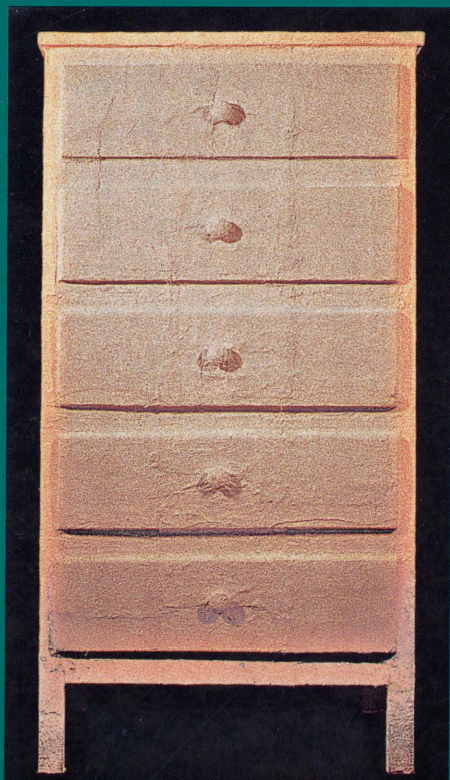


MARGARITA SANCHEZ
NURY GONZALEZ

EL CRUCE

**CUESTIONES SOBRE
ARTE CONTEMPORANEO DEL PARAGUAY**

**"IDENTIDADES EN TRANSITO"
CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO**



MARGARITA SANCHEZ
NURY GONZALEZ

EL CRUCE

CUESTIONES SOBRE ARTE CONTEMPORANEO DEL PARAGUAY

"IDENTIDADES EN TRANSITO"
CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO
auspiciado por la Fundación Rockefeller

ASUNCION, PARAGUAY
diciembre de 2002

El programa "Identidades en Tránsito" consiste en un espacio de formación, investigación e intercambio académico internacional que comprende seminarios, conferencias, coloquios, invitación a becarios y publicaciones. Este programa se desarrolla como parte de las actividades del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro con auspicios de la Fundación Rockefeller.

Programa "Identidades en Tránsito"

Coordinación general: *Ticio Escobar*

Concordia 420, Asunción, Paraguay

Telefax: 595-21-208 787/ Teléfono: 595-21-229 884

Emails: museobecas@webmail.com.py / ticio@pla.net.py

Centro de Artes Visuales/Museo del Barro

Director del Centro de Artes Visuales: *Carlos Colombino*

Director del Museo del Barro: *Oswaldo Salerno*

Director del Museo de Arte Indígena: *Ticio Escobar*

Calle Grabadores del Cabichuí entre Emeterio Miranda y Cañada

Asunción, Paraguay

Telefax: 595-21-607 996

Email: museobarro@quanta.com.py

© *Margarita Sánchez, Nury González* y Centro de Artes Visuales/Museo del Barro

Hecho el depósito que marca la ley.

Diseño gráfico: *O. Salerno*

Las fotografías que ilustran esta edición fueron tomadas por: José María Blanch, José Gómez, Jesús Ruíz Nestosa, Ticio Escobar, Francisco Corral, Claudia Casarino, Oswaldo Salerno y otros y forman parte del Departamento de Documentación e Investigaciones del CAV/Museo del Barro.

Impreso en Imprenta Editorial Arte Nuevo

Asunción, Paraguay, 2002

Presentación

Esta publicación confronta y cruza textos de Margarita Sánchez y Nury González correspondientes a trabajos que hicieran en Asunción durante sus respectivas estadías como becarias senior del programa Identidades en Tránsito, desarrollado por el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro y promovido por la Fundación Rockefeller. Ambas habían estado ya en Asunción en ocasiones distintas y por diversas razones: Margarita lo hizo en su carácter de curadora de la Bienal de La Habana; Nury, a partir de contactos relacionados con su actividad de artista.

