

Por Ana Vogelfang

2 de diciembre 2020

Otra vez me desperté de madrugada, con insomnio.

Me hago un café y divido un papel amarillo con tres líneas de birome Bic azul:  
RESISTENCIA | LENGUAJE | NARRACIÓN.

Estoy hasta el mediodía sentada frente a la computadora. Me tomo tres recreos, dos cafés, medio litro de mate.

A las 14 h suena el teléfono. Es Tiziana<sup>1</sup>, de casualidad está a tres cuadras de mi casa. Es diciembre, pero está fresco y a Tiz el frío la agarró desprevenida. Elijo un abrigo para ella y bajo. Caminamos hasta Moltrasio, una fábrica de cerámicos que está cerca. Entramos, actuamos. Decimos que queremos ver los colores que tienen en calcáneos, y preguntamos si nos podemos llevar unas muestras. Vamos improvisando sobre la marcha. Nos llevan a un cuartito un poco oscuro lleno de cuadraditos de colores. Yo saco todos los que puedo a la luz y armo un damero desordenado. Tiziana dice: Ahí hay tres paletas. Este va con este y con este, este con este, este se va demasiado... Ahí está...

En menos de un minuto arma tres combinaciones de cuatro calcáneos cada una. Son todas hermosas. Pienso dos cosas: 1) Tiziana es una gran colorista. 2) Tiene el ojo muy entrenado porque no para de pintar nunca, desde que la conozco.

El vendedor intuye que estamos jugando y nos deja elegir para llevar una sola combinación de cuatro piezas.

Tomamos un café. Le cuento que estuve viendo el catálogo de una colección y me extrañó no encontrar obra suya. Coincide en el asombro porque "tiene de todas": de Sofi<sup>2</sup>, de Rosario<sup>3</sup>, de Juan<sup>4</sup>... Extiendo un poco esa lista: Liernur<sup>5</sup>, Seeber<sup>6</sup>..., en la que ella está incluida por cercanía, en varios sentidos. Esa lista de pintoras, con la inclusión de Juan Tessi, que a la vez expande y cuestiona la idea de género, que convivieron en Buenos Aires hacia fines de la década de 2000. Pintaban figuraciones y en un momento, casi al unísono, se volcaron a la abstracción. Muchas compartieron talleres, galerías, programa de artistas<sup>7</sup>, Beca Kuitca. Desde sus prácticas, pensaron

<sup>1</sup> Tiziana Pierri (Buenos Aires, 1986).

<sup>2</sup> Sofía Bohtlingk (Buenos Aires, 1976).

<sup>3</sup> Rosario Zorraquín (Buenos Aires, 1984).

<sup>4</sup> Juan Tessi (Lima, Perú, 1972).

<sup>5</sup> Valentina Liernur (Buenos Aires, 1978).

<sup>6</sup> Alejandra Seeber (Buenos Aires, 1969).

<sup>7</sup> Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella.

y desarrollaron la pintura como una acción hasta desarmar la idea de cuadro como objeto; entendieron la disciplina como un trabajo con sus dinámicas, su metodología y una noción espacio-temporal específica; por otro lado, incorporaron nuevos materiales y otorgaron a la materia una potencial voluntad, como si tuviese la capacidad de determinar su propio plan ideológico. De esta forma, como una lucha interna y externa para reposicionar la disciplina frente a la avanzada de otros lenguajes, estas artistas cuestionaron sus condiciones materiales, así desafiaron y reivindicaron la noción de una esencia del medio. La idea de *performance* que empezó a circular en aquel momento atravesó la pintura como si Cupido hubiese lanzado una flecha al corazón de la pintura misma. Igual que el dios del amor, hijo de Venus y de Marte; la pintura nace de la belleza y la batalla, siempre ligada a la atracción, el tacto, la acción y el sufrimiento.

26 de febrero 2018

A la noche, Juan festeja su cumpleaños junto a Máximo Pedraza.

Mientras rellenamos las hojas de lechuga con las lentejas de la receta turca que preparó, le cuento que pierdo mucho tiempo escuchando los audios de WhatsApp que mando a otras personas.

Me dice que él hace lo mismo, que reescuchar los propios mensajes es "muy de pintor". Coincido, pintar es una actividad paranoica. La pintura persigue al pincel y el pincel a la mano y la mano al cerebro y el cerebro al ojo y el ojo a la pintura. Así se cierra un círculo infinito de persecuciones en el que no se sabe quién manda a quién. Una pintora es, al fin y al cabo, una decodificadora de mensajes que se envía a sí misma permanentemente como si se los mandara a otrx.

12 de mayo 2005

Es mi primera semana de clases en el taller de Sergio Bazán, en el barrio de Once. Busco en el manajo del llavero mi copia recién hecha; la llave y yo tenemos el mismo brillo de lo nuevo, por esa puerta que abrimos sobre la calle Boulogne sur Mer. Subo la escalera hasta el primer piso, ahí está Mariana López con un pincel milimétrico frente a una pintura de 2 x 2 m, tan concentrada que parece haber cruzado el umbral hacia el otro lado de la tela. Atravieso, tímida, varias de las habitaciones conectadas hasta llegar a mi pared. Voy esquivando las *National Geographic* apiladas sobre el piso de madera oscurecida por el alto tránsito a través del tiempo. Los tabloncitos de pino grisáceos resaltan las gotas de colores de las distintas capas geológicas de la historia de la pintura argentina.

El ritmo de las telas clavadas, preparadas, pintadas y enrolladas durante varias generaciones había desgastado el revoque de las paredes hasta dejar el ladrillo a la vista. Mi examen de ingreso fue la semana pasada. Bazán ofrecía una entrevista en el cuartito contiguo al baño. Aprobé de entrada, confesó, por el sombrero que tenía puesto. Me dio una llave y un rincón ahí mismo, para que clavara mi tela.

Me dicen que tuve suerte de que esa pared estuviera vacía, que a varias les toca empezar adentro del baño. Entiendo que cada cual deberá desarrollar sus tácticas para ascender en la escala social hasta la habitación de la terraza.

