

**Tomás
Espina**

Tomás Espina

Curadora: Jimena Ferreiro

ÍNDICE

9	Fiebre y geometría Jimena Ferreiro
12	Haití
36	Humos-serie SU
44	Soluciones potenciales
58	Habitación quemada
62	Gansaiqt
69	Ya fui mujer
89	Carnaval Conversación en dos actos y tres personajes. Tomás Espina, José Luis Landet y Verónica Gómez
97	Dominio
113	Trafic
125	Puente
127	Geometría sagrada Tomás Espina
142	Los habitantes del puente Tomás Espina
144	Lista de obras
147	Biografía
151	English Translation



Presidente de la Nación Argentina
Mauricio Macri

Secretario de Cultura
Pablo Avelluto

Municipalidad de Neuquén
Intendente
Horacio Quiroga

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén
Directora
Ivana Quiroga

El Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén tiene el honor de presentar la muestra *Fiebre y geometría*, del artista Tomás Espina.

Su exquisita y amplia producción discurre a través de temporalidades diversas, con el necesario compromiso crítico que desnuda tensiones sociales, otredades culturales y diálogos asimétricos.

Al restaurar la memoria visual, Espina consigue habitar mundos de fuego, apropiándose, algunas veces, de formas e imágenes que le permiten generar nuevas representaciones comprendidas en análogas formas.

Rebelde y paradójico, Tomás Espina es, a no dudarlo, un artista incansable, y su monumental producción nos ofrece una oportunidad única de visibilizar el impacto de las revoluciones desde su particular mirada.

Ivana Quiroga
Directora del MNBA Neuquén



Fiebre y geometría

Jimena Ferreiro

Ya fui mujer, ahora seré animal, o piedra, o planta, o polvo cósmico...
 Alan Pauls¹

A riesgo de comprimir el tiempo del arte en una secuencia lineal e inteligible, podría resumir la vida artística de Tomás Espina en la historia de un artista que trabajó pretéritamente con pólvora, que produjo muchas de las obras más icónicas de los 2000, y que en pleno trance, promediando 2009, decidió cambiar de piel –o quemar su antiguo traje– para replegarse en el dibujo y refundar su poética. Lejos del espectáculo del fuego y la grandilocuencia de los explosivos, el artista resituó su trabajo diseccionando la obra de Brueghel en largas sesiones nocturnas, siguiendo el rastro del carbón, en busca de una nueva revelación.

El desapego con su obra anterior –la que produjo entre 2001 y 2010, que tuvo notable trascendencia y que fue reunida en su libro *Pira*–² le permitió cimentar nuevas series, que finalmente se hilvanaron orgánicamente con la producción precedente para despuntar nuevos temas y las obsesiones de siempre. Los fuegos que consumían a los muñecos del carnaval de Unquillo durante los 90³ transmutaron en los estallidos de pólvora de las imágenes de la crisis de los primeros 2000, “y a su vez éstos en los residuos carbónicos que tiñen buena parte de su obra contemporánea”.⁴ La alquimia de los materiales sigue ahí, fraguando nuevas formas.

Esta exposición antológica que presentamos en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, y el libro que la acompaña, reúnen fragmentos de su producción entre 2010 y la actualidad –con la inclusión de algunas obras anteriores que funcionan como conectoras– y persiguen el intento de ubicarse más allá de los dualismos que articulan el pensamiento de tradición occidental. *Fiebre y geometría*, una extraña conjunción entre el delirio y la razón, apunta a transformar un sinnúmero de experiencias que se sitúan en el pasaje entre estos términos históricamente enemistados, en una existencia fluida e indiferenciada.

Si, en su defecto, el arte contemporáneo se afirma en una serie de especulaciones conceptuales y operaciones sobre el lenguaje, las más de las veces ascéticas y autorreguladas, entonces Tomás Espina es un artista clásico. Y lo es no solo por el despliegue técnico que caracteriza su trabajo desde comienzos de la década pasada, sino principalmente por el intento perseverante de producir imágenes que puedan condensar, como un todo, la experiencia sensible del mundo, y el cúmulo de temporalidades superpuestas en un heterotopía extraviada. Si gran parte de la producción contemporánea es profesional y vocacionalmente *mainstream*,⁵ la obra de Tomás Espina es *subalternidad* y disidencia, y también negociación, experimento social y magia.

¹ En “Tomás Espina, el artista perplejo”, *El País*, Madrid, 10 de marzo de 2016.

² Esta publicación incluye textos de Roberto Amigo, Alma Ruiz y una entrevista de Claudio Iglesias. El diseño estuvo a cargo de Vanina Scolavino, Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico, y fue posible gracias a la gestión de María Casado y el apoyo de Afshan Almasi y Eric Sturdza.

³ Ver “Carnaval. Conversación en dos actos y tres personajes”, en esta misma publicación, donde se detalla el contexto de estas acciones.

⁴ Eduardo Stupía en la entrevista realizada a Tomás Espina “Un ejército de setecientas cabezas”, *Página/12*, 5 de abril de 2016.

⁵ Estos temas son discutidos en la entrevista ya citada.

El arte es siempre una posibilidad a la espera de acontecer, y el fundamento ético de su práctica define “el lazo entre subjetividad y comunidad”.⁶ El arte transcurre entre la experiencia individual, en la soledad de la cabeza del artista,⁷ y el encuentro con el otro, con el colectivo que sustancia la obra y le otorga relevancia social: contingencia, ubicuidad y urgencia.

En muchas de las obras que presentamos en esta exposición aparecen recurrentemente el círculo como forma perfecta adulterada, y la ronda como expresión de la comunión, que luego se convierte en masa indiferenciada, en fusión de cuerpos y sustancias, en cabezas monstruosas transhistóricas, en nube, en vapor, en cenizas y en puente. Una cadena de significantes que revela la memoria del *pathos* que atraviesa nuestra cultura desde tiempos ancestrales.

¿Cuál es el tiempo de estas imágenes? ¿De qué época data esa forma contorsionada, entre la resistencia y el éxtasis –entre la fiebre y la geometría–, que obsesionó a Aby Warburg hasta el delirio y que se esconde en todos los bestiarios inmemoriales? En las inscripciones de las cavernas, en las tallas primitivas, en las incisiones sobre los metales, en los modelados en barro, en todo el repertorio de imágenes *deformes* que Tomás Espina invoca en su obra.

Quizás convenga decir que, más que producir imágenes, *corroe* aquellas que ya tienen una existencia social: las “saca de quicio”, como le gusta decir. Las hace estallar y las somete a diferentes procesos a través del uso del fuego, el hollín, e incluso los hongos accidentales que crecen en la superficie, para erosionar su soporte y transformar su existencia. Hace *arder* las imágenes convirtiéndolas en *zombis* entre la forma y lo informe.

Espina compone sus series como estadios de un rito. Y por eso el fuego, que es origen, sanación y destrucción. Y por eso también su iconografía que invoca las fuerzas del chamán, del médium y el aquelarre; que alude a los festejos del carnaval y la suspensión de las jerarquías del orden social; a lo *monstruoso* que habita el grito en la oscuridad, y a la forma que va perdiendo su componente humano neto para devenir en pura corporalidad.

Podemos imaginar sus obras como efecto de los juegos de luces y sombras dentro de la caverna de Platón, o como la huella que dejó el impacto de la materia en los muros de alguna cueva primitiva, intentando exorcizar los peligros naturales y sobrenaturales que acechan afuera. O como el osario que atesora indiferenciadamente los cuerpos de sus mártires. O, más extrañamente, imaginar desde el futuro y con mirada arqueológica muchas de las prácticas culturales contemporáneas: un “Halloween arqueológico”, en la metáfora de Eduardo Stupía.⁸

⁶ - La cita es de Claudio Ongaro Haelterman, amigo del artista y profesor durante sus estudios en la Pueyrredón (ver biografía en esta misma publicación). La frase fue mencionada por Syd Krochmalny en el artículo “Surfeando por el Facebook de carbonilla. Los retratos de Tomás Espina en el pueblo de Unquillo” (publicado en *Radar*, *Página/12*, 31 de enero de 2010), donde hace referencia a un intercambio de correos electrónicos entre Espina y Ongaro.

⁷ - Este punto es discutido por el artista en la conversación que mantuvo con Verónica Gómez y José Luis Landet que se incluye en esta publicación. Espina sostiene que la obra de arte, o, mejor dicho, aquello que finalmente percibe el espectador, es una síntesis de las elaboraciones conceptuales que atravesaron su pensamiento, y que son en algún sentido intransferibles.

⁸ - Eduardo Stupía, “Un ejército de setecientas cabezas”, ob. cit.

El tiempo del ritual, anterior al tiempo que codificó la narración histórica, se aloja en el centro medular de sus obras. El tiempo del cuerpo, la fiebre y el goce; del éxtasis y de los estados orgánicos, previo a que la profilaxis social convirtiera esos mundos *pegajosos, barrocos y olorosos* en abyección, en terror y pudor, en decencia, orden y progreso.

Por eso en su obra está todo junto, próximo y contaminado. Y por eso mismo puede fluir del estado de especulación ideal de los sólidos platónicos a la confesión *queer* de *Ya fui mujer*⁹ y a derribar uno de los mitos fundacionales del Estado nación argentino en torno a la invención del desierto y de su conquistador, Julio Argentino Roca: construir un puente y pasarlo por arriba.¹⁰

¿Qué otros imaginarios configuran sus fantasmagorías de hollín? ¿Qué nuevas subjetividades aloja? Si la obra es efecto de un estado de crisis, Tomás Espina redobla sus esfuerzos para salirse de sí, para obrar de manera extraviada, y procurar llegar –si esto fuera posible tan solo por un instante– al origen mismo de las cosas, al primer nombre, a la sustanciación de la materia.

En un pequeño grabado en punta seca de 2010 –una imagen a modo de prólogo de lo que vino después–, se ve un cuerpo devorando a otro desde el corazón de sus entrañas, ¿o acaso no será la alquimia de un cuerpo fusionándose con otro, o tal vez el momento en que arde hasta exorcizar todos sus fantasmas?

También me pregunto si no será aquel artista que alguna vez fue volviendo a nacer, pariendo un nuevo modo de ser artista, probando otra forma de estar en el mundo.

Mujer, carne, masa, piedra, metal, estrella, cosmos, y así infinitas veces, hasta develar el misterio.

Buenos Aires
Enero de 2019

⁹ - Ver Jimena Ferreiro, “Ya fui mujer”, *Otra Parte Semanal*, Buenos Aires, 2016 (<https://www.revistaotraparte.com/arte/ya-fui-mujer/>).

¹⁰ - Ver los textos de Tomás Espina “Geometría sagrada” y “Los habitantes del puente” incluidos en esta publicación.





Tempo

UNIDAD

¡¡¡¡¡
¡¡¡¡¡
¡¡¡¡¡

LA PRINCESA DIANA ACOSADA

LA PRINCESA DIANA ACOSADA

EL PRINCE FELIPE RINDE HOMENAJE EN HOY A LAS VICTIMAS DEL DRUEL ATAQUE TERRORISTA

EL TIPO DE DEMIDAS

EL TIPO DE DEMIDAS
DONALD E. TRUMP
ROBERT T. KIYOSAKI



RUST
arruga
acne

nos calde
0

HO













12 - 29

Día a día [Day by Day], 2016
Mesa, diarios, revistas y polvo
[Table, newspapers, magazines, and dust]
Trabajo en proceso [Work in progress]
Museo Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina, 2016

Día a día [Day by Day], 2016
Mesa, diarios, revistas y polvo
[Table, newspapers, magazines, and dust]
182 x 720 x 80 cm
Museo Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina, 2016

Día a día (detalle) [Day by Day (detail)], 2016
Mesa, diarios, revistas y polvo
[Table, newspapers, magazines, and dust]
182 x 720 x 80 cm

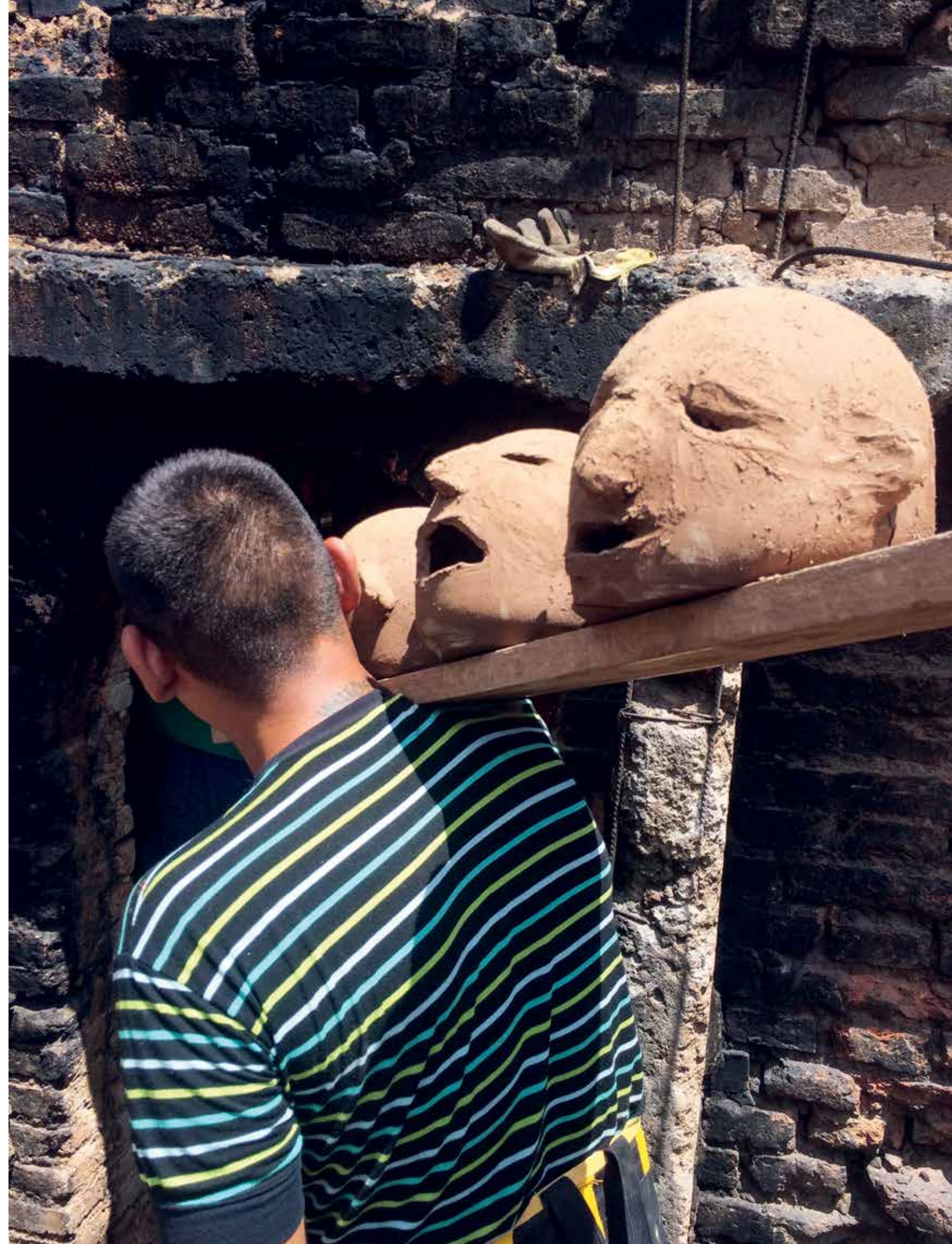
Día a día (detalle) [Day by Day (detail)], 2016
Mesa, diarios, revistas y polvo
[Table, newspapers, magazines, and dust]
182 x 720 x 80 cm

Vista de sala [Exhibition view]
Día a día (primer plano) [Day by Day
(foreground)], 2016
Haití (fondo) [Haiti (background)], 2016
Museo Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina, 2016

Haití [Haiti], 2016
En colaboración con [in collaboration with]
Pablo García
795 cabezas de terracota [terracotta heads]
450 x 980 cm

Vista de sala [Exhibition view]
Haití [Haiti], 2016
Museo Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina, 2016

Haití (detalle) [Haiti (detail)], 2016





31 - 35

Haití [Haiti], 2016

Trabajo en proceso

[Work in progress]

Taller de cerámicas Pereyra

[Pereyra ceramics studio],

Barrio San Vicente, Córdoba,

Argentina

36 - 37

Set SU (pared) [wall], 2014

Hollín sobre papel de revistas

[Soot on pages of magazines]

113 dibujos [drawings]

Performance de/by Florencia

Rodríguez Giles (piso) [floor]

Vista de la exhibición

[Exhibition view]

Empujar un ismo

Museo de Arte Moderno de

Buenos Aires, Argentina, 2014

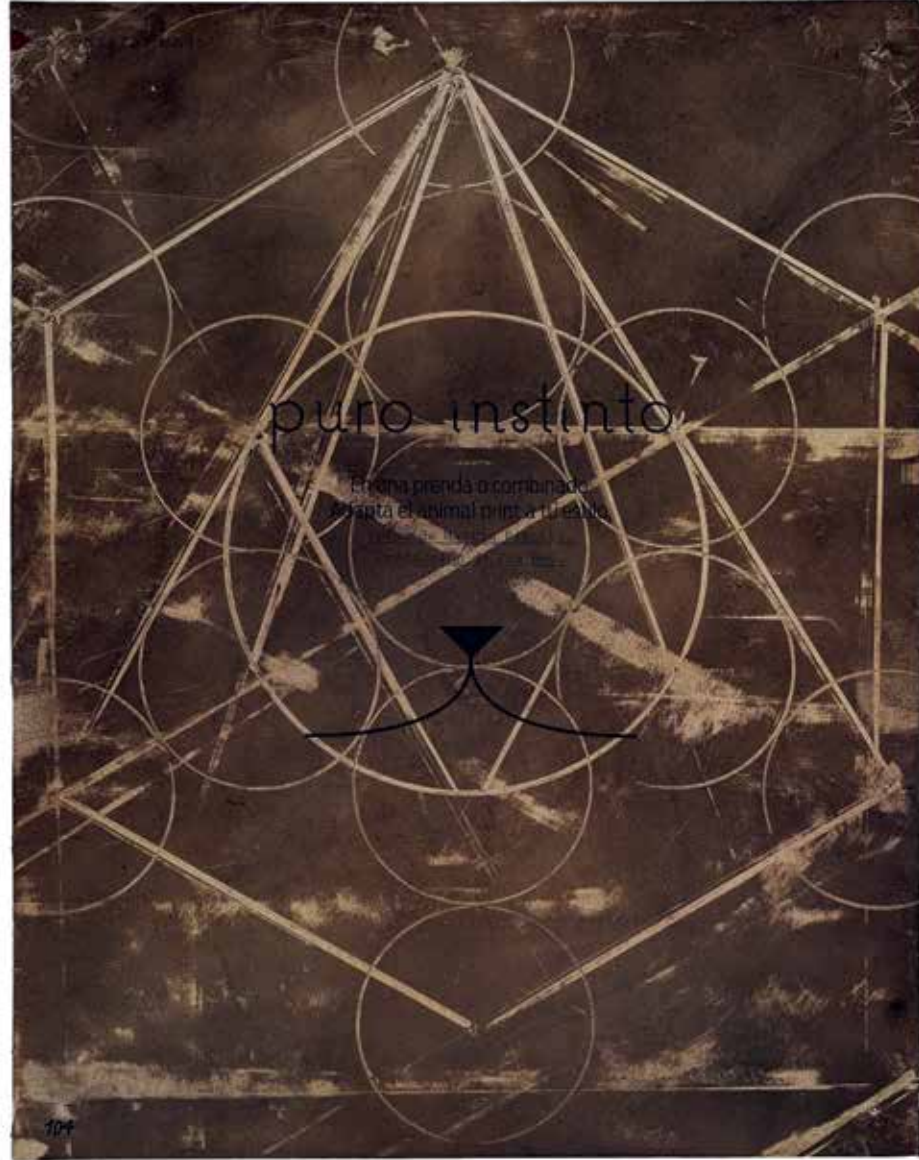
Curador [Curator]: Javier Villa





39 - 43
Set *SU*, 2014
Hollín sobre papel de revista
[Soot on pages of magazines]
51,5 x 38 cm
22,5 x 18 cm
30 x 23 cm
31 x 23 cm
29,5 x 23 cm





EROTICO TENSIÓN

ANÉDOTOS, ERNESTO LENZUELA Lanza la novela "UNA MUJER ÚNICA"

EL THRILLER ERÓTICO-POLÍTICO DE CRISTINA

NOTICIAS 25 AÑO

ISSN 0328-7296
Año XXXIII, N° 1030
27 de septiembre del 2014
Revista: \$ 30 (precio al
interior: \$ 2
Uruguay: \$ 150
Chile: \$ 1.000
USA: US\$ 4.00
España: € 5,5

DÓLAR
EL GOBIERNO Y SU
AUTOGOLPE
DE MERCADO

Mirtha Legrand,
un caso clínico

CLAVES para una VEJEZ A FULL

A los 87, la diva irradia una ícida energía. Renovó su éxito en la tele y marca la agenda nacional. Dieta, régimen de vida y ejercicios mentales. Tendencia mundial: los 80, la nueva edad productiva.

Esencial Fernando Wines.
celebrar el cerebro.