El trabajo de la cubana Margarita Sánchez fue llevado a cabo en Asunción durante el mes de junio de 2001 y elaborado luego en La Habana. Atenta al peso de la tradición, la memoria histórica y el lenguaje guaraní en la configuración de los imaginarios sociales, Margarita trabaja el conflicto creado entre la producción artística local y la expansión del frente cultural globalizante. Lo hace estudiando el caso de algunos artistas en cuyas obras identifica puntos de tensión y propuestas orientadas a reinscribir la experiencia histórica en clave contemporánea. A través de su trabajo, recusa un modelo esencialista de identidad y utiliza ese concepto vinculándolo con la construcción histórica de las subjetividades y las marcas de las condiciones de enunciación.

Nury González, chilena, pone en texto un trabajo práctico realizada por ella en Asunción con un grupo de jóvenes artistas, trabajo que adquirió un desarrollo propio que aún se mantiene. Su texto también supone un concepto de identidad que impide que el mismo sea comprendido desde esencias dadas y oposiciones fatales. Ante un paradigma de identidad consumada, propone modelos cruzados y desplazamientos: movidas hechas a partir de lances de lenguaje que imaginariamente cosen (y deshilvanan) transversalmente el

Cono Sur, siguiendo el eje Santiago-Asunción. Confrontando siempre la producción de jóvenes ubicada en uno y otro término de tal eje, Nury contextualiza las condiciones de su proyecto, describe los pasos de su realización, y termina por cruzar su experiencia con la de Nicolás Richard, becario junior del mismo programa con quien coincidió en Asunción. El propio texto de éste se enlaza con el de Nury en una correspondencia abierta a la metáfora de la identidad como viaje y trabajo de escritura.

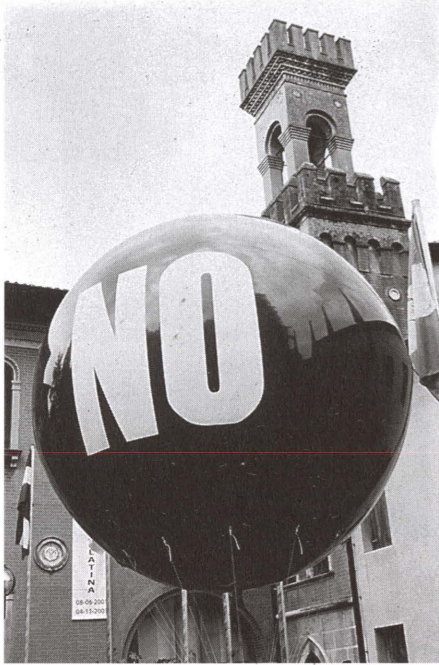
Aunque los textos acá presentados devengan inevitablemente sucintos -en cuanto corresponden a estadías acotadas en Asunción-, desde sus lugares y objetivos distintos, ambos aportan miradas nuevas acerca de la producción actual del arte paraguayo. Esta contribución adquiere en nuestro medio, alejado del interés de investigadores extranjeros, un valor especial e indica pistas que ojalá sean retomadas.

Ticio Escobar

INDICE GENERAL

ANTE LA GLOBALIZACION	9
Identidad y tradiciones	16
Fotografía e identidad en los tiempos globales	21
Arte-objeto y globalización	23
Autorrepresentación: fotografía, impresos, collage y pintura	27
Globalización y des-identidad: la televisión y las nuevas tecnologías	33
Lengua e Información en los tiempos globales	35
El texto en la memoria y la reafirmación cultural	38
IDENTIDADES CRUZADAS	43
Sobre la ciudad de Asunción	45
Historias de ciudad	46
Sobre las obras	50
Patio de Claudia Casarino	50
Patio de Ana Ayala y Fredi Casco	52
El muro	55
El sitio baldío	55
La casa vacía	55
Identidades en Tránsito por un país	57
Trabajos de mesa	59
Cruz y Grama	60
Presentación - Respuesta de Nicolás Richard	65
Asunción, un año después	68

