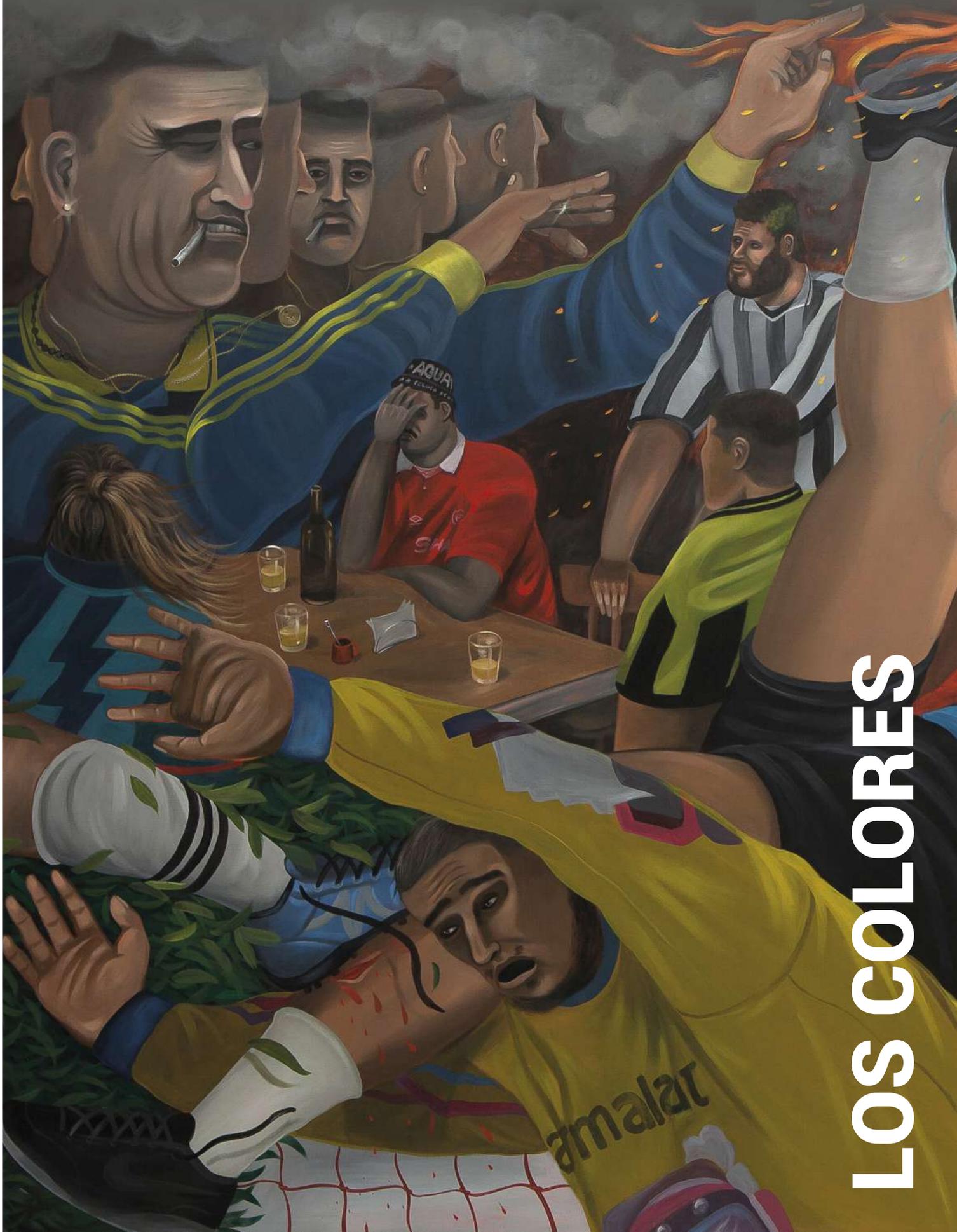


Crepúsculo.



LOS COLORES

Director
Ricardo René Cadenas

Coordinador
Christopher Fasoli

Editor
Matías Di Loreto

Diseño Gráfico
DT PRINT S.A.

Propietario y Editor
Fundación Tres Pinos
Moreno 1836 6to. B
Tel.: 011-4372-2154

Registro de Propiedad Intelectual
Expediente No **5138548**

Imagen de tapa
Fragmento de la obra
"Una Chilena con chimichurri"
de Martín Kazanietz

Colaboran en este número
Luciana Salvá
Evelyn Sol Marquez

La publicación de opiniones personales
vertidas por colaboradores y entrevista-
dos no implica que éstas sean necesari-
amente compartidas por Revista
Crepúsculo.

www.fundaciontrespinos.org
www.museomarco.org
www.museocampo.org
www.museomig.org

info@fundaciontrespinos.org



SUMARIO

EDITORIAL	03
LUMEN, DE CAROLA ZECH	04
EL AMARILLO Y SUS AMIGOS DE ERNESTO BALLESTEROS	08
FIGURITAS. APARICIONES FUTBOLERAS EN EL ARTE ARGENTINO	11
GORDOPELOTA: NARRATIVA SUDACA DEL FULBITO	14
TODOS LOS ROJOS	17
EL QUE QUIERE CELESTE QUE LE CUESTE	20
ONDA SONORA, PINTAR EL SONIDO	22
MISIÓN NARANJA	25
LUIS FELIPE NOÉ: NUEVA AVENTURA CREATIVA PARA MUSEOCAMPO CAÑUELAS	28
BITÁCORA DE UNA FUNDACIÓN	32

Lectores de cierta experiencia seguramente estarán al corriente de la fama del "Síndrome de la hoja en blanco" o ese temor reverencial ante la abismal nulidad de ideas, a la hora de desarrollar una temática con palabras escritas.

En el decálogo de principios no escritos de la redacción de Revista Crepúsculo figura el consejo de aporrear el teclado con fluidez estimulando la idea en cuestión, aunque sea con palabras sueltas. El imaginario suele ser ese cajón del mueble más concurrido de la casa, en el que la variedad de cosas almacenadas y revueltas es maravillosa.

En ese simbólico anaquel de la vida aparecen siempre, como si fueran herramientas, frases, imágenes, rostros o música que intentan darle entidad a ese pensamiento que debe explayarse en unos cuantos caracteres, cuanto antes.

Por supuesto que aparecen cosas que a primera vista podrían distraer y desviar la atención aunque el objeto de estudio sea afín. Baste mencionar como ejemplo el abordaje de la obra musical "Colores" del músico y productor discográfico J Balvin, en la que el colombiano dice haber utilizado referencias como: "morado-realeza", "amarillo-felicidad", "rosado-sexy", "azul-mar Caribe".

En el afán de reflexionar hasta el estímulo más inesperado se vuelve respuesta al final del tracklist. Entonces, la hoja en blanco se transforma en la potencialidad de ser la suma de todas las ideas, así como la percepción del blanco resulta de la suma de todos los colores.

Pues bien, una revista en blanco no debiera ser el susto de nadie porque en vez de pensar en un desierto de ideas y palabras, puede existir ahí la superposición de párrafos sobre la novela rosa o el humor negro, los chistes verdes o el rojo pasión.

Así las cosas, no habrá tal experimento en las páginas de la edición n° 40 de Revista Crepúsculo. Sino más bien un caleidoscopio para descomponer en algunos espectros posibles, el imaginario alrededor de los colores, su potencia simbólica así como su presencia en la vida institucional de Fundación Tres Pinos o durante un hecho social total como puede ser un mundial de fútbol.

LUMEN, DE CAROLA ZECH

Entrevista por María Teresa Constantin.

04



Carola Zech, flamante incorporación a la Academia Nacional de Bellas Artes presentó en MARCO La Boca "Lumen", una intervención en la fachada, lucarna e interiores del edificio patrimonial. Allí, aborda la dimensión lumínica de ciertos colores a partir del trabajo con materiales vinílicos, propios del ámbito de la publicidad. El resultado, la expansión de sus reflexiones en torno a la trilogía colorespacioforma.

Para la artista, "todos los colores tienen algún tipo de dimensión lumínica. Vengo trabajando hace un tiempo en relación al color. Significa una dimensión, como medir el flujo lumínico que proviene de un color, de una fuente", dice. "Los que exploré para Lumen manifiestan de manera más patente esa cualidad que tienen todos los colores porque son iridiscentes, reflectivos, son colores transparentes, metalizados; tienen determinadas cualidades que hacen visibles esta problemática o esta cualidad: la de contener una determinada dimensión lumínica".

La artista dialogó con María Teresa Constantin, a cargo de la curaduría de la muestra. A continuación, compartimos el diálogo completo:

MTC- Carola vos decís que un eje que atravesó toda tu obra es este concepto de colorespacioforma. Desde tus primeras obras empezás a trabajar con ese concepto que viene de Joseph Albers...

CZ- Hace muchos años a partir de unas experiencias que había trabajado en un cuaderno de anotaciones en relación a algunos ejercicios de Joseph Albers y de toda esa escuela, recogí como hallazgo para mí un concepto que era imposible de disolver, que era este de colorespacioforma. Porque esos tres conceptos no funcionan de manera independiente, sino que están uno en relación con el otro, uno es en relación al otro.

El sistema con el que trabajé todos estos años para la otra materialidad que no está presente tanto en esta muestra -metales, imanes y pintura para autos- me permitió ese juego entre el color, el espacio y la forma. Un sistema sustentable que salía a escena cada vez que se relacionaba -se relaciona- con algún espacio determinado; lo digo en tiempo presente porque todavía lo sigo utilizando. De manera tal este sistema encuentra siempre nuevas cuestiones en relación a este concepto, colorespacioforma, que yo escribo todo junto.

Pero ahora en este caso una de esas cualidades que es la de volumen de color hizo que cambiara la materialidad, porque ese color se iba a relacionar con un espacio determinado, que era la fachada del museo. Y como la fachada del museo es de vidrio, inicié una investigación en relación a qué tipo de materiales podía utilizar para intervenir la vidriera a partir de la invitación

de Rodrigo Cadenas (Presidente de la Fundación Tres Pinos y Director de MARCO La Boca), que le pareció interesante poner una obra en la arquitectura.

Empecé a investigar tanto los tipos de materiales que se podían llegar a utilizar, que apareció un extenso trabajo detrás de lo que era la maqueta final para la fachada y que se transformó en lo que luego mostramos también como parte de la obra.

MTC- Sos una artista prolífica en la expresión de tu pensamiento y tu trabajo. Hay una frase tuya, un concepto que tiene que ver con esta exposición. Vos hablás de colores que se sienten cómodos en su forma, lo planteás como una pregunta ¿hay colores que se sienten cómodos en su forma? ¿De dónde viene esa idea?

CZ- Son preguntas que van surgiendo a medida que trabajo porque, por ejemplo, en ese cuaderno de experiencias que había encarado hace muchos años me proponía cosas bien sistemáticas: cómo es un cuadrado rojo en relación a uno azul, a uno amarillo o a uno verde, con una mirada más de laboratorio. Por otro lado, son preguntas que se hicieron varios artistas, Kandinsky por ejemplo.

Esa era la sensación, la de haber descubierto algo en el color que era como un temperamento de color, lo mismo que las personas que, al conocerlas y armar una relación con ellas, se empieza a conocer ese color del temperamento. En ese sentido es como un color también el temperamento. Y en los colores encuentro también cosas más bien orgánicas, humanas. Entonces puede ser también como alguien que no se siente cómodo en su propio cuerpo.

En ese sentido lo que hice fue sintetizar durante mucho tiempo el color en una forma que era un rectángulo alargado, parecido a la proporción de lo que sería un cuerpo humano. Esas formas verticales -como una forma viva, o un ser humano- eran todas del mismo tamaño. Lo que yo pude trabajar es el color de esa forma porque eran todas iguales.

MTC- Ese pensamiento y lógica que desarrollaste con cuerpos estables, en el MARCO La Boca presentó un desafío porque no hay un cuerpo estable, es una arquitectura, y la relación y la comodidad del color en esa arquitectura cambia absolutamente. Tenías que buscar, podemos decir, otro tipo de comodidad al color...

“LO QUE QUER A APORTAR YO A LA PLANTA BAJA, QUE ES EL INGRESO AL MUSEO DE ARTE CONTEMPOR NEO, ERA UNA OBRA DE ARTE CONTEMPOR NEO.”

CZ- Claro, así fue que cambió la materialidad, a algo nuevo. En principio a mí me produjo cierta inseguridad porque ya hacía muchos años que venía trabajando con metales. Entonces por esa inseguridad fue que investigué tanto.

Pero además el soporte donde iba a estar la puesta en el museo era un soporte transparente, casi como opuesto al metal. Pero eso tenía que ver con las ideas que quería desarrollar en relación a lo que iba a presentar como fachada. Este edificio es muy particular y cada uno de los pisos tiene un determinado temperamento o un determinado estilo y lo que quería aportar yo a la planta baja, que es el ingreso al museo de arte contemporáneo, era una obra de arte contemporáneo.