OTROS EJEMPLOS LOCALES E INTERNACIONALES

Sonia Lora (80)	María Baeza (83)	Curt Exumwood (84)	Franco Bacci (84)	Larry King (81)

Femme Style: la oficialización de la estética homosexual

VERSACE
BRIGHT CRYSTAL
ABSOLU

VERSACE

BRIGHT CRYSTAL
ABSOLU

S/t [Untitled], 2016
Tríptico [Triptych]
112 x 80 cm
29 x 20 cm
112 x 80 cm

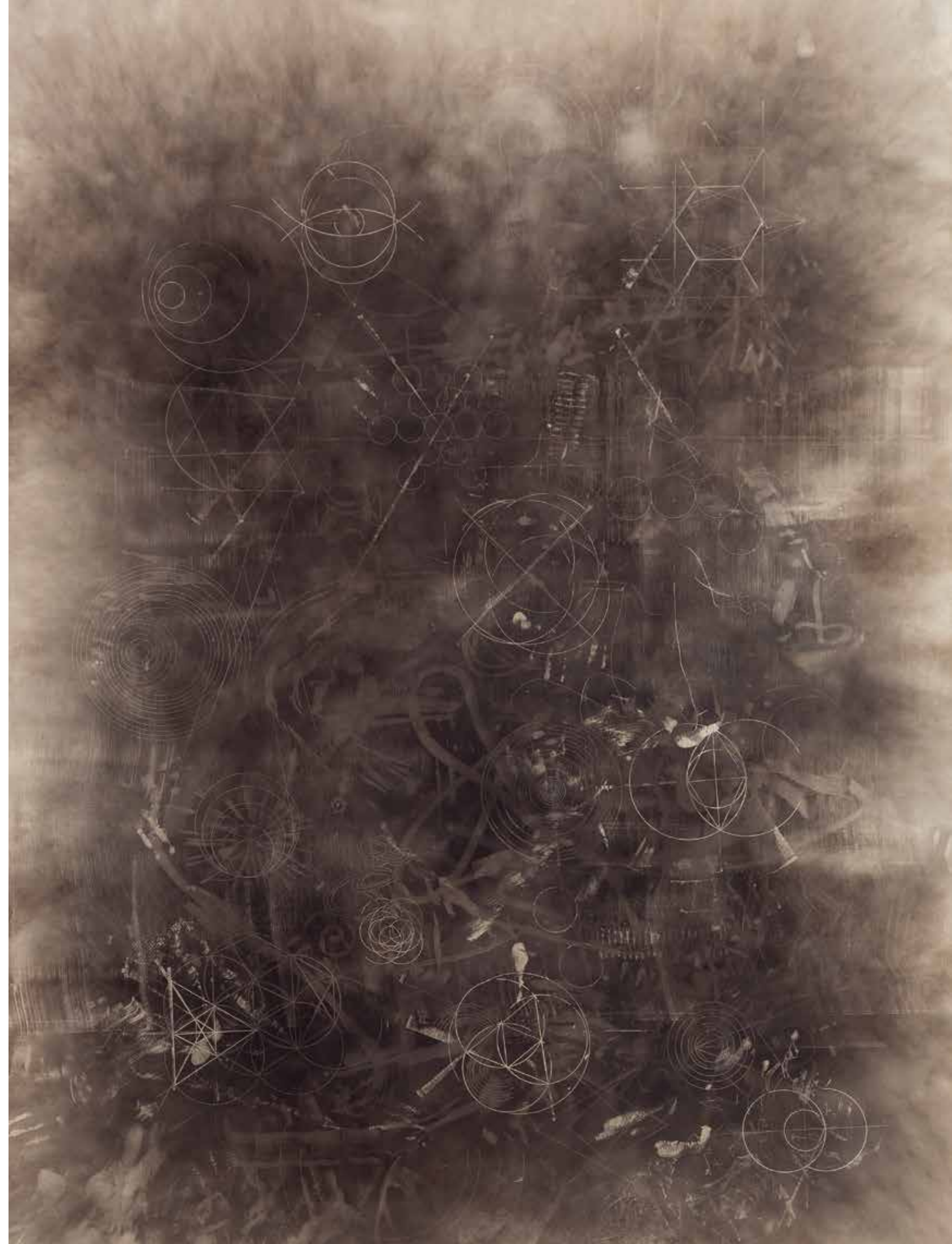
Vista de la exposición
[Exhibition view]
Soluciones potenciales
Galería Ignacio Liprandi,
Buenos Aires, Argentina, 2016



Expulsión del paraíso
[The Expulsion from Paradise], 2017
Hollín y carbón sobre pared
[Soot and charcoal on wall]
72 x 102cm



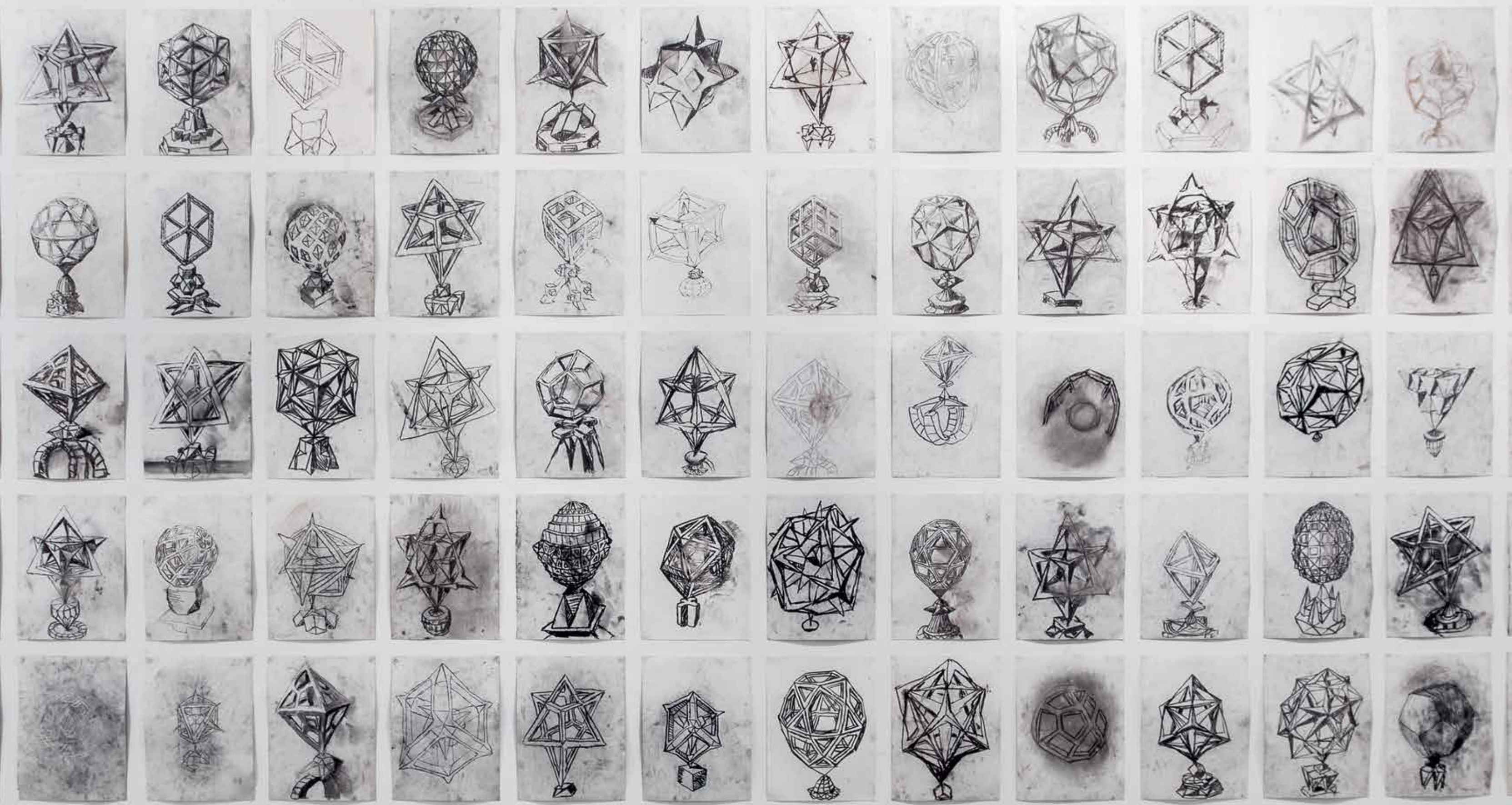
El día y la hora IV
[The Day and the Time IV], 2016
Hollín sobre papel
[Soot on paper]
195 x 140 cm





El día y la hora II
[The Day and the Time II], 2016
Hollín sobre papel
[Soot on paper]
195 x 140 cm

52 - 53
Ejercicios para la neurosis
[Anti-Neurosis Exercises], 2015
Carbonillas sobre papel
[Charcoal on paper]
48 x 36 cm c/u [each]



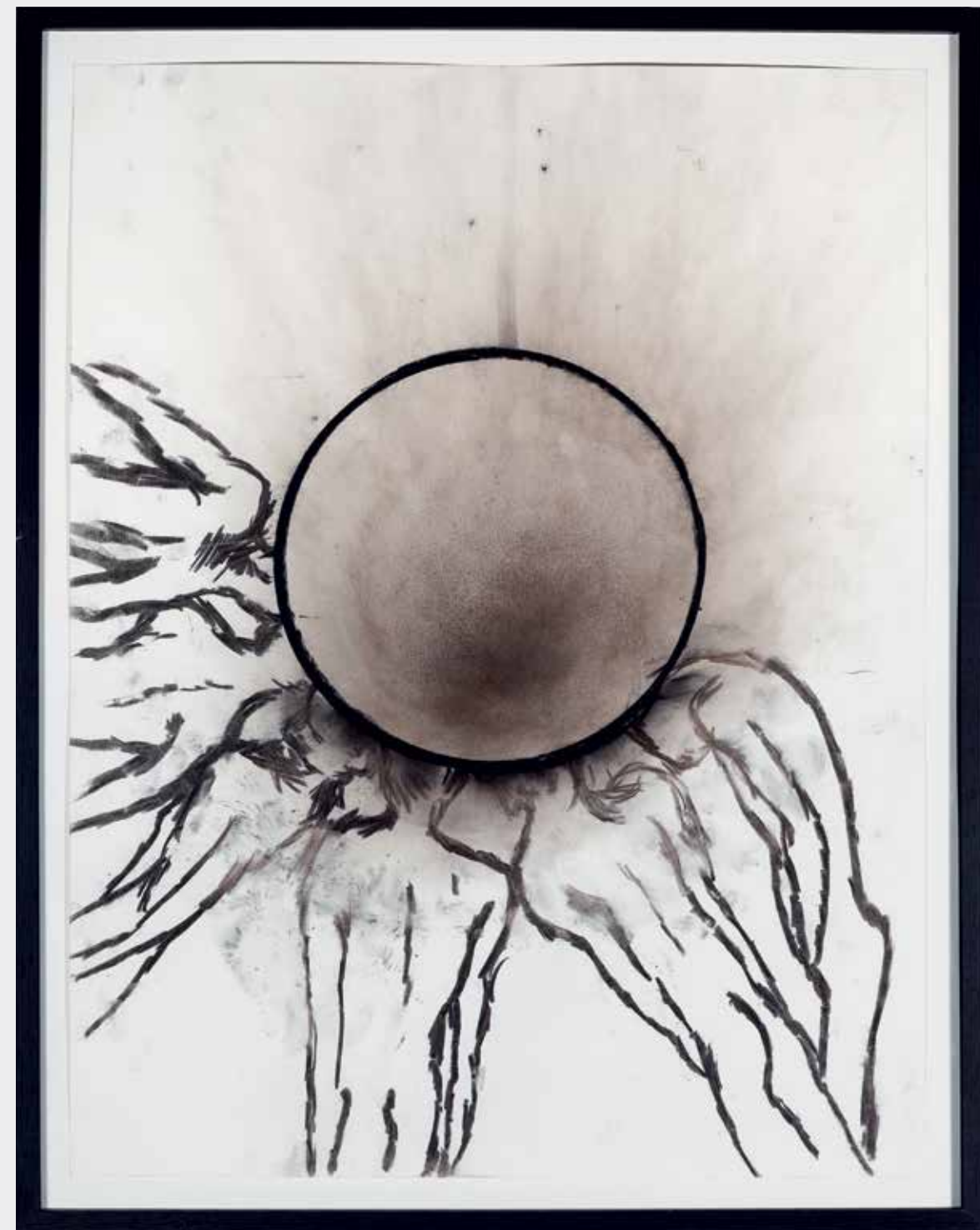
Círculo [Circle], 2012
Carbonilla sobre papel
[Charcoal on paper]
56 x 48 cm

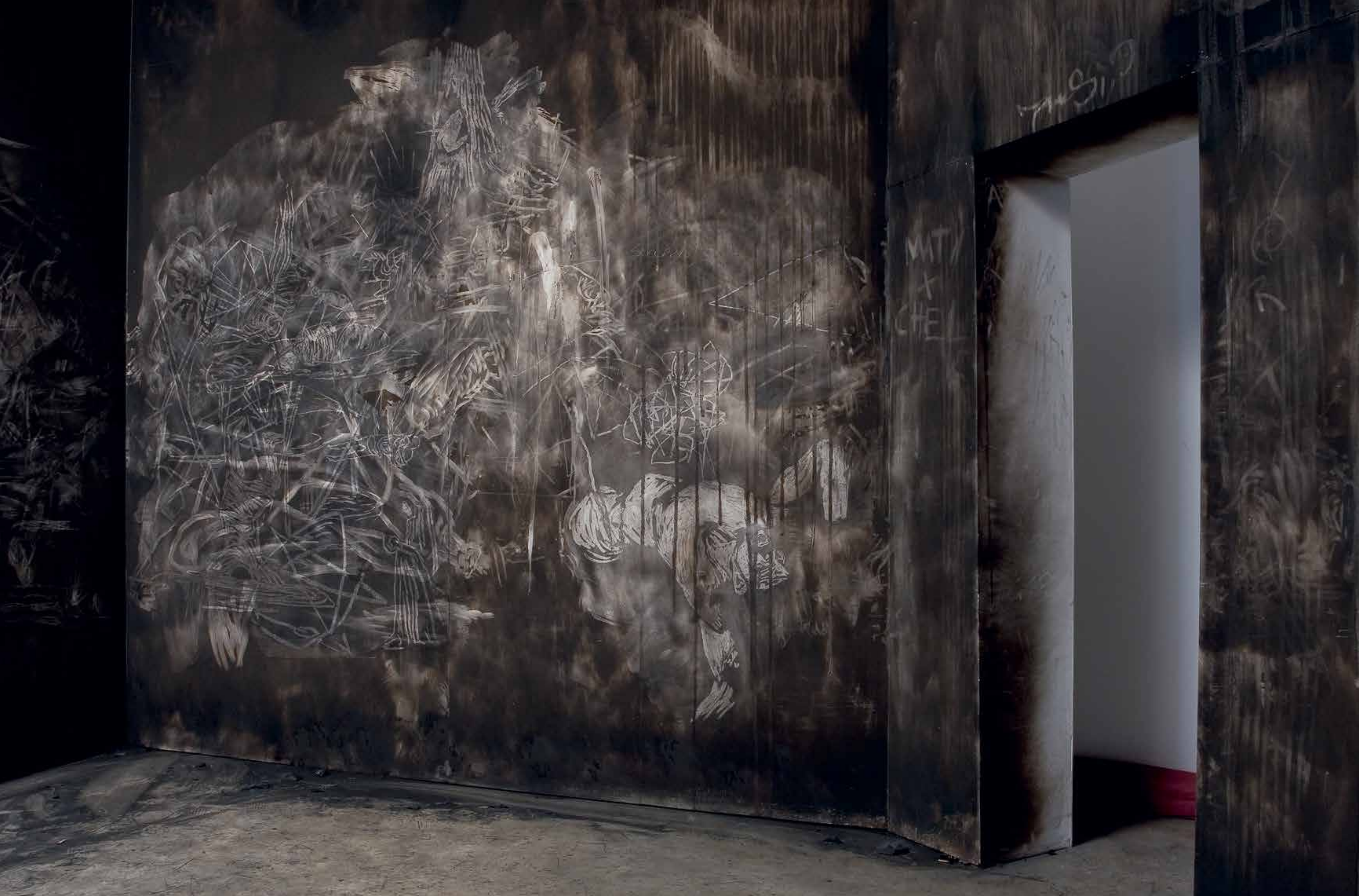


Círculo [Circle], 2015
Carbonilla sobre papel
[Charcoal on paper]
56 x 48 cm



Círculo [Circle], 2015
Carbonilla sobre papel
[Charcoal on paper]
56 x 48 cm





(Habitación quemada) La furia de Léucade (detalle)
[(Burnt Room) Lefkada's Fury (detail)], 2009
Hollín sobre pared [Soot on wall]
Primer Premio [First Prize] arteBA-Petrobras
de Artes Visuales, sexta edición [sixth edition],
Buenos Aires, Argentina, 2009
Colección [Collection] Museo Nacional de
Bellas Artes Neuquén
Donación [donation from] Fundación arteBA





62 - 63
Gansaigt
Vista de la exhibición
[Exhibition view]
Art & Public, Ginebra, Suiza
[Geneva, Switzerland], 2012

BUM XXXI, 2012
Pólvora sobre tela
[Gunpowder on canvas]
160 x 240 cm



BUM XXXV, 2012
Pólvora sobre tela
[Gunpowder on canvas]
240 x 170 cm



Ánfora madre
[Mother Amphora], 2015
Terracota [Terracotta]
50 x 40 cm de diámetro
[diameter]







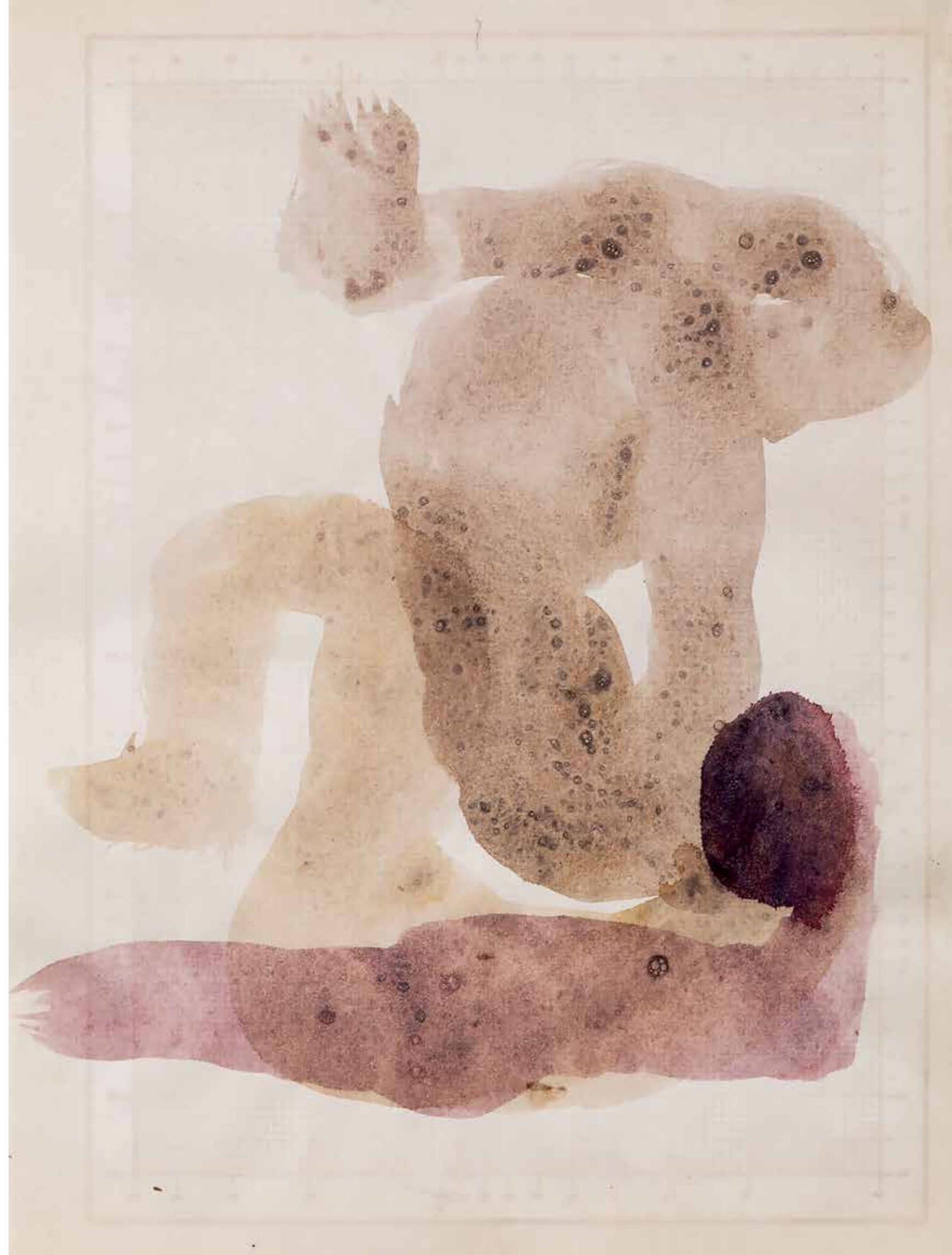




70 - 77

Ya fui mujer [I Was Woman], 2012-2015
Vista de sala [Exhibition view]
Museo Emilio Caraffa, Córdoba,
Argentina, 2016

Ya fui mujer [I Was Woman], 2012-2015
Acuarela, tinta, detergente, polvo de
carbón, yodo y fluidos sobre papel
[Watercolor, ink, detergent, carbon
powder, iodo and fluids on paper]
29 x 21,5 cm



Ya fui mujer [I Was Woman], 2012-2015
Acuarela, tinta, detergente, polvo de
carbón, yodo y fluidos sobre papel
[Watercolor, ink, detergent, carbon
powder, iodo and fluids on paper]
29 x 21 cm (izquierda) [left];
57,5 x 42 cm (derecha) [right]



Ya fui mujer [I Was Woman], 2012-2015
Acuarela, tinta, detergente, polvo de
carbón, yodo y fluidos sobre papel
[Watercolor, ink, detergent, carbon
powder, iodo and fluids on paper]
29 x 21 cm



Ya fui mujer [I Was Woman], 2012-2015
Acuarela, tinta, detergente, polvo de
carbón, yodo y fluidos sobre papel
[Watercolor, ink, detergent, carbon
powder, iodo and fluids on paper]
57,5 x 42 cm



Ya fui mujer [I Was Woman], 2012-2015
Acuarela, tinta, detergente, polvo de
carbón, yodo y fluidos sobre papel
[Watercolor, ink, detergent, carbon
powder, iodo and fluids on paper]
42 x 29,7 cm



Carnaval

Conversación en dos actos y tres personajes¹

Entre el 12 de julio de 2017 y el 27 de septiembre de 2018 mantuvimos dos largas conversaciones con Verónica Gómez y José Luis Landet en mi taller en el barrio de la Boca. Mi intención era tener una charla con dos artistas. Cada vez más tengo la certeza de que el mejor interlocutor de lo que uno hace es una persona que se desempeña también en esos intersticios. Cuando uno habla con personas que trabajan en el arte, pero que no lo producen, encuentro que tienen una mirada mucho más sintética, y eso es seguramente porque el espectador recibe una síntesis de lo que uno hace.

