

EDICIÓN N°38

Crepúsculo.



EL TEATRO

SUMARIO

Director

Ricardo René Cadenas

Coordinador

Christopher Fasoli

Editor

Matías Di Loreto

Diseño Gráfico

Jessica Pincheira

Jimena Oddi

Propietario y Editor

Fundación Tres Pinos

Moreno 1836 6to. B

Tel.: 011-4372-2154

Registro de Propiedad Intelectual

Expediente No **5138548**

Imagen de tapa

José Luis Landet

"Máscara", 2020.

Carbonilla, papel prensa,

óleo y pegamento s/papel.

76x56cm.

La publicación de opiniones personales vertidas por colaboradores y entrevistados no implica que éstas sean necesariamente compartidas por Revista Crepúsculo.

www.fundaciontrespinos.org

info@fundaciontrespinos.org



EDITORIAL	03
RENATA SCHUSSHEIM, VER Y ESTIMAR	04
OSQUI GUZMÁN,	07
UN ACTOR DE LA BOCA PARA AFUERA	
UNA BOMBA DE HUMO	10
SE ACTIVÓ EN EL ATAJO	
UNA NARRATIVA EMPAPADA	12
DEL MUNDO LANDET	
JUAN MANUEL WOLCOFF:	14
"EL IMPROVISADOR NO ES UN IMPROVISADO"	
MÓNICA LACOSTE	18
Y LA SUMA DE TODOS LOS DESTINOS	
IVÁN BUENOSAIRES, SOBRE LA IDENTIDAD	22
EN LA TRAMA URBANA PORTEÑA	
FUNDACIÓN TRES PINOS TRABAJA EN	26
LA RESTAURACIÓN DEL EDIFICIO EL RELOJ	
ARTE DE TAPA	28

Durante la Exposición Universal de París del año 1900, los hermanos Lumière mostraron la novedad del cine ante decenas de miles de espectadores que conocieron así el avance desbocado de las tecnologías de filmación. El cine se consagró en un abrir y cerrar de ojos como el séptimo arte y sería imbatible en el fenómeno de contar historias en imágenes.

En aquel amanecer europeo del siglo XX, el teatro como espectáculo acusó el cimbronazo de esta novedad rutilante en momentos en los que la puesta en escena e interpretación más extendidas en el lenguaje teatral conformaban el universo del realismo naturalista. Una secuencia en repetición se activó entonces para intentar contener o revertir ese desplazamiento que el cine operaba sobre la elección popular.

"El teatro del Siglo XX es el teatro del realismo porque no sabía qué otra cosa hacer frente al cine", sintetiza Mauricio Kartún. Para el dramaturgo y director de teatro argentino, se asumió una "hipótesis de competencia" frente al cine con el realismo como casi única posibilidad de respuesta escénica; "hasta que descubrió que lo único que podía hacer era rendirse y aceptar: el cine es mucho mejor que el teatro para contar una historia, mientras que el teatro es extraordinariamente insuperable en términos de crear un ritual. Cuando comprende esto -que ha pasado en las últimas décadas- el teatro retoma algo que era constitutivo de su historia y su experiencia, así es que retoma la palabra", dice.

El arte de la representación se extiende en una línea de tiempo que abarca más de dos mil trescientos años de desarrollo histórico como fenómeno de construcción poética, lírica, donde ritmo y belleza conformaban en su génesis la materia con la que se creaba y expresaba un imaginario. "No se consideraba la hipótesis de una pieza teatral sino como una celebración de la palabra", concluye Kartún.

El panorama incierto de las industrias culturales y creativas ante el COVID-19, puso nuevamente al teatro frente a una crisis generando una disputa por su razón de ser. ¿Cuál será el devenir del teatro en la gestión de un soporte expresivo, frente a los desafíos que impone una situación excepcional como lo es una pandemia mundial y sus restricciones sanitarias que establecen como principal medida el distanciamiento social? ¿Qué mecanismos se despliegan frente al miedo y la incertidumbre, y qué respuestas surgen ante el rol que el Estado ofrece en la emergencia?

Revista Crepúsculo invita a repensar la actividad y ofrece en esta edición, múltiples miradas que reconstruyan la esencia del teatro y que puedan poner en valor una disciplina en la que el otro es indispensable.

RENATA SCHUSSHEIM

Ver y estimar



En los sótanos del Teatro Colón, Renata Schussheim siente que vuelve a la vida. Decorados y montacargas, maderas, hierros y telas, componen la escena subterránea de los talleres del mayor coliseo argentino (carpintería, zapatería, utilería, tapicería, maquinaria, maquillaje, peluquería, fotografía, escultura); allí donde "como en todas las cosas, la modestia es la que labra la magnificencia". Con ese epígrafe supo definir al espacio la revista Caras y Caretas, en 1938, a propósito de la inauguración de una ampliación de la factoría escenotécnica que se extiende a lo largo de 20.000 metros cuadrados, llegando por debajo de la Plaza Vaticano. "¡Estamos vivos!" entró gritando la artista argentina luego de superar las estrictas pruebas que en la estación de control sanitario le permitieron volver al trabajo en uno de los sectores más castigados debido al parate ocasionado por la pandemia mundial de coronavirus.

"Fue muy alegre poder entrar de nuevo al Colón, ir al sótano que es un lugar que yo he trabajado tanto, a los talleres, ver a la gente que todavía conozco", cuenta Renata Schussheim (Buenos Aires, 1949) que retomó su tarea para poner manos a la obra en el vestuario de la ópera Altri Canti de Claudio Monteverdi, con la Dirección musical de Marcelo Birman y Pablo Maritano como Director de escena.

"El teatro es un espacio para mí muy increíble, muy maravilloso; siempre me encantó. En realidad cuando era más jovencita no sabía bien qué rol, cómo podía relacionarme con el teatro. Lo único que sabía era que arriba del escenario no quería estar. Me daba una timidez espantosa e incluso hoy cuando se hace un espectáculo y al final se saluda, me provoca muchos nervios y estrés tener que subir. Pero al mismo tiempo, cuando estoy arriba de un escenario sin público siento que es mi casa. Todas las veces que he estado en teatros trabajando, atravesando el escenario en ensayos con la cortina de seguridad baja, uno dice 'ésta es mi casa, esto es lo que me gusta, acá me siento cómoda, con los maquinistas, con los actores'".

"El teatro es un trabajo de equipo, así como la plástica es absolutamente solitaria. En el teatro dependés absolutamente de los demás. Todos tenemos que estar muy enlazados en lo que hacemos, uno está en función de la puesta que quiere el director" describe la artista multipremiada, cuyo expertise se extiende más allá del vestuario, gravitando también sobre la escenografía, la gráfica y la dirección de arte. "Son muchas las áreas que puedo cubrir", dice. Se sabe, el universo creativo Schussheim no conoce límites, trasciende las artes visuales, el diseño, el vestuario, el dibujo. "Porque uno es en definitiva una totalidad -cuenta- yo empecé con la plástica muy joven a los 15 años y después empecé con el teatro; siempre fueron mundos que han estado absolutamente relacionados y que tenían imágenes y cosas muy parecidas en común, trasladables de un mundo al otro."

"CUANDO ESTOY ARRIBA DE UN ESCENARIO SIN PÚBLICO SIENTO QUE ES MI CASA"

Con el apoyo de su familia, Renata comenzó a tomar clases de pintura con Ana Tarsia cuando era una niña de 9 años. A los 13, se convirtió en discípula del mítico pintor argentino Carlos Alonso; mientras que a los 15, a instancias de Hugo Bonnani, realizó su primera exposición de dibujos en la galería El Laberinto. Desde entonces, países como Uruguay, Venezuela, México, Brasil, Francia, Alemania, Italia, España -por nombrar algunos- recibieron sus creaciones plásticas y escénicas.

Su influjo gravitaría también en el mundo del rock, desempeñando roles de dirección, de coordinación, de dirección artística, de autoridad. Conocida es su sociedad con Charly García, Luis Alberto Spinetta, o Federico Moura, quienes la convocaban para sus producciones desde el respeto y la admiración. "Siempre me sentí muy cómoda y nunca me sentí rechazada por ser mujer", destaca Schussheim.

"Siempre traté de generar cosas. Si no venían de afuera, las generaba yo. Porque si uno tiene dos manitos, un poquito de cerebro y sensibilidad yo creo que podés inventar" afirma con sagaz sentido práctico. "Cuando era chica siempre decía que si no conseguía trabajo pintaría retratos en las plazas, camisetas, o fabricaría cuadernos; de hecho en una época cuando era muy joven pinté botellas con esmalte. Quiero decir, la inventiva no se acaba".

