

# JUEGO DE DAMAS

Diana Aisenberg  
Nicola Costantino  
Sabrina Farji  
Graciela Hasper  
Magdalena Jitrik  
Patricia Landen  
Ana López  
Liliana Maresca  
Adriana Miranda

Margarita Paksa  
Ariadna Pastorini  
Liliana Porter  
Elisabet Sánchez  
Cristina Schiavi  
Sandra Vallejos  
Claudia Zemborain

Curadora:  
Adriana Lauria

## **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires**

Jefe de Gobierno  
Dr. Fernando De la Rúa

Vice Jefe de Gobierno  
Dr. Enrique Olivera

Secretaría de Cultura  
Lic. María Sáenz Quesada

Subsecretario de Acción Cultural  
Sr. Darío Lopérfido

Subsecretario de Desarrollo Cultural  
Sr. Jorge Cremonte

### **Centro Cultural Recoleta**

Directora General  
Sra. Teresa Anchorena

Director de Administración General  
Cont. Armando Atis

Directora de Programación  
Sra. María Rita Fernández Madero

Director Técnico Musical  
Prof. Francisco Kropfl

Jefe de Departamento de Artes Visuales  
Arq. Liliana Piñeiro

Jefe de Departamento de Prensa  
Sra. Marta Ramos



Secretaría de Cultura  
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

# **JUEGO DE DAMAS**

**Diana Aisenberg  
Nicola Costantino  
Sabrina Farji  
Graciela Hasper  
Magdalena Jitrik  
Patricia Landen  
Ana López  
Liliana Maresca**

**Adriana Miranda  
Margarita Paksa  
Ariadna Pastorini  
Liliana Porter  
Elisabet Sánchez  
Cristina Schiavi  
Sandra Vallejos  
Claudia Zemborain**

Curadora:

**Adriana Lauria**

**Buenos Aires, 1996**

## JUEGO DE DAMAS

"El hombre sólo juega cuando es hombre en pleno sentido de la palabra y sólo es plenamente hombre cuando juega". Schiller. En sus Cartas sobre la educación estética del hombre, Schiller plantea una estética de la libertad, el instinto y el juego. Para Schiller, el juego es uno de los logros más importantes de una civilización. Desde un marco referencial impregnado de romanticismo y de idealismo postkantiano, Schiller encontraba en el juego el punto máximo de abstracción de la capacidad simbólica del hombre.

El juego se define como una actividad en la que se da salida a apetencias e intuiciones, en la que se actualizan materiales simbólicos y míticos. En este sentido, el juego adquiere una dimensión central en la especificidad humana, al punto de ser el fundamento mismo de sus universos religiosos y míticos.

Es en este sentido que nos interesa el juego, en particular este juego de damas, donde se despliega un universo simbólico propio a través de específicos rituales.

"Cuando hablamos de juego en el contexto de la experiencia artística no nos referimos al comportamiento del que crea y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte" dice Hans Georg Gadamer (1), que también toma al juego como hilo conductor de la explicación ontológica y hermenéutica de la obra de arte. Y lo dice en referencia precisamente a la seriedad absoluta del mismo. El juego posee para él una especie de seriedad propia, incluso sagrada, no porque el jugador lo confunda con la realidad, sino precisamente porque sabe que el juego no es más que un juego. A la manera de una máscara nietszcheana, todo existe sólo en la medida en que se logre creerlo. Pero en la relación entre ser y apariencia, la simulación se presenta no como fraude, sino como única manera posible de ser.

Pero, ¿qué es lo que está en juego ?

Si nos preguntamos junto con Gadamer acerca del modo de ser del juego, llegamos a tres conclusiones básicas:

1 -Para que haya juego tiene que haber un otro.

Si bien no hace falta que haya otro jugador real, siempre es necesario un otro que funcione como contrainiciativa.

Y aquí es justamente donde las damas entran a jugar el papel de alteridad. En un universo posmoderno en el que la simulación engendra la neutralización de los polos que ordenan el espacio perspectivo de lo real, ya no hay lugar alguno para el Otro. Todo se limita a una serie de identidades clonadas a partir de un mismo código; identidades desapercibidas, ya que la posibilidad de percepción es dada no por la identidad sino por la diferencia. Es recién en este grado de saturación de los significados donde empieza a cotizarse la diferencia. En este contexto, surge la recuperación de la femineidad como lo otro de un universo de la razón regido por el criterio de posesión y dominio, principio masculino representado por el Sol. La femineidad surge como principio cambiante e inestable, representado en cambio por la Luna, nocturna y polifacética.

2 -Siempre se juega a algo.

El jugador delimita su comportamiento frente a otras formas de comportamiento, demarca su campo de juego, se impone las tareas y objetivos propios del mismo.

"El modo de ser del juego es la autorrepresentación", dice Gadamer. Pero la entrega del jugador a las tareas del juego hace que, en la autorrepresentación del mismo, logre a la vez la suya propia.

¿Cuál es el campo de juego elegido por las damas para autorrepresentarse? Definimos el campo de juego partiendo de tres instancias: el autorretrato, las aves de corral, el interior inestable.

\*El autorretrato:

Los autorretratos aparecen aquí en dos diferentes instancias:

-El autorretrato como espejo, espejo que se ancla en una triple significación: como símbolo medieval para las vírgenes de alma inmaculada, como búsqueda de la propia identidad, como referencia a la vanidad. En China, precisamente, el espejo aparece como símbolo de lo femenino y de lo lunar.

-El autorretrato como autorretrato objetual, aquí sugestivamente metonímico, en una serie de objetos de uso femenino, ya sean cosméticos, zapatos, casualmente zapatos, con su tradicional connotación sexual femenina, que recorre un rango cultural que va desde la cultura oriental hasta la Cenicienta.

Pueden encontrarse así mismo dos variables autorreferenciales: una temporal y la otra negativa. La primera representada por la presencia de juguetes, en donde los mismos sirven a los fines de una supuesta búsqueda genealógica de uno mismo, claro que en el espejo deformado por la perspectiva histórica. La segunda es prácticamente una contrapartida del autorretrato. Se trata de la negación absoluta de referencias, del espejo tapado, del autorretrato mudo representado por las expresiones mínimas.

\* Las aves de corral:

El pájaro ligero, celestial, transcendente, es sin embargo aquí un ave prisionera. La reiterativa aparición de referencias a las aves de corral (ya sea a manera de cabezas de pollos o a huevos) remiten a las ideas de domesticación y explotación, ideas que adquieren connotaciones lo suficientemente dramáticas al asociarse tanto a la condición doméstica tradicionalmente relegada a la condición femenina, como a la relación madre-hijo (gallina-huevo-pollo). La relación maternal adquiere nuevamente dos dimensiones: la de la gallina madre (relación desde el vamos frustrada por la sombra de dos fantasmas: la cocción del hijo -cabeza de pollo- y el aborto, en tanto hijo que nunca va a nacer -docena de huevos- y la relación maternal femenina ligada a la idea de guarida o centralidad: cocina, comida, hogar.

\* El interior inestable:

Mientras que el principio masculino aparece ligado a la invasión, el ataque y el movimiento, el principio femenino lo hace ligado a la guarida y la espera. Los indicios ligados a un interior protegido, cercado, envuelto, aparecen en especial en las referencias las pieles o incluso también al mobiliario, si no específicamente como "casa" -concepto que en última instancia funcionaría en forma paralela al autorretrato en tanto prolongación envolvente de la personalidad del dueño, su reflejo o manifestación-, como conciencia de interioridad, concepto acentuado en este caso por la presencia del huevo como un adentro amniótico.

Pero tanto la piel como la forma de huevo se constituyen como contornos muy particulares. La piel en cuanto contorno elástico, flexible. El huevo, en tanto que lejos de constituirse como un universo estable, es el símbolo mismo de la movilidad cósmica. Nada hay más inestable que la forma del huevo. La inestabilidad se presenta como una instancia que resume en su significación al espíritu lunar en su lucha contra la sólida estabilidad del logos, desbaratando los sistemas de sentido y poder. Enfrentada a la estabilidad y la perpetración, la inestabilidad reversibiliza y posibilita el juego.

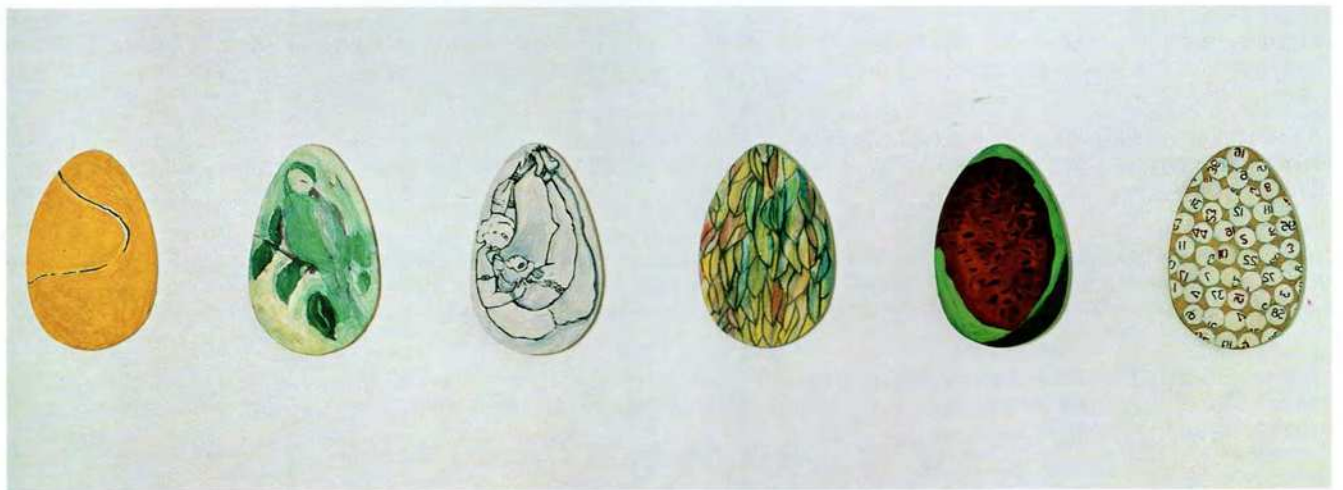
3 -Por último, el juego siempre implica un riesgo.

La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en ésto.

Por un lado existe siempre el hechizo de tentar a la suerte. Pero nuevamente el juego nos juega una mala pasada. Como la máscara nietszcheana, se propone como más real que misma la realidad. Baste recordar a la Lotería de Babilonia de Borges, donde las reglas del juego habían sustituido a la ley convirtiéndose en "parte principal de la realidad", en "un funcionamiento silencioso comparable al de Dios" (2). El juego de damas, de un simple pasatiempo de interiores de orígenes ancestrales y cuyos primeros teorizadores se registran en una España recién salida del medioevo, cambia su rostro para convertirse en un juego perpetuo donde el riesgo se torna absoluto. El asumir el compromiso del juego es para las damas un reto que asedia continuamente nada más y nada menos que a la existencia misma de su universo.

### Belen Gache.

NOTAS: (1) Hans George Gadamer, Verdad y Método, 1984. (2) Jorge Luis Borges, Ficciones, 1956.



**Diana Aisenberg**

"Una docena de huevos", detalle  
óleo y lápiz s/tela, c/u 35 x 45 cm.  
1995.

## JUEGO DE DAMAS

El juego es en la ontología hermenéutica de Gadamer uno de los fundamentos antropológicos de la experiencia artística. Actividades libres y desinteresadas de fines prácticos, arte y juego sólo hallan límites dentro de las reglas que ellos mismos se imponen. Procuran un espacio simbólico que equilibra la falta de sentido que la razón percibe en el mundo. En el arte y en el juego todo elemento o acción que se atenga a dichas reglas se justifica más allá de las vicisitudes de la existencia.

Las artistas que participan de esta exposición proponen un "juego de damas", es decir el juego del arte hecho por un grupo de mujeres. Reunirse, más allá de similitudes y diferencias~ se relaciona con tácticas de poder generadas en la convicción de que sus proyectos exhibidos en común puedan alcanzar mayor fuerza persuasiva. Coronar una pieza, convertirla en Dama otorga supremacía. Como en el juego aquí se trata de obtener las mejores posibilidades para ganar la partida.

En las Damas las piezas avanzan en diagonal solamente por los casilleros negros. De la misma manera las artistas que nos ocupan se mueven por el tablero de lo simbólico por caminos a veces oblicuos y oscuros ocultando o develando significados según convenga a su estrategia. Ingresar en este vaivén de mostraciones y encubrimientos es la propuesta del arte que invita a descifrar estos mecanismos e impulsa a participar del juego interpretativo.