Por eso mismo pensaba cómo sería dialogar con quienes están siempre intentando escapar a la reducción. Porque, de hecho, creo que el trabajo en el taller tiene que ver con esa necesidad de escapar a la visión sintética que uno inevitablemente produce cuando la obra está terminada.

Agradezco a ambos la generosidad de sus ideas y la posibilidad de este encuentro.

Tomás Espina

Verónica Gómez: ¿Se podría decir que tu producción parte habitualmente de un trabajo de taller, y que de ahí surge un proyecto?

Tomás Espina: Puede ser.

V: ¿El proyecto puede tener que ver con cómo se va a disponer en el espacio una instalación?

T: En el caso de los últimos proyectos, para mí ha sido significativo no solo el trabajo de taller, sino el realizado con otros artistas. A partir de 2010 viví varias experiencias en las que se ponían en juego acciones e imaginarios con otro. La cocina del trabajo en el taller pasaba por ver a qué lugar arribábamos juntos.

V: Sí, el trabajo de taller no implica solamente la producción de las máscaras de cerámica, por poner un ejemplo, sino el diálogo y el intercambio.

José Luis Landet: Hay algo que me llama la atención, y es que me parece que tu metodología de trabajo es siempre en colaboración, ya sea con algún texto, con un material que dispara algo muy arcano o muy presente, o con un curador. Siempre te escucho decir, en la previa de cualquier proyecto, “no sabés lo que me pasó”, refiriéndote a algún agente específico del territorio (por ejemplo, Bariloche) y a toda la problemática socio-político-cultural-histórica, a lo que estaba sucediendo ahí, o a la Intendencia. Siempre hay algo con lo que,

de alguna manera, sorteás esa catástrofe, porque siempre estás a punto de estar en ese hecho violento –que también buscás, en cierto modo–, en ese roce con el otro, que todo el tiempo está.

V: Sí, como si la obra surgiera de una especie de confrontación con un otro. Ese otro puede ser un texto, como en el caso de la obra de Roca. Para esa obra te pusiste a investigar cómo era el personaje de Roca dentro de la historia argentina. Como si necesitaras ese diálogo, que es un diálogo de tipo confrontativo.

T: Por un lado, siempre está esto que dicen de la participación de un otro –que puede ser el personaje de Roca o puede ser otro artista–, y después están los accidentes. Me parece que uno tiene que poder escuchar los accidentes que hay en el trabajo e incorporarlos.

No sé si llegaron a ver que ayer inauguré en la AMIA una muestra. Elio Kapszuk, el curador de AMIA, me invitó a hacer una “obra conmemorativa”. A mí hacer obras testimoniales me asusta, pero asumí ese riesgo. Por una parte, es un tema muy delicado y muy en vilo; y además, el curador quería que hiciéramos algo interviniendo el modelo de la Trafic que estalló en AMIA. Dudé mucho antes de meterme con eso, hasta que decidí decir que sí.

V: ¿A cada uno se le daba una Trafic para intervenir, o se te dio a vos particularmente?

²- “Charly” es el apodo de Pablo García, amigo íntimo de Espina desde la década de los 90; con él compartió taller en las sierras chicas, y trabajaron juntos en los carnavales de Unquillo entre 1995 y 2000. En 2016 hicieron en colaboración Haití, las cabezas de terracota que exhibieron en el Museo Caraffa, Córdoba, Argentina, en 2016, y en el Museo del Barro, Asunción, Paraguay, en 2017.

T: En realidad, al principio, cuando él me llamó por teléfono, yo entendí lo primero, y le dije que no inmediatamente. Intervenir vacas, intervenir corazones y decorar sillitas, no. Luego me aclaró que había pensado en un solo artista. Me dijo que si se me ocurría qué hacer con la Trafic –fue muy generoso de su parte– le mandara un mail y lo haríamos con total libertad de mi parte. Esto venía a cuento de los accidentes que aparecen en el trabajo. Llegué a casa y escribí una suerte de proyecto muy improvisado; lo único que se me ocurría que se podía hacer con esa Trafic (inclusive, a nivel ético) era pulverizarla. A él le pareció bien, y quedamos en averiguar cómo pulverizarla y las cuestiones técnicas. Pero después me sugirió: “Tenemos que escribir algo con ese polvo”. Le pregunté por qué había que escribir algo, y me dijo que porque era una obra conmemorativa. A lo que yo le pregunté por qué teníamos que hacer una obra conmemorativa. “Y”, me respondió, “por lo que pasó en la AMIA”. Le expliqué que yo no estaba de acuerdo con que tuviéramos esas condicionantes, pero que de todos modos lo podíamos pensar. Le pregunté qué escribiría. Y me dijo que se le ocurría escribir con el polvo la palabra “justicia”. “Justicia vamos a pedir a los tribunales, no creo que una obra se haga para pedir justicia”, le contesté. “¿Y si escribimos los nombres de los que fallecieron?”, sugirió. “Es un poquito más poético y más interesante, inclusive como dispositivo, pero algo ya muy relamido”, objeté. Y ahí apareció la pregunta sobre qué decir. Por qué no tomarse un buen tiempo solamente para pensarlo. Y empezamos a jugar: “¿Debería haber algo en hebreo? No, porque no queremos que sea algo judío exclusivamente”. “¿Hay alguna palabra que se pueda decir?”, nos preguntábamos. Y llegamos a la conclusión de que no, de que no existen palabras para decir. El hecho más angustiante –la tensión más grande– es que faltaban las palabras, que no hay palabras para decir, tal vez porque no hay justicia. Yo creo, incluso, que va más allá. Hay algo que ronda la muerte, en un sentido más amplio, para lo que no podemos encontrar palabras. Y si no podemos hallar palabras, pongamos las letras, para dar la posibilidad de que en algún futuro, utópico o no, se puedan encontrar esas palabras, o simplemente dar cuenta de que no las hay. Y en ese ir y venir del trabajo apareció la idea de hacer *stencils* con trozos de la Trafic: transformarla en un abecedario.

Y luego se llegó al tema del “accidente”. Empezamos a buscar a alguien que pudiera realizarlo. Encontramos, de una manera muy casual, a Ernesto Sotera, que es un escultor en chapa. Él armó una maqueta e hicimos una reunión para ver cómo llevábamos la realización adelante. Y en un momento, como sugerencia, pensamos en no cortar la chapa con una amoladora. Nos contó que se podía cortar con una soldadora autógena. El aspecto de ese dispositivo de corte me

parecía más interesante a nivel plástico; y cuando empezó a hacer las pruebas las letras quedaron incendiadas. Estaban allí también el fuego y el hollín, y pensé: “Volví a hacer lo mismo de siempre”. Pero eso le dio una capa más a la obra. Cierta violencia y bronca. Se veía bronca en la operación. Y esa bronca fue un accidente. Ese procedimiento hizo que algo de lo testimonial desapareciera y diera lugar a algo puramente emocional.

JL: Cuando fui a la inauguración ayer, y vos les hablabas a esos veinte chicos (que se quedaron mudos, sin habla), me llamó la atención algo en esa pieza que es nodal en todo tu trabajo: esta cosa de pulverizar algo pero no hacerlo. Hay una intención de cómo se leerá eso a futuro. Cuando yo veo estas cabezas, que son muy accidentadas... (se *interrumpe*). Él te puede contar el proceso que hace con Charly,² que si se quiebra, que el horno, que la temperatura, que el lugar, que la humedad ambiente, que el barro que se te cae... Toda esa situación, si bien siempre te lleva a una cosa muy primitiva, es muy “futurista” también. En tu trabajo siempre hay algo como de ruina civilizatoria. No sé si alguna vez alguien te lo había señalado con esas palabras. Y ayer me quedó muy claro eso. Es muy literal la muestra: está el video del proceso, la camioneta con la estructura. Pero hay algo en el modo como vos lo enunciás que no sé cómo explicar, pero que tiene que ver con la propia acción violenta de ejercer sobre la materia, que habla más del futuro que del propio presente o del pasado. Es como si necesitaras encontrar palabras para decir algo hacia allá, hacia adelante.

V: Sí. Ahí pensaría que esa acción, supuestamente destructiva, que ejerce el fuego, para nombrar el elemento que se mantiene desde las pinturas con pólvora hasta las cabezas...

JL: O en el proceso alquímico...

V: También el resultado material es una especie de puesta en escena. De fabricación de una ruina, si se quiere. De hecho, hay maneras de exhibir las cabezas que tienen algo de la forma de almacenamiento de piezas arqueológicas. Pero, igualmente, y esto es lo que me parece interesante, no quedan supeditadas a la cita. No es que estés fabricando ruinas directamente. No estás en ese artificio, claramente. Por eso me parece que eso “futurista” que señala José tiene que ver con la vitalidad, porque no te quedás atrapado en una cita, en un “como si” o en la “ficción de”.

T: Como si fuera una ambientación o una escenografía del pasado.

V: En absoluto. Y creo que esto es así porque, incluso cuando llegás al trabajo de

escritura sobre hollín, cada pieza tiene una potencia de continuar siendo presente. Ahí es donde la conmemoración es complicada para vos, porque congela algo que no está en tu obra. En tu obra esa metodología, esa acción destructiva, o esa acción de transformación alquímica, si se quiere, termina siendo... (se *interrumpe*). Hasta del hollín mismo vos después dibujás y aparecen palabras.

JL: Y el público también empieza a intervenir, ¿no?

V: Exactamente. Hay como una especie de cualidad vital, no conmemorativa.

T: Cuando la pieza de AMIA ya estaba casi terminada, el curador abrió a la discusión el texto que iba a escribir, y allí apareció la necesidad de decir algo de lo que pasó y, a la vez, hablar de hoy y proyectarse al futuro. Y eso cuesta mucho cuando está la presencia de la muerte. La muerte en el sentido más amplio.

JL: Y en cualquier cultura.

T: Sí, todas las muertes. A mí me pasó en el lecho de muerte de mi padre. Fue la primera experiencia que tuve de contacto con un cadáver. Había allí un silencio inédito. Un silencio que nunca había experimentado. Los cuerpos vivos tienen sonido, uno tal vez no lo percibe, pero todo el tiempo emiten sonidos. Tienen sonido y tienen calor. Un cuerpo muerto es puro silencio y un frío de adentro hacia afuera. Algo que no se puede experimentar de otro modo. Al tiempo de vivir esa experiencia, tuve que ir a la inauguración de la muestra de AMIA, y en ese momento esa obra cobró otra dimensión. Entendí por qué no se podían poner palabras, más allá del hecho mismo del atentado.

V: Me hace acordar al texto “Conducta en los velorios”, de Cortázar.³ Hay una cuestión que es a veces incómoda y otras veces profundamente inquietante en el pronunciar palabras ante una persona que ya dijo las últimas. Es ese silencio que impone ese muerto, sea un familiar o sean cientos de desconocidos.

T: La sensación de que se llevaron las palabras.

V: Se llevaron esas palabras, y sobre uno pesa una responsabilidad, una pregunta: “¿Yo voy a poner palabras después de este silencio que se inaugura post mórtem?”.

T: Exacto. Algo parecido pasaba con la figura de Roca. Para mí es incuestionable que Roca es uno de los padres de la patria. Esto no se puede cuestionar. Si negamos eso, hay que devolver el Sur a los pueblos originarios. Ahora, ¿podemos asumir que ese padre de la patria sea también un hijo de puta? ¿Por qué no? Creo que no hay que recordarlo como un

héroe inmaculado, pero tampoco negarlo. Y de esa dicotomía es de la que no se puede salir como sociedad. Nos pasa también a nosotros, como individuos, y esto creo que tiene que ver con el universo de los afectos y con cómo nosotros, en nuestro quehacer, podemos asumir que ese universo no tiene una noción del bien y del mal. Es algo que cuesta mucho asumir.

V: Lo explicás muy bien en el texto que salió publicado en *Radar de Página/12*,⁴ donde, a partir de un escrito de Eva Perón, te das cuenta de que el asunto no se da entre la bondad y la maldad, sino entre el odio y el amor.

T: ¿Cómo trascender un sentimiento? Ella lo dice de una manera preciosa: dice que no puede discernir entre el sentimiento de odio y el de amor. Y en realidad es muy confuso. Eso es lo lindo de esa clase de sentimientos extremos.

V: Ya que estamos, te pregunto: ¿es romántica tu obra?

T: Qué buena pregunta. Sí, absolutamente. Es romántica en cuanto a que está presente el elemento utópico. En un momento, estaba más cercano al romanticismo negro, si se quiere.

V: A un estado anímico oscuro, *dark*.

T: A la absentia...

JL: A la magia...

T: Y a trabajar alcoholizado o en algún estado. Después, aparece la ayahuasca como sustancia, que vendría a hacer lo opuesto; aunque tampoco es lo opuesto exactamente. Pasa lo mismo que con lo que hablábamos del amor y el odio. La ayahuasca te lleva a un estado de iluminación, pero atravesando los lugares más oscuros. Hay una frase de David Lynch que dice que la oscuridad es la comprensión del mundo. Y yo creo que, sustancias o no sustancias, los momentos más oscuros, si uno los puede describir después de vívidos, son los momentos de mayor lucidez.

V: En el Romanticismo, y más que nada en el Decadentismo francés, se hace mucho hincapié en las drogas y en las alteraciones de la conciencia. Hay un elemento morboso que aparece ahí que tiende a la destrucción. Las drogas se leen incluso como adicción. Desde el Romanticismo se hace una oda a la locura. En cambio, me parece que el viaje de la ayahuasca tiene un elemento más luminoso.

T: Tiene ambos.

V: No está el componente morboso ahí, o está de una manera que no es un objetivo en sí mismo.

³- Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Minotauro, 1962 (1ª edición).

⁴- Ver “Geometría sagrada”, en esta misma publicación.

⁵ Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fueron dos dirigentes piqueteros asesinados a sangre fría por la policía el 26 de junio de 2002, durante la presidencia de Eduardo Duhalde. Este episodio precipitó el llamado a elecciones y el posterior triunfo de Néstor Kirchner.

T: Sí, no es un objetivo en sí mismo, pero tampoco se lo puede deslindar de la experiencia, porque lo morbosos también tiene que ver con los fluidos, con algo que, como civilización, no queremos ver y que tendemos a ocultar. En la ayahuasca aparecen el llanto, el vómito, el estado de putrefacción, lo escatológico, el compost. Creo que, si uno pudiera leerlo desde una lógica no civilizatoria, todo esto se relaciona con los ciclos naturales. La naturaleza es así: la flor nace de la podredumbre, del excremento. Y pienso que mi trabajo, por un lado, es eso. Es meterse en la caca. Por qué no podemos meternos hasta el fondo en la caca de cualquiera. Hay una incorrección política que también creo que está vinculada a una educación. Yo fui criado así y mi familia es así. Y también tiene que ver con una lógica del extranjero.

V: ¿De parte de tu familia tuviste el aliento para meterte en esos temas?

T: Sí, todo se decía. No había forma de ofenderse. Y mi familia vivió muy intensamente el *flower power*, la liberación sexual, las revoluciones...

JL: Y los exilios.

T: Sí. También tiene que ver con eso. Creo que si yo no tuviera un sentimiento de ser ajeno, de no sentirme “argentino” (por los exilios, y también por ser hijo de madre chilena), no sé si me podría haber metido con Kosteki y Santillán,⁵ por ejemplo. Entiendo el respeto de los que están embebidos en eso. También hay una distancia. Una distancia amorosa, siempre.

JL: En ese sentido, te ha pasado con absolutamente todos los proyectos, ¿no? Ahora que lo estás mencionando... AMIA, Roca... en todo siempre hay algo de eso. Es muy loco, porque siempre veo esta relación con lo morbosos como el *statement* civilizatorio, como la convención de la disciplina. Y vos siempre intentando, otra vez, entre el accidente, el azar y lo provocado, enfrentarte a eso. Diciendo “lo llamo, a ver qué pasa”. Parece que es el terreno que buscás para laburar, si bien lo que uno ve después no es morbosos.

JL: Ahí hay algo también de lo efímero, en el polvo que queda allí y que después sabemos que se va. Ese modo de trabajo lo relacionaría con el carnaval. Con esta cosa de permiso, y del pueblo, y de la civilización también. Vos venís del carnaval, en esta relación de los viejos yendo para un lado y para el otro. Entonces, siempre hay algo del permiso, de lo festivo y de habilitar al otro desde niño. El “pica-poquito, pica-poquito”, o pajearse con el cochayuyo... Una cosa muy íntima.

T: Estás contando mis intimidades.

JL: Es que tenés esa cosa de permitirte.

T: En México me permitían comer ají como loco, y decía: “Pica-poquito, pica-poquito”. Mi padre se hacía baños de cochayuyo. Y yo me masturbaba con el cochayuyo, que es un alga a la que le podés hacer un agujero (*risas*).

JL: Ahí está lo del carnaval. Y después, con Charly, estuviste trabajando toda esta cosa del carnaval.

V: Una relación muy poco culposa.

JL: Y yo te conocí pintando murgueros hace veinte años.

T: Sí. Está el carnaval y está lo ritualizado.

V: Yo tuve una formación católica en mi infancia, hiperreligiosa. No Opus Dei, tampoco; más de la línea de la liberación y de los curas terciaristas.

T: Pero ahí también hay una moral.

V: Sí, hay una moral. Fui muy religiosa hasta grande. Recuerdo haber visto, cuando fui a Jujuy para el carnaval, un ritual en el que se desentierra el diablo. Ahí hay una situación que para el catolicismo sería de promiscuidad entre el bien y el mal, porque la oscuridad es un motivo de festejo y hay una especie de metamorfosis. De hecho, en el carnaval no se distingue entre el día y la noche. Se produce un *continuum* con el alcohol, que está superpresente. Lo público y lo privado también desaparecen, porque todas las puertas de las casas se abren y uno entra y sale.

JL: Y todo puede pasar.

V: Y esa especie de ilusión de los límites y la compostura. ¡Y esos trajes, también!

T: Uno se pregunta cuál es la ilusión. Si es cuando sos un animal, y no existen los límites, o el después del carnaval, en el que volvéis a ser padre, marido, empleado público...

V: Sí, pero hay unos límites. Porque esos rituales también tienen una especie de cronograma. No dejan de ser rituales.

T: Me refería a que no están los límites de la civilización occidental.

V: Que es la misma civilización en la que todavía siguen siendo un tabú la muerte, la enfermedad y la vejez.

JL: Pero la misma religión es la que da permiso al carnaval. Viene de ahí, de esa relación con la capilla abierta. Sobre todo en Latinoamérica. ¿Cómo atraen adeptos? Con capilla abierta, con las cuatro postas afuera,

en una especie de plaza, en donde los hacen cantar. Y los dejan cantar lo que quieran.

V: No dejan de ser estrategias de perpetuación.

JL: Y después los van metiendo hacia adentro del templo, que ellos mismos construyeron. Por eso meten esos ídolos dentro de los muros. Los dejan que se apropien de ese lugar.

V: La Iglesia católica ha sido muy inteligente en cuanto a estrategias de supervivencia. Y eso que vos mencionás es una estrategia de supervivencia.

T: Son los creadores de un consenso en relación al tiempo. Ellos crearon inclusive el calendario. Ellos dijeron que el tiempo se iba a ordenar así. Y el carnaval es el tiempo fuera del tiempo.

V: Contemplado dentro de ese calendario. Respecto de las estrategias de supervivencia y la negociación que traía a colación José, pensaba que es interesante cómo aparece esto en tu trabajo, como si se nutriera de esa sustancia que es, diría, rebelde (aunque sea una palabra muy fechada). O turbulenta, o políticamente incorrecta, por momentos. Pero, al mismo tiempo, has desarrollado tu obra, y sos un artista instalado que hasta tiene un reconocimiento en el mercado, cosa que no es fácil de conseguir en Argentina. Hay cierta inteligencia en el adaptar tu obra. Esa inteligencia de detectar que hay un ámbito de negociación con ese circuito del arte, con el curador que te llama y te propone la Tráfico. Tal vez otro artista menos dispuesto, o que disfruta menos de esa negociación, no lo hace. Entonces, me parece que en tu obra está muy consolidada esa situación: una especie de gran desparpajo y de gran libertad como para manejarte con esas sustancias, y al mismo tiempo poder circular. Un espíritu de negociación.

JL: Porque él es un amante de las logias. Yo estaba pensando en que siempre hay un lado más oscuro cuando él se dispone a pensar cuáles son sus referentes y de dónde vienen. Hay cosas masónicas, hay cosas de pueblos indígenas de Latinoamérica. Hay una cantidad de referencias que ya son instituciones. Pero no es la institución del que sostiene la palabra, como el catolicismo, aunque haya perdido muchos adeptos. Cuando pienso en Tomás trabajando en su taller, siempre me lo imagino con el vino y un pedazo de carbón. Como un escriba, muy antiguo.

T: Yo creo que tiene que ver con algo así como un descreimiento o con poder poner en duda la institución arte, también. Con poder pensar el arte como algo sucio, en lugar de como un ente independiente que tiene sus lógicas y sus normas. Obviamente, en esa

negociación se gana y se pierde. Los tres somos de una generación a la que sorprendió la profesionalización. En cambio, a los artistas un poco más jóvenes que nosotros no les sorprende, porque ya nacieron con eso. Pero nosotros la podemos ver como extraños. Y eso lo podés usar como una herramienta, o te puede dejar absolutamente fuera.

V: Como una especie de ingenuidad que te construye una cápsula protectora. Yo veo esa profesionalización y veo también un grado de fantasía enorme en los artistas, que creo que nosotros no tenemos porque nos curtimos en otro momento. Yo me puedo sentar a dialogar más fácilmente con un [Eduardo] Stupía, con un Tulio [de Sagastizábal], con un Yuyo [Luis Felipe] Noé, con el que hay que pelearse, y está buenísimo.

T: Inclusive Yuyo Noé a veces es mucho más joven que todos nosotros.

