hoy no tenemos una única narrativa que brinde un canon a seguir.

El libro continúa con la entrevista a Thierry de Duve, profesor Belga de arte moderno y contemporáneo, crítico de arte y filósofo, de amplia trayectoria en investigación, docencia y como curador. Se ha especializado en Duchamp por la importancia que ha tenido en el arte contemporáneo, ya que ejerce gran influencia sobre sus pares, y porque pone a la filosofía del arte ante el desafío de franquear todo tipo de obstáculos teóricos que impidan la libertad estética. Como lector de Kant, propone una reconsideración de su obra, en especial la Crítica de la facultad de juzgar, para tomar de ella algunas categorías que nos permitan analizar el arte del presente. Propone retomar a Kant para relacionar el arte con la ciencia y con la ética.

Las concepciones sobre el pluralismo y el arte político llevan a la reflexión sobre la visión kantiana del “sentido común” y el “gusto”, que para el filósofo ilustrado posibilitan la aspiración a formar una comunidad humana universal.

A lo largo de la charla Thierry de Duve problematiza la relación entre arte y política, muestra su complejidad histórica y advierte sobre la manera en la que hoy el arte pierde su sentido crítico y se convierte en arte oficial, institucional, mientras que el arte de resistencia recorre atajos incómodos.

El siguiente entrevistado es Gianni Vattimo, filósofo italiano que visita con bastante frecuencia nuestro país, cuyos escritos se citan recurrentemente y son bibliografía obligatoria en programas de Filosofía, Ética y Estética. Vattimo se inscribe en el denominado “pensiero debole”, tipo particular de saber que propone volver a pensar las categorías fundamentales de la cultura occidental, que pretendió imponer valores objetivos, válidos para todos los hombres. El pensar débil pone en evidencia que el pensamiento llega al fin de su aventura metafísica.

El filósofo italiano nos invita a problematizar el ámbito estético desde la huella que han dejado los aportes de Heidegger y Gadamer. Desde la perspectiva hermenéutica, que adopta Vattimo, es posible salir de la mirada de la obra de arte como “objeto” y referirse a la vivencia estética. Es decir, una experiencia que es acontecimiento, evento, interpretación. Las experiencias estéticas transforman, no somos los mismos después de ellas porque nos conmociona y construyen la comunidad. Son acontecimientos que reúnen, aglutinan, dan pertenencia comunitaria. Creemos que es un aporte relevante

del profesor turinés pensar el arte como vínculo social, lugar en donde los grupos se reconocen.

Vattimo remite la problematicidad del arte al hecho de que las obras no hablan por sí mismas, sino a través de sus interpretaciones. Interesante mirada para los que inician un camino de reflexión en la filosofía del arte, que se preguntan por el arte como se da en nuestro mundo; esto es construir una ontología de la actualidad.

Cierra el libro la entrevista a Slavoj Žižek, filósofo esloveno, investigador, profesor invitado por reconocidas universidades de distintos continentes. El interés que ha despertado este intelectual ha motivado la traducción de la mayoría de sus obras.

El diálogo se inicia con reflexiones acerca de la tensión entre libertad e igualdad en el contexto de las democracias liberales. La democracia no garantiza una mayor igualdad, la experiencia en Latinoamérica puede dar cuenta de ello. La prédica posmoderna de valores como la pérdida de identidades, la libertad para elegir y la certeza de vivir en el mejor sistema posible, son los valores de la ideología dominante, que triunfan frente a los viejos objetivos políticos. Žižek nos alerta sobre las consignas de una sociedad permisiva y su cultura posmoderna, que indican la búsqueda del goce absoluto. El discurso psicoanalítico nos propone, por el contrario, que podemos elegir no gozar.

Es interesante la lectura crítica del filósofo esloveno de la idea liberal que sostiene que el mercado supera al Estado. El aparato estatal emplea cada vez más dispositivos de control y vigilancia que todo registran. La entrevista va retomando una y otra vez los dilemas de la izquierda hoy, con su persistencia en los fracasos, el análisis crítico de Lenin, el impacto de Michel Foucault, Toni Negri, Adorno y Althusser, entre otros.

Considero que la lectura de estas entrevistas es un importante aporte para quienes se sigan preguntando por el arte y las siempre complejas relaciones entre filosofía, estética y política.



**Marcelo I. Nusenovich**

***Arte y Experiencia en Córdoba en  
la segunda mitad del siglo XIX***

Córdoba, Editorial de la Universidad  
Nacional de Córdoba  
2015 | 550 páginas

Por **Clementina Zablosky**

Clementina Zablosky es Licenciada en Grabado y Magister en Comunicación y Cultura contemporánea por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesora titular en el área histórica cultural de la carrera de artes visuales en la Facultad de Artes de la misma casa de estudios. Como investigadora aborda problemáticas de la historia del arte en Córdoba, vinculadas, particularmente, a los contextos de producción y recepción del paisaje como imagen significativa de la cultura local. Ha publicado avances y resultados de su investigación en libros y revistas especializadas en Argentina e Italia.

Correo electrónico: [clementinazablosky@gmail.com](mailto:clementinazablosky@gmail.com)

*Arte y Experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX* es el resultado de una investigación realizada por Marcelo Nusenovich en el marco de su tesis doctoral. El autor es Profesor Superior y Licenciado en Pintura, Magíster en Sociosemiótica y Doctor por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es Profesor Titular Plenario en el área de Historia del Arte de la Facultad de Artes de la misma universidad.

El libro de Nusenovich aborda las relaciones entre las producciones visuales, la pintura al óleo, en particular, y la cultura del siglo XIX en Córdoba. El autor describe y analiza las prácticas y los intereses que se ponen en juego en el espacio especializado del arte, y su interacción con prácticas y motivaciones extra-artísticas, económicas, políticas, religiosas, étnicas o de género, que se proyectan y configuran en la experiencia individual y social.

La investigación estudia el proceso de formación de un campo artístico en el período que comprende la segunda mitad del siglo XIX, desde la creación del “Aula de la Concepción” de la Universidad de San Carlos en 1857, a cargo del pintor portugués Luis Gonzaga Cony, la Exposición Nacional de 1871, hasta los preparativos y festejos del Centenario en 1910.

En este marco temporal, Nusenovich describe cómo la ciudad de Córdoba asiste al proceso de modernización en el contexto nacional de consolidación del estado republicano. En la trama general, el autor indaga y señala las marcas particulares específicas, locales, de dicho proceso nacional en Córdoba.

El proceso de modernización se había iniciado en el último tercio del siglo XIX, impulsado por las presidencias de Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874) y Nicolás Avellaneda (1874-1880) en la nación y los gobiernos de Antonio Del Viso (1877-1880) y Miguel Juárez Celman (1880-1882) en la provincia de Córdoba. Comprendía un conjunto de acciones tendiente a mejorar las condiciones de la producción y el desarrollo económico de la región. Entre las principales acciones que se llevaron adelante, se encuentran el fomento de la inmigración, con el objetivo de poblar diferentes regiones del país; el tendido de la red ferroviaria y la construcción del sistema hídrico en el territorio provincial, necesarios tanto para el asentamiento de las colonias agrícolas y el desarrollo de la actividad agropecuaria, como para la explotación de los recursos y el desarrollo de la industria, la técnica y la ciencia.

Para la exposición de este proceso, el investigador se aleja del desarrollo cronológico y lineal de una periodización y de una sucesión de acontecimientos a la manera de una historia tradicional. En su lugar, recurre a la especificación de “situaciones de interés” históricas, culturales, locales, en las cuales las prácticas o maneras de hacer

estéticas y artísticas se entraman con otras prácticas sociales, siendo configuradas unas por otras.

Este abordaje relacional está presente en la forma en que el profesor Nusenovich enseña la historia de las artes en el grado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Y pone de manifiesto una forma de pensar la historia, la cultura, el arte, como tramas en las cuales se conforman e incorporan hábitos y sentidos diferentes que modelan las mentes y los cuerpos de unos hombres y unas mujeres diferentes a nosotros.

En este caso, mentes y cuerpos de hombres y mujeres del siglo XIX en Córdoba. Mentes y cuerpos de hombres y mujeres que, viviendo en una ciudad considerada “aislada” en comparación con otros centros como Buenos Aires y Rosario, presenciaron la llegada del tren a la ciudad en 1870 y la transformación de la trama urbana, asistieron al espectáculo de la Exposición Nacional de 1871 y al proceso de construcción del Pabellón de Exposiciones, donde recorrieron sus instalaciones y jardines.

Mentes y cuerpos de hombres que se formaron como artistas y se desempeñaron como maestros y profesionales en el medio local, dando clases en sus academias particulares, realizando encargos para comitentes públicos y privados, para el estado nacional y las órdenes religiosas.

Estos temas, hasta aquí presentados de manera general, son abordados de manera densa, en los tres capítulos y las conclusiones del libro.

En el primer capítulo y bajo el título “Arte y experiencia gótica”, Nusenovich describe e interpreta el ambiente monacal de Córdoba a mitad del siglo XIX y analiza algunos cambios que se producen en torno a 1870, con la llegada del ferrocarril a la ciudad. “Gótica” es una expresión que el autor recupera de Domingo Faustino Sarmiento y de la prensa del momento. El escritor sanjuanino, en su libro *Facundo*, se refiere a la catedral de la ciudad de Córdoba como “gótica” y alude a su condición de urbe religiosa y “medieval”, llena de iglesias. La prensa usa el calificativo de “godo” para mencionar lo hispano.

En este contexto, el investigador interpreta la obra “La llegada del tren a Córdoba”, testimonio triunfal del acontecimiento, y revisa la trayectoria de su autor, el pintor lusitano Luis Gonzaga Cony, radicado en la ciudad mediterránea. Particularmente, historiza el proceso de creación e inauguración del “Aula de la Concepción” de la Universidad de San Carlos bajo la dirección del maestro portugués, donde se forman como artistas los llamados “Precursores” o “Grupo de Córdoba” en la historia del arte argentino: Genaro Pérez, el “mejor alumno” convertido en pintor canónico local, Andrés Piñero, Fidel Pelliza, José María Ortiz y Herminio Malvino. Analiza las obras y estudia el estilo

de estos artistas y los géneros pictóricos que abordan, entre los que se destaca el retrato y la pintura religiosa frente a la pintura de paisaje y de costumbres, que también practican. En este punto, Nusenovich introduce un cambio y produce un desplazamiento en relación a la narrativa sostenida por la historiografía del arte de Córdoba, situando a Gonzaga Cony como “Precursor”.

En el segundo capítulo, denominado “Arte y experiencia moderna”, el autor se centra en los procesos políticos y sociales, y analiza, en el marco del proceso modernizador de la llegada del ferrocarril a Córdoba y la ampliación de la trama urbana entre 1870 y 1890, referida por Boixadós, las relaciones entre la Iglesia católica y el Estado laico en los ámbitos nacional y provincial. En este contexto, describe la Exposición Nacional de 1871, demostración de la industria y de los productos argentinos, que formaba parte del programa civilizador de Sarmiento, Presidente de la República, de Nicolás Avellaneda, Ministro de Justicia e Instrucción Pública, y de sus colaboradores. Se presentan los preparativos y el desarrollo del espectáculo, y la exhibición de la Galería de Pinturas. En esta ocasión, el jurista y pintor cordobés Genaro Pérez recibe un premio. Nusenovich construye esta “situación de interés”, donde se entrecruzan el reconocimiento geopolítico de Córdoba en el concierto nacional y la consagración de la figura de Pérez como el más representativo de los “Precursores” para el relato de la historia del arte local.

En el tercer capítulo, “Arte y experiencia estética”, el investigador indaga la experiencia pictórica entre 1880 y 1910, situada en el contexto de las transformaciones de la ciudad, y plantea tres apartados desde los cuales construye las diferentes interacciones y proyecciones de las prácticas artísticas y la vida social: 1. “Arte y experiencia pictórica”; 2. “Arte y experiencia de género” y 3. “Arte y experiencia religiosa”.

En el apartado “Arte y experiencia pictórica” expone la situación de la pintura en Córdoba, analizando las posiciones de los artistas. Examina la controversia entre “dos modos de ver” inscriptos en la práctica de la pintura al óleo, que se plantea en torno a dos grupos identificados como “antiguos” y como “modernos”, según la afirmación del pintor catamarqueño Emilio Caraffa, formado en Rosario, Buenos Aires, Italia y España, y radicado en Córdoba. Al primero pertenecen el “maestro lusitano” y sus discípulos, los “Precursores” o el llamado “Grupo de Córdoba”. Al segundo, el mismo Caraffa.

El autor revisa cuestiones de la pintura al óleo asociadas a la ilusión táctil y al efecto ilusionista, verosímil, de ver lo representado “tal como el real”, así como los modelos de formación artística de Gonzaga Cony, Pérez y Caraffa, que en la versión de este último eran opuestos, tal como se lee en las fuentes periodísticas de la época. Nusenovich reconoce y relativiza esta oposición de “antiguos” y “modernos”. Por un lado, indaga el proceso de oficialización en 1896, de la Escuela de Pintura-Copia del Natural bajo la

dirección de Caraffa, y señala cómo se impone a otra iniciativa proveniente del Ateneo de Córdoba (1894-1913). Por otro lado, muestra que el Grupo de Córdoba practica la pintura al aire libre y la copia del natural, y desestima el supuesto aislamiento de estos pintores locales respecto a las tendencias artísticas de su tiempo, dando cuenta del conocimiento de aquéllas por el contacto con publicaciones internacionales.

En el apartado “Arte y experiencia de género”, el autor plantea “situaciones de entrecruzamiento de las mujeres con la belleza sobre el fondo de dominación masculina en el campo artístico”. Aquí se muestra cómo las mujeres incursionaron en los géneros de paisaje y naturaleza muerta, éste vedado a los hombres, y compartieron el género religioso en el proceso de formación con sus maestros. Asimismo se destacaron en las artes menores, fundamentalmente en el bordado, vinculado a la industria textil. Además de las mujeres artistas, Nusenovich hace visible la presencia de las mujeres que él denomina “sensibles al arte” y cuya participación, desapercibida para una historia oficial, sobresale en la producción estética de fiestas y bailes como en la escenificación de los dramas estatales, mediada por su pertenencia a asociaciones católicas femeninas.

En el apartado “Arte y experiencia religiosa”, describe e interpreta algunas prácticas en las cuales se articulan el arte y la religión, situadas en un medio católico. En particular, aborda los contextos de producción y recepción de diferentes obras, como las pinturas que realizan Genaro Pérez y su amigo personal, el pintor italiano Honorio Mossi, radicado en Córdoba entre 1890 y 1911, para la Iglesia de Santo Domingo; el retrato de la fundadora de la Orden de las Esclavas, Catalina de María Rodríguez, hecho por Genaro Pérez, y la pintura de Emilio Caraffa para el techo de la nave central de la Catedral. Asimismo, el autor analiza los festejos del centenario como “situación de interés”, y las coincidencias del estado nacional con el catolicismo.

En la construcción interpretativa de estas situaciones, Nusenovich detecta una serie de “tensiones” en el campo del arte y fuera de él, así como de “contaminaciones” estéticas y sociales.

Entre las tensiones que configuran y se configuran en el campo artístico, se pueden mencionar aquéllas asociadas a los modos de ver y representar, históricamente contruidos, en la pintura al óleo. En el campo local, la tensión se produce entre el modo “antiguo” de la pintura como copia de fotografías y estampas para la ejecución de retratos y pintura religiosa, y el modo “moderno”, de la pintura como copia del natural, para la realización de la figura humana a partir de modelos vivos y la observación directa del paisaje. Estas tensiones se presentan, por entonces, encarnadas en los artistas del

“Grupo de Córdoba” y Caraffa, unos formados artísticamente en una Córdoba provincial y, el otro, en las ciudades argentinas y europeas cosmopolitas.

Otras tensiones en el campo del arte son aquéllas detectadas entre varones y mujeres, en un espacio dominado por los hombres que aparecen como maestros, directores de academias y reconocidos profesionales del medio, que ejecutan los principales encargos y trascienden en la historia del arte local. La práctica femenina queda reducida al trabajo como artistas de artes menores y géneros permitidos, así como al trabajo de organizadoras y autoras de la producción estética de eventos sociales.

Las contaminaciones del arte y lo social se hacen visibles, en las redes de relaciones de los artistas, como la pertenencia a las familias notables de Córdoba, el caso del consagrado Genaro Pérez, o las estrategias para la creación de vínculos políticos con esas familias fundadoras de procedencia hispánica, como el matrimonio, el caso del pintor de origen italiano, Emilio Caraffa. Asimismo se advierten las tensiones entre la experiencia “gótica”, de raíz hispana y católica, referida por Sarmiento, y la experiencia moderna del proceso de urbanización de la ciudad y la llegada del ferrocarril y la inmigración. Las tensiones de una “modernidad católica”, en términos de Vagliente, que se dirimen en una “sociedad clerical”. Una sociedad que, según Roitenburd, reconoce en la iglesia católica un organismo tan responsable de la construcción del orden republicano como el estado laico de ideas progresistas y liberales.

Para configurar estas tramas, y reconstruir estas prácticas estéticas y sociales desde una perspectiva histórica, Nusenovich recurre a conceptos y metodologías provenientes de la historia del arte, la filosofía del lenguaje, la antropología y la sociología de la cultura.

La noción, “el ojo de la época” de Baxandall, autor a quien le rinde un homenaje en el título de este libro, es usada para analizar los hábitos visuales presentes en las obras artísticas y modelados en la vida social. El historiador inglés afirma que el equipamiento mental con el que los hombres ordenan su experiencia visual, además de físico es cultural, es decir, opera con categorías, convenciones y hábitos incorporados en las prácticas. El carácter performativo del lenguaje de Austin, los conceptos de “campo” y “habitus” de Bourdieu, la “descripción densa” de Geertz, se articulan con abordajes estilísticos e iconográficos de la historia del arte, para el análisis de las fuentes periódicas y el estudio de las imágenes, estimados en su condición de estímulos estéticos. Mediante la interpretación de dichos estímulos, Nusenovich busca mostrar los valores que resaltan tanto en la escena del arte culto como en la vida cotidiana, y comprender cómo actuaban en las mentes y cuerpos de esos hombres y mujeres del siglo XIX.

