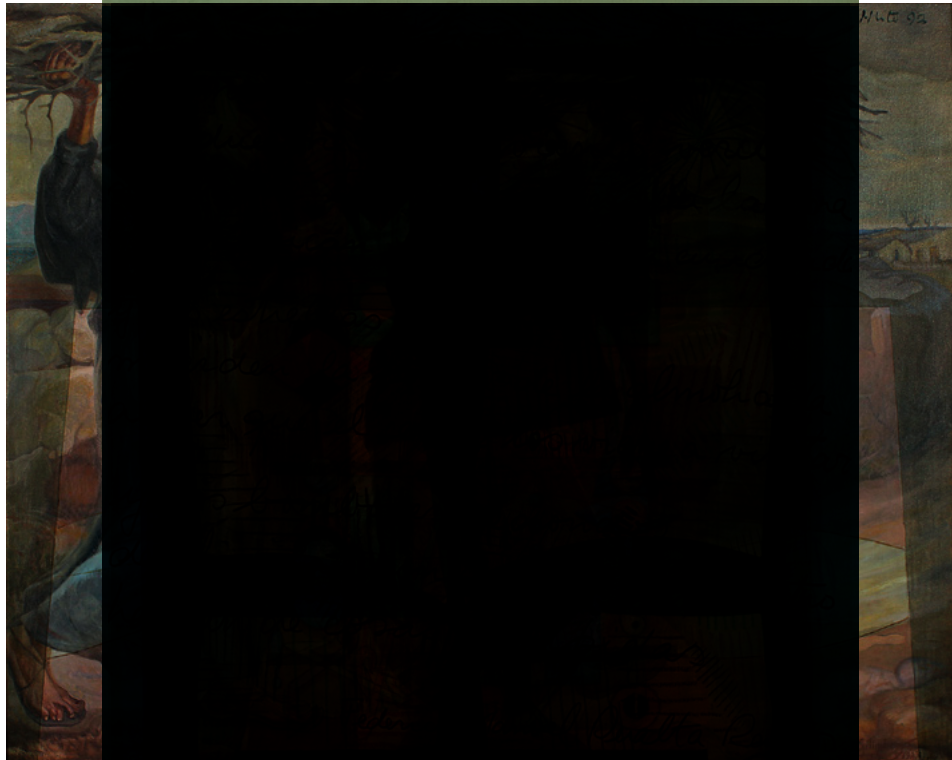


ACOPLE

ACOPLE

Cristina SCHIAVI	Emilio PETTORUTI
Alfredo LONDAIBERE	Xul SOLAR
Jorge GUMIER MAIER	YENTE—Juan DEL PRETE
Luciana LAMOTHE	Guillermo KUITCA
Gabriel CHAILE	Alfredo HLITO
Fernanda LAGUNA	Federico M PERALTA RAMOS
Marcelo POMBO	León FERRARI
Mauro GUZMÁN	Pablo SUÁREZ
Mariana FERRARI	Lino Enea SPILIMBERGO
Silvia GURFEIN	

Curada por / Curated by
Jimena FERREIRO



Por Jimena Ferreiro

Los textos que circulan en torno a las exposiciones de arte suelen recurrir a cierto repertorio de palabras homólogadas que después de un tiempo de uso se descartan tras haber saturado su sentido y su capacidad expresiva. Podría listar muchas de ellas (algunas, incluso, nos provocarían una risa sarcástica) y componer una historia de las modas intelectuales que vertebraron la reflexión sobre el arte de nuestro tiempo, las cuales abrazamos con ansia para luego abandonar con un dejo de ingratitud. Tal vez estos párrafos tampoco escapen a este síntoma de ansiedad.

El arte contemporáneo se erige sobre la fantasía de un hacer nuevo, heredero de la vocación de novedad de la vanguardia. Pero en el presente, el arte responde menos a la dinámica de superación radical que marcaron los *ismos* del siglo XX —aquel periodo heroico de la revuelta total del arte moderno— y un poco mejor a la forma del *cover*. La escena actual es algo más atomizada e incierta, más plural, incluso, y grandilocuente. Sin embargo, más que reparar en la espectacularidad del arte que se produce hoy —un aspecto que me animo a poner en duda frente a las características de la producción local—, pienso en un rasgo más sutil que se vuelve central para entender su funcionamiento. Me refiero al modo en que la obra contemporánea jalona las diferentes temporalidades hasta transformarlas en su propia materia. Tal vez esta sea su sustancia, su

consecuencia y, al mismo tiempo, su devenir. Si la obra está hecha de tiempo —y es en el tiempo—, entonces las historias que conforman la tradición accionan de diferente manera en ella, directamente o de modo diferido, y con efectos también dispares. Algo parecido es el *acople*, un término que alude tanto al sentido de adherir, unir o encastrar, así como a la distorsión sonora que genera ruido y una forma semejante al eco.

Siempre tuve un especial interés por la historia, las tramas locales y los relatos genealógicos. Me gusta imaginar a la historia del arte como una gran conversación *transtemporal* de obras, donde se buscan unas a otras, se *acoplan*, toman distancia, se niegan mutuamente o actúan con indiferencia. Y a pesar de algunos desajustes que puedan surgir en el camino, las imágenes siguen ahí, como el canto de las sirenas, en un incessante sonido de *acople* bajo efecto de la gravedad musical.

Las exposiciones hacen de las obras que alojan un *cover* de sí porque nunca son las mismas en proximidad con sus compañeras eventuales. Por esta razón esta muestra propone escenificar algunas ideas-fuerza que articulan la narrativa del arte local a través de un sistema de correspondencias entre las obras, tan aleatorio como inscripto en el canon personal de los artistas que la integran. Son ensayos de vecindad, amplificación, duplicación, oposición, rivalidad y admiración. Entre la proximidad y la distancia, entre el amor y el desamor, estas obras componen un relato por entregas que

desarma un poco las convenciones sobre cómo pensar sus mutuas implicancias, y al mismo tiempo subrayan la ligazón que mantienen muchas de ellas con sus predecesoras. En otras palabras, hablo de la tradición como un flujo de afectividad que enlaza artistas, obras y momentos históricos dando forma a una nueva trama poética.

Cristina Schiavi hizo su propio *cover* de una pintura de Emilio Pettoruti, uno de los artistas principales de la avanzada moderna en las primeras décadas del siglo XX en Argentina. Pero Schiavi es algo más díscola al momento de pensarse como parte de aquella tradición: “siempre me sentí una artista figurativa”.¹ Por medio de su obra manipula los objetos producidos por la heteronorma provocando cierto efecto de extrañeza, con el propósito de hacer evidentes las marcas sexo-genéticas del modernismo geométrico que construyó valores de virilidad y pureza en torno a la pintura, al tiempo que invisibilizó el trabajo de las artistas mujeres y otros grupos subalternos.

Pero también existe otra clave de lectura para pensar los modernismos ligados a la cultura experimental y el influjo de renovación que trajeron las vanguardias de la mano de visiones excéntricas y místicas que alumbró la producción de artistas como Xul Solar, a quien Alfredo Londaibere admiraba profundamente. En ambos, la búsqueda espiritual tomó forma cifrada en sus obras, se hizo cuerpo allí para luego

fugarse en un fluir de la conciencia hasta volverse invocación. “El arte puede ser el puente entre la tierra y el espíritu” decía Xul Solar.² Con un propósito semejante, Londaibere produjo una larga serie de pinturas con palabras casi ilegibles que expresan afirmaciones, revelaciones y plegarias en una amalgama entre palabra e imagen a través de un letrismo ligado a la experimentación de las vanguardias constructivistas.