Renata Schussheim fue parte del influjo creativo y de libertad que en los años '60 se manifestó por ejemplo en el Instituto Di Tella y su templo de vanguardias artísticas. A cargo del diseño de vestuario de algunas de sus producciones teatrales, conoció por entonces al coreógrafo y director Oscar Araiz. "En mis comienzos él me ofreció hacer el vestuario de Romeo y Julieta, y yo me lancé de cabeza. Después se transformó en una profesión. Pero arranqué absolutamente lanzada y todo lo que aprendí, lo aprendí trabajando, así aprendí el oficio. Siempre agradecí no sólo tener una vocación definida muy joven -porque es maravilloso decir 'esto es lo que me gusta hacer'-, sino también poder vivir de eso. A los saltos, pero poder vivir."



Renata Schusheim en la tapa de la Revista Viva, junio de 2019.

Unir el teatro y la plástica

De los tiempos del Di Tella, también guarda en su memoria la impronta artística de personalidades como Juan Stoppani. Por eso no dudó en visitar la muestra que el museo MARCO de La Boca montó para celebrar la obra del artista junto a su compañero de vida Jean Yves Legavre. "La obra de ellos siempre me pareció muy exultante, alegre y muy luminosa. Y todo lo que había hecho Juan en vestuario me era muy familiar, al igual que el mundo Copi, que me alucina", afirma la artista que en 2018 trabajó en el diseño de vestuario de las obras "Eva Perón" y "El homosexual o la dificultad de expresarse" en el Teatro Cervantes. "No podía creer la cabeza de ese hombre. Yo lo conocí en París y bailé con él un tema en una discoteca", cuenta orgullosa.

"Cuando te gusta algo siempre es súper estimulante. Me pone contenta y me dan ganas de trabajar. Por eso me gusta ver exposiciones, es como que te alimentás de los demás. Siempre nos estamos alimentando los unos de los otros, entonces salís contenta y decís '¡qué ganas de trabajar!'. Hay que ir a ver, hay que abrirse, estimularse y enriquecerse con eso", relata la artista que junto a Romina Del Prete preparan pacientemente una "mega muestra monstruosa, inmersiva, que juntará mi mundo del teatro y la plástica. Queremos hacer que todo eso se pueda contar y esté vivo".

No hay dos sin tres

El "matrimonio creativo" que compone con Oscar Araújo lleva más de 50 años de lo que Renata nombra como "obsesiones conjuntas", en una extensa variedad temática de colaboraciones escénicas. Ella recuerda: "la relación siempre ha sido muy gozosa, de crecimiento, amistad y de mucho sentido del humor compartido. Es fantástico sentir eso con alguien. Por momentos hemos integrado a Jean François Casanovas, fuimos también tres personas haciendo un espectáculo. Es de lo más hermoso, creo que es una de esas situaciones de plenitud, casi como el amor multiplicado".

Casanovas, actor y director parisino fallecido en 2015, fue uno de los fundadores del Grupo Caviar, glamorosa compañía teatral que revolucionó la escena porteña en los años '80, pero que encendía el alerta en aquel ambiente represivo que se vivía en plena dictadura militar.

Explica Renata: "cuando era más joven los hombres no se ponían una camisa rosa porque en Argentina casi que te mataban en la calle. Era una locura. Todos los integrantes del Grupo Caviar cuando prohibieron sus espectáculos, vinieron a vivir a mi casa, los tenía refugiados a por lo menos tres o cuatro de ellos. Yo vivía al lado de una comisaría y todo el tiempo los llevaban presos por tener el pelo largo, por ser distintos, o porque tenían un saco de color rojo. Imagínense los cambios, cómo cambió el mundo por suerte".

"A mí siempre me interesó lo ambiguo porque eso me pareció que era más universal. Cuando hicimos Fénix en los años '80 con Oscar Araújo y con Casanovas, Jean François salía con el torso desnudo de hombre, un tutú y tacos altos; estoy hablando de los 80, o sea que también fue una locura en ese momento, la gente que lo vio todavía se acuerda de ese espectáculo. A mí me interesa ese borde siempre. Y cuando podés mirar con libertad y con amplitud todo".

Un actor de La Boca para afuera

Sucedió en La Boca: a principios de los años '80, sobre la Avenida Almirante Brown entre Suarez y Olavarría, la cartelera del entonces Cine Dante fue el eficaz anzuelo que atrajo a Osqui Guzmán; y en su pantalla gigante vio algo que lo marcó para toda la vida. Con sus hábiles y perfectos movimientos Bruce Lee hechizó a aquel niño que inmediatamente quiso hacer de las artes marciales su medio de vida. "Quise ser profesor de Kung Fu", cuenta.

"Me parece vital e importantísimo que en los barrios haya actividades y espacios culturales movilizados de un imaginario que despierte curiosidad.

Porque en barrios de gente humilde la curiosidad es una herramienta más que valiosa", afirma el actor que en 2009 fue nombrado por la Legislatura Porteña como Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Cuando tenía 10 años se mudó con su familia -obreros textiles

oriundos de Bolivia- del centro porteño al barrio ribereño que se le reveló como "un ámbito mucho más amigable, desplegado en todas sus facetas y en todos sus colores, con todo a la vista y con muchas maneras de vivir conviviendo". Osqui Guzmán recuerda que en el argot de la delincuencia -por ejemplo- no había una maldad inherente que movilizaba a las personas que elegían ese camino, sino curiosidad: "¿me irá bien con esto? ¿saldré de esta? ¿seré diferente a lo que le pasó a mis viejos?. Ese elemento de curiosidad -insiste- es importante si hubiera un factor, por ejemplo el cultural, que desencadene para otro lado los destinos. En lugares sin oportuni-

dades -concluye- cualquier cosa puede colaborar y aporta para que la gente se arme su propia oportunidad". Motivado por retribuir el

esfuerzo que sus padres hicieron para que él pudiese concluir sus estudios primarios y secundarios, Osqui Guzmán quiso continuar su formación y darles un título profesional, una herramienta que al mismo tiempo orbitara aquel deseo infantil de dominar cuerpo y mente a través de las disciplinas marciales. Pensó en Medicina pero la curiosidad -otra vez- gravitó en la decisión del joven que a instancias de un compañero de colegio se anotó en el Conservatorio de Arte Dramático. "Me enteré que en esa carrera había una materia que era 'Acrobacia, violencia en escena y esgrima'; y dije bueno les doy un título, hago una carrera, y hago una materia que me sirve para lo que yo quiero hacer en definitiva que es ser Profesor de Kung Fu", dice el actor evocando aquel arrojito que lo ponía por primera vez en su vida en contacto con el teatro y su mundo.

Sin el aval familiar, que no

"EN LUGARES SIN OPORTUNIDADES CUALQUIER COSA PUEDE COLABORAR Y APORTA PARA QUE LA GENTE SE ARME SU PROPIA OPORTUNIDAD"



vislumbraba futuro alguno en el ámbito de las artes escénicas y que atravesaba una delicada situación económica, Osqui Guzmán comenzó a trabajar en un supermercado haciendo los repartos a domicilio desde las dos de la tarde. "Salía a la una del conservatorio, entraba al supermercado, salía a las once de la noche, volvía a La Boca y al otro día a las ocho de la mañana volvía al conservatorio", rememora hoy el multipremiado actor sobre su rutina de aquel entonces, en los años '90, época en la que un mercado de trabajo sin leyes de protección de los derechos laborales hizo lo suyo: "a mitad de mi primer año en el conservatorio me echaron del supermercado; entonces no sabía qué hacer, pero a los pocos días ví un cartelito en un bar por la calle Olavarría que decía 'Se buscan actores para un elenco de teatro callejero', y daba la dirección del Teatro de La Ribera".