Este libro constituye un aporte para los estudios culturales y visuales locales, por dar a conocer aspectos particulares del arte y de la cultura cordobesa, tales como las prácticas de las mujeres “artistas” y de las mujeres “sensibles al arte”. Asimismo contribuye a revisar críticamente la historiografía local, produciendo desplazamientos en el relato histórico de las trayectorias de los artistas en Córdoba, de su supuesto aislamiento, haciendo visible la figura precursora de Luis Gonzaga Cony, posicionando las figuras del “Grupo de Córdoba” como pintores modernos.

Aporta también nociones fundamentales construidas por el autor, como la de “ethos católico” y “cuerpo católico”, para caracterizar los retratos cordobeses del siglo XIX y percibir las proyecciones artísticas y culturales que configuran, por entonces, los cuerpos y las mentes de hombres y mujeres.

Este trabajo se suma a otras publicaciones de Nusenovich y de investigadores locales que analizan el arte y la cultura de Córdoba. En mi opinión, una contribución fundamental del libro es la estrategia conceptual y metodológica que el autor desarrolla para narrar las mediaciones entre prácticas artísticas y procesos sociales, logrando dar cuenta de esa dimensión temporal y vívida que es la experiencia. En este sentido motiva a continuar con esta línea de investigación y a explorar otras posibles, como la de género, ofreciendo un desafío a los investigadores y académicos interesados en los estudios en artes desde una perspectiva histórica y social.

## Bibliografía

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

---. *Pattern of intention. On the historical explanation of pictures*. Yale: University Press, 1985.

Boixadós, Cristina. *Las tramas de una ciudad. Córdoba entre 1870 y 1895. Elite urbanizadora, infraestructura, poblamiento*. Córdoba: Ferreyra editor, 2000.

Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1993.

---. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Geertz, Clifford. “La descripción densa”. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1998.

---. “El arte como sistema cultural”. *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994.

Moyano López, Rafael. *El Doctor Jenaro Pérez. Magistrado y artista cordobés*. Córdoba: UNC, 1942.

Pagano, José León. *El arte de los argentinos*. T. 1. Buenos Aires: Goncourt, 1940.

Roitenburd, Silvia. *Nacionalismo católico. Córdoba (1862-1943). Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo*. Córdoba: Ferreyra, 2000.

Vagliente, Pablo. *Indicios de modernidad. Una mirada sociocultural desde el campo periodístico de en Córdoba, 1860-1880*. Córdoba: Alción, 2000.

**Rubén Naranjo**

***Territorio de Resistencia***

Rosario, Río Ancho  
2015 | 310 páginas

Por **Gabriela Mercedes Rodi**

Gabriela Mercedes Rodi es Licenciada en la Especialidad de Grabado de la Escuela de Bellas Artes perteneciente a la Universidad Nacional de Rosario, donde cumple funciones docentes en la Cátedra de Grabado I desde el año 2001. Es codirectora y coordinadora general del Centro de Investigación Desarrollo y Difusión de Arte Impreso –CIDDAI– de dicha universidad. Se ha desempeñado como impresora de la obra gráfica de Ricardo Warecki, y actualmente realiza las estampas de la artista visual María Josefa Salinas. Participa con su obra gráfica en salones, realiza ponencias y dicta cursos en el Simposio Internacional de Arte Impreso en San Miguel de Tucumán y en el Encuentro Nacional de Grabado en Mar del Plata. Escribe textos para catálogos de muestras de artistas de la ciudad de Rosario.

Correo electrónico: [gabrielarodi@hotmail.com](mailto:gabrielarodi@hotmail.com)

En noviembre de 2015 comienza a circular en la ciudad de Rosario el libro *Territorio de resistencia*, textos escritos por Rubén Naranjo (Buenos Aires, 1929–Rosario, 2005) entre los años 1984 y 2004. Dentro de la colección *Palabras Recobradas*, Río Ancho Ediciones reúne escritos periodísticos, conferencias y otros textos del autor, junto a una emotiva biografía escrita por Mirta Sellarés y Juan Bereciartúa.

Reconocido como docente, artista, editor, militante activo por los derechos humanos, como un incansable constructor que configuró, en nuestra ciudad, realidades particulares, Rubén Naranjo emerge de sus textos como un hombre de fuertes convicciones, inmenso, profundamente comprometido con la realidad social y política de su tiempo. Su formación en el campo del arte constituye el filtro fundamental, humano y profesional, con que piensa, analiza su época y pone en acción sus fuerzas para transformar el espacio político y cultural.

Del archivo familiar y personal del autor surge este cuerpo de textos escritos en forma sistemática una vez restaurada la democracia. Existen textos previos de carácter excepcional, como señala Osvaldo Aguirre en la introducción, escritos bajo la protección necesaria del seudónimo o en la intimidad de la correspondencia mantenida con sus seres queridos en tiempos de dictadura.

En sus señalados textos periodísticos aborda con actitud crítica asuntos relacionados al desarrollo del espacio público desde las inquietudes de una sociedad violentada por abusos políticos, por desigualdades económicas y por aberraciones militares de un tiempo pasado, pero próximo en el cuerpo del pueblo. Rubén Naranjo se dedica al ejercicio de develar, mediante sus reflexiones, el impacto del naciismo y de la dictadura militar en Argentina, como ejemplos de genocidios sin localidad, de crímenes contra la humanidad. En su voz truena la idea de la recuperación de la memoria frente al perdón y el olvido... “intentemos oír... las víctimas están... los derechos humanos pueden ser palabras: las víctimas son tangibles...” (30).

Poco más de una década tiene esta realidad que nos enfrenta con el terror, con la destrucción y con la muerte. Sus víctimas comparten nuestro tiempo y por ello no tienen pasado. Es válido recurrir a exhibidores para acercar los días de un siglo. No son necesarios, en cambio, para tener presente a las víctimas del terrorismo de Estado. Cuando los turistas ingresen a la Jefatura de Policía de Rosario –ya que forma parte del tour oficial– es posible que, además de las voces de los guías, escuchen los ecos de otras voces que podrán decir –que dicen–: aquí se torturó, aquí se asesinó.

En *Conferencias y otros textos* se evidencian, y de manera significativa, sus pensamientos y estudios sobre educación, sobre la formación y el trato hacia los niños, inspirado por Janusz Korczak, maestro, escritor y médico polaco gaseado en 1942 junto a los niños del asilo de huérfanos judíos del gueto de Varsovia. Se muestra permeable a las innovadoras prácticas pedagógicas de las hermanas Olga y Leticia Cossettini; e inspirado por Rosa Ziporovich y su incansable actividad docente, política y gremial. El sentido reconocimiento a sus amigos y artistas aparece para enriquecer el ámbito de sus tareas atravesadas de los afectos que redimensionan el impulso de su ineludible labor.

Escribe siempre desde una intensa relación entre arte y educación, dejando constancia, en sus relatos, de una praxis estratégica inscripta y puesta en juego desde las múltiples funciones cumplidas a lo largo de su trayectoria. Se desempeñó en la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, como Regente, director editorial y de su instituto secundario; en la Universidad Nacional de Rosario como profesor en Arquitectura, y primer director en la Escuela de Bellas Artes, apenas iniciado el período democrático. Como gestor en organizaciones de defensa de los derechos humanos. Como militante incansable por el derecho de los niños. Como autor intelectual y partícipe necesario en *Tucumán Arde...* Como escritor, orador, como maestro, como artista. Rubén Naranjo fue un “agitador cultural”, en la voz de su amigo Rafael Ielpi, “un tipo que quiso mover las aguas que suelen estar demasiado quietas a veces” (307), un hombre cuya espesura se advierte en la profundidad de sus amores, un hombre que nos dejó la textura de su espíritu en sus palabras porque “un libro es un arma poderosísima, no lo podés destruir. Vos lo podés matar a Haroldo Conti pero no a su obra. Un libro impreso tiene alas, puede estar en el mundo” (254).

Llenando espacios vacíos con memorias, *Territorio de resistencia*, de Rubén Naranjo, se suma como parte fundamental del relato histórico nacional, como testimonio de un tiempo pasado puesto al día en cada página, de un tiempo sentido con intensidad y con el compromiso de haberlo vivido sin atajos.





# ARCHIVOS



## **Fragmentos de una conversación con Rubén Baldemar**

28 de marzo de 2002

### **María Cristina Pérez**

Universidad Nacional de Rosario

María Cristina Pérez nace en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina. Obtiene su título en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Es docente investigadora. Dirige el proyecto en curso El Dibujo es. Ha sido Directora de la Escuela de Bellas Artes. En la actualidad es Consejera Directiva titular en el Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Es docente titular concursada en Dibujo III, Dibujo V, y Taller de Pintura II (Especialidad). Coordina, junto a la Licenciada María Laura Carrascal, el Ciclo de Complementación Curricular de Licenciatura en Indumentaria, Moda y Arte. Participa en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Expone desde 1983 en muestras grupales e individuales. Ha participado en numerosos salones, obteniendo premios y menciones. Su muestra más reciente, "Dibujo Instalado" tuvo lugar en noviembre de 2014 en el Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario (ECU).

Correo electrónico: [mcperez@fhumyar.unr.edu.ar](mailto:mcperez@fhumyar.unr.edu.ar)

Mirábamos unos collages que Rubén estaba haciendo; se trataba de fotografías de espacios arquitectónicos, el procedimiento, muy simple: copiados en espejo, los fragmentos aparecían sobre el papel como una mariposa de alas desplegadas y simétricas. Especie de mancha del test de Rorschach arquitectónica, la composición obtenida trocaba en otra imagen y se abría a diversas interpretaciones. Jugábamos con las fotos varios minutos.

Rubén las llamaba “Arquitecturas blandas”, ya que las líneas, los planos y los volúmenes parecían masa maleable y moldeable por efecto de lo óptico.

También había otras fotografías en color, fragmentos de cuerpos en jeans... se repetía el juego del collage, él las llamaba *Autorretrato (trans)* 1 y 2. En éstas (cómo siempre que se manipulan fragmentos de cuerpos humanos) las ilusiones ópticas y el engaño nos hacían reír como chicos ante un chiste verde.

Rubén me decía que para recorrer sus obras debíamos elegir como acompañantes a Narciso y a Goldmundo (Hesse); afirmaba seriamente no poder prescindir de ninguno de los dos, aun cuando, al conocerlos desde hacía tiempo, se había sentido identificado plenamente con Goldmundo en un principio, pero luego, poco a poco, comenzaría a identificarse con Narciso. Se le antojaba pensar que ambos eran uno solo, y que en esa relación amorosa entre la pasión y la razón, estaba el arte.

Goldmundo, guapo mancebo inocente, había ingresado en el convento de Mariabronn por voluntad paterna. Allí conoce a Narciso, un monje con una inteligencia sobresaliente. Goldmundo aprende de él y del mundo que lo rodea, despierta su conciencia. Ambos personajes se vuelven inseparables pero más tarde deben apartarse uno del otro para recorrer diferentes caminos.

Narciso se preparará como futuro prior, cultivando la meditación, el aislamiento, la soledad y la paz del claustro, mientras que Goldmundo elegirá la libertad y vagabundeará por el mundo caótico y sensible.

Cada uno por separado buscará el sentido de su vida por vías opuestas. Y tan contrarios son estos caminos como lo son ellos mismos y su forma de ver el mundo que los rodea. La racionalidad y el orden contrastan con la pasión vital y la embriaguez: Apolo y Dionisio. Sin embargo, buscar lo inherente al hombre no conduce a ninguno de los dos a una respuesta, por el contrario: en esta búsqueda se alejan de sus orígenes, que son, en definitiva, el objetivo perseguido. Ni la razón lógica de Narciso, ni la intuición apasionada y pura de Goldmundo, son suficientes por separado.

Mientras mirábamos las fotos pensaba que podíamos invitar a otros compañeros al viaje (o quizás se trataba de los mismos con otros nombres). Por ejemplo a los “Testigos oculistas” de Marcel Duchamp, situados en “La novia desnudada por sus solteros” (1915-

23), esas figuras geométricas que nos recuerdan a las de la óptica y aluden a los testigos que presencian los milagros en los cuadros religiosos; otro compañero sería el psiquiatra y frustrado artista suizo Herrmann Rorschach, creador del famoso test de evaluación de la personalidad que portaría bajo su brazo a las “Rorschach Paintings” (1984) pinturas de gran tamaño de Andy Warhol. Como Warhol no era muy afecto a teorizar sobre sus obras, la galería Gagosian encomendó la tarea a Rosalind Krauss, que escribió el catálogo de la muestra exhibida en 1996 en Nueva York. Ella leería en las series una visión paródica de los “campos de color” de la abstracción, una corrupción de la pintura practicada por Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski. Si estos pintores buscaban trascender la carnalidad del expresionismo abstracto llevando la pintura a la pureza óptica, Warhol nos recordaría que lejos de esta sublime aspiración ninguna forma es tan inocentemente abstracta como para no parecer dentro de un relato literal un pájaro o una flor.

En “Arquitecturas blandas”, La balastrada de la escalera parece una zapatilla de punta... los pliegues del jean, una sonrisa...

Antojábasele que toda existencia se asentaba en la dualidad, en los contrastes; se era mujer u hombre vagabundo o burgués, razonable o emotivo; en ninguna parte era posible, a la vez, inspirar y espirar, ser hombre y mujer, gozar de libertad y de orden, guiarse por el instinto y la mente; siempre había que pagar lo uno con la pérdida de lo otro y siempre era tan importante y apetecible lo uno como lo otro.

Tenía, asimismo, que despedirse de sus propias manos, de sus propios ojos, del hambre y la sed, de la comida y la bebida, del amor, de tocar el laúd, del dormir y despertad, de todo. Mañana volaría un pájaro por el aire y ya no lo vería, cantarían una muchacha en la ventana y ya no la oiría cantar, correría el río y por él nadarían callados los peces oscuros, soplaría un viento que arrastraría por el suelo las hojas amarillas, brillaría el sol y el cielo estrellado, los mozos y mozas se encaminarían al baile, aparecerían en los montes lejanos las primeras nieves... y todo proseguiría su marcha, los árboles proyectarían sus sombras al costado, los hombres mirarían alegres o tristes con sus ojos vivos, ladrarían los perros, mugirían las vacas en los establos aldeanos, y todo eso sin él, nada de eso le pertenecería ya, a todo se vería arrancado (Hesse).

Con Narciso como guía, las obras que Rubén estaba haciendo ese año, se presentaban despojadas y concentradas, dejando atrás el exceso del ornamento en la materialidad, aunque no así en los múltiples discursos entrettejidos. Ese tramar que es un método productivo en su quehacer... hablaba de ir encontrando los pedazos para luego rearmarlos, no teorizaba demasiado pero tampoco pretendía “desconocer inocentemente”. Afirmaba conocer cada fragmento en profundidad, pueden ser de obras, obras completas o un “aire de época” determinado. Buscaba un camino entre la perplejidad.

## **Páginas 2 y 3 de la tesina**

El 16 de enero de 1999 recibí, en horas de la mañana y por el correo ordinario, un grueso sobre de papel madera. Contenía una carta manuscrita y un juego de borrosas fotocopias.

En la carta, alguien que yo no recordaba conocer me hacía un encargo. Con respecto al lugar de emisión, si bien yo había estado allí un par de veces, siempre lo había hecho en calidad de turista, anónimo y despreocupado; jamás había realizado entrevista alguna relacionada con mi hacer y, aparte de museos y unas cuantas iglesias, era consciente de no haber entrado a ninguna galería de arte. De los incidentales conocidos con los que había desgranado alguna casual conversación, ninguno se dedicaba al comercio del arte.

También me inquietó el pedido; yo no me dedico a trabajar por encargo, y menos en escultura, que hacía años no practicaba. En fin, del encargo hablaré más adelante y con mayor detenimiento, puesto que así lo requieren los variados y muy inquietantes acontecimientos que de él devinieron. Meditando en la dura jornada que me aguardaba, a pesar de estar de vacaciones, entré al baño dispuesto a disipar con buena ducha y mejor afeitada las incipientes sombras que la recién llegada correspondencia comenzaba a proyectar sobre el ya enrevesado ajedrez que debía jugar ese verano si aspiraba a concluir en término mis estudios universitarios.

Mi baño es todo blanco: el piso, las paredes, los sanitarios, todo, absolutamente todo blanco; su ventana, que da al este, admite, en la mañana, una invasión de luz que confiere al lugar una iridiscencia muy particular, casi irreal. Cuando dejé la ducha reparé una vez más en esta particularidad, parecía como si ese día la posición del sol se esforzara en potenciar la reverberación o era, pensé, el estado particular en que me había puesto la carta lo que aportaba cierta

sensación de inmaterialidad a los objetos e incluso a mi propia presencia dentro de ese cotidiano lugar.

Antes de comenzar a afeitarme decidí echar una mirada a las fotocopias que habían quedado sobre la mesa del living. El juego, unido por un deslizante, mostraba trozos de un manuscrito; comenzando a leer salteado deduje, por el tono, que parecía tratarse de un diario íntimo; cerraba el juego una nota mecanografiada en la que se informaba, en tono ministerial, que dicho material eran fragmentos hallados en la Colonia del Sacramento y que habían pertenecido al diario privado de un tal Ramoncito Balpacena, artesano del Gremio de los Escultores.

Se adjuntaba también la fotografía de un busto romano y por lo que pude evaluar, si bien la factura era impecable, había algo, un cierto hálito, que me hacía no terminar de aceptar como definitivamente “clásica” la estirpe de la pieza. Más allá de que no soy precisamente un experto en arte clásico ni es mi ambición llegar a serlo, decidí desconfiar al respecto, mas sin dar a ello mayor trascendencia.

La oferta que se me hacía en la carta era lo suficientemente tentadora como para no desecharla de plano y si lograba reorganizar mi ya muy apretada agenda, estimé que sería posible llevar adelante la empresa sin descuidar mis compromisos previamente pactados.

Mi horizonte veraniego, poblado por los reclamos de mi tesina, que ya incluía un busto (el mío), vio duplicarse la demanda y en rasgo paternal pensé que de un unigénito ahora se me reclamaba la parición de mellizos.

Más divertido que preocupado enfrenté el espejo dispuesto a terminar mi toilette.

En este aire divertido volví a zambullirme en la irrealidad luminosa del baño y para seguir la broma crucé el toallón (blanco también) sobre mi hombro izquierdo remedando el chitón de Boecius y puse, a modo de fíbula, un amarillo jabón de glicerina a medio camino hacia su desaparición.