Mañana, viernes, hay clase y picada. Voy durante la semana a pintar todo lo que puedo. De noche, los pisos crujen y una luz flota de esquina a esquina en el cuarto del fondo. Como una suerte de ceremonia iniciática, instalamos la idea de que es el espíritu de Ahuva Szlimowicz que guía los pinceles de quien resiste las madrugadas heladas del barrio de Once.

La veo a Laura<sup>8</sup> lavando sus pinceles en la bacha del pasillo al aire libre, me dice que está guardando todo porque hay una inauguración en una galería en el centro. Que si quiero compartimos un taxi con una chica pelirroja y una rubia muy alta que se llama Sofía. La pelirroja se presenta, "Tiziana", me cuenta que viene de una peluquería del barrio. Está sorprendida con su nuevo flequillo, me pregunta si parece judía religiosa.

8 de octubre 2020

Es el cumpleaños de mi papá. Mi hermana Lucía organiza un Zoom y como regalo sorpresa mis sobrinas cantan, en fonética, la canción en yiddish que él nos cantaba todas las noches, para dormirnos:

*Oyfn pripetchik brent a fayer!*  
*Un in shtub is heys.*  
*Un der rebbe lernt*  
*kleyne kinderlekh*  
*Dem alef-beyz.*

*Zet zhe kinderlekh,*  
*Gedenkt-zhe, tayere, vos ir lernt do,*  
*Zogt-zhe nokh amol un take nokh amol:*  
*Komets-alef: o!*

<sup>8</sup> Laura Langer (Buenos Aires, 1986).

*Lernt, kinder, mit groys kheyshek,  
Azoy zog ikh aykh on,  
Ver s'vet gikher fun aykh kenen ivre,  
Der bakumt a fon.*

*Lernt kinder, hot nit moyre,  
yeder onhoyb iz shver  
Glicklech der vos hot gelrnt toyre  
Tsi darf der mentsh noch mer?*

*Ir vet kinder, elter vern,  
vet ir aleyf farshteyn  
vifil in di oyseyes lign treyn  
un vifil geveyn.*

*Az ir vet, kinder, dem goles shlepn,  
Oysgemutshet zayn,  
Zolt ir fun di oysyes koyekh shepn,  
Kukt in zey arayn!*

Por primera vez desde que escucho esa canción, en la versión latosa de esas vocécitas, entiendo algunas palabras que reconozco del alemán. Mientras la cantan, googleo la traducción al español:

Una llama arde en la chimenea  
El cuarto se va calentando  
Mientras el maestro enseña  
A los niñitos  
Sus A B C.

Recuerden, queridos niños, lo que están aprendiendo aquí.  
Repitan otra vez y otra vez más 'komets-alef ' se dice: o.  
Aprendan, niños, con gran fervor les pido.

Los que pronto lo aprendan  
Un premio ganarán.  
Aprendan, niños, no teman  
Cada inicio es difícil.  
Feliz el que haya aprendido la Torá  
¿Qué más se puede pedir?

Cuando hayan crecido, niños,  
Entonces comprenderán  
Cuántas lágrimas y cuántos llantos  
Se hallan en este alfabeto.

Cuando deban, niños, aguantar el exilio  
Y quedar exhaustos,  
Que puedan traer de estas letras más fuerzas,  
Y mirar dentro de ellas.

Se deslizan algunas lágrimas digitales en las pantallas.

7 de noviembre 2020

Cena con Karina Peisajovich. Hablamos de sus primeras obras: pinturas, una serie de autorretratos. Me cuenta que estudió con Ahuva, le hago mil preguntas. Me dice que Mariana Obersztern es su hija. ¡Mañana la llamo!

8 de noviembre 2020

Ahuva Szlimowicz (1935-1996) estudiaba Bellas Artes en los años 60, cuando su hija mayor, Mariana, todavía no había nacido. Mariana creció entre clases en la Cárcova y la sala de estar de su casa llena de gente y de risas y de humo de cigarrillo. Esa sala de día se convertía en una fábrica de remeras pintadas, por los mismos artistas u otros que de noche fumaban y discutían sus obras, de día se tiraban al piso e inventaban inscripciones pícaras como SOLO PER ME, para las remeras que luego su madre vendía en el local que había alquilado en la galería Bond Street.

Cerca del año 75, cuando ya iba por su segunda hija y su tercer marido, Ahuva encuentra un PH casi en ruinas por 20 pesos al mes a seis cuadras de su casa, y decide "abrir una sucursal" de ese centro neurálgico tan convocante. Y así, como pasa con las pasiones cuando entran en combustión y se les da cauce, se dejó tomar por la docencia. Ese primer piso por escalera sobre la calle Boulogne sur Mer congregó de inmediato una turba de gente. El espacio desbordaba. Ella irradiaba calidez y vitalidad, logró construir de ese *cottolengo* en ruinas, un hogar para habitar la pintura. La docencia en ella era un estado, el foco no estaba puesto en los asuntos metodológicos sino en los vinculares, en entender cómo hacer para que las personas se expandan, brillen, y a la vez transmitir que en la pintura se vive, el ser se mezcla con una condición sacrificial llena de un sentido muy privado. Luego aparecen las obras como desprendimientos espectaculares y públicos de ese sacrificio, como lo que queda después del ritual.

En el taller siempre algo se estaba rompiendo y se lo apuntalaba para mantenerlo vivo y frágil. No era una refacción, la idea era incorporar las fallas y los quiebres en la arquitectura como parte de ese ser simbiótico que es el espacio donde se crean las obras. Ella contrastaba en esa Pompeya, coqueta, maquillada y en taquitos. Pasaba cada vez más tiempo ahí. Recibía visitas para la merienda, banquete de la opulencia -no de la necesidad- en el que se lucía como buena sibarita. Cocinaba muy bien, ni como madre ni como cocinera: cocinaba como pintora. Decía que los pintores eran muy buenos cocineros.

A mediados de la década del 90, una enfermedad toma su cuerpo. Guillermo Kuitca, alumno de ella desde los 8 años, continúa el ritmo de las clases y mientras tanto piensan junto a Mariana quién podría tomar ese lugar tan vital y efervescente, quien podría seguir abrevando en ese fuego. Invitan a Bazán. Con el tiempo, las meriendas devienen en picadas y las generaciones de pintores que pasan por esas paredes se renuevan pero no cesan.