Juan José Citria, docente a cargo de la audición, se entusiasmó con aquel intrépido joven que interpretó con audacia el parlamento de un gallego en el sainete "Las andanzas de Don Roper". El profesor le dio la bienvenida días después, y como si fuera el principio de una sabiduría milenaria le dijo: "para nosotros hacer teatro es ser parte funcional de la cultura del barrio, no pasamos la gorra ni nada, hacemos teatro, nada más"-

Así lo cuenta Osqui Guzmán: "ahí empecé a hacer teatro. Aprendí a andar en esas bicicletas antiguas que tienen una rueda gigante adelante y una chiquita atrás por el empedrado de la calle, desfilando en una comarsa hasta la esquina de Caminito donde hicimos función todos los domingos, durante tres años. Le dedicábamos la función a la gitana que leía las manos y a los chiquitos de los conventillos que bajaban a vernos en medio de los turistas. Cantábamos la Marcha de la Amistad de La Boca, que decía: Oh vieja Boca, tú eres mi vida / y en tus casitas de chapa y zinc / cantamos todos noche y día / Oh vieja Boca, por ti vivir".v

"Lo que pasaba en el barrio era increíble -recuerda Guzmán- me pedían autógrafos, me saludaban durante toda la semana en la pana dería, me paraban las señoras 'te vi el otro día nene, tenés futuro'. Yo no lo podía creer, no entendía muy bien porque me iba muy mal en el conservatorio", sopesa el actor que a pesar de recibir el clamor popular por su desempeño, tuvo que recurrir al primer año de la carrera.

"Con el paso del tiempo -evalúa- me fui dando cuenta que los caminos del aprendizaje y los caminos del resultado son dos caminos totalmente distintos. En el camino del aprendizaje tiene que haber una apertura para absorber todo lo que te ofrecen, para aprehender; para eso tenés que abrir y abrir, y dejar que tus maestros te guíen".

"En cambio el camino de la función no es un camino de apertura, sino que es un camino de penetración -dice- es ir directo a la consciencia y a la memoria del espectador. Para eso necesitás ir con toda la pasión, con toda la potencia y firmeza. Y lo que yo tenía en ese momento por más que en el Conservatorio no me iba bien, era toda mi intuición y todo mi amor. Ensayábamos mucho para las funciones, íbamos completamente seguros de lo que habíamos ensayado y lo ofrecíamos con toda la emoción de hacer teatro, sainetes del '30 que hablaban de la identidad de La Boca, cuando el barrio nació. Italianos, gallegos, compadritos, judíos, todos mezclados ahí."



En 2020, El Bululú cumplió 10 años desde su estreno en el Teatro Nacional Cervantes.

La auténtica expresión

Con avidez, Osqui Guzmán se entrenó en múltiples técnicas de actuación. Formó la murga palermitana "Atrevidos por costumbre", fue parte de la compañía "Sucesos argentinos", fundó el grupo de improvisación ¡Qué rompimos!. También, se nutrió del sistema Stanislavski así como de las técnicas de Étienne Decroux -maestro de Marcel Marceau- y las del pedagogo francés Jacques Lecoq, quien desarrolló su propia escuela de géneros puros del teatro, decodificando lenguajes como el clown, la tragedia, el bufón, o el melodrama.

La síntesis y el sentido práctico de movimientos que había logrado además gracias a su entrenamiento en artes marciales, hacían de Guzmán un actor que "componía raro" frente a sus colegas. "Me miraban raro pero con cariño", dice.

Un trabajo de investigación y reflexión junto a Leticia González de Lellis (su esposa) y Mauricio Kartún, a propósito de "El Bululú. Antología endiablada" (que escribieron a partir de la obra de José María Vilches con elementos del siglo de oro español y de la cultura boliviana), hizo que Osqui Guzmán tomara conciencia de haber sido formado en lo que denomina "técnicas colonizantes de actuación".

"Me di cuenta -concluye en su relato- que todas estas técnicas colonizantes entraban en mixtura con toda la identidad que yo tengo; y esta identidad, llámese mi barrio La Boca, la manera en la que trato a los demás como si fuéramos vecinos de una comunidad que se cuida y que se ayuda, me parece que eso marcaba diferencia en los ensayos. Y por más que yo estaba formado en técnicas colonizantes, no hacían mella sobre eso que para mí era identidad, era fundacional de mi manera de ser. Esa extrañeza es fundamental a la hora de hacer una propuesta auténtica, propia, que te represente y que hable de vos".



La bomba de humo.

LA BOMBA DE HUMO SE ACTIVÓ EN EL ATAJO

El colectivo artístico "La Bomba de Humo" realizó una serie de ensayos teatrales basados en la improvisación y con la muestra "El Atajo" del artista argentino José Luis Landet, como motivo y escenario. Durante la experiencia que tuvo lugar en el MARCO de La Boca, el grupo coordinado por Juan Manuel Wolcoff buscó apropiarse de las apropiaciones que hace Landet, tomando atajos dentro de sus atajos y realizando una búsqueda arqueológica de identidades inciertas.

"Tal vez la Bomba de Humo sea uno de los colectivos de impro que más me han movido, en su puesta, fluidez narrativa, incorporación sonora que acompaña y por momentos marca pautas, interacción, y sobre todo por la capacidad de mantener al espectador en un estado algo así como gaseoso, donde el humor en sus altos y bajos logra acalambrar mandíbulas", afirma Landet. "El colectivo se conoce hace tiempo y en esa insistencia articula una puesta necesaria para nuestro presente distópico", dice.

La Bomba de Humo trabaja y experimenta con la técnica de improvisación teatral desde hace más de 20 años. Sus integrantes se formaron también en disciplinas artísticas como artes visuales, música y en otras técnicas teatrales –como actuación, dramaturgia, dirección, puesta en escena, títeres-. Desde el 2001 hacen obras de improvisación y han participado en diferentes festivales nacionales e internacionales.

José Luis Landet dice que los elementos del teatro que más le interesan son "el cuerpo y la voz y cómo se vinculan con obras específicas. Lejos de ilustrar las imágenes estos elementos se apropian de la lógica procesual de cómo están construidas las representaciones de 'El atajo', describe". "Estas al carecer de cuerpo móvil y sonido guardan la potencia para ser leídas como disparador, pie de página, o un aforismo que al ser interpretado cobra dimensión espacial, genera ecos y en su rebote se produce el maravilloso relato improvisado colectivo, teniendo en cuenta tres premisas fundamentales: aceptación, escucha y juego grupal".

Según Juan Manuel Wolcoff, esta serie de ensayos teatrales resultó la primera que el grupo desarrolló en un ámbito como un museo, y específicamente en el marco de una muestra. "Desde 2019 empecé

a pensar en relación a la obra de José Luis, en cómo podía utilizar o potenciar ciertos mecanismos que él utiliza en su trabajo y en relación a la ficcionalidad", relata y especifica: "hay parte de su obra que parte de la improvisación. Por ejemplo, hace analizar la firma de un pintor por un grafólogo generando una identidad; toma una foto 4x4 y le pone rostro. Hace unas cuentas matemáticas y genera una fecha de nacimiento, que genera también una identidad. A partir de eso nosotros ya tenemos herramientas para improvisar, sabemos cómo se comporta esa identidad, qué características tiene por su carta astral, y tenemos así un personaje que podemos utilizar para desplegar una historia". Antes que una activación –"que presupone un impulso vital, un shock eléctrico que se le aplica a lo inerte"- José Luis Landet prefiere evocar la figura del ensayo teatral para la experiencia que La Bomba de Humo desarrolló en El Atajo. "El ensayo es el ejercicio cotidiano, corresponde al movimiento situado dentro y para la instalación. Estructura colosal que plantea un

"LA INSTALACIÓN EN SU FORMA DE OPERAR COMPRENDE LA ESCALA DEL TIEMPO Y EL TRÁNSITO. LA INTERVENCIÓN PUES DE UN ENSAYO COLECTIVO EN SEMEJANTE ESTRUCTURA AGUDIZA EL RELATO, INCORPORA LO SONORO, LO CORPÓREO, LOS INFRALEVES Y SOBRE TODO ALGO NUEVO MÁS EXPLÍCITO EN MI TRABAJO, EL HUMOR"

recorrido, un atajo hacia el primer piso. Esta refiere al apuntalamiento, a la organización práctica de la sobrevivencia de alguna construcción derruida por el tiempo o por agentes externos", cuenta.

"La instalación en su forma de operar comprende la escala del tiempo y el tránsito. La intervención pues de un ensayo colectivo en semejante estructura agudiza el relato, incorpora lo sonoro, lo corpóreo, los infraleves y sobre todo algo nuevo más explícito en mi trabajo, el humor", concluye el artista.

Durante la exposición, los ensayos estuvieron a cargo de Charly Arzulian, Leticia González de Lelis, Gabriel Páez, Tomás Rodríguez, Eleonora Valdez y Juan Manuel Wolcoff, responsable además de la coordinación y dirección general del colectivo. Dichas intervenciones fueron registradas además por el equipo audiovisual conformado por Andrés Corbo y Nicolás Wolcoff.



Aparecen de izquierda a derecha: Eleonora Valdez, Juan Manuel Wolcoff, Charly Arzulian, Gabriel Páez y Tomás Rodríguez.