V: Nos va a enterrar a todos...

T: Hablando en términos religiosos de nuevo, da la sensación de que los mercaderes finalmente le doblaron la mano a Jesús y ya coparon el templo. Nosotros somos todavía de la generación que quería sacar a los mercaderes del templo, o que veía a los mercaderes de afuera. Ahora el mercader es como el gran soberano de las generaciones a las que nosotros les podemos transmitir algo. Estamos obligados a sacar esa paja para poder dialogar de igual a igual.

V: Totalmente. Creo que nosotros todavía sentimos en algún momento la escisión y tuvimos que trabajar mucho para que esa escisión no nos doliera y no quedarnos afuera, o protegidos en una especie de ingenuidad medio utópica. Y decir: “Yo tengo esto, yo produzco esto en este contexto. ¿Cuál es el hábitat de mi obra?”. Y ahí empezar a negociar. Ahora el hábitat está totalmente dentro de la génesis de la obra. No es que en el caso nuestro no lo estuviera; sería muy artificial pensarla fuera del taller. Pero ahora, casi antes de que exista el objeto, la propuesta, lo que sea, existe muy fuertemente el hábitat donde eso va a circular para los artistas más jóvenes. Esto yo lo vivo con mucha extrañeza. Para mí es algo difícil.

T: A mí algo que me sirvió para los momentos en los que interactúo con artistas de otras generaciones, especialmente de las nuevas, fue comprender que, si había algo que me podía seguir alimentando para continuar trabajando, fue descubrir que el arte es un fenómeno afectivo. Y si puedo trabajar desde ese lugar, puedo seguir sentándome a la mesa con otro artista y con otras generaciones. Y no fue fácil; me costó un tiempo poder escindirme de esa idea del arte como una cuestión intelectual o que “nos ayuda a reflexionar sobre la realidad”.

⁶ La obra fue presentada en el marco de la exposición *BUM*, en el Centro Cultural España en Córdoba, Argentina, en 2005.

Nada. Lo afectivo tiene también que ver con el carnaval, con el ritual. Con el roce de los cuerpos o con lo degenerado. Me ayudó también a ver el trabajo de otros artistas desde otro lugar. Entonces pude, no sé si diría comprender; más bien afectarme. Es incuestionable que el arte es un campo minado en el que parece que las reglas ya están dadas y uno tiene que seguirlas. Lo que nos queda a nosotros es armar un reservorio, como si fuésemos una suerte de osos panda. Por más que después esté la galería y te venda, o que un curador te invite a una que otra muestra, o que estemos o no en arteBA y en instituciones más comerciales, sostener ese reservorio se hace solamente con afecto. Es el único modo. Y creo que eso también modifica la obra que hacemos. La obra empieza a tomar otras dimensiones.

V: Tomo la palabra “afecto”, que incluye el mundo de los sentimientos entre los seres...

T: Y las sensaciones. Los sentidos.

V: Sí, exactamente. Pero también me parece que en tu trabajo (volviendo al ejemplo de Roca, pero también a *Haití* y a casi toda tu obra) está eso de cómo ser afectado por ese contexto. Creo que ahí hay un punto. Por un lado, vos traés esas fuentes de las que te nutris o de las que te agarrás para continuar siendo más salvaje, para mantener un eje, o una especie de unión con esas sustancias que te nutren más. Y también, como artista, me parece que en tus trabajos hay una cierta valentía al decir: “Yo salgo al mundo, a este contexto –sea Bariloche, AMIA u otro– y estoy dispuesto a ser afectado por esto”.

JL: Por ende, se trata de pensar mucho en el espectador. Si uno mira la obra de Tomás de diez o quince años atrás, tiene mucha retina, mucho ruido visual que viene de los *mass media*, de esa cosa líquida. Pero el espectador está siempre en una ventana y observando ese ruido de *drop*, disruptivo, que rompe la imagen. Esa fascinación por la imagen ya traía una carga política, porque las imágenes se toman de los hechos populares y de lo que pasa. Pero es increíble ir viendo cómo se va bajando eso para que realmente la gente se ponga a dibujar y a escribir en polvo. Muchos le hemos dicho: “Che, Tomás, metele un vidrio, un acrílico, una cúpula a la mesa”. Como para aislar la experiencia, para que la gente no toque. Y él estaba convencido de que necesitaba que pasara algo ahí. Por eso creo que el trabajo tiene que ver con el afecto hacia los que no conocés también, hacia el común del espectador. Esa cosa de “te voy a hacer vivir una experiencia”, que también puede sonar a lugar común, pero que sí es necesaria.

V: Y es una experiencia táctil. El otro se va con la mugre. Es lo contrario de la virtualidad del contacto, que hoy en día está mucho

más arraigada. Por eso te preguntaba si era romántica tu obra.

T: El tema de la participación en el trabajo siempre es delicado. Vuelve también el tema de la negociación, y hasta qué punto uno permite que el otro intervenga en la obra. Voy a contar una anécdota paterna del seno familiar. A mí me echaron del colegio en Santiago de Chile por haber conseguido copias de las pruebas antes del examen. Pero cuando la directora se reunió con mi padre, estando yo sentado a su lado, con trece o catorce años, aproveché y, además de decirle que me iban a echar, le preguntó si sabía de las fiestas orgiásticas. Cuando mi viejo se iba de viaje la casa quedaba para mí. Y mi padre le contestó: “Si mi hijo abre las puertas de su casa, y el mundo está podrido, ¿qué culpa tiene mi hijo?” (*risas*). En una situación así uno espera que el padre te rete, “nunca más esas fiestas”. Y esto lo pensaba en relación al trabajo que yo entrego al espectador para que ponga sus signos. Y los signos que pone son puteadas, son grafismos de enojo, agresivos. Que es comprensible, porque también el material que le pongo es el que ve en los quioscos todos los días, un material que ya está determinando cierta agresividad.

JL: Que le activa eso.

T: Claro. Y la obra, en cierto modo, se socializa, porque la interviene un espectador. Pero también se socializa porque empieza a aparecer en la mesa lo que uno ve en los grafitis de la calle. Entonces interactúa la revista *Gente* con el grafiti que dice “Mujeres liberadas”. Ese accidente, en la calle, que la normativa civilizadora quiere limpiar... Vieron que ahora hay unos operativos que premian a quienes limpian grafitis y los pintan de gris. En la mesa aparece lo mismo que pasa en las paredes. Y creo que se agrega el plus de que al espectador le encantaría poder hacer esto también en las paredes o en los quioscos. Poner arriba de la cara de Macri en la revista *Gente* la palabra “gato”, por ejemplo. Y eso es lo que aparece en la mesa.

JL: ¿Y ahí cómo se juega el tiempo, en esa acción?

T: La mesa es una obra que se va modificando hasta desaparecer. De hecho, en Recoleta llegó un punto en el que se generaba una discusión entre el espectador de derecha y de izquierda: uno ponía “gato” y el otro le ponía arriba “yegua”. Y el otro le ponía otra cosa, y después ya el polvo desaparecía. Ya me había pasado algo así con *Habitación quemada*.

V: ¿La de Petrobras?

T: Sí. Había hecho una habitación quemada en Córdoba, en 2005.⁶ Cuatro años antes de

Petrobras. Quemé, puse la lamparita y dejé la habitación completamente quemada. No la toqué ni la intervine. Lo que pude ver el día de la inauguración fue que la habitación generaba todo lo contrario a lo que pensé que iba a producir. Al entrar a ese espacio totalmente oscuro, parecía que estabas flotando en un agujero negro.

JL: Había algo de contemplación.

T: Era un estado de armonía.

JL: De éxtasis, también.

T: Quemé una habitación pensando que iba a generar una situación de impacto, de violencia, de agonía o de encierro. La sensación posterior a una catástrofe. Y fue todo lo contrario; los que entrábamos a esa habitación éramos como astronautas en el espacio. Incluso había algo uterino. Esa muestra duró tres meses, y a medida que pasaban los días, la gente empezó a escribir clandestinamente en las paredes. Un amigo que trabajaba allí, cuando cerraba el centro cultural, entraba con la garrafa y el soplete y volvía a quemar los grafismos. Entonces, a la mañana siguiente, la sala estaba negra nuevamente. Yo no se lo había pedido. Él lo hacía porque le parecía una falta de respeto que rayaran las paredes. Cuando termina la muestra, voy a levantar y empiezo a limpiar, y aparecen infinitud de grafismos y mensajes unos sobre otros. Ahí dije: “Ésta era la obra que quería hacer”. Pero esto pasó el día siguiente al cierre de la exposición. Y retomé esa obra cuatro años después, sabiendo lo que tenía que hacer. Entre 2008 y 2009 me dediqué casi pura y exclusivamente a dibujar. La serie de dibujos de *El triunfo de la muerte* y de *Alcaebza ed Surgenda* son de ese período. Venía muy entrenado en dibujar compulsivamente. Y lo que hice fue quemar la habitación y dibujar de memoria el recuerdo de aquellos dibujos. Después, cuando inauguró, empezaron a aparecer intervenciones de los que se animaron, pero ya sobre los grafismos. Aparecieron mensajes de amor, sonrisas tipo *smile*, y *tags*.

JL: ¿No hay en ese cuarto y en esa sensación infraleve, de estar ahí en una ensoñación, algo que se repite en todo tu trabajo?

V: Como el hilo conductor.

JL: Es algo que está en todo el trabajo, pero es casi inconsciente. En la materialidad de las cosas hay algo que te lleva a quedar así, observando, que te deja medio en el limbo. Luego viene toda la data individual, universal, de la historia, y uno empieza a tejer o a leer eso. Es como si te quedaras en ese estado que no se entiende. Que puede ser por la materia, también.

V: Es la materia, y me parece que hay una cualidad tonal ahí. Vos no trabajás con un espectro amplio de colores. Hay una paleta que se repite que está dada por...

JL: Por la tierra.

V: Por la tierra y por la quema. Ahí tenés una especie de monocromía, que siempre resulta bastante agradable. La monocromía genera un tono refinado, incluso.

JL: Placentero.

T: Una empatía.

V: No trabajás la atonalidad, que es disruptiva. Hay una especie de monocromía que genera un fácil acercamiento a tu obra, por más que esa monocromía esté dada por tonos bajos y que aluda a la destrucción o a la pulverización. De todas maneras, cuando hablabas antes de catástrofe, hay también ahí una apreciación bella. En el presenciar un incendio, por ejemplo, por más que sea trágico, hay algo que es bello en el fuego. Hay algo que es espectacular e hipnótico.

JL: Y que está siempre en relación con la muerte.

T: Sí, lo oscuro, lo negro, el fuego y la catástrofe siempre están relacionados con la muerte. Pero también están vinculados al nacimiento. Incluso a nivel biológico. Pensemos en el momento de pasar del vientre al mundo y nacer. En el trabajo de parto hay un momento que se denomina el anillo de fuego, porque la sensación es que te estás quemando. Todas terminologías muy catastróficas (*risas*).

V: Retomando esto de la cualidad tonal o monocromía, hay algo en las obras que viene a camuflar una situación. Por ejemplo, cuando trabajabas con las imágenes mediáticas, que eran violentas, lo hacías con minuciosidad, y había un resultado, casi te diría, agradable, con el que escondías o camuflabas, utilizado para construir una especie de violencia.

T: Es como un retardo retiniano. Creo que esto del retardo es una constante que también permite encontrar un hilo entre diferentes trabajos. Por ejemplo, en la elección de las tipografías de la *Trafic*, que son tipografías muy sintéticas, que retardan la comprensión de que son letras. Pero cuando ya las viste, no podés dejar de verlas. O cuando aparece la esvástica, en ese último dibujo. La esvástica puede que nunca la veas, pero si la distinguiste no podés dejar de verla. Lo mismo pasa cuando entrás a *Habitación quemada*. El ojo se va adecuando, y lo primero que ve es todo negro. Recién después empezás a ver los grafismos. Siempre hay un retardo.

V: O un tamiz, también.

T: Pero, si bien en los trabajos en pólvora esto estaba hecho adrede y mi intención era ésa, después me di cuenta de que empezó a aparecer en mi trabajo sin que yo quisiera hacerlo. Y tiene que ver, creo, con que desde chico, cuando dibujaba, siempre veía los dibujos con los ojos entrecerrados. Yo pensaba que todo el mundo lo hacía y que era lo más normal.

JL: Otra vez hay algo ahí del orden de la síntesis.

T: Es dejar que otra parte del cerebro actúe para poder descubrir algo que no habías descubierto.

V: Con respecto a esa paleta, esa monocromía, pensaba también en la serie de las cabezas, que a simple vista tienen un efecto agradable o de acercamiento, pero en las que después empezás a distinguir una situación que es bastante violenta, porque hay una especie de –en mi interpretación– mueca o muecas. Parece que casi estuvieran resistiendo a una especie de presión. Les estás haciendo perder una humanidad. No son retratos, al revés; en un momento les ponés aquellas máscaras a bustos que tienen que ver con otra manera, justamente, de conmemorar a una celebridad o a un prócer. Aparece esa especie de lucha, que se ve en la cuestión morfológica, en la materia. Por ejemplo, en esa que tiene los dientes perforados. Hay algo que es casi caricaturesco, por momentos, pero bajo este halo monocromo es también elegante, diría.

T: Yo creo que los sentidos tienden siempre a protegernos, porque si no estaríamos expuestos a una violencia constante. Los oídos, las retinas, el olfato tienden a protegernos. Siempre las primeras impresiones de algo son homogéneas. Más allá de que haya una intencionalidad en los materiales que utilizo para que se homogenicen, cuando uno ve la pared de las cabezas, lo primero que hace el ojo es ver una cuestión homogénea.

V: La seriación.

T: Exactamente. Algo parecido pasa con *Dominio*, la habitación toda rota y vuelta a construir.

JL: Que no la ves. Y que después, cuando encontraste una, encontraste todas.

V: Hay algo en los detalles que te destruye.

JL: Te detonan. Pero no llegan a destruirte. Es como eso que decís del gesto, de la mueca de este monigote, que tampoco llega a ser monigote ni caricatura, que está en el estado de la absenta, de la ayahuasca, de esa cosa medio de ensoñación perturbadora.

V: El estar en vilo.

JL: Claro, por eso creo que todos tenemos cierta empatía con esas cabezas, porque...

T: Es como si ya las hubiéramos visto.

JL: Sí. Por eso yo decía que había algo de lo arcano, pero también de "lo futurista". Por ejemplo, como lo que pasa con las cabezas de Pascua. Yo me desilusioné mucho cuando les encontraron la parte de abajo del cuerpo. Yo solo quería las cabezas, no quería más data. Ya con eso era suficiente. No importa si miden cinco metros.

T: También hay un peligro en el juego perceptivo. Hay muchos artistas que trabajan con la ilusión. Yo creo que el tema, cuando uno sale de esa conformidad en la que los sentidos están protegidos, pasa por ver hacia dónde te dirige lo que se te abre, lo que se te detona. En mi caso, si bien todas mis obras tienen un retardo perceptivo como juego ilusorio, nunca me gustaron los artistas que trabajan ahí y que terminan en el chiste.

JL: Como magos.

V: Sí, en tu obra no está el artificio.

JL: Siempre estuviste más interesado en la cocina de la magia. Eso sí sin duda está ahí.

T: También depende de cómo se entiende el artificio, porque al fin y al cabo todo lo que hacemos los artistas es artificio. Pero mi pregunta pasa por cuál es la memoria que uno activa, obligado por esa experiencia.

JL: ¿Y vos pensás que dirigís eso? ¿Se puede dirigir?

T: Uno lo puede dirigir hacia uno mismo, pero no se puede dirigir la experiencia del otro. Creo que si uno tiene la convicción, hablando en términos esotéricos, de que uno vivió más que esta vida, sí lo puede dirigir. Pero hay que tener esa convicción. Si uno duda, y es pragmático y cree que la experiencia que tiene es la que tiene desde que nació hasta ahora, lo va a dirigir hasta ahí. Tampoco uno puede tener conciencia de que vivió otras vidas, pero sí la convicción.

JL: O una intuición.

T: Yo lo llamaría más bien convicción utópica, la certeza de un lugar donde sé que estuve pero no puedo nombrar.

V: ¿Eso podría llamarse fe?









97 - 111
Dominio [Domain], 2011
En colaboración con [in collaboration with]
Martín Cordiano
Realizada durante la residencia MAC VAL
en Valdemar, Francia
Instalación [Installation]
400 x 350 x 350 cm aprox. [approx.]
Colección [Collection] MAMCO, Musée d'art
moderne et contemporain, Ginebra, Suiza
[Geneva, Switzerland]





Wieder
the present
of things

Alésia et contemporains
Paris Ile-de-France
Mai - Août 2012
Programme 002

am



LIVRE 21 MARS 2011
L'ANNO L'ANN
110,00€
R133





113 - 123

Trafic, 2017

Abecedario hecho de trozos de una Trafic modelo 89, color blanco Chapelco

[Alphabet made out of pieces of a white Chapelco van from 1989]

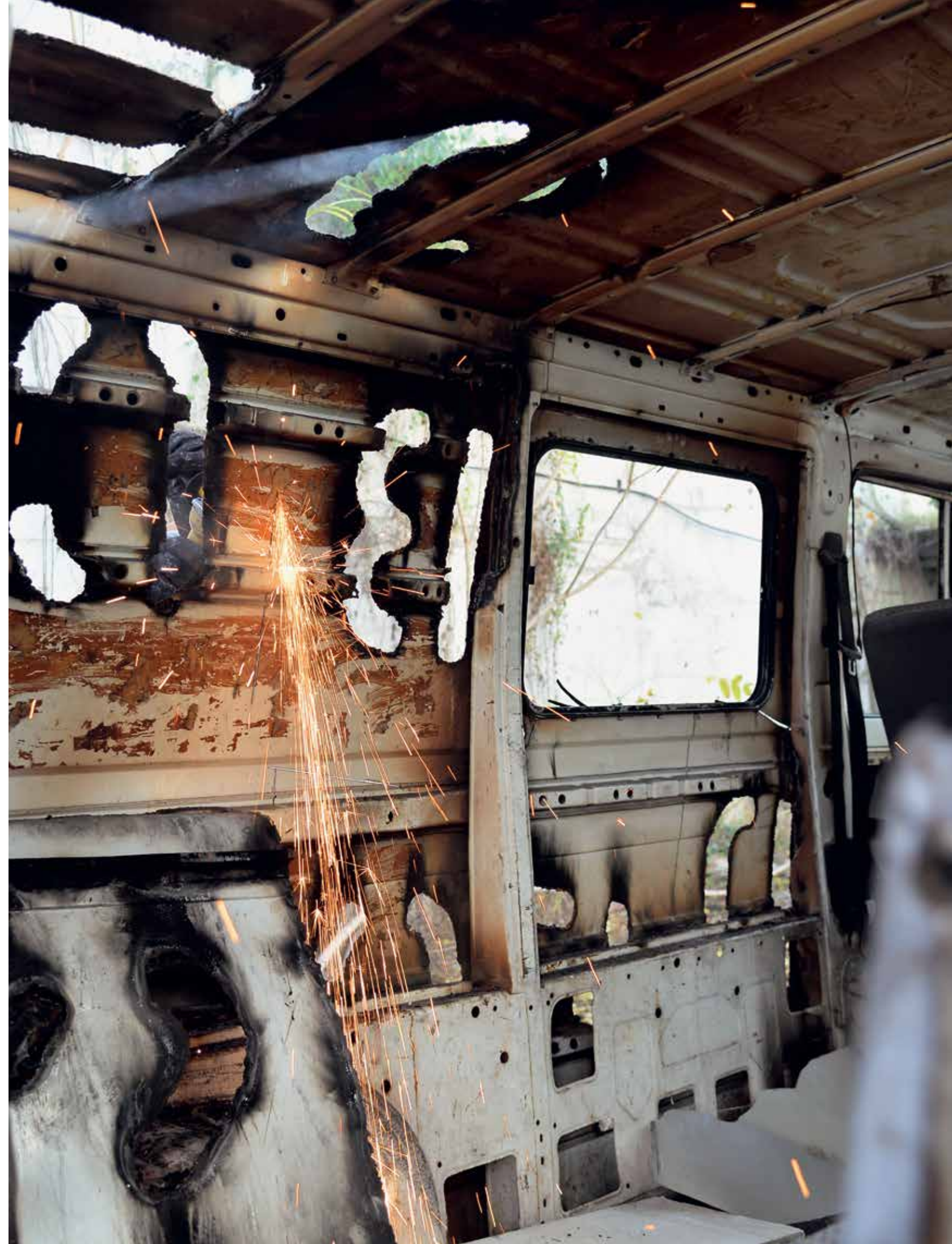
Medidas variables [Dimensions variable]

Obra comisionada por AMIA y donada a la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes

[Work commissioned by AMIA and donated to the Museo Nacional de Bellas Artes Collection],