Luego de la última internación, Ahuva pide volver a la casa. Mariana pasa tiempo con ella por las tardes. Un día aparece el hebreo, como esos vestigios de la niñez que vuelven cuando la vida se está extinguiendo. Ponen horarios de clase, Ahuva le enseña a su hija mayor el abecedario. Ese cuerpo enfermo no pierde la potencia de su matriz docente. Hace presente un saber y la idea de continuidad, más allá de la religión, más allá incluso de sí misma. Le transmite el idioma como un sistema de dibujos con sonido. Mariana aprende a leer los textos como una partitura, sin entender el significado. Como lo hacía con la pintura, Ahuva corre el eje de la mecánica del lenguaje y presenta la idea de vocabulario como un vacío a llenar con la práctica. Las clases se convierten en un ritual para estar juntas, por el tiempo que les queda y también para siempre.

9 de noviembre 2020

Me despierto, prendo el celular. Tengo un audio de Sofía: "¿Sabés que el otro día me acordé de una palabra que vos me dijiste una vez de mi pintura? ¡Ay! No quiero ser autorreferente, tipo yo yo yo yo... Perdón... Pero es con respecto al texto y la charla que tuvimos el otro día. Me acordé de esta palabra que me encantó, que es: el devenir. Bueno, eso, nada más. Te mando un besote enorme".

Miro el cuadro de Sofía que cuelga en la pared frente a mi cama. Es una tela con pinceladas azules atravesadas por una inscripción, como una herida. Devenir, como enseñar, también es un estado. Esa pintura es ella, sujeto, objeto, sustancia, cosa.

¿Reescuchará Sofía sus propios mensajes?

7 de agosto 2020

Ayer Guada<sup>9</sup> me regaló para mi cumpleaños *Diario del dinero*, el libro de Rosario Bléfari que acaba de salir por Mansalva.

Lo leo de un tirón. Lo termino y lo vuelvo a empezar instantáneamente.

Siento que las páginas se reacomodan y los días se suceden distintos. Es un libro infinito, una prosa circular que registra las aventuras y desventuras de una persona que dedica su vida al arte. Y visceversa. Es un registro poético de la cotidianeidad más mundana: cómo se conjuga la búsqueda del dinero con la búsqueda artística cuando sistematizar los ingresos es una tarea imposible. ¿Cómo se sostiene una artista en Buenos Aires? ¿Cómo hace para crecer en su vida y en su obra? ¿Cómo organiza su día, su economía?

El relato se construye con entradas de un diario que salta en el tiempo. Ese presente continuo es una ficción de una documentación estricta: podría haber sido una planilla de Excel, pero no lo es porque está atravesada por los avatares y percepciones de un ser sensible. Y porque las desviaciones placenteras son tan importantes como las actividades y consumos necesarios para la vida doméstica, la maternidad, la producción de obra y la generación de conocimiento. Un artista invierte en los materiales específicos (libros, instrumentos, etc.) y en los otros: los deseos, la fantasía. La pulsión se presenta como un permiso imprescindible e impostergable para poder vivir y crear.

Nada es lineal, ni siquiera en espiral, el paso del tiempo es una idea abstracta y a la vez absolutamente concreta.

Decido empezar mi propio diario desordenado.

24 de julio 2014

Estoy en Buenos Aires, con una invitación a mostrar en Otero Galería.

Venía trabajando con vidrios y pieles, pensando en la pintura desde esa transparencia. La superficie que registra todas las acciones.

Visito a mi abuelo en su departamento sobre Av. Corrientes, cerca del taller de Bazán. Me pide que lo ayude a sacar del placard ropa que todavía conserva de mi

<sup>9</sup> Guadalupe Chiotarrab (Buenos Aires, 1978).

abuela. Pasaron varios años de su muerte y ya no quiere convivir con esas prendas. Mi abuela era una señora muy coqueta. Si el género es una *performance*, mi abuela era el espectáculo de lo femenino. Su placard, un museo del camp. De las perchas colgaban conjuntos *total look*, cajones llenos de bolsitas que contenían desde ropa interior hasta cinturones envueltos en papeles de colores que reflejaban la luz del color específico para proteger la prenda que contenían. Envoltorios contra el paso del tiempo y el desgaste de la luz, el polvo y las polillas. Como el juego del paquete, pero con rótulos, todo catalogado con precisión. Cada cajón una categoría, cada pieza en su bolsita y su debido etiquetado: cinturón cuero marrón con hebilla dorada; cajas de zapatos floreadas con inscripciones: tacos nobuk turquesa, cocodrilo blancos bajos.

Mi abuelo era peletero, mi abuela, su modelo favorita. Sacamos muchas perchas, cajas y carteras. Armo tres valijas. Entre las reliquias de mi herencia glamorosa, me regala un puñado de retazos de pieles naturales.

Empecé a pensar la piel. La pintura como una epidermis, como un órgano superficial, vivo, en permanente regeneración.

El pincel, pelo, pluma. La unidad de medida entre lo más abstracto y su potencial metonímico, la parte por el todo, y la parte animal. Un animal muerto como abrigo, como protección y también como guía. La muerte como un estado que abre, devela. La vida como un velo, como el arte de ocultar algo.

Un pincel es, en definitiva, un manojo de pelos de animal; una herramienta para dejar huella. Una huella es una forma de la memoria, una idea de algo que no está pero pasó por ahí, una abstracción de una figura concreta.

Recuerdo el delirio paranoide desatado por la huella que descubre Robinson Crusoe en la playa luego de quince años de soledad en la isla. Una huella de un pie en la arena es el negativo de una pierna que caminó por ahí. Es el registro de un cuerpo ausente. Para Crusoe, esa huella implica un *otrx*, una amenaza. Incluso, la posibilidad de ser sí mismo caminando por ahí sin recordarlo, el delirio.

La huella de un pincel es, a la vez, el registro de una acción y una descarga matérica. Es en simultáneo, el negativo de la figura, la ausencia del cuerpo, su memoria, su abstracción; y el positivo de la materia en ese pasaje por la tela, la figuración que delata la acción.