Me quedé contemplando la pantomima y mis ojos, que seguían siendo mis ojos, dejaron de reír. No eran extraños, insisto, seguían siendo mis ojos, pero me observaban, me observaban desde otro lugar, más hondos, más profundos, más viejos.

Desarmé todo. Procedí a afeitarme (Baldemar 2-3).

## Una charla sobre la obra de Rubén Baldemar

Hablar de la obra de Rubén Baldemar es hacer un viaje por los territorios de la Historia del Arte. Viaje singular, no necesariamente cronológico, y en el que varios caminos diferentes nos llevan al mismo destino. Utilizo la metáfora del viaje para describir en este caso la categoría objetiva de la cita que interpela al espectador de la obra.

Definamos esta categoría, la cita. Tenemos que para el crítico italiano Renato Barilli –según lo afirmara a propósito de la exposición “La repetición diferente”, realizada en Milán en 1974– existe afinidad entre el citacionismo contemporáneo y el revivalismo y eclecticismo de finales de los siglos XVIII y XIX, como se puede observar en el Neoclasicismo, en los prerrafaelistas y en algunos simbolistas. Después de 1916, la “tradición moderna” occidental, había descubierto ya la “modernidad de la tradición”; arte inspirado en el arte, imágenes rescatadas del pasado y resignificadas en un contexto diferente.

A su vez, Simón Marchán Fiz, en el *Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna* (1986) argumenta que se ha perdido el entusiasmo por lo nuevo o novedoso y que esta pérdida se debe al descreimiento acerca del “valor” o “autoridad” de lo nuevo. En los 80, la idea de progreso infinito y el valor de lo nuevo deja de presentarse como mandato obligatorio y extremo; estas ideas entran en crisis y deja de creerse en ellas como inamovibles.

Quienes declaran su abierta oposición al mandato, fundamentan el abandono de la innovación compulsiva y se concentran en el arte mismo, en su especificidad y su autonomía de sentido, recuperando el respeto por el oficio del artista. Plantean la imposibilidad de reanudar los postulados de las vanguardias en cuanto a su identificación de la experimentación con el progreso, y la representación figurativa como una vuelta reaccionaria al pasado.

El riesgo de esta posición está implícito en el hecho de que el artista no renuncia a la originalidad, cosa que se torna un enorme reto en un universo lleno de recuperaciones. Rechazando lo experimental, éste pierde su potencial innovador y de ruptura con la tradición. Se busca el “espesor sensible” de las obras, anteponiéndolo a la gestualidad experimental. Lo experimental y lo nuevo son considerados convenciones obsoletas, que han perdido su tiempo y su contexto.

El cambio de paradigma estético se produce suplantando al arte como comunicación por el espacio de la interpretación. El arte se vuelve compensatorio de los deseos reprimidos, se vuelca al hedonismo sensible, a la intensidad del placer en la obra.

A fines de los años 70 se produce “el retorno a la pintura”. En un principio a través de la abstracción y la neofiguración, escenario este último donde se superan las viejas disputas entre ambas y se invoca la tradición de lo nuevo a través de artistas como

Cézanne, Matisse, Bonnard, y movimientos como el Pop y la herencia manierista. Por un lado se despliega una extensa gama neoexpresionista: la “bad painting”, los “nuevos salvajes alemanes” y la transvanguardia italiana. Primitivismo sin inocencia como construcción estratégica de la simulación de la espontaneidad. Por otro lado, un retorno al orden: la “pintura culta”, el anacronismo y el híper manierismo, con sus máximos exponentes en el arte italiano de la década del 80.

Me detengo en este último grupo por considerarlo un referente clave para leer la obra de Rubén Baldemar.

En el arte italiano de los 80, la estrategia general está basada en la presencia del pasado en la pintura figurativa y el citacionismo. Su centro es el museo. Esta tendencia es denominada “anacronismo”. El crítico Mauricio Calvesi (2004) sostiene que una memoria histórica, como catálogo de formas anacronistas, es utilizada por los artistas a través de su manipulación.

Estos artistas, también llamados de la “Nueva manera”, son copistas fieles de obras maestras, existentes o no. La existencia de las obras citadas se pone en duda por la fragmentación o la adulteración sutil, y los rasgos originales se prestan al juego del parecer y el no ser. Este citacionismo se traduce en el “arte del ladrón” del museo, sin la frialdad de los 60 o el cinismo de los 70 con la gratificación placentera por la forma, el color y la emoción, llevándola hacia la sobrecarga decorativa y al uso de materiales que simulan ser caros y preciosos. Esta pintura se caracteriza por la obsesión con la historia, el viaje errático por el arte de los tiempos. Y en ese viaje, la selección como operación metodológica en la que se basa la lateralidad para hacer aparecer y desaparecer a los fantasmas del pasado.

La invocación del pasado es evocativa y el sentido se multiplica debido a la fragmentación de las citas. Asimismo estos artistas no persiguen la consolidación de un estilo en particular, ya que no pretenden renunciar al presente ni instalar al pasado como normativa. Sus recuperaciones se materializan en su deconstrucción a través del fragmento y el simulacro.

## **Fragmentos del diario de Ramoncito Balpacena. Páginas 7 y 8**

27 de abril

–sol alto–

Vestiré mis mejores ropas, ya me aguarda, envuelto en un paño de Holanda, mi pequeño tesoro; y cuando el cuadrante del reloj solar de la Plaza Matriz marque la hora sin sombra encaminaré mis pasos hacia la casa que ocupa el Gremio de los Escultores del que mi maestro forma parte desde hace varios lustros y en el que aspiro a ser admitido una vez atravesada la prueba de idoneidad a la que hoy me someteré.

En rápido parade trafagan mi mente las imágenes más fuertes de estos años que transcurrí al servicio de mi Maestro aprendiendo el oficio y adiestrando también mi templanza para enfrentar la vida soportando, estoicamente, sus arrebatos de mal humor y las embestidas de su soberbia herida de genio no reconocido que a veces hacían tambalear cada una de mis más profundas convicciones acerca de su real saber.

Años han pasado, decía, desde que con vacilante paso enfrenté por primera al Regente del Gremio y a sus dos Secretarios sin más armas que mis pobres antecedentes y mis furiosas ganas de acercarme a sus embriagadores saberes. Hoy discurridos tantos y tantos días, finalmente someteré a sus exigentes sapiencias el producto de estos intensos y pródigos años de aprendizaje (Baldemar).

### **De la tesina, del retrato a los autorretratos. Octubre de 2000**

Aprobadas las asignaturas del quinto año de la licenciatura en Bellas Artes, Rubén se disponía a preparar su tesina final. Me había pedido que aceptara ser su tutora y, cumplidos los trámites, proyectamos el trabajo a realizar. Nuevamente trajo a Narciso y a Goldmundo, serían tres los dirigidos en este proyecto. La idea era trabajar con el género del retrato y particularmente con el autorretrato. Ahora bien, sabemos que son varios los artistas que han realizado numerosos autorretratos, en diferentes situaciones de sus vidas reales o imaginarias; aunque el retratado sea siempre uno, esto no impide que el autorretrato sea una obra múltiple. Warhol suma.



Figura 1. Rubén Baldemar, *Autorretrato*,  
2000, acrílico sobre lienzo  
Foto: Hugo Goñi

El autorretrato “a lo Warhol” que pinta ese año, ostenta a simple vista la cita, pero esconde otras manipulaciones que caracterizan el hacer de Rubén. Los retratos de Warhol de la década del 60 son foto-serigrafías impresas en negro y/o en color sobre telas fondeadas con esmalte sintético en tintes planos y rotundos; las media sombras se han eliminado y la imagen tiene el aspecto de la foto “quemada”. El autorretrato de Baldemar simula estos procedimientos pintando con acrílico la imagen ampliada, obte-

nida de una simple operación digital de PhotoShop encargada a un amigo. Esta última puede ser reproducida como un múltiple, como las foto-serigrafías de Warhol; no así la transposición en pintura, ya que es una obra única.

Miramos una reproducción de un retrato al óleo, pintado por Carlo María Mariani en 1986: "Andy Warhol" (Mc Shine 1989). Warhol aparece representando al emperador Napoleón al mejor estilo de Jacques Louis David: orlado de armiños, decorado con águilas imperiales y sosteniendo una corona de laurel. La cita de Mariani es tentadora, bromeamos sobre la cuestión de ser un pintor neo-neoclásico.

El autorretrato warholiano no figuraba entre sus preferidos, por lo menos no para ser expuesto, sí lo quería en su casa. Si no podés encargar un Warhol, siempre podés hacértelo. Do it yourself!

Finalmente Rubén decidiría que el autorretrato en cuestión (para la tesina) sería un busto escultórico, a pesar de que hacía varios años que no hacía ninguna escultura. La tentación clásica era poderosa; además los primeros retratos fisonómicos eran esculturas, obra de los griegos, reproducidas luego por los romanos. En occidente el retrato era un busto volumétrico tallado en mármol. Este sería su autorretrato: un busto romano con toga, fíbula y corona de laureles. Ataviado como un tribuno romano y ostentando el símbolo de la inmortalidad. ¿Esculpiría en mármol este busto? No, lo modelaría (no en arcilla para luego vaciarlo en bronce u otro metal noble) sino en masilla epoxi de rápido fraguado y dureza considerable. No lo pintaría, ni siquiera una pátina o trampa visual simulando mármol; el material tendría la crudeza de su color propio: un gris blanquecino. Un detalle rompería la monocromía, un par de anteojos de sol negros ocultarían los ojos. Si Duchamp había bromeado con la Gioconda, Baldemar podía hacerlo consigo mismo.

Igual que el autorretrato warholiano, el busto neo-neoclásico no estaba diseñado para su exposición; al busto le sacaría algunas fotos para acompañar un singular escrito, la verdadera obra eran piezas de utilería, no los actores principales.

Volvamos nuestra mirada a Narciso (Apolo) y Goldmundo (Dionisio); el primero, inmerso en el mundo de la belleza, se congenia con la creación de máscaras para poder soportar la gris existencia; el segundo, arrollador, intentará transformar esa existencia vital, afirmándola con todas sus facetas y colores. ¿Podrán los dos concluir el autorretrato?



Figura 2. [Autorretrato], s/d, masilla epoxi  
Archivo de Norma Rojas

## Tardes de verano I. Página 10

Enero

—1er. quincena—

Estoy plantado en la sala de espera, está excedida en diez minutos en mi turno (con el frío cálculo de un asesino profesional sé que me vengaré).

Abre la puerta, despacha a la paciente anterior (melanco básica, fija: pelo entrecano largo, flequillo, vestidito laaaaargo ¿aldeano?, y la infaltable cabeza gacha en la que se adivinan naufragando un par de grandes, acuosos y desesperanzados ojos); me sonrío: —Enseguida estoy con Ud....

Y cierra la puerta. La aparición, por fugaz, no impidió evaluar su indumentaria: enfundantes “pescadores” grises y lilas zuecos imitación buche de avestruz (espero que sea imitación o subirá sus honorarios y yo la denunciaré a Green Peace). Vuelve a abrir, mirada vivarachamente lánguida (¿Cómo lo logra?)

—Adelante...

—¡Qué bien le sientan esos pescadores...

—¡Gracias!

—Parece el Chavo

Sin comentarios se apostó en su sillón.

.....

—Estoy harto de mi neurosis....

—¿Se le ocurre algo?

—Irme...

—Adelante.

—¿Está loca? Pago treinta y cinco dólares la sesión, antes muerto.

—Entonces piense algo que justifique la inversión.

—¿Ve? Inversión, qué palabra ambigua... Por un lado refiere a apuesta, a dar algo a cambio de algún beneficio, y por otro suena a “dar vuelta”, “subvertir”... Lo que es blanco se torna negro...

—¿Decía...?

—Nada, olvídelo.

—¿En qué se detuvo?

—En mi tesina... siento que es tan lineal que no vale la pena...

—A ver, ¿Cómo es eso?

—Simple, la idea generadora es la OBRA MAESTRA, los gremios medievales y la forma que tenían los aspirantes de acceder a ellos son los antecedentes más cercanos que encontré para justificar una tesis en Arte.

—¿Entonces...?

—Nada, eso, que tomé esa idea de realizar una MASTERPIECE.

—A mí me parece coherente.

—A mí estúpido.

—DEJAMOS AQUÍ.

—ADIOS.

—...Hasta pronto....

—(¡Yegua!)

(Baldemar).

### Breve conversación, año 2002. (Primera parte)

Rubén: Recorto dos laburos míos como muy potentes, en realidad tres.

**El primero:** Baco o la triste milonga (1988); una de las pocas obras donde manejo realmente el kitsch, lo que me apropio, lo que robo, es el kitsch. Lo paródico. La gente suele confundir simulación con kitsch<sup>1</sup>. Con la mariposa kallima. La simulación de la mariposa palo u hoja de la India obedece a una táctica de defensa pasiva frente al depredador, no constituye una parodia de la hoja o rama que imita<sup>2</sup>.



Figura 3. Rubén Baldemar,  
*Baco o la triste milonga*, 1988  
Foto Valeria Gericke

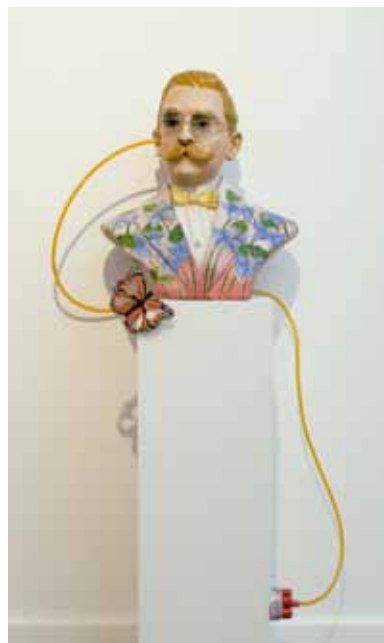


Figura 4. Rubén Baldemar, *El Cónsul de Martinica, Sr. Oroño*, s/f  
Foto Valeria Gericke

---

1 Aquí coincidía con Adorno en que el kitsch es parodia de la catarsis, y también parodia de la conciencia estética (Adorno).

2 Rubén Baldemar, comunicación personal.

Le sugiero que podríamos incluir en estos conceptos otras esculturas de los años 80, como *El Cónsul de Martinica*, *Sr. Oroño* o *Luis XVI en traje de pollo*. Por esta última obtuvo un premio adquisición en el XXIV Salón de Arte Moderno de Amigos del Arte en 1989; lamentablemente esta obra se perdió y no la vimos más.

XII Bufone habla de “Pop apocalíptico” refiriéndose a estas obras, nombre que también se aplica a varias bandas de música de la década y a los cómics de superhéroes populares. Pienso particularmente en estos últimos; en el caso mexicano con sus luchadores, sus santitos, su fiesta de los muertos y la Virgen de Guadalupe. Vemos juntos la película mexicana *Santitos*<sup>3</sup>. Se suma al viaje: Esperanza (la protagonista).

Los miedos colectivos acechan en el tercer milenio: las profecías apocalípticas sobre el calentamiento global, las profecías mayas, el deshielo de los polos y la elevación del nivel del mar; la fiebre aviar y la porcina; el SIDA; el terrorismo atómico; la clonación humana, los transgénicos y los glifosatos... ¿Y ahora quién podrá ayudarnos?

**El segundo:** Judith y Holofernes. En ésta, la simulación viene del *trompe-l'oeil*, del maquillaje... y esto lo utilizo para la parodia. ¿Quiénes o qué se parodia? A Judith y a Holofernes <sup>4</sup>

Vamos Rubén, ellos son la parodia bíblica de los géneros...

Si bien Judith es una heroína bíblica, capaz de matar por mano propia al general enemigo para salvar a su pueblo, este empoderamiento le ha sido otorgado por Dios, ella solo es el brazo ejecutor.

---

3 *Santitos* (1998). Dirección: Alejandro Springall, Co-producción México, USA, Canadá y Francia. Resumen: La muerte de su hija ha sumido a Esperanza en una profunda depresión. Devota de un ejército de santitos comandado por San Judas Tadeo, la mujer no se resigna a perder la fe. Una noche, desde el cristal sucio del horno de su estufa, el santo le da una señal: su hija no ha muerto pero es posible que esté en peligro. Armada de valor y completamente segura de que su santo no la va a engañar, Esperanza emprende una travesía que la llevará a los más recónditos agujeros de Tijuana y Los Ángeles, en donde seguramente su hija la está esperando.

4 Rubén Baldemar, comunicación personal. La mayoría de las obras analizadas aquí se llaman igual: “Judith y Holofernes”, menos el busto en el que cita a Arcimboldo que se llama “Holofernes”. “Judith y Holofernes” refiere al nombre de toda la serie, que es concebida como un todo.

### Otros apuntes. 1999

Rubén Baldemar, nacido en Rosario a finales de los años 50, comienza a exponer individual y colectivamente a partir de 1987. Su formación es académica, en la Escuela Provincial de Artes Visuales primero, y en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario después.

Baldemar construye y desarrolla un programa definido de trabajo en sus pinturas, esculturas y dibujos. Estudioso conocedor de la historia del arte, se detiene en la selección de artistas y obras, copia, disfraza, amplía, retoca, transmuta, vampiriza, digiere y reproduce. Reproduce en el literal significado de parir nuevas vidas para ellas, otras vidas.



Figura 5. Rubén Baldemar, *Judith y Holofernes*, 1992, acrílico sobre tabla  
Foto: Valeria Gericke

En el año 1992, expone en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan. B. Castagnino, una muestra extensa de su obra. En la primera sala, un conjunto antológico; en la segunda, las obras (pinturas-esculturas, esculturas-pinturas) que dan nombre a la muestra, titulada por el artista “Judith y Holofernes”.

Una pintura de dos metros por dos metros sirve de introducción, iniciando un posible recorrido. Es una minuciosa y precisa reproducción en acrílico sobre tabla, de un fragmento de la *Judith* de Gustav Klimt. Superpuesta sobre la tabla, una reproducción en acrílico sobre tela de *Grey Numbers* de Jasper Johns.

Hasta aquí una descripción de las citas más notorias realizadas por el artista, el cambio de los materiales empleados y de las dimensiones con respecto a los originales citados. Pero, ¿Cómo ha realizado la reproducción? Baldemar reproduce pinturas, pintando, como lo hacen los copistas que, instalados en los museos, copian a los maestros. Sin embargo Baldemar no reproduce, como estos últimos, desde los originales, sino que lo hace partiendo de reproducciones impresas en libros o en fascículos de arte. Es un enamorado coleccionista de fantasmas múltiples, de fascículos de arte que ocupan su biblioteca y sus cajones. La tensión entre lo alto y lo bajo, entre el original inasequible y aurático y la reproducción multiejemplar de variopinta calidad. La copia es fiel; sin embargo parece un autorretrato, el parecido fisonómico es notable.