Sin prever su trascendencia, pero conociendo las desventajas en que los artistas latinoamericanos exhiben sus obras en la Bienal de Venecia, Adriana González Brun presentó en la 49 edición de este evento, celebrado en el año 2001, su proyecto de intervención Existimos - NO obra de sentida condena cuyo discurso, sintetizado en esas palabras, llevó implícito un clamor por el reconocimiento de América Latina en igualdad de condiciones dentro de ese espacio. Adriana colocó un gigantesco globo rojo con la palabra NO, visible a gran distancia, en el exterior de Villa Letizia donde se exhibieron las obras latinoamericanas, edificio ubicado en la ciudad de Treviso "muy lejos del resto de las muestras de la Bienal". Los globos blancos y negros de menor tamaño con la palabra No o Existimos que repartió a los asistentes a la apertura de esta sede, entre los que se encontraban funcionarios y miembros de la directiva del lugar -haciendo a todos partícipes del mensaje-, respaldaron visualmente la protesta de la delegación latinoamericana recogida en una carta leída en esa ocasión. La artista repartió en Venecia otros tantos globos el día de la gran inauguración y colocó en Il Giardini una alfombra de papelitos con la palabra Existimos como una forma de Latinoamérica de estar a la fuerza donde debe estar. La intervención quedó incompleta pues no se permitió aplicar los impresos con este mismo vocablo a los buses que hacían el recorrido a los invitados especiales de la Bienal. La obra era efímera, pero su significado y sus certeras estrategias le dieron toda su potencia.



Adriana González. *Existimos no*, 2001.
Bienal de Venecia.

Nury González

IDENTIDADES CRUZADAS

Muchos de los artistas del Cono Sur están centrados en problemáticas similares entre sí, arraigadas o vinculadas con historias propias y comunes de los países de residencia. Los distintos lugares y provincias artísticas han llegado a diluir sus límites fronterizos en la similitud de sus historias fundantes -modos de sometimiento y transferencia, idioma, religión católica, predilección por la burocracia e impertinencia científica y tecnológica-. Probablemente sea de esa comunidad de historias, a la vez muy similares y muy distintas, que deriven prácticas artísticas análogas, cargadas de cierto espesor y complejidad política y discursiva.

Desde la Colonia, todos los países del Sur se han caracterizado por haber padecido más o menos las mismas influencias y condiciones de dominio. La población indígena original, sometida y degradada en distintos niveles por los colonizadores y portadores de la verdadera Fe; la presencia de los jesuitas con sus misiones, así como otras órdenes religiosas que, según el país, tuvieron un mayor o menor peso pero que estuvieron presentes en todos los ámbitos civilizadores de la vida; y una seguidilla de guerras locales, migraciones e inmigraciones.

En época más reciente, desde que las nuevas naciones fueron construyendo su especial noción de Nación y Estado y respirando los aires de Independencia, en todos los países hemos sufrido la tiranía de una oligarquía ligada a la tierra -siempre aislada y reticente a la modernidad- ausente de la incipiente aparición de una clase obrera que lograra organizarse temerosamente; una oligarquía, finalmente, vinculada a los intereses norteamericanos y constituida crónicamente por caudillos y dictadores corruptos que lograron desmantelar los bienes republicanos y democráticos dejando en nuestra memoria una huella imborrable de crímenes y torturas.

No es de extrañarse, por lo tanto, que sobre este trasfondo histórico compartido, existan prácticas comunes de artis-

tas que habitan estos territorios distantes. Nuestras historias de país nos han obligado a tener una mirada hacia el pasado para recuperar una memoria a partir del rescate de relatos orales, de manualidades perdidas, de historias olvidadas, de documentos de archivo.

En este momento muchos artistas paraguayos y chilenos mantienen una compleja relación con el afuera, ya sea Latinoamérica, Europa o EE.UU. Coinciden ellos en las preocupaciones y necesidades, y comparten un cierto cansancio hacia las exposiciones sin peso específico en las que nadie se detiene mucho a mirar las obras del otro; pero también comparten una evidente voluntad de introspección, de resguardo, de intimidad. Aparentemente habría una cierta red no explícita que sintetiza la carencia de estructuras institucionales y culturales en Latinoamérica develando una necesidad de instalar circuitos de pensamiento, producción y reflexión a partir de las obras. Existen, además, procedimientos muy cercanos en la manera de resolver material y políticamente problemas del arte.