Es muy difícil ocultar algo en pintura. Un canvas es muy botón, no se guarda nada, lo muestra todo.

En cambio, en el lenguaje escrito y oral, en el relato, se puede esconder mucho más.

30 de julio de 2014

Son 13 horas de vuelo sin escalas, Frankfurt-Buenos Aires. En el avión, escucho las grabaciones de las clases de Isabelle<sup>10</sup>, como si fueran viejos mensajes. Transcribo esos audios mientras los traduzco al castellano y agrego algunas ideas sueltas que le empiezan a dar estructura a la muestra de Otero.

"Las pinturas como 'cuasi-sujetos' que insinúan voluntad, deseo y una agenda propia".

Me gusta que en inglés materia, objeto, e incluso la acción de la pintura, todas se llamen igual: *painting*. Una confusión muy propia de la disciplina, que pone en duda su condición material y no puede disociar el cuadro de su *performance*.

Las pinturas aparecen como avatares capaces de actuar y pensar en sus propios términos, y producir una plusvalía de reflexividad.

El avión llega, con viento a favor, cuarenta minutos adelantado. Si le sumo las cinco horas de diferencia entre el continente de huso horario futuro y mi viaje al pasado (en varios sentidos), da como resultado que, en vez de trece horas, viajé siete horas y veinte minutos. Háblame de plusvalía, le acabo de ganar a la vida cinco horas cuarenta minutos... ¡una pinturita!

31 de julio 2014

Invito a mostrar conmigo a pintores que hayan llegado a la abstracción desde la figuración: Sofía Bohtlingk, Carlos Huffmann, Valentina Liernur, Tiziana Pierri, Juan Tessi.

Les escribo un mail: "Los cuadros abstractos tienen como un fantasma. Hay algo de fracaso pero a la vez un triunfo: la sinécdoque de la figura humana. Lo abstracto es un zoom, una acción, un geso".

Todxs aceptan la invitación, excepto Valentina, que justo viaja por una muestra fuera del país.

Pensando posibles títulos, Carlos manda un mail: "El Mal Rei. Inspirado un poco en la idea que me acaba de explicar Ana de que Die Malerei es el nombre de La Pintura en Alemania y que es como una mega institución. Siempre me causó gracia 'malerei'. Un

<sup>10</sup> Prof. Dr. Isabelle Graw (Hamburgo, Alemania, 1962). Dicta clases de Historia y Teoría del Arte en la Hochschule für Bildende Kunst, Städelschule, Fráncfort del Meno, escuela donde la autora estudió entre 2011 y 2015.

*lost in translation* y también la extraña sugerencia de que podría haber un rey bueno. Igual el juego de palabras no lo va agarrar nadie, eso es lo que hace que este título no me parezca automáticamente descartable".

Sofía contesta: "Me gusta mucho. ¡El Mal Rei! También porque me imagino las preguntas que me haría de afuera, si es una muestra de pintura. ¿El mal rei es la pintura? ¿Y encima acá es masculino? ¿Es como un rey déspota? ¿Es la obsesión? ¿Lo que administra todo mal y es un romántico?".

Juan: "Sobre los títulos, sí, El Mal Rei me gusta también, aunque me da medio fábula".

Carlos, de vuelta: "El Mal Rey me gusta a mí también, hasta me gusta visualmente, me hace pensar que la pintura es ese déspota del arte que todos quieren que se muera y sin embargo persiste a todos sus eruditos anuncios de defunción. El Mal Rey es el que nunca muere".

A mí el título me parece horrible y contesto: "Bueno, veo que hay gran aceptación de El Mal Rey. Lo estoy pensando... es raro el masculino refiriendo a La Pintura y eso de título de cuento-fábula. ¿No les parece que carga la muestra de una intención demasiado narrativa?".

22 de agosto 2014

"¡Hola! Estuve pensando que... El título narrativo funciona en tanto tiene que ver con la idea que nos convoca para esta muestra de partir de la figuración para llegar a la abstracción... ¿No hay algo de eso?... Toda la fábula o historia sugerida en un primer momento por el título se desarma en la muestra (por el carácter abstracto de las obras).

Además, es por otro lado bastante ambiguo en el sentido que no suena tanto a 'Había una vez un Rey...', sino más bien a "Que reine el Mal"... Corriéndolo del lugar naif del tema del rey y la fábula etc. etc. etc... Besos, Tiz".

23 de agosto 2014

Elijo mis batallas. Esta la pierdo sin dar pelea, queda de nombre "El mal Rey".

Para hacer las obras para la muestra, Sofía me hace un lugar en su taller. Un día charlando, me dice: "Ese azul [índigo] es todo lo que tengo".

24 de agosto 2014

Decidimos escribir para el catálogo una descripción de las obras, cada una sobre la obra de otra. Los textos quedan así:

#### TESSI POR PIERRI

Óleo, grafito, acrílico, cuero, hilo dental sobre una tela recortada de manera irregular. De uno de sus extremos cuelga una plomada.

#### PIERRI POR VOGELFANG

La tela tensa despliega el cuerpo de la artista que mueve la mano que sostiene el pincel que empuja el color sobre la tela tensa.

El pincel arrastra blanco sobre negro, negro sobre rosa, amarillo bajo negro sobre rosa bajo blanco. El recorrido del pincel sobre la tela tensa movió el color en dirección horizontal.

El trazo de color se mezcla y se recorta, se funde y superpone en figuras geométricas que se ablandan y se endurecen.

El movimiento del cuerpo de la artista se detuvo y quedó en suspenso, se hizo gesto. El movimiento se demora sobre la tela ofreciéndose a la mirada.

#### VOGELFANG POR BOHTLINGK

Pieles peludas que salen de un vidrio, y del lado del descarnado está pintado, es como si le hubieran arrancado un gajo de piel a la pintura. Y siento que en algún momento las pieles peludas van a empezar a transpirar.

#### BOHTLINGK POR HUFFMANN

Ambas piezas son prismas rectangulares. Su materialidad pertenece al catálogo de la arquitectura: vidrio y concreto.