Judith, heroína triunfante, resuelta en retrato de “retrato”, en pintura acrílica que, por su calidad material y la técnica empleada, pierde la untuosidad del óleo, la vibración de sus pigmentos y los brillos del oro originales, ha sufrido mutaciones, es máscara; pero Judith también había mutado en la pintura de Klimt, de brazo ejecutor del plan divino, como nos dice la Biblia, de heroína temerosa de Dios a mujer fatal, futuro paradigma femenino que el cine hará universal en las décadas siguientes. La sexualidad encubierta por el artificio y la agonía anunciada de una época que llegaba a su fin, y cuya conclusión sería la 1ª Guerra Mundial. El mandato divino se desintegra bajo el artificio y la muerte anunciada. Razón y pasión bicéfala.

Baldemar reproduce un fragmento de esa Judith, recorta el retrato justo por debajo del collar que adorna su cuello. Los adornos dorados de su cabellera y los del collar aparecen casi ocultos por la reproducción de *Grey Numbers*, de Johns, que, superpuesta sobre Judith, la vela y la desvela. La cabeza de la seductora victimaria es victimizada por la grilla de números grises. Los números grises pintados en tela están cortados. La tela se abre dejando ver el retrato y el revés de la pintura. Pero este corte no es dramático, un tercer elemento completa la parodia; se trata de un cierre gigante “cosido” a la tela, abriéndose parcialmente. Cita de las esculturas gigantes de Claes Oldenburg en el Pop, este cierre relámpago es también una trampa para los ojos: parece de bronce pero es de madera pintada; parece que puede subirse y bajarse pero está trabado. El

metal del alfanje con que Judith cortara la cabeza de Holofernes se ha convertido en un cierre, cierre abierto hasta la mitad, inutilizado.

A pocos metros, la pared de la sala se perfuma con las rosas del rosal de Grasse; sobre ella, una reproducción en acrílico sobre tabla del *Amante coronado* de Jean-Honoré Fragonard, nos lleva al siglo XVIII, a Francia, al Parque de Pantin, donde Madeleine Guimard regala a su amante Fragonard una corona de rosas, frente a la mirada de Hubert Robert, que inmortaliza el momento dibujándolo.



Figura 6. Rubén Baldemar, Judith y Holofernes, 1992, acrílico sobre tabla  
Foto: Valeria Gericke

Los amantes y su amigo emergen entre macizos floridos. La reproducción del copista es fiel, afanosamente se ha desvelado por conseguir la exacta "paleta de nubes" de Fragonard, a pesar de la limitación que le impone la reproducción impresa que ha copiado.

La superficie de la escena amorosa pintada presenta ciertas interrupciones. Cortes y huecos. La tabla es una caja que presenta tres nichos rectangulares abiertos cuya superficie pintada reconstruye en su interior la escena representada en solución de continuidad. Los tres nichos albergan, además, cada uno una figura de yeso policromada por el artista. Las tres figuras idénticas varían solo en la decoración y los colores. Su tamaño se acerca al de los personajes pintados y representan una pareja en actitud de romance. Nuevamente la superficie de la reproducción pintada ha sido intervenida y recortada. Transformada de plano en caja.

La utilización de la caja en el arte no es una invención moderna, su antepasado es el relicario, contenedor de objetos sagrados para la adoración y asociado con el culto a los muertos en distintas civilizaciones desde la antigüedad. En el siglo XX, la caja en el arte alcanza su mayor estatus como obra artística de vanguardia en la figura de Duchamp.

La caja-escultura se construye por adición. Su objetivo es llenar el espacio con sentido, es una estructura metafórica antes que un simple hecho visual. El efecto intenso que la presencia proyectiva de la caja crea, envuelve el sentido metafórico de la caja deviniendo espacio psíquico. En su interior los objetos son representación y se proyectan como símbolos. La cita-caja en esta obra de Baldemar remite a las estrategias constructivas del Pop (pensemos, por ejemplo, en las construcciones-cajas de Tom Wesselman).

Las figuras de yeso no son reproducciones de un original, ni siquiera han sido hechas por el artista. Son copias de copias de una remota figura de porcelana, adquiridas en algún bazar a precio irrisorio. En décadas pasadas llegaron al país miles de copias de porcelanas "rococó francesas" made in China, consumidas como adornos para el hogar.

El procedimiento de copiar con molde sobre sucesivas copias, va degradando la forma original, borrando detalles y deformándola. Baldemar ha pintado estos yesos reproduciendo el estilo de las porcelanas rococó francesas. Se reiteran las estrategias del artista: reproducción de reproducción del original, variaciones de escala e intervención del soporte con el corte y la inclusión de un objeto de fabricación masiva.

La obra lleva el mismo título que la anterior: *Judith y Holofernes*. La cabeza coronada se asocia con la cabeza decapitada, los enamorados suelen "perder la cabeza" por amor. Nuevamente Judith decapita a Holofernes. También podemos leer la premonición de cuantas cabezas perdería la corte francesa pocos años después de que

Fragonard pintara este cuadro bajo la guillotina de la Revolución. Todos estos “cortes” pueden convertirse en cajas-nichos, albergues mortuorios de la simulación, seducción fatal de una época que llegaba a su fin.

Cabezas.

## **Tardes de verano II, página 21**

Febrero 15/2001

18.13 h

—¿Me agarrás justo! Ya me iba, pensé que te habías olvidado que me dijiste que pasara. (Mi gasista tiene evidentes problemas de sintaxis)

—No, disculpame, me retrasé paveando, por ahí, pasá, ya estoy con vos.

.....

—¡Che! ¡Rubén!... éste ¿sos vos?

—¿Cuál?

—El de la estatua.

—¿A cuál de las dos ESCULTURAS te referís?

—A la que estás con el trapo enroscado.

—(Grrr!) NO, ese es un encargo.

—¡Estás igualito!

—¡TE DIJE QUE ESE NO SOY YO!

—¡Bueno, ché! ¡Qué carácter!

(Baldemar 2001, 21).

## **Continuación de los apuntes**

En la pared que enfrenta a la descripta, en su centro, el espectador descubre y se tropieza con otra obra, cuyo título se repite: *Judith y Holofernes*. Se trata esta vez de la reproducción pintada en acrílico sobre tabla del *Narciso* de Caravaggio. Primera confusión para el espectador culto; el *Narciso* es una obra controvertida respecto de su autenticidad, controversia a la que se suma el hecho de que Caravaggio nunca firmó sus telas, salvo la *Decapitación de San Juan*. El *Narciso* se considera una de sus obras tempranas.

Digo que el espectador tropieza además con el objeto tridimensional en el que Baldemar ha convertido la reproducción de Caravaggio. La mitad del plano inferior ha sido plegado en ángulo recto y se apoya en el piso. El pliegue está en la línea de unión



Figura 7. Rubén Baldemar, *Judith y Holofernes*, 1992, acrílico sobre madera  
Foto: Valeria Gericke

entre la tierra y el agua representadas, haciendo que la superficie acuática que refleja como espejo la imagen de Narciso, esté horizontal. La trampa visual se produce cuando el espectador, asomándose como Narciso al estanque, descubre que la imagen está casi ausente o está en otro lugar. Esta manipulación de la representación del espejo es cita estilística del manierismo, y particularmente de la Escuela de Fontainebleau. En el arte español, *Las Meninas* marca el momento en que el espejo está fuera de la tela, es virtual.

Baldemar establece, con esta cita, un juego exasperante del ya realizado por Caravaggio en el *Narciso* original, donde el reflejo ilusorio se resuelve por la reflexión especular. En el cuadro de Caravaggio, el fondo oscuro plantea un espacio abierto e indeterminado, un silencio o quizás una ausencia; Baldemar lo limita, lo encierra en un marco volumétrico, redondeado en los ángulos. Marco de madera con molduras donde otra vez la trampa visual simula, con el artificio de la pintura, el mármol negro con vetas blanco azuladas.

El título se repite nuevamente, pero aquí ¿quién es el decapitado? Narciso no es humano, es hijo de una ninfa y de un genio del río. El adivino Tiresias predijo, cuando Narciso nació, que solo llegaría a viejo si no se conocía a sí mismo, si no accedía al rito de iniciación que consistía en ver su imagen reflejada en un espejo, ya que si lo hacía redescubriría su identidad divina y anticiparía simbólicamente la muerte de su propia alma.

El procedimiento “bisagra” de plegar los planos de la pintura hasta llevarlos a la tridimensión del objeto volumétrico se pone de manifiesto también en una obra en la que cita deliberadamente a Velázquez. Se trata del retrato *Reina Mariana de Austria* (1652-53), resuelto en una silueta recortada de madera y plegada tres veces en la falda; estos pliegues le permiten ubicar la figura sobre una base rectangular símil mármol negro con vetas blancas, provista de pequeños escalones. Toda la construcción es una compleja obra de carpintería y, al igual que los retratos de Velázquez, la escala es “del natural”. Otros detalles no tan evidentes a simple vista se esconden en esta obra: mientras que una mano de la reina sostiene un pañuelo sobre la falda, la otra mano, con el brazo extendido, oculta un revólver. El vestido y el sombrero aluden a la Reina Mariana, pero el mismo vestido es usado por la Infanta Margarita, según se aprecia en el retrato de 1660; el mismo vestido es lucido además por Mari Barbola, enana de la corte en *Las Meninas*. La cara es el enigma mayor, no es la de la Reina Mariana, ni la de la Infanta Margarita, ni la de Mari Barbola, sino una mezcla de ambas y de ninguna. Ciertamente fisonómico guarda con Baldemar. El título de la obra es, por supuesto: *Judith y Holofernes*. Ambos asesinos y asesinados.



Figura 8. Rubén Baldemar, *Judith y Holofernes*, 1992, acrílico sobre madera  
Foto: Valeria Gericke



Figura 9. Rubén Baldemar, *Holofernes*,  
1992, ensamblado de objetos  
Archivo de Norma Rojas

Otra obra situada casi en el centro de la sala es rotundamente volumétrica, resuelta como escultura de bulto sobre una columna cuadrangular y protegida por un fanal de vidrio. Se titula, a diferencia de las otras, *Holofernes*. Baldemar ha reproducido, llevándolo a la tridimensión, el retrato del emperador Rodolfo II de Praga, pintado por Arcimboldo y titulado *Vertumno*.

Arcimboldo realizó este retrato componiendo el busto del emperador mediante el ensamblado de imágenes de frutas y hortalizas. Vertumno, dios de la mitología romana de origen etrusco, simbolizaba la abundancia de frutos de la naturaleza en todas las estaciones del año, siendo su esposa Pomona la diosa protectora de los frutos maduros, la encargada de cortarlos y conservarlos.

El refrendo teórico de esta singular obra de Arcimboldo es el tratado del milanés Gregorio Comanini *Il Figino ovvero del fine della Pittura* de 1591, en el que Comanini proponía como ejemplo el arte de Arcimboldo, por combinar dos modos o géneros defendidos por el tratadista: el icástico o realista y el fantástico; esta combinación habilitaba el carácter lúdico, el puro juego pictórico y visual. La transmutación humana en frutos expresa la maduración espiritual. Los frutos maduros deben ser recogidos a tiempo para que no se pierdan.

Volvamos a Baldemar; su *Holofernes* está hecho también con frutas y hortalizas, volumétricas pero no naturales; se trata de uvas, cerezas, duraznos, peras, manzanas,

ajos, choclos, cebollines, berenjenas, pepinos, tomates, etc., de plástico, de cera, de yeso, de cartapesta, de pasta sintética. Artificio y simulación de lo natural. Cada pieza ha sido repintada por el artista de acuerdo al cuadro de Arcimboldo, pero saturando en mayor grado los colores. Nos dice Sarduy:

Durante dos siglos las más prolíficas factorías de Europa reprodujeron hasta el agotamiento desde los frutos más cotidianos hasta aquellos que una procedencia tropical otorgaba entonces la jerarquía de lo inaccesible. Las mesas se llenaron de falsas aceitunas, berenjenas, nueces, piñas algo simplificadas, almendras, rábanos, que exaltaban la cuidadosa naturaleza muerta con un toque rojo vivo, melones de diversas especies y hasta, demasiado abundantes, huevos duros (79-80).<sup>5</sup>

Baldemar solo reproduce un fragmento: la cabeza y el cuello, prescindiendo del torso, separándolo de éste. La cabeza ya ha sido cortada, Judith ha cumplido el mandato divino. ¿Cabeza triunfante o trofeo? Holofernes.

### Breve conversación año 2002. (segunda parte inconclusa)

**El tercero:** es *El camino de la belleza y la fuerza*, de la Suite de la Secesión. En este el chiste se torna más duro, casi una amenaza. Amo la pintura por el color y pinto en blanco y negro. El humor se vuelve más y más ídem<sup>6</sup>.

Blanco y negro más oro: el “repollo”, como lo llaman popularmente en Viena, y el lema de la Secesión Vienesa: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad), del escritor y crítico de arte judeohúngaro Ludwig Hevesi.

---

5 En el capítulo referido al *trompe-l'oeil*, Sarduy se refiere a las múltiples copias que, de la cerámica de Bernard Palissy, realizaron las factorías europeas.

6 Rubén Baldemar, comunicación personal.



Figura 10. Rubén Baldemar, *El camino de la belleza y la fuerza*, 1992, instalación  
 Archivo de Norma Rojas

## Inconclusa conclusión

Dice Platón, en el *Timeo*, que la cabeza humana es la imagen del mundo y en ella se encuentra el alma inmortal. Desde la prehistoria la cabeza simboliza la sede de la fuerza espiritual. Herber Kühn, en *L'Asensión de L'Humanité* planteaba que la decapitación de cadáveres se debe a que el hombre reconoce la separación y la independencia de lo espiritual, situado en la cabeza, respecto al cuerpo, y solo entierra la sede del espíritu.

Cabezas en pugna con cuerpos: Narciso, Goldmundo, Rubén, yo....

Concluyendo este tramo del viaje por la obra de Rubén Baldemar, vemos que la misma se resuelve dentro de la tensión entre desaparición y recuperación, términos éstos que, dialécticamente, se relacionan con la memoria y su vitalidad.

Las imágenes que, desprendidas de sus anteriores relaciones, se levantan como objetos preciosos en los sombríos aposentos de nuestra tardía comprensión: así como despojos o torsos en la galería del coleccionista (Benjamin 175).

Lo deseado, lo olvidado, lo añorado, es recuperado y sujeto a reaparición, Baldemar creador de reapariciones.

## Bibliografía

Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Buenos Aires: Ediciones Orbis, 1983.

Baldemar, Rubén. "La obra maestra. Autorretrato, Tesina de Licenciatura en Bellas Artes", texto inédito, Rosario: 2001, archivo Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Fecha de inscripción: 08/03/2001. Fecha de examen: 27/09/2001. Jurado: María Cristina Pérez (tutora), María Susana Echeveste y Mabel Grieco. Calificación: 10 (sobresaliente).

Benjamin, Walter. "Desenterrar y recordar" en *Ensayos* (Tomo IV), Madrid: Editora Nacional, 2002.

Calvesi, Maurizio. *Caravaggio*, Barcelona: Planeta-DeAgostini, 2004.

Herman Hesse. *Narciso y Goldmundo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Akal, 1986.

Mc Shine, Kynaston. *Andy Warhol: A retrospective*, New York: MOMA, 1989.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

## 1966-1968. ARTE DE VANGUARDIA EN ROSARIO

### **Romina Garrido**

Universidad Nacional de Rosario

Romina Garrido es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Actualmente se encuentra finalizando la Maestría en Estudios Culturales pertenecientes al Centro de Estudios Interdisciplinarios de Rosario (UNR). Co-fundadora y miembro de Espacio Cero, colectivo transdisciplinar cuyo eje fue el desarrollo experimental de las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico entre 2003 y 2013. Ha escrito las crónicas “CAE. El Ciclo de Arte Experimental” y “A propósito de la muestra «1966-1968. Arte de Vanguardia» en Rosario” para la revista digital Ramona, en 2015. Ha realizado Instalaciones para muestras colectivas como “Experimental”, en el Complejo Astronómico Municipal en 2012, y Site-performances en el marco del proyecto Performaciones durante 2016. Actualmente integra el Equipo Soporte en Materialidades de la Dirección de Infancias y Familias de la Secretaría de Desarrollo Social, Municipalidad de Rosario.

Correo electrónico: [rominamaga@gmail.com](mailto:rominamaga@gmail.com)

El año 1984 es fundante para el arte de Rosario. Uno de los hechos que marcan la importancia de este momento es la realización de la primera muestra que recupera la experiencia de la vanguardia rosarina de la década del sesenta: “1966-1968. Arte de vanguardia en Rosario”. Esta excepcional exhibición es organizada por un colectivo de artistas que se conforma ese mismo año alrededor de un proyecto de agremiación cuyo horizonte principal era incidir sobre las políticas culturales de la ciudad (Cfr. Romina Garrido. *Entrevista a Gabriel González Suárez*). El puntapié inicial lo dan a comienzos de diciembre de 1983 cuando convocan a sus pares al primer encuentro: “un grupo de plásticos interesados en discutir y resolver los numerosos problemas con los que nos encontramos como trabajadores del arte, nos reunimos llamando a participar a todo el sector.”(Carta-convocatoria dirigida “a todos los trabajadores de las artes visuales” para participar en la Asociación APA). Este primer paso deriva en una asamblea realizada el diez de marzo de 1984 en la que se somete a votación el “concepto de gremio”, dando origen a la Asociación Civil APA (Artistas Plásticos Asociados). Dicho acuerdo colectivo se sella el veintidós de junio de 1984, fecha en la que se funda la entidad cuya Comisión Directiva queda conformada de la siguiente manera: Gabriel González Suárez (Presidente), Carlos Cantore (Vicepresidente), Daniel García (Secretario), Ricardo Pereyra (Prosecretario y Tesorero), Sergio Mazzini (Protesorero), Graciela Sacco y Silvia Chirife (Vocales), Claudia del Río, Miguel Mazzocato y Malva Leale (Vocales suplentes), Patricia Espinoza (Síndica titular), Rubén Baldemar (Síndico suplente)<sup>1</sup>.