La artista y ensayista Yente escribió sobre Juan Del Prete —artista pionero de la abstracción en nuestro país y compañero de toda su vida— en innumerables ocasiones. Posiblemente el texto más abarcativo sobre su obra fue publicado recientemente por Ivan Rosado. En *Anotaciones para una semblanza de Juan del Prete*, Yente repasa en los olvidos “voluntarios o no”, en especial referidos a la historia del movimiento de vanguardia. Entre esas omisiones se escurrió la significancia de la obra de ambos para la historia del arte local, que algunas décadas después no pasaría inadvertida para artistas como Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo o más recientemente Paola Vega.

La pintura de Gumier tensiona la relación con el movimiento concreto de los años cuarenta y la utopía modernista de un arte de formas simples integrado a la vida cotidiana: “Mi vinculación con la abstracción se da, sobre todo, por la apropiación que hizo la decoración de interiores de la estética modernista”.³

Sus pinturas, ondulantes, sensuales y domésticas, recuperan motivos ornamentales presentes en esta arquitectura, transformando al interior de su obra lo que alguna vez pudo haber sido refinado en *cursi* y amanerado, sin dejar de ser deudora amorosa de esas formas plebeyas. También Gumier tuvo el deseo de hacer una exposición de Yente y Del Prete —una idea que incluso sobrevoló la reapertura de la galería del Rojas bajo su gestión—, y que quedó aplazada indefinidamente. Su admiración radicaba en la irreverencia frente a la cual se posicionaron para producir su obra. Algo semejante pensaba Yente: “Del Prete no se ha abanderado a una tendencia exclusivista”,⁴ acompasando el movimiento del arte moderno con una afición muy singular.

Alfredo Hlito fue un artista central en la vanguardia invencionista de los años cuarenta y cincuenta, quien a partir de la década del sesenta, en el contexto de su estadía en México, inició su extensa serie de *Efigies* donde profundizó una experiencia más personal y enigmática. “La búsqueda lineal lleva a una forma que se cierra (...) Son líneas formando estructuras. Nunca líneas sueltas”.⁵ Lo que estaba de fondo era el carácter figurativo de sus nuevas pinturas, y el silencio inquietante de los nuevos protagonistas de su obra.

El vínculo entre figuración y abstracción es una de las constantes en la obra de Guillermo Kuitca —profundo admira-

dor de la obra de Hlito, a quien frecuentaba siendo muy joven en su casona de Constitución—. Pero también el hecho de otorgar el mismo protagonismo en sus pinturas a elementos como sillas o camas (que conformaron algunas de sus series más notables) así como a los espacios arquitectónicos que los contienen. Los planos y mapas que Kuitca pinta siempre se nos presentan como espacios para habitar. “La planta arquitectónica de algún modo me ofrecía descubrir un espacio y el mapa me permitía ver esa planta en un contexto. Fue en el momento en que me debatía como poder dejar de pintar la figura humana y encontré que la planta arquitectónica y el mapa, que me permitían recorrer esa zona indiscernible entre la abstracción y la figuración, algo que se da en muy pocas cosas”.⁶ Sin embargo, estas formas buscan un efecto inverso, porque más que encontrarnos, podemos perdernos en ellos: ¿cómo es, entonces, habitar una corona de espinas?

En los últimos años, y luego de participar de la última Beca Kuitca, la obra de Luciana Lamothe encontró en la escultura un modo de entrelazar los problemas que estuvieron siempre en su práctica. Entre el rigor formal del constructivismo y el accionismo situacionista, la artista construyó una lógica de trabajo ligada al accidente y la violencia contra el material. Admiradora también de la arquitectura moderna, realiza piezas con caño que articula empleando bisagras

1 Francisco Lemus, “Sobre esta extraña forma mía de aparecer”, Galería Miranda Bosch, Buenos Aires, marzo, 2015.

2 María Cecilia Bendinger, *Xul Solar. Grafías plásticas*. Buenos Aires: Editor Elena

Montero Lacasa de Povarché, 2004, p. 111.

3 S/F, “La única posibilidad de arte es la evasión. Reportaje a Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Marcelo Pombo”, *La Maga*, N° 77, julio de 1993.

4 Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan del Prete*. Rosario: Iván Rosado, 2019.

5 Véase María Amalia García sobre Alfredo Hlito en <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/7204/>

6 Mariano Mayer, “Guillermo Kuitca: el artista que traza mapas útiles para perder”, *Clarín*, Buenos Aires, febrero de 2019.

7 Inés Katzenstein, “Fernanda Laguna. Central desde los márgenes”, *Otra Parte*, N° 28, 2013.

y elementos semejantes –los mismos materiales que utiliza en sus instalaciones y esculturas funcionales— diseñadas a partir de estructuras constructivas que se vuelven contra sí mismas.

Gabriel Chaile combina tradiciones ancestrales y modernas, algo que puede haber actuado como sustrato en la pintura de Hlito en su etapa mexicana donde la presencia del mundo precolombino está integrada a la experiencia cotidiana. “Me hubiera gustado ser un predicador o un arqueólogo”, confiesa el artista y, aunque a toda evidencia no lo fue, podríamos sospechar que mediante el arte oficia de antropólogo visual generando teorías que buscan entender el funcionamiento de las cosas a partir de su forma. En su obra orbita la magia, y también la fe en la capacidad de transformación de la materia, sustancia misma del milagro.

Los noventa fueron años de fuertes debates en torno al objeto artístico y su finalidad. La recuperación de cierta noción de lo bello, o más precisamente de lo *lindo*, fue puesta en cuestión bajo un sistema de binomios que oponían arte *light* y arte comprometido. En este sentido, la obra de Fernanda Laguna agrega una paradoja más al funcionar como una gran fuerza centrífuga que expande belleza al mundo por medio de múltiples herramientas donde se mezclan la poesía, la escritura, las artes plásticas y aplicadas, la docencia, la militancia disidente y un modo de ser y estar en el mundo tan singular como eficaz, capaz de dosificar crítica ideoló-

gica, práctica política, amistad, redes y consumo desinteresado. Laguna crea formas de comunicación en donde el lenguaje artístico es: “un idioma para hablar fuera del sistema del arte”.⁷ Esa misma fuerza poética la comparte con Federico Manuel Peralta Ramos, poeta, *showman*, juglar, performer. Una figura excepcional de la escena artística de Buenos Aires, tan extravagante como esencial, cuya obra se desmaterializó hasta volverse una mirada simple sobre la experiencia inmediata, sobre la vida misma. Y mientras Peralta Ramos se desmaterializaba buscando la intensidad de la experiencia vital, Pablo Suárez rematerializaba su obra con un propósito semejante. Afuera estaba el genocidio, adentro la cama, la planta, las sábanas y el goce. “El placer por la pintura”,⁸ decía Suárez, a través del cual descubrió la poética de la inmediatez, el erotismo y la textura de lo popular.

La belleza banal estaba allí cifrada, esperando a ser redescubierta por la generación de Marcelo Pombo. “El metro cuadrado” es la famosa frase que Pombo arrojó en el contexto de una mesa de discusión en la Fundación Patricios en 1994, en la cual participaba junto con León Ferrari y Luis Felipe Noé, moderada por Jorge López Anaya. Federico Baeza reconstruyó la escena en su libro: “Pombo tiró la primera piedra. Con la misma serenidad dijo que él no se sentía interpelado por ese gran escenario de las luchas nacionales y mundiales; que lo único que le importaba realmente era

lo que sucedía en sus inmediaciones, en el radio de un metro en torno suyo”.⁹ La frase se constituyó, entonces, como un rechazo a la abstracción conceptualista del *statement*, a la burocracia de las muletillas del arte contemporáneo, y una exaltación del devenir micropolítico. Mauro Guzmán convoca en sus obras las multitudes disidentes, los excesos de la estética *trash* y la androginia *queer*. “A la manera de un barroco contemporáneo”, dice Beatriz Vignoli, Guzmán se asoma a los abismos de la cultura pop desplegando un proceso de producción donde la contaminación, el amateurismo, el desequilibrio, la obsesión, el trance y la articulación de estas pulsiones se fusionan en sus puestas en escena en las que el cuerpo del artista es protagonista, junto al de otros colaboradores que terminan enredados en sus ficciones cinematográficas. Como una “orgía deconstructivista en el barro”,¹⁰ Mauro Guzmán relee el homo-erotismo de la escultura clásica transformándolo en una versión monstruosa: “La vanguardia es comida todo el tiempo por lo clásico; el tema es cómo hacés para sostener un punto de tensión con eso que va a pasar de todos modos”, afirma.¹¹