En la pieza de concreto, un lienzo pintado de tonos azules parece haber sido sumergido mientras el material estaba fresco, como un cadáver del cual deseamos deshacernos arrojándolo desde un muelle para que desaparezca en el fondo del mar. Se asoma de una de las caras del volumen donde quedó estampado contra el encofrado.

La otra pieza se conforma de un número de láminas de vidrio cortados con una técnica llamada corte de pulido brutal. Estos vidrios están apilados horizontalmente para conformar esta especie de monolito translúcido. La técnica de corte hace que la cara conformada por los cantos irregulares del vidrio parezca las estrías minúsculas de una pincelada o el registro de las variaciones de un campo electromagnético.

## HUFFMANN POR TESSI

Esta sería una del grupo de pinturas de Carlos. Es chica y de colores claros, pastel baqueta: un apenas amarillo sucio, lavado, rosas y gris. Hay una medialuna medio encubierta y una línea más rojiza oscura y líquida que le hace un eco (o, si la ves mas de lejos, la completa). Hay dos paralelas zigzagueantes que arrancan desde abajo a la derecha y que primero se acompañan y después se separan y siguen zigzagueando cada una por su cuenta de un lado y del otro de la tela. La que pasa por encima de la medialuna, a la izquierda, termina cerca de un círculo negro adentro de otro círculo blanco que parece que se desplazó de una hendidura en la figura que está en el centro de la pintura, que es el único volumen al que le da una luz de otra latitud y que tiene algo de monumento-pajarraco-garrote-borg.

25 de agosto 2014

En el montaje, en la galería, hago un mal movimiento, una de mis obras de vidrio se rompe y se cae. Atraviesa la piel de mi muñeca derecha, corta un músculo, llega al hueso, pero no lo parte. Sale sangre. Veo el interior de mi cuerpo, me impresiona el espesor de la epidermis. Juan se saca un pañuelo que lleva al cuello y me hace un torniquete. Mantengo una calma inusual. Hago chistes en el camino al hospital. Algunos médicos de la familia ya hicieron su parte y me están esperando en la puerta, se esmeran por hacer la mejor costura. Me queda una cicatriz en forma de "(" y la motricidad fina cambia para siempre. Pintar ya nunca será lo mismo.

8 de octubre 2020

Voy al taller de Tessi.

Está en el mismo departamento del barrio de Montserrat donde tiene su casa, un piso antiguo donde todos los ambientes dan a un pasillo perimetral al aire y luz, muy típico del centro histórico de Buenos Aires. Ya había ido a su casa varias veces, invitada a algún banquete, porque Juan es además de pintor, un gran cocinero y encantador anfitrión. En caso de visita profesional me recibe por una puerta oblicua y angosta, totalmente por fuera del código de edificación, al pasadizo estrecho que conduce a su taller.

En cada pared cuelga una pintura. "Son figuras que surgen de la materia", dice. "Primero está el problema de la pintura, luego aparece la figuración".

No hay un proyecto previo. Parte de la ausencia de voluntad, cansado de ser sujeto de articulación de una imagen. La figuración solo aparece como consecuencia de

poner pintura sobre una superficie. Y borrarla, ponerla, sacarla. Él se pregunta por la voluntad. Yo me pregunto si se refiere a la suya propia o a ese mito constitutivo de la pintura que basa su espíritu animista en la voluntad de la materia.

Las pinturas de Juan son superficies de duda y de retirada y de avanzada y contra avanzada. Son organismos metabólicos de la resistencia.

Juan es el rey del *detour*. Se dedica a hacerle trampa al cuerpo como herramienta para sorprenderlo. Su intención es que la sorpresa lo lleve a otro lado y, a la vez, ponga en evidencia lo que no puede dejar de hacer.

Durante su período de taller en la beca Kuitca, sus obras se construían "como en la negación de todo lo que aparecía", pero no es una estética negativa lo que caracteriza su producción. Se resiste a trabajar por la belleza, la elevación o el virtuosismo. Y si bien coquetea con algunas de sus proposiciones básicas, tampoco es necesariamente la mala pintura, o la actitud *dandy*, la pintura provisional, el *deskilling*, lo que define esa ardua búsqueda de la forma, los sentimientos del descontento, las decisiones y los cambios sin fin que constituyen su trabajo.

Está en la búsqueda permanente de la novedad, la sorpresa, la posibilidad. Aunque siempre aparezcan semejanzas con otras cosas, lugares comunes que reconoce, pero no en sí mismo. Ese fluir hacia lo desconocido pone a funcionar a la pintura como un espejo donde se ve siendo otros. Esa multiplicidad es una especie de máquina de preguntas, un descontento sin fin.

"Pero en un momento hay que dejar que las cosas aparezcan y que sean lo que sean, que sean lo que son. Y de bajar la tela de juicio y no someterlas tanto. Ser más respetuoso de la voluntad de la tela o de lo que aparezca. Yo reconozco que peleo mucho en contra de mi mano. Sé que hay una manera en que puedo pintar que no le doy lugar. A la que nunca le voy a dar lugar", dice.

La pintura que desencadenó esta constante resiliencia podría pensarse como una consecuencia natural de las piezas figurativas en las que venía trabajando. Incluso, una interpretación del "Elogio del maquillaje", un fragmento de *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire. Sin embargo, la pintura que realiza comandada por las instrucciones del audio de automaquillaje funciona, más bien, como un chiste a la obra de Sigmar Polke "Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!", 1969 ["Seres superiores me ordenan: ¡pintar de negro la esquina superior derecha!"]. Si los modernistas habían llevado a la pintura hasta los confines de sí misma, a una especie de suicidio disciplinar; ahí estaba la nueva generación de pintores, con Polke y sus amigxs sacando los trapitos al sol para sacudir, a fuerza de bromas, la solemnidad sobre una muerte anunciada.

Dirigido por una voz femenina que dicta instrucciones en un tutorial de belleza, Juan decide eliminar la topografía de la cara y disponer la pintura sobre la superficie plana de la tela. Esta operatoria está arraigada a la idea de cuerpo. Fue el puente necesario, aunque no estratégico, en el recorrido desde las pinturas figurativas que hacía antes, con toda la intención puesta en lo narrativo, a una abstracción posible. Como si la pintura se hiciera cuerpo en esa llanura, sin la necesidad de la ilusión volumétrica. Así, el maquillaje se convierte en una retórica de la piel, y a su vez del cuerpo; y la pintura, una metáfora de la belleza.