Durante mi estadía en Asunción inicié un trabajo de reflexión y producción de obra con jóvenes artistas paraguayos. Nos propusimos crear un puente entre Chile y Paraguay, una conexión acorde con los medios que tiene el sistema cultural en nuestros respectivos países.

Lo que sucedió en el tiempo es una serie de propuestas que cada vez toman más cuerpo y que me parece importante hacer visible en este momento -un año después- porque hemos logrado construir un tejido en base a nuestras largas conversaciones y deseos de producción y conexión. Por un lado, está mi descubrimiento de la ciudad ligado a mis lecturas sobre la cultura guaraní y un viaje circular por el país que me permitieron más tarde elaborar una obra (CRUZ Y GRAMA); Historias de Ciudad, una exposición fugaz resultado de un deseo de apropiación y resistencia que realizamos con los

artistas jóvenes ; un puente inverso desde Chile a Paraguay en el marco del Coloquio "Las Instituciones del Arte (la agenda crítica)" realizado en Asunción en junio de 2002.

Sobre la ciudad de Asunción

Instintivamente, al llegar a Asunción hice el gesto de fotocopiar el mapa ampliado de la ciudad en blanco y negro y fijarlo en uno de los muros de mi casa. Cada tarde, al regresar vuelvo a recorrer lo caminado en el mapa pegado en la pared; lo hago con un lápiz, marcando una huella, una cartografía de mis pasos que no es posible dejar ni en la ciudad ni en la memoria.

Hasta que este trazado se transforma después de días en el itinerario de un dripping de caminos. Como si no hubiera otra forma, este gesto es una manera de hacerse de la ciudad, de caminar por ella sin los resquemores del espacio público, de apoderarse medianamente de su sentido, reconociendo y desconociendo los olores, las esquinas en las que uno vislumbra haber estado. Ejercicio que nos hace rever los letreros, cuya clasificación nos podría dar una clave de su historia, y experimentar los tropezones de la errancia que nos hacen creer que la ciudad nos ha recibido. Al caminar por las calles, de una u otra forma habitamos la ciudad. Sólo perdiendo la totalidad de la ciudad, descubrimos sus secretos, escudriñamos sus rincones y repliegues, que soportan y acogen las historias posibles. Como dice el filósofo chileno Sergio Rojas: "... alguien debe siempre deambular por la calle para que los lugares existan. Hay siempre alguien en la calle, y en ella nunca seremos los primeros ni los últimos..."

En ese deambular de los primeros días quedé prendada de una cierta sospecha sobre los patios traseros de las casas; algo se percibe en ellos, como un cierto espesor de privacidad. Aparecen terrenos generosos, vegetados, abandonados, que dejan ver a la imaginación una extensión biográfica.

He ido comprobando esta impresión al conocer las casas de los amigos y los no amigos: todas tienen un patio trasero; algunos depurados, otros cargados de recuerdos, otros con jardines construidos en el tiempo y con afecto y otros excesivamente producidos para soportar su abandono.

Historias de ciudad

HISTORIA: narración y exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables. En sentido absoluto, se toma por la relación de los sucesos públicos y políticos de los pueblos, pero también se da ese nombre a la serie de sucesos, hechos o manifestaciones de la actividad humana de cualquier otra clase.

Los primeros contactos con artistas fueron realizados a través de reuniones en las que cada uno de ellos me mostró y explicó su trabajo y yo pude ir estableciendo claramente cuáles eran las diferentes problemáticas que abordaban sus obras. Hablamos largamente de la escena actual de las artes visuales tanto paraguayas como chilenas. En el marco de esas conversaciones, les mostré algunos catálogos de artistas chilenos, bastante excesivos en su materialidad, y necesariamente comenzaron las comparaciones. La problemática de los jóvenes artistas se repite en cada uno de estos países. Es verdad que la situación es diferente en Chile, donde desde 1991 los artistas tenemos acceso a fondos concursables tanto públicos como privados, siendo los más importantes los fondos que destina el Estado al desarrollo de la creación artística (FONDART).