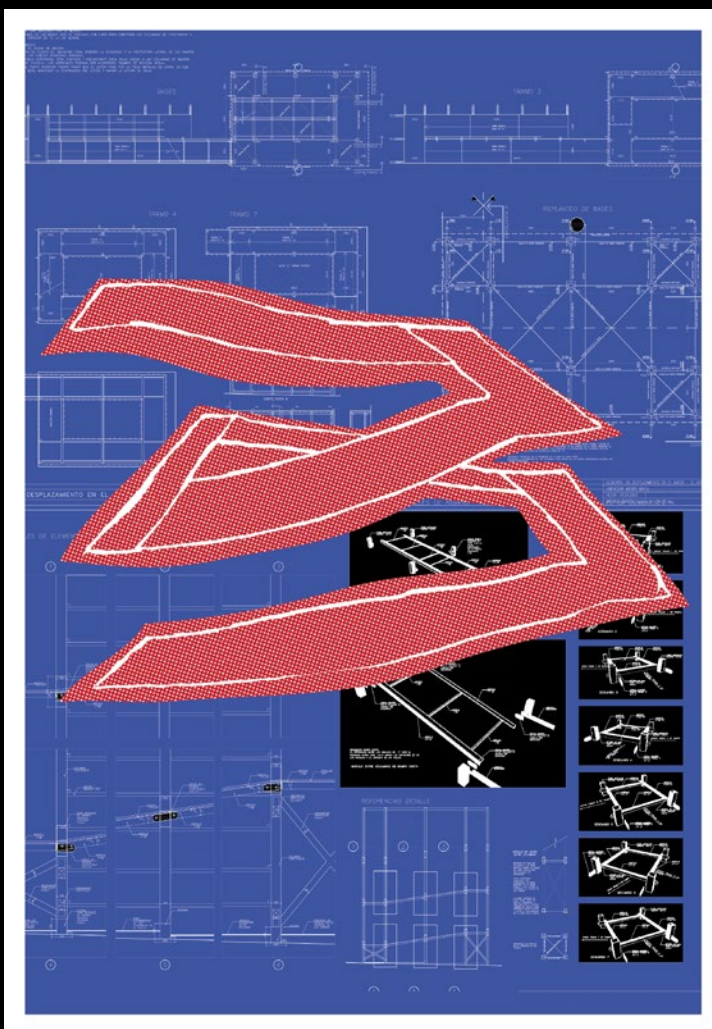
UNA NARRATIVA EMPAPADA DEL MUNDO LANDET

José Luis Landet reunió en su muestra *"El Atajo"* la totalidad de intereses que impulsan su obra y que componen un lenguaje de múltiples imaginarios. La exhibición tiene lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de La Boca y se extenderá hasta el 19 de septiembre. La idea surgió luego de una visita del artista argentino al museo durante la instalación *Rep(úb)lica* (2019), de **Alexis Minkiewicz**. Conquistado por la luz cenital que desde la lucarna cubría el espacio, Landet quiso generar un acceso rápido a la maravilla.

Se dedicó desde entonces a construir y desarrollar ese atajo que no resultó un camino improvisado y rápido, sino más bien "una especie de relato en bucle -define el artista- que hace detenernos en algo que llamé esculto-pinturas, que concentran un poco todo mi trabajo con lo que yo denomino desechos socioculturales".

Si de algo está convencido José Luis Landet es de que los "mercados de pulgas" son su lugar favorito, ya que en ese mundo de antigüedades, decoración y muebles el artista encuentra los materiales y la materia prima con la que trabaja. Sus objetivos durante los primeros huntings serían pinturas de pintores amateurs producidas entre los años '40 y '70, así como libros viejos y fotografías.

Sobre las pinturas y a propósito de su idea de "desechos socioculturales", dice: "son imágenes y producciones de otras personas que tal vez no se consideraban artistas y lo hacían como hobby, como pasatiempo; sus representaciones guardan relación con esta idea de paisajes románticos, bucólicos, como de ensoñación. Han estado en los livings de casas, en algunas oficinas o guardados por vergüenza a mostrarlos, y de repente terminan arribados en un mercado de pulgas".



"Relieve con sustracción", José Luis Landet

Empeñado en "El Atajo", Landet también empezó a acopiar en su taller. Especialmente enciclopedias -algunas adquiridas, otras regaladas- que siguiendo una intuición y a manera de ejercicio empezó a disecionar con prioridad en las imágenes, clasificándolas luego según criterios tales como "trabajo manual, máquinas, ciencia, universo, sobre política, partidos políticos, cosas históricas". Inventó un ritual (¿acaso una meditación?) en donde ese archivo de imágenes iba y venía componiendo triadas significantes.

Pero este trabajo no sería la obra en solitario del artista, sino que buscó también ejercer un desplazamiento del autor y recurrir a la mirada de "les otros" y su manufactura a nivel social y cultural. "Por eso hay ciertas dinámicas que genero que tienen que ver con cómo lo ve otre artista, cómo lo ve otra persona que no se dedica al arte, me interesa muchísimo saber eso. Creo que ahí hay mucha información para seguir trabajando y para seguir elaborando cosas", relata Landet.

"Lo que me sucede generalmente es que la obra sigue. ¿Qué quiere decir? Hago una exhibición y hay algunas piezas que me quedo; algunas pueden venderse y el resto pasa a una mutación. Con El Atajo mi intención es que se convierta en una instalación total que incorpore fragmentos de obra, textos, performances, diferentes mecanismos perceptivos, sensitivos, en esta idea de escala, tránsito y tiempo" concluye.



"El Atajo" incorpora fragmentos de obra, textos, performances, diferentes mecanismos perceptivos, sensitivos, en una idea de escala, tránsito y tiempo.

JUAN MANUEL WOLCOFF:

“El improvisador no es un improvisado”

Revista Crepúsculo habló con el director del colectivo de improvisación teatral La Bomba de Humo sobre su trama vital en la que confluyen teatro y artes visuales.

Juan Manuel Wolcöff reconoce en el teatro y en las artes visuales sus dos pasiones. Sin embargo, desde hace más de 20 años el teatro prevaleció sobre aquel universo que primero lo había encantado de niño con sus trazos y colores. Fue durante la pandemia y el aislamiento que el dibujo recobró terreno, lo que le permitió generar una red para no caer así en el abismo del encierro. Comenzó nuevas series, exploró otras materialidades para la expresión, y una propuesta de José Luis Landet lo zambulló en un dique de aguas conocidas: el artista visual convocó a Wolcöff y al grupo de improvisación La Bomba de humo para trabajar en una performance teatral y realizar una intervención dentro de la muestra que reúne unas cuatrocientas piezas desarrolladas por Landet y su singular método creativo.

En la idea de improvisar una narrativa escénica que tenga un sentido con el mundo que genera José Luis Landet, confluyen años de camaradería artística y la historia de una crew donde la mixtura y el vértigo es ley. Circa 2004-2005, el artista plástico Tomás Espina convocó a amigos y compañeros de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón para participar en una clínica que



planeaba dictar, dirigida a artistas visuales que necesitaran potenciar sus impulsos creativos. Participaban entonces de aquel experimento -recuerda Wolcöff- el propio Landet, Mauro Giacconi, Florencia Rodríguez Giles, Julián Terán, y Nicolás Nassif.

Desde entonces y con esa experiencia como impulso, la confianza y la potencia en el trabajo colectivo, multidisciplinar, fue un rasgo distintivo del que Juan Manuel Wolcöff hizo combustible para su motor artístico. "El teatro me ganó laboralmente, también me apasionó -afirma- pero a la par nunca dejé las artes visuales".

Para hablar de aquello que lo apasiona del teatro y que comunica en su trabajo como docente, el artista dice: "Hay algo del vínculo que trata José Luis Landet en su obra, que es el trabajo colectivo. Otra cosa muy importante es el presente que maneja el teatro. En relación a otras disciplinas, por ejemplo en el cine, lo que vos ves ya está hecho y en las artes visuales a menos que sea una performance, generalmente vos ves el fin. El teatro es puro presente. En el teatro ves el presente mismo, estás viendo lo que se está haciendo en el momento y hay un nivel de intensidad en ese presente que me parece muy útil para el proceso creativo".