Refraseando a Alejandra Aguado en el texto que le dedicó a Mariana Ferrari para su última gran exposición individual, advertimos que la artista fue reconocida en los últimos años por una serie de pinturas algo más figurativas que desarmaban la tradición pictórica local

-la iconografía del trabajo, los paisajes serranos, la atmósfera terrosa de la pintura de Lino Enea Spilimbergo quien fue profesor en la Universidad Nacional de Tucumán, donde estudió también Mariana- para llevarlos al campo de la abstracción gestual o “aeróbica”, como la llamó Claudio Iglesias. A Mariana Ferrari le gusta el término *painting* –el que se emplea en inglés para hablar de pintura— porque además de señalar la cosa designa la acción, y esta fuerza dinámica es clave para entender su obra, que se ubica siempre en el límite difuso entre el aniquilamiento y el vitalismo, entre la desintegración y la reunificación. Una manera muy personal de pensar la pintura en relación al territorio y la tradición (y la violencia contenida en su génesis), que corporiza una obra como zona de choque, “heroica y bestial”, como afirma Aguado.¹²

Entre lo vital y lo inerte se mueve su obra, como los estados de la pintura de Silvia Gurfein –artista, escritora, maestra y referente insoslayable de la escena contemporánea— que oscilan entre el fantasma de la forma, su vida pretérita y su definitivo desvanecimiento, hasta volverse color, mancha, bruma, vibración, sugestión. En esa batalla se encuentra su obra, entre el misterio y la clarividencia, en un ejercicio constante por dotar, vez a vez, la materia de los enigmas del arte.

—
Buenos Aires, septiembre de 2019

8 Pablo Suárez entrevistado por Guillermo Fantoni en *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60*, Documentos de trabajo 1, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad

Nacional de Rosario, 1994, p. 12.

9 Federico Baeza, *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2017, p. 13-14.

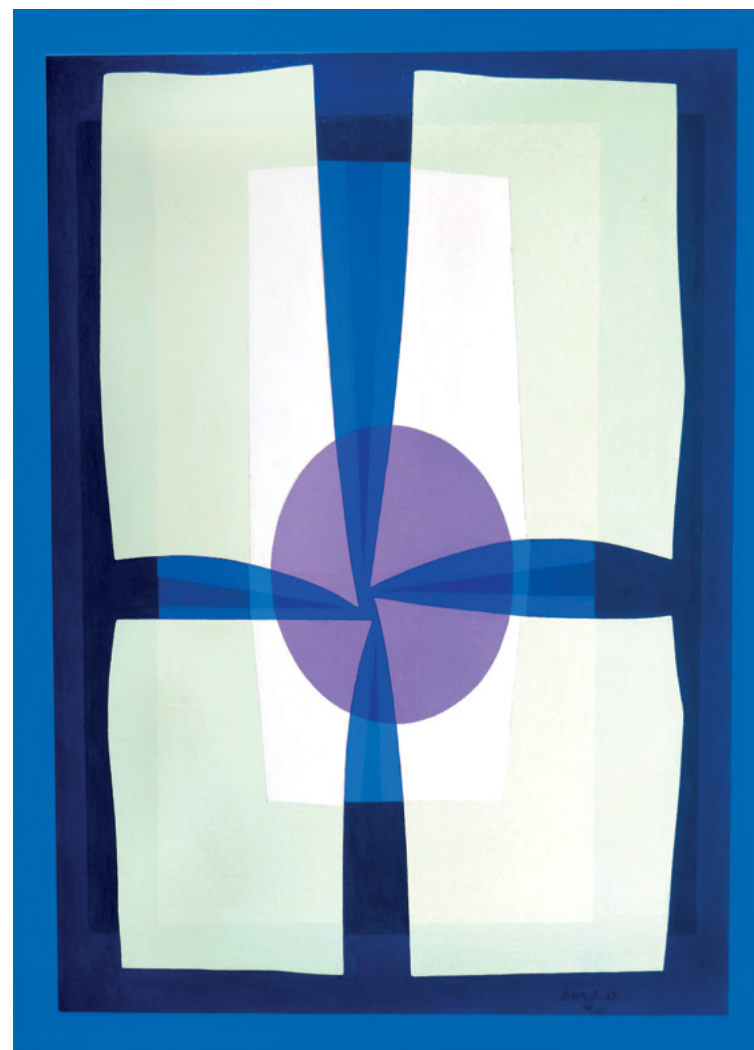
10 Beatriz Vignoli, “Mauro Guzmán: Comerme los ojos de los otros”, Galería Henrique Faria Buenos Aires, abril-mayo, 2017.

11 Gabriela Cabezón Cámara, “Neobarroso”, en *Radar-Página 12*, Buenos Aires, abril de 2017.

12 Alejandra Aguado, “Mariana Ferrari: Sí, no y otras opciones”, Móvil, Buenos Aires, abril-junio, 2019.



CRISTINA SCHIAVI
Poncho, 2013
Pintura acrílica sobre MDF y estructura en MDF
enchapado en cedro / Acrylic paint on MDF and
structure in MDF veneered in cedar. 150 x 85 x 20 cm
Ph: Gustavo Lowry



EMILIO PETTORUTI
Pureza, 1967
Óleo sobre tela /
Oil on canvas. 100 x 73 cm



ALFREDO LONDAIBERE
Sin título, 2012
Óleo sobre tabla con bordes de alpaca /
Oil on wood panel with alpaca edges.
70 x 107 x 11 cm



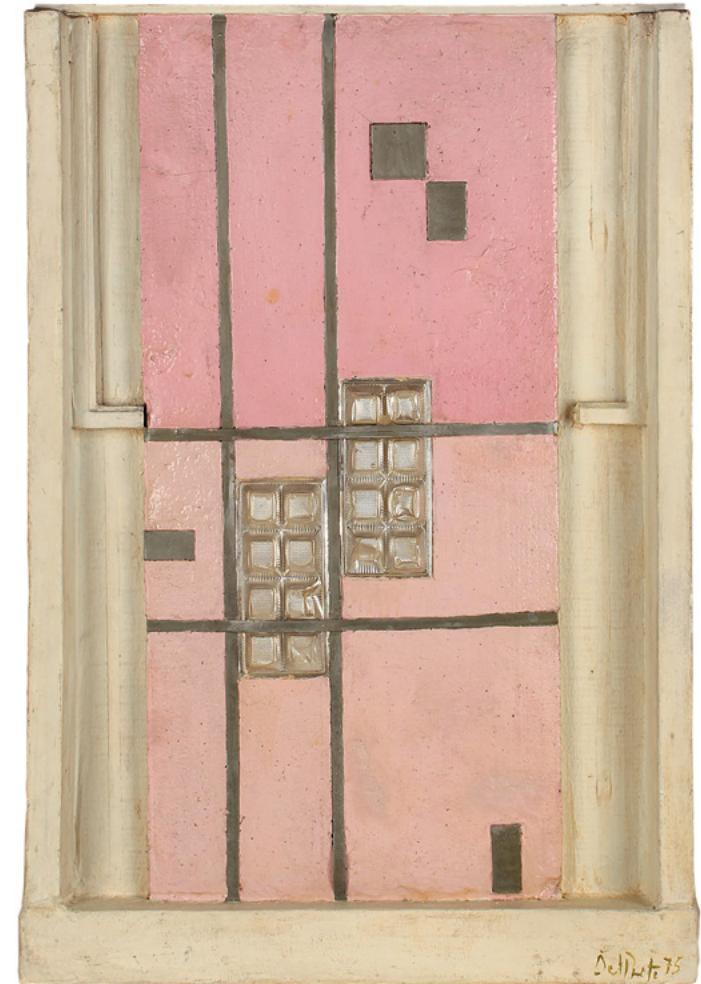
XUL SOLAR
Nel mundo ke pax, 1961
Témpera y tinta sobre papel montado en cartón /
Gouache and ink on paper mounted on cardboard.
30,4 x 22,9 cm