En ese sentido entonces también utilicé materiales que mostraran desde afuera lo que podía pasar adentro, para atraer al público con ese objeto hacia su iniciación al arte contemporáneo. Porque incluso este museo está dentro de un barrio que tiene particularidades muy estrictas, como todos los barrios. Un poco la intención fue reflejar ese barrio pero también mostrar lo que hay adentro del museo. En ese sentido busqué los materiales para que esa idea pudiera ocurrir.

MTC- Volviendo al tema de los materiales, esta exposición te sacó de la comodidad de los metales y de los módulos estables que habías construido para explorar nuevos materiales. ¿Cuáles son esos materiales y cómo te fueron respondiendo?

CZ- Fui experimentando con materiales vinílicos autoadhesivos que se utilizan habitualmente en el mundo de la publicidad, que son muy aptos para los vidrios, para superficies muy lisas. A partir del catálogo de colores que investigué en todos los locales posibles -distribuidores, marcas, calidades- volqué la información sobre pedazos de acrílico que eran lo más parecido y práctico en relación al vidrio, para ver cómo es que iba a reaccionar ese color en el vidrio. Entonces surgió ese catálogo de colores tan extenso de los cuales elegí algunos, los más transparentes y los más reflectivos, los más iridiscentes, los más espejados. No los oscuros porque no permiten la visibilidad ni hacia afuera ni hacia adentro.

¿Cómo seleccioné esos colores? La fachada es el resultado de haber seleccionado esos colores y la superposición de ellos también. Empecé a trabajar como si fuera una pintora que mezcla colores o que trabaja con acuarelas, que son transparentes, y realicé distintos procedimientos luego de aprender a aplicar vinilo, que es ya todo un problema técnico. Trabajé en distintos procedimientos, a ver qué colores obtenía, cómo era si superponía un vinilo con el otro; no era lo mismo ponerlo abajo que ponerlo arriba, por capas. Es como un ejercicio pictórico -porque la pintura también es capas- pero con este material vinílico. Entonces surgió otra obra que es el catálogo de procedimiento.

MTC- Explicaste cómo ejercitaste estos colores sobre transparencias pero no están puestos al azar. Cada uno de esos soportes y la disposición del material sobre ese soporte es una obra en sí misma...

CZ- Lo que pasó es esto, son resultados de pinturas pero no era esa la intención. La intención era probar qué pasaba con ese material; qué pasa si pongo un amarillo abajo con un violeta arriba, qué color aparece como resultado, qué pasa si pongo el espejo polarizado, el espejo iridiscente y luego los demás colores, o al revés. Fueron ejercicios de pruebas muy lúdicos. No eran al azar, pero eran un poco así. Uno de mis objetivos era que la luz -el lumen- pudiera seguir fluyendo por la fachada, no obstruirlo. Lo mismo al revés, desde adentro hacia afuera.

Y ese fue un ejercicio muy lúdico que después resultó en obra. Cuando así podía verse, Rodrigo Cadenas me propuso hacer una muestra con todo ese proceso, con esos catálogos que yo llamo también muestrarios. Surgió la idea de avanzar en

el espacio del museo, la entrada y la planta alta también. Y cuando ingresé al museo y me contacto con el espacio descubrí la lucarna como una fuente de luz en el medio de la sala.

Fue casi como instantáneo: "¡esta también es una obra en potencia!" El lumen, la lucarna, la luz, todo estaba dado para intervenirlos también. Así que en ese proceso de conocer el espacio interno del museo aparece otro proyecto que es el de intervenir la lucarna.

MTC- En una charla nos dijiste que estos materiales son una representación del color. Ahora retomando eso que decías de proceder como una pintora que trabaja capa sobre capa para lograr un color, ahora lo hacés de otra manera...

CZ- De alguna manera este color ya viene fabricado, viene del mundo de la industria; vos me dirás que la acuarela también la hace una industria, pero hay diferencias en el hecho de que una cosa está compuesta por el gesto y por la mano; y en el otro caso la capa de vinilo ya viene de fábrica. De todas maneras, depende también de cómo coloco con mis manos ese material sobre la superficie, cómo se percibe ese color. Son materiales que provienen del mundo de la industria, por eso hice esta investigación. Tal vez si hubiera sido óleo u otros materiales que son del campo del arte, no hubiera hecho falta.

MTC- Carola, te conocemos desde hace tiempo y hemos visto diferentes intervenciones tuyas en el espacio y creo que sos una de las artistas argentinas que más trabaja con el tema de la obra en un espacio y en función de él. La lucarna y los diferentes pisos del MARCO deben haber sido algo motivante.

CZ- Sí, obvio, siempre me interesó muchísimo la arquitectura porque creo que me relaciono con ella como a quien le gustan los paisajes. Me atraen mucho sus procesos, lo constructivo de la arquitectura y siento que mi producción se corresponde con eso. En ese sentido también, lo debe haber percibido Rodrigo Cadenas cuando me dijo "lo tuyo son las puertas". Fue ahí cuando a él se le ocurrió que podía ser una buena idea proponer una obra en la fachada.

Y otra de las cuestiones que quise trabajar sobre esta fachada fue ese posible descubrimiento del espectador -no tanto del espectador del museo sino del que pasa por la puerta- el descubrimiento

de la propia imagen dentro de esa vidriera. Por eso los reflejos, los espejos, las iridiscencias o destellos que emiten ese tipo de colores: para incomodar a la persona que pasa por la fachada y que se haga la pregunta: ¿qué es lo que hay ahí adentro?

Es un espacio o una superficie por la que hay que hacer un determinado esfuerzo para ver. ¿Qué estoy viendo? ¿Estoy viendo lo que refleja, lo que está adentro, lo que hay detrás mío, qué es? Es muy difícil ver dentro de esos colores porque son distractivos, son muy inestables. Son de una manera cuando estás 30 centímetros hacia un lado o cuando inclinás la cabeza en un determinado ángulo.

Un poco es eso lo que nos propone el arte contemporáneo, el hecho de percibirnos activos, partícipes de eso que está sucediendo en un museo con la propuesta de una artista.

MTC- Me gustaría también pensar la sala del museo como un espacio activo en el que intervenís la lucarna, las paredes, pero además hay una luz cambiante y un día que transcurre con determinadas intervenciones de color, con lo cual el espectador también se ve sometido a esa transformación espacial que se produce por lo lúmenes y por el color.

CZ- Lo que hay es una intención en el proyecto y luego eso se va a relacionar con la arquitectura y más todavía con la luz, con el sol, con los diferentes estados del clima, con las diferentes cosas que pasan en la calle, un día más tranquilo, otro día menos tranquilo, cuando pasan autos, menos autos, todo eso influye en lo que son las obras y están fuera de mi control como artista. No es que me haya propuesto hacer algo de lo que finalmente sucede, sino que hay una especie de dispositivo sensible -que es el material y la manera de colocarlo en la lucarna, en la fachada- y ese material sensible va a reproducir lo que está sucediendo y que está totalmente fuera de mi control.

MTC- Hay una entrada, hay una puerta al MARCO, hay una lucarna, hay un catálogo, pero sobre todo hay una obra viva que se va a actualizar y revivificar todos los días.



“EL AMARILLO Y SUS AMIGOS” de Ernesto Ballesteros

Entrevista por Christopher Fasoli.

Ernesto Ballesteros presentó en MARCO La Boca “Un dibujo”, un proyecto work in progress a partir del cual intervino el museo en su totalidad, durante un período de 6 semanas y con la participación de 20 artistas que trabajaron bajo la coordinación del artista, ante los ojos del público. En diálogo con Christopher Fasoli, Ballesteros contó pormenores de dicha obra, e hizo un repaso por los intereses que se conjugan en su devenir artístico.

El dibujo de sitio específico comenzó en el mes de mayo y el trabajo pudo visitarse hasta el mes de octubre de 2022. La obra forma parte de una serie de piezas que el reconocido artista argentino viene desarrollando en los últimos años, a través de una exploración continua y heterogénea de disciplinas y materiales artísticos diversos.

Ballesteros y su equipo utilizaron lápices amarillos para la intervención del espacio. Los artistas participantes en el proceso fueron: Violeta Mollo, Cotelito, Laura Ojeda Bär, Ji Hyun Kim, Maximiliano Murad, Carlos Cima, María Mulder, Guido Orlando Contrafatti, Celina Eceiza, Lucia Reissig, Florencia Ferrari, Rocío Englender, Walter Andrade, María Valeria Maggi, Yael Desbrats, Triana Leborans, Juan Gabriel Miño, Cervio Martini, Sofía Berakha y Julieta Ezcurra.

“Esta idea de dibujar las paredes me viene acompañando hace unos años, hace cincuenta y pico de años, pero profesionalmente hace unos años. No solamente por la libertad que es prescindir de una superficie que tiene un borde sino por el hecho de la historia que tiene dibujar en la pared, desde las cuevas hasta algo que queda; así como está en el principio de la civilización está el principio de la vida, agarrar y dibujar las paredes, me parece hermoso”, afirmó el artista.



El ojo no ve sólo lo visible, percibe hasta lo invisible de alguna manera.

“Después por otro lado me interesó trabajar de una manera muy leve ese dibujo sobre la pared. Hemos hecho con la gente que me acompaña dibujos en paredes más impactantes, con colores más fuertes. Pero en un mundo que está lleno de cosas, lleno de imágenes, llenos de sonidos, de ruidos, de objetos, me pareció un lindo desafío crear un campo asociado al arte, un campo asociado a la imagen, donde yo me impuse la premisa de llevar a cabo grandes superficies por el camino más largo, por el camino más lento, que es con lápiz en vez de con pintura, por ejemplo; y me atraían las consecuencias de esa lentitud.

El ojo no ve sólo lo visible, percibe hasta lo invisible de alguna manera. Y el camino más lento es como un camino más lleno, es la diferencia entre ir a un lugar en avión o hacerlo en auto. Uno va a escala humana transitando ese pasaje de un lugar a otro, va viendo los cambios de clima, de costumbres, de arquitectura...



“EN UN MUNDO QUE EST LLENO DE IM GENES, SONIDOS, RUIDOS, OBJETOS, ME PARECI UN LINDO DESAF O CREAR UN CAMPO ASOCIADO AL ARTE Y LA IMAGEN”.

Cuando tuve esta idea lo primero que se me vino a la cabeza fue la imposibilidad de llevarlo a cabo en el tiempo, más o menos me iba a llevar meses y meses haciendo un solo dibujo. Entonces ahí la necesidad me llevó a pensar en gente que me ayude y cuando empecé a trabajar con artistas me di cuenta cuánto agregaban al trabajo por la diversidad de pulsos, de visión, todas las diferencias conmigo mismo que habían y que levantaban el trabajo de manera visible e invisible.

Por el camino lento lo que uno tiene es más tiempo, de estar pensando lo que sea. No te digo que nos ponemos a meditar ni hay una introspección buscada pero sí hay como una consciencia de todo ese camino, cuando parece un sinsentido el hecho de tapar una superficie con lápiz. Al principio parece que no vamos a llegar y después va apareciendo el color, va pasando eso.

Son experimentos, no es algo que yo tenga la prueba que va a terminar de tal manera ni me interesa buscar, sino que me interesa ese no plan. Obvio que sí sé que va a quedar tal color, pero siempre el resultado sorprende justamente por haberlo transitado suave, lentamente, sin apuro, sin forzar y sin esperar nada al mismo tiempo. Sabiendo que vamos a hacer ese camino lo que vamos sabiendo es que estamos haciendo ese camino; y después cuando se termina el tiempo o cuando llega el momento en que se dice ok ahí está, ahí uno lo ve casi por primera vez, casi como si fuera un observador.

Pero el camino es el trabajo mismo. Por eso muchas veces -esta vez pasó- el observador y la observadora pueden entrar y verles trabajar, porque es una parte del proceso. La persona que vió el trabajo a medio hacer y nos vió trabajando, vió una parte y le falta ver otra; y la persona que vió el trabajo realizado vió su realización, la imagen completa, pero no ha visto el camino, no nos ha visto trabajar. Eso también me gusta porque tiene que ver con temas de estudio de la realidad, de lo pequeño, donde básicamente el observador modifica la realidad.

En cuántica por ejemplo, el espectador modifica la realidad de hecho; es como si quisiéramos ver un ladrillo tirando un ladrillo: estamos modificando su posición y su velocidad. También pasa en el mundo macro y pasa en la vida, la misma cosa, el mismo hecho puede ser visto de muchas maneras. Uno no puede hacer cambiar a la otra persona porque dice yo lo ví así, yo lo modifiqué así.