Cada artista presenta particularidades y puntos en común. Patricia Landen, Graciela Hasper y Elisabet Sánchez recurren a procedimientos provenientes del minimalismo y los someten a operaciones que cuestionan su ortodoxia desviando la significación histórica de ese movimiento para actualizarla, en visiones que incluyen la ironía, la trascendencia y el gusto artesanal del hacer. La larga experiencia de Margarita Paksa en la manipulación de los principios minimalistas y conceptuales le permite servirse de ellos para internarse poéticamente en el tema del devenir.

Liliana Porter, habiendo transitado el período histórico del arte conceptual, no abandona nunca la imagen sensible a la que confronta paradójicamente con los objetos de la realidad. Por su parte, Sandra Vallejos, eliminando toda forma de representación, reivindica las propiedades plásticas y líricas de la escritura.

El neo-pop de Ariadna Pastorini lejos de glorificar al objeto de consumo lo vuelve deliberadamente inconsumible y siniestro. En una línea similar Cristina Schiavi parte de las apariencias inocentes del mundo infantil, reuniendo sentimentalismo con perversión.

Diana Aisenberg y Magdalena Jitrik se sirven de lo pictórico para enmascarar un discurso conceptual o proyectar historias personales. Desde un naturalismo intervenido Claudia Zemborain deniega las apariencias para establecer un orden privado. Las figuras de Ana López revelan, a partir de vivencias personales, algunas particularidades de la situación femenina.

Mientras las fotografías de Adriana Miranda subvierten los recursos de su propia disciplina alterando generos como el publicitario y el retrato, en los videos de Sabrina Farji confluyen lo narrativo y lo visual para poner en escena la problemática de la memoria.

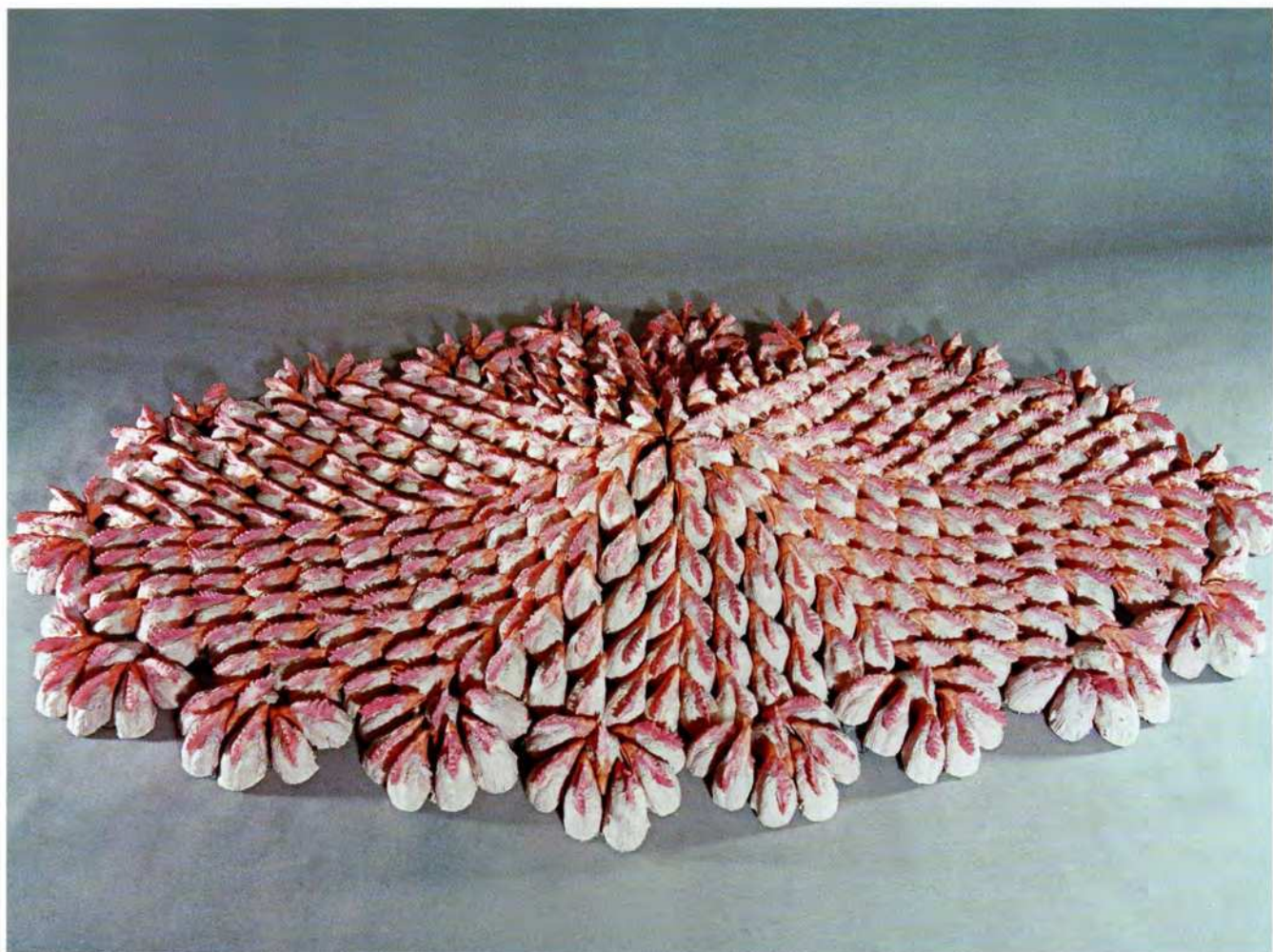
Las instalaciones de Nicola Costantino indagan los límites de las respuestas individuales frente a ciertos proceder socialmente admitidos. La polifacética labor artística de Liliana Maresca acentúa los aspectos liberadores del arte como manifestación de resistencia a un destino, que por inevitable, resulta en ella provocador.

Las obras de estas artistas ponen en evidencia algunas modalidades del arte de fin de siglo, donde la fricción con poéticas anteriores da origen a imágenes eclécticas, fragmentarias apropiaciones de un pasado del que se sirven desprejuiciadamente.

Gadamer afirma que la tradición artística no está para ser meramente conservada respetando su estructura y significación originaria. Tiene su razón de ser en tanto podamos utilizarla y traducirla a una manera propia de decir. La activación o desactivación de las diferentes tradiciones artísticas se produce de acuerdo con la manera en que puedan servir para comprender y evidenciar la problemática contemporánea.

Hoy, la puesta en cuestión de cualquier formulación totalitaria o unificadora deja paso a la consideración de las diferencias dispersando la atención y debilitando los discursos. Si la apropiación de estilos históricos implica cierta pérdida de intensidad crea, sin embargo, resquicios por donde introducir las preocupaciones del hombre actual.

Una realidad predigerida y editada por los medios de comunicación mediatiza nuestra experiencia del mundo, del que generalmente recibimos imágenes desalentadoras. El arte propone en cambio la participación directa en un juego en el que es posible desplegar en libertad la ética de una subjetividad propia.



**Nicola Costantino**

"Carpeta en Punto Muerto"  
objetos vaciados en resina poliester  
Carpeta redonda instalada en el piso Ø 180 cm.  
1996.

## ■ Diana Aisenberg (1958)

Desde las series de las *Madonas* y las *Novias* Diana Aisenberg viene tratando diversos aspectos del tema de la mujer abordado en estas obras por medio de comentarios irónicos sobre algunos estereotipos de la imagen femenina. De forma más elíptica el discurso acerca de la mujer sigue presente en la serie de las Vacas originada a partir de un cuento del escritor uruguayo Felisberto Hernández. A continuación las gallinas pueblan sus dibujos y pinturas. Extraídas de una Visitación de Federico Barocci pintada en 1582, como en la serie de las Madonas, constituyen nuevamente una cita tomada de la tradición de la pintura italiana, pero esta vez la artista se desvía del motivo central para señalar un fragmento aparentemente insignificante.

Con vacas y gallinas Aisenberg crea fábulas donde unas y otras -epítomes de la maternidad, del producto de consumo y de la domesticación con fines de explotación-pueden representar la integridad femenina desvalorizada. La artista ha señalado el desprestigio de estos animales manifestado a través de expresiones tales como "gorda como una vaca" y "cacareando como gallinas". Pero estas calificaciones también son lugares comunes con los que la sociedad ha consagrado conductas supuestamente sólo atribuibles a mujeres.

El procedimiento de asignar nombres a sus protagonistas los personaliza, sorteando la generalización y marca el derecho de identidad de cada individuo. El buey Bernardo y el gallo José, imprescindible presencia masculina, constituyen tan sólo un tema minoritario de este universo de preocupaciones femeninas. Aquí la ficción permite por un momento poner las cosas de acuerdo al deseo.

La serie continúa en obras que tratan la descendencia: huevos y pollitos. Las formas ovoides configuran los soportes de este conjunto y son las adecuadas para realizar las disparatadas asociaciones que resultan del entrecruzamiento de principios biológicos y pautas culturales.

La fábula es un antiguo recurso didáctico que le permite comentar con humor temas como la situación social de la mujer que a veces parece perder credibilidad por lo reiterado y solemne de algunos discursos. Didáctico es también el empleo para los textos de una caligrafía de maestra -otro estereotipo femenino- en pinturas y dibujos, así como el uso de figuras sintetizadas que alcanzan la caricatura. Una primera mirada sobre estas obras las encontrará graciosas, quizás pueriles, atrayentes por la sensualidad de texturas y colores, pero este regodeo contemplativo se verá pronto interrumpido por la sugerencia de un necesario desciframiento conceptual.

## ■ Nicola Costantino (1964)

Con humor o con desembozado sarcasmo Costantino devela algunos mecanismos de la psicología humana frente a problemáticas tan urticantes como la muerte y el deseo.

En *Bacanal* de 1989, noventa figuras de caricaturescos ancianos se encaraman a una mesa para beber y comer en gozosa actitud. La hiperrealidad de los detalles que evidencian vejez, otorga patetismo al conjunto. En otra instalación los mismos actores forman una caravana que se hunde progresivamente en una abismal materia negra. Las expresiones de asombro o desesperación son acompañadas por tres ancianos-ángeles que risueñamente dan la bienvenida a este tránsito.

Homenaje a la *Divina Comedia*, si esta escena parafrasea al Infierno y la bacanal al Paraíso, otra instalación de 1993 en la que los ancianos se distribuyen estáticamente alrededor de una red, alude al Purgatorio donde sólo cabe la espera. En este ciclo los rasgos imponentes de la eternidad se disuelven en gestos cotidianos y actitudes familiares.

Ese año la artista realizó una compleja operación artística: *Cochon sur canapé* Allí mostró cadáveres de animales de consumo, remediando las cuidadosas presentaciones comerciales. Una cama con colchón de agua, sábanas de raso y espaldar capitoné, contenía pollos y un lechón cocidos dispuestos para el banquete. Frente a ellos un lechoncito embalsamado parecía gritar desesperadamente. A pesar del panorama algo repulsivo y la falta de cubiertos, los asistentes superaron rápidamente sus prevenciones lanzándose a comer.

La elección de la cama como mesa parangona las pulsiones ejercidas por la comida y el sexo. La inclusión de los lechones y la falta de cubiertos convergen en los diversos significados que popularmente tiene la expresión *chanchada*, que también hace referencia al acto sexual. El protagonismo de la carne en esta obra, además de connotaciones sensuales, tiene el propósito de ser un acto reivindicatorio frente al fundamentalismo vegetariano y por extensión ecológico.

En 1994 realiza una instalación en la que un lechón vaciado en silicona pende de un sistema transportador. La morbidez del material le imprime, cuando funciona el mecanismo, los temblores propios de la agonía. La pulcritud de la realización remite a la asepsia de los frigoríficos. Esta obra revela en lo aparentemente inocente y rutinario, la perversión que conlleva cualquier sistema de matanza programada. Pero la metáfora es más amplia: propicia una experiencia estética concentrada en inquietantes mecanismos de identificación.

En su última producción, cabecitas de pollos en resina poliéster integran la urdimbre de grandes carpetas. Se trata de una crítica a cierto esteticismo banal. Obras cuya visión global remeda lo decorativo, en sus detalles enfrentan al espectador con la mutilación y la muerte.

La manipulación de elementos perturbadores, tiene como objeto señalar prejuicios e hipocrecías implicados en hábitos de consumo o modas culturales. Costantino se identifica con lo que Vattimo -siguiendo a Benjamin y Heidegger-señala como característico del arte tardomoderno: el shock y el ejercicio cotidiano de la mortalidad, que son los fundamentos esenciales de la experiencia estética contemporánea.

## ■ Sabrina Farji (1964)

En los videos de Sabrina Farji confluyen su formación teatral y plástica. Este soporte técnico que permite la imbricación de textos narrativos y visuales, le resulta particularmente adecuado para abordar temas en los que se entrecruzan lo privado y lo público.