JORGE GUMIER MAIER
Sin título, 1992
Acrílico sobre madera calada /
Acrylic on engraved wood.
184 x 60 cm



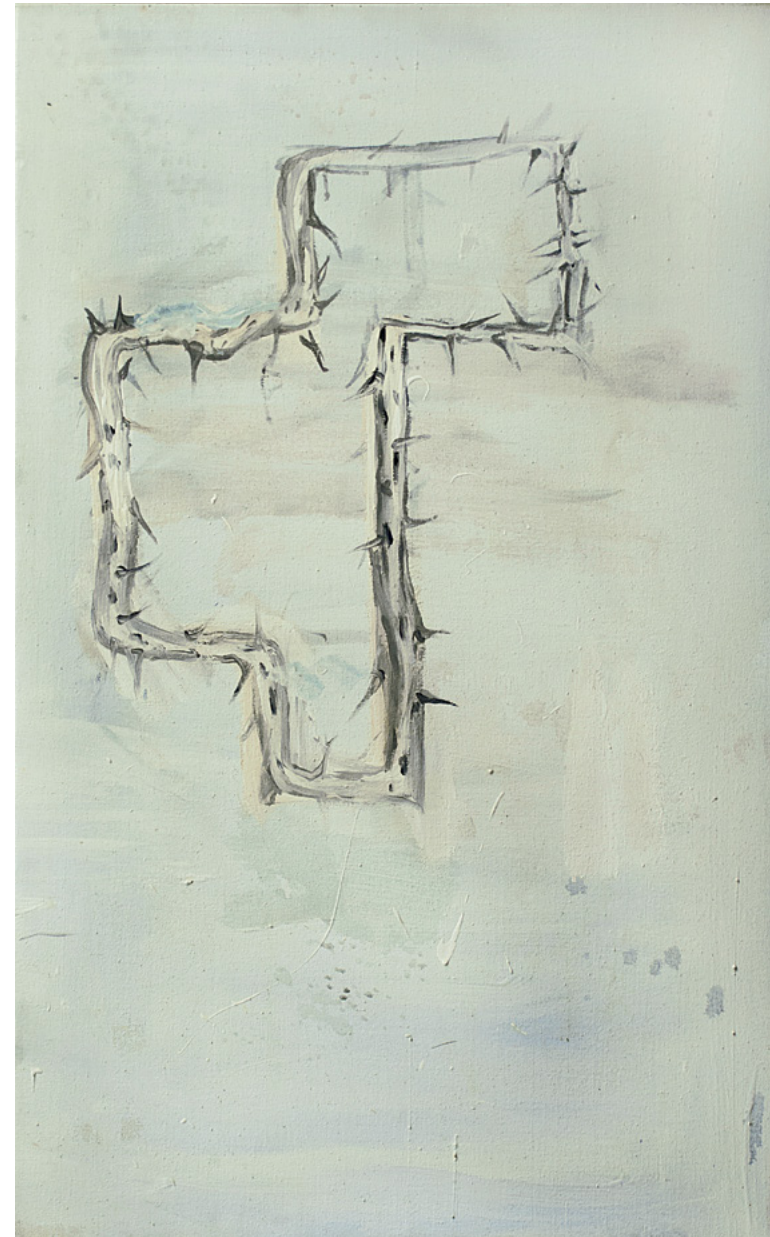
YENTE
Relieve, 1946
Óleo sobre celotex ensamblado /
Oil on assembled celotex.
34 x 29 x 5 cm



JUAN DEL PRETE
Sin título, 1975
Relieve en madera con materiales plásticos,
metálicos y pintura / Wood relief with plastic
and metallic materials and paint.
101 x 70 x 15 cm



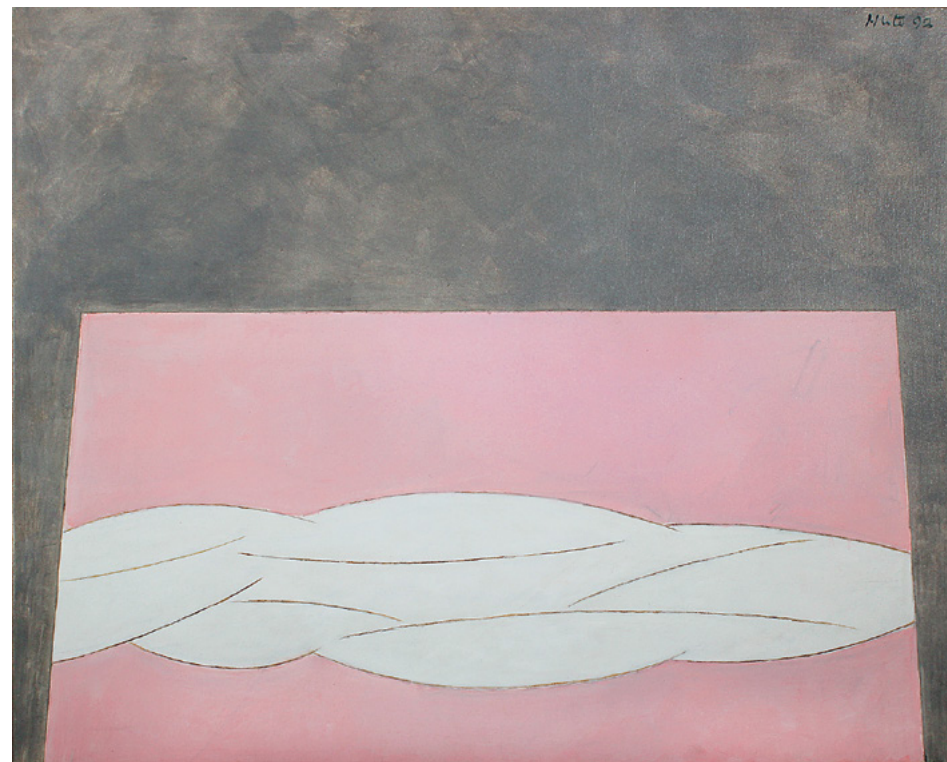
LUCIANA LAMOTHE
Sin título, 2017
Caño de hierro / Iron pipe. 71,5 x 71,5 x 70 cm
Ph: Ignacio Iasparra. Gentileza /
Courtesy Ruth Benzacar



GUILLERMO KUITCA
Corona de espinas, 1991
Óleo sobre tela / Oil on canvas.
91 x 56 cm



GABRIEL CHAILE
Proto (Una película de Gabriel Chaile), 2019
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas.
50 x 40 cm



ALFREDO HLITO
Éfigie en plano inclinado, 1992
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas.
80 x 100 cm