A partir de allí, APA es la plataforma de acción desde la cual emprenden la travesía de llevar adelante la muestra. La misma permite a una generación, que recepciona con avidez estas experiencias, entrar en contacto con los vectores estéticos y las aspiraciones sociales que supo albergar la vanguardia sesentista. En estos primeros años de la década del ochenta –marcados por la celeridad que imprimió la vuelta a la democracia– el caudal de información comprendido en las obras y materiales de la exhibición aparece todavía como contenido disperso que pulsa por inscribirse en un nuevo contexto. Echar luz sobre toda esa reserva representaba para los artistas organizadores una cuestión filiatoria con carácter de reparación histórica.

---

1 Acta de fundación. Quedan dudas respecto de la conformación de los cargos de vocales titulares y suplentes, ya que aparecen tachaduras y anotaciones al margen que incluyen también a Silvia Andino y Gabriel Serrano como vocales titulares. Todos los nombres que incluye el acta, contando entre ellos a estos últimos, aparecen sin distinción de cargos en el catálogo de la muestra.

¿Qué hubiera sido de nuestras estéticas si hubiéramos tenido toda esa información? En lo estético y en lo de hacer cosas con otros, porque ellos tenían, digamos, esas dos vertientes y a esa muestra que fue tanta investigación, fue una cosa de gran generosidad de APA para la sociedad, porque nosotros decíamos: “los pibes tienen que saberla, no pueden estar en la oscuridad como nosotros, la ciudad tiene que enterarse de lo que pasó” (Garrido *Entrevista a Claudia del Río*).

La muestra fue realizada entre el 28 de setiembre y el 7 de octubre de 1984, y tuvo sede en el epicentro de la institucionalidad artística local: el Museo Municipal Juan B. Castagnino, que se encontraba transitoriamente bajo la dirección del arquitecto Edmundo Zamboni. Llevar adelante esta importante muestra en uno de los espacios institucionales con mayor peso de la ciudad, fue posible gracias al beneficio de una coyuntura de apertura y reconfiguración que abrió una hendidura a su tradicional política de exhibición, que incluía artistas de consolidada trayectoria en el medio artístico local. Los artistas participantes fueron Osvaldo Boglione, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Ruperto Fernández Bonina, Carlos Gatti, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, Martha Greiner, Ana María Giménez, José María Lavarello, Lía Maisonnave, Coti Miranda Pacheco, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa y Guillermo Tottis. Si bien algunos de ellos cumplían con esos requisitos –no precisamente por los gestos y acciones realizados en el contexto vanguardista– fue un hecho poco habitual que el espacio del museo se abriera para que un colectivo con breve recorrido en la ciudad organizara este evento. Es en este contexto de inédita permeabilidad institucional que APA gana el espacio del museo para exhibir las obras y los registros de las acciones de la vanguardia, con el peso que suponía el hecho de hacerlas públicas por primera vez luego de la dictadura. Allí se articularon dos lógicas que habitualmente habrían sido ajenas: el peso de la tradición que imprime una institución como el Museo, y la impronta autogestiva y *amateur* que le dieron los artistas a la organización de la exhibición.

[...] fue una locura porque la montamos nosotros, enmarcamos todo, los documentos eran papeles y en el Castagnino había [...] montones de marcos de madera de distintos tamaños; entonces elegíamos el marco, poníamos la hoja adentro, lo cerrábamos y se colgaba. Y a eso lo hicimos básicamente Gabriel, Cantore y yo; después Silvia Chirife que me acuerdo que estaba con una motito, que iba y venía trayendo materiales y cosas (Garrido *Entrevista a Daniel García*).

Esta manera de irrumpir en la historia reciente conectaba con la idea de artista que APA intentaba poner en juego en la dinámica de las pugnas por la legitimidad. APA con esta muestra traza un vector emergente que, como mínimo, pretende debilitar los cimientos del orden hegemónico que regía el campo artístico local de aquel momento. Las tensiones en juego se pueden vislumbrar, aunque con cierta opacidad, con la inclusión de una sala para obras recientemente realizadas por los artistas de la vanguardia, que intentaba poner en evidencia la brecha 60/80 en términos de las contradicciones de los artistas que en ese presente habían retornado a una pintura que estaría en franca confrontación con las producciones vanguardistas de los 60.

[...] el otro objetivo era el enfrentamiento que se había armado con la otra agrupación de artistas, con APROA. O sea, en un momento, nosotros empezamos, creo que a fines del 83, a reunirnos, y durante el verano se formó primero la asociación APROA y, como contrapartida, formamos nosotros APA. La discusión pasaba ahí sobre todo porque APROA quería algo más relacionado con la trayectoria y con una cosa más corporativa. Además había todos unos requisitos para entrar en cuanto a cantidad de exposiciones y demás. Paradójicamente yo daba perfectamente los requisitos, porque tenía en exceso muestras a pesar de que hacía poco que había empezado, y de hecho había varios artistas que yo conocía que estaban en APROA y que a mí me caían bien. Pero por otro lado, como que APA era la parte de la gente más joven, más rebelde y con más contenido político. Entonces, es como que no había dudas, en ese momento, de dónde estar. Y lo que sabíamos nosotros con respecto a la gente de la vanguardia es que algunos que habían estado participando del proceso, como por ejemplo Elizalde y Ghilioni, que estaban en APROA, estaban ahora en una posición que nosotros considerábamos como retrógrada; era estar volviendo a pintar un tipo de imagen como atemporal o que correspondía a otra época. Y, en cambio, rescatábamos a gente como Renzi o Boglione, que se suponía que hacían una cosa más de vanguardia. Entonces uno de los objetivos era mostrar lo que habían hecho determinados artistas en ese momento, y lo que estaban haciendo ahora como para decir que algunos habían ido para atrás y otros habían seguido progresando (Garrido Entrevista a Daniel García).

El modelo de la vanguardia opera entonces como una herencia que conecta con las posiciones de los jóvenes organizadores y les permite hacerse un lugar en el escenario presente. La exhibición tuvo el carácter de una muestra de archivo, por su ímpetu



Figura 1. Afiches del Ciclo de Arte Experimental (Rosario, mayo-setiembre de 1968), Museo Castagnino  
Foto: Norberto Puzzolo

Figura 2. Registro fotográfico de la exposición de Norberto Puzzolo para el Ciclo de Arte Experimental (1968), Museo Castagnino  
Foto: Norberto Puzzolo

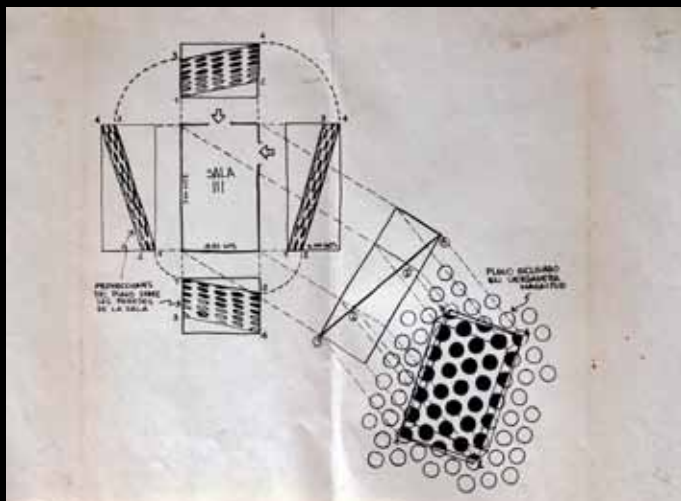


Figura 3. Aldo Bortolotti, boceto de la obra *El Plano inclinado*. Proyecciones de un plano a lunares sobre las cuatro paredes de la sala, metal y esmalte, 700 x 440 x 300 cm, 1967

Figura 4. Aldo Bortolotti, boceto en fibra sobre papel cuadriculado de la obra *Desde adentro y/o sistema de reaccion*, esmalte sintético sobre tela, 150 x 150 cm, 1966

de mostrarlo todo. Sin duda, una de las cuestiones sobresalientes es el volumen de lo expuesto, un gesto político acorde con la época. Ese *todo* exhibido incluía obras, registros fotográficos, documentos, notas de diarios, afiches, gráfica de la época y bocetos especialmente realizados para la muestra, tal como sucedió con Aldo Bortolotti, quien redibujó algunas de las obras de los '60s que luego fueron incluidas en la exposición.

El proceso de recolección de lo presentado puso en juego una artesanía de archivistica minuciosamente aceiteada en un mano a mano con los artistas de la vanguardia. Reconstruir este conjunto significativo compuesto por artefactos, que en su contexto epocal no hubieran convivido en un mismo espacio expositivo, implicó largas e insistidas conversaciones con los protagonistas de la vanguardia, atesoradores de la mayor parte de esa reserva. El hecho mismo de su recuperación ponía a estos jóvenes en situación de ligarse con los autores, confiando en su relato y en lo que ellos facilitarían como material para la exhibición.

Fue muy caótico y no recuerdo que hubiera una curaduría; juntamos todo lo que se había podido reunir, que aparentemente era lo que quedaba, lo que había sobrevivido. Es más, después me di cuenta de que no, de que en realidad todo el mundo fue muy reticente en darnos cosas porque después apareció mucho material que en ese momento se suponía que no existía, y sin embargo en muestras posteriores aparecieron cosas de Favario, y hasta la misma Graciela Carnevale encontró un montón de material que en ese momento decía no tener. Claro, yo lo pienso ahora, unos pibes que vienen, que no se sabe quiénes son ni qué quieren hacer, una locura de una muestra que va a durar tres días en el Castagnino [...] Después entrevistamos a todos, a Carnevale, a Mimí Escandell, a Bortolotti, a Tottis, y todos nos fueron dando algo, unos papeles, un cuadro o algo. Después, había bastante obra que era de la colección de Slullitel, que estaba en una terraza, la mayor parte al aire libre, toda como semi destruida. Había muchas cosas que estaban así guardadas, desarmadas, cubiertas de tierra, nosotros tuvimos que limpiar, ordenar y volver a montar más o menos. Graciela Carnevale tenía toda una estructura de módulos de madera que usaba como banquitos en su taller de plástica, así que también lo llevamos, lo volvimos a armar y todo eso en dos días; entonces fue como una cosa muy vertiginosa, muy agotadora (Garrido Entrevista a Daniel García).

Al partir del desconocimiento de esos materiales, la construcción de la muestra fue una experiencia que puso a funcionar una maquinaria histórica apoyada en

la presencia vital de los protagonistas. Lo que surge de este vínculo intergeneracional da como resultado una muestra organizada por y para los artistas que revela el intento de darse la historia, de hacer del acontecimiento que fue la vanguardia un hecho visible, común y disponible. La mirada bajo la cual producen este evento cultural queda expuesta en el texto del catálogo: “despojados de una visión nostálgica y apologética del pasado, con la intención de rescatar actitudes que forman parte de nuestra historia plástica” (Catálogo exposición 1966-1968. Arte de vanguardia en Rosario).

Respecto de las repercusiones de la muestra, comenta Gabriel González Suárez que asistió un gran número de personas a la inauguración, la mayoría alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la UNR, sector sobre el que tuvo mayor impacto. Daniel García, por su parte, corrobora esto y agrega que:

Fue muchísima gente, el museo estaba lleno, cosa que no era común en esa época. Hacía poco que empezaba a ir a ver muestras al museo pero lo habitual era que no fuera nadie, iban veinte personas, y realmente estaba completamente lleno de gente [...] Hubo mucha repercusión en el momento pero después volvió todo a... fue como remover la arena y que después el viento otra vez tape todo (Garrido Entrevista a Daniel García).

Guillermo Fantoni también hace mención a esto en una nota publicada en abril de 1985 por la revista *Artinf*:

Una inusual afluencia de público –preferentemente joven– durante los días de la exhibición, así como en los tres días de jornadas con la participación de los expositores que dialogaron entre sí y con los asistentes, son indicadores de la avidez por conocer ciertos períodos poco esclarecidos de nuestra plástica<sup>2</sup>.

A pesar de la afluencia de público que visitó la muestra, la misma no adquirió la visibilidad esperable en función del capital simbólico puesto en juego. Incluso la historiografía abocada al período con sus escasas menciones, parece no haber podido

---

2 Con “las jornadas” se refiere a tres encuentros de intercambio y debate que se hicieron en el marco de la muestra, con la participación de los artistas expositores, moderadas por Guillermo Fantoni (Fantoni Revista *Artinf*).



Figura 5. Abajo izquierda: Juan Pablo Renzi, *Representación de la forma y el volumen en proporción del contenido en agua del lago del Parque Independencia*, de la serie *De representaciones sólidas del agua y otros fluidos*, aluminio, 50 x 227 x 114, 1966  
 Centro izquierda: Aldo Bortolotti, *AAAh...!*, esmalte sintético sobre tela, 180 x 180 cm, 1966/8  
 Foto: Norberto Puzzolo

Figura 6. Abajo: Juan Pablo Renzi, *Agua de todos los países del mundo*, de la serie *Proyectos con agua*, 49 botellas de vidrio, papel y agua, medidas variables, 1967. Izquierda arriba: Norberto Puzzolo, *Relieve 7*, madera, cartón y sintético, 1967. Centro: registro fotográfico de obras de Puzzolo, de izquierda a derecha 1) *Estructura II*, madera, hardboard, sintético, 300 x 180 x 300 cm, 1967; 2) *Pirámide virtual con visión exterior e interior*, madera y sintético, 500 x 200 x 250 cm, 1967; 3) *Estructura I*, madera y sintético, 150 x 150 x 180 cm, 1967. Derecha: Noemí Escandell, bocetos y registro fotográfico de *Espacios correspondientes (estructura variable de tres elementos)*, maqueta, acrílico sobre madera, 28,8 x 46,3 x 48,8 cm, 1967  
 Foto: Norberto Puzzolo



Figura 7. Centro: Rodolfo Elizalde, *Díptico*, óleo sobre tela, 2 piezas de 100 x 100 cm, 1967. Derecha: Rodolfo Elizalde, bocetos para pinturas, 1967  
Foto: Norberto Puzzolo



Figura 8. Obras y afiche de presentación de la muestra O.P.N.I. Objeto Pequeño No Identificado, Rosario, Galería Quartier, noviembre de 1967  
Foto: Norberto Puzzolo

sopesar la dimensión del hecho<sup>3</sup>. (Encontramos referencias a la muestra “1966-1968. Arte de vanguardia en Rosario” en Longoni-Mestman, y en Ramona n° 87). Es una incógnita dilucidar los motivos de tal opacamiento, aunque podemos conjeturar que estos jóvenes artistas cometieron la irreverencia de poner estos hechos a la luz, a pesar de la negación que dominaba la escena. Ana Longoni hace mención a ello:

Dicha instancia se convirtió en una operación de rescate de experiencias, materiales y artistas que habían quedado silenciados y desperdigados. González Suárez relata: “Con las Jornadas quisimos memoriar, movilizar y fomentar la discusión sobre un tema sepultado tras estos años de oscurantismo. Cuando empezamos a prepararlas encontramos resistencia en quienes habían vivido esa etapa, dificultades en recordar, en aportar documentación [...] Cuando preparábamos las jornadas, habíamos recibido críticas de que estábamos museificando un período marcadamente anti-institucional. Creemos que ese debate y las 1500 personas participantes demuestran lo contrario: lo que logramos fue desmuseificar el museo, y no museificar la vanguardia” (Longoni 19).

## Bibliografía

Acta de fundación de la Asociación APA, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario, 22 de junio de 1984. Archivo personal Gabriel González Suárez.

AAVV. Catálogo exposición “1966-1968. Arte de vanguardia en Rosario”, Museo Municipal Juan B. Castagnino, del 28 de setiembre al 7 de octubre de 1984, 3.

Carta de presentación/convocatoria firmada por Gabriel González Suárez, Carlos Cantore y Daniel García. Rosario, s.f. Archivo personal Gabriel González Suárez.

Fantoni, Guillermo. “Rosario vanguardias”, Revista *Artinf*, año 9, N° 50-55, Buenos Aires, (enero-abril de 1985). 174.

Garrido, Romina. *Entrevista a Gabriel González Suárez*. Rosario: texto inédito, noviembre de 2014 (Archivo personal Romina Garrido).

---

3 Dicha muestra fue revisitada el sábado 11 de octubre de 2008, cuando se realizó la mesa redonda: “1984: Primeras recuperaciones de la vanguardia rosarina: Daniel García, Gabriel González Suárez y Coco Bedoya,” en el marco de la muestra “Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale”, Centro Cultural Parque de España, Rosario, del 3 de octubre al 9 de noviembre de 2008. Actividad organizada por Graciela Carnevale y la Red de Conceptualismos del Sur.

4 El artículo cuenta con más páginas pero solo he tenido acceso a la citada.

---. *Entrevista a Claudia del Río*. Rosario: texto inédito, 17 de junio de 2011 (Archivo personal Romina Garrido).

---. *Entrevista a Daniel García*, Rosario, texto inédito, abril de 2016 (Archivo personal Romina Garrido).

Longoni, Ana; Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008, 296.

Longoni, Ana. "La conexión peruana", en *Ramona* N° 87. Buenos Aires: diciembre de 2008, 19.

## VIGO SIEMPREVIVO

### **Verónica Orta**

Universidad Nacional de Rosario

Verónica Orta es Profesora y Licenciada en Artes Visuales por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como docente titular en la cátedra Laboratorio I de la Escuela de Bellas Artes, UNR. Desde el año 1983 expone en muestras individuales y colectivas. En 2011 y 2014 fue invitada a participar del programa “Artistas en Residencia” en Les Moulins (Boissy le Chatel), Francia. Desde el año 2012 es miembro del Espacio de la Memoria de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Correo electrónico: [ortavero@gmail.com](mailto:ortavero@gmail.com)

Creo haber comprendido una cosa, que las historias son siempre más grandes que nosotros, nos ocurrieron y nosotros fuimos inconscientemente sus protagonistas, pero el verdadero protagonista de la historia que hemos vivido no somos nosotros, es la historia que hemos vivido (Antonio Tabucchi *El tiempo envejece deprisa*).