"Entrenar la improvisación durante 20 años me sirvió mucho para el proceso creativo visual -afirma- aprender a trabajar en el momento y empezar a negociar con lo que en otras disciplinas se llamarían errores. En improvisación se llaman accidentes, no hay error; el accidente se utiliza a favor y se aprende a convivir con él. Cuando empiezo a transmitir esta enseñanza que me dio la improvisación y el teatro a artistas visuales, se genera una especie de explosión muy llamativa. Porque el artista visual está acostumbrado a trabajar solo, es una disciplina solitaria, y -si bien tiene amigos en el arte- tiene poco trabajo grupal, poca comprensión del trabajo colectivo y de su cuerpo que cuando se los das a entender, se les abre un abanico mucho mayor de posibilidades".

En el teatro se acostumbra a trabajar con el contacto, con el otro, con la presencia del otro. Al darle esas herramientas al artista visual durante las clínicas, el vínculo empieza a ser más profundo. Se rompe el hielo fácil, se divierten, deja de ser todo tan solemne. Generalmente a las clínicas uno va con el miedo de mostrar su obra, de exponerla a otros pares, y esa solemnidad hace que se empieza a distanciar más uno del otro. Lo que tratamos de hacer nosotros es que el teatro acerque, no distancie, rompa el hielo para poder ir más profundo.

Por eso las clínicas que empezamos con José Landet y que después seguimos con Tomás Espina se llaman Nada es personal, lo cual es una de las bases de la improvisación, no tomarse las cosas como personal. Si uno se lo toma como personal, se rompe la ficción".

"Además, la clínica de improvisación apunta al inconsciente. Son todos trabajos y dinámicas de asociaciones libres, respuestas rápidas, entrenamientos que van a ese lugar, al inconsciente. Se trabaja mucho con lo primero que sale, con lo que está por detrás de la obra y que quizás no se quería decir y que por el trabajo de improvisación se empieza a nominar y es más fácil de desgajar, no tardás tanto tiempo en los laberintos de querer escucharse y decir todo bien".

"La clínica es participativa y fue algo que fuimos encontrando a través de los años. En todos los lugares donde hicimos estas experiencias pasaba lo mismo. Primero la sorpresa de vincularse con una dinámica teatral, porque el artista visual quizás espera un lugar más intelectual. De pronto nosotros rompemos ese lugar, ponemos el cuerpo primero, jugamos a ciertos juegos que los ponen en ridículo pero colectivamente. Esos juegos a la par están trabajando el entrenamiento para asociar libremente, para responder rápido. Empezamos a ver el mundo imaginario de cada persona, de cada artista".

"Tratamos de no ser tan académicos. Si bien tenemos formación académica y hay momentos que necesitan cierto academicismo, somos artistas que hacen una clínica para artistas. Les damos herramientas no para que puedan hablar sobre su obra sino para que puedan empezar a producir de otra manera, para que la clínica les sirva para cambiar el enfoque, o para que a la hora de producir se potencien. Creo que la improvisación -si uno comprende cómo es la dinámica- genera ese potencial creativo".

Genealogía de la improvisación

"El improvisador no es un improvisado", afirma Juan Manuel Wolcoff. Cuando tenía 16 años participó de un taller coordinado por el grupo de improvisación "Sucesos argentinos", y a los 18 actuó en una obra que producía la compañía en la que ya resonaba el nombre de Osqui Guzmán. El actor oriundo de La Boca formó luego "Qué rompimos!" y ahí también Wolcoff participó activamente, afrontando las mutaciones y derivas que lo llevarían a fundar años más tarde "La Bomba de Humo".

En el desarrollo de la técnica de la improvisación prevalece el entrenamiento y el ensayo. "En los ensayos delimitamos lugares estéticos o entrenamos ciertas poéticas, pero a la hora de improvisar nos enfrentamos al vacío y a tomar de las propuestas del compañero. Es una red de vínculos, cada uno con su imaginario y con su universo tomando los datos del compañero para potenciar una historia, una escena, o una imagen. Lo mismo con la música, Tomás Rodríguez que es parte de La Bomba desde el comienzo improvisa la música a medida de lo que va sucediendo", relata Juan Manuel.

"Todos los que estamos en La Bomba de Humo trabajamos en diferentes elencos teatrales o compañías, estudiamos dirección, dramaturgia. Tenemos una estética que busca generar escena, que haya teatralidad en las funciones, por eso siempre estuvimos explorando diferentes formas de abordar la improvisación. Nos nutrimos también del aprendizaje que tomamos de disciplinas como el clown o la máscara neutra".

En su bibliografía de cabecera, no puede faltar "Free play" de Stephen Nachmanovitch, un tratado sobre improvisación en la vida y en el arte, en el que "considera que el germen de una idea nace en una improvisación previa en la cabeza del artista. Todo nace en un impulso y ese impulso es la improvisación. Comprender ese impulso, decirle sí a esa idea y desarrollarla en el interior ya es el inicio de la improvisación", afirma Wolcoff.

Mientras que entre sus ideas-fuerza hay una de Osqui Guzmán que dice: "un improvisador ante el abismo no piensa en la posibilidad de caer sino en la probabilidad de volar".

El trazo del tabú

Juan Manuel Wolcoff utiliza naturalmente la técnica de improvisación para dibujar. Una invocación al inconsciente que en su trazo trae a la superficie escenas surrealistas, eróticas y sensuales, motivos que el artista dice tomar también del dibujo japonés, en especial del animé o de las estampas niponas de los años 1700-1800.

En su perfil de instagram -@juanmanuelwolcoff- hay una bitácora de cuarentena con más de 300 dibujos, así como las incursiones del artista en materialidades como la arcilla. Todo recurso fue válido para la expresión, en tiempos en los que el teatro atravesaba un gran interrogante.

"Lo que tiene de bueno la improvisación es que estamos entrenados para adaptarnos", dice Wolcoff quien junto a su hermano Nicolás -egresado del IUNA y especializado en el ámbito audiovisual- encontraron una salida al laberinto de lo incierto creando un "Taller experimental de IMPRO audiovisual", valiéndose de las plataformas virtuales hegemónicas de la pandemia y mixturando elementos básicos del cine -encuadre, angulaciones, movimientos de cámara- "para que el improvisador teatral comprendiera que su herramienta era la cámara".

Y si bien Juan Manuel confía en que las cosas mejorarán para el teatro, puede ver que la hibridación así como el vínculo con nuevas herramientas de la tecnología de la comunicación se potenciarán en el futuro, así como impactarán en el proceso creativo.



Fotogramas de "Ensayo para una obra futura #02" - Jose Luis Landet y La bomba de humo en Marco La Boca, disponible en el canal de YouTube de Fundación Tres Pinos.

MÓNICA LACOSTE Y LA SUMA DE TODOS LOS DESTINOS

El barrio porteño de La Boca cuenta con un faro para el teatro comunitario argentino. El Grupo Catalinas Sur se destaca en la ribera de Buenos Aires con su galpón de la calle Benito Pérez Galdós, al que asisten más de 500 personas de todas las edades para participar en las diferentes actividades artísticas que desarrollan: talleres de teatro para adultos, producciones artísticas con elencos de niños, niñas y adolescentes, una orquesta escuela, taller de títeres, realización de escenografía, utilería, vestuario y otras actividades relacionadas con el montaje de espectáculos.

Desde las jornadas de teatro a cielo abierto en la Plaza Islas Malvinas a fines de los '70 hasta vivir la utopía del espacio propio, el entusiasta grupo de madres y padres que animaban la cooperadora del colegio Della Penna tejó una historia de compromiso, espontaneidad, rituales y fervor de libertad que resuena para siempre en Mónica Lacoste, una de las fundadoras del proyecto artístico comunitario que dirige desde sus comienzos Adhemar Bianchi.

Mónica Lacoste nació en Montevideo, Uruguay, en la bohemia apasionada de una familia de artistas -escritores, actores y actrices de radioteatro-. La orilla porteña la recibió en una "época tremenda", pero la pulsión de vida la sacó a la calle junto a un grupo de familias de aquel complejo habitacional de La Boca, para ir casa por casa proponiendo fiestas comunales, juegos que echaran luz entre la sombra de muerte que se cernía sobre la región en tiempos de dictaduras militares.

Recuerda Mónica: "Así empezó el Grupo Catalinas, fue algo espontáneo. Se creó casi como una necesidad de libertad y de salida colectiva. Fue una necesidad de expresión, de juego, de salvarnos".