ACOPLE

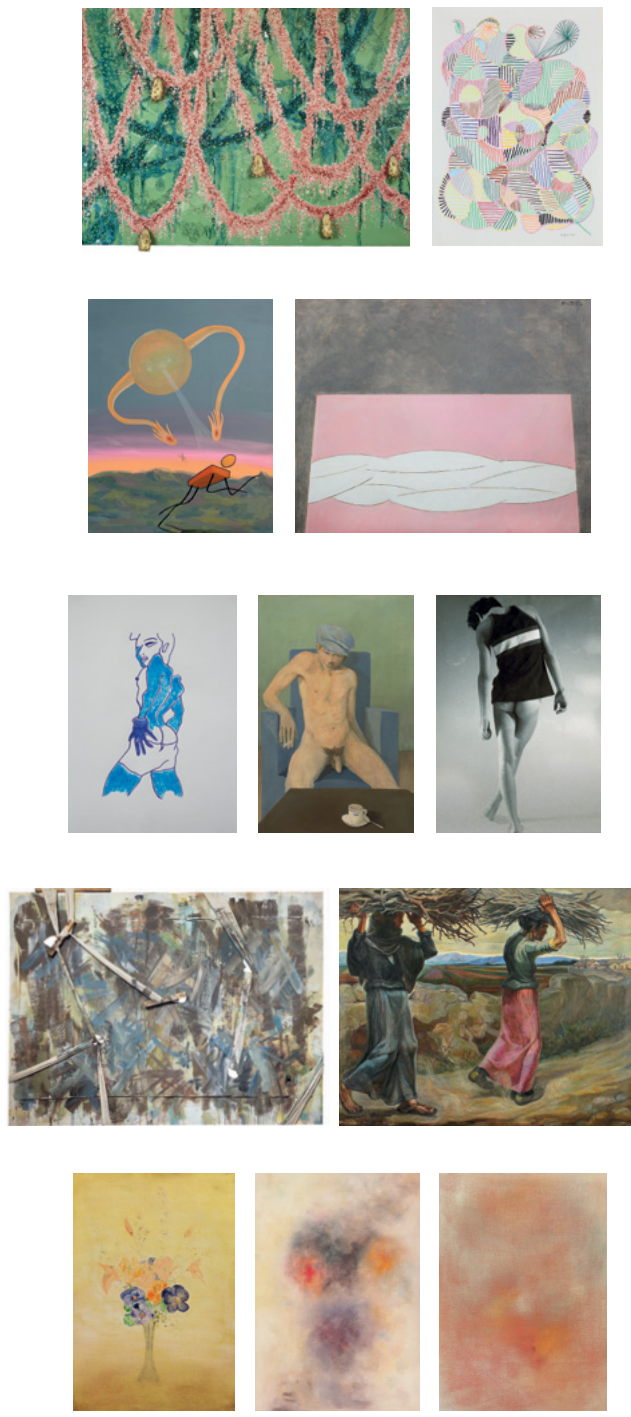
- 1 Cristina SCHIAVI
[Buenos Aires, Argentina
1954, donde vive y
trabaja / where she
lives and works]
- 2 Emilio PETTORUTI
[La Plata, Argentina 1892
- París, Francia 1971]
- 3 Alfredo LONDAIBERE
[Buenos Aires, Argentina
1955 - 2017]
- 4 Xul SOLAR / Oscar
Agustín Alejandro Schulz
Solari [San Fernando,
Argentina, 1887 - Tigre,
Argentina 1963]
- 5 Jorge GUMIER MAIER
[Buenos Aires Argentina
1953 - Vive y trabaja
en / Lives and works
in Tigre, Argentina]
- 6 YENTE
Eugenia Crenovich
[Buenos Aires, Argentina
1905 - 1990]
- 7 Juan DEL PRETE
[Vasto, Italia, 1897
- Buenos Aires,
Argentina 1987]
- 8 Luciana LAMOTHE
[Mercedes, Argentina
1975 - Vive y trabaja
en / Lives and works in
Buenos Aires, Argentina]
- 9 Guillermo KUITCA
[Buenos Aires, Argentina
1961, donde vive y
trabaja / where he
lives and works]
- 10 Fernanda LAGUNA
[Buenos Aires, Argentina
1972, donde vive y
trabaja / where she
lives and works]
- 11 Federico Manuel
PERALTA RAMOS
[Mar del Plata, Argentina
1939 - Buenos Aires,
Argentina 1992]



- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11

ACOPLE

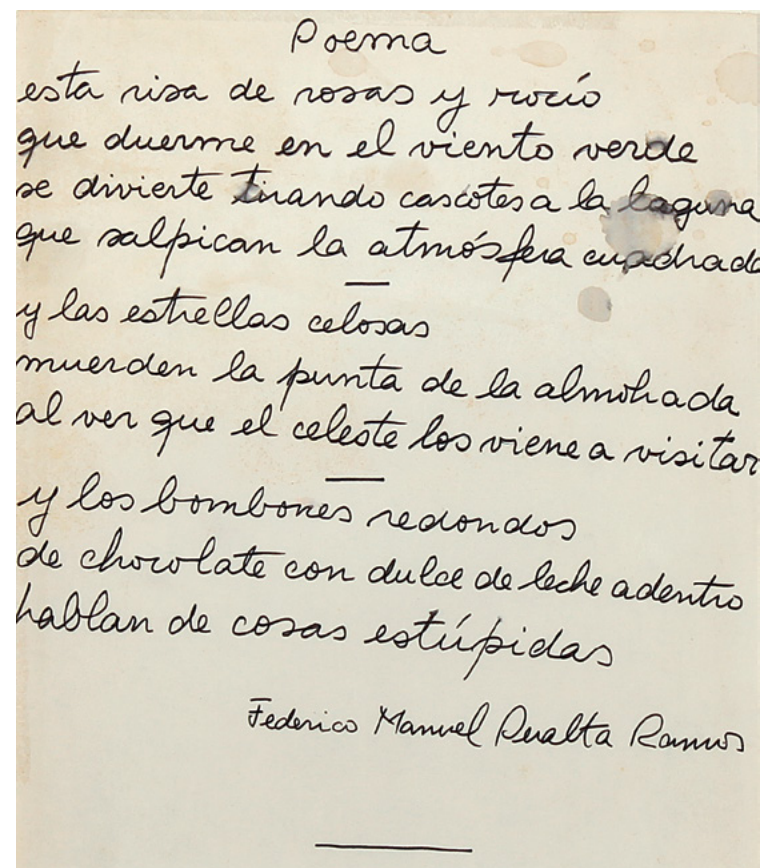
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20
- 21
- 22



- 13 Marcelo POMBO
[Buenos Aires, Argentina
1959, donde vive y
trabaja / where he
lives and works]
- 14 León FERRARI
[Buenos Aires, Argentina
1920 - 2013]
- 15 Gabriel CHAILE
[San Miguel de Tucumán,
Argentina 1985 - Vive
y trabaja en / Lives
and works in Buenos
Aires, Argentina]
- 16 Alfredo HLITO
[Buenos Aires, Argentina
1923 - 1993]
- 17 Mauro GUZMÁN
[Rosario, Argentina
1977, donde vive y
trabaja / where he
lives and works]
- 18,19 Pablo SUÁREZ
[Buenos Aires, Argentina
1937 - 2006]
- 20 Mariana FERRARI
[San Miguel de Tucumán,
Argentina 1975 - Vive
y trabaja en / Lives
and works in Buenos
Aires, Argentina]
- 21 Lino Enea SPILIMBERGO
[Buenos Aires, Argentina
1896 - Unquillo,
Argentina 1964]
- 22 Silvia GURFEIN
[Buenos Aires, Argentina
1959, donde vive y
trabaja / where she
lives and works]



FERNANDA LAGUNA
Sola pero bien, c. 2002-2003
Óleo, fibra y algodón sobre tela /
Oil, fiber and cotton on canvas.
35 x 56 cm



FEDERICO MANUEL PERALTA RAMOS
Poema, 1975
Tinta sobre papel / Ink on paper.
25 x 21 cm