En *Algunas mujeres* (1992) Farji parte de un reportaje a la tía de una niña, hija de desaparecidos durante el proceso militar, luego restituida a su familia sanguínea. Allí aparecen sucesivamente mujeres que por su edad y actitud encarnan distintas situaciones de la vida: la chiquilla que ignorante de su destino juega despreocupada, la mujer que sueña, la que llora, la que piensa, la anciana cuya mirada trasluce la fatiga de una larga jornada.



**Sabrina Farji**

"Efectos Personales"  
Video - Instalación  
236 x 550 cm.  
1996.

Representadas por distintas actrices son a la vez una sola mujer, concepto señalado por la unidad de vestuario y escenografía. Imágenes de vegetales, de flores y de microscópica actividad celular se funden con los personajes aludiendo a lo que engendra vida. En contraposición tomas aéreas de catástrofes naturales se refieren posiblemente a los horrores desatados en ese período.

En dos momentos el video sufre como una interferencia, un ruido, algo que interrumpe el relato en off y su diálogo con las imágenes: es la perturbación de la historia de un niño que es arrancado de su familia y trasplantado a otra. Una atmósfera melancólica atraviesa las secuencias de Las cuatro estaciones de un año. A partir del invierno dos hombres comparten un destino de temor, amor y enfermedad que desemboca en la soledad y en la muerte del otoño. El relato amalgama poéticamente la narración íntima y el ciclo vital.

En 1993 presenta una video-instalación titulada *Lo bueno y lo bello* en la que aúna elementos escenográficos y video. Los objetos sitúan y caracterizan a los personajes de la acción que se desarrolla en tres canales. En el monitor colocado en un cochecito de bebé volcado, una mujer de gesto angustiado se tapa reiteradamente la cara, tal vez para dejar de ver el conflicto desatado en los otros dos monitores. En uno aparecen los pies de un hombre y en el otro los de una mujer, cuyos crispados movimientos delatan una discusión. La obra remite a conflictivos vínculos familiares ante los cuales un rostro adulto de mujer parece actualizar su dolor con el recuerdo.

En París la artista realiza *Video d'Automne* un diario de viaje donde se superponen tomas de la capital francesa con imágenes de Anals Nin, escritora admirada por Farji, que residió en aquella ciudad. El video establece un paralelo entre los diarios de vida de Nin -su principal obra literaria- y el filmado por la videoartista, en el que se entrecruzan lo documental y lo fabulado. Una bola de cristal que encierra la Torre Eiffel, es el souvenir que desencadena la evocación y da tono sentimental y nostálgico a la obra.

La presencia constante del fragmento, el detalle, la superposición de imágenes por fundido, son producto de las técnicas de edición. Por medio de estos recursos sensibles que se asocian a lo inteligible Farji logra recrear los mecanismos de la memoria, motivo central de su obra, cuya reiteración quizás indique su carencia y a la vez su necesidad.

### ■ Graciela Hasper (1966)

Ha pasado mucho en la obra de Graciela Hasper desde aquellas pinturas emblemáticas de 1991 en las que campeaban espirales, cruces y toda una simbología que remitía a cultos primitivos y signos esotéricos. Depurando superficies, precisando figuras, empleando el módulo y aplanando aquello que podía sugerir espacio ajustó todos los componentes de su obra y enfrió su abstracción. Sin embargo algunos elementos perturban una pintura que parece provenir de la tradición concreta. Entre medio de dameros de colores lisos introduce formas ovoides, a las que llama "uñas", que contradicen el principio de claridad requerido por la geometría. Su presencia en una composición de rectángulos por ejemplo, puede interrumpir la secuencia lógica de la alternancia de color que rige el resto del cuadro. En ocasiones delinear un cuadrado virtual, pero la ausencia de un patrón rítmico de repetición de forma y color inquietan su estabilidad.

Una visión rápida hace aparecer como realizado con el auxilio de medios mecánicos - regla, compás, plantilla o cinta de enmascarar- aquello que en realidad está hecho a mano, en donde las vacilaciones de la línea y la evidencia de la pincelada serían "defectos" que subvierten los principios de la abstracción de base proyectual. Otras veces la artista recurre a combinaciones de color de deliberado mal gusto que sugieren un mundo de objetos kitsch dando como resultado una extraña simbiosis entre el escocés rojo y azul del mantel de hule y el cuadro de bazar. También utiliza figuras sobre la base del cuadrado al que agrega en sus extremos fragmentos de círculos a modo de aspas de molino. Esto le da un carácter dinámico hasta el punto de parecer pequeños personajes lanzados a la carrera. Su combinación resulta en otras conformaciones, que las operaciones perceptivas asociarán o disociarán alternativamente.

Ultimamente Hasper realiza montajes fotográficos. La unidad modular es ahora una chinela bordada made in Hong Kong, una muñequita de bijouterie o una tortuga doméstica, superpuestas alternativamente a pulcras superficies de color uniforme o en degradé. Aparecen también en estas imágenes cuadrículas deformadas producto de la proyección de tramas cuyas sombras sortean los accidentes de los objetos y de la luz.

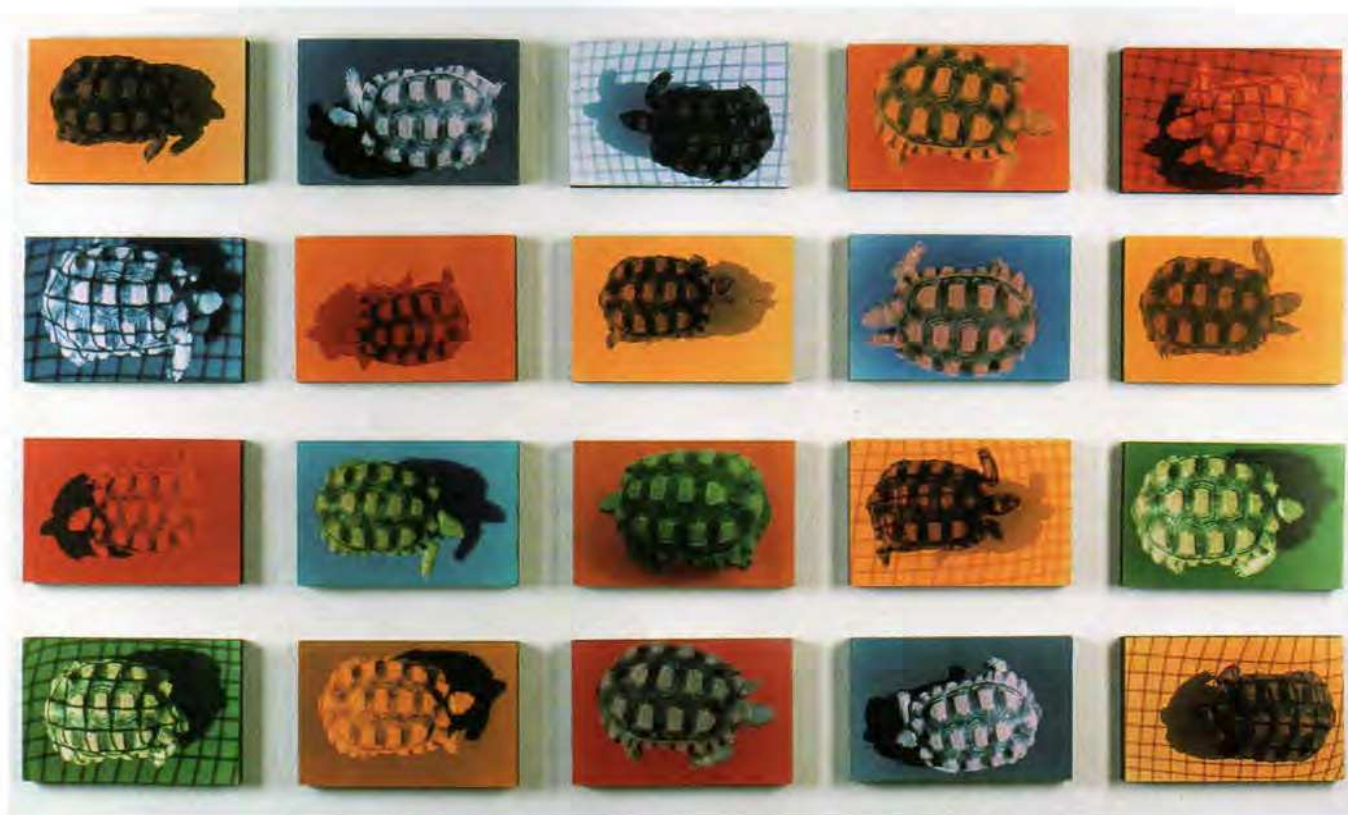
El módulo base fabricado en serie es un recurso propio de la estética minimalista. Pero lejos de mantener la pureza formal, representación del perfeccionamiento tecnológico, la artista emplea fotografías de animales u objetos realizados de acuerdo a parámetros del gusto popular. Estos elementos que connotan cotidianeidad, incorporan un mundo de afectos entibiando aquello que según las reglas del arte constructivo, debería permanecer frío y distanciado. Estas operaciones de transgresión deslizan comentarios mordaces sobre la actual sociedad de consumo y su comportamiento frente a la oferta del mercado.

### ■ Magdalena Jitrik (1966)

Desde hace un tiempo Magdalena Jitrik trabaja con dos motivos pertenecientes a la historia del arte: el portabotellas de Marcel Duchamp y los elementos mecanomorfos de Francis Picabia. Cita, homenaje y quizás conjuración Jitrik procede a transponer en sus pinturas algunos aspectos de la obra de estos creadores del dadaísmo, manteniendo alguna de sus formas pero modificando su sentido.

Del portabotellas quedan simplificaciones esquemáticas de su estructura cónica donde los apéndices para poner las botellas han sido reemplazados por amenazadoras espinas. Muchas veces esta estructura pierde su proyección perspéctica y es reducida a una serie de círculos y líneas que indican un proceso de desintegración donde la transformación, desde el primer movimiento de transcripción pictórica, es un proceso constante. Con los ready-made Duchamp ponía en cuestión el status del arte. Jitrik recurre a un ícono consagrado pero aún polémico y lo carga de artisticidad a través de medios pictóricos.

Algo semejante ocurre con los mecanismos de poleas y ruedas dentadas apropiadas de Picabia. En este caso la transcripción se realiza desde otras pinturas. Picabia en estas obras ironizaba sobre la máquina -esa "hija nacida sin madre"- y pretende alejarse de las convenciones artísticas haciendo poesía con aquello que por su naturaleza y uso parecía refractario a tal propósito.



**Graciela Hasper**

"Sin Título"

Políptico, fotografía color, 20 partes, 20 x 30 cm. c/u  
1996.

Como en Picabia encontramos en algunas obras de Jitrik palabras que acompañan las formas. Para el artista dadá esta era una manera de exceder el marco del cuadro, provocar la polémica y generar un nuevo lirismo. Para Jitrik las palabras remiten a nombres de amores personales, a canciones que los evocan y a títulos de películas de ciencia ficción-terror clase B de las que aprecia su lúgubre romanticismo.

También hay palabras en sus objetos, antiguos maceteros o copetineros de jardín producto de lo que llama el "cirujeo artístico". El agregado de púas, letras y pintura dorada o plateada, no impide que conserven un dejo nostálgico de aquello que fueron como elemento de uso, con cierto aire familiar de gusto kitsch. La referencia a las "máquinas eróticas" de Duchamp y Picabia sirve para mostrar una cara oscura del amor, aquella en la que el recuerdo puede convertirse en obsesión o pesadilla.

En otra serie de pinturas reemplaza la dureza de poleas y armazones por envolventes espirales. Sobre fondos más fluidos las formas evolucionan como organismos biológicos. Acaso aquí se presente otro aspecto de lo erótico, cierta sensualidad generadora de vida.

Durante 1995, abandonando las calidades expresivas de la pintura, incorpora citas de otros artistas como las abstracciones biomorfas de Jean Arp, las geométricas de Malevitch o las texturas imitación madera del cubismo. La estructura cónica del Portabotellas de Duchamp reaparece en estas obras como referencia espacial interceptada por figuras planas. Este juego formal se mueve paralelamente al del significado. La síntesis que realiza de aquellos elementos, que representan algunos de los planteos más radicales de la historia del arte, se relaciona con un sentimiento de nostalgia por aquella determinación ideológica. La artista no pretende entablar ninguna polémica estética sino simplemente construir un mundo donde vivencias y deseos íntimos proporcionen los contenidos de la obra. De esta manera la tradición artística es tomada como un repertorio para uso personal.

### ■ Patricia Landen (1961)

Patricia Landen declaró hace unos años que su obra consiste en la creación de un hábitat para las esculturas que realiza. Esta afirmación es clave para comprender alguna de sus operaciones artísticas.

Parte muchas veces de un módulo que semeja un fruto estilizado, como un antiguo ornato arquitectónico. Este elemento realizado en metal es pasible de descomponerse en gajos o recomponerse transformándose entonces en capullos cerrados, frutos abiertos o aerodinámicas aves.