Este es un gran triunfo para el espacio cultural chileno pero, como todo en la vida, tiene su lado problemático. Hay artistas jóvenes, muy jóvenes, todavía inexpertos, que cursan aún en la universidad y que acceden, no siempre con buenos proyectos, a estos fondos. De entre ellos, existen varios que no han podido superar en su obra, una especie de "escolari-

dad espectacular", informada muy exterior y superficialmente por las revistas internacionales de arte. No sabemos qué grado de resistencia artística tendrá el desarrollo de esas obras. En esas conversaciones, compartí con los jóvenes artistas paraguayos ciertas posiciones de un grupo de artistas chilenos ante aquella espectacularidad superficial que ciertas obras muestran por la falta de una determinada postura política, la ausencia de espesor y su exceso de estridencia. Enfrentados a esta situación es que un grupo de artistas hemos comenzado hace unos años a pensar desde otro lugar, autogestionando proyectos de exposiciones capaces de convocar obras que incluyan y provoquen una reflexión y que signifiquen una determinada concepción de la realidad.

En ese contexto, traje como ejemplo el funcionamiento de MUROSUR Artes Visuales¹ que funciona en Santiago de Chile, espacio del cual soy partícipe junto a un grupo de artistas. Me parecía importante que los jóvenes artistas paraguayos tomaran conciencia de la posibilidad real de abrir espacios de reflexión, discusión y producción de obra y decirles que no es necesario contar siempre con espacios institucionales establecidos, ya que tienen ellos mismos la fuerza para crear lugares posibles.

Con esa idea como punto de partida y con las imágenes de mis andares por la ciudad en la memoria, e imaginando un lugar posible de ser intervenido que a su vez no estuviera culturalmente instalado, me pareció interesante proponerles que trabajáramos los patios traseros de sus propias casas. Tengo que decir que fue el patio de Claudia Casarino el que me sedujo como lugar posible. Quiero agradecerle hoy su entusiasmo y dedicación. También agradezco a quienes se han sumado a este trabajo, ellos son Ana Ayala, Bettina Brizuela, Fredi Casco y la escritora Lía Colombino. Ellos son el cuerpo de toda esta historia; juntos reflexionamos en torno a las nociones de casa y patio trasero. Cada uno fue rememorando y pensando la casa y su detrás, y paralelamente como exten-

¹Murosor Artes Visuales es un espacio gestionado por artistas independientes, pensado como un lugar de exhibición de arte contemporáneo experimental. Fue fundada en el año 1999 y desde esta fecha ha venido desarrollando un programa de exhibición de arte contemporáneo chileno.

Este espacio está pensado como una instancia cultural que se sitúa en la intersección de los espacios tradicionales de muestra: los institucionales.

Murosor Artes Visuales durante el desarrollo de su programa 1999-2000 marcó un precedente de autogestión de artistas y de proposición de líneas curatoriales. Estas exposiciones buscaban presentar un muestreo de poéticas comunes en trabajos disímiles en cuanto a resolución, materialidad, medios y planteamientos. La galería trabaja proponiendo una problemática o temática propia de la visualidad y sus lenguajes para así aglutinar obras de distintos artistas en exposiciones colectivas. De este modo, hemos hecho patente algunas características del arte chileno actual, trabajando a partir de las nociones de producción de obras contemporáneas.