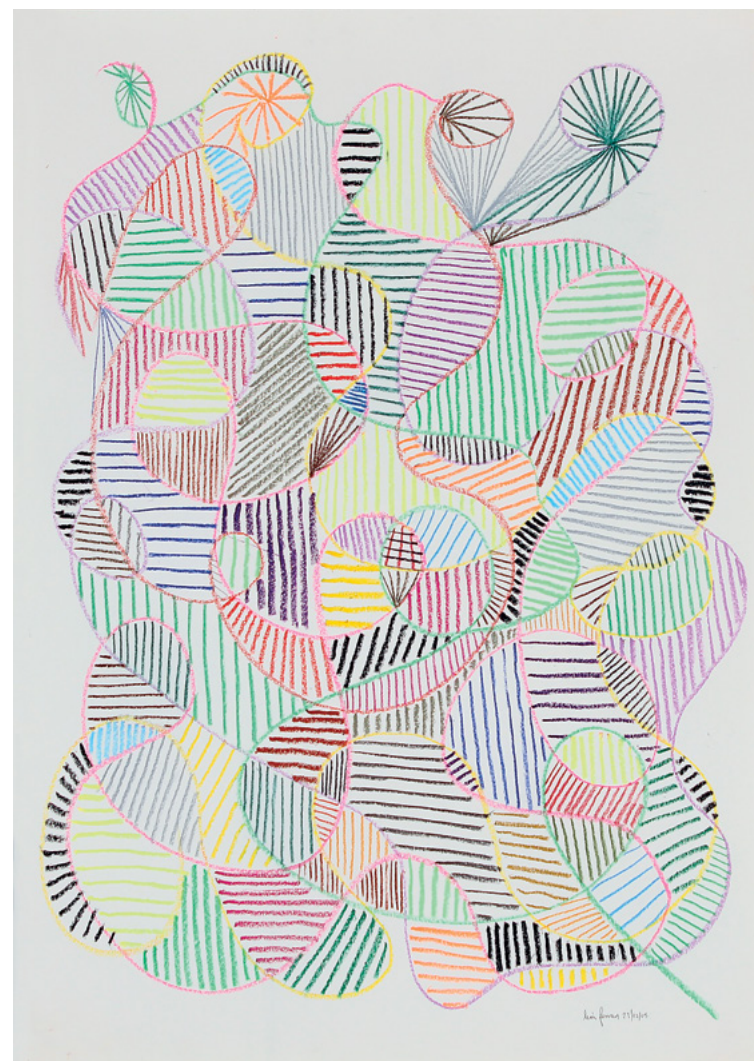


MARCELO POMBO

Guirnaldas con frutos podridos, 1993

Esmalte sintético sobre papel de madera, filtros de café de tela con relleno de canto rodado, perlas y flores sintéticas / Synthetic enamel on craft paper, fabric coffee filters filled with pebbles, pearls and synthetic flowers. 100 x 150 cm

Ph: Gustavo Sosa Pinilla. Gentileza / Courtesy Colección AMALITA



LEÓN FERRARI

Sin título, 2006

Lápiz pastel y tinta sobre papel /
Pastel pencil and ink on paper.

70 x 50 cm



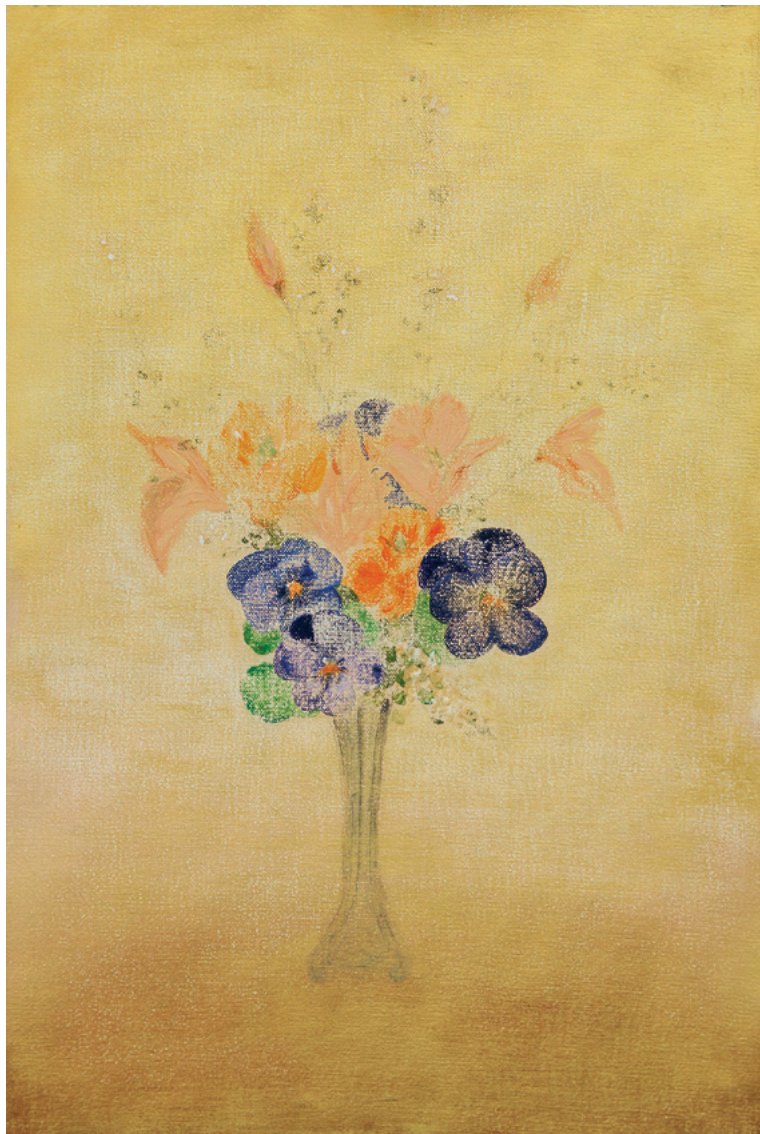
MAURO GUZMÁN
Sin título, 2019
Lápiz color sobre papel /
Colour pencil on paper.
30 x 45 cm
Ph: Gentileza / Courtesy Mauro Guzmán



PABLO SUÁREZ
Bar Suárez, 1972
Acrílico sobre hardboard / Acrylic on hardboard.
200 x 120 cm
Ph: Santiago Ortí



PABLO SUÁREZ
Sin título (retrato de Horacio Campillo), c. 1969
Fotografía blanco y negro. Toma directa.
Copia vintage / Black and white photography.
Direct shot. Vintage copy. 24 x 18 cm
Ph: Pablo Suárez. Gentileza / Courtesy Malba



SILVIA GURFEIN
Doble Ausencia, 2019
Óleo sobre tela / Oil on canvas.
35,5 x 24,5 cm
Ph: Catalina Romero. Gentileza /
Courtesy Nora Fisch



MARIANA FERRARI
Sin título, 2019

Acrílico, gesso, cemento y tela sobre madera perforada / Acrylic, plaster, concrete and fabric on perforated wood. 320 x 420 cm
Obra producida por / Work produced by Móvil. Ph: Gonzalo Maggi.
Gentileza / Courtesy Mariana Ferrari & Móvil



LINO ENEA SPILIMBERGO
Seres humildes I, 1923

Óleo sobre arpillera / Oil on sackcloth.
165 x 210 cm

ACOPLE

By Jimena Ferreiro

The texts around art exhibitions usually resort to a certain repertoire of approved words which, after being used for some time, are discarded once they have saturated their meaning and their expressive capacity. I could list many of them (some would even prompt a sarcastic laugh) and create a story of the intellectual fashions that vertebrate the consideration about art in our time, which we eagerly embrace in order to leave them with a hint of ingratitude. Perhaps these paragraphs do not escape the symptom of eagerness either.

Contemporary art is erected on the fantasy of a new doing, heir to the avant-garde's vocation for novelty. But at present, art responds somewhat less to the dynamic of radical transcendence that marked the *isms* of the 20th Century—that heroic period of modern art's total revolt—and somewhat more to the form of the cover version. The current scene is somewhat more atomized and uncertain, more plural and even grandiloquent. However, more than taking note on the spectacular nature of the art that is produced today—an aspect that I dare doubt in face of the characteristics of our local production—I think about a more subtle feature that becomes essential in order to understand how it works. I am speaking about how contemporary work marks the different temporalities until they are transformed into their own matter. Perhaps this is their substance, their consequence and, at the same time,

their future. If the work is made of time—and it *is* in time—, then the stories that shape tradition act in a different way in it, directly or in a deferred fashion, and also with unequal effects. Something similar is the term *acople*, which in Spanish makes reference to adhering, joining or assembling, as well as to the sound distortion that generates noise and an echo type sound.