Me interesa que el observador, que la persona que observa y que le gusta, que le guste más. Y a la persona que observa y no le gusta, que le guste menos. No quiero seducir a nadie que no le guste, me gusta que a la persona que no le va este tipo de trabajo, le guste realmente muy poco porque es así como me parece que el trabajo rompe la simetría. Por eso es que en este espacio del MARCO La Boca creé mucho vacío. Si venías queriendo ver mucho no te iba a poder dar ni un poquito de eso que vos buscabas.

Y las personas que se encuentran con poco y les gusta, realmente descubrieron más de lo que esperaban, porque hay un poquito más. La obra tiene un nivel de poca excitación del campo de la pared, donde uno ya se descubre mirando la textura de la pared a ver si eso que ve es parte del dibujo, o es una manchita, o es una sombra, o ya mis ojos me están engañando.

El observador debe no tenerle miedo a su propia mirada, tiene que sentirse empoderado a decir a mí me parece tal cosa. Obvio que estoy abierto a la mirada, a lo que sea. Alguien puede ver el amarillo y pensar que tiene que ver con algún tipo de inclinación política, yo a eso diría bueno, devolveme el amarillo. El amarillo no es ni de vos, ni de ustedes, el amarillo es de todos.

Es lindo tener en cuenta que el amarillo está en el centro de nuestras posibilidades de visión. El arcoiris que nosotros vemos termina en el violeta, termina en el rojo, pero no termina ni en el violeta ni en el rojo, nosotros vemos hasta ahí porque es nuestro campo de visión. Está el infrarrojo, el ultravioleta hasta las ondas de radio, los rayos gamma.

Porque satelitamos una estrella, que más que nada emite en el amarillo, somos animales que vivimos alrededor de esta estrella. Nuestros ojos el color al que más sensibilidad tienen es al amarillo. Me gusta esa idea. Cuando trabajamos con el amarillo en la planta baja los chicos y las chicas me decían tengo que descansar porque me queda el fantasma del amarillo y es verdad, es muy embarazoso. Es un color que es más luminoso que el blanco, lo que hicimos en el zócalo es como que tiene luz, con ningún otro color lo hubiésemos logrado".

Influencias

"Yo leo más de astronomía, astrofísica, cosmología, cuántica que de arte hoy por hoy. No me acuerdo si fue Niels Bohr o alguno de los descubridores de la cuántica, que dijo que todo su estudio es matemática pura y que cuando se usa la palabra para tratar de expresar las ideas cuánticas, se usa como se usa la palabra en la poesía. Y posta que cuando escucho, veo un video o leo a esta gente tratando de explicar esos principios contraintuitivos de la cuántica, es muy lindo porque es poesía como no buscada. Mucho de la arquitectura de mis trabajos no es que viene directamente de eso, pero está en mi imaginario. Cuando se me cae una idea muchas veces tienen paralelismo con hechos que digo que son como poesía, pero al mismo tiempo es el estudio de lo que somos, donde estamos. No es que la astronomía es la ciencia de lo que está lejos, nosotros somos seres astronómicos. Se une cierta atmósfera poética con la ciencia

Roger Penrose -que hace unos años ganó el premio nobel de física, trabajó con Einstein cuando era jovencito, trabajó con Stephen Hawking hace relativamente poco- habla de cómo pensar que fue el principio de este universo haciendo un paralelo con lo que puede ser el fin de este universo. Dice: cuando las estrellas ya no nazcan, ya se hayan evaporado los agujeros negros y solo quede radiación, va a ser un universo oscuro porque va a haber mucha radiación pero que no pega en ningún tipo de materia porque será un universo sin materia. Entonces en ese punto el universo olvida su escala porque el espacio, las medidas, tienen que estar asociados intrínsecamente

con la materia, un universo sin materia olvida su escala. Y para mí eso me pareció hermoso.

Porque aparte Penrose no quería decir cosas bellas, estaba explicando algo que matemáticamente da. Y yo no es que digo qué lindo con esto voy a hacer algo, sino que queda ahí flotando y después salen otras cosas que no necesariamente tienen que ver con el arte ni con nada.

Sí tiene que ver con que hace unos años -me parece que fue en el MOMA- estaba viendo colores, arte, hermoso todo y de repente veo un dibujito chiquito de Céret, un dibujo no una pintura. Me acerqué y era casi íntimo, era muy pequeño y yo ahí dije Céret yo lo voy a seguir a esto. Porque era como que se veía la textura del papel más que algún trazo, parecía una mancha. Y podía ser abstracto pero se adivinaba que había como un palito ahí o un poste, se sospechaba un horizonte. Ahí tuve como una epifanía. Voy a seguir trabajando esto que es como un diálogo microscópico con la superficie, sea el papel o como en este caso la pared.

En Mar del Plata ví una obra de Juan Souto, donde Jacinto mi hijo le dijo "Juan esto es una muestra lunar" y tenía razón, parecía sin gravedad. Y lo asocié con este trabajo que hicimos en el que pareciera que las cosas se están elevando, en el principio de ese movimiento o en el final del movimiento descendente. Pareciera que flota porque es como si se dudara de si está formado de materia o si es un reflejo. También me imagino que está asociado al hecho de que sea muy suave, que se despegue muy suavemente del blanco de la pared con el hecho de que parezca de peso.

En mi infancia no me dejaban pintar la pared pero me daban mucho papel, estaba dibujando todo el tiempo. De hecho fui a taller de pintura y de dibujo cuando estaba en cuarto o quinto grado y fue el más mágico de mi vida, tuve altos maestros y maestras en mi vida; y los sigo teniendo porque de las personas aprendo mucho.

Pero este profe Alberto Bruzzone, marplatense, que estaba con Ernesto Murillo que era otro artista, pidió que mi viejo me compre carbonilla y papel. Ponía una manzana, una botella y nos hacía que hagamos la naturaleza muerta. Y yo "dibujaba bien" pero él me decía sentiles el centro de energía, desde donde sale la energía del vaso, desde donde nace la energía de la botella, fijate energéticamente cómo dialoga esa naranja con esa tetera y vos hacé toda esa danza, encontralo no pensando, con la mano, y hacé toda la línea. Yo llegaba a casa con un cuadrado negro y mis padres sorprendidos me decían, ¿qué es?. El resultado era como todo el manejo energético -a mis ojos vista- de una naturaleza muerta, tipo Giorgi Morandi.

En mi infancia vivía dibujando y disfrutando de expresarme con eso, porque era muy tímido, en mi época se hacía mucho bullying. Cuando dibujaba era como un arma para que me acepten. De pequeño disfruté el dibujo, creo que es lo que más disfruté.



Rosana Fuertes pintó 1500 camisetas, de las cuales 180 integran la muestra en la Casa Nacional del Bicentenario. Crédito_ Diana B. Hoffmann

FIGURITAS. APARICIONES FUTBOLERAS EN EL ARTE ARGENTINO

Entrevista a sus curadores: Jesu Antuña, Joaquín Barrera y Marcos Krämer.

La Casa Nacional del Bicentenario presentó "Figuritas. Apariciones Futboleras en el Arte Argentino", curada por Jesu Antuña, Joaquín Barrera y Marcos Krämer.

A través de fotografías, instalaciones, pinturas, esculturas de sitio específico y videos de más de cuarenta artistas nacionales, esta exposición propone abrir interrogantes en una discusión que tiene como eje las contradicciones del deporte más amado por las argentinas y los argentinos, en el que convergen los sentimientos populares, los capitales económicos y las identificaciones culturales.

¿Cómo se vincula el fútbol con las artes visuales? ¿Cómo opera ese cruce de lo popular desde la tragedia, lo sagrado y la exacerbación de las pasiones? ¿Cuál es la relación entre la imagen del ídolo futbolístico y la construcción de la celebridad, la fama y el estrellato? ¿Cuánto soportan los cuerpos de los deportistas, qué expresan, qué cuentan, qué reflejan, qué ocultan? ¿Cómo se manifiesta la mirada pública sobre ellos? ¿Qué imaginaria se reproduce a su alrededor?

En un arco de tiempo que va desde los años noventa hasta el presente, la exposición bucea en la conexión entre el arte argentino y el fútbol, atravesada por la atracción de sus objetos y colores, por la fuerza de sus historias y por su manera de condensar la trama social de una época.

Revista Crepúsculo dialogó con el equipo curatorial sobre esta exposición que "aborda el arte y el fútbol como prácticas que comparten un interés por lo visual y como ámbitos en los que las imágenes operan en disputa."

- ¿Cómo nace y se gesta esta exposición?

“La exposición nace de una amistad que nos une y de una pregunta, rodeada por nuestras dos grandes pasiones: el fútbol y las artes visuales. Los tres somos muy futboleros y nos desempeñamos activamente en el campo del arte. Estando en esa misma sintonía nos preguntamos con curiosidad si había vínculos claros o tangenciales entre las artes visuales contemporáneas y el fútbol, considerando el grado de popularidad de ese deporte. La sorpresa fue hermosa cuando nos dimos cuenta que había más obras de las que recordábamos e imaginábamos. La exposición es un intento lleno de generosidad por dar cuenta de nuestros descubrimientos, ideas y experiencias sensibles”.

- ¿Por qué decidieron hacer el recorte desde los años noventa hasta el presente? ¿Qué pasaba antes de esa fecha?

“El recorte es caprichoso y al mismo tiempo no lo es. Como parte de una generación nacida en los años 80s, a fines de esa década para ser más precisos, nuestra conexión con el fútbol está enlazada a la dinámica que fue adoptando desde los años 90s en adelante: vivimos ese fútbol, vivimos esas imágenes, recordamos a esos jugadores y esas camisetas. Pero la parte no caprichosa, la parte más curatorial y de investigación, tiene que ver con dos cosas. En los años 90s el estatuto visual del fútbol cambió radicalmente al cambiar las herramientas técnicas y comunicativas que permitían su transmisión: la tele e internet hicieron estallar al fútbol como imagen. Eso lo enlazaba con las artes visuales por el peso que comenzó a tomar la imagen y todos sus derivados para un deporte que solo estaba tenuemente acostumbrado a esa relación tan estrecha y problemática. Al mismo tiempo notamos que desde los años 90s se da un proceso simultáneo, en ambos campos, de inyección de grandes capitales transnacionales y de creciente profesionalización. Partir de esa década nos permitió observar trayectos muy similares con intereses comunes y problemáticas internas parecidas.

Es cierto que previo a los años 90s están los dos eventos más relevantes para el fútbol argentino: el horror del mundial 78 y el relato épico del mundial 86. Pero sentíamos que esos dos temas eran muy grandes por sí solos, y ya transitados. Nadie había hablado sobre el fútbol después de esos dos eventos, cuando se termina de consolidar como síntoma popular con sus maravillas y contradicciones”.

- ¿Cómo fue el trabajo en torno a cada núcleo temático propuesto?

Los núcleos de la exposición fueron surgiendo del sólo hecho de observar las obras que íbamos encontrando. Nos juntamos casi todos los sábados durante 2022 y pegábamos “figuritas” de las obras en la pared. Construimos un gran mapa de las obras que ahora se pueden ver en la expo y de a poco fuimos entendiendo cómo se relacionaban entre ellas, de qué estaba hablando cada una y qué tenían en común. Así surgieron los tres grandes núcleos sobre el fútbol y su relación con las pasiones cotidianas de la vida popular, la idea del fútbol como deporte y como actividad de expresión corporal, y finalmente la relación entre el fútbol y los grandes medios de comunicación: celebridades, ídolos y farándula.

- ¿Qué pueden decir de la mirada generacional diversa que proponen? ¿Qué les llamó la atención en la comparación entre los abordajes propuestos por cada artista? ¿Qué regularidades pueden destacar?

No nos propusimos deliberadamente exponer artistas de distintas generaciones pero sí nos dimos cuenta que en los 30 años por los que pasea la exhibición, aproximadamente, íbamos a encontrarnos con artistas que visiten el fútbol como tema desde sus trayectorias distintas, desde sus enfoques diversos y con intereses a veces incluso opuestos. En esa heterogeneidad, la constante es ver al fútbol como un vórtice en el cual se condensan muchísimos temas y debates de nuestra contemporaneidad.



Las pelotas imitación piel humana
son de Nicola Costantino.
Crédito_ Diana B. Hoffmann



Tres hinchas de Diego Figueroa.
Crédito_ Diana B. Hoffmann

- ¿A qué responde el hecho de que sean pocos lxs artistas que trabajan el fútbol como tema?