La forma más habitual de tormento era la "parrilla", que consiste en un catre de metal sobre el que se amarra desnudo al detenido para proceder a aplicarle descargas de corriente eléctrica sobre distintas partes del cuerpo, especialmente aquellas más sensibles como los labios o los genitales, y aun sobre heridas o prótesis metálicas. Una modalidad particularmente cruel de este método consistía en la utilización de un camarote metálico de dos pisos; se colocaba al interrogado en el de abajo y en el de arriba se torturaba a un pariente o amigo suyo, como modo de presionar aún más a aquel.

sión natural, la calle, el recorrido. También se nos vino a la memoria la tristemente célebre frase de Henri Kissinger.²

"...Latinoamérica es el patio trasero de Estados Unidos...", cuestión no menor si estábamos pensando el lugar de circulación que podían tener nuestras obras, un lugar desde donde se haga más fuerte la necesidad de desmarcarse y despegarse de los centros de poder. Esta es una propuesta que se fue modificando con los días, hasta que finalmente, después de todas las conversaciones logramos visualizarla. Establecimos un cierto recorrido, de un punto a otro de la ciudad que se mantendría como línea de tránsito.

Podríamos referirnos a estos trabajos como obras site-specific, con todas las implicancia que esto conlleva. La denominación site-specific, como algunas otras que se refieren a clasificaciones de la producción de arte contemporáneo, ha llegado a transformarse en un cajón de sastre en el que caben géneros de muchas clases. Existen obras que pueden inscribirse en este modo de operar site-specific, cuya generación proviene de iniciativas opuestas. Aparecen unas dependiendo del espacio que las soporta -arquitectónico, histórico, político, cultural- porque lo denotan y connotan. Otras, son convocadas, por demandas curatoriales; demandas que se vuelven ellas mismas específicas a las obras. Al parecer, la obra site-specific siempre requerirá una contraparte institucional, contraparte que queda acogida y digerida -como procedimiento metafórico- por la atención que esas obras tienen de las cualidades del espacio arquitectónico en donde se exhiben.

Así como es poco común encontrar obras que cumplan completa y exactamente con las exigencias y condiciones del site-specific, también lo es encontrar obras, que aun inscribiéndose en un determinado lenguaje convencional o clásico -pintura, escultura, dibujo, etcétera-, no consideren las condiciones de su ocasión de emergencia y de su emplazamiento o montaje.



Vista del patio trasero de la casa de Claudia Casarino (Nury González realizando su intervención). Setiembre de 2001.

²Los Estados Unidos consideraba América Latina y el Caribe su patio trasero; cualquier inseguridad en la puerta del jardín se convertía en una amenaza. Desde el advenimiento de la Guerra Fría, "inseguridad" significaba un gobierno comunista o un gobierno de izquierda infiltrado por comunistas, porque finalmente mirarían la Unión Soviética para pedir ayuda y asistencia. Eran una base para la subversión militar a través de la región.

En 1975, mientras se desarrollaba la investigación de un complot de asesinato de la CIA en el exterior, un comité del Senado lentamente juntó las piezas de la historia de las conspiraciones, sobornos y violencia. El gobierno de EE. UU. -cuya imagen y postura ante la Guerra Fría era su preocupación por la búsqueda de la libertad- admitió socavar un gobierno extranjero democráticamente electo con el argumento de que temía que el Estado pudiera llegar a ser la base para la subversión comunista en su propio patio trasero.

El proyecto Historias de Ciudad se inició con Patio Trasero inaugurado el domingo 23 de septiembre del 2001. Las obras, que sólo podían ser visitadas durante ese día, desde las 4 de la tarde a las 9 de la noche, consistían en la intervención de dos patios traseros de artistas: el de Claudia Casarino en el extremo Este de la ciudad, por donde sale el sol, y el de Fredi Casco y Ana Ayala, en el extremo Oeste, por donde el sol se pone. Se podría especular que el eje del trabajo se traza entre el alba y el crepúsculo, ambos estados lumínicos opuestamente problemáticos, pero que nos permiten estructurar un imaginario anclado en la historia de la pintura y su representación. Todo trabajo de arte -finalmente- siempre se aprovecha de la historia del arte y sus procedimientos.

Cada uno de estos patios tenía una carga completamente distinta de la cual las obras tuvieron que hacerse cargo: uno, depurado y despejado, denotaba a la recién llegada que aún no deja su huella; el otro, cargado, accidentado y lleno de objetos como un desván, daba cuenta de largas historias de sus moradores.