Buenos Aires, Argentina

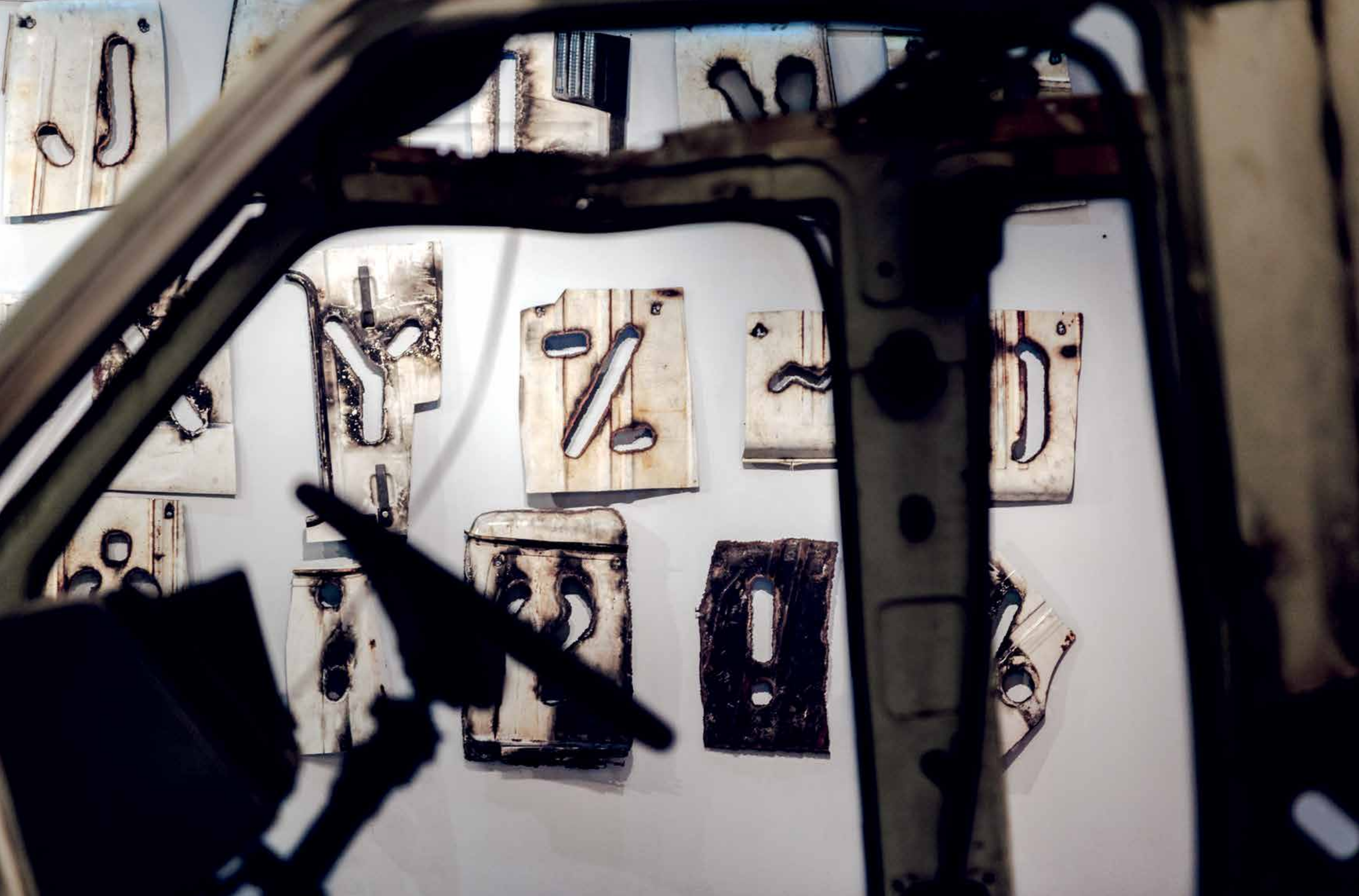
Curador [Curator]: Elio Kapszuk













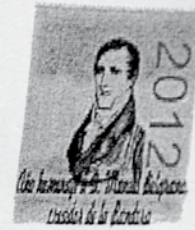
Geometría sagrada [Sacred Geometry], 2012
Bocetos para un puente (detalle) [Sketches for a bridge (detail)]





Municipalidad de San Carlos de Bariloche

Provincia de Río Negro



RESOLUCION N° 3592 -I-2012

VISTO: La escultura denominada Geometría Sagrada del Programa Cultural Arte en la Via Pública- INSITU - de la Secretaría de Cultura de la Nación , y;

CONSIDERANDO:

- que el emplazamiento de la misma en la Plaza del Centro Cívico, por su morfología y material constructivo puede representar un peligro para transeuntes y visitantes de la misma;
- que los medios de comunicación social, en función de los hechos acaecidos de público y notorio conocimiento, han exacerbado la hipotética peligrosidad de esta expresión cultural;
- que esto lleva a determinar la disposición del desarme de dicha obra;
- que por ello y en uso de las atribuciones conferidas por el Art. 51° de la Carta Orgánica Municipal;

EL INTENDENTE MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE SAN CARLOS DE BARILOCHE

RESUELVE

ARTICULADO:

1. **DISPONER:** El Desarme inmediato de la Obra denominada Geometría Sagrada del Programa Cultural Arte en la Via Pública- INSITU - de la Secretaria de Cultura de la Nación, a partir de la firma presente Resolución.
2. La presente Resolución será refrendada por el Secretario de Privado.
3. Comuníquese. Publíquese. Tómese razón. Dese al Registro Oficial. Cumplido, Archívese.

SAN CARLOS DE BARILOCHE,

27 DIC 2012

2012-00004179

OSCAR E. BORCHICHI
Secretario Privado
Municipalidad de S.C. de Bariloche

OSCAR GOYE
Intendente Municipal
Municipalidad de S.C. de Bariloche

GEOMETRÍA SAGRADA

Antes de ir de lleno a la propuesta para la que fui convocado, quisiera hacer una pequeña crónica que creo va a ayudar a entender la razón y el sentido de este proyecto.

Lo primero, si no lo único, que me llamó verdaderamente la atención del recorrido que hicimos por Bariloche para pensar una intervención artística en esa ciudad –fui invitado junto a otros nueve artistas por el Departamento de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de la Nación– fue el monumento dedicado a Julio A. Roca. Debo reconocer que en un principio me generó sentimientos encontrados, una mezcla de rechazo o repugnancia con intriga y algo de compasión. No era solo lo que el monumento representaba lo que me produjo esas impresiones, sino también las características estéticas de la escultura en sí y el vandalismo al que había sido sometida. Ciertamente, no es una mala obra (no tengo dudas del talento del escultor), pero, a contramano de otros monumentos ecuestres, éste pareciera estar muy lejos de representar a un héroe o un prócer. Muy por el contrario, todo en su composición pareciera denotar una enorme infelicidad. Todos los elementos que lo componen remarcan el carácter desolador de la representación con respecto a su entorno, y eso la hace, aunque patética, sumamente interesante.

Intuitiva y, en cierto modo, ingenuamente me propuse limpiar la escultura, sin tener muy claro cuál sería el objetivo final. Imaginaba el bronce reluciente como un portero eléctrico. Algo que resultara estéticamente entre fascista y kitsch. Sin embargo, intuía que no sería tarea fácil, e incluso podía ser peligrosa. Atraído por la idea, comencé a diseminarla entre mis pares y colegas para que me dieran su opinión. También me dispuse a buscar información sobre ese monumento, recopilar datos y anécdotas que me ayudaran a dar forma y contenido a la idea.

Así es como fui enterándome de las controversias que últimamente han suscitado este y otros monumentos dedicados a Julio A. Roca. Supe que existe un proyecto presentado por Osvaldo Bayer para desplazar el que está en la ciudad de Buenos Aires y poner en su lugar uno que represente a una mujer originaria. También leí que hay un petitorio llevado adelante por Fernando Chain en el que solicita al gobierno de Bariloche sustituir el monumento del Centro Cívico por una escultura que represente a una familia mapuche.

Toda esta nueva información reafirmó la idea de que limpiar ese monumento ya no era una mera intervención estética, y que incluso podía ser controversial.

Permítaseme hacer aquí un gran paréntesis antes de continuar con la crónica que nos ocupa.

Quisiera aclarar, para que no queden dudas de lo que pienso con respecto a lo que Roca representa: concuerdo absolutamente con la descripción que Bayer y Chain hacen de él. Sin embargo, creo que ambos proyectos (tanto el de Bayer como el de Chain) encierran un enorme error conceptual, que puede incluso resultar perjudicial a cualquier proceso democrático. Insisto en que estoy de acuerdo con que el monumento a Roca representa, simboliza y encarna una ideología muy clara y sin dudas de las más nefastas y despiadadas que hayan existido en esta parte del mundo. Creo que por esa misma razón lo tenemos que tener siempre presente, y más ahora, que estamos viviendo en democracia. Roca indudablemente personifica el mal encarnado en la ambición desmedida, en la explotación de los seres humanos, el terror y la negación de la diferencia. Pero todo lo que él representa está también dentro de nosotros en potencia. Si no lo aceptamos, nunca saldremos de la dicotomía de creernos mejores que los demás.

Al mal hay que acecharlo, y para ello tenemos que tenerlo siempre presente. Y tengo la convicción de que el arte es una gran herramienta para ese propósito. El arte no está al servicio de conmemoraciones, ni es la aprobación de la bondad de ninguna figura, sea Roca o un originario. El arte es la posibilidad de ver que nada de lo que está dado por supuesto es así, y por eso no somos dueños de nada, ni siquiera de nuestras convicciones. Todo es una construcción colectiva. Y solo aceptando nuestro pasado podemos iluminar sus oscuridades.

Desplazar una escultura no ha representado ningún cambio sustancial o evolución en ninguna sociedad. Solo se aprende y se superan situaciones aceptando que tanto lo bueno como lo malo forman parte constitutiva de nuestra historia y de nosotros mismos. Creo incluso que

reemplazar el monumento de Roca por una escultura de una mujer originaria sería el acto más amnésico, indiferente e irrespetuoso que podríamos hacer hacia las culturas que aún le rinden culto a la Pachamama.

Pensemos primero que esas culturas nunca hicieron ni se les ocurrió hacer un monumento conmemorativo de ningún tipo: la costumbre de erigir monumentos metálicos la hemos heredado de ese Occidente que, mal que nos pese, tan bien representa el general Roca. Tanto los mapuches como los tehuelches y otros pueblos de América y el mundo no solo no hacen monumentos, sino que no manejan la noción de propiedad ni de nación que esos monumentos detentan.

Por otro lado, esas culturas no representaron nunca la figura humana del modo que se pretende hacer con la mujer originaria, y estoy seguro de que eso tiene sus profundas causas en la cosmología de esos pueblos. Ese solo hecho debería ser suficiente argumento para señalar que hacer un monumento de esa índole es, sin dudas, una falta total de consideración hacia el pensamiento más profundo de esos pueblos.

El proyecto de Chain de edificar una familia mapuche y emplazarla en lugar de la escultura de Roca presenta problemas más complejos aún. Pues ya no solo cae en el error de monumentalizar la cultura mapuche, sino que también da por sentado que esta cultura rinde culto a los núcleos familiares, como una familia católica de obreros (religión que, nuevamente, tan bien representa el general Roca). Hacer ese monumento, entonces, sería la manifestación más cabal de indiferencia hacia el pueblo mapuche y su especificidad. Y demostraría el triunfo definitivo de Roca y de todo lo que él representa sobre cualquier otra forma de pensamiento u organización.

Una placa

Ahora que aclaré mi posición con respecto a la polémica en torno al monumento a Roca, quisiera retomar mi crónica.

Si bien todas estas argumentaciones reafirmaban que la idea de limpiar el monumento era cada vez más sólida, sabía que corría el grave riesgo de ser acusado de roquista y, por ende, de defender la ideología que él representa.

¿Cómo iba a hacer para que quedara claro que mi intención al limpiar esa escultura era un acto de aceptación que ayudara a trascender lo que ahí estaba representado?

Sin embargo, aunque tuviera claro que lo que al fin y al cabo personificaba Roca era una parte muy oscura de nuestra propia historia, y que limpiar el monumento debía simbolizar claramente el reconocimiento de que esa parte aún nos constituye, sabía que mi acción seguramente sería mal interpretada por un enorme sector de la sociedad y que corría el riesgo garrafal de ser acusado de roquista, fascista, promilitarista, neoliberal, racista, etcétera.

Me sugirieron entonces que agregara a la limpieza del monumento una placa que señalara lo que para mí representa Roca, y así poder disuadir a los que seguramente reaccionarían en mi contra. Decidí entonces agregar una placa. No sabía bien cómo lo iba a realizar, y pensé en varias alternativas. Ya con hacer una placa descriptiva que enumerara las acciones que había llevado adelante Roca, desde las matanzas de miles de seres humanos hasta las propiedades que se adjudicó, los intereses que representó, etc., hubiera sido más que suficiente.

Pero, si bien esa placa me parecía un acto de justicia, no podía dejar de sentirme una suerte de alcahuete con poco vuelo. Incluso me parecía que era una idea bastante inquisidora, que me ubicaba en el mismo lugar de resistencia y negación del que señalaba que debíamos salir; la dicotomía entre bien y mal, víctima y victimario, opresor y oprimido, etcétera.

Otra alternativa, un poco menos obvia, era hacer un análisis estético y descriptivo de la escultura y de ahí desprender lo que en el fondo representa Roca. Porque, como señalé anteriormente,

las características estéticas de esta escultura están muy lejos de la figura ecuestre de un héroe. Como si el escultor mismo, en un acto inconsciente, hubiera dejado las claves para que en el futuro pudiéramos desprender del propio análisis de su obra todos los males que había causado ese hombre en las tierras que ahora lo rodeaban.

La falta de conexión entre el jinete y el caballo –como si lo hubieran puesto para la foto– da la idea de alguien que ni siquiera sabe montar. Eso ya podía servir para hablar de su vínculo (y el de casi todo Occidente) con los espacios naturales. La mirada amarga y perdida en sí mismo, la actitud de sus manos, la postura del caballo, que está con las cuatro patas clavadas en la tierra y la cabeza extendida y gacha, eran todos elementos que me podían servir para describir la falta de armonía de esa figura con el espacio que la rodea. Y de ahí derivar en su afán de dominio y posesión de lo que no puede ser propiedad de nadie, y todas las atrocidades de las que fue responsable.

Esta idea me parecía mejor que la anterior, pero, sin embargo, seguía sin convencerme. Aunque resultaba algo más poético y menos inquisidor, me parecía muy extenso y descriptivo. Entonces una terrible duda me asaltó: ¿quién era yo para decir algo sobre una figura como Julio A. Roca? Con todo lo cuestionada que puede estar su imagen hoy, sigue siendo un personaje importante de la historia de la Argentina; una parte nefasta, pero una parte que no se puede negar. Sentía que mi proyecto seguía encerrado en la disyuntiva negación-aceptación, y que debía salir de ahí de algún modo.

Comencé a buscar textos, discursos, documentos pertenecientes a la historia argentina que me ayudaran a dar cuenta de lo que quiero decir. Documentos anteriores incluso a Roca y otros más recientes. Estaba seguro de que ahí encontraría una ayuda para encarar el problema.

Me sorprendí al enterarme de que Juan Bautista Alberdi escribió un texto que perfectamente podía funcionar a mi propósito. Si bien es un texto que le dirige a Sarmiento, Alberdi hablaba allí de lo que a mí más me ocupaba: la aceptación del mal como parte constitutiva de nosotros y nuestra historia. He aquí el fragmento del texto de Alberdi:

Con cuanto contiene y forma la desgraciada República, se debe proceder a su organización, sin excluir ni aun a los malos porque también forman parte de la familia. Si establecéis la exclusión de ellos, la establecéis para todos, incluso para vosotros. Toda exclusión es división y anarquía. ¿Diréis que con los malos es imposible tener libertad perfecta? Pues sabed que no hay otro remedio que tenerla imperfecta y en la medida que es posible al país, tal cual es y no tal cual no es.

A medida que seguía meditando el texto de la placa, más me convencía el fragmento de la carta de Alberdi. La única duda que aún tenía era que seguramente iba a prestarse a confusiones. Probablemente algunos creerían que el texto pertenecía a Roca, y otros, que el que estaba representado en esa escultura era Alberdi. Sin embargo, eso no me preocupaba tanto. La confusión me parecía que ayudaría a disolver la separación entre buenos y malos, incluso con cierta gracia.

Un puente

De pronto encontré algo que hizo que el proyecto diera un vuelco definitivo. A medida que seguía buscando documentación, me topé con un texto escrito por Eva Perón que resultó ser el que me dio la clave para salir definitivamente de mis propias contradicciones:

Solo reconozco dos palabras como hijas predilectas de mi corazón: el odio y el amor. Nunca sé cuándo odio ni cuándo estoy amando, y en este encuentro confuso del odio y del amor frente a la oligarquía de mi tierra –y frente a todas las oligarquías del mundo– no he podido encontrar el equilibrio que me reconcilie con las fuerzas que sirvieron antaño entre nosotros a la raza maldita de los explotadores.

Cuando leí ese fragmento confieso que quedé algo perplejo. Todo mi propósito se desdibujó y estuve a punto de abortar el proyecto.

El problema no era entonces la separación entre el bien y el mal. El asunto realmente giraba en torno a la imposibilidad de discernir entre el amor y el odio.

Me di cuenta de que era yo el que se resistía y no lograba salir de esa misma partición. Y que "este encuentro confuso del odio y del amor" era, al fin y al cabo, todo lo que se ponía en juego.

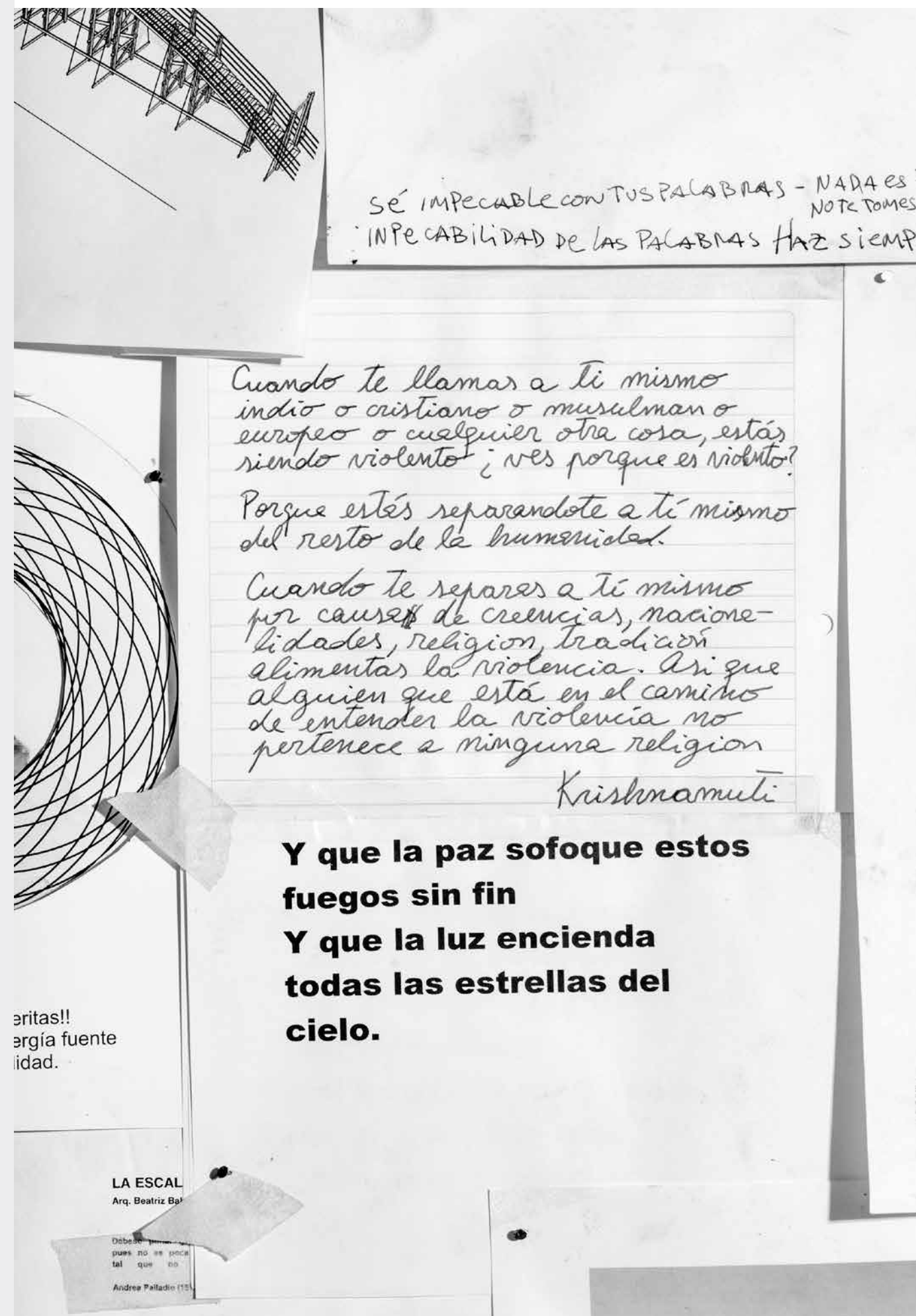
Limpiar el monumento se transformó, por ende, en un acto desinteresado hacia una figura que representa a la raza maldita de los explotadores.

¿No era eso acaso lo que buscaba a fin de cuentas, interceder sobre esas fuerzas —que, asumo, forman parte de cada uno de nosotros— para así reconciliarme con todo el resto de la humanidad?

Pero, ¿cómo trascender esa contradicción? ¿Cómo encontrar el equilibrio que medie entre un amor y un odio indiscernibles? ¿Qué se debe hacer para estar por encima del rencor acumulado en tantas toneladas de bronce?

Entendí que para salir de la dicotomía entre amor y odio que sigue alimentando esa figura debía mirar las cosas desde otra perspectiva. Para trascender ese rencor había que estar por encima de él. Me propuse entonces diseñar un puente que pasara por arriba del monumento a Roca.