Esta pregunta se relaciona con la anterior porque, salvo casos excepcionales como la presencia anacrónica de Julio Vanzo o las trayectorias de Hernán Kacew y Martín Kazanietz, el fútbol no es un tema recurrente en los y las artistas argentinos que están en la exhibición. La conclusión más sorprendente de la muestra, al menos para nosotros, fue darnos cuenta de que el fútbol aparece en los trayectos visuales de lxs artistas, que el fútbol es convocado circunstancialmente por el lugar que ocupa como síntoma cultural de nuestra sociedad y eso favorece que sea imposible escaparle. Por eso en la muestra conviven artistas tan disímiles como Patricio Larrambeberé, Nicola Constantino, Marcia Schwartz y Sergio Avello, entre tantxs otrxs.

- ¿Por qué le encargaron especialmente una obra a Martín Kazanietz? ¿La obra fue pensada en conjunto con el equipo curatorial?

Como decíamos antes, Martín es uno de los pocos artistas que efectivamente tiene al fútbol como tema, o ya deberíamos decir como excusa. Porque en su obra el fútbol (con sus colores, sus movimientos, sus pasiones y sus escenarios) se torna una excusa para dar cuenta de la cotidianidad que lo rodea, más allá de los 90 minutos que dura un partido. Con el fútbol como centro, la obra de Martín es más un trabajo sobre los lazos sociales que permite el deporte antes que simplemente imágenes de fútbol. Ver la obra de Martín nos permitió entender de qué iba a ir uno de los núcleos más amplios de la exhibición, aquel donde se trabaja sobre la vida popular, los sentimientos trágicos y su entrelazamiento con el fútbol. Por eso también decidimos que su obra debía poder condensar todo eso en una imagen... y lo logró espectacularmente.

- ¿Por qué decidieron encargar una copia a Laura Ojeda Bär de una obra de Berni? ¿Qué potencialidad artística encuentra el equipo curatorial en la idea de "copia"?

El tema con esa obra de Berni es muy interesante. La obra original es de 1937 y es quizás la obra más añeja en la historia del arte argentino que trabaja sobre el fútbol. Y también uno de los grandes "hits" de Berni. Sin embargo es una obra que nunca fue exhibida en Buenos Aires y del taller de Berni fue directamente al MoMA de Nueva York. Por su parte Laura Ojeda Bär es una gran pintora de Buenos Aires cuya obra, en parte, trabaja sobre la idea de copia como forma de apropiación afectiva de ciertas imágenes. Entendimos entonces que encargarle esa copia era un modo de hacerle justicia a esa gran ausencia patrimonial en el acervo nacional.

- A título de reflexión, ¿qué podrían decir sobre las contradicciones que se manifiestan en el fútbol? Por caso, en el mundial que transcurre en Qatar se pone el foco en la elección de dicha sede, teniendo en cuenta el rol otorgado a minorías étnicas así como a las disidencias de género.

Desde el momento en que empezamos a trabajar en la exposición fuimos conscientes de que nuestra visión sobre el fútbol no era ni románticamente ingenua ni superficialmente crítica. Intentamos que en la exhibición se vislumbren las contradicciones propias de cualquier producto cultural: con sus miserias, sus complejidades y sus maravillas. El fútbol, por el lugar que ocupa en nuestra contemporaneidad, es la primera actividad que va a cargar con las contradicciones más brutales con las que convivimos como sociedad. Creer que es una actividad puramente cristalina o solamente cargada de horrores es impedir ver la densidad del fútbol y su capacidad para vehicular los humores sociales y los problemas que nos aquejan.

GORDOPELOTA: NARRATIVA SUDACA DEL FULBITO

Entrevista a Martín Kazanietz.

Martín Kazanietz, a.k.a Gordopelota, durante los últimos años trazó como un mantra escenas referidas al fútbol amateur en soportes analógicos y digitales, así como en formatos de pequeña y gran escala. El corpus de obra logrado por el artista resultó un llamado de atención para detener la mirada en esos cuerpos en quietud y movimiento, suspendidos en el halo místico que rodea a la cultura popular.

En esta entrevista con Revista Crepúsculo, el artista recupera highlights de su vínculo con el ámbito de la educación formal y no formal, con instituciones barriales dedicadas al fútbol así como con mega empresas deportivas con las que le tocó trabajar.

En su vida cotidiana Gordopelota fue desarrollando, además, una reflexión sobre el estímulo que los colores realizan sobre el imaginario popular, que se comparten a continuación:



Revista Crepúsculo - ¿Qué enseñanzas podés decir hoy que te quedaron del ámbito académico estudiando diseño y del ámbito callejero en tus inicios como grafitero?

Gordopelota - Del diseño me quedaron muchas cosas vinculadas al método y las formas. Lo proyectual, prolijidad para llevar cuentas, mails y procesos más serios del trabajo, el cumplimiento de objetivos, desarrollos a largo plazo, planificación y agenda. Toda esa experiencia me ayuda mucho a organizar mi trabajo.

De pintar en la calle me quedó la espontaneidad, la prueba y error, la constancia y cierta forma de pensar el hacer. Creo que tanto en lo académico como en el graffiti lo que prevalece es la perseverancia.

RC - ¿Con qué colores te gusta trabajar?

Gordopelota - Me gusta trabajar con los que tengo a mano, por eso uso pintura nacional no tan cara. No puedo depender de grandes marcas importadas porque si tenés que reponer esos materiales es muy complejo.

RC - ¿Cómo describirías la paleta de colores que usás para tus personajes vinculados al fútbol amateur; por qué elegís esa paleta cromática; qué querés lograr a través de ella?

Gordopelota - La paleta la describiría como un día nublado de Noviembre antes del atardecer. No hay contrastes muy fuertes entre la luz y la tiniebla. Trato de trabajar mucho con tonos medios, uso muchos grises y la paleta es un poco apagada y después los pigmentos muy saturados los uso a cuentagotas.

RC - ¿Qué recordás de tus trabajos en las canchas en las que te tocó pintar murales? ¿Cómo llegaste a ser convocado en cada institución?

Gordopelota - A la cancha de San Telmo llegué porque fui muchas veces a la Isla Maciel a pintar con amigos (Paul Loubet, Jorge Pomar, Ivan de Quilmes) a "Pintó La Isla", un proyecto de Gerardo Montes de Oca, docente de un colegio de ahí que llevaba adelante un trabajo autogestionado espectacular en el que iban muralistas todas las semanas a pintar con lxs chicxs del colegio. Está todo el barrio intervenido con ayuda de lxs alumnx y vecinx. Entre todas las paredes que consiguió estaban las de la cancha.

A la de Victoria de Villa Bosch llegué gracias a Martín Ron, que llevaba adelante un proyecto de murales en 3 de Febrero. La gente del club fue muy amable y estuve yendo algunas semanas, me regalaron una camiseta del club de la despedida de Diego Placente que salió de ahí. A la Bombonera me llamaron desde la dirigencia, estaban pintando varios murales dentro del estadio y pinté un acceso a la puerta 14 si mal no me

acuerdo. Presentamos un mural en conjunto con Fran Díaz Scotto (Pastel) que es bostero también y no lo aprobaron así que terminé pintando solo. Fue el que más disfruté, me encantó tener una mini rutina de ir todos los días y comer en el barrio, ver los movimientos del club y dejar una obra ahí. Lo artístico fue complejo porque el pedido del departamento de Marketing era un poco exigente en cuanto al contenido. Me da un poco de pena porque si ves las obras de Rómulo Macció afuera de la cancha son bastante libres. Pero igual me encantó haberlo hecho.

RC - ¿Hiciste algún tipo de reflexión en estos años sobre el vínculo que las personas establecen con los colores de su equipo?

Gordopelota - Mi novia es socióloga y trabaja con Pablo Alabarces, que escribió muchos ensayos sobre fútbol y Argentina. Ella me los acercó y los leí todos. Es interesante la mirada científica sobre los comportamientos sociales, la cultura del aguante, la identidad. Ahí se plantea que después del fracaso del proyecto industrial del país, tantas dictaduras e intervenciones devastadoras sobre el estado, el fútbol sirvió como un constructor de narrativa nacional y en paralelo como un mecanismo para construir identidades locales (barrial, de tu pueblo, o provincia). En cada caso los colores, la bandera, la camiseta, son el estandarte con el que se diferencian cada una de esas identidades.

RC - El fútbol profesional atraviesa momentos de hiper estetización ¿por qué elegís retratar el universo del fútbol amateur?

Gordopelota - Creo que justamente por contraste y omisión. Hay demasiado material sobre esa hiper estetización desde lo publicitario y mediático. El fútbol 5 no profesional de entre semana es una excusa. Para mucha gente ir a jugar es una excusa, por lo social, para salir del teléfono una hora, despejar la cabeza, correr un rato, o para canalizar toda la violencia que se reprime el resto del día. Pintar sobre eso puede ser también una excusa para pensar otras cosas. Me gusta en particular eso de masculinidad frágil o en decadencia, según desde donde venga puede ser algo positivo o negativo.

RC - ¿Cómo recibe el ámbito internacional este tipo de pinturas? ¿qué comentarios o críticas recordás?

De pintar en la calle me quedó la espontaneidad, la prueba y error, la constancia y cierta forma de pensar el hacer. Creo que tanto en lo académico como en el graffiti lo que prevalece es la perseverancia.



Club Atlético Nueva Tinglado, 270 x 180cm, 2021

Gordopelota - Depende un poco de dónde. En Madrid el acercamiento es más fácil porque hay una idea sobre cómo es la argentinidad o lo sudamericano y a la vez una buena dosis de prejuicio obviamente. En Nueva York o Londres pude ver que hay una mirada más sobre lo exótico y lejano que resultan algunos signos, siento que el interés del público venía desde la curiosidad. De todas formas pienso que en Madrid o Londres el humor, la ironía o el sarcasmo es más parecido al de Buenos Aires.

RC - Viviendo en el sur contaste que estabas indagando en nuevas temáticas, ¿cuáles podés destacar? ¿Qué colores utilizás para expresarlas?

Gordopelota - Me vine a vivir a Viedma justo antes de la pandemia, y vine con un proyecto en la cabeza. Hice durante 2 años una serie de más de 100 pinturas que emulaban la pantalla del teléfono y reinterpretaban encuadres de fotos que aparecían en mi carrete. Algunas las hice en formato 16:9 a escala humana (90x160cm) y otras a escala teléfono (9x16cm) y armé varios dispositivos para hacer swipe analógico y poder ver de a una, en una sala oscura.

La lógica de color fue la que describía arriba, y aunque no son colores tan estridentes, al estar bien iluminadas, daban una sensación de emular la pantalla del teléfono.

TODOS LOS ROJOS

Entrevista a Matías Moscoso
por Matías Di Loreto.

Todos los rojos es el primer libro del periodista Matías Moscoso, editado por Fútbol contado ediciones. Se trata de una investigación en la que cuenta la historia de los 227 equipos de fútbol argentino que tienen la camiseta roja. Todos fundados en algún momento del siglo XX y de todas las provincias de la Argentina.

Es un libro que abarca historias entre la Patagonia y la provincia de Jujuy y entre el Río de La Plata y la Cordillera de los Andes. Atraviesa capitales, ciudades enormes, ciudades más chicas, pueblos grandes y pequeños, inclusive parajes rurales donde viven 200 o 300 personas.

Su autor define a Todos los rojos como un libro de historia mas no como un libro exclusivamente de fútbol, porque luego de hablar con casi 600 personas de todo el país, construyó relatos que van más allá de la pelota. Por supuesto el eje conector es el fútbol y las camisetas rojas, pero eso es más bien la excusa para contar también cómo nacieron estos pueblos, la historia del ferrocarril, la instalación de las primeras industrias y fábricas, las oleadas de inmigrantes, inclusive leyendas urbanas y relatos que grafican la idiosincrasia de estos lugares, cómo vive la gente.

En sus páginas, el lector se puede encontrar con un montón de rincones del país que están olvidados o alejados de las grandes capitales, así como conocer sus costumbres y sus culturas también, que son muy variadas.

Matías Moscoso afirma: "La idea del libro surgió porque soy hincha de Independiente y siempre me interesó mucho la historia que hay detrás de su camiseta, que es la que explica el rojo. Es una leyenda que vincula a Independiente con el Nottingham Forest Football Club, un club inglés fundado en la ciudad de Nottingham en el año 1853, uno de los más antiguos y vigentes en la actualidad, que vino de gira al Río de La Plata en el año 1905, año de fundación de Independiente. Y la leyenda cuenta que uno de los fundadores del club de Avellaneda, Arístides Langone, presenció uno de los partidos que jugó el Forest en la ciudad de Buenos Aires -más precisamente el que le ganaron a Alumni 6 a 0- y se maravilló tanto con el juego de los ingleses -porque hacía medio siglo que jugaban- que decidió modificar el blanco original de la camiseta de Independiente por el rojo. Esta es una leyenda que no está comprobada del todo, es una de las dos explicaciones que hay del rojo de la camiseta de Independiente. El otro es el que sostiene que la primera comisión directiva era completamente socialista, entonces por eso eligió el rojo".