Adhemar Bianchi también nació en Uruguay, pero fue en Argentina donde se produjo el encuentro con esa comunidad en ebullición, que fortalecía sus lazos comunitarios con juegos sui géneris, "catalinenses", y que celebraba fiestas patrias en un entrevero de edades que sentaron las bases del proyecto mayor. "Nos demostramos que cuando se pone pasión en algo, el milagro se produce. Cualquier poblador puede ser actor, poeta, escenógrafo, y puede expresar lo que le sale del corazón con una verdad absoluta. Toda esa mezcla de espontaneidad y la gente profesional al servicio de la comunidad produjo algo maravilloso", relata Mónica, quien se reconoce "buena para los comienzos" y una "gran entusiasmadora".





Ritos fundacionales

El festejo entonces es la piedra fundamental del Grupo Catalinas Sur. De aquel elenco esencial, Mónica Lacoste trae a la memoria al arquitecto Mario Sacco, que junto a un grupo de jóvenes del barrio comenzaron a construir un muñeco para quemar a fin de año.

“Empezamos así a festejar el 31 de Diciembre en la plaza. Eso marcó otra forma de festejo, de no quedarse cada uno en su casa sino bajar a la plaza y llevar su comida, su bebida, y a medianoche quemar un muñeco y bailar alrededor. Eso también es fundacional; es volver a los orígenes de la humanidad porque siempre se festejó comunitariamente. Nosotros en Catalinas comenzamos con ese ritual”.

Mónica Lacoste cuenta además que las necesidades propias de la cotidianidad del barrio también se transformaban en motivo de celebración y acción conjunta: “hacíamos una limpieza comunitaria de la plaza y no sólo pedíamos que la municipalidad limpiara la fuente, sino que nosotros la limpiábamos también, volvíamos a llenarla de agua y festejábamos con algo musical, algo teatral. Había momentos casi heroicos”, dice.

En el amanecer del Grupo Catalinas la noticia de aquellas ceremonias teatrales se extendía como un rumor por los alrededores. Y cuando la democracia ya era un hecho, la flamante compañía invitaba a viva voz: “Salíamos con un acordeón a piano y un megáfono de lata que aún conservo, que nos regaló un hojalatero de La Boca. Pero había momentos en que no había quórum para que saliera un grupo grande, y yo he llegado a salir con un sombrero negro y un pañuelo rojo en bicicleta, con el megáfono por toda La Boca. Me llamaban AGITPROP, que así se llamaba en Rusia a los de Agitación y propaganda. Entonces era AGITPROP del Grupo Catalinas.”

“en Pista Urbana convive el teatro y la teatralidad, y sobre todo se abre a la comunidad”, dice Mónica Lacoste.



PISTA URBANA

bar - café - tapas - comidas



"Apague la tele y venga", un consejo desde el corazón de San Telmo.

"Venimos de muy lejos"

A instancias de un maestro e historiador de la mencionada escuela boquense, la compañía comenzó a hacer adaptaciones de obras de teatro tradicionales, hasta que la visión de Adhemar Bianchi movilizó a todos y todas a contar la historia del barrio, "hasta donde la memoria alcance". Nació entonces la obra emblemática de Catalinas, "Venimos de muy lejos".

"Ese lejos era el de los ancestros de todos los participantes a través de un recuerdo, de una foto, de cosas más o menos fieles, imaginarias", explica Mónica. Ella debe haber aportado lo propio: Tuvo una abuela actriz que salía de gira por el interior del país (Uruguay, Argentina, iban de orilla a orilla), encabezando una compañía conformada por 15 integrantes que repartían equitativamente el dinero si la obra iba bien, pero que se quedaban en la pensión si la suerte era esquiva.

"Mi abuela Josefina tenía un cuaderno que llamaba 'El libro rojo' -¿será como el de Mao Tsé Tung?, se pregunta- adonde tenía la misma obra adaptada para quince, para diez, para ocho, y para cuatro personajes, para cuando les iba mal. Porque a medida que la hambruna llegaba en la gira, algunos se volvían a la Capital y otros seguían. Y al final del libro tenía letras de tango para cantar en los prostíbulos. Ella era muy hermosa y eso quizás era lo último que hacía antes de volver. Mi papá recordaba con bronca lo que yo hoy recuerdo con amor: en medio de la pobreza y planeando fugarse de la pensión porque no tenían para pagar, planeaban la próxima obra, el próximo éxito".

Pista Urbana

"Esa llama que existió, existe ahora en los jóvenes, de otra manera pero yo creo que existe", dice Mónica hoy al frente de Pista Urbana, un club de música ubicado en Chacabuco al 800, en el barrio de San Telmo. También es presidenta de la Cámara de Clubes de Música en vivo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CLUNVI). "Esta audacia me surge de lo que traje acumulado durante toda mi vida, y es la audacia que tuvieron las mujeres de mi vida pero que yo no tuve en mi infancia", cuenta.

Si bien el teatro fue parte suya desde chica y quería ser bailarina, la timidez contuvo esa "fuerza" para exponerse que ella veía que se desarrollaba en sus primos, por ejemplo, que luego fueron actores de esa compañía familiar. "Fui una observadora de todo eso, era muy lectora, muy soñadora pero muy tímida. Pero en algún momento la vida me puso ante la emoción de compartir, hubo como una acumulación de fuerzas", dice.

Como si fuera "la suma de todos los destinos" -arriesga Mónica- en Pista Urbana convive el teatro y la teatralidad, y sobre todo "se abre a la comunidad. No podríamos ser un lugar cerrado. Y esta pandemia inesperada nos abrió nuevamente la posibilidad de la calle, que tanto nos iguala, donde hacemos juegos que van más allá de lo musical, leemos poesía, dibujamos rayuelas".

Y el ritual de lo comunitario aparece sin más: "En Pista Urbana con Liliana Vitale -música y compositora argentina- hacemos la 'Pacha Urbana' en agosto, prendemos un brasero y volvemos a ritualizar. También festejamos la literatura con el Día del Libro y el dragón de San Jorge, transformamos la tradición catalana e inglesa en algo santelmeño", cuenta.

¿Cómo hacer para mantener esa chispa, esa llama? "Como la propia naturaleza pienso, hay cosas que se afirman, que tienen todo un desarrollo en el tiempo, como lo tiene el Grupo Catalinas. Y después están todas las cosas que comienzan y ahí sí siento que todas comienzan de la misma manera. Ese es el milagro de los seres humanos, cuando hay un grupo -que puede empezar por 2- con una idea por disparatada que sea, pero que si convocamos a otros y a otros y tenemos un territorio donde desarrollar esa idea y tocamos lo íntimo -no lo impúdico- sino nuestra memoria, nuestros saberes, nuestras torpezas, y lo hacemos con la pasión del amateur -que no es otra cosa que el amor de lo que hace- esa mezcolanza es imparable siempre. Creo que es la naturaleza misma y los seres humanos somos así, tenemos necesidad de hacer cosas juntos, de compartir y de festejar. Y eso es imparable, va más allá de nuestra voluntad diría".



"Lo hacemos con la pasión del amateur", dice Mónica Lacoste.

IVÁN BUENOSAIRES

Sobre la identidad en la trama urbana porteña

Por el derecho jurídico de filiación las personas establecen con sus progenitores una serie de derechos y obligaciones. En el caso de Ivan Buenosaires, decidió su apelativo por filiación de lugar, desarrollando un vínculo con su ciudad que excede disposiciones legales y que se enriquece tanto como fortalece a partir de la observación, el registro, la difusión, y la puesta en valor de algo que lo apasiona: el paisaje urbano y el patrimonio arquitectónico.

En el año 2013, junto a un grupo de amigos decidió institucionalizar una práctica habitual que los reunía periódicamente a despuntar el gusto por viajar así cómo el interés y la admiración por las artes arquitectónicas, en especial por el art nouveau, corriente artística y cultural que se convirtió en una de las primeras vanguardias europeas del siglo XX.

22



© Iván Buenosaires



Yacht Club Argentino - Fotos por Iván Buenos Aires.



Iván Buenos Aires.

Nació así la Asociación Art Nouveau Buenos Aires (AANBA) -nada más ni nada menos que con un acto en el Palacio Barolo- con el objetivo de celebrar ese universo de curvas, hierros, cristales, cúpulas y esculturas, inspiradas en la naturaleza y lo exótico. "Fue el aporte que se nos ocurrió como ciudadanos. Nos interesa que la gente empiece a querer su ciudad. Se ama aquello que se conoce", resume Iván Buenos Aires.

Desde entonces y a través de cursos, exposiciones, actividades de investigación, viajes, encuentros, recorridos y publicaciones en medios periodísticos y redes sociales, la Asociación se encarga de transmitir esta experiencia que el grupo experimenta al alzar la vista y deslumbrarse con los gestos de belleza que la ciudad ofrece a cada paso.