Para ellos dispone un escenario construido ya de arena coloreada de brocado extendido a modo de alfombra o por plataformas sostenidas mediante estructuras metálicas. En ocasiones agrupa estos módulos directamente sobre el piso. En todos los casos juega con las infinitas posibilidades combinatorias precisando un sentido para cada una de sus instalaciones.

Los contenidos poéticos de su obra también se revelan en el maridaje contrastante de los materiales. Objetos solitarios construidos en metal y papel o combinados con tela producen extraños efectos: el frío y duro exterior de una caracola construida en chapa plegada apenas deja vislumbrar la acogedora sensualidad de un interior realizado en abigarrado brocado.

Lo tecnológico también es tomado como presencia enigmática en estructuras de perfiles que evocan la ya antigua arquitectura del hierro. Puentes que han perdido su capacidad de comunicación, pues de ellos sólo quedan armazones, atraviesan extensas alfombras de plomo en forma de hojas con nervaduras de estaño. Estas estructuras inútiles erguidas sobre espejos de agua definitivamente muerta, semejan restos de una civilización que como otras está destinada a desaparecer. La metáfora parece referirse a la precariedad de la existencia, pero también al reclamo ecológico que busca un equilibrio entre civilización y naturaleza.

Pero esta apelación nunca es dramática, por el contrario Landen tiende a buscar un calmo lirismo aún en aquello que parece perentoriamente responsabilidad del hombre contemporáneo.

Una gran medialuna o un antiguo ídolo poliédrico coronado con amplios cuernos remiten a ritos que actualizados por la misteriosa presencia de estas figuras, evocan potencias espirituales quizás olvidadas por hombres de un mundo signado por el materialismo.

En sus obras subyacen elementos provenientes de culturas orientales, asimilados en sus viajes por el continente asiático. De allí quizá provenga la luz -metáfora de lo trascendente- incorporada a otras estructuras metálicas por medio de ocultos dispositivos de neón. Con ella atraviesa los cuerpos cristalinos de pequeños elefantes azules que en persistente caravana, nuevamente reclaman espiritualidad.

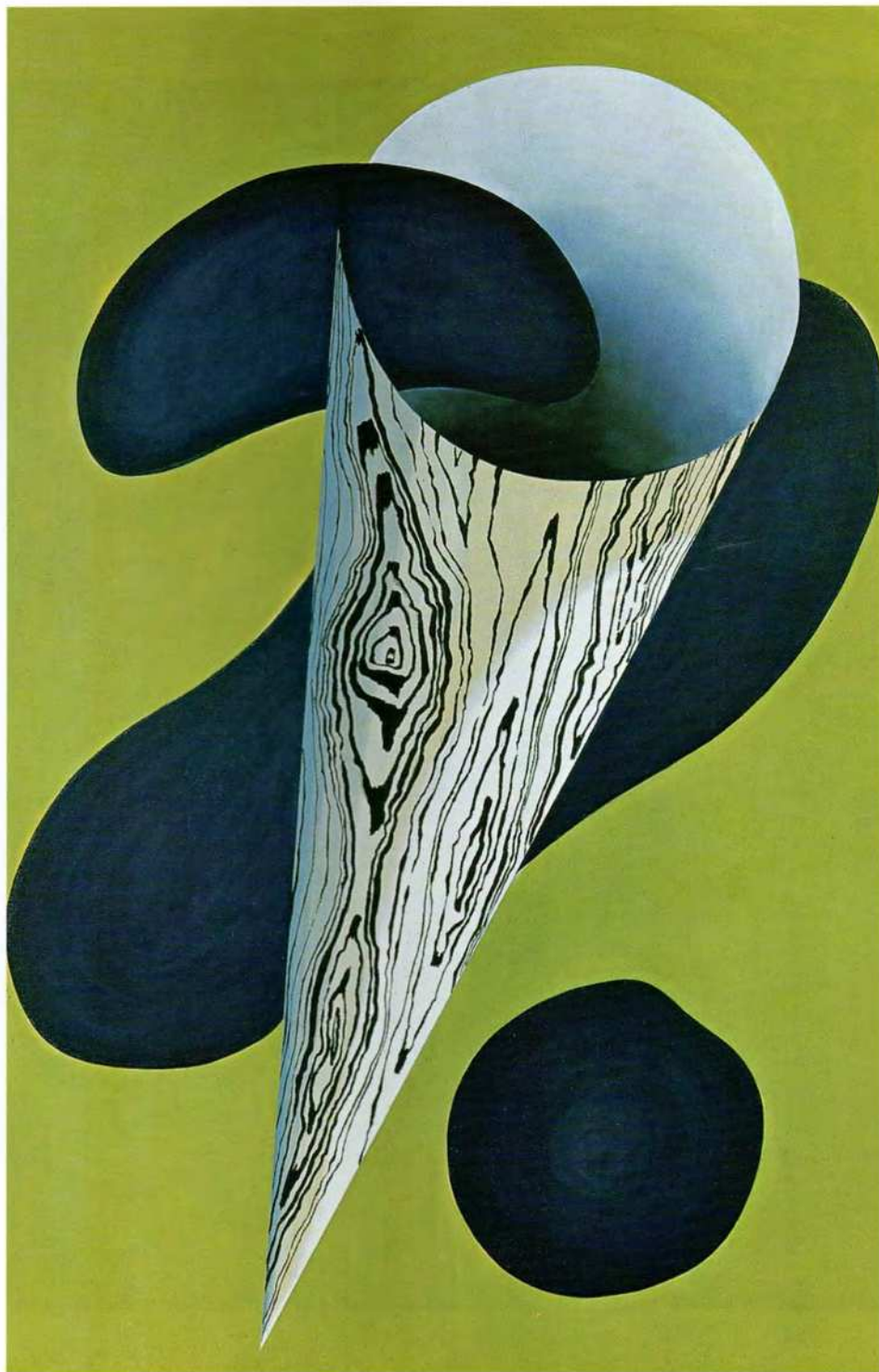
Durante 1995 una casa aparece como un obstáculo a ser sorteado por la marcha de los elefantes. Al año siguiente aquel motivo se multiplica en composiciones donde cada vivienda se relaciona con las otras por yuxtaposición, por puentes o por escaleras. Su aspecto de pequeños habitáculos para pájaros y la denominación de la artista para estos conjuntos urbanos de "pictogramas del sentir", parece referirse a la necesidad de construir moradas para el alma.

Landen se sirve de tradiciones orientales y de formas derivadas de la arquitectura, para equilibrar los descuidos en los que occidente incurre respecto a determinados aspectos de lo humano, y para ello se comporta como una alquimista capaz de transformar la materia, sirviéndose del arte como crisol.

### ■ Ana López (1955)

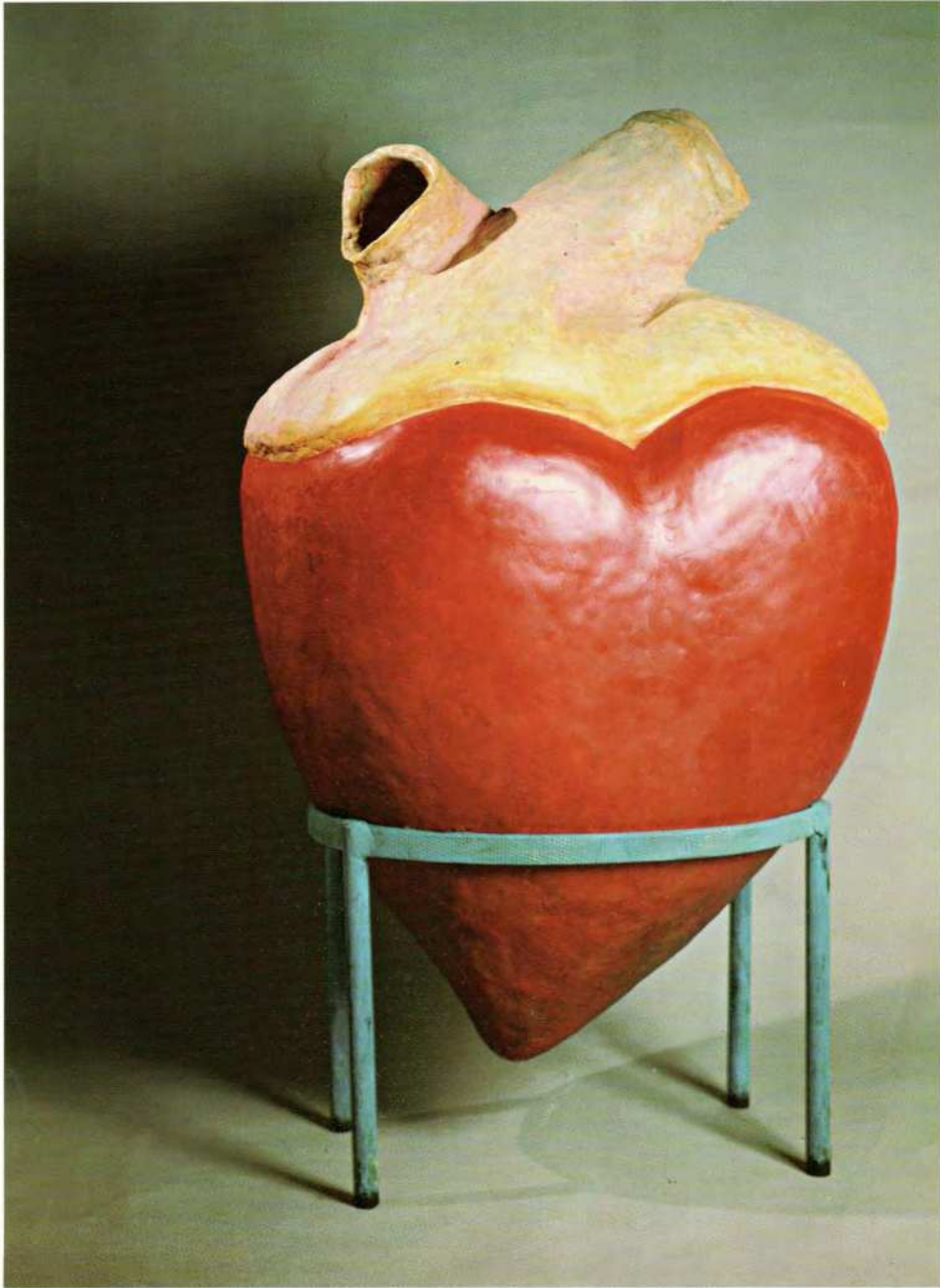
Ana López gusta llamarse a sí misma imaginera y ningún otro término designa mejor su trabajo escultórico de los últimos años. Habiendo comenzado en 1989 con el recorte y a soldadura de restos industriales, estas piezas de hierro redundan el frío aspecto del material con lo constructivo de sus formas. Pronto necesita contrarrestar esta característica y así empieza el trabajo de imaginería que la lleva a incluir un corazón -una especie de modelo didáctico de anatomía- dentro de una jaula-sarcófago de chapas, que funciona como relicario y prisión a la vez.

La referencia ambigua al Sagrado Corazón en aquella obra se ve reforzada por una serie de figuras femeninas, que presentadas como vírgenes aparecen entronizadas en piezas de fundición o en estructuras de perfiles. Muñeca de juguete o maniquí, estas verdaderas imágenes de vestir representan el recato tradicionalmente reclamado a la mujer, que López analiza desde la iconografía cristiana para trasladarla a lo social, poniendo en evidencia cómo lo femenino parece circular todavía hoy por fuera de lo humano.



**Magdalena Jitrik**

"Abolir el gobierno sería sustituir el miedo por el amor"  
óleo sobre tela, 140 x 90 cm.  
1996.



**Ana López**

"Acomodo mí Corazón"  
masilla epoxi sobre telgopor y metal, 140 x 110 x 85 cm.  
1995.



**Patricia Landen**

"Instrumentos de viento"

pieza con movimiento

acrílico, hierro, agua, sikus de caña, tela, 170 x 170 x 70 cm.

1995.



**Adriana Miranda**

"Avda. Caseros - septiembre 1993"  
fotografía blanco/negro 155 x 120 cm.  
1993



**Liliana Maresca**

"Autito"  
madera pintada y juguete de plástico, 39 x 34 x 20 cm.  
1994.

Escrita, pintada y modelada la leyenda de la sirena, exhibida en 1993, es una fábula inventada donde se plantea un enfrentamiento entre sexos, que culmina con el surgimiento de la sirena -realizada sobre el modelo físico de la artista- cuya figura mítica asume una identidad afirmativa e independiente. En la serie de las cabezas realizada en 1994 despliega un análisis pormenorizado de los diferentes aspectos que conviven en la personalidad femenina. Partiendo otra vez de su propia imagen realiza una galería de bustos a partir de los maniqués de telgopor que se usan para presentación de pelucas a los que, siguiendo las reglas de la imaginería, trata con enduidos y policromía.