Decidimos en conjunto que en el patio de Claudia -la recién llegada- se instalarían obras más objetuales y en el de Ana y Fredi -de larga data- obras que trabajaran con soporte tecnológico para despegarse de las materialidades presentes en ese lugar. Para mí, un punto interesante en la elección del reverso de estas dos casas, es por un lado la obscenidad, podría decir un tanto violenta, de tener que cruzar lo íntimo de una de ellas para acceder a su "trasero", el opuesto del otro patio; la casa queda a un lado, intocada. En los patios traseros están las cosas importantes.

Las obras de cada artista dialogaron muchas veces entre un patio y otro, se sumaron, se complementaron, o simplemente fueron autónomas entre sí.

Sobre las obras

No considero obligatorio distinguir las obras entre aquellas que son site-specific y aquellas que no lo son, en un momento de la historia de las artes visuales en que las obras se caracterizan por hacer uso de múltiples formas, materiales, estilos, estructuras y procedimientos, incluso contradictorios, como si quisieran escapar a un encasillamiento uniforme.

Patio de Claudia Casarino

Aunque este lugar fue intervenido según la poética de cada artista, de alguna manera todas las obras recurren a imágenes de fantasmas y/o juegos de la infancia. Pero también todas ellas están cruzadas por el imaginario político-social que nos persigue toda la vida. Cada una de estas obras responde de una u otra forma a la idea de castigo.

Claudia Casarino, instaló sobre el pasto una rayuela realizada sobre una superficie de vidrio; dado que, normalmente este juego tan común se basa en un esquema dibujado con tiza directamente sobre el suelo, el gesto de Claudia, al trazarlo sobre un material que imposibilita su uso, escenifica el revés de una figura irrecuperable. La fragilidad del presente tensionada en ese juego pone de manifiesto la pérdida y finalmente lo transforma en pieza de museo.

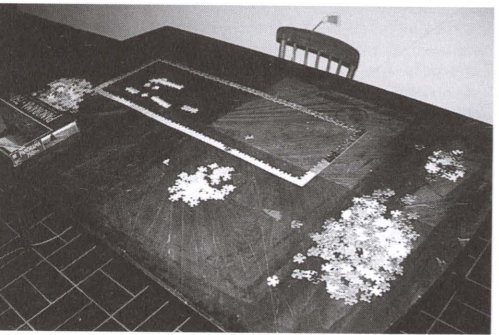
Bettina Brizuela, plantó un pino ciprés y lo rodeó con un ramillete de ampolletas de color en el suelo; paralelamente, armó sobre una mesa un juego de rompecabezas con la imagen de un paisaje suizo -montañas nevadas y un pino-. La radical alteridad del pino como signo implantado y como elemento de un paisaje vuelto clisé es algo que también sucede en Chile, curioso es ver cómo se repite algo que sospecho sucede en toda Latinoamérica; desde pequeños tuvimos que articular inconscientemente una representación que no correspondía a nuestra realidad, jamás hemos visto nieve en Navidad, y muy



Claudia Casarino. *Patios traseros*, 2001.
Patio de Claudia Casarino.



Bettina Brizuela. *Patios traseros*, 2001.
Patio de Claudia Casarino.



Bettina Brizuela. *Patios traseros*, 2001.
Patio de Claudia Casarino.

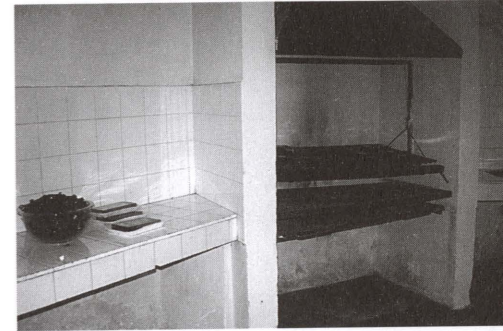
probablemente en ninguna época del año, pero esa imagen nos persigue desde la infancia, algo que viene del centro y que nunca tendremos pero que se cuele en la intimidad del hogar como único signo posible, casi indesmentible intentando borrar toda señal de identidad cultural.