I have always had a special interest in history, local scenes and genealogical stories. I like thinking of the history of art as a great *transtemporal* conversation of works, in which they look for each other, join (*se acoplan*), take distance, deny each other or show indifference. And despite some disruptions which may arise along the way, the images are still there, as the sirens' song, in a relentless sound of acoustic feedback (*acople*) under the effect of musical gravity.

Exhibitions turn the works they host into a cover version of themselves, as they are never the same when they are in the proximity of their temporary mates. That is the reason why this show proposes to dramatize some ideas-strength that organize the local art narrative through a matching system, as random as inscribed in the personal canon of the artists involved. These are experiments of vicinity, amplification, duplication, opposition, rivalry and admiration. Between proximity and distance, between love and hate, these works constitute a serialized narrative story that somewhat deconstructs the conventions on how to think of their mutual

implications, and at the same time they underline the link that many of them have with their predecessors. In other words, I am speaking of tradition as a flow of affectivity that connects artists, works and historical moments thus shaping a new poetic scene.

Cristina Schiavi made her own cover version of a painting by Emilio Pettoruti, one of the main artists of the modern avant-garde in the first decades of the 20th century in Argentina. But Schiavi is slightly more mischievous when she has to consider herself as part of that tradition: "I have always felt like a figurative artist."¹ Through her work, she manipulates the objects produced by the heteronormativity, creating a certain effect of amazement, with the purpose of making the geometric modernism sex-genetic marks evident, a modernism that constructed values of virility and purity around painting, while rendering the work of female artists and other secondary groups invisible.

But there is also another key to think about the modernisms that are connected to experimental culture and the inflow of renovation that the avant-garde brought together with eccentric and mystic visions which illuminated the production of artists such as Xul Solar, whom Alfredo Londaibere deeply admired. In both of them, the spiritual search took a ciphered nature in their works, it took shape to then flee in a stream of consciousness until it became

an invocation. "Art may be a bridge between earth and spirit" said Xul Solar.² With a similar purpose, Londaibere produced a long series of paintings with almost illegible words which express affirmations, revelations and prayers in a patchwork between word and image through a lettrism linked to the experimentation of constructivist avant-garde.

Artist and essayist Yente wrote about Juan Del Prete—an artist who was a pioneer of abstraction in our country and her life mate—on countless occasions. Possibly the most comprehensive text about his work was recently published by Ivan Rosado. In *Anotaciones para una semblanza de Juan del Prete (Annotations for a profile of Juan del Prete)*, Yente takes note on the omissions "voluntary or not", specially referred to the history of the avant-garde movement. Among these omissions, the significance of both their work slipped away for the local art history, which a few decades later would not go unnoticed for artists such as Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo or more recently Paola Vega.

Gumier's painting places tension on the relationship with the concrete movement of the forties and the modernist utopia of an art of simple forms integrated into daily life: "My connection with abstraction comes about, especially, through the appropriation that interior design made of modernist esthetics."³ His paintings, undulating, sexy and domestic,

recover ornamental motifs present in this architecture, transforming the insides of his work, which at some moment could have been refined, into kitschy and affected, remaining the loving debtor of those lowly shapes. Gumier also had the desire of making an exhibition of Yente and Del Prete—an idea that even hovered over the reopening of the Rojas gallery under his administration—, and that was postponed indefinitely. His admiration lied in the irreverence they positioned themselves in so as to produce their work. Yente believed something similar: "Del Prete has not championed an exclusivist trend,"⁴ moderating the art movement with a very singular enthusiasm.

Alfredo Hlito was an essential artist in the inventionist avant-garde of the forties and fifties, and in the sixties, in the context of his stay in México, he started an extensive series of *Effigies* in which he deepened a more personal and enigmatic experience. "The lineal search leads to a shape that closes (...) They are lines forming structures. Never loose lines."⁵ What underlied was the figurative nature of his new paintings, and the unsettling silence of his work's new protagonists.

The connection between figuration and abstraction is one of the constants in Guillermo Kuitca's work—a profound admirer of Hlito's work, whom he visited, being very young, in his big house in the neighborhood of Constitución—. But also awarding, in his paintings, the same

relevance to elements such as chairs of beds (which were a part of some of his most notable series) as well as to the architectural spaces that contain them. The blueprints and maps that Kuitca paints are always presented to us as spaces to inhabit. "The architectural plant offered me, in some way, to discover a space and the map allowed me to see that plant in context. It was at the time in which I was struggling to stop painting the human figure and I found the architectural plant and the map, which allowed me to cover that imperceptible area between abstraction and figuration, something that occurs in very few things."⁶ However, these shapes look for an inverse effect, because more than finding ourselves, we can lose ourselves in them: what is it like, then, to inhabit a crown of thorns?

During the last years, and after participating in the last Kuitca Scholarship, the work of Luciana Lamothe found in sculpture a way to intertwine the problems that always appeared in her practice. Between the formal severity of constructivism and situationist actionism, the artist built a work logic linked to the accident and the violence against the material. Also an admirer of modern architecture, she makes pieces with pipes that she joins using hinges and similar elements—the same materials she uses in her functional sculptures and installations—designed from constructive structures that turn against themselves.

1 Francisco Lemus, "Sobre esta extraña forma mía de aparecer", Miranda Bosch Gallery, Buenos Aires, March 2015.

2 María Cecilia Bendinger, *Xul Solar. Grafías plástiútiles*. Buenos Aires: Publisher Elena

Montero Lacasa de Povarché, 2004, p. 111.

3 S/F, "La única posibilidad de arte es la evasión. Interview to Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere and Marcelo Pombo", *La Maga*, N° 77, July 7, 1993.

4 Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan del Prete*. Rosario: Iván Rosado, 2019.

5 See María Amalia García sobre Alfredo Hlito at <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7204/>

6 Mariano Mayer, "Guillermo Kuitca: el artista que traza mapas útiles para perder", *Clarín*, Buenos Aires, February 20, 2019

7 Inés Katzenstein, "Fernanda Laguna. Central desde los márgenes, *Otra Parte*, N° 28, 2013.

Gabriel Chaile combines ancestral and modern traditions, something that may have acted as a substrate in Hlito's painting during his Mexican stage, in which the presence of the pre-Columbian work is integrated to daily experience. "I would have liked to be a preacher or an archeologist," confesses the artist and, although he clearly wasn't, we could suspect that through art he acts as a visual anthropologist generating theories that seek to understand the behavior of objects based on their shape. In his work there is magic, and also the faith in the matter's ability to transform, substance of miracles itself.

The nineties was a decade of strong debates around the artistic object and its purpose. The recovery of a certain notion of what is beautiful, or more precisely *pretty*, was challenged under a binomial system that opposed *light* art and committed art. In this sense, Fernanda Laguna's work adds one more paradox as it operates as a great centrifuge force that expands beauty to the world through multiple tools, where poetry, writing, plastic and applied arts are mixed, as well as teaching, la dissenting militancy and a way of being in the world as singular as efficient, able to dose ideological criticism, political practice, friendship, networks and selfless consumption. Laguna creates forms of communication in which artistic language is: "a language to speak outside de system of art."⁷ That same poetic force is shared with Federico

Manuel Peralta Ramos, poet, showman, minstrel, performer. An exceptional figure in the Buenos Aires artistic scene, as extravagant as essential, whose work dematerialized until it became a simple look on the immediate experience, about life itself. And while Peralta Ramos's work dematerialized searching for the intensity of the vital experience, Pablo Suárez's rematerialized with a similar purpose. Outside was the genocide, inside was the bed, the plant, the sheets and joy. "Pleasure for painting,"⁸ said Suárez, through which he discovered the poetry of immediacy, eroticism and the texture of what's popular.