Coronadas con globos terráqueos o falos, atravesadas por alfileres de gancho o platos chinos, emergiendo de budineras o enjauladas en batidores de panadería, cada cabeza porta un atributo que se corresponde con la expresión de los rostros para simbolizar tanto estados de ánimo como comportamientos arquetípicos. Este grupo de obras indaga una femineidad multifacética. Con humor aliviana el peso de sentirse múltiple, muchas veces al borde de la esquizofrenia, reconociendo la existencia de una unidad compleja.

En 1995 retoma el tema del corazón, realizado esta vez en grandes proporciones. Su forma resulta de la hibridación del modelo anatómico y el estereotipo, tratando de unir en una sola imagen lo orgánico y lo afectivo. Según los elementos que lo acompañen y su emplazamiento, este corazón se erige en el centro de los encuentros y contradicciones entre los sentimientos y la razón, presentando las dualidades de la condición humana. La tradición de la cultura occidental proporcionó a la mujer un rol excluyente: el de sostener la sacralidad del hogar familiar. El trabajo de López, que revisa y desmisticifica esa postura, se suma al discurso femenino que hoy irrumpe en el tejido social señalando diferencias y recurriendo a la ironía como método de crítica.

## ■ Liliana Maresca (1951-1994)

La actividad plástica de Liliana Maresca comprende pinturas, esculturas, objetos, escenografías, instalaciones y performances. También hay que considerar como parte de su producción artística la organización de eventos multidisciplinares. En ocasiones eligió espacios no convencionales para sus realizaciones. La calle Florida, la Facultad de Filosofía y Letras, la revista *El Libertino* no sólo sirvieron como meros escenarios; elementos indispensables de cada obra, intervinieron decisivamente a la hora de construir su significación.

Sus trabajos recogen el espíritu neo-dadá, las ideas minimalistas y las operaciones conceptuales que dominaron el panorama artístico de la segunda mitad del siglo. Pero estas tendencias no se dan en un estado químicamente puro; adquieren aspectos tan diversos que su labor pareciera dispersarse en el eclecticismo característico de la tardomodernidad. Sin embargo en Maresca ha existido la voluntad de situarse fuera de las convenciones y también el deseo de explorar hasta el límite ciertos territorios. Estos principios que la han ubicado en un plano de resistencia, y por ende de marginalidad, son los que proveen de sustancia única a toda su obra.

Albert Camus encarna la rebelión en un hombre que dice no, que no consiente con el mundo por aquello que le falta y que no lo acepta por lo que circunstancialmente es. Esta tensión en estado puro, fuera de la historia, es la fuente de la creación artística. Liliana Maresca la ha experimentado y se ha empeñado en hacerla sensible insistiendo en significarla.

La exposición colectiva *Lavarte* organizada en un lavadero automático y la performance *Una bufanda para la ciudad de Buenos Aires* la vinculan al neo-dadaísmo de los '60, cuando el arte, abandonando los templos que le estaban destinados, irrumpía con sus happenings en otros ámbitos. Aquella atracción por desviarse de la norma se mantiene cuando confecciona pequeñas formas geométricas realizadas en bronce, que contenidas en una caja de madera, invitan a pensar en el despojamiento del minimal. En efecto, el empleo de materiales tradicionales, la escala reducida y la subjetividad que introduce la posibilidad lúdica de manipulación que ofrecen estas piezas, tergiversan las hipótesis de una estética relacionada con el proyecto tecnológico.

Otro tanto ocurre cuando emplea construcciones de este tipo -esta vez de grandes proporciones- para la instalación *Ecuación-El Dorado* (1991). Una esfera y un cubo dorados apoyados sobre una pirámide truncada laqueada en rojo, son utilizados para expresar aspectos de la conquista de América. Esfera y cubo representan el oro extraído por los españoles. Descansan sobre el otro término de la ecuación: un lingote de sangre indígena derramada como tributo al saqueo. Un trono de estilo colonial -emblema del poder- y una computadora que suministra datos sobre la conquista, actualizan y a la vez desvirtúan una tendencia que como el minimalismo no aceptaría nunca ser soporte de metáfora alguna y menos aún de una denuncia, donde la operación conceptual de trasladarla a un aséptico cálculo matemático, no hace más que acentuar su brutal contenido.

Tanto la exposición *La Conquista* -donde participó esta obra- como *La Kermesse. El paraíso de las bestias* (1986), se realizaron en el Centro Cultural Recoleta. Ambos fueron eventos multidisciplinares organizados por Maresca que involucraron a muchos artistas convocados a sumar expresiones en un proyecto común. *La Conquista* planteaba una mirada crítica sobre el descubrimiento de América -al año siguiente se conmemoraba el quinto centenario- y pretendía abrir un espacio alternativo de reflexión contrapuesto al espíritu que animaba los festejos oficiales. *La Kermesse...*, que contaba con puestos de entretenimientos, juegos y espectáculos funcionaba como un *ready-made*. El evento popular, extraído de su ámbito natural y presentado en una institución dedicada al arte, sugería los consiguientes interrogantes acerca de la naturaleza del arte. Más allá de esta instancia, buscaba recuperar aquel sentido originario de comunicación que relaciona el arte con la fiesta.

Así el *ready-made*, recurso del que se sirve a menudo, es trascendido en procura de significados. Derruidos esqueletos de muebles de jardín de un paseo del Tigre (*Lo que el viento se llevó*, 1989) le sirven para presentar líricamente la melancolía que ocasiona la conciencia del devenir. Una serie de esculturas de pequeño formato combinan la afición por los objetos encontrados con la pureza de la geometría. Estas obras son elaboradas metáforas sobre los fundamentos vitales, sobre los orígenes del cosmos, sobre los principios femenino y masculino que representan a la vez la oposición y conciliación de los elementos. Ramas halladas a orillas del río, trabajadas por la acción del tiempo y la naturaleza, son recuperadas por las asociaciones formales que despiertan. Al completarlas con piezas de bronce, la artista les marca un destino definitivo.



**Margarita Paksa**

"De la Inestabilidad I"  
aluminio, cuero, vidrio, 45 x 30 x 170 cm.  
1995.

"De la Inestabilidad II"  
zinc, cuero, cobre, 120 x 60 x 48 cm.  
1995.

"NO", Cartel  
aluminio, esferas de acero esmaltadas, 46 x 38 x 7 cm.  
1995.

En el otro extremo, perturbadores féretros de cremación (*Wotan-Vulcano*, 1991) tratan con desolación y crudeza el tema de la muerte. De la misma manera los libros desencuadernados para *Ouróboros* (1991), el carrito de cartonero con su carga de desperdicios para la instalación *Recolecta* (1990), son objetos tomados de la realidad circundante para señalar un intelectualismo anquilosado o la marginación social. La purificación por el fuego de su serpiente de libros o la transmutación de los carritos en monumento blanco o en objetos de oro y plata superan la mera denuncia. Allí el arte exhibe su poder de transfiguración que en muchos casos Maresca representa con operaciones rituales o alquímicas.

Clausurando todo contenido estético hace más evidente la inmensa posibilidad simbólica del discurso artístico. En la instalación *Espacio disponible* (1992), carteles de publicidad callejera suministran la escueta información de su disponibilidad y su número telefónico. Las fotografías eróticas que le fueran tomadas en 1993 para la revista *El libertino*, aparecidas bajo el título *Maresca se entrega todo destino*, tienen un sentido similar. El empleo de un medio gráfico como soporte ubica a la obra fuera de los alcances del mercado y le permite llegar a un público heterogéneo. Esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre arte y dinero.

En sus obras la artista se sirve de los medios que la época pone a su alcance para proporcionar una temperatura espiritual favorable. "No hemos superado nuestra condición, y, sin embargo, la conocemos mejor" dice Camus. En manos de Maresca el arte se convierte en herramienta eficiente para devolvernos imágenes del mundo que habitamos y continuamos creando a medida que vivimos.

### ■ Adriana Miranda (1968)

En 1989 Adriana Miranda exhibió fotografías de su cuerpo al que mostró desde una postura rebelde. Primeros planos de velludas piernas y axilas proponían, desde una estética punk, la posibilidad de una sensualidad y un erotismo diferente que excluía los estereotipos de un cuerpo ideal de mujer, conseguido a través de una cosmética muchas veces torturante, impuesta desde la sociedad y patrocinada por los medios de comunicación.

Las fotografías que siguieron remiten a su formación cinematográfica. Cada toma parece el cuadro de un film. Tiene el dinamismo de una acción captada espontáneamente pero está cuidadosamente preparada. Escenarios y situaciones dan pie a una narración de la que sólo se muestra un fragmento a partir del cual deberán fabularse antecedentes y desenlaces. Posteriormente su intención ha sido desvirtuar géneros. Durante 1991, recorriendo hipódromos, zoológicos, circos y campos del país, así como también reservas del África, Miranda retrata desde mascotas hasta animales salvajes, indagando la naturaleza de cada individuo, su psicología, tratamiento aparentemente reservado a los seres humanos. El clima melancólico que hay en estos retratos, acentuado por una baja luminosidad, parece apelar a la conmiseración para con un mundo con el que se ha sido impiadoso cazando, amaestrando, enjaulando, explotando o persiguiendo indiscriminadamente. La tortuga Galápagos que hace equilibrio sobre una roca se constituye en un alerta sobre la fragilidad del balance vital.

Miranda procede por series, con su cámara persigue un tema hasta que lo cree agotado, aunque a veces algunos aspectos vuelven a aflorar en trabajos posteriores. En su última producción aborda el tema del amor utilizando diferentes recursos. Al procesar en laboratorio la imagen de una elefanta con su cría le otorga la apariencia antigua de una fotografía de álbum familiar. Al mismo tiempo la verdadera foto familiar ha sido abordada como naturaleza muerta. Una jarra con flores algo marchitas distorsiona el rostro de la artista que junto a su madre sonríe desde un portarretratos.

Disponiendo de lo que en fotografía publicitaria se llama "mesa de productos", Miranda reúne varios pares de zapatos abotinados que por su evidente diferencia de tamaño pertenecen a un hombre y una mujer. Su disposición desaliñada remite a la prenda abandonada en la intimidad de una cotidianeidad compartida.

Colocados en un fondo luminoso en el que parecen flotar estos zapatos se transforman en símbolo del amor de pareja en el que no está excluida la muy finisecular ambigüedad sexual. Otras veces el comentario sobre el amor es irónico. Una obra muestra unos muñequitos de torta de bodas que están colocados en medio del agua planteando, a través de una referencia al kitsch, el descrédito de la institución matrimonial que aquí parece naufragar.

Miranda utiliza la fotografía como medio de reflexión e introduce siempre en sus imágenes algún elemento de desvío, por medio del cual la realidad captada por la cámara abre el espectro de significados.

### ■ Margarita Paksa (1939)

Margarita Paksa es una de las iniciadoras de las corrientes minimal y conceptual que desde mediados de la década del '60 renovaron el arte argentino, desarrollando experiencias sincrónicas con las más avanzadas en el orden internacional. Formada en la escultura, ya en 1965 realiza su primera ambientación -*Calórico*- con elementos de poliéster y vinilo, cuyo recorrido se acompaña de un texto que relata una muestra imaginaria que no coincide con la exhibida, intento conceptual de provocar una recepción participativa que involucre no sólo las facultades visuales, sino también las intelectivas.

Por este camino en los años siguientes trabaja intensamente en obras minimalistas donde acrílico, acero, luz eléctrica y sonido virtualizan cada vez más su expresión, tendiendo a desmaterializar la obra y a afectar el imaginario del espectador. Procura así superar la tradicional actitud contemplativa ante el objeto único, generando obras sólo aprehensibles simbólicamente, cuya condición de efímeras les quita toda posibilidad de manipulación mercantil.

En este sentido las *Experiencias visuales* de 1967 y las *Experiencias* de 1968 organizadas en el Instituto Di Tella le dan, como a otros artistas de su generación, la oportunidad de concretar proyectos. En el '67, sirviéndose de células fotoeléctricas, provoca la interacción del público con la luz y el sonido. Al año siguiente su grabación *Comunicaciones* puede escucharse en la sala por medio de auriculares o adquirirse en disco, incorporando la idea del múltiple de fabricación industrial. La técnica pone el arte al alcance de la sociedad perdiendo -como señala Walter Benjamin- su "aura" de objeto cultural. Sin embargo esta grabación lejos de ser un hit causó escozor por su contenido: áspero en *Santuario del sueño* por su sentido hipnótico y escandaloso en *Candente* por su alto voltaje erótico, representado en los ruidos provocados por una pareja haciendo el amor.



**Ariadna Pastorini**

"Diseción elemental y múltiples objetos"  
Instalación, detalle  
1996.