Tomás Espina
Julio de 2012





GEOMETRIA SAGRADA

Ejemplos y dibujos vectoriales



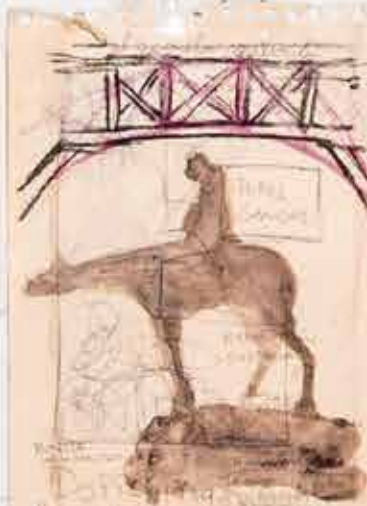
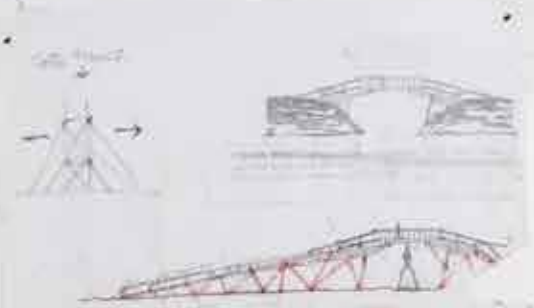
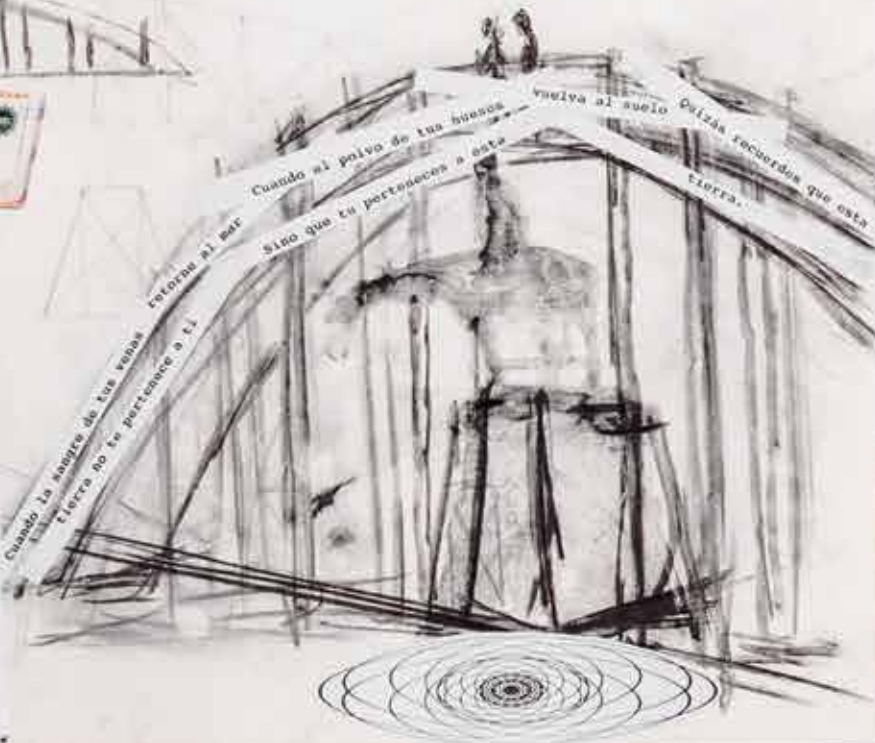
Mujer Originaria



El triángulo equilátero posee las mismas proporciones...
El círculo azul y el gris guardan las mismas proporciones...
El triángulo equilátero...
El círculo azul y el gris guardan las mismas proporciones...
El triángulo equilátero...
El círculo azul y el gris guardan las mismas proporciones...



ente de n... dh Kosi (Nepal)



EL CURO DE METATRON



LOGICA P...
Muy Bie...
Bien...
CUATRO PUNTOS CAR...
CIRCULO CEREMONIA

y que LA TAE se forma ESTOS F. como SIN FIN...
y que LA WE se forma TAMBIEN LAS ESTRUCTURAS DEL CIO...

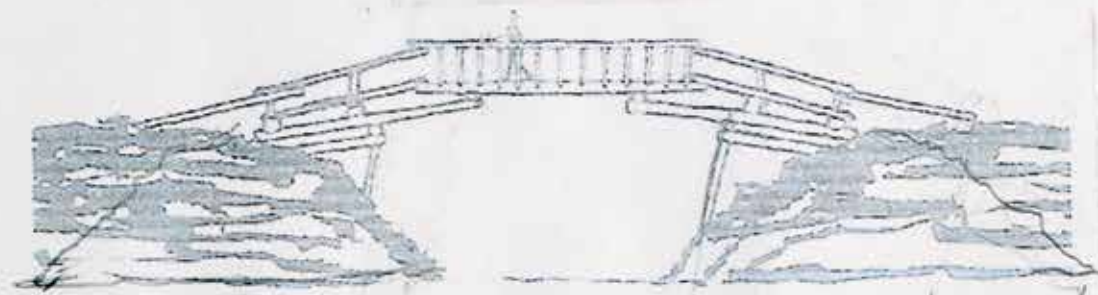
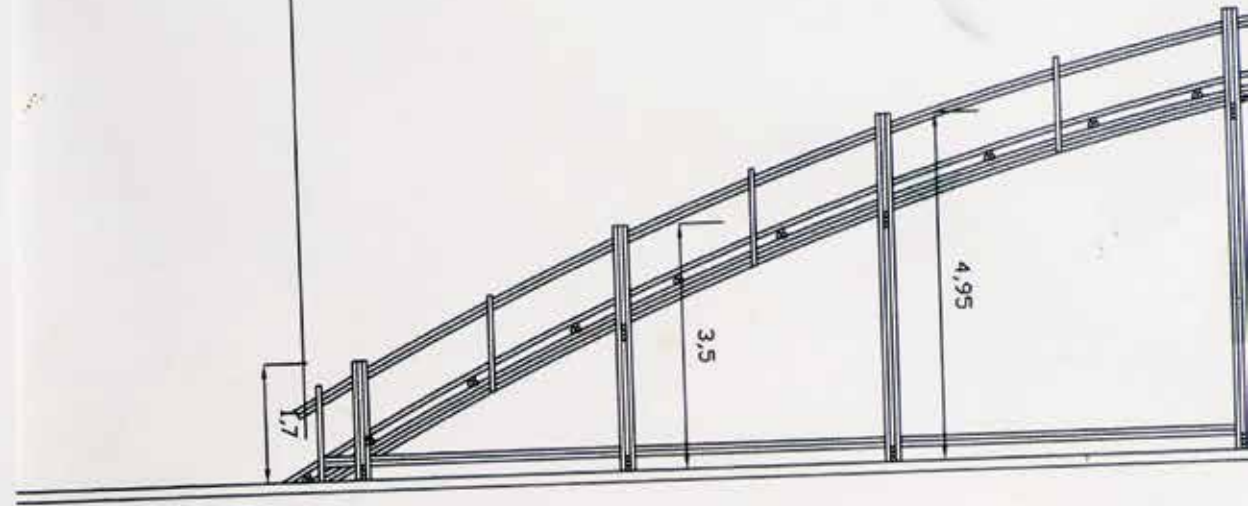
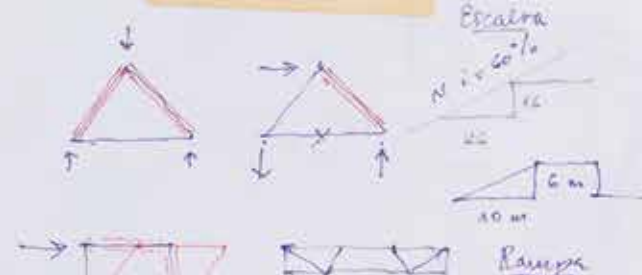
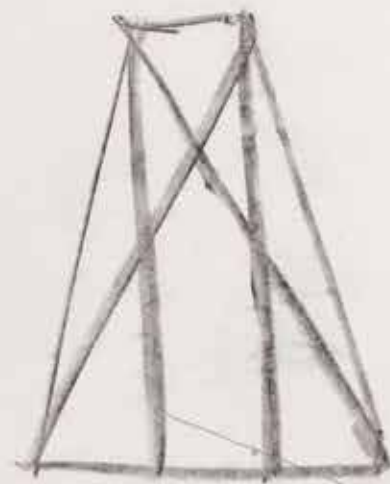
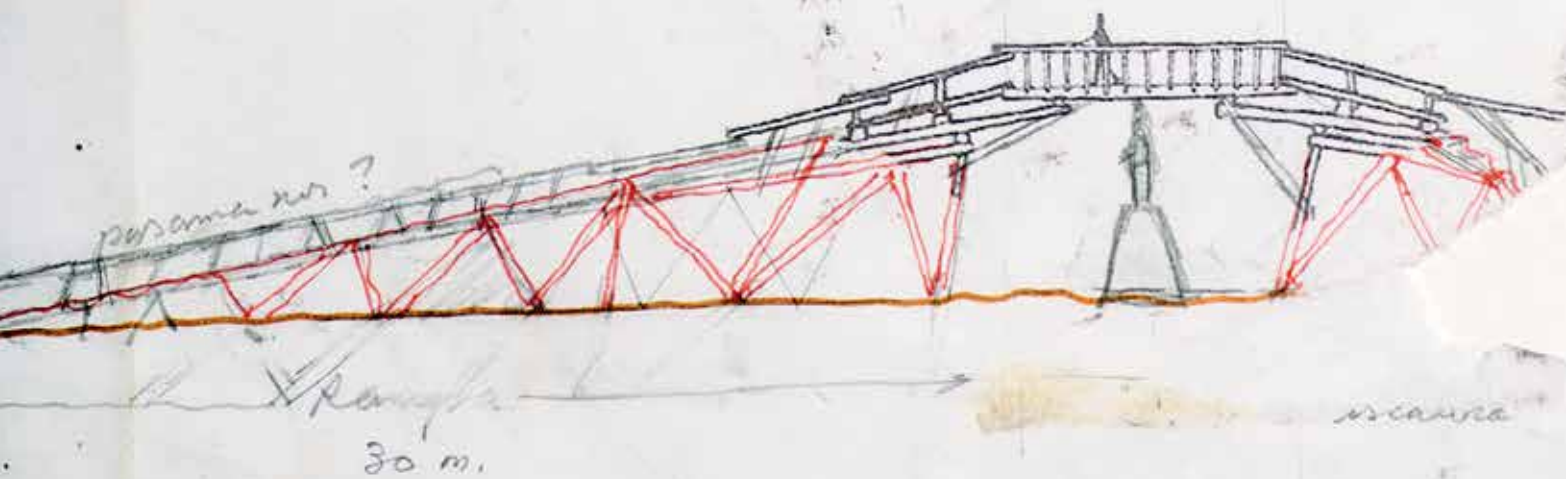


FIGURA 8.32: Puente de madera en cantiliver Duch Khasi, Nepal. Un extremo de las vigas de madera en cantiliver está anclado bajo la piedra final en cantiliver sostiene el espacio central.



Quando el polvo de
Sino que tu perten
Cuando la sangre de tus venas
tierra no te pertenece a ti
retorne al mar

jas
or.
y
mor
nte





138 - 141
Geometría sagrada [Sacred Geometry], 2012
 Puente peatonal sobre el monumento a Julio Argentino Roca [Pedestrian bridge over the monument to Julio Argentino Roca]
 Madera y metal [Wood and metal]
 35 x 1,70 x 6 m
 San Carlos de Bariloche, Argentina
 Programa *In situ, Arte en el espacio público*, organizado por la [program organized by the] Secretaría de Cultura de la Nación
 Curador [Curator]: Andrés Duprat

LOS HABITANTES DEL PUENTE

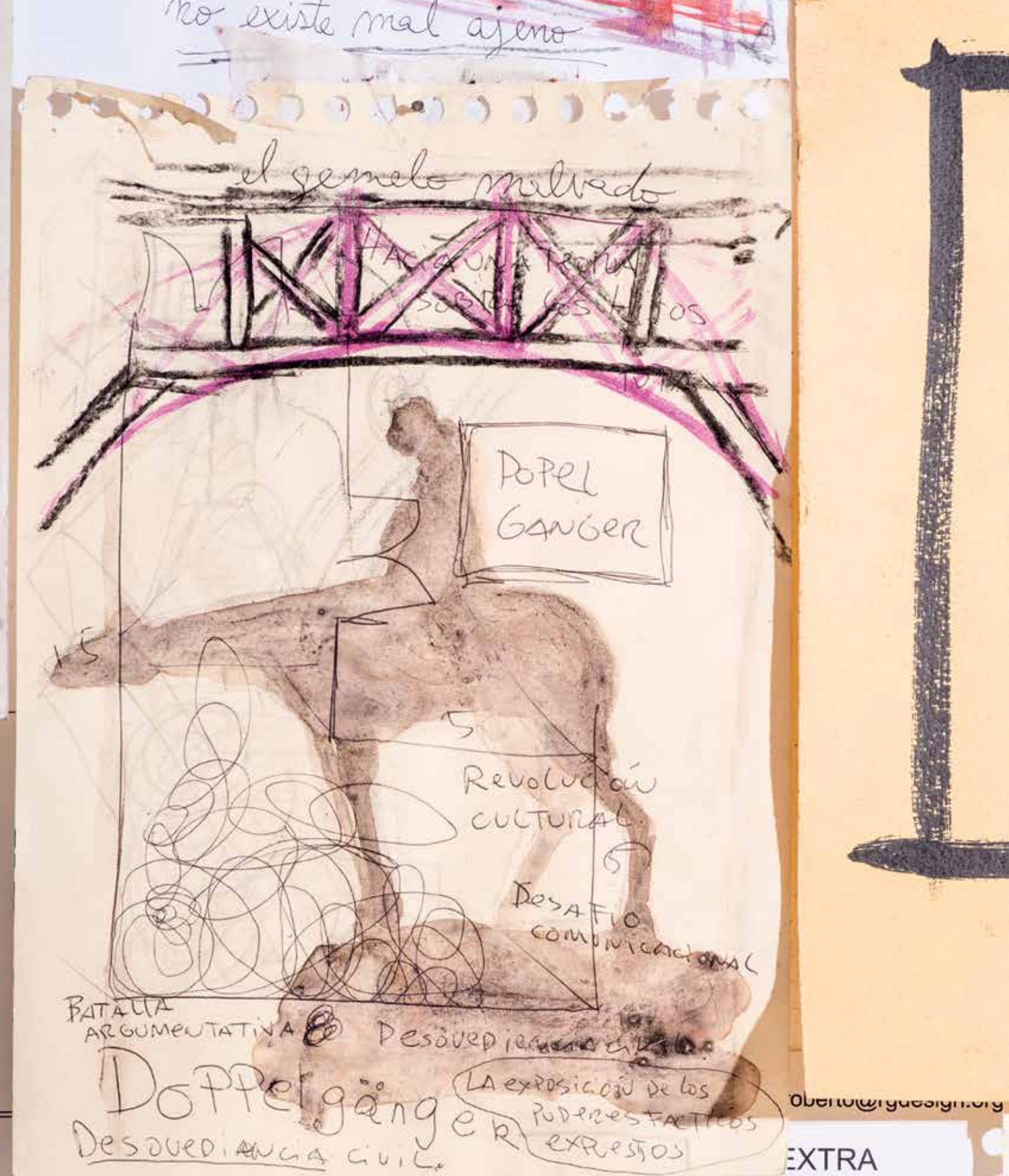
Al día siguiente del armado del puente que pasaría sobre el monumento a Julio Argentino Roca en el Centro Cívico de Bariloche, y cuando faltaba media jornada de trabajo para terminarlo, estallaron los saqueos en la ciudad y las autoridades declararon el estado de sitio. Gendarmería rodeó la plaza y no pudimos avanzar con su construcción. Nos ordenaron que lo desmontáramos de inmediato, argumentando que habían llegado amenazas de que esa noche bajarían “los del alto” con la intención de quemarlo.¹ Como nos negamos a desarmar la estructura hasta que dieran la orden desde la Secretaría de Cultura de la Nación (el organismo que me había convocado y que financiaba el proyecto), esa misma noche finalmente bajaron “los del alto” y en lugar de quemar o destruir el puente, se lo apropiaron. Instalieron carpas alrededor y lo llenaron de banderas con pancartas en reclamo de promesas incumplidas y trabajo legítimo. El puente estuvo habitado un mes; en ese lapso, el intendente tuvo que renunciar, y recién asumidas las nuevas autoridades, llegaron a un acuerdo con “los habitantes del puente” para que levantaran campamento. Así el puente fue desmantelado de modo pacífico y sin llegar a ser inaugurado.

Una noche, cuando estaba recién habitado, fui con la intención de conocer a quienes acampaban en él. En el centro del campamento habían hecho un pequeño fuego donde cocinaban algo, unos hacían música y otros conversaban. Me presenté al que parecía ser el líder y me invitó a sentarme con ellos, me ofrecieron comida y un vaso de vino. Al rato, un joven de unos 20 años se me acercó y se presentó de un modo sumamente respetuoso, me dijo que su nombre era Oscar, que trabajaba en una radio de la comunidad mapuche y que quería hacerme unas preguntas. Fue simple y claro: “¿Por qué había querido hacer un puente sobre el monumento a Roca?”. Le conté del proyecto en general y de mi intención de poder revisar la figura de Roca desde otra perspectiva. Escuchó respetuosamente, entre extrañado e interesado, me agradeció el tiempo que le había dedicado y luego guardó un silencio casi incómodo. Al cabo de un rato (que pareció eterno) me pidió permiso para decirme sus palabras (así se expresó). Me contó que él pertenecía a la comunidad mapuche, que antes de la “Campaña del desierto”, en ese lugar habitaban sus ancestros y que utilizaban como eje ritual para sus ceremonias los cuatro puntos cardinales. Cuando llegaron los conquistadores —además de todo lo que sabemos que hicieron— también impusieron la lógica binaria que es característica de Occidente, que elimina los cuatro puntos cardinales y los reemplaza por dos, el Norte y el Sur. Por eso el monumento a Roca está emplazado mirando al Norte, me dijo. Para los mapuches el Norte simboliza el origen de la autoridad, y por eso puede devenir en mal; mientras que el Sur es lo receptivo y el bien. El único modo de que esas fuerzas no se enfrenten y podamos vivir en armonía es incorporar el Este y el Oeste: o sea, hacer una cruz. Entonces me dijo que al construir un puente que atravesaba el monumento de Este a Oeste estaba restableciendo la cruz originaria a la que sus ancestros rendían tributo, y que lo que estaba ocurriendo allí era un acto de “geometría sagrada”.

Le agradecí infinitamente su lectura y me despedí de él y del campamento. Al llegar al hotel, aún conmovido por sus palabras, busqué en internet “geometría sagrada”, y las imágenes que aparecieron eran las mismas que se me presentaban en las ceremonias con plantas medicinales.

Tomás Espina
Septiembre de 2013

¹ En Bariloche se denomina “los del alto” a los marginados, los excluidos y los pobres, entre los que se incluye a la comunidad mapuche, que vive a las afueras de la ciudad en condiciones muy precarias.



LISTA DE OBRAS / CHECKLIST *

(Habitación quemada)
La furia de Léucade, 2009
[(Burnt Room) Lefkada's Fury]
Hollín sobre pared
[Soot on wall]
Colección [Collection] Museo
Nacional de Bellas Artes Neuquén

BIG BUM, 2009
Pólvora sobre tela
[Gunpowder on canvas]
400 x 300 cm
Colección privada
[Private collection]

Sin título [Untitled], 2010
Punta seca
[Drypoint]
P/A [Artist's proof]
70 x 50 cm

Geometría sagrada
[Sacred Geometry], 2012
Bocetos para un puente
[Sketches for a bridge]
Medidas variables
[Dimensions variable]

Ya fui mujer [I Was Woman],
2012-2015
Acuarela, tinta, detergente, polvo
de carbón y fluidos sobre papel
[Watercolor, ink, detergent, carbon
powder, and fluids on paper]
17 obras [works] 29 x 21 cm
14 obras [works] 29,7 x 42 cm
9 obras [works] 57,5 x 42 cm

Círculo [Circle], 2012-2015
Carbonilla sobre papel
[Charcoal on paper]
4 obras [works] 56 x 48 cm

Ejercicios para la neurosis
[Anti-Neurosis Exercises], 2015
35 carbonillas sobre papel
[Charcoal on paper]
48 x 36 cm
Colección [Collection]
Balanz contemporáneo

Ánfora madre
[Mother Amphora], 2015
Terracota [Terracotta]
50 x 40 cm de diámetro
[diameter]
Colección privada
[Private collection]

Tomás Espina en colaboración
con [in collaboration with]
Pablo García
Haití [Haiti], 2016
650 cabezas de terracota
[terracotta heads]
Medidas variables
[Dimensions variable]

Expulsión del paraíso
[The Expulsion from Paradise], 2017
Hollín y carbón sobre pared
[Soot and charcoal on wall]
72 x 102cm

* Obras incluidas en la exposición *Fiebre y geometría*,
realizada entre el 22 de marzo y el 5 de mayo de 2019.





BIOGRAFÍA / BIOGRAPHY

Tomás Espina nació en Buenos Aires en 1975, y vivió en su niñez y adolescencia entre México, Mozambique, Santiago de Chile y Córdoba. En 1997 se instaló en Buenos Aires para cursar estudios de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (actual Universidad Nacional de Arte, UNA), de donde egresó como licenciado en Artes Visuales en 2005. Ha recibido becas de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Atlantic Center for the Arts (ACA), Estados Unidos (2004). Obtuvo el Primer Premio Petrobras/arteBA 6ª edición, Buenos Aires (2009); el Tercer Premio Cultural Chandon, San Miguel de Tucumán (2005), y el Segundo Premio Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires (2002), entre otros. Fue distinguido por la Asociación Argentina de Críticos de Arte como Artista del Año en 2009, y como Artista Iniciación del Año en 2002. Participó durante 2011 de las residencias MAC VAL, en Francia, y Art Omi, en los Estados Unidos. Es agente del Centro de Investigaciones Artísticas (CIA).

En 2010 se publicó *Pira*, un libro de artista que reúne una selección de obras producidas entre 2001 y 2010.

Durante 2018 fue docente, junto con Florencia Rodríguez Giles, del programa de formación Artistas x Artistas, de la Fundación El Mirador, y del Programa de Artistas PAC.

En 2019 presentó, junto con Natalia Di Cienzo, *El Retino es una Cula (Dramaturgia para una conferencia)*, en el Festival Internacional de Dramaturgia, y en coproducción con la XII edición del Festival Internacional de Buenos Aires; invitado por Plataforma Fluorescente, con curaduría de Matías Umpiérrez, y de acuerdo con un manual comisionado a Paul B. Preciado.

Su obra forma parte de las colecciones de los museos de Arte Moderno de Buenos Aires, de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y de Neuquén; MAMCO - Musée d'art moderne et contemporain, Ginebra, Suiza; MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, Francia; la CIFO Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Estados Unidos; el Deutsche Bank, el Banco Supervielle, además de numerosas colecciones privadas locales e internacionales.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Tomás Espina was born in Buenos Aires in 1975; as a child and adolescent, he and his family lived in Mexico, Mozambique, Santiago (Chile), and Córdoba (Argentina). In 1997, he moved to Buenos Aires to study painting at the Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (now the Universidad Nacional de Arte, UNA), from which he graduated in 2005. He has been awarded grants from the Secretaría de Cultura de la Nación and the Atlantic Center for the Arts (ACA), the United States (2004). Major prizes received include first prize at the sixth edition of Petrobras/arteBA, Buenos Aires (2009); third prize at Premio Cultural Chandon, San Miguel de Tucumán (2005); and second prize at Premio Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires (2002). He was named Artist of the Year in 2009 by the Asociación Argentina de Críticos de Arte, and New Artist of the Year in 2002. In 2011, he participated in the MAC VAL residency in France and in Art Omi in the United States. He is an agent of the Centro de Investigaciones Artísticas (CIA).