El trabajo alrededor de Todos los rojos comenzó en 2020, "promediando la primera cuarentena, los primeros encierros en donde había mucha incertidumbre, no sabíamos bien qué estaba pasando y qué iba a pasar en un futuro inmediato", recuerda Moscoso. "Por mi trabajo de periodista -dice- estaba totalmente harto de escribir sobre coronavirus, covid, muerte, pandemia, vacunas que empezaban a estudiarse". De ese modo conectó con la historia del club inglés para -durante un año, todas las tardes- despejar sus pensamientos y teñirlos de un solo color.

Homenajes

La paciente investigación de Matías Moscoso para su primer libro lo llevó a realizar un relevamiento entre los casi 4000 clubes que hay registrados en Argentina, entre los directa e indirectamente afiliados a la Asociación Argentina de Fútbol (AFA). En total hay 227 equipos que visten de rojo en el país. En ese universo hay 5 directamente afiliados a la AFA, cuyos nombres seguramente resulten familiares: Independiente, Argentinos Jrs, Defensores de Cambaceres, Deportivo Español y Deportivo Muñiz. Los 222 restantes son equipos de las ligas regionales, es decir equipos muy pequeños y casi desconocidos por la mayoría de quienes viven en otras provincias. "Ahí está lo interesante -afirma el autor- aprendí mucho haciendo la investigación y descubrí equipos humildes pero que a la vez son gigantes en sus comunidades, representan a todo un pueblo y su región".

El autor se contactó con comisiones directivas de los clubes pero también con historiadores, investigadores, periodistas, escritores, hinchas, jugadores de fútbol, ex jugadores y también con muchos vecinos de donde son estos clubes sobre un sinfín de cuestiones extra futbolísticas.



Todos los rojos es el primer libro de Matías Moscoso

Entre las historias que Matías Moscoso recogió encontró ciertas regularidades en los motivos a la hora de elegir el rojo: "la mayoría son en homenaje a Independiente: primeras comisiones directivas que estaban integradas por hinchas que conseguían los juegos de camisetas en Avellaneda y los mandaban a distintas partes del país. Hay homenajes políticos, de primeras comisiones directivas que eran socialistas, comunistas o radicales también. El caso de Argentinos Juniors es el más emblemático, ya que eran chicos anarco socialistas que provenían de dos equipos distintos que se fusionaron, uno se llamaba Sol de la Victoria y el otro Mártires de Chicago. El rojo es por su filiación política de izquierda", describe el autor.

Matías Moscoso cuenta también que hay motivos "más pintorescos" que explican el color rojo en las camisetas, vinculadas a cuestiones autóctonas de la localidad o la región a la que pertenecen los clubes.

"Se me viene a la cabeza el Club Mataderos de la ciudad de Necochea -dice- que fue fundado por trabajadores del matadero municipal que llegaban a jugar a los partidos con la ropa de trabajo blanca, pero manchada de sangre. Entonces el rojo de la camiseta de Mataderos es un homenaje a la sangre, al trabajo diario, con mucho sentido de pertenencia. Hay homenajes al ladrillo como el Deportivo Algarrobal de El Algarrobal, Mendoza, que es un lugar de mucha tradición ladrillera. Sus fundadores eran trabajadores de una fábrica de ladrillos y lo homenajearon con el rojo en el equipo".

"En la ciudad de Corrientes existe el club Cambacú, que quiere decir cueva de negros en guaraní. Su gente tiene mucho de arraigo cultural con sus raíces que se remontan al siglo XIX, cuando era común el tráfico de esclavos negros desde Brasil que se instalaban en las afueras de la ciudad, en las barrancas sobre el Río Paraná. Era gente que veneraba a San Baltazar, el rey mago negro que viste de rojo, que tiene una capa roja. Cambacú, el club de la ciudad de Corrientes viste de rojo en homenaje a toda esta historia".

"En la ciudad de Coronda, capital nacional de la frutilla, en la provincia de Santa Fe, el Club Gral. Belgrano lleva el rojo en su camiseta porque sus fundadores -trabajadores ferroviarios- eligieron homenajear a la frutilla como característica identitaria del pueblo. El Club San Antonio de Ranchillos, Tucumán, viste de rojo porque en el festejo de carnaval se pintan la cara con tierra mezclada con agua, que se transforma en rojo, siendo esta una de las tradiciones que aún se respetan. También hay homenajes a santos populares como el Gauchito Gil por ejemplo, en la zona de Corrientes. A la tierra colorada en Misiones; a las banderas de España, de Suiza".

"Lo interesante -dice Matías- es que esto no está escrito en ningún lado, no hay un documento que avale estos motivos, son las versiones que circulan de boca en boca desde el momento de su fundación y se transmiten de generación en generación. Así que eso me parece fantástico, queda flotando el mito. Entonces, dejar plasmadas estas historias es algo que me llena de satisfacción y su gente también lo valora y lo destaca. Muchos me decían que por primera vez iba a estar escrita la historia de su club en un libro que es extremadamente federal y que compartir las páginas con gigantes como Independiente o Argentinos Juniors era algo que destacaban mucho" cuenta el autor con orgullo.

Gira federal

Uno de los primeros hinchas de la idea y proyecto de Matías Moscoso fue su editor, Francisco Clavenzani, quien al frente de Fútbol contado ediciones -una editorial hija también de la pandemia- alentó al autor para entregarse sin más a Todos los rojos.

Desde entonces y luego de la publicación en diciembre de 2021, el libro fue presentado en diversos pueblos y ciudades de donde son oriundos los equipos con la camiseta roja. "Primero arranqué por el interior de la provincia de Buenos Aires, en 7 localidades. Luego siguieron Santa Fe y otros 7 pueblos de la provincia de Córdoba. Es indescripti-

ble lo que se vive en esas presentaciones que son muy emotivas porque concurre toda la familia del club, personas muy grandes que fueron miembros de alguna comisión directiva, vecinos de toda la vida de esos lugares, que sienten muchísimo amor y sentido de pertenencia con el club y con el pueblo", cuenta Moscoso. Esos momentos son un punto de encuentro de esa gente, en los que se reviven viejos recuerdos de las etapas más gloriosas de los clubes. Para ellos es muy valioso que la historia del club y del pueblo esté reconstruida y compartan sus páginas con clubes de todo el país, que la historia del club trascienda el pueblo y llegue a todo el país es algo que valoran mucho y me lo agradecieron muchísimo en las presentaciones".

Todos los rojos se consigue en librerías de La Plata, de CABA, Córdoba capital, Paraná, Rosario, y otras ciudades. Y a través de la web de la editorial llega a todo el país: www.futbolcontado.com

Concluye el autor: "Los colores en el fútbol significan todo, tienen la potencia de la representación y el simbolismo y detrás de ese todo hay un mundo que es una invitación a la investigación para quien le guste la historia. A raíz de la publicación del libro, me encontré con que no son muchos los hinchas que conocen los motivos de los colores de sus equipos y ni siquiera se les ocurre preguntarse el por qué de esos colores. Y detrás de eso hay explicación, motivos, personas que se sentaron alrededor de una mesa, debatieron y lo eligieron por determinadas circunstancias y eso me resulta apasionante. Por eso digo que la semillita que inició toda esta locura tiene que ver con mi interés por conocer por qué Independiente tiene camiseta roja. Ahí está la leyenda de Nottingham Forest Football Club, la leyenda del socialismo; siempre me interesó el por qué Independiente es rojo y no de otro color. Y cada club tiene su explicación de algo que es el ADN del fútbol, que es el color de las camisetas".

EL QUE QUIERE CELESTE QUE LE CUESTE



La búsqueda de los colores fue una de las preocupaciones más importantes de los seres humanos a lo largo de la historia

Hoy, en el año 2022, estamos completamente acostumbrados a que podemos elegir cualquier objeto del color que queramos. Sin embargo, no siempre fue así. Hay colores que tardaron siglos en fabricarse, algunos eran tan caros que valían su peso en oro; otros pigmentos venían en cargamentos desde la otra punta del mundo y había que esperar durante meses para recibir una pizca y poder terminar una obra.

La búsqueda de los colores fue una de las preocupaciones más importantes de los seres humanos a lo largo de la historia y está llena de anécdotos fascinantes e incluso asquerosos. Hasta la llegada de los colores sintéticos, se usaron como pigmentos todo tipo de cosas machacadas: insectos, plantas, flores, piedras, etc. Las principales fuentes eran minerales y orgánicas como plantas o animales.

El marrón es el pigmento más antiguo del mundo. Se calcula que se usa desde hace 50.000 años para hacer dibujos en las cuevas. En tanto pigmento, siempre se extrajo principalmente de la tierra. Los mejores marrones provienen de Italia, de tierras enriquecidas por la acción de los volcanes.

Más tarde llegó el amarillo: la cueva de Lascaux en Francia tiene una pintura de un caballo amarillo de 17.000 años de antigüedad. Pero siempre fue un color muy difícil de conseguir, ya que había que sacarlo de la tierra procesada, pero de tonalidades poco estables que cambiaban de color rápidamente. Sin embargo, en la pintura de la Edad Media, el amarillo era complicado de obtener y se usaba en su lugar pigmentos basados en oro, que solo la iglesia podía financiar.

En el arte persa y turco se utilizaban pigmentos botánicos como el azafrán y la coccinilla. El problema con el azafrán es que es un producto extremadamente caro porque consiste en el estigma de una flor. Para un kilo de azafrán son necesarias unas 20.000 flores.

Sorpresivamente, siglos más tarde apareció en el mercado europeo un nuevo color, un amarillo intenso, estable, de buena calidad y económico, todas las características necesarias como para generar el entusiasmo de los artistas e incorporarlo a sus paletas. Se trataba del Amarillo indio, un pigmento cuya fórmula se guardaba en absoluto secreto, aunque se comenta que el olor que tenía daba algunas pistas sobre su origen. Y resulta que este amarillo estaba hecho nada menos que con orina seca de vacas que se alimentan solo de hojas de árbol de mango. Los indios recolectaban la orina del ganado, la dejaban evaporar en ollas de barro cocidas sobre un fuego y luego se secaba al sol, produciendo un precioso polvo amarillo.

El amarillo indio venía en los barcos de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales en forma de pequeñas bolas terrosas de unos 100 gramos. El problema con este pigmento es que las hojas de mango resultaban tóxicas para las vacas, que morían prematuramente. La administración colonial británica terminó prohibiendo esta práctica en 1908, por considerarla inhumana.

Si bien hoy este tono de color se continúa comercializando, siendo uno de los amarillos más populares, ya no contiene el pigmento original, sino que se trata de un pigmento sintético orgánico derivado del alquitrán.

Se cree que el azul egipcio fue el pigmento artificial más antiguo de la historia humana. Fue desarrollado por primera vez hace unos 4.500 años, experimentando con el calentamiento de una mezcla de un compuesto de calcio, un compuesto de cobre (limaduras metálicas o Malaquita), arena de sílice y potasa como flujo. Todo se calentaba a alrededor de 850-950°. Los egipcios lo utilizaban como pigmento en la pintura, en murales, tumbas y ataúdes de momias y también para la afamada loza egipcia. Durante años, su uso se extendió por todo Egipto, Mesopotamia, Grecia y el Mediterráneo. Pero tras la caída del Imperio Romano, el uso del azul egipcio declinó porque al parecer su fórmula exacta se había perdido. Este color desapareció prácticamente del arte durante siglos.

Un punto de inflexión en el azul fueron los viajes de Marco Polo por el mundo. En 1271, vio cómo se extraía lapisluzuli de una montaña en Badakhshan, en lo que actualmente es Afganistán. Este mineral era preparado y depurado, eliminando las vetas de pirita de hierro doradas que brillan insertas en la piedra. El polvo resultante de este proceso se convirtió en uno de los pigmentos más preciados y caros de la historia de la pintura, llevando el nombre de Azul Ultramarino. Ingresaba a Europa por el puerto de Venecia – ciudad que se enriqueció gracias a las importaciones de productos preciosos como los pigmentos y las especias-, y desde allí se revendía a otras ciudades. El gramo de lapisluzuli tenía el mismo valor de mercado que el gramo de oro; era tan caro, que durante muchos años se utilizaba exclusivamente para las representaciones del manto de la Virgen.

Se conserva también registro de que además del lapisluzuli, existía un pigmento más económico, llamado azul de hombre pobre, compuesto por vidrio de potasio y cobalto triturado, un tono que se debilitaba rápidamente ante la exposición a la luz.