En ese momento se abre otra instancia en la experiencia estética que implica un compromiso profundo con la realidad del hombre contemporáneo, incluidas todas sus dimensiones, también la política. Es así como Paksa participa en *Tucumán arde*, un proyecto colectivo de artistas de Rosario y de Buenos Aires, que durante 1968 relevaron con los medios de documentación propios de la comunicación de masas, la realidad de miseria extrema que por entonces vivía aquella provincia argentina. El resultado de este trabajo es un circuito de contrainformación, que desenmascara la versión oficial, por lo que su exhibición en Buenos Aires, sometida a presiones gubernamentales es clausurada. Esta es quizás la culminación de un proceso donde los artistas, tras analizar y desmontar los componentes del arte, disuelven su praxis en el terreno social. A partir de esta situación muchos abandonan la actividad. Paksa se encuentra entre ellos y se dedica entonces a colaborar con un centro cultural del Gran Buenos Aires y al diseño de muebles de acrílico.

En 1976 retorna con una exposición de dibujos sobre el tema de la comida, donde el naturalismo de la representación no oculta la metáfora construida sobre los procesos de consumo alimenticio, *hiperbólica* manifestación de la violencia instalada entonces en nuestro país. Al año siguiente analiza gráficamente en *Ella es la comida* la situación social de la mujer, develando al mismo tiempo aspectos de su íntima idiosincrasia.

*Tiempo de descuento. Cuenta regresiva*, la Hora O de 1978 señala su inicio en el video donde retoma las preocupaciones por la virtualidad en conexión con la representación del tiempo. La instalación *El cristalero de la Sra. Josefina* mostrada en video durante 1989 en Canadá y la serie de pinturas realizadas sobre las de Georgia O'Keefe tienen como tema central un mundo sentimental y romántico expresado en primorosas labores femeninas y decoraciones domésticas. Como homenaje a su madre rescata y exhibe toda clase de elementos invadidos por motivos florales. Un mueble viejo, una fotografía o una carpetita bordada constituyen el universo amorosamente cursi de nuestras abuelas, entrevistado con nostalgia en lo que denomina "altares privados". Con la pintura, a la que accede por primera vez en su carrera, remeda conceptualmente estas artesanías realizando una operación de apropiación, donde las obras de O'Keefe son tomadas como ready-made y sometidas a distintos grados de intervención.

Paksa considera nuestra civilización superpoblada por imágenes procedentes del arte y de los medios de comunicación. Con el fin de no incurrir en multiplicaciones redundantes, las trata como ready-made, procedimiento recurrente en su obra. Así es como en un video *-El descanso de Loreta-* representa las obsesiones de los artistas a través de las imágenes caleidoscópicas y repetitivas de los protectores de pantalla de la computadora o utiliza la "lluvia" que indica la ausencia de señal en la televisión, para apoyar la fabulación post mortem de su poema *Es tarde*, registrado también en video.

En estos años recurre a procedimientos de la publicidad como los carteles de neón, en los que opone a la frialdad del soporte un mensaje poético. En *Es tarde vuela* continúa su interés por la temporalidad y ofrece una alternativa de gozo, donde el tono imperativo está dado por la urgencia existencial.

También puede leerse dificultosamente la frase "Es tarde" en un friso de ruedas montadas sobre un panel. La referencia a lo que gira o circula y el momento "sigilosamente" enunciado aluden al devenir. La instalación se completa con objetos ambiguos de aluminio y cuerina cuya dudosa funcionalidad refuerza el sentido enigmático de la obra.

En 1995 estos objetos evolucionan en la serie *De la inestabilidad*, donde formas geométricas irregulares desafían las leyes de gravedad provocando la sensación de límite entre equilibrio y catástrofe. En su instalación *Entre el cielo y la tierra*, en medio de una línea de luz de neón azul y hologramas de territorios áridos hollados por el hombre, una silla, objeto de civilización diseñado según proporciones corporales, designa el lugar de la humanidad. Metáfora ecológica, la fragilidad visual de la holografía remite a la del planeta. En conjunto, la obra señala nuestra precaria condición y la tensión entre materia y espíritu.

Paksa continúa empleando estrategias minimalistas al recurrir a técnicos para la concreción de sus obras, concentrando sus esfuerzos en el desarrollo de las ideas. El recurso tecnológico señala aspectos del mundo actual, pero al trastornarlo alterando su funcionalidad originaria~ resulta "domesticado" y apto para subrayar poéticamente aspectos de nuestra naturaleza contingente.

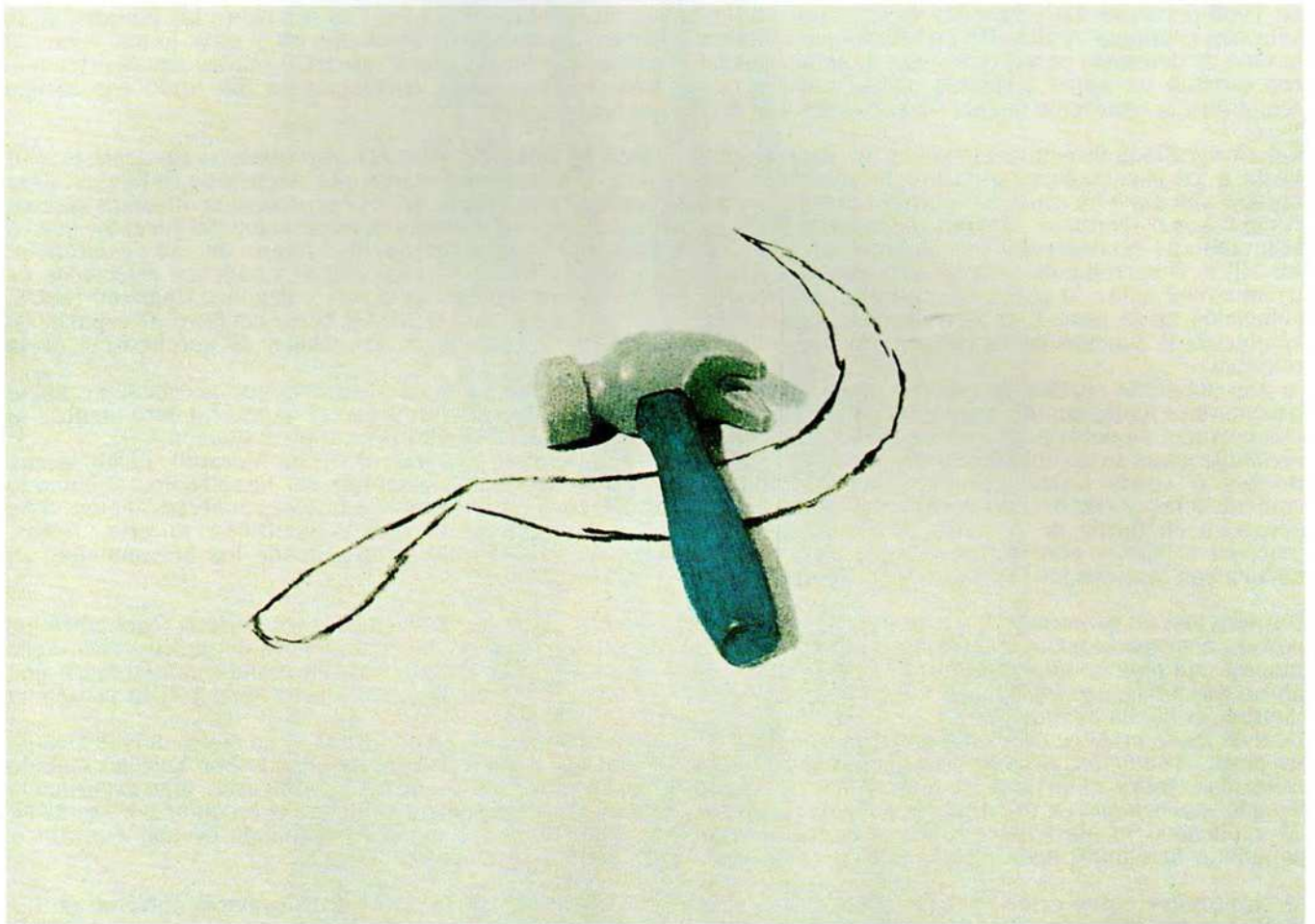
## ■ Ariadna Pastorini (1965)

Las ambientaciones de Ariadna Pastorini remiten a la estética de los años 60 revisitada por una Barbarella criolla que ha decidido al teñir "estas botas que han sido hechas para caminar", proponer simulacros y establecer diferencias. Observadora de la moda, opera en un mundo signado por el consumismo situándose en un neo-pop al uso nuestro que rescata la estrategia del reciclaje, aquella que hace treinta años produjo injertos e incoherencias de estilo en muchas casas de clase media argentina que buscaban estar a tono con los tiempos que corrían. De ahí su tono nostálgico y su sabor local.

Parece haber revuelto desvanes, arcones y roperos, rescatando butacas, sillones, mesitas y hasta algún chaise-longue, para revestirlos de pieles sintéticas verdes, rosas o turquesa, pintarlos de verde Nilo -un color que hizo carrera en casi todas las cocinas de los 60- o forrarlos de lamé o tela vinílica plateada. Hasta aquí la operación de reciclaje. Pero interponiendo entre el tapizado y el objeto un elemento que ya sea relleno, vacío, protuberancia o pliegue logra provocar una inquietante extrañeza. Pareciera que esos muebles tuvieran un no sé qué de organismo listo a ponerse en movimiento en el momento menos pensado.

Del mismo tenor son una serie de amorfos almohadones que a modo de grandes poltronas descansan sobre alguna alfombra de color. Una rara colección de pequeños objetos de textura blanda ocupan el lugar de jarrones y adornos sobre las mesas. Resultado de un aberrante experimento genético sea quizá la insólita convivencia entre un indefinible animal de piel símil tigre que reposa sobre una mesa, la que a su vez tiene en dos de sus patas la misma piel en forma de botas bucaneras.

Otro tanto ocurre con la ropa. Una polera de gamuza sintética y un vestido mini de peluche están cerrados por todas sus aberturas y conformados por un relleno, tal vez expresión visible de la huella fragmentada de un cuerpo, que el hermetismo de aprenda se encarga de ocultar. Las referencias al pop son constantes. Pero mientras Claes Oldenburg ablanda el objeto de consumo poniendo en cuestión la posibilidad de su uso, Pastorini ablanda lo blando creando una cesura donde lo aparentemente artificial cobra una potencialidad de existencia. Lo atractivo de texturas y colores o la sincera artificiosidad de los materiales empleados no impide que, por medio de juegos de contraposición y ambigüedad, estas obras propongan al espectador un estado de ánimo suspendido por la sospecha, aún cuando los mecanismos del simulacro parezcan evidentes.



**Liliana Porter**

"Dibujo y martillito de plástico"  
Fotoserigrafía s/papel 42 x 56 cm.  
1993.  
Gentileza de la Galería Ruth Benzacar.

## ■ Liliana Porter (1941)

Después de formarse académicamente en Buenos Aires y de haberse perfeccionado como grabadora en México, Liliana Porter llega a Nueva York en 1964. El clima de efervescencia creativa y de experimentación del Arte Pop y los variados recursos materiales que ofrecía el Pratt Graphic Art Center al que asiste, ejercerán profunda influencia en su evolución artística. Paulatinamente sus figuraciones expresivas, realizadas con una concepción preciosista del grabado, se van poblando de elementos culturales locales, ya se trate del contexto urbano o de siluetas estereotipadas de anónimos personajes ciudadanos.

En 1965 junto al artista uruguayo Luis Camnitzer y al venezolano José Guillermo Castillo funda el New York Graphic Workshop, taller de técnicas experimentales, con el propósito de ampliar los medios de las artes gráficas. Allí toma contacto y desarrolla ideas provenientes del arte conceptual, que le permiten superar la obsesión por los procesos técnicos propios del grabado y explorar los contenidos ideológicos e intelectuales de la imagen. Ensayando con materiales no tradicionales expande la forma de concreción de sus obras. Incorpora el moldeado, el ensamblaje, el trabajo en el espacio y el empleo de nuevos sistemas de copiado como la impresión en offset. En la serie *Hombre* (1967-1968) una silueta humana, genérica, puede ser diseñada tanto como un patrón de bordado que el espectador debe completar, como puede estar tachada por hilos de lana, o incorporar un ángulo de alambre que prolonga en el espacio las líneas que en el papel sugieren la esquina de una habitación. *Arruga* (1968) es una serie que introduce el fotograbado para captar el proceso progresivo del ajado de un papel, metáfora quizás, del deterioro al que está expuesta toda existencia. Este tema es desplegado en el espacio cuando en 1969 presenta *Ambientación de la arruga* en Caracas y en Santiago de Chile. Esa vez cubre las paredes de la sala con estampas realizadas en offset, que también aparecen arrancadas y abolladas en el piso, lo que refuerza la idea de deterioro pero la proyecta al ámbito social. En relación con esta serie, en 1970 realiza aguafuertes que representan un papel arrugado por la tensión de un hilo de lana. Como contrapartida *Sin título con arruga* reemplaza la figuración del objeto por la presencia real del papel ajado.