Con este doble juego, Juan retoma esa neumática psíquica freudiana de la que deriva el *witz*, ese espíritu gracioso del que provienen tanto los chistes como el arte: destilación y compresión, metáfora y metonimia. El *witz* tiene como propósito hacer trastabillar por un instante la chatura del lenguaje, igual que Juan juega con la idea del cuerpo plano. Esa forma de deslizar los significantes sobre los significados, en un divagar libre donde el predicativo cambia de sujeto y vuelve sobre sí mismo. Así, el sujeto al hacer referencia a algo fuera de sí, no puede evitar exponerse.

Los chistes, los sueños, el arte, son maneras de arreglárselas con la vida. Como dice Amy Sillmann<sup>11</sup>: son las formas que tiene la mente de captar lo que ve, moviéndolo del nervio óptico al ojo de la mente, a medida que pasa del presente a la memoria, a través de la abstracción.

12 de noviembre 2020

Ando cerca del Botánico y paso por lo de Vero<sup>12</sup> a tomar un café en el balcón. Me presta *Corazón y Realidad*, el libro de Claudio Iglesias que relata en primera persona la situación de la escena artística de Buenos Aires de los años 2000, en ese camino hacia la retórica profesionalista.

Pienso cómo esa idea de profesionalización instala, en ciertas prácticas pictóricas, una reflexión sobre la labor artística. También pienso en las *One hour paintings* de Ale Seeber, esas pinturas de formato mediano que ejecuta por reloj en una hora sin descansos, miden el tiempo y estructuran su jornada laboral en el taller. La pintura se asume como un trabajo. Y la tela deviene ese espacio reducido de ejecución de una tarea en una fábrica.

<sup>11</sup> Sillmann, Amy (12 de noviembre 2020). Notes on the Diagram. *The Paris Review*.

<sup>12</sup> Verónica Madanes (Buenos Aires, 1989).

1 de octubre 2020

Voy al taller de Sofía.

Le pregunto si le parece que grabe la charla, me dice que mejor no. Que nos quede en la memoria, que nos llevemos de esa situación sensaciones. Qué romántica es Sofía, siempre propone un abismo. El abismo de nosotras mismas, de nuestra interioridad.

Hablamos sin parar, decimos frases hermosas. No me acuerdo de ninguna.

Lo que me queda grabado es la idea del plano. Sofía me cuenta que durante su primera clínica de obra en la beca Kuitca, tuvo una revelación: no necesitaba tratar de generar profundidad en la pintura. En esa superficie estaba todo. Le fue dada o, mejor dicho, se dio a sí misma la idea del plano.

Abandona la necesidad de generar profundidad con la imagen, con esos paisajes románticos-tech en los que venía trabajando. Y la cambia por una profundidad hacia sus propios confines, los de la pintora y los de la pintura misma.

Sofía se pone reglas, horarios, delimita su espacio de trabajo, decide repetir un movimiento hasta el hartazgo, hasta cubrir la tela. Es una obrera de su propia fábrica. El proletariado y el capital en su mínima expresión.

En las fábricas, muchos accidentes resultan de la somnolencia que produce el ritmo siempre igual del movimiento y el sonido. Lxs trabajadorxs se adormecen en la repetición. Cuando sucumben a ese sopor, se lastiman.

Pintar en ese encorsetado juego logístico es para ella un acto inherente de improvisación, incluso cuando sigue una gramática o un conjunto de reglas. Busca acceder al reino de lo impredecible, de lo no calculado. Por fuera de las pautas, del orden, en la improvisación, es allí donde reside ese raro exceso sin forma que es para Sofía el hecho pictórico. Es en esa fragilidad, en la distancia entre el comando y la acción, donde surge el duende. Ese duende demoníaco que guía el yo en la teoría de García Lorca.

Lorca, en su ensayo sobre la estética del duende, propone que, si una obra de arte es buena o "real", es porque tiene alma. Esa alma es una suerte de demonio que él llama duende.

El duende comanda ese no saber qué palabra voy a decir exactamente, ese gesto un poco torpe, ese tropezar, ese no estar segura de si voy a poder dormir hoy a la noche. Esa oscuridad, es a la que Sofía le hace frente. Cada tela es para ella un campo

de batalla. Corta el lienzo en las dimensiones de un ring vitruviano, a la medida de la extensión de sus extremidades. Sofía es muy alta. Elige sus armas con austeridad protestante: un pincel, un color. Ese azul es todo lo que tiene para enfrentar a su duende.

Dice Lorca: "Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. el duende no llega si no ve posibilidad de muerte

Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra

Que una pieza de arte es auténtica cuando lo demoníaco está en juego

Cuando fue hacia el 'otro mundo' y trajo espíritus que la habiten

Cuando experimentes una obra con 'duende' tendrás deleite y disgusto cuando enfrentes lo demoníaco

Sin un pequeño demonio, un poema no es un poema".

El yo metafísico de la pintura, ese yo pictórico, ese yo que está por fuera de la voluntad de la pintora que se manifiesta entre la voluntad del material y la voluntad del artefacto (mano/pincel). Ese yo, según Lorca, es un yo infinitamente fuerte y poderoso que logra controlar el duende demoníaco. Así, esa monstruosidad se convierte en un alfabeto vivo que logra enfrentar, controlar, manipular y embellecer la voluntad lingüística del duende. Así como el *witz* es lo que se desliza en el lenguaje, el pincel desliza sobre la tela esa posibilidad que da la abstracción de trastabillar la chatura de la superficie, de sorprender en ese divagar por el espacio. ¿Es la abstracción, ese resquicio entre el mundo real y el mundo imaginario, donde brilla el duende?

El accidente, el error, la torpeza, la gracia, es lo que pone a prueba esas instrucciones que Sofía se autoimpone y sigue a rajatabla cuando pinta. Ese vacío incluye todo lo que las instrucciones no contemplan: espasmos, errores, sabotaje, rechazo, estupidez. Lo incalculable, la sensación de un error.