Banal beauty was ciphered, waiting to be rediscovered by Marcelo Pombo's generation. "The square meter" is the famous phrase that Pombo cast in the context of a panel discussion at the Fundación Patricios in 1994, in which he participated together with León Ferrari and Luis Felipe Noé, moderated by Jorge López Anaya. Federico Baeza reconstructed the scene in his book: "Pombo cast the first stone. With the same serenity he said he didn't feel challenged by that grand stage of national and international struggles; the only thing that really mattered to him was what happened in his surroundings, in a one-meter radius."⁹ The phrase was constituted as a rejection of the conceptualist abstraction of the statement, the bureaucracy of contemporary art's catchphrases, and an exaltation of the micro political future.

In his works, Mauro Guzmán summons dissenting multitudes, the excess of trash esthetics and queer androgyny. "Just as contemporary baroque," says Beatriz Vignoli, Guzmán leans over the abyss of pop culture deploying a production process in which pollution, amateurism, imbalance, obsession, trance and the amalgamation of these drives are fused in their *mise-en-scene*, in which the artist's body is protagonist, together with other collaborators who end up entangled in his cinematic fictions. As a "deconstructivist orgy in mud,"¹⁰ Mauro Guzmán rereads the homo-eroticism of the classical sculpture, transforming it into a monstrous version: "Avant-garde is eaten all the time by the classical; the thing is how you uphold a point of tension with what's going to happen anyway," he stresses.¹¹

Rephrasing Alejandra Aguado in the text Mariana Ferrari dedicated to her for her last great solo exhibition, we note that the artist was recognized in the last years for a series of rather more figurative paintings that dismantle the local pictorial tradition -the iconography of work, the mountainous landscape, the earthy atmosphere of Lino Enea Spilimbergo's paintings, who was her teacher at Tucumán National University, where Mariana also studied- in order to take them to the field of gestural or "aerobic" abstraction, as Claudio Iglesias called it. Mariana Ferrari likes the term *painting* because besides naming the object it

identifies the action, and this dynamic force is key to understand her work, which is always at the blurred line between annihilation and vitalism, disintegration and reunification. A very personal way of thinking about painting in connection to territory and tradition (and the contained violence in its genesis), which embodies a work as a "heroic and bestial" impact zone, as Aguado states it.¹²

Her work moves between the vital and the inert, as the states in Silvia Gurfein's paintings -artist, writer, teacher and inevitable referent of the contemporary scene- which oscillate between the phantom of shape, her past life and her definitive vanishing, until becoming color, stain, mist, vibration, suggestion. Her work is found in this battle, between mystery and clairvoyance, in a constant exercise to endow matter, time and again, with the enigma of art.

—
Buenos Aires, September 2019
Translated by Silvina Katz

8 Pablo Suárez interviewed by por Guillermo Fantoni in *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60*, Work Documents 1, School of Fine Arts, School of Humanities and Arts, Rosario National University, 1994, p. 12.

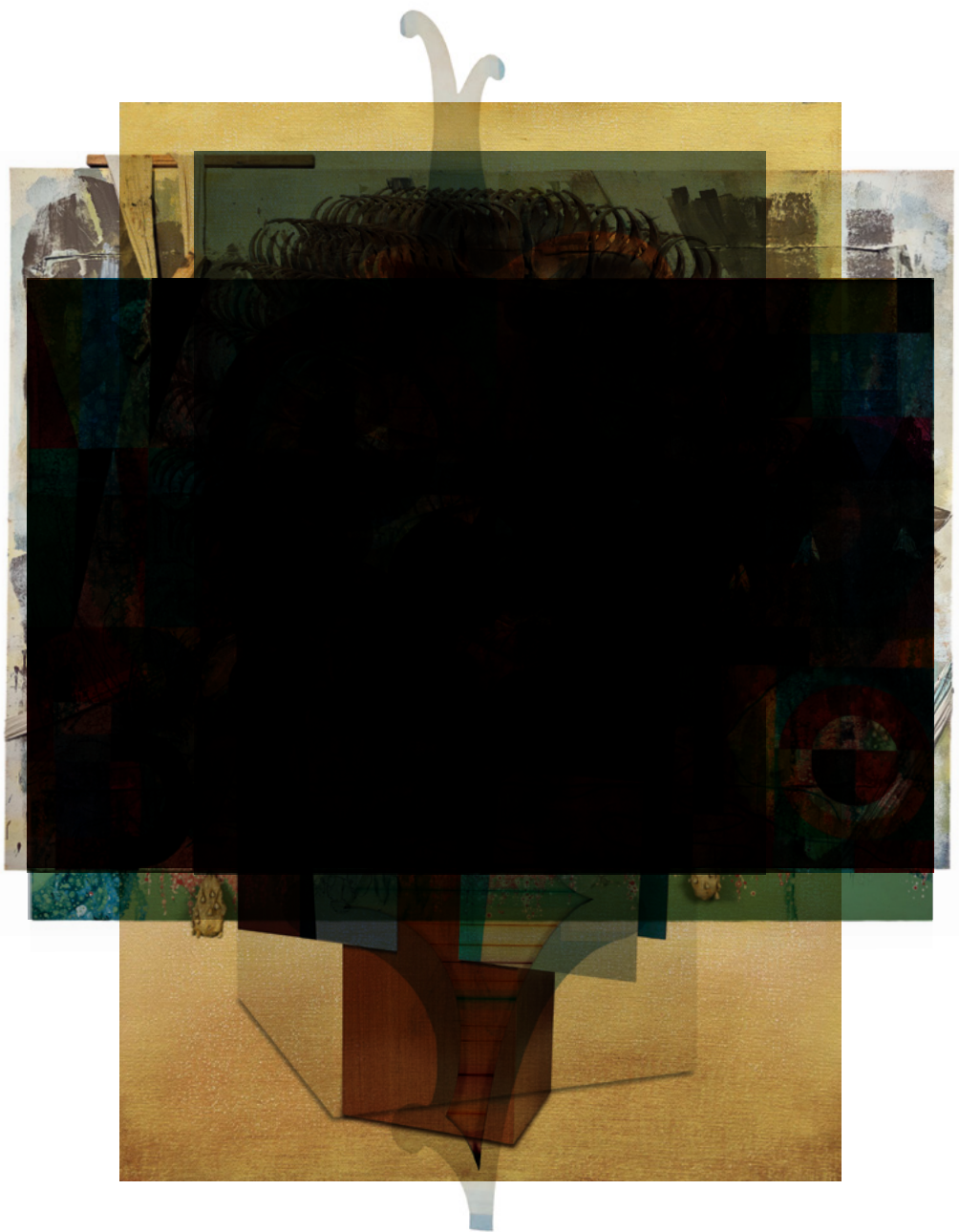
9 Federico Baeza, *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*. Buenos Aires: Biblos Publishing House, 2017, p. 13-14.

10 Beatriz Vignoli, "Mauro Guzmán: Comerme

los ojos de los otros", Henrique Faria Gallery Buenos Aires, April-May, 2017.

11 Gabriela Cabezón Cámara, "Neobarroso", *Radar-Página 12*, Buenos Aires, April 14, 2017.

12 Alejandra Aguado, "Mariana Ferrari: Sí, no y otras opciones", Móvil, Buenos Aires, April-June, 2019.



AGRADECIMIENTOS / THANKS

Fundación Augusto y León Ferrari

- Arte y Acervo

Galería Nora Fisch

Herlitzka + Faria

Horacio Campillo

Maria Casado

Móvil

Liliana Crenovich

Ruth Benzacar Galería de Arte



ROLDAN ØODERNO
Juncal 743 Buenos Aires, Argentina
[+5411]4394 0830
www.roldan.cc



ROLDAN ODERNO