Fotoserografiada directamente sobre las paredes del Instituto Di Tella, la ambientación *Sombras sin gente* (1969) invita a los espectadores a participar mezclando las propias con las proyectadas por supuestos visitantes. Esta obra se vincula a un grupo de trabajos destinados a arte postal, en los que señala la presencia de diversos objetos como vasos o aceitunas, con la sola manifestación de sus sombras, estimulando la imaginación del receptor que es inducido a reconstruir la imagen ausente a través de un insustancial signo de su existencia. En 1972, desarrollando esta idea, compone en Italia una instalación en la cual clavos y ganchos realizados en trompe-loeil sobre la pared, se conectan por medio de hilos reales con otros clavos y ganchos, también reales, colocados en el piso. Este tipo de trabajos, expuestos al año siguiente en Nueva York, confiere al espacio de exhibición la función de estructurar el juego de ambivalencias que se da en los modos de aprehensión de la realidad.

Al año siguiente realiza un extraño juego al fotograbar la imagen de su mano, sobre la que previamente había trazado una línea, continuándola luego, al dibujarla con grafito directamente sobre el papel. De esta manera la mano asume un doble papel: es un objeto representado, y a la vez un instrumento de representación.

Mediante citas o apropiaciones de obras de otros artistas -Magritte, Boticelli, Picasso, Morandi, Lichtenstein, Borges o Lewis Carroll- procura hacer evidentes los fantasmas que pueblan su imaginario, señalando coincidencias y elaborando reinterpretaciones. Al incluirlas en una serie de naturalezas muertas, estas citas aparecen en forma de postales, libros o láminas, que junto a jarras, cuerpos geométricos, floreros, frutas, pinceles y lápices constituyen el repertorio de elementos de un taller de artista, donde las herramientas se encuentran tanto en los utensilios, como en la tradición y en las ideas.

Durante los '80 se permite introducir junto a las fotoserigrafías, grafismos y fragmentos matéricos reactualizados por los neoexpresionismos de la época. Para Porter el reencuentro con el placer expansivo del gesto -*Naturaleza muerta con ojos de ángel, La jarra caída*-, significa una forma evidente de interferir en el abismo metafísico que abren sus imágenes en trompe l'oeil, y equilibrar su inquietante y fantasmagórica seducción con la presencia táctil de la huella humana.

De este modo no hace otra cosa que explorar determinados problemas del oficio artístico. La conciencia crítica de su propia condición, de sus procedimientos y lenguajes son las características señaladas por Vattimo cuando reflexiona sobre el artista moderno. Las obras, concebidas en estas condiciones, procuran una experiencia transformadora que en tanto tal, es portadora de lo verdadero. Una experiencia en la que el receptor por fuerza se ve implicado. Su participación interpretativa es indispensable; es a él a quien corresponde develar enigmas y completar imaginativamente textos que se presentan fragmentados y ambiguos.

Motivos recurrentes como el del barco y el del espejo parecen referirse tanto al viaje como al universo de las duplicaciones infinitas. Se constituyen en metáforas del arte en tanto que comparten con él la capacidad de explorar diversidad de mundos. Juguetes, souvenirs y estatuillas aparecen en los '90. Representados o ensamblados sobre grandes superficies lisas crean, como en etapas anteriores, su propio espacio físico y discursivo, dejando entrever algunos mecanismos por medio de los cuales se haría posible la configuración de nuevas realidades.

La convivencia del ratón Mickey, la imagen de un santo de devoción popular - secularizado en su atuendo de sombrero y corbata-, del Che Guevara que aparece en un platito "recuerdo de Cuba", la hoz dibujada y el martillito de plástico, manifiestan el endeble estatuto de cualquier creencia, sea religiosa, política o estética, banalizada por las manipulaciones de la sociedad de consumo. Pero a su vez sugieren diálogos impensados, donde la consideración del otro se plantea como esperanzada renovación utópica. Porter propone un juego cuyas reglas mueven a convertir la inocencia infantil en fertilidad imaginativa. Un juego donde la memoria debe comprometerse a evitar la ingenuidad de cualquier planteo doctrinario, para conformar por fin, un espacio de exposición y reconocimiento de las diferencias.

## ■ Elisabet Sánchez (1968)

Desde 1992 Elisabet Sánchez trabaja con rectángulos verticales. En aquellas pinturas ordenaba nueve bandas de colores pastel interrumpidas por una negra que marcaba un abrupto contraste. Se hallaban separadas una de otra por una pequeña franja de tela cruda. La secuencia variaba en cada cuadro y era el resultado de una serie de pinturas



**Elisabet Sánchez**

"Sin Título"

Instalación

pino oregon y esmalte sintético, 2 tablas, 150 x 24 x 45 cm.

1995

independientes que había realizado poco antes y que ahora componía en grandes bastidores. La apariencia de un orden obsesivo en el conjunto se veía levemente modificada al no continuar cada obra la misma secuencia de colores. Luego retoma la primera idea de independizar las franjas de color. Pintó tablas por todas sus caras con colores saturados y procedió a instalarlas apoyadas contra las paredes de las salas de exhibición. La referencia a los *Planks* de John McCracken es innegable, pero en el caso de Sánchez las placas no estaban bañadas con laca para autos como las del artista minimalista, ni pretendía como él darles un aspecto que remitiera a la tecnología industrial. Simplemente centraba su atención en el juego más independiente del color en el espacio y en la posibilidad de combinarlo de diferentes modos observando los efectos de interacción con el ámbito en que eventualmente se encontrarán, así como la incidencia de luces y sombras.

Ultimamente trata a sus placas como si cada una fuera un objeto. En vez de pintarlas completamente lisas las fragmenta con franjas verticales u horizontales en las que alternan diferentes colores. Utiliza la cinta de enmascarar la que al ser retirada deja una zona sin pintar. Este recurso de las máscaras como dibujo en negativo conforma otros motivos geométricos. Combinando distintos tonos de un mismo color y variando el ancho y posición de las franjas va particularizando cada vez más cada pieza, sin por ello dejar de imaginar sus posibles instalaciones donde actuarían como módulos de un conjunto mayor.

La concepción minimalista de estas obras se pone en contradicción cuando la artista deja zonas de la madera donde pueden apreciarse vetas y restos de corteza. El gusto por la manipulación de los materiales y las texturas que éstos proponen, cierto afán decorativo en los motivos y en el uso del color, retoman para estas obras una sensualidad controlada.

## ■ Cristina Schiavi (1954)

Cristina Schiavi comienza pintando, pero pronto encuentra que la potencia expresiva de algunos materiales incorporados a sus obras se le impone de tal manera que debe llevarlos a donde pertenecen. Así es como los fragmentos de cuerina y tachas que utilizaba, retornan a muebles-objeto en los que despliega su gusto por el diseño, adquirido durante sus estudios de arquitectura. La fatalidad quiso que la *Línea de amoblamientos Schiavi* se viera contaminada por la intromisión del arte y el resultado es un conjunto de muebles, donde extrañas formas producto de combinaciones geométricas irregulares se oponen a toda posible funcionalidad. Los materiales y las técnicas empleadas puestas en contraposición a la caprichosa falta de adaptación a cualquier uso humano, otorga a estos objetos un aspecto incierto, provocando la sensación de haber emergido de un sueño. Un texto de Baudelaire inspira a Schiavi una ambientación presentada en 1992. La obra se articula sobre un muñequito de peluche que porta un cartelito con la leyenda "te quiero", que es además el título de la muestra. Con él la artista cubrió un gran panel lo dispersó por distintas partes de la sala y lo entronizó en un pedestal. También es significativa la insistente presencia del rojo que cubre todos los elementos. Color que para occidente tiene connotaciones pasionales, se contraponen a la inocencia del muñeco -souvenir de un mundo de sencillos afectos- develando la coexistencia del candor y la intensidad en un mismo sentimiento amoroso.

La ambigüedad también domina *De todo corazón*, instalación realizada en 1993, donde un trípode como los que portan las ofrendas florales funerarias, sostiene un inmenso corazón adornado con cintas y moños. La figura central que adopta el estereotipo en su forma y color, remite al amor y a la vida, pero su emplazamiento y los elementos que la acompañan refieren a la muerte, enlazando aparentes oposiciones.

Una invitación a exponer en el Palais de Glace sugiere a Schiavi la idea de recrear un cumpleaños para lo cual recurre al cotillón, los globos, las guiraldas y una torta compuesta por graciosos conejitos. A un costado un oso de juguete con cabeza de conejo se aísla del festejo detras de una cortina traslúcida. La hibridez de este personaje y su actitud parecen bucear en vericuetos del comportamiento humano, donde la diferencia puede engendrar segregación.

De un cuento de Lovecraft proviene la exposición *Perdidos en el bosque* donde troncos y muñecos mutilados sostienen metafóricamente otras mutilaciones, quizás ecológicas y espirituales.

La serie de objetos exhibidos en la muestra *Violaciones domésticas* configuran productos de repostería. Tortas, postres y helados representados por elementos de cartón o plástico, resplandecen en labrados platos y bandejas de cotillón. Sombriamente atraído -como en el cuento de Hansel y Gretel- por la promesa del placer ofrecido, el espectador a poco de acercarse, descubre la presencia de lo escatológico.

En Souvenir Argentino de 1995, la artista adorna un muro con moños y una gran escarapela de tafeta roja, conjunto en el que aparece un círculo de muñecos de peluche blancos y celestes. Pero esta candidez de fiesta patria se verá prontamente contrariada por la presencia de pequeños botones en los que se consignan los siete años del Proceso militar. El rojo predominante representa lo sangriento de un episodio que es preciso no olvidar y que la obra evoca con amarga ironía.

Schiavi se vale de elementos simples, de gusto popular, que refuerzan el sentido de un discurso que gira en torno al atentado, que social o individualmente, se comete contra la inocencia. Un lujo que quizás el mundo contemporáneo no pueda permitirse y que sin embargo reivindica recuperando la emotividad de lo cursi.

## ■ Sandra Vallejos (1967)

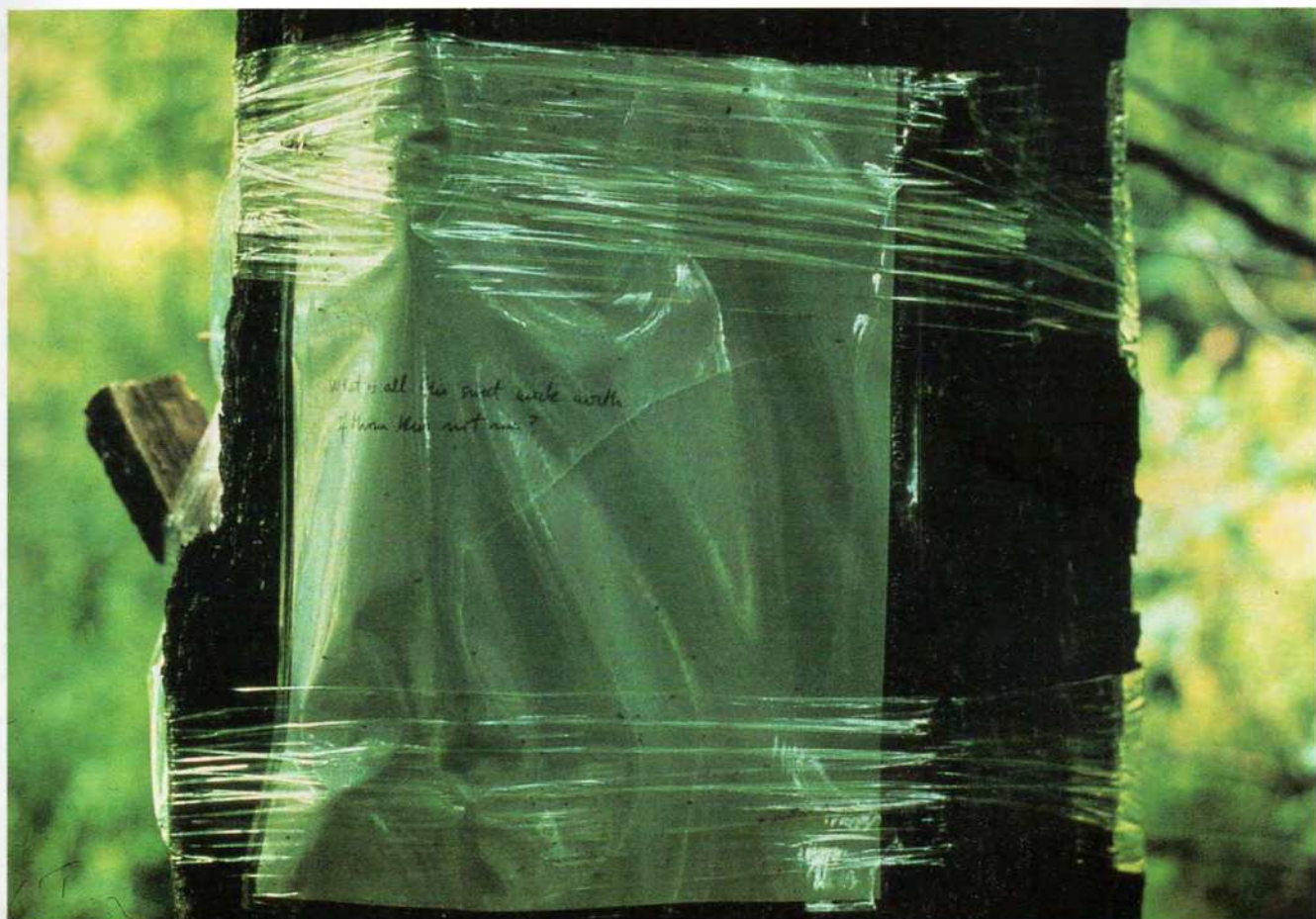
A través del ensamblado de triángulos, rectángulos y trapezoides Vallejos compone, a partir de mediados de los '80, figuras irregulares de inquietante inestabilidad. El marco recortado, propio de las experiencias del arte concreto argentino, aparece aquí en una modalidad casi barroca, donde se multiplican los ángulos agudos y los calados internos. El agregado de fuertes texturas termina por contradecir aquel concepto de pintura anónima, recuperando una sensualidad que la ortodoxia hubiera rechazado. Algo de las experiencias minimalistas de Alejandro Puente, resuena en las obras que la artista inicia en la década siguiente, que comparten con las de su maestro la necesidad de invadir el espacio con la forma y el color. Pero Vallejos sale del cauce restrictivo del arte minimal utilizando soportes caprichosos, como fragmentos de una decoración decadente, sobre los que desarrolla una pintura metafórica. De 1992 es *La vida de un día (después de Fader)*, donde dos paneles cóncavo-convexos se elevan enfrentados, generando un espacio entre paréntesis, cuyo cielo nocturno, poblado de nubes y estrellas, conforma un escenario cósmico adecuado para el fragmento del Génesis que podía leerse al ingresar a la obra.