Ese Yo, no el demonio, sino quien tiene que lidiar con el demonio del duende, es quien enfrenta Sofía en ese espacio de lucha que es para ella la tela, en su batalla cotidiana contra lo superficial.

Abocarse a la pintura es, para ella, decidir vivir en pie de guerra. En un territorio donde el yo de quien pinta, la voluntad de la pintura (el yo de la materia) y el yo de quien mira el cuadro se confunden y entran en conflicto.

Ese Yo en pintura es a la vez un "sí" y una otredad. En ese permanente ida y vuelta entre la acción y la materia, la mano de quien pinta es, a la vez, artefacto y cuerpo. Cada movimiento, cada trazo, delinea esa alteridad. Una imagen en espejo que se construye como fuera de sí misma. Un Yo que es a la vez duende y no duende. Acción y materia, se modifican la una a la otra y así se reproducen en el espacio. En esa conquista espacial, el Yo va ganando terreno sobre su núcleo de poder que es el duende y logra finalmente engañarlo y abrumarlo. Ese Yo domina las tinieblas.

En Juan, la pintura tiene un yo metafísico que cambia de forma y estado para engañar a este demonio y así, poder manipularlo. Subvierte las expectativas del observador a cada pincelada y nunca se deja conquistar porque a cada trazo se convierte en otra cosa y la mirada tiene que encontrar una nueva forma de lidiar con ello.

Hemos dicho que el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.

Sofía me presta una pintura. Me la da bajo promesa de devolución, una tela azul índigo con palabras caladas en el óleo por el revés del pincel. Con furia, con precisión de bisturí, la tela aparece entre la materia y dice: ES MI VIDA, NO VOY A ARRUINARLA CON ESOS PENSAMIENTOS. Me la da, como un antídoto para mis males de época. La leo todas las noches, en la oscuridad que me despierta de madrugada, cuando empieza a salir el sol. Funciona: no tengo más insomnio.

14 de octubre de 2020

Me encuentro con Valentina. Vamos a caminar.

Hablamos de poesía, porque las dos estuvimos leyendo unas poetas yanquis. Me dice que para ella la figuración es un poco más amigable al ojo que la abstracción, entonces, funciona como un anzuelo. Le hace creer al espectador que está contando algo para atraparlo. Hay una doble ficción: por un lado, la ficción de la imagen, la presentación de un supuesto relato; por otro, la idea de que esa imagen cuenta algo más allá de la pintura misma.

16 de octubre de 2020

Valentina me manda por WhatsApp unos podcasts de Eileen Myles. "Es genial porque sirve mucho para pintar", acota.

Eileen dice que es una procrastinadora compulsiva. Que escribe varias cosas a la vez: ficción, poesía, algún artículo. Tiene muchas ventanas abiertas al mismo tiempo y va saltando de una a otra. Cuando se pone a escribir algo, se desconcentra y salta a otra cosa y, cuando se desconcentra de la segunda, vuelve a la anterior o pasa a una tercera y, de esa forma, aparentemente desconcentrada y como si postergara permanentemente la escritura, ahí es donde se encuentra consigo misma.

Me hace pensar en la sucesión estilística cronológica de Juan, o en la progresión espacial de las transparencias de Rosario Zorraquín, esos cuadros traslúcidos que se superponen y mientras la mirada trata de concentrarse en uno, el cuadro de atrás se hace presente al mismo tiempo.

Como a Myles, lo que hace avanzar a Valentina es esa simultaneidad, esa convivencia de estilos donde uno se nutre del otro, o más bien lo complementa.

En su taller (y en sus exposiciones), siempre tiene colgada alguna tela grande donde pinta las figuraciones, unos denim agujereados, algún dibujo a lápiz o en birome sobre papel. Salta de uno a otro, como una traductora simultánea que habla varios idiomas a la vez a una velocidad imposible para el resto de los mortales.

La escucho a Myles y de algún modo la escucho a Valentina a través suyo. Las categorías literarias se fusionan con las pictóricas: ficción, poesía, ensayo, documento, dibujo, pintura, figuración, abstracción. Todas, como distintas gramáticas de la narración.

Pensando en esa multiplicidad narrativa de Valentina, hojeo el libro sobre Florine Stettheimer en el que ella participa con un texto. Florine fue otra de esas pintoras torbellino que nucleaba fiestas y muchedumbres. Vivía con sus hermanas en Nueva York en los años 20. Su taller estaba dividido del salón donde hacían tertulias con artistas, escritores y la élite intelectual de la época, por una cortina de celofán transparente.

Sus pinturas se nutren de ese mundo social que la rodea. Hace retratos de amigos, pinta las fiestas, los eventos sociales, siempre involucrándose a sí misma en la escena.

La relación entre el interior y el exterior de un cuadro deja de ser clara y la pintura se convierte en una especie de maquinaria de pensamiento que existe literalmente en la frontera entre lo íntimo y lo público. Como esa cortina semitransparente, la pintura difumina los límites en ese umbral entre lo público y lo privado, sin pertenecer con exclusividad a ninguna de las dos esferas.

La pintora es una intermediaria entre el adentro y el afuera, que se despliega en la tela como en un campo sinestésico de reacciones y relaciones. Como dice Myles, "Escribir [al igual que pintar] se convierte en un acto político: revertir el adentro y el afuera. Soy un títere, pero de mí misma".

En una pintura no hay una cronología, todo sucede en una especie de presente continuo, un tiempo circular que se fractura constantemente. La pintura no es un relato lineal. Su recorrido existe sin un principio, un desarrollo, una idea de final. Es un ritmo, un tiempo que está en *loop* permanente. Cuando llegamos al final, descubrimos en retrospectiva lo que esa pintura quiso ser.

El *canvas* ya no se entiende como una superficie de representación, sino como una cortina, un velo, una pantalla. Así como la pantalla de cine tampoco se entiende como una ventana al mundo. La proyección, a diferencia de la tela, nunca muestra la realidad en sí misma independientemente de si el contenido es ficción o documental. Estas son categorías que en pintura están mucho más entrelazadas porque el cuadro es en sí mismo un objeto concreto. John Berger, en *Sobre el dibujo*, dice que las pinturas, con sus colores, sus tonalidades, su extensa luz y sus sombras, compiten con la naturaleza. Intentan seducir lo visible, atraer a la escena pintada. Las sustancias se confunden. Se le supone a la figuración una narrativa que emula y compite con lo real y a la abstracción, una poética en esa hendidura entre lo real y lo imaginario. Como si lo narrativo coincidiera con un eje argumental.

No existe una expresión más documental que una pincelada abstracta. Es en ese gesto donde no hay posibilidad de engaño. Un trazo solo narra una verdad. La pintora es poseedora de esa verdad en tanto lo que pinta es distinto de lo que ve.

La película de los hermanos Lumiere *Trabajadores saliendo de la fábrica*, epítome de la idea de lo documental, fue filmada tres veces. Existen tres versiones de esa escena. Los obreros y las obreras que participaron tuvieron que entrar y salir tres veces de la fábrica. Además, fue filmada un domingo, el día de descanso. No había obreros ese día trabajando dentro de la fábrica. Las personas que se ven saliendo de sus supuestos puestos de trabajo fueron convocadas exclusivamente para esa acción. Es decir, en términos rigurosos, esa situación representa la definición de una ficción: se consigue una locación, se convocan personas para que realicen una acción en esa locación, se repite la cantidad de veces necesarias para que quede registrada de

manera satisfactoria. Sin embargo, el vínculo que tenemos con esa imagen es la definición de documental. Por lo tanto, la idea de lo documental también proviene de un universo ficcional. Y solo nos vinculamos con ella a través de una propuesta estética, la idea de lo supuestamente verdadero.

Entiendo ese anzuelo figurativo del que hablaba Valentina. La manzana que atrae al espectador, haciéndole creer que se le está contando algo jugoso. Al morderla entra en el juego, se confunde en el relato y pasa, como hechizado, al otro lado de la tela.

21 de diciembre 2020

Escribo acerca de la resistencia. La pintura es una vampiresa. Ha muerto, ya varias veces. Y ha resucitado otras tantas.

Sus muertes pueden haber sido heroicas, programáticas, sacrificiales; pero jamás irreversibles. Algunos pintores modernistas han logrado el suicidio épico de la disciplina, llevando a la pintura hasta un lugar sin retorno. La acorralaron sin salida.

Distintos teóricos, a lo largo de las décadas, programaron su muerte en pos del avance técnico hacia la fotografía, la instalación, la *performance*. Sobreviviente a las eras geológicas, a los cambios de estado, a las inclemencias tanto climáticas como económicas, ejército de una sola soldada, pone el cuerpo y se entrega a esa lucha eterna hasta convertirse ella misma en el campo de batalla.

Una pintura es un medio físico, que suele caracterizarse -y también, no- como homogéneo, continuo, bidimensional y limitado. Es una superficie donde todo queda registrado: sangre, sudor, lágrimas, fuerza, voluntad, resistencia, el cuerpo, el tiempo y el espacio.

En esa contienda contra lo superficial, la pintura se acumula y se condensa. El trazo no es quien lo pinta y viceversa. Hay un objeto y hay un cuerpo, el proceso de creación es un registro de estas interacciones inquietas entre uno y otro. En el medio, está la materia a través de la cual se abordan las preguntas. La pintura es lo que es y también es otra cosa.

El cuerpo se transforma en movimiento. La mano es el instrumento, el dispositivo que activa un mecanismo por el cual la materia pastosa se desliza en la superficie y deja una huella. La persona que pinta se convierte en la primera persona en observar la pintura. La pintora es a la vez la primera espectadora.

Ese grado de autorreflexión, ese nivel de permanente autoconciencia, se convierte en una pérdida constante. Cada trazo es un desprendimiento y la pintora es testigo de esa fuga. La pintura no está ni fuera de sí, ni más allá de sí, la pintura es un alibi, es otro lugar, una coartada, está en otra parte. Una zona paralela, donde cada trazo sobre la tela es marca y registro de una presencia. Cuanto más miradas recorren esas marcas, más se hace presente. Cuanto más se pinta, más se pierde y más se depura en el encuentro consigo misma.

Esa condición oscilante entre la vida y la muerte la convierte en la más seductora, misteriosa y fatal de todas las artes.

Aquí estamos de vuelta otra vez, y otra, frente a frente, ¡Oh, Pintura!

## DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR  
LUCRECIA PALACIOS

## TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,  
A LOS TITULARES DE DERECHOS  
DE AUTOR Y A COLECCIÓN  
OXENFORD

## INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA  
VALERIA INTRIERI  
BELÉN LEUZZI  
CAMILA PAZOS  
AYELÉN VÁZQUEZ

## COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO  
FEDA BAEZA  
GABRIELA CEPEDA  
MARIANA CERVIÑO  
BELÉN COLUCCIO  
GUADALUPE CRECHE  
NICOLÁS CUELLO  
SOFÍA DOURRON  
LEOPOLDO ESTOL  
JIMENA FERRIERO  
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO  
GABRIEL GIORGI  
CARLOS GRADÍN  
CLAUDIO IGLESIAS  
MARCOS KRAMER  
AIME IGLESIAS LUKIN  
FABIOLA ISA  
MARTÍN LEGÓN  
FRANCISCO LEMUS  
MARIANO LÓPEZ SEOANE  
FLORENCIA MALBRÁN  
MARIANO MAYER  
AGUSTINA MUÑOZ  
LETICIA OBEID  
ALEJO PONCE DE LEÓN  
FLORENCIA QUALINA  
NANCY ROJAS  
GRACIELA SPERANZA  
VIVIANA USUBIAGA  
JAVIER VILLA  
ANA VOGELGANG

## EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN  
VALERIA PIRRAGLIA

## TRADUCCIÓN

ANA BELLO  
ALEJO PONCE DE LEÓNDISEÑO GRÁFICO  
Y DE INFORMACIÓNVANINA SCOLAVINO  
CECILIA SZALKOWICZ

## COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD  
ERICA BOHM