"Hicimos un mapa de la ciudad identificando edificios representativos, declaramos sitios emblemáticos del art nouveau, como por ejemplo la Galería Ateneo Grand Splendid, organizamos 'La Noche de los arquitectos italianos' en la embajada de Italia, impulsamos la recuperación de la Casa Calise, un edificio de Virginio Colombo, unimos simbólicamente el art nouveau de Buenos Aires con el de Río de Janeiro, San Pablo y Curitiba", enumera Iván entre las acciones salientes de la AANBA, que destaca a la capital argentina como la ciudad americana con mayor riqueza en esta corriente de arquitectura desarrollada en el Viejo Continente.

Fusión e identidad

Iván Buenosaires cuenta que desde chico le interesó hacer fotografía de edificios, casas y paisajes. Este hobby se convertiría años después en uno de los pilares de la AANBA. "Queremos registrar todo el patrimonio, difundir y concientizar sobre su valor, que la gente empiece a tomar pasión por eso. Es muy interesante rescatarlo y es parte de la belleza que nos dan los arquitectos, a quienes tenemos que agradecerles porque son artistas. A veces se destaca a un pintor, a un músico, pero los arquitectos están dando belleza a las ciudades", afirma.

En sus redes sociales -Facebook, Instagram- Iván Buenosaires realiza minuciosas descripciones de los edificios que registra con su cámara y ofrece información biográfica de los arquitectos responsables de dichas construcciones. Y como si fuera su radar, detecta allí una atención creciente en sus seguidores por el patrimonio de Buenos Aires. "Nos da orgullo que la gente empiece a tomar pasión por la ciudad. Más allá que no pueden viajar por la crisis mundial que estamos viviendo por la pandemia, vemos con mucha alegría que si antes pretendían ver fotos de París, Moscú, Barcelona, o cualquier ciudad donde hay mucho Art Nouveau, también ahora exigen de Buenos Aires porque lo pueden ir a ver, ir a tocar".

Otra certeza que Iván obtuvo a partir de sus extensas caminatas por Buenos Aires y del estudio informal de la disciplina -aunque luego cursó un posgrado en gestión patrimonial en la Universidad de Tres de Febrero- es la fusión de estilos que prevalece en la trama urbana porteña.

"Buenos Aires se destaca por eso, por tener una arquitectura en que todas las vertientes dejaron su impronta. Hay Modernismo (España), hay Secesión (Austria), hay Jugendstil (Alemania), hay Art Nouveau (Francia) y hay Floreale (Italia). Todos los estilos se conjugan en una sola ciudad y ese es nuestro valor. No hay que tener miedo a decir 'esto es ecléctico'. Es muy difícil poder ver un art nouveau cien por ciento puro, con todas las características. Eso es lo que Buenos Aires tiene, la mezcla".



Av. Las Heras 1902 y Ayacucho Pedro Vinent, Ernesto Maupas y Emiliano Jáuregui.



Edificio Otto Wulff - Avenida Belgrano 601 (Morten F. Ronnow 1914).

A las pruebas se remite: "una de las cumbres del academicismo, por ejemplo, el Palacio Anchorena -hoy Palacio San Martín ubicado en la plaza homónima-, está caratulado dentro del academicismo pero tiene toques del art nouveau. Esa es la distinción, lo que sorprende de Buenos Aires, que vemos guiños hacia todo. El Kavanagh, dicen que es art decó pero es más racionalista que art decó. Fue un desafío del estudio Sánchez, Lago y de la Torre construir ese edificio en la crisis de 1930 donde no llegaban los materiales a la Argentina, tuvieron que reinventar mucho de sus materiales para construir ese edificio que lo hicieron en menos de lo previsto".

Recuerda también el edificio del Mercado de Abasto de Buenos Aires, "un art decó extraño", dice en referencia al devenido en shopping construido por "un arquitecto, un geómetra y un ingeniero, que se asociaron para esta fusión de Art Decó con Brutalismo. Hay edificios racionalistas bellos de nuestra ciudad con decoraciones en puertas, ventanas y muchos elementos de luminaria que son art decó".

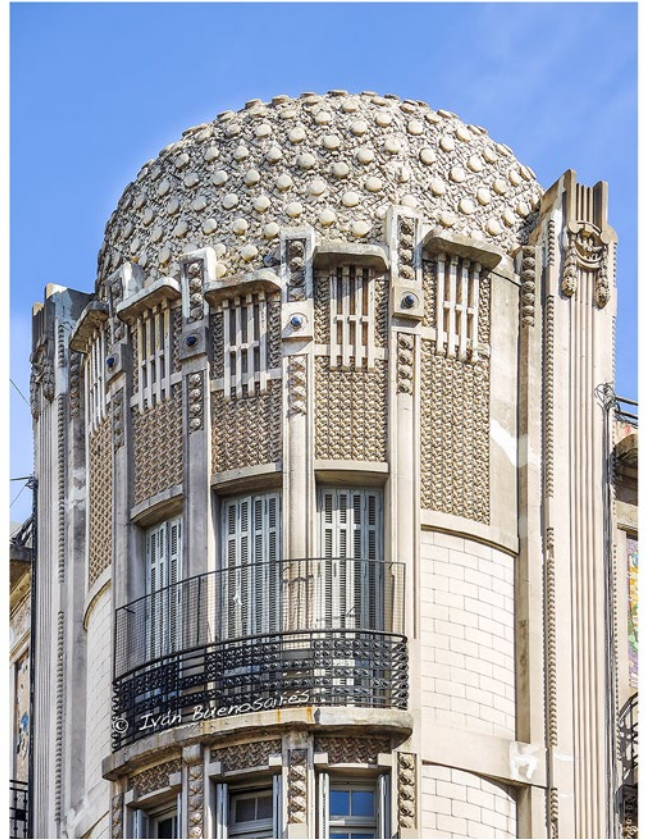


Edificio Kairuz
(Rodolfo Schafer 1913 - Paraguay y Reconquista).

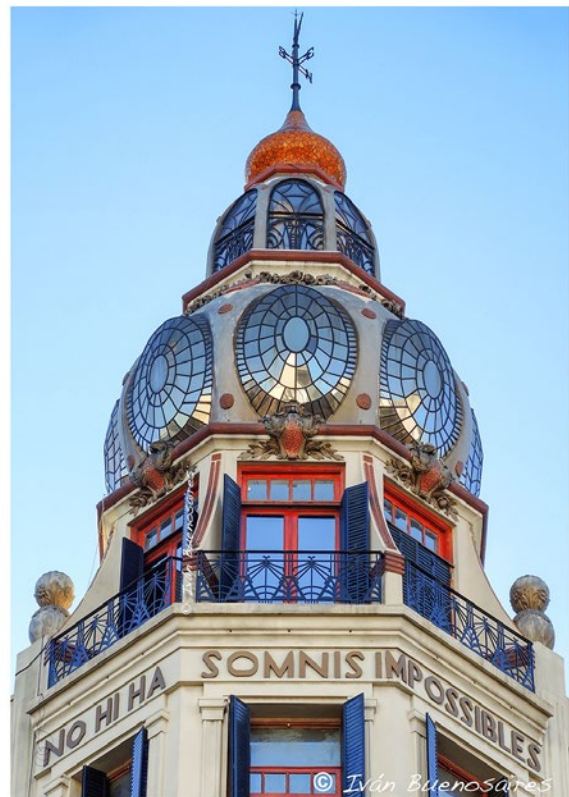
“Esa es la nota que nos hace distintos. Todos los días descubrís algo en Buenos Aires. Una reja art nouveau, restos que quedan. Son las cosas que dan pasión mostrar y que están al alcance de todos. Rescatar la parte bella, eso a mí me da placer”, concluye Iván Buenosaires.

Su relato transcurre como el plano secuencia de un parnaso de nombres que sembraron detalles por toda la ciudad. En el barrio de La Boca, a finales del verano 2021 Iván Buenosaires visitó los trabajos de restauración que la Fundación Tres Pinos realiza en el “Edificio el Reloj”, futura sede del Museo de la Ilustración Gráfica (MIG). Lo que antaño funcionó como vivienda colectiva y comercios en la esquina de Almirante Brown y Pinzón, es una obra del arquitecto “Francesco Terenzio Gianotti, nacido el 4 de abril de 1881 en Lanzo, al pie de los Alpes, a 14 km. de la ciudad de Torino, centro del movimiento emancipador italiano con el Imperio Austro Húngaro. Ex Reino de Piamonte”, detalló luego Iván en sus redes sociales.

“Gianotti es otro de los grandes arquitectos que vino a estas tierras. En el Edificio del Reloj vemos que tenía un tratamiento del espacio mucho mejor que otros edificios”, cuenta. “La arquitectura va respondiendo a las estéticas actuales y es lindo conservar la historia. El respeto por el entorno hace que tengamos identidad. La fundación de Buenos Aires también es en esta zona” concluye y se entusiasma: “Hay muchísimo para contar. Podemos hacer de La Boca el Montmartre de Buenos Aires”.



Edificio de viviendas - Paso y Viamonte
(Julían García Nuñez - 1913)



Edificio No hi ha somnis impossibles -
Av. Rivadavia 2009 - Arq. Eduardo Rodríguez Ortega
(1912).

FUNDACIÓN TRES PINOS TRABAJA EN LA RESTAURACIÓN DEL EDIFICIO “EL RELOJ”

Se trata de una iniciativa de la Fundación Tres Pinos con el apoyo de Mecenazgo Cultural y Banco Santander para restaurar la fachada y poner en valor el emblemático edificio “El reloj”, futura sede del Museo de la Ilustración Gráfica (MIG), ubicado en la esquina de la Avenida Almirante Brown y Pinzón, en el barrio de La Boca.



Policromías, casetones y revoques esgrafiados, son algunos de los tesoros que guarda el edificio.



Un Gianotti en La Boca.

Hoy reconocido como patrimonio histórico, el edificio fue proyectado en 1931 por el arquitecto italiano Francisco Terencio Gianotti, responsable además de más de 20 obras destacadas en la Ciudad de Buenos Aires tales como la Confitería del Molino, Galería Güemes, Palacio Italia América, entre otros. El proyecto, a cargo del restaurador Gerardo Pellegrino, busca respetar y acompañar la fuerte identidad del autor que lo gestó, con intervenciones que contemplan una escala peatonal donde se recupere el uso del barrio como lo fue en su momento de esplendor. En ese sentido, se harán los mayores esfuerzos para recuperar y conservar las carpinterías, herrajes, azulejos, zócalos y pinturas decorativas originales.

Con un acceso intermedio que generará una recova, tipo plaza de encuentro y expansión en planta baja, se proyecta además un foyer con programa de bar-cafetería, tienda y multiteatro, mientras que en el entresuelo funcionará la sala de exposición permanente del MIG así como salas de proyecciones. En los pisos superiores habrá en tanto, viviendas destinadas a artistas.

La propuesta de intervención, reciclaje y puesta de valor del edificio consta de la incorporación de un nivel más con una arquitectura donde prevalezca el metal, la chapa y el vidrio, generando espacios de terrazas verdes para oxigenar la ciudad, siendo esto un concepto mundial de diseño. Se plantea también la incorporación de paneles solares para el uso de energía, para calentamiento de agua y calefacción de sectores en el edificio.

El MIG, es una de las principales apuestas dentro del proyecto de la Fundación Tres Pinos; abarca las áreas del Humor Gráfico, la Historieta, la Ilustración y la Animación.



Futura postal para el edificio que Fundación Tres Pinos conserva con el apoyo de Mecenazgo Cultural y Fundación Santander.



Gerardo Pellegrino es el restaurador a cargo de las tareas que buscan poner en valor este majestuoso patrimonio arquitectónico.

Posee una amplia y completa colección de alrededor de 10.000 obras originales de los más reconocidos ilustradores, desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Incluye además una extensa biblioteca de respaldo, además de una hemeroteca y videoteca. El museo exhibe parte de su colección permanente con rotaciones periódicas, y muestras transitorias específicas de obras de la colección y de terceros, las cuales pueden consultarse en su página web www.museo-mig.org. Mientras que en su perfil de instagram -@museomig- se publican diariamente imágenes de obras icónicas de la ilustración gráfica con datos biográficos de sus respectivos autores.

Por último, cabe destacar que el proyecto de restauración del edificio prevé la ampliación de los programas implementados a través de MARCO Arte Foco, para artistas de las especialidades del nuevo Museo, continuando así con el espíritu originario de Fundación Tres Pinos en cuanto a la formación de las nuevas generaciones de artistas.

ARTE DE TAPA

28

En esta sección compartiremos portadas insignes en la fusión de música y artes visuales, algunas de las cuales se convirtieron en obras icónicas. Ilustración, fotografía, diseños gráficos, son los principales mecanismos que la industria discográfica utiliza para impulsar sus ventas.

A partir de 1940 y de la propuesta de Alex Steinweiss al sello norteamericano Columbia Records que revolucionó el packaging en las bateas de las casas de discos, en el ámbito musical -cualquiera sea su soporte- se concibe la totalidad de la obra conceptual asociada al artwork que acompañará su correspondiente difusión.

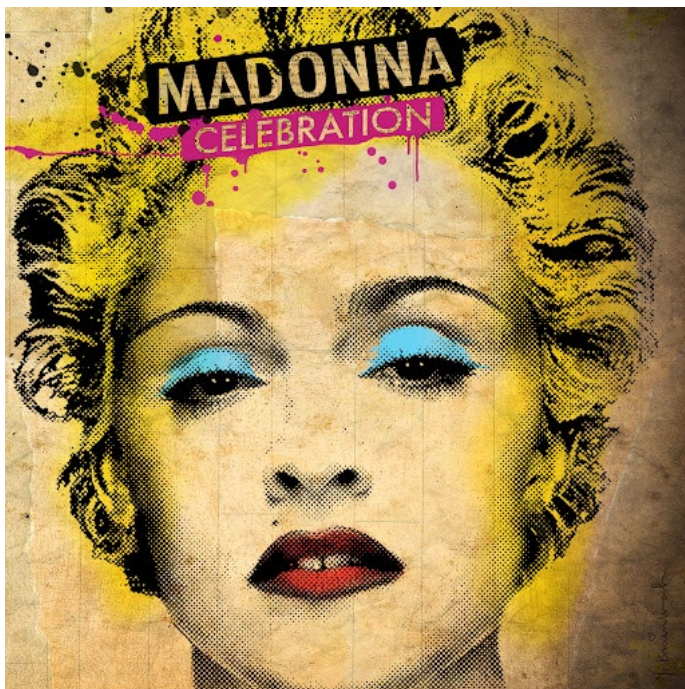
FRANZ FERDINAND

You Could Have it so much better (2005)

El disco fue publicado en el año 2005 y es el segundo trabajo de la banda escocesa de indie rock. La portada estuvo a cargo del diseñador Matt Cooper y retoma la tradición gráfica de la cartelería de propaganda de la ex Unión Soviética, cuyo referente ineludible es Alexander Rodchenko, artista polifacético, fundador del constructivismo ruso.

El cartel que inspiró a Cooper fue realizado por Rodchenko en 1924, utilizando en aquella ocasión una foto de la escritora Lilya Birk -musa de la Revolución rusa- y el slogan "¡Libros! Pasión y cultura". Conservando sus formas geométricas y la disposición de elementos, la portada de "You Could Have it so much better" llevaba en primer plano el nombre de la banda y una fotografía de Shana Moulton.





MADONNA

Celebration (2009)

Editado por la compañía discográfica Warner Bros, fue el último disco que la Reina del Pop lanzaría con este sello. Se trata de un trabajo que recopila composiciones de Madonna y cuya portada estuvo a cargo del artista francés Mr. Brainwash.

Para ilustrar el disco, Brainwash compuso una imagen que remite en sus elementos a obras de arte, estilos urbanos y figuras icónicas del pop mundial, con nombres propios como Andy Warhol y Marilyn Monroe. De los análisis que por entonces publicó la prensa especializada a propósito del artwork de "Celebration", se desprende que el artista -vinculado al británico Banksy- combinó dos fotografías populares de Madonna: una tomada por Jean Baptiste Mordino en el año 1990, para la edición de la revista Bazar, y otra hecha por Alberto Tolot en la época de la película Who's That Girl (1987).

JACKIE GLEASON

Lonesome Echo (1955)

Jackie Gleason es un cantante oriundo de Estados Unidos que a la particularidad de su música le suma una estrecha relación de amistad con Salvador Dalí.

El máximo referente del surrealismo escribió lo siguiente en la contratapa del disco cuyo nombre significa eco solitario: "El primer efecto es la angustia del espacio y la soledad. El segundo, la fragilidad de las alas de una mariposa, proyectando largas sombras en el atardecer, que reverberan en el paisaje como un eco. El elemento femenino, distante y aislado, forma un triángulo perfecto con el instrumento musical, que es otro eco, la concha".