Cuando Miguel Ángel pintó la Capilla Sixtina, el papa esperaba que las personas representadas en el mural estuvieran vestidas con colores dorados y azules. Grande fue su decepción cuando vio lo que el artista estaba pintando, a lo que Miguel Ángel replicó: “no creo que los pobres estuvieran vestidos de oro y azul”. El papa le dijo: “pero entonces la obra va a parecer muy pobre”, “Es que quise pintar pobres”. Aunque, se comenta que en verdad el escultor había recibido el dinero por adelantado para comprar los pigmentos que necesitaba pero se guardó una parte...

Muchos años más faltaban para que cielos celestes y ríos de aguas limpiadas se incorporaran a las obras de arte y para que el celeste dejara de costar tanto como el mismo oro.

** Evelyn Sol Marquez es Licenciada en Gestión de Arte y Cultura (UNTREF). Curadora independiente. Dirige Temporada de Relámpagos, programa de actividades culturales y podcast de arte contemporáneo. Además, conduce el podcast de arte del MARCO La Boca.*

ONDA SONORA, PINTAR EL SONIDO

Entrevista por Matías Di Loreto.

Hay personas que perciben colores al escuchar música y otros sonidos, incluso pueden saborearlos. Diversos estudios se han ocupado de aquellas conexiones cerebrales que dan lugar a percepciones que mezclan -por llamarlo de alguna manera- las áreas sensoriales auditivas, visuales y gustativas.

Esta forma especial de codificar los estímulos recibidos hacen de la sinestesia una condición que permite aprehender la información recibida y codificarla de un modo más amplio, con un mayor número de claves.

Leonor Arnao es escenógrafa, pintora, música, docente de escuelas públicas. En el año 2011 realizó una obra pictórica en homenaje a su instrumento dilecto, el acordeón. La pintura de acrílico sobre tela recupera lo que le sucedió cuando se puso el instrumento encima. Su inspiración le valió en 2013 ser galardonada con el 2do premio del Salón de Mayo de la Asociación de Artistas Plásticos de la provincia de Buenos Aires. "Sentirlo acá, en el pecho -dice- es lo que me movilizó a plasmar esa sinestesia en una obra abstracta, bidimensional. Está pintado el sonido".

A partir de asistir al taller de pintura esencialista con Heriberto Zorrilla y Helena Distéfano, Leonor Arnao empezó a cambiar su forma de pintar, adoptando perspectivas nuevas en su trabajo como por ejemplo: no pintar con boceto previo, partir de una mancha, trabajar con estímulos visuales, "andar la obra" y disfrutar cada momento de su desarrollo.

En ese sentido su cuadro "Onda sonora" comenzó a pintarlo de manera horizontal pero el propio fluir de lo que le fue sucediendo en su pintura, hizo que el bastidor fuera girado hasta la posición vertical en la que fue expuesto.

Describe Leonor: "Por debajo de la obra hay muchísimas manchas, pero hay una mancha central a la cual empiezo a identificar en un momento como mi corazón o mi pecho. A partir de ahí, mientras lo estaba pintando me surge esta idea de continuar trabajando con lo que ocurre con la apertura del acordeón y lo que ocurre con el sonido a medida que abrimos el fuelle. Por eso empecé a pensar en líneas oblicuas que generan tensión, líneas que salen por ese fuelle central, que se escapan y cubren el resto del cuadro. El tema surge a partir de esa mancha central. En el hacer fui encontrando esta idea".



SENTIR EL ACORDEÓN
EN EL PECHO
ME MOVILIZÓ
A PLASMAR
ESA SINESTESIA
EN UNA OBRA
ABSTRACTA



“Los colores que utilicé fueron colores primarios, rojo, amarillo, azul, también tiene negro. Aparecen algunas manchas que son del estímulo anterior de otros colores, celeste claro. También hay naranjas que son la mezcla del rojo y el amarillo. Y esa onda sonora está rodeada por un color que podría considerarse el fondo, pero que en esta manera de pintar a veces el fondo y la figura se confunden. Ese color de fondo es un color arena que me genera mucha calma y equilibrio”.

Los colores primarios -que están más desaturados mezclados con negro, de ocre y blanco- son colores más intensos que están en el centro de la obra. Lo mismo ocurre con los elementos que le dan más fuerza y contraste, las líneas en negro o azul oscuro son las que determinan ese fuelle, pero que al mismo tiempo también están relacionadas con el ritmo, son líneas rítmicas”.

“Los colores primarios que utilicé son considerados los colores originales, difíciles de formar con otros colores y que transmiten mucha alegría. En este caso al estar desaturados tienden a irse tal vez a lo melancólico. Están los dos sentimientos juntos, tanto lo alegre como lo melancólico porque me parece que eso tiene que ver con el acordeón”.

“El hecho de trabajar sin boceto previo me hizo partir de la sensación, de lo que me transmite el sonido y el abrir el fuelle. También da una pintura más viva, algo que comparo con los carteles publicitarios de la ciudad cuando ponen uno y luego encima ponen otra cosa y pintan. Con esta forma de pintar pasa lo mismo, hay capas y capas de color hasta encontrar lo que el artista quiere transmitir. A medida que se van secando las capas que están abajo pueden salir también texturas, que este cuadro las tiene”.

Onda Sonora, Leonor Arnao,
Acrílico, 60cm x 100cm, 2011

Música compañera

En el ámbito de la docencia, Leonor Arnao trabajó en escuelas secundarias aprovechando la plataforma de materias como "Culturas y estéticas contemporáneas" para hablar con sus alumnos y alumnas de quinto o sexto año sobre diversos lenguajes artísticos, así como de tribus urbanas, bandas de música, o vestuario.

"Trabajando en el área de educación artística puedo decir que es el área más combativa en el sentido de la presencia que tenemos que tener en las escuelas. Por lo general es la hora a la que menos importancia se le da. Entonces definiendo la idea de crear más carga horaria y darle más importancia a esa materia, porque cuando tenés casos de chicos con mucha violencia, a través de la educación artística lográs incorporar a quienes se suponen son los inadaptados para el resto de los profesores. Y ahí te das cuenta del valor tan importante de la educación artística en el ámbito de la educación formal".

Actualmente jubilada de la docencia, sigue produciendo sus pinturas de forma independiente a la vez que integra elencos teatrales como escenografía: "es una especialidad que reúne todo, literatura, música, pintura, y siempre eso me pareció muy completo por todos los intereses que me movilizan. Está todo vinculado en la escenografía, hay una percepción general de todo", dice.

También integra proyectos musicales, siempre con su acordeón. Su vínculo con la música se produce desde pequeña, aprendiendo guitarra de oído con la mediación de algunos profesores de su barrio en Tolosa, partido de La Plata. "Cuando escucho una canción automáticamente me viene una imagen, hay un color. Yo digo que la pintura tiene sonido o que la música también tiene color y textura", afirma.

"A mí me gusta mucho la música, siempre escuché rock progresivo, música de los 70, siempre hubo música en mi casa. El folklore lo tenía por haber escuchado de chica y con el acordeón lo que me llamaba la atención precisamente era la música balcánica por esos sonidos de las películas que veía. Lo primero que aprendí a tocar fue un vals".

"Decido acercarme al acordeón pasado los 40 años, después de haber visto muchas películas de Goran Bregović, sobre todo Tiempo de gitanos; y lo que me interesó es esa cuestión de que la música fuera algo cotidiano, de poder tener un instrumento que me acompañara todos los días. Al principio me daba un poco de miedo, con 40 años me sentía grande y que iba a necesitar tiempo para dedicarle, así que entre las escuelas y mi hijo que por entonces tenía 8 años, todos los días un poquito logré que estuviera presente en mi vida".

"Luego me acerqué a la escena platense del klezmer, a partir de una convocatoria que vino de la mano de Natalio Sturla y Pablo Besser, directores de la Max Nordeau Klezmer band, especializada en música klezmer. Para mí es impresionante porque es una música que mezcla la melancolía, la alegría, todo está ahí muy presente.

Hoy en día pinto bastante y mientras pinto a veces voy al acordeón. Se complementan, una especialización requiere un tiempo, requiere una práctica, de un tiempo, yo trato de darle un tiempo a cada cosa en la medida de lo posible".

Color Madera

En diciembre de este año se presentó "Cuadros de una exposición", un álbum multidisciplinario compuesto de 16 músicas y 16 pinturas, a manera de una exposición plástica y musical en donde el dúo ColorMadera -formado por el guitarrista misionero Natanael Ullón y el flautista de El Palomar Pablo Besser- dialoga con diferentes artistas plásticos.

Leonor Arnao participó de este proyecto con una obra inspirada en "La Catedral", composición del guitarrista paraguayo Agustín Barrios (Mangoré).

En "Cuadros de una exposición" la sonoridad está a la vista. Color Madera pinta con los instrumentos, como voces que cantan en todos los rincones y perspectivas de la textura. El dúo crea un cuadro sonoro que explora distintas posibilidades tímbricas, intercambiando los roles musicales sin moldes fijos.



MISIÓN NARANJA

*Una iniciativa de la ONG
Banco Alimentario
de La Plata.*

El patrimonio forestal de la ciudad de La Plata lleva el sello épico y místico de esta ciudad planificada. Una marca de identidad ideada también por el grupo de sabios que a partir del año 1880 diseñaron el plano fundacional de lo que iba a ser -a partir de 1882- la capital de la Provincia de Buenos Aires.

Si el trazado urbano resulta una característica de cabecera para hablar de la ciudad de las diagonales y de las plazas cada seis cuadras, el arbolado también es icónico para los platenses: Las Avenidas 51 y 53 parecen túneles de frondosos plátanos; la Avenida 7 tiene su aroma característico gracias a los tilos germanos allí plantados; y calle 47 se destaca en otoño por el perfume que esparcen los naranjos agrios o silvestres. Sobre calle 37, en tanto, son nogales negros los que se erigen. Araucarias, jacarandás y tipas también protagonizan la diversidad del trazado verde de La Plata.

En el año 2010 se realizó un relevamiento por parte del gobierno municipal con el objetivo de censar los árboles frutales de la ciudad, siendo las principales especies el cerezo, la mora, el durazno, el pelón, la ciruela y, por supuesto, el naranjo.

El trazado original le había designado al naranjo agrio la calle 47, pero a partir de esta acción se relevaron 460 ejemplares distribuidos también en las veredas de las calles 6, 22, 23, 62 y 64.

Dicen que tuvo su épica ver a los recolectores de Misión naranja en sus zonas de acción.



La Misión naranja recibió donaciones de frascos (200) y 30 kilos de azúcar.

Esta variedad denominada Citrus x aurantium es de origen híbrido, resultante de la cruce del Citrus máxima o pummelo y el Citrus reticulata, según nombran científicamente al árbol de mandarinas. El naranjo agrio es una especie exótica, originaria del sureste asiático e introducida desde Europa, que se dio con naturalidad también en Salta, Jujuy y Tucumán, así como en Misiones.

Este tipo de árboles requiere de podas específicas, dos por año: una de formación para darle estructura al ejemplar; y otra poda de fructificación para que los frutos crezcan de manera vigorosa. Se distinguen además de las naranjas de la verdulería principalmente por los pecíolos de las hojas, que cuentan con un ala a cada lado del mismo; mientras que en el naranjo dulce las alas son de menor tamaño que en el naranjo agrio.

Sus esencias son codiciadas en perfumería, sus frutos son comestibles y sus hojas son utilizadas en medicina popular en infusiones para lograr efectos febrífugos, digestivos, hipotensores, entre otros.

Sin embargo, durante años no era raro ver cómo se echaban a perder las naranjas en el cordón de la vereda. Es que un mito -como no podía ser de otro modo en esta ciudad de geometría sagrada- envolvió a la tradicional planta y sus frutos con el halo del misterio y la duda sobre si eran comestibles o no. No faltaban las advertencias sobre la intoxicación de las frutas debido a la contaminación que sufrían al estar expuestas a los gases que autos, motos y colectivos descargan a diario en la atmósfera de la ciudad.

Con el afán de revertir esta situación, la ONG Banco Alimentario de La Plata tomó el mito por las astas y encargó a especialistas de la facultad de Ciencias Agrarias y Forestales de la Universidad Nacional de La Plata, realizar estudios de laboratorio para determinar si las tradicionales naranjas de la capital provincial eran aptas para consumo humano.

Esta decisión no sólo sacaría de duda a miles de personas, sino que daría lugar a una acción solidaria: Misión Naranja. Para reducir el desperdicio de alimentos –cuidando el paisaje urbano y su forestación- esta iniciativa reunió en su segunda edición -el 6 de agosto de 2022- a 196 personas que de modo voluntario recolectaron los frutos de los míticos naranjos del casco urbano platense.

El trabajo arduo del grupo resultó en casi 4 toneladas de naranjas extraídas de 174 árboles del centro, en una jornada de cinco horas. Semejante despliegue fue procesado y transformado luego en mermelada, un alimento que beneficiaría a los comedores y merenderos comunitarios de La Plata, Berisso y Ensenada.