En estas obras y en las del año siguiente, en operaciones de filiación conceptual, incluye textos que comentan pasajes de la Biblia, especialmente aquellos donde la seducción femenina se presenta como ocasión para el pecado y la destrucción.



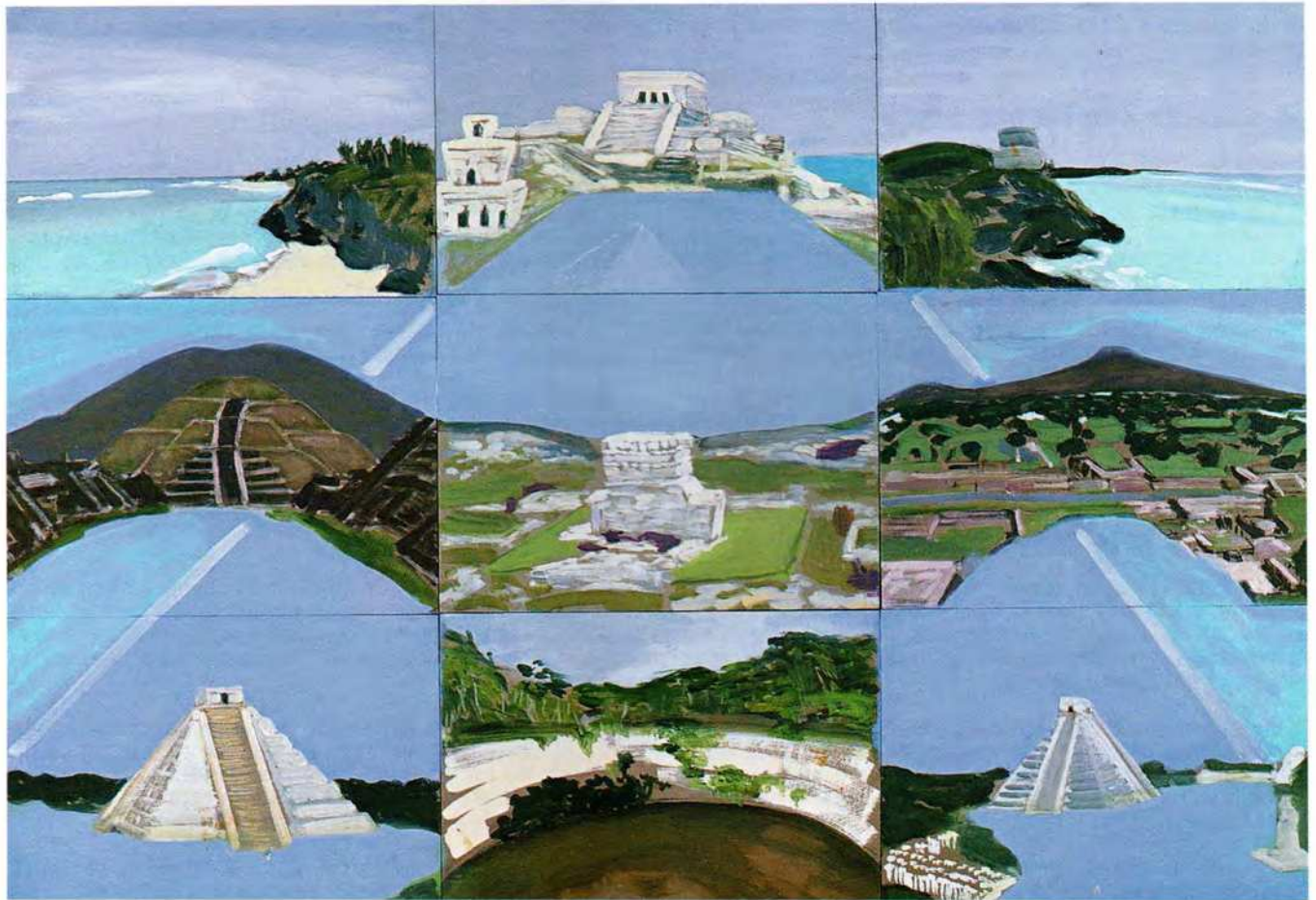
**Cristina Schiavi**

"Souvenir Argentino"  
instalación, detalle  
técnica mixta  
1995



**Sandra Vallejos**

"Sin Título",  
tinta sobre velum y vinilo  
1995.



**Claudia Zemborain**

"Ruinas"  
óleo sobre madera, 102 x 75 cm.  
1994-95

Lo que comienza apareciendo dentro de un contexto pictórico, es luego procesado por computadora e impreso en grandes papeles en los que lo lingüístico se torna preponderante.

En 1993 se traslada a Nueva York donde experimenta con body-paint, estampando sobre papel su cuerpo cubierto con pintura roja. El tono de los escritos, referidos a la condición históricamente devaluada de la mujer, y la evocación de la sangre implican la idea de violencia. En otro trabajo, una silueta blanca, símbolo de los desaparecidos en la última dictadura militar argentina, se articula con un texto que alude a la obediencia de la mujer hacia el hombre por lo que la obra extiende la denuncia a otros sometimientos.

Esta serie finaliza con un pasaje de Homero sobre la vanidad de las mujeres inscripto sobre un espejo oval, donde el reflejo del espectador aportaría la imagen. Sin embargo, la artista cuestiona la efectividad de este recurso en el caso de que el observador no fuera mujer. Elimina entonces todo vestigio de iconicidad y manuscibe textos sobre superficies traslúcidas, acetatos, vinilos o directamente sobre las paredes de los lugares de exhibición. El juego con materiales reflectantes combinados con superposiciones, inversiones y borroneados de la escritura, complica la lectura y le hace recuperar al lenguaje una dimensión visual que se superpone a la de su significado.

La mezcla de textos en inglés y en castellano, hace referencia a una circunstancia autobiográfica. Pero se vale de ella para la creación de cierto mundo de indeterminaciones y simultaneidades, en el cual, mediante apropiaciones, convierte a autores, lugares o géneros en elementos personales de su lenguaje.

Con estas obras y con las más recientes "escritas" en óleo sobre lino, Vallejos propone desplazamientos a espacios de significado no mensurables ni calificables más que por la experiencia subjetiva, donde la parquedad de la imagen y de la información -que hoy satura la percepción- conduce al abandono de la conciencia en el texto poético.

## ■ Claudia Zemborain (1952)

Desde sus collages de fines de la década del '70 hay en la obra de Zemborain la necesidad de instituir un cosmos. Para ello elige su entorno: los seres familiares, su casa, el paisaje que la rodea, sus itinerarios de viaje, las obras de la historia del arte que admira. Es como si partiera de un álbum fotográfico personal en el que no busca recuerdos nostálgicos sino realidades inmediatas. Pero estas realidades están sometidas a operaciones sustractivas, donde lo superfluo es recortado y pulido para presentar una imagen esencial, elección de una conclusión entre muchas posibles.

La artista piensa a través del dibujo. Con él circunscribe la intervención del collage que se transforma en piel de los seres y objetos representados, y que si bien mantiene el sentido de intromisión de lo real concreto en lo figurado, sufre la domesticación de acompañar contornos y formas integrándose a ellos.

También es el dibujo el que protagoniza la serie de pinturas realizadas sobre rotundas superficies negras las que, como pantallas de computadora, son el soporte de una línea precisa de color fosforescente que adquiere la grafía luminosa de los monitores monocromáticos. Aquí tanto pueden aparecer transcripciones de apuntes de viaje como visiones nocturnas de Buenos Aires adivinadas en los anuncios luminosos de sus cines, las señales de tránsito o las estelas de los focos de los autos. La simulación de lo tecnológico, reforzada por el agregado en alguna de estas obras de un revestimiento reflectante -donde el espectador puede ver su imagen involucrada en la escena-, se contrapone a la vivencia privada evocada por la artista.

Los paisajes de campo que comienza a fines de los '80, son tomados de los alrededores de la casa a la que se ha mudado, en la localidad bonaerense de Monte. Trabaja directamente sobre el motivo en pequeñas tablas que lleva en su caja de pinturas. Sembrados, árboles, alambrados, ganado pastando, postes de electricidad, caminos o vías ferroviarias precipitados en aceleradas perspectivas, se ordenan por una línea de horizonte que conjura la vastedad del cielo y la tierra.

A veces compone estas pinturas formando polípticos que parecen captar una secuencia de paisajes semejantes a las sucesivas visiones que pueden darse desde la ventanilla de un automóvil. Así cada fragmento se integra en un continuo que parece remedar la recomposición mental de lo percibido en un viaje. En otras ocasiones transporta estos bocetos al gran formato, haciendo más evidentes los procesos de síntesis formal donde la representación de la naturaleza retiene la realidad de lo visto, pero a su vez crea un espacio propicio para la meditación.

Partiendo de estas sensaciones ante sus propios paisajes la artista ha incluido en algunos de ellos la figura humana, cuya presencia monumental apunta tanto a simbolizar el dominio de lo civilizatorio sobre lo natural -con sus potenciales amenazas- como la posibilidad de una integración armoniosa. Para esto Zemborain involucra la representación en escorzo de su propio cuerpo que penetra en el paisaje y que a su vez es penetrado por él, dando a través de una imagen visionaria, la sensación de indisolubilidad del vínculo entre hombre y naturaleza.

En su obra Zemborain otorga a lo que nos es dable conocer inmediatamente, a lo familiar cotidiano, una categoría de trascendencia que propicia una actitud contemplativa, con la que intenta superar desde la conciencia individual el caos del mundo y el vértigo de la existencia.

## Adriana Lauria

Profesora e investigadora de la Universidad de Buenos Aires,  
Investigadora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

**Agradecimientos:**

Type & Magic

Página 12

Papelera Palermo

Metrovias

Galería Ruth Benzacar

Enrique Llambías

Orly Benzacar

Jimena Caminos

Liliana Piñeiro

Fernando Farina

Alejandra Naftal

Jorge Ponzzone

Alejandro Atías

Fabián Burgos

**Diseño Gráfico**

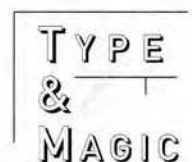
Leandro Julián Cairola  
"Estrategias Visuales"

**Fotografía**

Facundo de Zuviría  
Gustavo Lowry  
Gustavo Gilabert  
Rocha  
Res



Publicidad Exterior



# EL DAMEAS

Del 30 de Octubre  
al 17 de Noviembre, 1996.  
Centro Cultural Recoleta  
Junín 1930 Buenos Aires.

Salas 4, 5, 6 Planta Baja.

ESTRATEGIAS VISUALES



Secretaría de Cultura  
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires