Hace algunos meses comenzamos a arrojar ideas alrededor de esa especie de campo magnético que es el palacio. Entendiéndolo en tanto que construcción física, temporal, histórica, mitológica. En definitiva, lingüística. Centenaria. Fuimos navegando hacia atrás en el tiempo, hasta llegar al sitio baldío. El palacio se volvió el cronotopo, la entidad espacio-temporal en el centro del evento estético a desarrollar. Al comienzo me preocupé de que no hubiera nada excesivamente actual en el proceso. Ningún despliegue de nuevos materiales o imágenes de ultra-actualidad. Ninguna referencia a nuevas tecnologías, a futuros imaginarios, ni terribles ni utópicos. Los materiales con los que trabajé pueden enmarcarse en el siglo contenido en ese marco. Es decir, desde comienzos del siglo XX hasta nosotros, comenzando el siglo XXI. Sin embargo siempre se cuela por todos lados lo inevitable, aquello que no puede dejar de ser extremadamente actual en cualquier producción. Lo biográfico, las condiciones geopolíticas, los medios, las comunicaciones. Aun así, los controles de equipaje aéreo son la única cosa física que vincula inequívocamente las piezas con el aquí-y-ahora.

El primer vuelo comercial internacional de pasajeros aterrizó en Paris en 1919. El mismo año en el que se comenzaba a construir el Barolo, y en el que Marcel Duchamp dejaba el barrio de Congreso para embarcarse de regreso a Paris. Después del fin de la guerra. En una carta de 1918, enviada desde la calle Alsina, Duchamp menciona el baldío sobre el cual hoy se encuentra esta galería de arte. Estoy señalando esto porque el cronotopo que circunscribe la muestra encierra una serie de transformaciones fundamentales en el arte. O al menos contiene en sus límites la parte de la historia que más concierne al arte contemporáneo.
En este proyecto se esconde además la intención de hacer una “obra” que se deslice por los bordes de la forma de hacer obras que predomina en la producción occidental de arte hoy en día. Que se desplace de las co-inteligibilidades hegemónicas del discurso “arte contemporáneo”.

Me interesa presentar una muestra que fantasee con mirar desde fuera del tiempo. Que nos enfrente a la historia como una conexión de nodos, de dimensiones limitadas y arbitrarias, que se pudiera estirar, recortar, reconfigurar en fragmentos intercambiables. Inscriptas en un círculo de cien años de diámetro. Hacer aparecer nuevas fugas, historias diagonales, agujeros espacio-temporales. El borde de este territorio o área histórica de experimentación es el año en el cual se despeja el espacio sobre Avenida de Mayo para comenzar a construir el Barolo. Le llamé cronotopo-Barolo. En ese preciso momento, Marcel Duchamp llega a Buenos Aires (1918, un año después de la presentación pública del urinario en el Salón de los Independientes). Por otro lado, los límites del territorio físico de especulación, comienzan con el radio de 400 metros del palacio, en el que Duchamp instaló su estudio (Sarmiento 1507) y su vivienda (Alsina 1743), y se extiende siguiendo el puente postal entre Buenos Aires y Paris. Podríamos decir: azar (“salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad”).

*Agradecimientos especiales a quienes movieron esta muestra a Buenos Aires: Liv Schulman, Lihuel González, Marina De Caro, Delia Cancela, Estrella Estévez, Graciela Angeloz, Manuel Quaranta.*

Las circunstancias que rodean el proyecto también se vuelven material indiscutible de la muestra. Es un trabajo de situación-específica. No puedo viajar a Buenos Aires porque hace casi dos años que vivo en París sin permiso.[2] El proyecto es una deriva especulativa entre mi estar "atrapado en París" y el "estar atrapado en Buenos Aires" de M. Duchamp en 1918/1919. Una especie de circulo espacio-temporal. Los trabajos de antemano debían poder enviarse en valijas (curiosamente, Duchamp también jugó con esta idea de boite-en-valise, en circunstancias completamente distintas). [1] Las piezas son livianas y plegables por un condicionamiento práctico, extra-estético. Las hojas de papel son una arquitectura. No sólo por sus límites sino porque sus pliegues, que nacen de prerrogativas funcionales, orientan el movimiento de la mirada de quien dibuja y de quien observa.
También es una experiencia nueva como artista. Realizar una exhibición individual sin cuerpo presente. El trabajo manual en los dibujos de algún modo opera como una compensación. Utilizo la condición indexical del dibujo y la pintura, del manuscrito, para enviar mi fantasma, mi presencia/ausencia física. A pesar de tratarse del resultado de esa limitación, me entusiasma ingresar un nuevo elemento a la sucesión de exhibiciones. Estos momentos descentrados en algunos casos son capaces de redefinir prácticas.

Este edificio se levantó como un enigma. En su documental, Sebastian Schindel encontró pruebas externas que le permitieron interpretar que el edificio responde a un complejo diseño de relaciones con el texto de la Divina Comedia. Sin embargo esa representación, encriptada en la materialidad misma del edificio, no es accesible para quien no cuenta con el código. Varios expertos en el palacio y en Dante Alighieri aseguraron que no hay nada en el palacio que sustente la teoría de su relación con la Divina Comedia o con su autor. Es solo después, en relación a otros “textos” (otros edificios de Palanti, notas, artículos, algunos testimonios de la época) que puede demostrarse esa intención. Pero no es posible leerla en el edificio mismo, sin fuentes externas.
Las piezas de esta muestra, en alguna medida quieren ser “documentos-obra” u “obras-documento”. También textos (en un sentido amplio) que pueden aparecer como enigmas, pero que puestos en relación, leídos en su inter-textualidad, exhiben lógicas internas. Esto sucede también con la arquitectura del Barolo, su inscripción en la atmósfera del secreto Masónico, y en la enigmática biografía de Duchamp, particularmente en su paso por Buenos Aires. En algunos aspectos de esta proposición quizá sea posible imaginar derivas nuevas entre lo que en los 90 José Luis Brea señaló como “nuevas estrategias alegóricas” en el arte contemporáneo, que encontrarían su raíz en el “acto creativo” Duchampiano, y que en este caso se presentan en un contenedor de la “gran alegoría literaria de todos los tiempos”: ***la Divina Comedia.***

*Cyclo (1-7), 2023*
*Tinta, acuarela y lápiz sobre papel Wenzhou, cajas de placas fotográficas A. Lumiere & Ses Fills (principios del s. XX), etiquetas de control aéreo de equipaje, bastidores de madera.*

[1] Hace un tiempo me topé por casualidad con muchas cajas de placas fotográficas. Estaban llenas de negativos de vidrio, traídos de Argentina a comienzos del siglo XX. Una familia francesa viaja a Buenos Aires en 1914, donde toman cerca de 230 fotos, y vuelven a París después del fin de la Primera Guerra. Las cajas resultaron ser de la misma marca y época que las que Duchamp utilizaba para almacenar sus notas (Como La boîte de 1914, actualmente en el Centro Pompidou). Decidí regresar estas cajas a Buenos Aires, esta vez cargadas con las obras para la muestra.

[2] Después, toda una serie de eventos circunstanciales van metiéndose en el tejido estético de la propuesta, depositándose en la obra. Por ejemplo, no es menor el hecho de que las pasajeras que trasladaron las piezas sean en su mayoría artistas Argentinas que vinieron a Paris por cuestiones relacionadas con sus carreras profesionales. Esta muestra se da en un momento en el cual Marina de Caro es invitada a hacer una gran retrospectiva en galería In Situ, Delia Cancela un solo show en Gaudel de Stampa, Liv Schulman va y viene de Buenos Aires por proyectos en galería Piedras y Fondation Fiminco Lihuel Gonzalez es invitada a hacer una residencia en la Cité Internationale des Arts, Estrella Estévez viaja a trabajar en el Palais de Tokyo, etc.

cyclo