La primera Misión Naranja se hizo en 2021 a lo largo de 5 cuadras, obteniendo 808 kilos de naranja con la que fabricaron una tonelada de mermelada sabor "naranja platense". El éxito de ese primer despliegue de vehículos, herramientas y materiales motivó a realizar una nueva convocatoria en 2022, esta vez a lo largo de 20 cuadras.

A través de redes sociales y anuncios en medios de comunicación fueron convocadas personas mayores de 18 años para pelar naranjas, sacarles el jugo y las semillas: la primera etapa de la producción. La responsabilidad en la implementación del proyecto, le valió a la ONG Banco Alimentario de La Plata el apoyo de entidades públicas y empresas para dotar a cada grupo de voluntarios de escalera, guantes, anteojos protectores, pecheras, lentes protectores, atriles para delimitar la zona de trabajo, herramientas, seguro de vida y viandas.

Dicen que tuvo su épica ver a los recolectores en sus zonas de acción: calle 11 (desde calle 54 a calle 44), calle 47 (desde calle 1 hasta calle 13), y calle 6 (desde 50 hasta calle 47).

La logística especial para el proyecto hizo honor también a la planificación fundacional, ya que para aquellas personas que por distintos motivos no podían participar de la recolección de frutos, la organización ofrecía la posibilidad de colaborar con la donación de azúcar y frascos de vidrio limpios. Y así se hizo: la gente se acercó a donar cerca de 200 frascos y 30 kilos de azúcar.

Inevitable también para esta acción solidaria la consolidación de una red de respaldo a la unidad productiva del Banco Alimentario. De este modo, se entregó cajones de naranjos platenses y azúcar a 30 organizaciones sociales para que probaran recetas, poniendo en valor además el saber culinario de las cocinas de los comedores y merenderos de la región.

Afirman sus responsables que la Misión Naranja llegó para quedarse con la potencialidad de la acción solidaria que significa recuperar alimentos.

LUIS FELIPE NO : NUEVA AVENTURA CREATIVA PARA MUSEOCAMPO CA UELAS

Entrevista por Luciana Salvá.

En el mes de junio de 2022 el artista argentino Luis F. "Yuyo" No a sus 89 años, junto a un equipo de producción de la Fundación Tres Pinos y con la dirección artística de la Fundación Luis Felipe No , se encontraba en Quilmes desarrollando una gran obra para ser instalada finalmente en el MUSEOCAMPO Ca uelas.

Durante un evento para artistas e invitados especiales celebrado por el empresario y coleccionista Esteban Deak en el espacio Fundación MAD (donde se realizó en parte la obra) Luciana Salvá , Christopher Fasoli y Lorena Alfonso, pudieron conversar con el artista acerca de los devenires del proyecto en pleno proceso creativo.

Luciana Salvá * - En 2021 visitamos por primera vez juntos el incipiente proyecto que empezamos a llamar "CAMPO", recorrimos junto con Ricardo, Rodrigo y Gonzalo Cadenas, Cecilia Ivanchevich y Natalia Revale, todo el predio de la antigua estancia Las Camelias y a medida que conversábamos sobre el arte y la naturaleza y la orientación que tendría el proyecto, empezamos a imaginar la posibilidad que una obra de sitio específico tuya se integrara a CAMPO.



Entonces a partir de esa primera impresión, nos gustaría que nos cuentes - ¿qué fue lo que te inspiró o despertó interés para generar la idea de partida de este proyecto que estás realizando?

En varias oportunidades te escuchamos decir que odiás repetirte, y si bien a veces pueden aparecer citas autorreferenciales en tu obra o tópicos transversales en diferentes periodos de tu trabajo como el caos, te reconocemos como un artista en constante transformación.

Yuyo Noé - Ante todo, como yo no soy escultor, todo lo que podía ser al aire libre tenía que excluirlo de la idea clásica de lo que se entiende por escultura. Entonces pensé que podía trabajar en función de algo que ya existiese. Una vez, otro señor me invitó también a hacer algo al aire libre en su campo cerca de Punta del Este; había muchas piedras y madera y yo hice una mezcla de piedras y madera. Ahora estaba viendo qué es lo que había y ví un tronco quemado y me pareció un buen punto de partida.

Ahora resulta que yo no preveía toda la cosa de los insectos, todas las enfermedades latentes que tiene el tronco. Y entonces no preveía que había que sacarlo, cortarlo, limpiarlo y demás. Ahí entonces giró todo. Primero porque no suponía jamás que iba a ser cortado; segundo, ya fuera y con las raíces afuera, naturalmente me dije a mí mismo, las raíces para arriba. Luego evidentemente la obra iba a necesitar un eje para mantener todos los pedazos cortados.

Ahí comienza una nueva concepción de la obra.

Así comenzó.

Hiciste una alusión al término caos, sí es el único eje que yo tengo en mi vida, lo que me interesa. Entiendo por caos todo aquello que nos sobrepasa, el gran caos que nos envuelve y que nos incluye. Creo que al caos también lo constiuimos nosotros mismos. Siempre mi tema lo he encarado de distintas maneras. Lo quise encarar con instalaciones, luego lo dejé porque era muy difícil guardarlas, trasladarlas y demás. Esto me llevó incluso a unos años de no pintar, pero luego volví a la pintura, encaré el tema de otra manera pero siempre después volví a las instalaciones.

Y estoy siempre...

Si hay algo que no quiero es creer que he llegado a un punto, ni ahora a mi edad de madurez, creo que soy el mismo adolescente de siempre.

LS - Pasaron más de 60 años de tu primera exposición, ¿qué desafíos formales o conceptuales nuevos te presenta un proyecto como el que estás desarrollando para MUSEOCAMPO Cañuelas?

YN - Como desafío total porque es la primera vez que me enfrento con un tronco para poder trabajar así con todas sus posibilidades.

Y si bien yo nunca hago maquetas, sino que voy sabiendo lo que voy haciendo en la medida que lo voy haciendo, como creo que es en realidad el pensamiento humano, uno sabe lo que va formulando en la medida que lo va pensando y en la medida en que lo va pensando lo va formulando.

Entonces yo creo que estoy en ese proceso de qué es lo que voy a hacer y eso es una aventura sobre todo partiendo de algo que yo nunca he hecho. Por eso también agradezco mucho el asesoramiento escultórico que me dan.

Veremos. Para mí será una sorpresa como termine como para cualquier otra persona. Yo lo conoceré en el momento que lo termine, antes no.

Con respecto a lo que entra en mi obra, es distinto porque mi obra siempre en la medida en que estoy pintando, si hay algo que no me gusta es repetirme.

LS - En algún encuentro anterior, conversamos sobre tu particular metodología, ya que no trabajás con bocetos preliminares, pero sin embargo podés reconocer otros métodos, técnicas o elementos disparadores (como los espejos plano cóncavos) dentro de tu proceso creativo. En este sentido, ¿qué podrías decirnos acerca de tu estrategia para abordar este proyecto de objeto instalativo donde incorporás elementos disímiles y procesos múltiples con devenires a veces inciertos? ¿Qué podrías contarnos en esta instancia del proceso?

YN - Esas son etapas. La de los espejos la dejé, espejos plano cóncavos, ni gordos ni flacos sino que cortan la imagen y la reinvierten.

Simplemente me han gustado como etapas de investigación y para mí lo del árbol, lo del tronco mejor dicho, lo que más me gusta es que es una nueva aventura.

Algo ya dije cuando el tronco fue cortado, cuando le pusieron un eje en el medio, cosa que yo no preveía. Cuando decidí las raíces para arriba. Hemos siempre pensado agregar cosas que aparecen.

LS - ¿Cómo pensás esta obra dentro tu gran trayectoria artística y teórica?

YN - Cuando volví a la pintura después de un tiempo, en esa época alquilaba casa en el Tigre y para mí el Tigre fue como el descubrimiento del Amazonas descendido. Me quedó siempre ganas de ir al Amazonas,

“SI HAY ALGO QUE NO QUIERO ES CREER QUE HE LLEGADO A UN PUNTO, NI AHORA A MI EDAD DE MADUREZ, CREO QUE SOY EL MISMO ADOLESCENTE DE SIEMPRE. ”

cosa que lo hice después en una escala cuando vivía en París y a veces venía a Buenos Aires. En una escala de retorno, un amigo mío brasilero que era del Amazonas me invitó a su casa y me fui un tiempo, eso me gravitó mucho. Tengo toda una serie de cuadros sobre el Amazonas.

El tema del paisaje, pero no como el paisaje en el sentido de ponerme a pintar un paisaje, no. El paisaje como algo que se me incorpora y lo pinto en un taller sin ver ningún paisaje. La naturaleza como ya dentro mío. Siempre la he sentido y creo que es un elemento muy importante en mí.

Esto de trabajar con un elemento del paisaje me gusta, pero el paisaje yo lo veo como una cosa abstracta ya casi; y siento como que el paisaje lo que tiene de bueno es de que por sí domina todo un campo.

Por ejemplo hacer un cuadro figurativo, clásico, es poner figura fondo. El paisaje es todo, no hay figura fondo. Y en ese sentido el paisaje es un principio de abstracción. Como que los cuadros abstractos tienen algo de total paisaje.

Hay cuadros que cuando agarran un todo total... Por ejemplo El entierro del conde de Orgaz del Grecco. Hay nada más que figuras, todas amontonadas. Pero hay tal amontonamiento de ritmos y si uno observa los cuadros de Toledo en sí mismo, el contraste que tiene, al final se puede ver el cuadro del conde también como un paisaje aunque parezca absurdo.

CHF - ¿En la serie La naturaleza y los mitos hay alguna relación que se pueda establecer con esta nueva obra?

YN - No, no hay relación pero ahí el mito lo voy a descubrir. El mito es que estoy haciendo esta obra. La naturaleza es el punto de partida.

LS - Aprovechando que estamos con Lorena Alfonso con quien estás trabajando en un ambicioso proyecto editorial, te gustaría comentarnos algo al respecto?

YN - Estamos cerca de la página 600 y creo que hasta la 700 no paramos. El libro sobre el caos se llama Asunción del caos y tiene un subtítulo, Arte y vida; porque quiero que no lo mezclen con la teoría científica del caos. Que por otra parte esa teoría comenzó en los años 60 y yo había comenzado a hablar de asunción del caos en mi antiestética que es del año 65, al mismo tiempo, sin tener la menor idea de que la ciencia hablaba de caos. Ahora empezaron a hablar de caos hasta los filósofos, Deleuze y todo eso... Caos es un terreno virgen, realmente de profundidad que me interesa. Entonces cada vez que me meto más me interesa más.

La primera parte es sobre la palabra caos, a ver de qué estoy hablando cuando hablo de caos. Porque la gente comúnmente habla de caos como desorden, pero yo creo que la palabra caos no es sinónimo de desorden. Es todo lo que nos envuelve, es la vida misma y está dentro del mismo ser humano. Nosotros constituimos el caos también.

Después el poder ser en medio del caos que nos abrume, ese gran todo que nos abrume, es poder ser sí mismo, estructurarnos. Entonces la segunda parte se llama El caos como estructura de sí mismo. No quiero decir que el caos tiene una estructura, lo cual sería un absurdo, sino que uno se estructura frente al caos.

Eso cada vez es más largo porque primero hay muchos caminos, muchas experiencias sobre eso; y ahí entonces me meto -sobre todo en los últimos capítulos- en el campo de la experiencia artística como camino de poder estructurarse frente al caos. Particularmente lo hago con referencia a la pintura que es el campo del arte en el que tengo mayor experiencia. Lorena es mi brazo derecho, mi ojo izquierdo, mi ojo derecho, mi ojo del medio... mi pieza fundamental para poder terminarlo.