In 2010, *Pira*, a book featuring a selection of works produced from 2001 to 2010, was published.

In 2018, he—along with Florencia Rodríguez Giles—was named a professor at Artistas x Artistas, an artists' education program run by Fundación El Mirador, and at Programa de Artistas PAC.

At the invitation of Plataforma Fluorescente, curated by Matías Umpiérrez, and in keeping with a handbook commissioned to Paul B. Preciado, he and Natalia Di Cienzo presented *El Retino es una Cula (Dramaturgia para una conferencia)* in 2019 at the Festival Internacional de Dramaturgia, a co-production with the twelfth edition of the Festival Internacional de Buenos Aires.

His work forms part of the collections of the following museums in Argentina: the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires; and the Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén. It figures in the collections of the following museums in other countries: MAMCO - Musée d'art moderne et contemporain, Geneva, Switzerland; MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France; the CIFO Collection, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, the United States; the Deutsche Bank; the Banco Supervielle. It is also found in numerous private collections in Argentina and abroad.

He lives and works in Buenos Aires.

**Exposiciones individuales /
Solo Exhibitions**

2019

Fiebre y geometría, Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, Argentina

2018

Trafic, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina

2017

Haití, Bienalsur, Museo del Barro, Asunción, Paraguay
Trafic, AMIA, sala de exhibiciones / exhibition gallery, Buenos Aires, Argentina

2016

Soluciones potenciales, Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina
Ya fui mujer, Museo Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina
Haití (en colaboración con / in collaboration with / Pablo García), Museo Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina

2015

Ya fui mujer, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina

2012

Dominio, MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain, Ginebra, Suiza / Geneva, Switzerland
Gansaigt, Art & Public, Ginebra, Suiza / Geneva, Switzerland

2011

Dominio, MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, Francia / France

2010

Rasgunario, Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina

2009

Retratos sociales, Casa Museo Lino E. Spilimbergo, Unquillo, Córdoba, Argentina
Nigredo, Sala Gasco, Santiago, Chile

2007

Ignitions, Panamerican Art Projects, Miami, Estados Unidos / the United States

2005

BUM, Centro Cultural España Córdoba (CCEC), Córdoba, Argentina
Muaré, Galería Artis, Córdoba, Argentina

2003

Entre líneas, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires, Argentina

2002

Colectivo-Colectiva (en colaboración con / in collaboration with / Martín Cordiano, Lorraine Green y / and Amalia Pica), Argüibel Art Gallery, Buenos Aires, Argentina

Exposiciones colectivas / Group Exhibitions (selección / selection)

2018

Clavel de aire / exilios, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina

2017

Como un destello, Casa del Bicentenario, Buenos Aires, Argentina

2015

My Buenos Aires, La Maison Rouge, París, Francia / Paris, France

2014

Empujar un ismo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina
Cromofobia, MACBA - Fundación Aldo Rubino, Buenos Aires, Argentina
PARC, Perú Arte Contemporáneo, Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Lima, Perú / Peru
Yo, nosotros, el arte, Fundación OSDE, Buenos Aires, Argentina
La protesta, Hospicio Las Casas, Guadalajara, México / Mexico

2013

Mom, am I Barbarian?, 13ª Bial de Estambul, Turquía / 13th Istanbul Biennial, Turkey
30ª Bial de Artes Gráficas, Liubliana, Eslovenia / 30th Biennial of Graphic Arts, Ljubljana, Slovenia

2012

Arte en espacio público, Secretaría de Cultura de la Nación, Bariloche, Argentina
El Panal / The Hive, 3ª Trienal Poli/ Gráfica de San Juan / 3rd San Juan Poly/ Graphic Triennial, Puerto Rico

2011

3ª Bial de Arte Contemporáneo del Fin del Mundo / 3rd End of the World Biennial, Ushuaia, Argentina
Nuit Blanche, Théâtre des Abbesses, París, Francia / Paris, France
St. Moritz Art Masters Projekt, Badrutt's Palace Hotel, St. Moritz, Suiza / Switzerland
Arte argentino actual en la colección de Malba. Obras 1989-2010, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Argentina
Tableaux, Magasin, Grenoble, Francia / France

Sabotaje en el Macro, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Castagnino+Macro, Rosario, Argentina

2010

Beuys y más allá, el enseñar como arte, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina

2009

Argentina hoy, Centro Cultural Banco do Brasil, San Pablo, Brasil / São Paulo, Brazil
Grito e escuta, 7ª Bial del Mercosur / 7th Mercosul Biennial, Porto Alegre, Brasil / Brazil
Premio Petrobras a las Artes Visuales 2009, arteBA, Buenos Aires, Argentina
Lo permanente y lo transitorio, Espacio Cultural de la Embajada del Brasil / Cultural Space of the Brazilian Embassy / Buenos Aires, Argentina

2008

Urbanidades, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina
Visions, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard, Francia / France
Volare, Límite Sud, Buenos Aires, Argentina
Objetos de mi pasión, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina

2007

Pampa, ciudad y suburbio, IMAGO Espacio de Arte, Fundación OSDE, Buenos Aires, Argentina

2005

Pintura sin pintura, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina

2004

Instinctive, Andrea Rosen Gallery, Nueva York, Estados Unidos / New York, the United States





The Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén is honored to present *Fiebre y geometría*, an exhibition of work by Tomás Espina.

Espina's exquisite and far-reaching production encompasses different temporalities; it embraces a critical commitment to exposing social tensions, cultural otherness, and asymmetrical dialogues.

In restoring visual memory, Espina inhabits worlds of fire, appropriating on occasion forms and images with which to generate new representations in analogous manners.

Unruly and paradoxical, Tomás Espina is a tireless artist; his monumental production offers us a unique opportunity to visualize the impact of revolutions from his singular perspective.

Ivana Quiroga

Director of the MNBA Neuquén

--

Fever and Geometry

Jimena Ferreiro

I've been woman, now I'll be animal, stone, plant, or cosmic dust...

Alan Pauls¹

At the risk of reducing art's unfolding over time to a linear and intelligible sequence, Tomás Espina's life as an artist could be summed up as follows: in the past, he worked with gun powder; he produced many of the most iconic works of Argentine art from the 2000s; in mid-2009, at the height of that trance, he decided to shed his skin—or to burn his old costume—retreating into drawing and re-founding his poetic. With none of fire's spectacle or explosives' grandiloquence, he re-situated his work, dissecting Brueghel's painting during long nighttime sessions, following the trace of charcoal in pursuit of a new revelation.

Thanks to his detachment from that earlier work—his celebrated production from 2001 to 2010 compiled in the book *Pira*²—he was able to lay the basis for new series that were organically bound to it, series that addressed new themes as well as longstanding obsessions. The fires that consumed the Unquillo carnival floats during the nineties³ turned into the gun-powder-explosion images of the early-2000s Argentine financial and political crisis, "which themselves turned into the carbon debris in which much of his current work is steeped."⁴ The alchemy of materials remains, forging new forms.

The anthological exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, like this book published with it, brings together fragments of Espina's production from 2010 to the present, as well as certain earlier works that act as connectors. It attempts to take root beyond the dualisms that articulate traditional Western thought. *Fiebre y geometría*—Fever and Geometry, the exhibition's title—is a strange combination of delirium and reason. Fluid and undifferentiated, the show aims to transform countless experiences located in the passage between two terms historically pitted against one another.

If contemporary art is based on a series of conceptual speculations and operations on language—most of them ascetic and self-regulated—Tomás Espina is a classic artist. And that is the case not only because of the technical prowess that has characterized his work since the early 2000s, but also—indeed mostly—because of his resolute production of images that capture as a whole the acute experience of the world and the multiple layers of time in a lost heterotopia. If much contemporary

¹ In "Tomás Espina, el artista perplejo," *El País* newspaper, Madrid, March 10, 2016.

² That publication includes texts by Roberto Amigo and Alma Ruiz, and an interview by Claudio Iglesias. It was designed by Vanina Scolavino, Cecilia Szalkowicz, and Gastón Pérsico; María Casado coordinated the funding, which was provided by Afshan Almasi and Eric Sturza.

³ For further information on these actions, see "Carnaval. Conversación en dos actos y tres personajes" in this publication.

⁴ Eduardo Stupía in his interview with Tomás Espina "Un ejército de setecientas cabezas," *Página/12* newspaper, April 5, 2016.

art is professional and doggedly mainstream,⁵ his is *subaltern* and dissident; it acts of negotiation, social experiment, and magic.

Art is always a potentiality waiting to happen. The ethical foundation of its practices is "the tie between subjectivity and community."⁶ Art ensues between individual experience in the solitude of the artist's mind⁷ and the encounter with the other, with the collective that bears out the work and makes it socially relevant: contingency, ubiquity, and urgency.

Throughout this exhibition and the works in it, the circle appears as perfect form adulterated, and the ring as expression of togetherness that later turns into undifferentiated mass, into fusion of bodies and substances, into monstrous transhistorical heads, into cloud and steam, into ash and bridge. A chain of meanings that reveals the memory of the *pathos* that has run through our culture throughout the ages.

To what age do these images belong? From what period is that twisted form, the one torn between resistance and ecstasy—between fever and geometry—that obsessed Aby Warburg to the point of madness? That form that lurks in bestiaries from time immemorial, in cave drawings, in primitive carvings, in incisions in metal, in clay figures, in an entire repertoire of *deformed* images that Tomás Espina calls on in his work.

Rather than produce images, what he does is *eat away at* the ones that already have a social existence. He "unhinges them," as he likes to say. He makes them explode and subjects them to processes that entail fire, soot, and the mold that grows on their surface, eroding their support and transforming their existence. He *ignites* images, rendering them zombies adrift between form and formlessness.

Espina composes his series like phases of a ritual. Hence fire, which is origin, healing, and destruction. Hence an iconography that summons the powers of the shaman, the medium, and the coven, that makes reference to Carnival and the suspension of the social order, to the *monstrous* that possesses the cry in the dark, and to the form that sheds its humanness to become sheer corporality.

We can imagine his works as the product of the lights and shadows in Plato's cave, or as the mark left when some piece of matter crashed into the walls of a primitive cave, trying to escape the perils—natural and supernatural—that lurk outside. Or as the ossuary in which the bodies of martyrs mingle. Or, stranger still, we can imagine them from a future archeological perspective of contemporary cultural practices in a sort of "archeological Halloween," to use Eduardo Stupía's phrase.⁸

Ritual time, which predates the time that codified historical narrative, is at the core of his works. It is the time of the body, fever, and pleasure; of ecstasy and organic states, before social prophylaxis turned those *sticky, muddy, and smelly* worlds into the abject, into terror and shame—or their counterpart, decency, order, and progress.

That's why, in his work, everything is jumbled together, contaminated. And that's also why it can move freely from the state of ideal speculation at play in platonic solids to the queer confession of *Ya fui mujer*,⁹ why it can topple one of the foundational myths of the Argentine nation state—the one about the invention of the desert and its conqueror, Julio Argentino Roca—by building a bridge and passing right over him.¹⁰

What other imaginaries make up his soot phantasmagorias? What new subjectivities do they hold? If Tomás Espina's art is the product of a state of crisis, he redoubles his efforts to get beyond himself, to work from somewhere else, and to get at—if only for an instant—the very origin of things, their original name, the stuff of matter.

⁵ These topics are discussed in the previously cited interview.

⁶ These are the words of Claudio Ongaro Haellerman, a friend of the artist and his professor at the Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (see the biography in this publication). The phrase was mentioned by Syd Krochmalny in the article "Surfeando por el Facebook de carbonilla. Los retratos de Tomás Espina en el pueblo de Unquillo" (*Radars* supplement, *Página/12* newspaper, January 31, 2010), where Krochmalny makes reference to an e-mail exchange between Espina and Ongaro.

⁷ The artist explores this point in a conversation with Verónica Gómez and José Luis Landet included in this publication. Espina argues that the work of art or—rather—what the viewer ultimately perceives is a synthesis of what the artist has mulled over, his or her conceptual ponderings—which are not entirely transferrable.

⁸ Eduardo Stupía, "Un ejército de setecientas cabezas," op. cit.

⁹ See Jimena Ferreiro, "Ya fui mujer," *Otra Parte Semanal*, Buenos Aires, 2016 (<https://www.revistaotraparte.com/arte/ya-fui-mujer/>).

¹⁰ See Tomás Espina's texts "Geometría sagrada" and "Los habitantes del puente" included in this publication.

to, pica-poquito” [it’s a little spicy, it’s a little spicy].” My dad would take seaweed baths, and I would jerk off with the seaweed—you can make a little hole in it (*laughter*).

JL: There you have it—the Carnival thing, which you and Charly worked on later.

V: An almost guilt-free relationship.

JL: When I met you, twenty years ago, you were painting Carnival troupes.

T: Yeah, Carnival is in my work, as is ritual.

V: I was brought up Catholic, really hard line. Not Opus Dei, but Liberation Theology and radical Third Worldist priests.

T: But that’s also a moralist universe.

V: That’s right. I was very religious well into my adulthood. I remember seeing, when I went to Jujuy province for Carnival, a ritual where they unbury the devil. And that, for Catholicism, is very promiscuous, crossing the line between good and evil: darkness is cause for celebration in a sort of metamorphosis. In fact, during Carnival there is no clear distinction between day and night. It’s one long drunken continuum. And there is no difference between the public and the private either; everyone leaves their door open and people go in and out.

JL: And anything is possible.

V: And that illusion of limits and composure vanishes. And those outfits!

T: You start wondering which is the illusion: is it when you are an animal and there are no limits, or is it after Carnival, when you once again become a father, a husband, a civil servant...

V: Yes, but there are some limits. Because those rituals also follow a schedule. They are, after all, rituals.

T: What I meant is that the limits of Western civilization are suspended.

V: The same civilization where death, disease, and old age are still taboo subjects.

JL: But that same religion is also what lets Carnival happen. It comes from there, from the chapel taken out into the square. Especially in Latin America. How are the devout drawn in? With the outdoor chapel in a sort of courtyard where they can sing—and they can sing whatever they want.

V: They are survival strategies.

JL: And then they draw them into the temple, which they themselves built. That’s why they put the idols in the niches—to draw them in and let them appropriate the place.

V: The Catholic Church has been very savvy when it comes to survival strategies. And what you are describing is one of them.

T: They are the ones who created a consensus about time. They even came up with the calendar. They said time would be organized the way it is. And Carnival is a time outside of time.

V: A time outside of time on that calendar. Regarding the survival strategies and negotiation that José mentioned, it’s interesting how that appears in your work, as if it drew sustenance from something rebellious, to use a dated word. Something turbulent, or borderline offensive, at times. At the same time, you have been able to produce your work; you’re an established artist that even has a place on the art market—no mean feat in Argentina. You seem to be savvy when it comes to adapting your work, smart when it comes to detecting that there is room for negotiation in the art circuit, negotiation with the curator who calls you with the idea of the van. Another artist, one less willing or who takes less pleasure from that negotiation, might not do it. And your work is rooted in a carefreeness, in a freedom that lets you navigate those waters, lets you circulate. A spirit of negotiation.

JL: Because he loves Masonic lodges. I was thinking that there is always a dark side when he starts talking about his influences and where they come from. He draws on Masonic elements, elements of Latin American native cultures—a whole sloth of references that are now institutions. But not official institutions like Catholicism, even though it has lost so many followers. When I imagine Tomás working in his studio, I always see him with a glass of wine and a piece of charcoal. Like an ancient scribe.

T: I think it has to do with skepticism or with doubting the art institution. With envisioning art as something soiled instead of something unfettered, instead of something with its own logics and norms. Of course, in that negotiation, you win some and you lose some. All three of us are part of a generation that was caught off-guard by the professionalization of art. Artists just a little younger than us take it in stride because art has been professionalized since the time they were born. But we see it from the outside. And that can be a tool, or it can displace you entirely.

V: A sort of naïveté that gives you a protective shell. I see that professionalization, but I also see artists with illusions of grandeur—which is something we don’t have because we came up at another time. I find it easier to talk with guys like [Eduardo] Stupía, Tulio [de Sagastizábal], and Yuyo [Luis Felipe] Noé—who is always picking a fight—and that’s great.

T: Yuyo Noé acts much younger than all of us.

V: He’ll be at all of our funerals...

T: Getting back to religion, I have the feeling that the merchants have finally twisted Jesus’s arm and taken over the temple. We are from a generation where there was still the idea of expelling the merchants from the temple, or that saw them as outsiders. Now the merchant is like the sovereign of the generations we might be able to pass something on to. We have to weed that figure away to be able to talk as peers.

V: Absolutely. I think that at a certain point we felt that divide, and we had to work through it so that it wouldn’t work against us and we wouldn’t find ourselves on the outside or walled off by a sort of utopian naivety, an idea that “This is what I’ve got. I produce it in this context. What is my work’s habitat?” And that’s the starting point for negotiations. Today the work’s habitat is 100% within the work, from the very beginning. And it’s not as if that weren’t the case with our work; it would be very forced to conceive of it outside the studio. But now, almost before the object, the proposal, or whatever exists, there is a strong sense, among younger artists, of the habitat where it will circulate. And that still feels weird to me. It’s not easy.

T: Something that I found useful in interacting with artists from other generations—especially younger generations—was understanding that art is basically affective—that was something that could keep feeding me and my work. And if I can work from that place, I can always sit down with another artist or with other generations of artists. And that wasn’t easy for me. It took me a while to get beyond the idea that art is something intellectual, something that “helps us reflect on reality.” No way. The affective also has to do with Carnival, with ritual. With bodily contact and with the degenerate. It also helped me to see the work of other artists from other perspectives. Which meant that I could—well, if not understand, let myself be affected. Art is, unquestionably, a minefield where the rules seem to be predetermined and you have to follow them. What we can do is put together a reservoir, as if we were panda bears or something. Whether or not you are represented by a gallery that sells your work, whether or not a curator invites you to participate in one show or another, whether or not you are in arteBA or another commercial space, the only way to preserve that reservoir is with affect. It’s the only way. And I think that also changes the work we make. It starts to take on other dimensions.

V: The word “affect” encompasses the world of feelings between beings ...

T: And of sensations. And senses.

V: Exactly. But at play as well in your work (I am thinking here again of Roca, but also of *Haití* [Haiti]—almost all your work, really) is how to be affected by a context. I think that’s pivotal. On the one hand, you look to those sources, the ones from which you draw sustenance or that you latch onto to become even wilder, to keep your eye on the ball, in a sort of communion with the substances you find most nourishing. But also, as an artist, I think your works have a certain courage when they say, “I’ll go out into the world, I’ll venture into a context—Bariloche, AMIA, whatever—and I am willing to be affected by it.”

JL: That means thinking a lot about the viewer. If you look at Tomás’s work from ten or fifteen years ago, it’s very optical, it’s got a lot of visual noise that comes from the mass media—that liquid sense. But the viewer is always at a window looking in at all that disruptive noise that breaks up the image. That fascination with the image had a political weight, because the images he used were related to the current events taking place at that time. But it’s amazing to see how that is phased out so that people can actually start drawing and writing in dust. Many of us have told him, “Tomás, man, put a sheet of glass or acrylic or something over

the table.” To isolate the experience so people won’t touch the work. But he knew that he needed something to happen there. Which is why I think his work has to do with feeling for people he doesn’t know, for the common viewer, too. The idea that “I’m going to make you experience something,” which might also sound like a commonplace, is totally necessary.

V: It’s a tactile experience. The other heads off with the Carnival troupe. It’s the opposite of the virtual contact that is, today, much more entrenched. That’s why I asked you if your work is romantic.

T: The question of participation is always tricky. It gets back to the question of negotiation, and to what extent you let someone else act on your work. I’m going to tell you a story about my dad from when I was a kid. I was expelled from school in Santiago, Chile because I cheated by getting my hands on copies of tests before taking them. But when the principal called my father into the office—I was thirteen or fourteen at the time—she also asked him—I remember, I was sitting right there next to him—if he knew about the parties his son threw at his house, because they were basically orgies. When my father went away, I stayed home alone. And my father told her, “If my son opens the doors to his home, and the world outside is rotten to the core, is that really his fault?” (*laughter*). One would expect, in that situation, a father to scold a son: “No more parties,” stuff like that. And I was thinking about that in relation to my work and how I give it over to viewers to make their marks. And the marks they leave are curses, angry and aggressive drawings. And that makes sense, because the material I give them is what they see in newspaper stands every day, the material itself is already sort of aggressive.

JL: So it activates that.

T: Right. And the work is also social, in a sense, because viewers intervene on it, but also because they see on the table what they have seen in graffiti in the street. So the magazine *Gente* interacts with graffiti that says “Emancipated Women.” That accident in the street that the civilizing norm wants to brush away... There are these initiatives now that reward people for cleaning up graffiti and painting them over in gray. The same things you see on the city walls you see on my tables. And I think there is an added kick because viewers would love to be able to do what they do on the tables on the city’s walls or newspaper stands. Put the word *gato* on top of Macri’s face in *Gente* magazine, for example. And that is what shows up on the table.

JL: And what role does time play in that action?

T: The table is a work that undergoes changes until it vanishes. In Recoleta, there was an argument between a left-wing and a right-wing viewer: the first one wrote the word *gato* and the other one wrote the word *yegua* on top. And then the first guy put something else on top until the dust had scattered. Something similar happened with *Habitación quemada* [Burnt Room].

V: The work in Petrobras?

T: Yes. I had made a burned room in Córdoba in 2005,⁷ four years before Petrobras. I burned it, installed a very dim hanging lightbulb, and left it as it was—completely charred. I didn’t touch a thing. What I noticed on the day of the opening was that the room’s effect was just the opposite of what I thought it would be. When you walked into that pitch-dark space, it seemed as if you were floating in a black hole.