El propósito de este trabajo es poner en valor la correspondencia que mantuvimos con Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1927–1997), artista plástico que inició el desarrollo del Artecorreio en la Argentina, y quien fuera mi maestro, además de amigo. El género epistolar, que fue una pasión que compartimos con Edgardo durante 13 años, nos permitió un acercamiento y una comunicación duradera, no sin ciertas interrupciones, pero que significó un profundo vínculo que determinó mi hacer y formación dentro del campo artístico. Para el análisis de esta correspondencia epistolar me he valido del trabajo realizado por Nora Bouvet sobre la escritura epistolar, que iré citando, articulando con fragmentos de las cartas enviadas por E. A. Vigo y acompañando con algunas reflexiones sobre lo que han significado y lo que evocan estas cartas para mí.

## **Algunas notas sobre la escritura epistolar**

### *Matriz epistolar*

El discurso epistolar se define por el tipo particular de relaciones que se establecen entre los interlocutores y por el modo en que éstos intervienen en la situación de enunciación. Se inscribe necesariamente en un alejamiento entre los interlocutores, cuya forma más frecuente es la distancia geográfica, pero recubre múltiples formas de separación de naturaleza y función diversos. Las cartas tienden siempre a recorrer la distancia constitutiva de la ausencia del otro, pero se nutren menos de espacio que de separaciones y procuran abolir las distancias en todos los órdenes. La puesta en circulación e intercambio a distancia, por lo general física y siempre interior, en la cual alguien se dirige a otro en su ausencia, da al gesto epistolar su impulso indispensable.

La distancia entre los que se escriben cartas instaura profundas ambivalencias que son inherentes a la forma epistolar: presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, fidelidad-traición, realidad-ficción. [...] Lo epistolar conser-

va toda su significación y todas sus implicaciones como discurso de espera de una presencia (Bouvet 65-66).

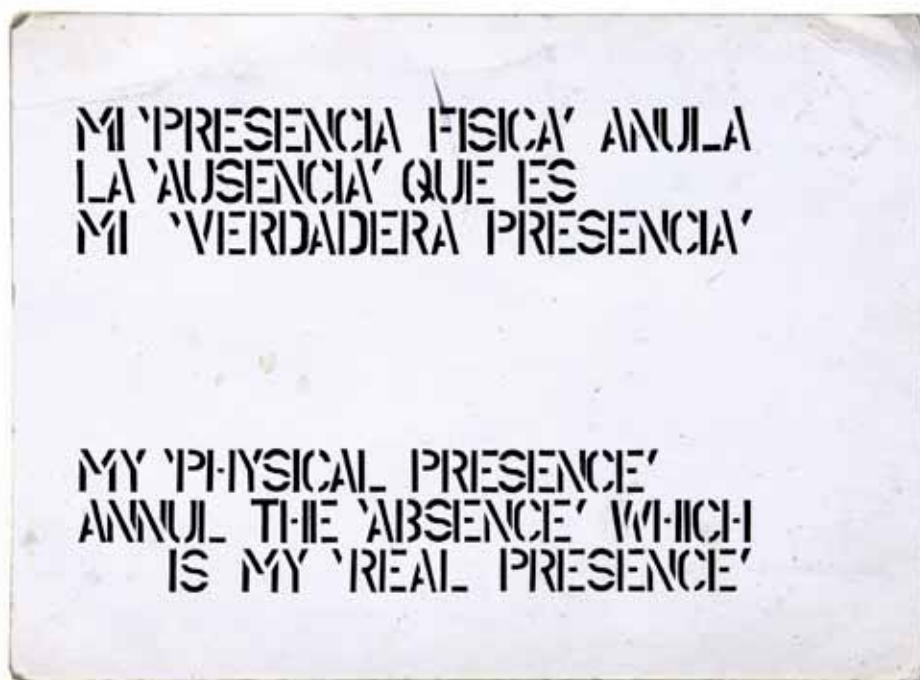


Figura 1. Edgardo A. Vigo, *Mi 'presencia física' anula la 'ausencia' que es mi 'verdadera presencia'*, archivo: Verónica Orta

## Presencia-ausencia

En un mismo gesto, una misma dinámica, lo epistolar articula dos dimensiones: la ilusión de un acercamiento (una presencia) y la realidad de una separación (una ausencia), haciéndolas coexistir de modo tal que no queda posibilidad de elegir una u otra. Como anverso y reverso de una hoja de papel, de un lado, la presencia del otro, el anclaje en la realidad y la espontaneidad de la oralidad; del otro lado, el soliloquio y la ausencia la orientan hacia el registro simbólico de la escritura, sustituyendo lo presente por la presencia, el “don” de la escritura, del que habla Demetrio, por el contacto entre los seres. [...] La “puesta

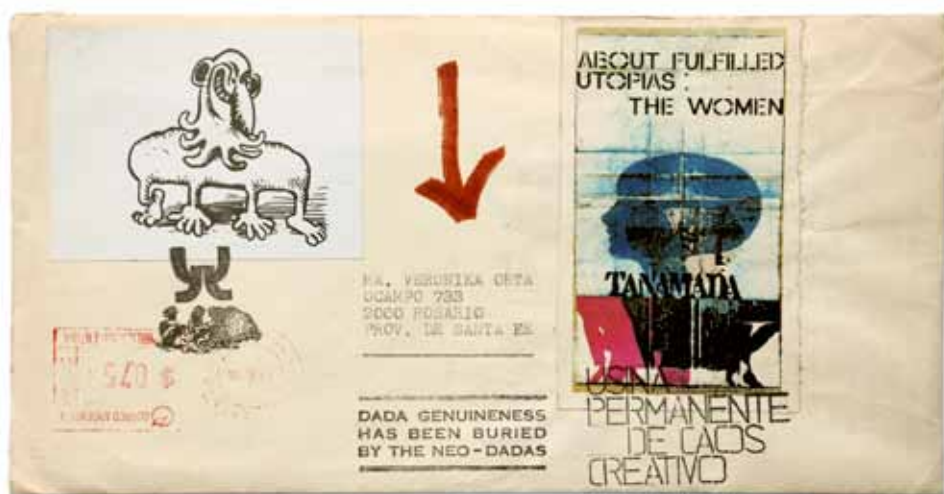


Figura 2. Edgardo A. Vigo,  
TUYO, tarjeta postal, sin fecha,  
archivo: Verónica Orta

Figura 3. Edgardo A. Vigo, sobre  
fechado en La Plata el 29.06.1994,  
archivo: Verónica Orta

#### Página derecha

Figura 4. Edgardo A. Vigo,  
carta fechada en La Plata  
en julio de 2000-3 [1997],  
inédito mecanografiado,  
archivo: Verónica Orta

de



a



La Plata, julio del 2000-3. MI MUY QUERIDA VERONICA :: gracias por tu carta del 24.05.97. Testimonios en la misma que la anterior mía son las cartas que uno desea recibir. Y me

has dado el argumento para que utilizando ese pensamiento yo deba afirmar exactamente lo mismo. A veces la distancia preserva muchas cosas y por supuesto y como siempre, desplaza otras. Pero creo firmemente que nuestros sentimientos han ido creciendo porque justamente han perdido ciertas asperezas que todo diálogo a veces crea -sin querer pero en forma real- cuando el trato es constante. Uno piensa en los sentimientos y vuelve a pensar cuando debes ser travasados a la palabra y a la comunicación de los mismos. Por eso es como que uno cuida el sembrado, abona la semilla y ve crecer de a poco pero en forma constante algo que sabe que ha sido común y lo más hermoso es que nos pertenece. No corre riesgo de pérdida porque tiene el reaseguro de nuestro propio cuidado. Cuando uno toma conciencia de lo que ha construido en forma humilde pero constante es como que decide entrar en el terreno de la calma y donde los tiempos son manejados de una manera más correcta y dárfela a las posibilidades ciertas. Uno no sabe el futuro pero sí acierta en apostar a que él mismo irá creciendo porque lo plantado tiende a ser de dimensiones si bien no ciclópicas por lo menos de un tamaño relativamente grande que requiere un constante cuidado. Pero no es el cuidado del temor, de perder o de dejar en el camino un sueño más, sino por lo contrario la seguridad que abona todo esto está en que los apresuramientos se han dejado de lado y con tremenda paciencia cada uno de nosotros piensa en el otro y lo atrae cuantas veces sea necesario. No apela a cuidados extremos, sino los indispensables y no se atemoriza por un mañana al cual uno apuesta con mayor certeza. Años abonan estas palabras y por ello ya no es que uno cifra esperanzas sino que encuentra una realidad real importante y capaz de ser verificable y lo más fundamental tocable. Hay algo en la fuerza nuestra que es haber completado un cuerpo que creciendo nos ha unido en un solo ser a pesar de que nuestras individualidades no han sido avasalladas. La distancia suena a prudente y en los sentimientos profundos muchas veces esa palabra suena desacreditada como entibamiento o frialdad y sin embargo nosotros hemos llegado a poder utilizarla con un significado que nos da una mayor estabilidad, estabilidad de forma permanente. Por supuesto que no convive con otras realidades que acarreen problemas a los que hay que buscar soluciones muchas veces mediatas, pero cuando uno tiene el poder de aislarse y pensar sin concretar posesión alguna pero sí certezas reales posee a no dudarlo un tesoro que pese a lo arbitrario de esta afirmación ha logrado cuidarse solo.

La contestación a tu carta se ha demorado porque estos últimos días pude concretar mi muestra de objetos en un nuevo espacio de arte de la ciudad de La Plata. Yo te remití o te hice más bien remitir una invitación a la misma, por supuesto no tenía la atención de que resultara compulsiva sino simplemente una forma más de comunicarnos, de mantener la ligazón establecida y de alguna manera reflejarla en forma constante con todo lo que va ocurriendo en el campo de lo creativo. El sábado 5 inauguré la muestra y lamentablemente -como me está ocurriendo últimamente- me descompuso la calefacción del lugar, a lo que se agregó la cantidad de gente que terminó consumiendo el aire respirable y toda la emoción de poder 'volver' a exponer cuando uno debe superar etapas que no desea pero que existen en forma más que concreta. Lo novedoso es que esta misma muestra o por lo menos las piezas casi en su totalidad serán expuestas en el ICI de Buenos Aires para el 5 de agosto próximo. Esta muestra surgió por un convite de su directora LAURA BUCCELLATTO por que se encontró que una programada para la fecha no podrá ser expuesta. A mí me vino bien porque casi no tengo trabajo, más que de embalar y para la ocasión hay una señorita de Buenos Aires que ya se contactó conmigo que, entusiasmada con mis trabajos -que vió en lo de Helft- se enganchó con la idea de escribir el texto

en carta" (o en formato carta) hace explícita la relación entre las personas de carne y hueso que emiten y reciben el mensaje (denominados emisor y receptor o destinador y destinatario por la teoría de la comunicación) en sus respectivas circunstancias y las figuras discursivas en que deben convertirse. [...] La meta de la epistolaridad es suplir la ausencia, suplantando las relaciones cara a cara, en la proximidad de los rostros y el alcance de la voz, pero esta meta constituye su propia fatalidad; si se la alcanza, se termina el intercambio epistolar, porque éste se sostiene en la ausencia física de los cuerpos, del tiempo y espacio compartidos. [...] la función epistolar es mantener la distancia entre los interlocutores, incluso producirla, profundizarla y dilatarla. Las cartas se escriben para tener a distancia al destinatario, para guardar distancia con él aun cuando se lo inste a "venir" en persona o se amenace con ir personalmente a su encuentro. Pero a la vez, la carta acerca y une a los interlocutores; para quien la recibe, la carta suple la ausencia de quien la escribe, y para éste suple la ausencia de aquél; constituye una forma alternativa de comunicarse sin tocarse, escucharse sin oírse, mirarse sin estar frente a frente (sin presencia).

La correspondencia, decíamos antes, permite expresar todo lo que se quiere sin ser interrumpido y permite ser escuchado –leído y releído– atentamente en un momento elegido para ello, en lo dicho y en lo no dicho y en su materialidad, el papel, la caligrafía. Como materialidad elocuente para leer los movimientos corporales, la carta guarda relación con el cuerpo del autor, como con el tiempo y el espacio de producción que consigna.

La ausencia supone la distancia material y psicológica de los sujetos de la comunicación en el tiempo y el espacio fuera del texto, es decir, en la vida real, tanto como la distancia discursiva entre los sujetos interlocutivos dentro del texto (yo y tú), en el espacio y tiempo textual (Bouvet 68).

## **Vigo escribe sobre la comunicación a distancia en:**

### **Proyecto de Anteproyecto de Arquitectura Poética.**

La "comunicación a distancia" utilizada como medio de expresión para una declaración ofrecida y no expuesta, entregada y no vendida (o comprada), abre los circuitos de circulación arbitraria, cimentando –sin prostituir– la modestia y la pobreza que revela la legitimidad de cualquier habla popular (Vigo s/f).



ESTE ES UN NUEVO PROYECTO DE ANTEPROYECTO DE ARQUITECTURA POÉTICA QUE HOY DESBOCA EN UNA PROPUESTA DESARROLLADA EN EL ESPACIO REAL (?). TRATAMOS DE QUEBRAR LA 'UNICIDAD' DEL EJEMPLAR Y SUS CARACTERÍSTICAS DE OBRA IRREPETIBLE, MEDIANTE LA MULTIPLICACIÓN DE LA IMAGEN ESTAMPADA EN FORMA MANUAL (UTILIZA LA MULTIPLICACIÓN MANUAL PARA ESTAMPAR TU OBRA ORIGINAL). ESTA MULTIPLICACIÓN MANUAL REDIMENSIONA LAS ANTIGUAS TÉCNICAS ARTESANALES

INSERTÁNDOLAS EN EL CONTEXTO CONTEMPORÁNEO, COMO UN INTENTO DE REVITALIZAR LOS IDEALES DE 'MECANIZACIÓN DE LOS SISTEMAS', EN ESTE CASO, DE PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN DE LOS MENSAJES VISUALES.

LA INEXACTITUD EN LA REITERACIÓN DE LAS IMÁGENES -SUPUESTAMENTE IDENTICAS-, SUBRAYA LA INTERVENCIÓN VITAL DEL HOMBRE EN UN PROCESO MANUAL QUE SE OPONE A LA 'PERFECTA MECANIZACIÓN'. LA PRÁCTICA HUMANA DE UN ACCIONAR CREATIVO EN LA GESTACIÓN O EL 'CONSUMO' DE LOS MENSAJES, ES EL PARÁMETRO DE SU ESPONTANEIDAD Y LIBERTAD.

QUEREMOS INVOLVER AL GRABADO SU CARÁCTER DE NOBLE ESTAMPA POPULAR. QUEREMOS MANTENER Y SUBRAYAR LA VIGENCIA DE SU MODESTIA Y EL VALOR DE SUS PROPIEDADES COMO 'LENQUA MARGINAL' DE UN 'HABLA' ESCONDDIDA EN LA MEMORIA DE NUESTROS ANCESTROS. ES ESTA UNA PROPUESTA ACTUALIZADA, PLANTEADA A CONTRAPELO, DESDE EL MISMO CENTRO DE LOS SISTEMAS Y LAS INSTITUCIONES QUE DIRIGEN LA PRODUCCIÓN 'ARTÍSTICA'.

NUESTRO ALTAR MARGINAL ES UNA PRESENCIA DESCARNADA Y EFÍMERA DE UN DESPOJAMIENTO YA VIVIDO. ASÍ, LA OBRA, SE DESMIGAJA Y SACRIFICA PARA DAR A LUZ EL TESTIMONIO MULTIPLICADO MANUALMENTE Y OFRECIDO COMO MEDIO DE PARTICIPACIÓN RITUAL.

ESTA ENTREGA NO OBLIGADA DE NUESTRA INFORMACIÓN VISUAL, ES OFRECIDA PARA REACTUAR EN OTROS ÁMBITOS Y CIRCUNSTANCIAS, EN CADA UNO DE LOS ESPACIOS COTIDIANOS DONDE QUIERA SER INSTALADA, DESECHADA O DESTRUIDA POR TODO AQUEL QUE SE ATREVA A EXTENDER LA MANO Y TRANSPORTAR UN EJEMPLAR.

ES ESTA NUESTRA INVITACIÓN SILENCIOSA, PENSADA PARA QUEBRAR EL ÁMBITO CERRADO Y EL AIRE ESTÉTICAMENTE CONTAMINADO DE CUALQUIER SALA DE EXPOSICIÓN.

LA 'COMUNICACIÓN A DISTANCIA' UTILIZADA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN PARA UNA DECLARACIÓN OFRECIDA Y NO EXPOSTA, ENTREGADA Y NO VENDIDA (O COMPRADA), ABRE LOS CIRCUITOS DE CIRCULACIÓN ARBITRARIA, CIMENTANDO -SIN PROSTITUIR- LA MODESTIA Y LA POBREZA QUE REVELA LA LEGITIMIDAD DE CUALQUIER HABLA POPULAR.

Figura 5. Edgardo A. Vigo, Proyecto de Anteproyecto de Arquitectura Poética, fotocopia, archivo: Verónica Orta

## La voz y la presencia

Algunos pensamientos que me vienen mientras releo estas cartas, además de sorprenderme porque ya no recordaba sus parlamentos y éstos vuelven como en el primer día, lo que más suena y resuena es la voz de Vigo –la escucho en toda su presencia, en toda su materialidad/corporalidad–, y aquí la sorpresa más significativa: el constatar que Vigo está vivo, que sigue hablando con la misma naturalidad, profundidad, confianza y gestualidad de entonces. Cuando las leo ¿qué leo? que el tiempo ha sido abolido, la distancia destruida y su presencia late vital en cada palabra que pronuncia.

“Presencia-ausencia” ya no tienen peso, “cercanía-distancia” son pares binarios que se vuelven huecos. Al tomar estas cartas en mis manos y releerlas, el ser de carne –Vigo– se “me” presenta, se “me” hace palpable, lo escucho, siento las modulaciones de su voz. Y esto me lleva irremediabilmente a recordar aquel párrafo de Barthes en que se refiere a la foto de su madre en el invernadero, en *La cámara lúcida*:

La fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido. [...] La Fotografía tiene algo que ver con la resurrección...

Y en este caso particular con la escritura de cartas, esta conexión es natural, directa, pues se trata de la letra del emisor/destinador, quien verdaderamente “ha estado allí” como el referente fotográfico, pero lo interesante, lo que convulsiona nuestro interior al volver a su lectura, es la fuerza de anular la muerte que tiene esa “voz escrita”, es decir, su poder silencioso de resurrección. Y aquí me detengo en otra cita de Barthes (142-144):

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí: importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.

[...] es quizá por el hecho de que me encanta (o me ensombrece) saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada, por lo que no me gusta demasiado el Color. [...] Puesto que lo que me importa no es la "vida" de la foto (noción puramente ideológica), sino la certeza de que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos, y no con una luz sobreañadida.

Según Nora Bouvet, volviendo a su libro sobre escritura epistolar, cito lo siguiente:

El valor documental adjudicado a la carta, reconocido por la tradición crítica, se renueva con el gusto por lo instantáneo, el efecto de real (como una fotografía), el poder enigmático del fragmento, el auge de los géneros menores (escritos marginales e íntimos), el renovado interés por la persona del autor. (122-123).

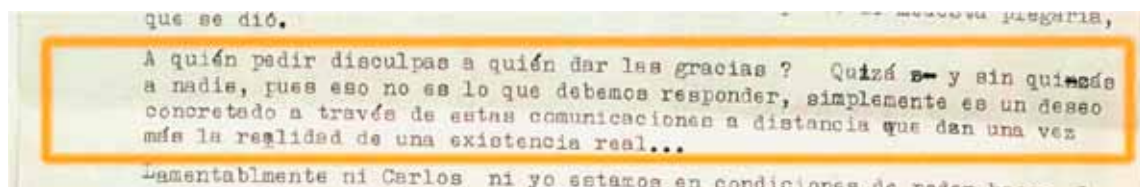


Figura 6. Edgardo A. Vigo, carta  
fecha el 7.10.1985, inédito  
mecanografiado, archivo: Verónica Orta

En la correspondencia misma se puede ver que se elaboran escrituras que transgreden el régimen epistolar comunicativo, trabajo de resistencia suscitado por la situación de la escritura epistolar, impulsado por el intercambio que la comunicación estimula y no reabsorbe totalmente. Decíamos que las cartas pueden conducir a la liberación de los límites de la escritura meramente epistolar; esas cartas [*¿su estética?*], entonces, por derecho legítimo, pertenecen a la literatura [*a la plástica*] (Bouvet 126).

La Plata, 07.03.2000-6

QUERIDA VERO(K) :: gracias por tu carta fechada el 19/02 y pese a ser certificada entregada recién el 04.03. Ahora que miro lo escrito se me hace divertido todo este juego de números que mas se parecen a un código de transmisión de mensajes secretos que parte de un algo mas concreto. Te veo o te leo bien, gracias por los poemas y el orgullo de recibir el segundo de los dos por la frescura de su texto -pese a lo acalorado de la imagen- y por el momento en que tomas la decisión de escribirlo. Me haces pensar en que imagen vendí años anteriores en lo relativo a Elena, quizás lo que pasó es que uno demasiado metido en el ruido exterior o atrapado por numerosas actividades cubrí con silencio una relación que a través de los años permite hoy coronar con una especie de presencia inusitada de un ser que siempre fué el tronco mas fuerte con el que conté en mi vida.

Trabajo, problemas, consolidaciones y todas esas otras yerbas que anulan la capacidad de ser referente de alguien que, pese a lo fundamental de su existencia es silenciada no de manera cómplice sino quizás a sabiendas que uno es poco menos que nada ante presencias importantes.

Hubo muchos momentos serios, trsities, experiencias amargas y de las otras, festejos, éxitos, fracasos y todo lo que en definitiva es la suma del transcurrir por la vida y que genere el hecho de ser compartido de sí dos. A tí te pasará de otra manera, casi seguro en forma totalmente diferente pero habrá muchos puntos de contactos en esa urdimbre que es nuestro campo de ideas. Tampoco te diré que piensa Elena de todo esto, sería la cosa mas grave que pudiera cometer, su anulación, política que tam-

# TUVO

POSESIONE-poema visual-1994 vigo

Figura 7. Edgardo A. Vigo,  
carta fechada en La Plata  
el 07.03.2000-6 [1994],  
inédito mecanografiado,  
archivo: Verónica Orta.

Hans-Georg Gadamer en *Arte y verdad de la palabra*, nos refiere: “Leer es dejar que le hablen a uno.” En relación a esto, lo cito:

Cuando hablamos del oír y el ver en relación con el leer, no se trata de que haya que ver para poder descifrar lo escrito, sino que lo que importa es que hay que oír lo que dice el escrito. Tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender. [...] No solo se lee el sentido, también se oye. [...] Leer es, por el contrario, una manera silenciosa de dejarse decir nuevamente algo [...] Toda nuestra experiencia es lectura, e-lección de aquello sobre lo que nos concentramos y estar familiarizados, por la re-lectura, con la totalidad así articulada. También la lectura que nos familiariza con la poesía permite que la existencia se vuelva habitable (70-71; 74; 76; 81).

## **Pura poesía**

El trabajo epistolar de Vigo, su *Arte correo*, su comunicación a distancia, a la vez que es una póiesis, es verdaderamente una obra poética o, para ser más precisos, “pura poesía”. Esa conjunción de palabra e imágenes, materializadas por el grabado, la mayoría de las veces por la xilografía, construye en cada entrega junto al sobre y el contenido, una obra al portador sin mediación de institución alguna. Poesía libre, viajera, abierta al mundo y, por sobre todo, poesía visual para interpretar en estos signos que se dejan ver y se pueden oír, pero que también, algo que no es menor, se dejan palpar. Un arte de la manualidad, del tacto, del roce.

## **Las fechas**

En una carta a Horacio Zabala, Vigo señala que ha decidido borrar de sus cartas la referencia al día en que las escribió porque luego de varios años ha comprobado que no tienen referencia alguna a su despacho.

Curiosamente, las fechas, en las últimas cartas de Vigo, no responden a la fecha del envío. Son fechas futuras, imaginadas, posibles, pura invención. Se burla del tiempo, son pequeños chistes que se hacía y nos hacía, que hoy al verlas/leerlas, al tomar conciencia de sus “disparates”, constato que él sí sabía lo que hacía al jugar con el tiempo, al fechar a futuro, al marcar un tiempo posible –otro tiempo de encuentros– dilatando



Figura 8. Edgardo A. Vigo, sobre  
 fechado en La Plata, 7.07.1997,  
 archivo: Verónica Orta

Figura 9. Edgardo A.  
 Vigo, Souvenir, impresión  
 sobre papel, hilo, fósforo,  
 archivo: Verónica Orta

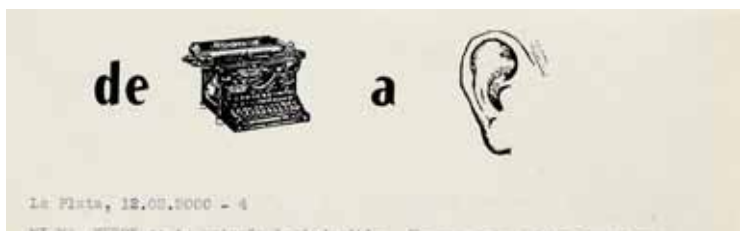


Figura 10. Edgardo A. Vigo, carta fechada en La Plata el 12.02.2000-4 [1996], inédito mecanografiado, archivo Verónica Orta

y, lo que para mí hoy es sorpresa, él ya lo había imaginado, lo había pre-visto jugando con el por-venir, sabía que lo habitaba y que su escritura era la posibilidad de una magia que trastocaba al tiempo cronológico que ya, indudablemente hacía mucho, había desarticulado y superado. Se puede constatar, al leer las últimas cartas, que no temía a la muerte, que no aparece como pensamiento de fin. Descubro en esto su dimensión inmensa y atemporal, descubro su secreto, descubro su grandeza-silencio. Vigo como el señor del no-tiempo –el señor de todos los tiempos. Vigo **siempre vivo**.

Ese eterno presente que se hace presencia, como dice Gadamer:

Presencia quiere decir, pues, lo que se extiende como una suerte de presente propio, de manera que lo enigmático e inhóspito del discurrir del tiempo, del permanente rodar de los instantes en el fluido del tiempo, queda como detenido. En eso se basa el arte del lenguaje. Permite que algo sea duradero en el momento, en el cual nada parece resolverse (79).

## Interrupciones y silencios

No hay continuidad en el intercambio epistolar con Vigo. Lo que considero formaba parte de su código ético: respetar los silencios del otro. Dejar que el tiempo se dilate sin que eso rompa la continuidad del vínculo. Apariciones e interrupciones en las que fundamentalmente se aceptaban los ritmos del interlocutor por eso todo el diálogo, digo



Figura 11. Edgardo A. Vigo,  
*Prospectiva del pasado*,  
archivo: Verónica Orta

Figura 12. Edgardo A. Vigo, de la  
serie *Comunicación a distancia*

rea que así pase, eso es el problema mayor. Yo en mi caso, hace años que escribo lo repito, la comunicación a distancia para mí ha sido indudablemente la "forma de poder comunicarme rescatándonos desde el vacío".... me encanta la soledad compartida con una carta y también a través de la carta poder encontrarnos algún día como nos ha sucedido a nosotros, quizás al lado tuyo cometa hasta el error de desearte o de quererte, o de aforarte, o de simplemente estar a tu lado sin molestar... con matices que por ahí funcionan en uno, pero lo real y concreto es que ahora es que te quiero que eres muy macanuda y que tienes polenta suficiente para realizar trabajos que realmente me encantan e impactan.... Esto lo digo muy bien por carta, me es fácil el método, además es el que busco porque lo que uno transcribe en forma escrita no es lo que a veces pueda expresar en forma oral, por eso también la plástica y ese mudo y sordo diálogo permanente que hacemos con nuestras formas-lenguaje y métodos-técnicas que implementamos. Como con los materiales, la madera por ejemplo en mi caso, donde la misma ha taladrado perfectamente mi aspecto creativo y me ha insertado en total dominio de la situación, dominio por el cual no me quejo y que de alguna manera amparo y amparo porque es mío, relacionado y alegado por mí, con influencias ciertas pero tan sutiles, tan cariñosas -como mi padre carpintero-, que no se afectan y ni siquiera puedo hablar del remoto padrinazgo de la cosa.... Eres realmente sorprendente y no cargo tentante de adjetivos esto, sino que por el contrario trato de encontrar no aquellos mas justos sino aquellos mas dulces para tí... El 'aire' que precisas si de mí depende lo tendrás por vida, no temas por el contrario a mí me encanta que de vez en cuando, raleados, no seleccionados, casi por casualidad, aparezcan en mi vida los mojoneros-heras que están conformados con personas como tú... Quédate tranquila y sigamos comunicándonos como queremos, ya con el futuro, que quede como algo m.... Lamento no poder haber acompañado a los Tamperans, para que la patota a mí no me atrae, por el contrario preciso el diálogo cerrado de a dos, no más y el tiempo que no sienta el bullicio en mi alrededor, sin solemnidad pero tranquilos y si uno se pueda tomar de la mano en un momento que se pueda hacer sin tapujos extraños o imágenes equívocas.... si eso guarda un compromiso heroso de hermandad, de confianza de fe y de muchas cosas más... entonces a que realmente no podía darme el tiempo de viaje necesario, agregué que no podía estar con ambos en forma personal y si en el bullicio de un grupo macanudo pero que momentáneamente me jode en forma. Nada uno tiene sus etapas y las etapas que pueda eludir porque así lo pienso a esta altura no las cumple, las borro y se ~~acabó~~ acabó.... y eso no es pensar mal ni tener dudas sobre nadie, simplemente mi niña querida, aspiro a un mundo en silencio donde pueda descubrir el sonido, las formas pero que las mismas y las mismas aparezcan en forma abrupta porque el silencio me los dejó percibir, por eso el papel en blanco me seduce y me domina, lo que no quiero es lastimar esa superficie tan pura y virginal, un poco lo que me pasa contigo, pues eres niña y sin sentido peyorativo alguno te digo que me he dado en cuidarte como puedo y cuanto puedo. Bueno, corto quizás no dije nada, no es nada, no es que me guste gastar tu tiempo ni paciencia, simplemente como sé que me muevo en libertad contigo me solazo en ella y entonces no pienso simplemente en la carga de la carta, sino en el valor del momento que demerita su lectura, porque sé que entonces te atrapé, perdón la trampa, que es sencilla pueril e ingenua.... por favor dale ese sentido, gracias por tu bello grandote que me llegó ni bien abrí tu carta, ahí va al mío... lovechau in peace

Figura 13. Edgardo A. Vigo,  
carta fechada 1.08.1984,  
inédito mecanografiado,  
archivo Verónica Orta

que es ético, porque jamás irrumpe ni viola las libertades y espacios del destinatario. Y la carta que pongo a continuación ejemplifica su actitud abierta.

## **La escritura manuscrita**

En el cliqueo de la máquina de escribir hay una espontaneidad que se percibe por las correcciones apuradas, por las tachaduras sobre las que se puede leer la equivocación/el error, debajo de la sucesión de xxx a modo de tachón. A veces la falta de una consonante por la velocidad de la mano que quiere ir acorde al pensamiento y la escritura al compás de la ráfaga verborrágica que aflora ante algunos temas, le da a la carta el carácter de nota manuscrita; por ese sabor de la presión de los tipos sobre el papel se percibe la fuerza del tipeo, la tinta desteñida de la cinta vieja, el color azul de algunas, además del color amarillento y el sonido quebradizo del papel por el paso del tiempo: todo esto hace que la carta tenga el aspecto de una manualidad, de algo que ha sido tocado y ensobrado con amor.

Está el rastro palpable de Vigo, su nerviosismo, su vértigo ante la palabra y su deseo de comunicación y acercamiento. Son verdaderas obritas, con cierto carácter personal, pero a la vez abiertas al mundo, donde el tú pierde el carácter de dueño para ser solo el depositario. Como dice Nora Bouvet, las cartas pertenecen al destinatario y no al remitente.

## **Cartas privadas y públicas**

La escritura epistolar –decíamos– tiene un estatuto ambiguo entre lo privado y lo público, se mantiene en la ambivalencia entre ambos estados. El doble movimiento enunciativo que produce contiene una segura privacidad –que resguarda con la especificación del destinatario y el mantenimiento del secreto–, a la vez que una potencial e ilimitada publicidad en tanto escritura (Bouvet 107).

## **Epistolarios**

En la actualidad, la publicación de cartas requiere “un nombre de autor” que garantice la circulación en el mercado, no el nombre epistolar que referencializa al yo de

OUR  
INTERNATIONAL  
STAMPS / CANCELLED SEALS  
NUESTRO  
LIBRO INTERNACIONAL DE  
ESTAMPILLAS Y MATASELLOS

20

SELLO DE CANCELACION  
CANCELLATION SEAL



La Plata, 24.05.2000-7 :: MI MARIVERO :: muchas gracias por tu carta cargada de nostalgias pero también de un presente que poco a poco se va construyendo día a día. Me encanta tu obra y orao que en ella se testimonie una vía comunicacional tuya, íntima, cargada de tí. No sé pero percibo el halo que en alguna forma nos une y quizás eso mismo haga que tanto tú como yo piensen en que quizás algún día, en La Plata y junto a otros amigos retomemos un hilo que, cortado allá pueda volver a unirse en una costura que nada tiene que ver con lo anterior pero sí que será presente cargado por añoranzas de todo lo que transcurrió. El tiempo...

Me encanta que escribas cuando tienes deseos de hacerlo. A mí a veces la vorágine de la comunicación a distancia me hace pecar por demasiado administrativo pero siempre rescato aquellas comunicaciones que se hacen sentidas y que conllevan un deseo de reunirnos. Me pasa contigo. Quizás con uno de los pocos seres que si bien ansioso espero, no me alarma ni me intranquiliza sus silencios. Sin embargo contesto rápidamente porque es como que cuando se produce la llegada de sus noticias se mueven rápidamente todos los resortes de los sentimientos y replico vorazmente como deseando casi entregar yo mismo la carta, impaciente del recorrido ansioso que la espera, hasta por ahí la llegada de la confirmación del arribo.

Muchos años cargo con esto de la correspondencia. Vivo una experiencia que como siempre resulta intransferible, pero te aseguro que cada vez más me apesona por el hecho de una incertidumbre no deseada pero real y un sentirse violado permanentemente por esa falta de respeto que hace que alguien por motivos diferentes se apropie de algo tan sagrado.... Pero no dramatizo, convivo con esa problemática y es más acepto a regañadientes que así sea, pero gracias a esta especie de conformismo supero ciertas circunstancias que, si no contara con el artilugio descrito quizás no soportaría.

Figura 14. Edgardo A. Vigo, carta  
fecha en La Plata el 24.5.2000-  
7 [1993], inédito mecanografiado,  
archivo: Verónica Orta

Perdón mi querida, ni siquiera te explico al porque hacen estas cosas que te escribo, ni siquiera se preocupa tener una preocupación, por el contrario me encanta hasta esto que pueda resultar aberrante en la altura del diálogo, y es que me encanta el teclear de la máquina, esa teclear, que a veces es ruido, sonido o música, depende el estado en que uno se encuentre, pero lo importante es el momento en que uno se olvida del prejuicio sentido tonto que puede tener el sentido de certificar que así ocurre con la máquina de escribir. La máquina esota que en un diálogo cansador, para ella; teclea con tanto entusiasmo tanta parte del tiempo a que se dedica sobre todo a comunicarme.... Hago barcos, aviones de papel, pajaritos o leones simples, una selva arida como quiero que la dará vida cuando quiero, es una decisión, esa no se la podrán quitar, lo otro lo que hago lo que destruyo, lo que veo, lo que hago y corporizo puede ser destruido, comprado, arruado, bñairado, no se importa, herir el papel no es la cuestión, trabajar el papel es la cosa, entonces hacer no es definitivo sino que es mejor a veces imaginar un mundo, que aunque paralelo se pueda manejar de tal forma que poco a poco ese mundo tome conciencia de tal y la vida y conciencia perd el testimonio de los otros que lo ven... Tú lo has visto y te lo agradezco. Y no me bano en tus valoraciones exageradas, de niña un tanto asombrada y nada más... Estoy segura que pronto se te cruzaron otras ideas con más fundamento e importancia que una y entiendo sin decir casi esperaré a ver las fallas, errores, pasiones pequeñas, tremendos hechos, entonces sin melodramatizar verdes como te vas enriqueciendo permanentemente. La vida es hermosa si la dejamos transcurrir. No tener dolor porque ayer pasó o porque el ayer marcó una determinada cosa, el que se ata a lo impardible se torna un permanente rumiante contra.... (póna tú la figura pues son muchas las que usamos para justificar la no-nuestra culpa).....

Encontramos no estaría yo  
con un acto todo el senti  
tí, mi enamoramiento se ha  
ue el sentimiento de querer  
no son descartables creo qu  
ulo me siento como penetrad  
en cada carta, es una form  
del casal, e la la pareja  
cano ni tampoco de ruin ni  
e elevara en su propia nube  
abe está el otro como esper  
a lo que s

Figura 15. Edgardo A. Vigo, carta sin fechar, inédito mecanografiado, archivo Verónica Orta

Figura 16. Edgardo A. Vigo, carta sin fechar, inédito mecanografiado, archivo Verónica Orta

Figura 17. Edgardo A. Vigo, carta fechada el 20.07.1984, inédito mecanografiado, archivo Verónica Orta

Figura 18. Edgardo A. Vigo, manuscrito inédito, sin fechar, archivo Verónica Orta

no que se se nubla la vista y otro a simplificar las cosas, entonces, un distanciamiento me permite hacer entrar en óptica mas certera la realidad que debo vivir y aquella sorpresa a la que no se niega que brinden permanentemente los hechos cotidianos. Siempre he trabajado en esa forma, una planificación rigurosa quebrada en forma permanente por el acto fortuito, cargado y sobre todo imprevisto, no me gusta hacer escapar esas chances, un tiempo las testifiqué aquellas años duros de preparación, ahora ~~he~~ he ido decantando cosas, rentado y suando otras, multiplicado ciertos signos, dividido posturas, sacando del equilibrio judío que, al encontrarlo llega al estotino... En fin, recupero urgente del aspecto filosófico de la cuestión. Por otro lado no quiero darte la sensación de distancia que se testimonia en la otra carta en forma fiel, porque estaba en el predicamento de este viaje necesario que te comenté líneas arriba... A veces me gusta explicarte cosas pasadas, a veces saber esas cosas, debo testimoniarte las, porque tengo confianza en que bien, se demuestran, surgen algunas y otras se descartan, es decir no quiero influenciarte para nada, simplemente quiero ayudar modestamente a que conozcas cosas, lamentablemente no puedo testimoniarte nada mas que mis cosas, llevo una vida en un carril deseado por mí, entonces perdona si algo altísimo que trate de disimular quitando realmente importancia a todas las cosas que el hombre, muchas veces incluso mistifica lentamente. Y no por falsa modestia sino por conducta ética. Es simple, tal lo entiendes.

Espero que vayan recibiendo el material y ya con la carta de Jorge, llegada el mismo día, así como la de Claudia -siempre en tríptico posarino- se develó el misterio de la llamada del Uruguay, siendo Padín y Argüelles los visitantes al llamado de uds. Realmente interesante y muy importante la participación de esas dos, sobre todo de Padín a quien conozco de los inicios cuando "Los Nuevos del Plata" revista édon dirigida por él y formada por un grupo literario que realmente hizo cosas importantes dentro del rescate de antecedentes vanguardistas en el Río de la Plata y desde entonces sus páginas con colaboraciones de arte nuevo, tanto en plástica, como en literatura y poesía. Si, ya cuentan uds. con dos puntales serios y a la vez de lo mejor para realizar esa tarea tan importante, como lo es la paralela a todo acontecimiento nuevo, como la comunicación y aprendizaje de las teorías, conceptos y formas de esta propuesta novísima de la comunicación a distancia.

QUERIDA MARIA U.

ESTE ES UN VIEJO ARTICULO + ARTECORREO.  
TIENE SIMPLEMENTE UNOR DE INFORME.  
HAY ALGUNAS DATOS P' PUEDEN SERVIR  
PARA DEMAR ALGO MEJOR. YO TRAVITE  
POR EL ARTECORREO CUANDO ESTE EMPEZABA  
A COMETER ERRORES. QUIZAS A DENTEMPO  
REACCIONE Y POR ESO ENROLA EL TRABAJO  
EN LA CORRESPONDENCIA CREATIVA, PARA-  
LELA Y MARGINAL, A DISTANCIA. ESPERO

las cartas y le otorga legalidad (la firma, el nombre del remitente), sino este nombre en tanto refiere al nombre que alguien ya se ha hecho, a su fama o notoriedad pública previamente adquirida. Esta “función autor” actúa como salvoconducto obligado para el pasaje de las cartas del ámbito de lo privado, ordinario y cotidiano, al ámbito de la ciencia, la política o la literatura [...] las cartas pertenecen al remitente; son las cartas “de”.

La letra manuscrita otorga un plus de autenticidad que, de cierta manera, garantiza los contenidos, como los sentimientos; la autografía junto con la materialidad no podrían mentir (esto opera sin duda actualmente en la cotización de los manuscritos en el mercado) (Bouvet 118, 120).

## **Valor documental de la correspondencia**

Editores de correspondencia, epistolarios y antologías suelen insistir en que es imposible estudiar la vida y la obra de un escritor o artista sin tomar en consideración su correspondencia, pues las cartas nos revelan su mundo interior, su pensamiento más íntimo, sus concepciones intelectuales o artísticas en gestación. Nacida de la circunstancia, sabemos, la correspondencia libera los sentimientos, garantiza la espontaneidad, la sinceridad y la autenticidad.

Inclusive nuestras propias cartas del pasado nos ayudan a construir nuestra memoria personal y social, encontrarnos con quienes fuimos, como las de amigos o parientes nos acercan también a quienes fueron ellos.

En la estructura sintáctica, cláusulas, giros, argumentaciones y clisés de las cartas es posible leer el dispositivo social del enunciado, las remisiones de la enunciación y captar los movimientos de la memoria cultural (Bouvet 120-122).

## **Circulación de las producciones vía correo y por fuera del circuito institucional**

### **Los sobres**

Y los sobres “corazón”... por llamarlos de algún modo, esos sobres que muestran lo que sienten y lo que alojan, la expresión libre, en fin, emoción pura. El sobre y su inversión funcional –el sobre que muestra y no el sobre que oculta– que seguramente tiene que ver con el arte correo, pero también con una visión social de lo afectivo y lo emocio-

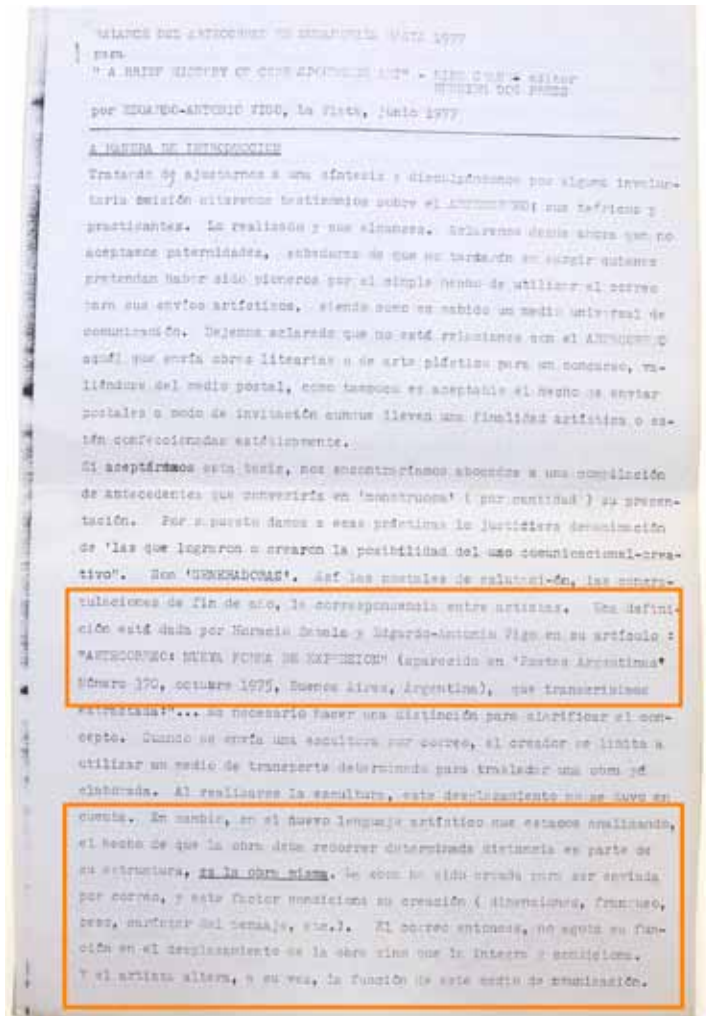


Figura 19. Edgardo A. Vigo, Balance del  
Artecorreo en Sudamérica hasta 1977, La Plata,  
junio 1977, fotocopia, archivo Verónica Orta



Figura 20. Edgardo A.  
Vigo, sobre fechado en  
La Plata el 13.08.1984,  
archivo: Verónica Orta

nal opuesta a la tradicional, que esconde, que oculta en vez de mostrar... pero cuando se tienen esos sobres en las manos, dan la sensación de “estar con el corazón del autor en la mano”, y también la sensación ambigua de estar siendo espía de algo raro, de algo que rompía la lógica de lo epistolar, cartas que, siendo de dos, suman, o de dos que son más. El arte correo rompe con lo individual, incluso lo dual, y lo vuelve comunal, un arte que deja entrar a otros, cartas que admiten terceros para que sientan, palpen, miren y reflexionen, si es que así lo desean. Mensajes libres, mensajes con alas.

Y con respecto a los sobres, nos dice María José Herrera:

El *arte correo* abre la posibilidad de comunicarse con múltiples receptores. La carta tiene una vida en la que sus distintos destinatarios han dejado sus huellas. Es toda contenido: el sobre, el diseño, los sellos, las marcas y, por supuesto –de contenerlos– los mensajes en su interior (23).

### **Sobre el arte correo practicado por Edgardo Antonio Vigo**

En cuanto al universo epistolar que Vigo fue construyendo a lo largo de los años, dijo lo siguiente: “no puedo usar otro medio comunicativo, me es indispensable y siempre digo que la correspondencia siempre ha sido no solamente mi arma preferida para estar con los demás seres queridos sino casi mi único implemento de comunicación directa” (Herrera 11).

En el texto para el catálogo de dicha exposición, Herrera marca tres niveles bien diferenciados al referirse al Arte de Correo que propulsó Vigo en la Argentina:

Un nivel es el que establecen sus objetos que se presentan, nos interpelan irreverentes con sus enigmas: ésta es una comunicación directa de mínima distancia. Otro nivel es el del *arte correo*, al que prefería llamar *arte de comunicación a distancia*. Nuevamente, en una actitud netamente conceptual, utiliza medios de comunicación no artísticos para alterarlos en su función.

La obra que circula por correo, no es meramente transportada por el medio, sino que éste es parte constitutiva de ella. La obra ha sido *creada* para ser enviada por correo. En consecuencia sus dimensiones, franqueo, peso, tipo de

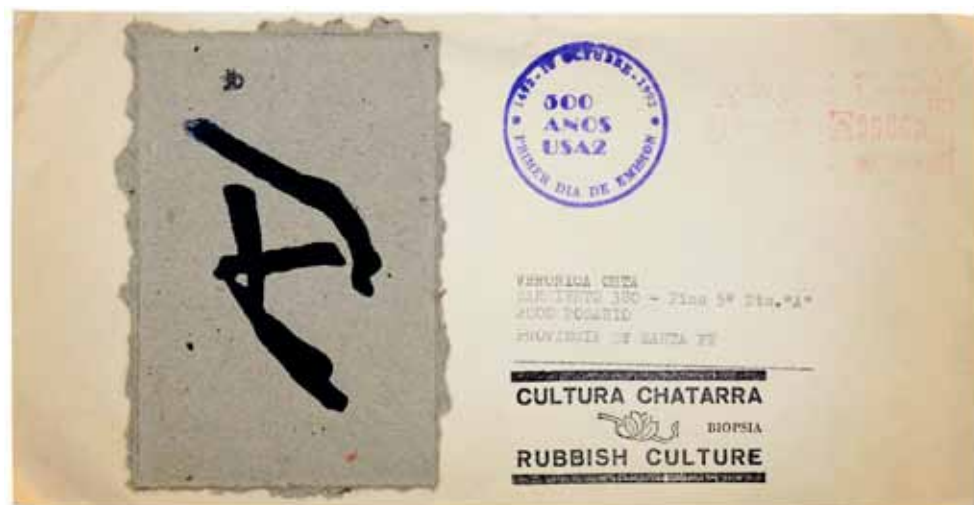


Figura 21. Edgardo A. Vigo, sobre fechado en La Plata, 20.12.1993, archivo: Verónica Orta

Figura 22. Edgardo A. Vigo, sobre fechado en La Plata, octubre 1992, archivo: Verónica Orta.



Figura 23. Edgardo A. Vigo, sobre  
 fechado en La Plata, 12.2.1996,  
 archivo: Verónica Orta



Figura 24. Edgardo A. Vigo, sobre  
 fechado en La Plata, 7.12.1996,  
 archivo: Verónica Orta



Figura 25. Edgardo A. Vigo, postal  
 fechada en La Plata, 20.12.1993,  
 archivo: Verónica Orta



mensaje, conforman su cualidad específica. Recíprocamente, la obra *modifica* al correo al convertirlo en un medio para lo estético.

En sus distintas denominaciones y variantes, el *arte correo* funcionó como una crítica a la posesión y al arte como práctica económica. [...] en la década del sesenta se ofreció como opción a la cultura oficial, creando circuitos alternativos. Es un arte anárquico, de bricolaje, de ensamblado de partes que privilegia la función referencial del lenguaje. Parafraseando a Marshall Mc Luhan, en el arte correo, *el medio es el mensaje* (23-24).

## Escritura y obra plástica

Las cartas de Vigo son escritura pero también son su obra plástica, su artecorreo. Valen por lo que dicen en esos dos planos, el de su pensamiento/habla y en el de su práctica artística y marginal. Dicen doblemente, tanto en el plano de la representación lingüística como en el de la representación gráfica, sin poder jerarquizar a un(o) por sobre el otr(o). Asimismo, dentro de esta comunicación «a distancia» se transgrede el régimen de escritura epistolar al convertir a estas cartas en verdaderas obras plásticas. No podríamos separar a esta correspondencia del resto del hacer gráfico de Vigo. Hay una unidad conceptual que desdibuja los límites. Se mueven de lo epistolar a lo artístico con total naturalidad y libertad.

Y como dijo Andrés Duprat a propósito de la muestra sobre Vigo en el Espacio Fundación Telefónica en 2004: «Pensador y experimentador inagotable, trabajó su correspondencia como verdaderos apuntes sobre arte, ética y estética» (9).<sup>1</sup>

Solo agregó que, en este intercambio epistolar, Vigo fue el maestro, y su palabra sigue teniendo hoy el peso de la erudición, de la sabiduría, de la experiencia.

---

1 Andrés Duprat fue el curador general de la muestra *Edgardo-Antonio Vigo* realizada en Espacio Fundación Telefónica en 2004.



Figura 27. Edgardo A. Vigo, sobre entregado a los espectadores de su muestra retrospectiva el día de la inauguración, 14 de octubre de 1995, en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario

#### **Página derecha**

Figura 28. Edgardo A. Vigo, carta fechada en La Plata el 10.09.1984, inédito mecanografiado; grabado y collage, archivo: Verónica Orta

# WANDERER

PAZ  
PAZ

La Plata, 10.09.84

Mi querida amiga: no sé si debía escribir antes o esperar tu carta, has tomado la iniciativa y me parece bárbaro, porque tus líneas realmente tocan y hablan de un alumbraimiento en tí que se opone al deslumbramiento pasajero que a veces impactos rápidos producen en uno. Y no se ponga serio ni formal ni tampoco en condejo, lejos muy lejos de todas esas situaciones no estoy exento de representarme muy a mi pesar... Entonces te tengo aquí en unas líneas contando tus alegrías y sobre todo el entusiasmo que ha generado en tí el encuentro. Yo no explico ni a tí, que lo mereces por muchos motivos el por qué de tu ausencia, ampliamente entendida por tí en ese simple, tu salida.... Gracias mi niña por darme libertad en ella no se pierde ni en el cerco de los que hábilmente tejen errores como virtudes o llegan a grandilocuencias extraordinarias luego de no escucharse ni siquiera saber que los escuchan, la soledad no es vacío, ni tampoco silencio, establece una serie de cosas a las cuales uno le debe dar respuesta, las mismas a veces surgen en él, únicamente llega el que labora el silencio, y la soledad compartida con-si-mismo. Yo es difícil, pues entonces explicas a ver barreras a superar y creas fronteras a liberar, dentro de uno. Yo no tengo que arrastrar cosas, simplemente se he puesto cosas que carecí, para saberlas y conocerlas, entonces de ahí mis fugas, que ni siquiera pretendo colocar en un pentagrama, sino simplemente en el alejamiento de puntos

que atraen en forma permanente y que de alguna manera modifican, como una modificación, entonces se trata de ahí que se cuenta, en las líneas del escrito en

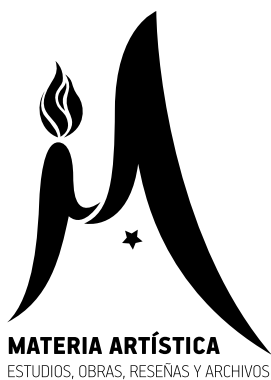
## Bibliografía

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1998.
- Bouvet, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*, Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra, Oír-ver-leer*, Barcelona: Paidós, 1998.
- Herrera, María José. "Vigo en (con) texto" en Duprat, Andrés (cur.), *Edgardo-Antonio Vigo*, catálogo exposición, Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2004.
- Tabucchi, Antonio. *El tiempo envejece deprisa*, Barcelona: Anagrama, 2010.
- Vigo, Edgardo A. *Proyecto de Anteproyecto de Arquitectura Poética*, archivo Verónica Orta, sin fechar.

ETC


ETC

ETC



[www.materia-artistica.org](http://www.materia-artistica.org)





**Materia Artística** surge como un proyecto académico de la gestión directiva a partir del año 2013. Sus objetivos son fomentar el intercambio crítico-teórico en torno a los debates en el campo de las artes, funcionar como un foro abierto a nuevos debates en el campo del arte y divulgar la producción de materiales escritos y visuales de las cátedras pertenecientes a la carrera de Bellas Artes de esta Facultad, estableciendo de este modo un espacio que otorgue visibilidad a las iniciativas de alumnos, docentes e investigadores.



**Revista Materia Artística**  
Número **2**

**Escuela de Bellas Artes**  
**Facultad de Humanidades y Artes**  
**Universidad Nacional de Rosario**