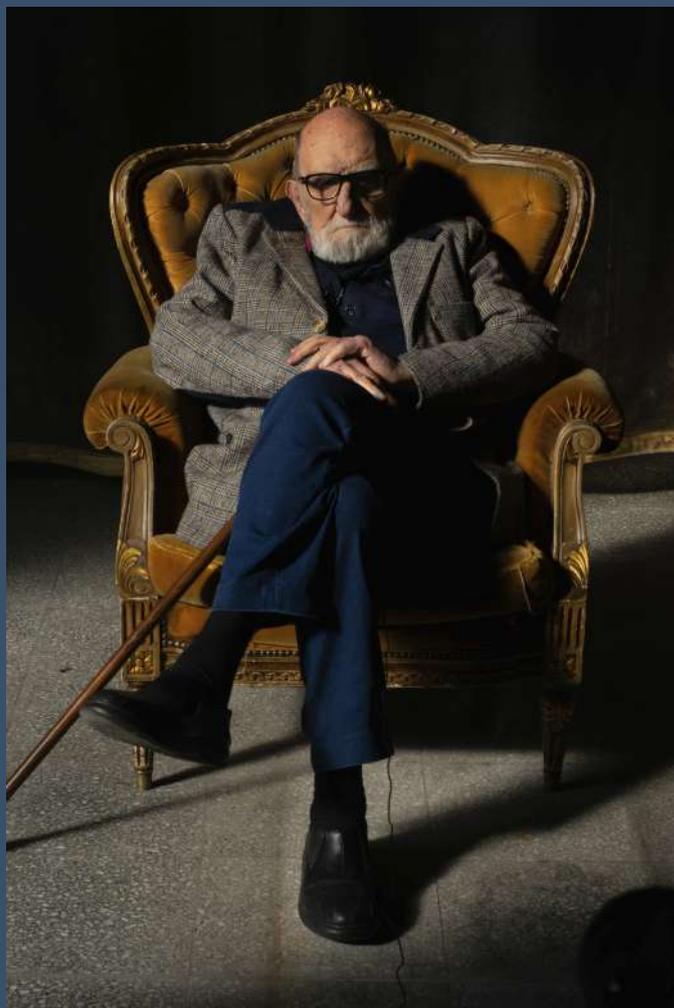
Impulsores

La Fundación Noé tiene como misión el desarrollo proyectos de investigación, expositivos, educativos y editoriales relacionados a la obra de Luis Felipe Noé. Su equipo actualmente está conformado por sus fieles colaboradoras Cecilia Ivanchevich, Presidenta de la Fundación, Natalia Revale, responsable del área de educación y Lorena Alfonso, a cargo del área editorial y comunicación.

Las Fundaciones Luis Felipe Noé y Tres Pinos iniciaron un proceso de colaboración en varias líneas de trabajo propuesto por Luciana Salvá, integrante del consejo de la Dirección Artística y de Exposiciones de la FTP. Como parte de este proceso, en diciembre de 2021 llevaron adelante la exposición "Trama sinfónica" en el Museo Marco de La Boca (con curaduría de Cecilia Ivanchevich, Natalia Revale y Luciana Salvá), que puso en diálogo a doce artistas de distintas generaciones y latitudes de nuestro país, tomando como disparador la obra "Sin-fonía" de Luis Felipe Noé perteneciente a la Colección Tres Pinos y, entre otros, este proyecto.

Durante el verano MUSEOCAMPO Cañuelas recibirá a Yuyo Noe y Lorena Alfonso en su espacio de residencias MARCO ARTE FOCO donde concluirán la etapa de corrección final del mencionado libro Asunción del Caos próximo a publicarse.

* Luciana Salvá es gestora cultural y curadora en artes visuales. Coordina el Distrito de las Artes en el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y es asesora en temas culturales en el Consejo Interuniversitario Nacional.



BIO

Luis Felipe Noé nació en Buenos Aires en 1933. Estudió en el taller de Horacio Butler y luego continuó su formación como autodidacta. Ejerció el periodismo (1956-1961) en el diario El Mundo donde realizó críticas de arte. Residió en París y en Nueva York.

Entre 1961 y 1965 formó parte del grupo conocido como Nueva Figuración, integrado además por Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega. El grupo fue invitado a participar en el Premio Internacional Guggenheim en 1964 y se les rindió homenaje en la sección histórica de la Bienal de San Pablo en 1985, en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en 1991 y en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2010.

Desde 1959 ha realizado más de cien exposiciones individuales, ha publicado numerosos libros y recibió importantes premios por su labor artística e intelectual.

BITÁCORA DE UNA FUNDACIÓN

*Acciones 2022 para el desarrollo
del arte y la cultura.*



En nuestra misión de ser impulsores del arte en sus diversas expresiones, desde Fundación Tres Pinos nos llena de orgullo compartirles estas acciones que proyectamos y llevamos adelante en los últimos meses para contribuir al motor de la cultura con el trabajo cotidiano que involucra a artistas, organismos de la comunidad y equipos tanto de nuestra institución como del MARCO La Boca, el Museo de la Ilustración Gráfica (MIG), y MUSEOCAMPO Cañuelas.

En los próximas líneas compartiremos las actividades más resonantes de las cuales fuimos protagonistas y promotores:

• **Luis Felipe Noé presentó su escultura "Compleja esperanza" en MUSEO-CAMPO Cañuelas**

Con la presencia de artistas, curadores y periodistas, el sábado 17 de diciembre Luis Felipe Noé presentó su nueva obra realizada especialmente para el parque escultórico, titulada "Compleja esperanza". Su realización contó con la producción de Fundación Tres Pinos y la dirección artística de Fundación Noé.

La historia de esta obra comenzó en un paseo que dio el artista por el campo, en el que descubrió un árbol muerto, negro como el carbón, que fue alcanzado por un rayo diez años atrás.

Dice Yuyo Noé: "COMPLEJA ESPERANZA es una obra que felizmente me han encargado. Así, me han dado la ocasión de sentirme desafiado en un medio que no es habitual en mi producción: un objeto-instalación. Opté, por lo tanto, por relacionarme directamente con la naturaleza a través de un tronco quemado que, para su conservación, tuvo que extraerse de la tierra y limpiarse de impurezas, lo que significó cortes y, posteriormente su inversión: las raíces en el lugar de las ramas del árbol. Esto me pareció magnífico en el sentido de que siempre me interesa encontrar la imagen por el derecho y el revés. Todo esto iba multiplicando el desafío y, así, dándole vida a través del color y de copias parciales de algunas de sus ramas en bronce, fui armando esta obra con el espíritu de un título que lo ubico como estímulo que me conduce a una concreción simbólica: COMPLEJA ESPERANZA".

• **El MIG (Museo de la Ilustración Gráfica) declarado de interés por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación.**

En sus fundamentos el proyecto que fue aprobado por legisladores de todo el país, destaca el aporte al desarrollo y formación de artistas de las nuevas generaciones que hará el MIG, a través de sus programas de talleres, residencias y cursos especializados en las áreas del Humor Gráfico, Historieta, Ilustración y Animación.

En este sentido, se destacan las acciones culturales que durante 2022 organizó el MIG junto al Club Atlético Boca Juniors, a la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM), al Centro Cultural Roberto Fontanarrosa de Rosario, al Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata, y el Museo Casa Natal de Fray Mocho de Gualeguaychú, Entre Ríos.

Junto al Departamento de Cultura del Club Atlético Boca Juniors y en el marco del 152º aniversario del barrio de La Boca, el MIG presentó la muestra virtual "Postales Boquenses" donde a través de imágenes, textos y videos ofrecía una galería de personas y personajes que transitaban por las calles del popular barrio.

En la UNLaM y en el marco de la BIENAL 2022, tuvo lugar la muestra presencial "MORDILLO en la UNLaM", compuesta por grabados a 16 tintas, videos y textos, con la curaduría de Viviana Oriola, Hugo Maradei y Gonzalo Cadenas. También, se desarrolló la exposición "Periódico Satírico - Don Quijote (1884-1905)", con litografías originales del periódico de la Colección MIG. Además, en el Espacio de Arte Pérez Celis de dicha casa de altos estudios, tuvo lugar durante el mes de septiembre la muestra "Horizontali-

dad" del dibujante Jorge Meijide, con antecedentes, imágenes y videos del artista.

Junto al Centro Cultural Roberto Fontanarrosa de Rosario, en tanto, se realizaron las muestras virtuales "Ignacio Noé: Retrospectiva", que recorre la trayectoria del consagrado ilustrador e historietista argentino; y "ABC de las Microfábulas", con textos de Luisa Valenzuela y dibujos de Lorenzo "Lolo" Amengual.

Finalmente, junto al Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata se realizó la muestra "Revistas infantiles Billiken-Patoruzito-Anteojito", con portadas de revistas infantiles representativas de una época, con el acompañamiento de la Secretaría de Cultura y Educación del municipio local. Mientras que en el Museo Casa Natal de Fray Mocho tuvo lugar la muestra "Grandes Ilustradores de Caras y Caretas", con obras de destacados artistas de los siglos XIX y XX, que publicaron sus caricaturas en la prestigiosa revista.

• Programa Adquisición de Museos de Arteba

La Fundación Tres Pinos participó de la iniciativa impulsada por la Fundación Arteba, que busca apoyar la escena artística fomentando la adquisición de obras de arte contemporáneo por parte de museos nacionales e internacionales, para contribuir y poner en valor el patrimonio de los museos, valorizando así también las obras de artistas argentinos.

Durante su última edición Fundación Tres Pinos adquirió la obra titulada "Pendientes sugus amarillos" de Daniel Basso, la cual formará parte del acervo del MUSEOCAMPO Cañuelas.

La obra titulada "Bijouterie para camiones" data de 2021 y está realizada en madera laqueada y bronce, siendo sus medidas 15x15x50 cm c/u.

Es un proyecto bisagra en la producción de Basso, a partir del cual comienza a experimentar con la escala y con diversas técnicas, tomando como excusa el tamaño de un camión. Entonces todo se vuelve exagerado, desmesurado, el peso de las piezas y los materiales expanden la decó, parecen salir

desde el interior de la cabina hacia afuera. Las referencias a la arquitectura toman forma de columnas de chalet pintoresquista, colgantes de los grandes espejos retrovisores. El color y la textura de estas piezas nos transporta directamente al universo de la repostería, otro de los temas abordados por el artista en los últimos años.

• Stoppani - Legavre. Antología en Neuquén

En el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén el sábado 3 de septiembre se inauguró la muestra "Stoppani - Legavre. Antología en Neuquén", producida íntegramente por la Fundación Tres Pinos con la curaduría de su Presidente Honorario, Ricardo Cadenas.

De la inauguración participaron también el artista Jean Ives Legavre, María Inés Fritayon y Julia Candendo Mendicoa en representación de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos.

La muestra es una antología itinerante de las obras concebidas por ambos artistas durante los años 60's, en pleno auge del arte pop, y que reconstruyeron luego de su llegada a Argentina. La enérgica producción de colores vibrantes y festivos, cuenta con highlights como el telón realizado como única escenografía para la obra teatral "Le Frigo" de Copi, estrenada en 1983 en París; o los pianos que Stoppani expuso en el Premio Nacional Di Tella 1966.

• Producción de video performance para Delia Cancela

Fundación Tres Pinos participó de la producción ejecutiva de la video performance que la artista Delia Cancela dirigió para su participación en la muestra del Museo Fortabat "Explorando la Colección #9" titulada TESORO, en la que participó junto a Chiachio & Giannone y Sofía Torres Kosiba.

El video, que contó con la participación de la actriz Inés Efron y de la propia Delia Cancela, fue realizado en el predio del MUSEOCAMPO Cañuelas.



• La Colección de Fundación Tres Pinos desembarca en MUSEOCAMPO Cañuelas

Las piezas más representativas que componen el acervo de la Fundación Tres Pinos fueron trasladadas al edificio de 1000 metros cuadrados construido especialmente para su reserva, conservación y exposición en el predio donde funcionará MUSEOCAMPO, en la localidad de Cañuelas.

Dicha colección está compuesta por más 1.000 obras de arte moderno y contemporáneo, así como por unas 10.000 obras dedicadas al humor gráfico, la historieta, la ilustración y la animación.

• MUSEOCAMPO Cañuelas incorpora nuevas obras para su paseo escultórico

El nuevo proyecto de la Fundación Tres Pinos emplazado en un predio de 35 hectáreas, incluye un camino de 2km que propone un paseo alrededor de 20 obras de alto porte, dimensión y envergadura rodeadas de vegetación.

Las obras serán realizadas por artistas como Luis Felipe Noé, Juan Stoppani/Jean Yves Legavre, Rafael Parra Toro, Gabriel Chaile, José Luis Landet, Andrés Paredes, Carola Zech, Alexis Minkiewicz y Franco Fasoli, entre otros.

Recientemente concluyó el ensamble y montaje de GEOMETRIELEGATE, una obra de Jano Sicura encargada especialmente para el Parque escultórico. Su factura monumental fue realizada en hierro puro, alcanzando los tres metros de alto. Los pétalos ovoides se encuentran en una madeja de varilla ferrosa, generando en planta, una forma triangular. Según el artista, esta unión es la expresión de la energía universal. Colocada entre la vegetación, los árboles y el agua, exhibe su rojo óxido en simbiosis con la fauna lacustre local, integrando plenamente su unidad formal (las geometrías enlazadas) con el poder generativo de la naturaleza.

También quedó emplazada la obra del artista misionero Andrés Paredes, una Mariposa limonera gigante de acero corten. Del mismo modo, el tótem de que dará bienvenida a los futuros visitantes del MUSEOCAMPO Cañuelas, fue colocado en su lugar definitivo: a la vera de la ruta 6, en la entrada del predio con sus imponentes 9,60 mts de alto y 2.961 kg de peso, puro acero corten.