JL: It was contemplative.

T: A harmonious state.

JL: A state of ecstasy.

T: When I burned the room, I thought it would have a strong impact, a feeling of violence, of agony, or of confinement. The sensation in the wake of catastrophe. But just the opposite was true. The people who walked into that room were astronauts in space. It was almost like a womb. That show lasted three months, and people gradually started writing things in secret on the walls. A friend of mine who worked at the cultural center would go in every evening after closing with a blowtorch to burn over the writing so that, the next morning, the room was pitch black again. I didn’t ask him to do that. He did it because he thought scratching the walls like that was disrespectful. When the show was over, I went to take it down. When I started cleaning up, I saw all these messages, one written on top of the other. And I realized that that was the work I wanted to make. But, by then, the show was over. When I returned to that work four years later, I knew what I wanted to do. In 2008 and 2009, all I did

⁷ The work was exhibited at the show *BUM* at the Centro Cultural España in Córdoba, Argentina, in 2005.

was draw. The series *El triunfo de la muerte* [The Triumph of Death] and *Alcaebza ed Surgenda* are from then. I was, by the end of that period, very trained from so much constant drawing. And what I did was burn the room and draw what I remembered of those drawings left at that earlier show in Córdoba. Then, after the opening, some people drew on the work, but this time it was on top of my drawings. There were love notes, smileys, and tags.

JL: In that room and the rest of your work, there is—it seems to me—an infrathin sensation, a feeling of being in a sort of dream, don’t you think?

V: A common thread.

JL: It’s in all your work, but almost unconsciously. There is something in the materiality of things that takes you there, looking on, in a sort of limbo. All the information—individual, universal, historical information—comes later, and you start to weave it together or read it. It’s as if you were stuck in that incomprehensible state. Or maybe it’s because of the material.

V: It’s the material, and there is something tonal about it. You don’t work with a wide color spectrum. There’s a limited and repeating palette determined by...

JL: The earth.

V: By the earth and by burning. It’s almost a monochrome, and that is always pleasing—it gives a sense of refinement.

JL: It’s pleasurable.

T: Empathetic.

V: It’s not atonal, which is disruptive. The monochrome makes your work approachable, even though that monochrome, with its low tones, suggests destruction or pulverization. In any case, there is an appreciation of beauty when you speak of catastrophe, like you did before. No matter how tragic it may be, there is something beautiful in fire, say, something spectacular and hypnotic.

JL: Something always related to death.

T: Yes, darkness, blackness, fire, and catastrophe are always associated with death. But they are also tied to birth—even on a biological level. Think about the moment we go from the womb to the world, when we are born. During a delivery, there is a phase called the ring of fire, because the body has the sense that it is on fire. Catastrophic terminology (*laughter*).

V: Getting back to that tonal or monochromatic quality, there is something in your work that camouflages a situation. Your work with very violent media images, for example, was so carefully made that the result was pleasing, even. It covered up or camouflaged what you used to construct a sort of violence.

T: It’s like a visual delay—and delay is another constant in my work. For the van piece, I chose typographies so synthetic that you don’t understand immediately that they are letters. But once you see that they are, you can’t stop seeing them that way. Or like the swastika in that recent drawing. You might not see it, but once you do you can’t see anything else. The same thing with the *Habitación quemada*. Your eyes have to adjust. At first, all you see is pitch blackness. Then you start seeing the drawings. There’s always a delay.

V: Or a sieve.

T: But, while in the works with gunpowder that delay was intentional, I later realized that it started to appear in my work whether or not I wanted it to. And I think that has to do with the fact that when I draw—even from the time I was little—I squint my eyes to look at the drawings. I thought everyone did, that it was normal.

JL: Once again there is that question of synthesis.

T: Letting another part of your brain take over so that you can see what you hadn’t.

V: In terms of that palette, that monochrome, it seems related to the head series. They seem pleasant and inviting at first, and you want to take a closer look. When you do, though, you start to make out a pretty violent situation, because they are—to my eye, at least—grimacing. It almost looks like they are enduring some kind of pressure. Their humanity is being lost. These are not portraits—on the contrary. Then you put those masks on busts and that creates a whole different way of commemorating a celebrity or a founding father. A sense of struggle sets in—it is seen

in the morphology, in the material. In that one with the cracked teeth, for example. It is almost caricaturesque at times but, under the sheen of monochrome, it is also elegant, in a way.

T: I think senses—sound, vision, smell—tend to protect us. If not, the violence would be relentless. First impressions are always homogenous. Even though I consciously make the materials I use look homogenous, the eye does that automatically: when you see the wall of heads, it looks uniform.

V: Serialization.

T: Exactly. Something similar happens with *Dominio*, the room that was shattered and reconstructed.

JL: You don’t see it. But when you start to, you can’t see anything else.

V: There is something in the details that does you in.

JL: Triggers you, but without doing you in. It’s like what you say about the expression on the face of that figure, which isn’t really a figure or a caricature, the one in the state of absinthe, of ayahuasca, of that disturbing dream state.

V: Being on pins and needles.

JL: That’s why I think we all feel empathy for those heads, because...

T: It’s as if we had already seen them.

JL: Yes. That’s why I said that they are both ancient and futuristic. Like the heads on Easter Island. I was really disappointed when they found the part beneath. All I wanted was the heads; I didn’t want any more information. That was enough. It doesn’t even matter if they are five meters tall.

T: There is also a risk with optical illusions. A lot of artists work with that. What matters, I think, is where you end up when you leave behind the comfort zone where your senses are protected, where whatever it is that is opened up takes you, what it triggers in you. Even though all my works have that delayed-perception component, which is like an illusion, I have never liked artists that explore that just to end in a sort of joke.

JL: Like magicians.

V: That’s right, your work doesn’t have that artifice.

JL: You’ve always been more interested in the backstage of magic, in what makes it work. That is definitely in your work.

T: It depends on what you mean by artifice, though. After all, in the end, everything we artists do is artifice. The question is what memory the experience of the work activates in you.

JL: And do you steer that? Can it be steered?

T: You can steer it back to yourself, but you can’t steer another person’s experience. I think that if you are convinced—speaking in esoteric terms here—that you have lived more than one life, you can steer it in a certain direction. But you have to have that conviction. If you aren’t sure, if you are pragmatic and think that the experience you have had is what has happened to you since the time you were born, you’ll only take it so far. You can’t be conscious of having lived other lives, just convinced of it.

JL: Or intuite it.

T: I would call it a utopian conviction: knowing for sure that you were somewhere but you can’t name that place.

V: Couldn’t we call that faith?

--

--

Sacred Geometry

Tomás Espina

Before diving headlong into my proposal for Insitu Bariloche, I would like to outline briefly the project’s development over time; I think it will shed light on its reason for being and meaning. The first—if not the only—thing that captured my attention during the visit to Bariloche to come up with an art intervention for the city was the monument to Julio A. Roca. I must confess that, initially, I had mixed feeling about it, a combination of abhorrence or repugnance and intrigue, as well as a degree of compassion. The reason for this reaction was not only what the monument represented, but also the sculpture’s aesthetic and the

vandalism that had been enacted on it. It is by no means a poor work of art (I have no doubt about its maker’s talent) but, unlike other equestrian monuments, this one in no way appears to depict a hero or forefather. In fact, the entire composition seems to suggest vast unhappiness. Everything about it underscores the calamitous relationship between the representation and its environment, which makes the sculpture not only pathetic, but also fascinating.

Intuitively and—to some extent—innocently, I decided to clean the sculpture, not knowing exactly what my aim was. I imagined bronze glimmering like a trumpet and an aesthetic somewhere between the fascist and the kitsch. But I sensed that it would not only not be an easy task, but might even prove dangerous. Drawn to the idea, I began running it by my peers to get their opinion. I also began looking for information about the monument, to collect data and anecdotes that would help me give the idea a shape and content.

That was how I found out about the controversies this and other monuments to Julio A. Roca have incited recently. I knew that Osvaldo Bayer had proposed removing the monument to Roca in Buenos Aires and putting in its place one representing a native woman. Similarly, I had read that Fernando Chain had petitioned the Bariloche city government to replace the Roca monument at the Civic Center with a sculpture of a Mapuche family.

All of this new information confirmed my suspicion that cleaning the monument would not be a mere aesthetic intervention, but a controversial act. Before going on with my chronicle, though, I would like to add a large aside. I want to clarify beyond any doubt what I think of what Roca represents: I agree entirely with Bayer and Chain’s assessment of him. Nonetheless, I think that both of their projects entail a grave conceptual error that might even damage the democratic process. Again, I agree wholeheartedly that the monument to Roca represents, symbolizes, and embodies one of the most pernicious and heartless ideologies this part of the world has ever known. And, for that very reason, I believe we have to bear it in mind at all times—perhaps now, when we are living in a democracy, more than ever. Roca indisputably represents evil embodied in unbridled ambition, the will to exploit human beings, and terror before and negation of difference. But everything he represents is latent within us. If we don’t accept it, we will never break out of the dichotomy of believing ourselves better than others.

Evil must be stalked, and so we must bear it in mind always. And art—I am convinced—is a great tool to do that. Art is not at the service of commemorations. It is not there to uphold the goodness of any figure, whether Roca or a native person. Art allows us to see that nothing that seems obvious is obvious, which is why we own nothing at all, not even our own convictions. Everything is a collective construction. And only by accepting our past can we shed light on its darkness.

In no society has removing a sculpture represented real change or progress. The only way to learn, the only way to overcome, is by accepting that both the good and the bad are integral parts of our history and of ourselves. I even believe that replacing the monument of Roca with a sculpture of a native woman would be the most amnesic, apathetic, and disrespectful act we could perform in relation to cultures that, to this day, worship the Pachamama.

Consider, first, that those cultures never made or even entertained making a commemorative monument of any sort: the custom of making metal monuments is part of the Western tradition which—much to our chagrin—General Roca so aptly represents. Mapuches and Tehuelches, as well as other peoples from the Americas and the rest of the world, not only don’t make monuments, but don’t harbor the notions of property or of nation that those monuments rest on.

Furthermore, those cultures have never represented the human figure in the way the native woman would be represented, and I am sure that the reason for that lies deep in their cosmology. That fact in and of itself should suffice to show that making a replacement monument of the sort proposed would mean total disregard for those people’s most basic thinking.

Chain’s proposal to build a Mapuche family and put it where the Roca monument is presents even more vexing problems. It not only makes the mistake of monumentalizing Mapuche culture, but also assumes that the Mapuches cherished the nuclear family, like a family of Catholic workers—General Roca is also a worthy representative of Catholicism. A monument of that sort, then, would be an expression of complete indifference to the Mapuche people and their specificity. It would mean the definitive triumph of Roca and of everything he represents over any other form of thought or social organization.

A plaque

Now that I have clarified my position on the Roca monument controversy, I will return to my chronicle.

While all of these reflections reaffirmed the soundness of the idea of cleaning the monument, I knew that I would run the serious risk of being accused of being a defender of Roca and the ideology he represents.

What could I do to make it clear that the act of cleaning the sculpture was an act of acceptance intended to help go beyond what the work represented?

Though I was fully aware that Roca represented a very dark chapter in Argentine history and that cleaning the monument would symbolize recognition of that chapter—one that still forms part of who we are—I knew that my action would be misinterpreted by a large part of society and that I would run the dire risk of being accused of being a Roca apologist, a fascist, a supporter of the military and a neoliberal, a racist, and so forth.

It was suggested that, in addition to cleaning the monument, I place a plaque on it saying what Roca represents to me, thus dissuading those who would undoubtedly lash out against me. I decided to do that, but I wasn’t sure how. A number of options occurred to me. A simple descriptive plaque listing the things that Roca had done—from slaughtering thousands of human beings to stealing vast amounts of property—and the interests he represented would have been more than enough.

While that plaque seemed to me an act of justice, I could not help but feeling like a sort of petty tattletale. It seemed to me like a fairly self-righteous idea, one that would put me in the same place of resistance and negation that, as I said before, we must move beyond; the dichotomy between good and evil, victim and victimizer, oppressor and oppressed, et cetera.

A slightly less obvious alternative would be to write an aesthetic and descriptive analysis of the sculpture itself as a way to suggest what Roca really represents.

As I said before, on a formal level, this sculpture is very different from the figure of the equestrian hero. It is as if, unconsciously, the sculptor himself had left keys to a future analysis of his work that would reveal all the evil this man had inflicted on the lands that now surround him.

The lack of connection between the rider and the horse is striking. It looks as if the rider doesn’t actually know how to ride and had been put up there for a photo op. This could be a way to begin to speak of his tie (and the tie of the West in general, for that matter) to nature. Similarly, Roca’s bitter and lost gaze, the way he holds his hands, the horse’s stance with its four hooves nailed into the ground and head stretched downward, could be used to describe the lack of harmony between the figure and the space around him. And from there his eagerness to master and possess that which cannot be the property of anyone, and all the atrocities he was responsible for.

I liked this idea more than the first one, but I was still not convinced. Though it was more poetic and less self-righteous, it seemed too longwinded and descriptive. And then I was seized by a terrible doubt: who was I to say anything about a figure like J. A. Roca? No matter how questioned his image may be today, he is an important figure in a hideous but undeniable chapter of Argentine history. I felt that my project was still trapped in the negation-acceptance binary, and that I had to find a way out.

I began looking for texts, speeches, and documents from Argentine history—some of them pre-Roca and others more recent—that would help me express what I wanted to say. I was certain that they would show me the way to tackle the problem.

I was surprised to discover that Juan Bautista Alberdi had written a text that could serve my purpose. Addressing Sarmiento, Alberdi spoke of my chief concern: acceptance of evil as a constituent part of ourselves and our history. Here is a fragment of Alberdi’s letter:

Regarding our wretched republic, we must proceed in its organization without excluding even the evil-doers for they too form part of the family. If they are excluded, we are all excluded. All exclusion is division and anarchy. Will you reply that perfect freedom is impossible with evil-doers? You must know that it—like the country—should be embraced for what it is, not what it is not, regardless of imperfection.

The more I thought about the text for the plaque, the more convinced I was that it should bear this passage from Alberdi’s letter. My only

lingering doubt was that it might give rise to confusion: some might think that Roca had written it and others that the statue was an image of Alberdi. But that did not trouble me so much. That confusion, I thought, could help to undo the separation between the good guys and the bad guys, indeed it could do so with a degree of elegance.

A bridge

Then I came upon something that changed the course of the project. Looking for documentation, I found a text written by Eva Perón that turned out to provide me with a way out of my own contradictions. Her text reads:

I acknowledge only two words as my heart’s cherished offspring: hate and love. I am never sure how much I hate or how much I love. And in this meddled encounter of hate and love before the oligarchy of my land and before all the oligarchies of the world, I have not been able to find the balance necessary to make peace with the forces among us that once served the cursed race of exploiters.

I must confess that, when I read this fragment, I was perplexed. I lost my sense of purpose and I was about to give up on the project entirely. The problem, then, was not the separation of good and evil. The crux of the matter was actually the impossibility of telling love from hate.

I realized that I was the one who resisted and failed to cross that line. And that, in the end, that meddled encounter of hate and love was what was at stake. Cleaning the monument became an indifferent act performed on a figure that represented the cursed race of exploiters. Wasn’t that, ultimately, what I was intending? To intercede between those forces that, I accept, form part of each of us and, thus, to make peace with the rest of humanity?

But how to overcome this contradiction? How to find the balance between indiscernible love and hate? How to rise above the accumulated rancor of ton after ton of (brazen) anger?

I understood that to go beyond the dichotomy between love and hate that the figure of Roca represented I had to look at things from another perspective. Only by rising above that rancor could I overcome it.

And that is why I decided to design a bridge that goes over the Roca monument.

July 2012

--

--

The Inhabitants of the Bridge

Tomás Espina

The day after I began putting up the bridge that would go over the Julio Argentino Roca monument in the Centro Cívico de Bariloche—after another half a day’s work, it would be completed—rioting broke out in the city and the local authorities declared a state of siege. The National Guard surrounded the plaza and we had to call off work on the bridge. We were ordered to take down the part we had installed immediately because *los del alto*¹ had threatened to burn it down that night. We refused to take the structure apart, however, until we had received instructions to do so from the Secretaría de Cultura de la Nación—the entity that had organized and funded the project—and, that very night, *los del alto* did, in fact, come down. But rather than burn down or destroy the bridge, they took it over, putting tents up around it and hanging banners protesting promises never kept and demanding decent work. They inhabited the bridge for a month, during which time the city’s mayor was forced to resign. Once the new authorities had taken over, an agreement was reached with “the inhabitants of the bridge” and they broke camp. The bridge, then, was dismantled peacefully before it was ever inaugurated.

One night, soon after it was occupied, I went over to the bridge to get to know the people camping out there. In the middle of the camp, there was a small fire for making food; a few people were playing music and others conversing. I introduced myself to the man who seemed to be the group’s leader, and he invited me to sit down. They offered me a plate of

^[1] The term los del alto is used in Bariloche to refer to the marginalized, the excluded, and the poor, among them the Mapuche community, which mostly lives on the outskirts of the city in precarious conditions

food and a glass of wine. A little while later, a young man—he appeared to be about twenty years old—came over and introduced himself politely. He told me his name was Oscar and that he worked at a Mapuche community radio station; he wanted to ask me some questions. The first one was straightforward: “Why did you want to make a bridge over the Roca monument?” I explained the project in general terms, mentioning my interest in taking a look at the figure of Roca from another perspective. He listened attentively—slightly startled by what he heard—and thanked me for my time. A somewhat uncomfortable silence set in. After what was surely a little while but seemed like an eternity, he asked my permission to say a few words (that was how he put it). He told me that he formed part of the Mapuche community and that, before the “Conquest of the Desert,”² these lands had been inhabited by his ancestors; their rituals and ceremonies revolved around the four cardinal points. In addition to all the other havoc they wreaked, the conquerors imposed the West’s binary logic, privileging just two of the four cardinal points. For the Mapuches, the north is where authority originates—which, as the experience of their people demonstrates, means it is likely to turn evil; the south, meanwhile, is more receptive and mild. All of this would explain why the Roca monument looks north. The only way to live in harmony and keep those forces from clashing is by incorporating the east and the west, that is, to form a cross. Then he said that building a bridge that ran over the monument from east to west was a way to reestablish the original cross to which his ancestors had paid tribute: the work was an act of “sacred geometry.”

I thanked him profusely for his reading and bid both him and the camp farewell. Still stirred by his words, when I got back to the hotel I did an internet search for “sacred geometry”: the images that appeared were the same ones that came up in searches for ceremonies with medicinal plants.

September 2013

Sin título [Untitled], 2010
Punta seca [drypoint]
P/A [Artist's proof]
70 x 50 cm

² Translator's note: A military campaign waged in the 1870s under the leadership of Roca to take over lands held by the Mapuches.

STAFF

Dirección MNBA Neuquén
Ivana Quiroga

Relaciones Institucionales
Arq. Patricia del Río

Administración de los Recursos Humanos
Tec. Natalia Michelini

Investigación y Capacitación
Dir. Lic. Fernando Cammarota
Lic. Gonzalo Pérez
Prof. Lucas Guevara

Mantenimiento y Exposiciones
Dir. Ricardo Ruiz Díaz
Marcos Olivera
Sebastián Domínguez

Nuevas Tecnologías
Lic. Noelia González

División Técnica
Carlos Britos

División Eventos
Leandro Guareschi

Secretaría privada
Giselle Calamita

Prensa y Difusión
Lic. Andrea Scatena

Guías y asistentes de sala
Sofía Balco
Lic. Emilio Bonaiuto
Lic. Vanina Bonamino
Valeria García Cofré
Maximiliano Da Rosa
Néstor Fernández
Fiorella Gargiulo
Natali Minor
Beatriz Jara Navarrete
Maricel Riquelme
Tec. Marianella Rubio
Valeria Sierra
María Cristina Storoz
Laura Troncoso
Santiago Vargas

Recepción
Bella Sáez
Guadalupe Testa
Dg. Milagros San Martín

Colaboradores
Carlos Agüería
Jonatan Cardozo
Eduardo Castillo
Alberto Dumigual
Aníbal Dumigual
Laura Epullan
Fabián Expósito
Paula Figueroa
Emilce Hernández
Susana Mansilla
Guillermo Molina Jara
Fernando Montesino
Joanna Ruiz Díaz
Nadia Sandoval
Erica Taylor
Mirian Verón
María Teresa Vargas
Silvina Vesco

CATÁLOGO

Créditos fotográficos
Josefina Tommasi
pp. 46, 47, 52, 53, 55, 56, 60, 61, 62, 63, 69, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159
Gustavo Lowry
pp. 8, 9, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 58, 59, 78, 79
Magdalena Audap-Soubie
pp. 20, 21, 22 a 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83
Hernán Canuti
pp. 146, 147, 148, 149
Lobo Velar
pp. 133, 134 a 147,
Tomás Espina
pp. 18, 19, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45
Natalia Di Cienzo
p. 149
Fabián Cañas
pp. 64, 64, 66, 67
©Art & Public
pp. 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75
©MAC/VAL
pp. 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119
Leonardo Kremenchusky
pp. 121, 122
Bernardo Kapszuk
p. 124
David Lemke
pp. 126, 127, 128, 129, 130, 131

Curaduría
Jimena Ferreiro

Diseño gráfico
Andrés Sobrino

Corrección
Alicia Di Stasio
Mario Valledor

Traducción
Jane Brodie

Retoque y colorimetría
Juan Beccar Varela

Impresión
Help Group

Tomás Espina agradece a: Jimena Ferreiro, Ivana Quiroga, Andrés Sobrino, Juan Beccar Varela, Ricardo Ocampo, Verónica Gómez, José Luis Landet, Natalia Di Cienzo, Josefina Tommasi, Gustavo Lowry, Martín Cordiano, Pablo García, Eduardo Stupía, Andrés Duprat, la familia Pereyra, Elio Kapszuk, Ignacio Liprandi, Ernesto Sotera, Juliana Fontalva, Colección Balanz contemporáneo, Liga Buenos Aires, Alicia Di Stasio, Jane Brodie y a todo el equipo del museo.





16

P