Ana Ayala "Sin título" (2000), Proyección de diapositivas. Ana realiza fotomontajes con diapositivas de muñecas fragmentadas o cubiertas de helado derretido. Este gesto aparentemente sutil se transforma y magnifica cuando decide proyectar estas imágenes pesadillescas de su infancia contra los árboles y rincones ocultos de los patios traseros. Este trabajo, que a mi modo de ver es también una cita a la pintura, nos obliga al recuerdo, a la pesadilla de la infancia que está cargada de miedos y fantasmas y que finalmente son parte del imaginario colectivo.

Fredi Casco, dispuso sobre la parrilla situada al fondo del patio una serie de cintas de videos -supuestamente pornos- como si fueran trozos de carne y, sobre una mesa, 3 fuentes rellenas con otras cintas desarmadas como si fuesen tripas. Entre otras connotaciones, esta obra menta la obsesión paraguaya por la parrilla y el asado.

Pero creo que este gesto, aparentemente simple, pone de manifiesto la pobreza que se hace visible en todas las esquinas de la ciudad de Asunción. En este sentido la obra de Casco aborda el patio trasero desde otra perspectiva: siempre hay una parrilla en un patio o balcón paraguayo. Pero aquí no es el juego infantil, es el juego político-social, la contradicción entre el exceso de carne y la hambruna, los recuerdos vagos de la antropofagia guaraní. Para mí, personalmente, es la tortura. Una de las formas de tortura más utilizada durante el régimen militar en Chile se denominó "parrilla"; los testimonios de ello son escalofriantes.³

La cinta vídeo como carne para mí tiene dos lecturas, el cuerpo vejado y la cinta que registra como prueba: basta re-



Fredi Casco. *Patios traseros*, 2001.
Patio de Claudia Casarino.

³Durante su permanencia en Villa Grimaldi (casa de tortura) los detenidos en general no tenían la posibilidad de asearse ni cambiarse de ropa; debían acudir al baño a horas fijas, sin excepciones, la comida era muy mala y absolutamente insuficiente; todo lo cual, además de las torturas, producía deterioros notables en la salud de los detenidos.

Dentro de la Villa Grimaldi había habitaciones especialmente dispuestas para la tortura. Unos agentes aplicaban los distintos métodos de torturas y otros, generalmente oficiales, conducían los interrogatorios, aunque estos últimos también a veces manipulaban personalmente los instrumentos del suplicio. En algunas ocasiones, durante los interrogatorios, con o sin tortura, un funcionario tomaba notas en una máquina de escribir.

La casa come █████ cosas que pasan
 Sólo el vidrio las refleja
 como algo que está escrito
 Estaba escrito a sangre █████
 El vidrio
 sigue mostrando el reflejo █████
 █████ Todo es falso aquí
 Y mi rostro es el otro / en otro vidrio
 En █████ casa.

Lía Colombino. *Patios traseros*, 2001.
 Patio de Ana Ayala y Fredi Casco.

cordar a Montecinos en Perú que cae en su propia trampa por las cintas vídeo.

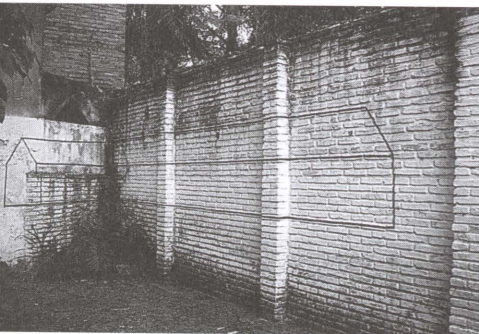
Lía Colombino es escritora, por lo tanto su práctica no es la visualidad; en ese contexto ella decidió que el muro era su página en blanco y sobre él proyectó un fragmento de texto de su autoría. Lo interesante era que ciertas frases estaban tarjadas en un procedimiento que imposibilitaba su lectura o más bien la cegaba.

En este patio, el patio que remitía fuertemente a la infancia, yo me fui al fondo, a una esquina y en ella dibujé el esquema de una casa, ese dibujo de casa que es reconocible en cualquier lugar porque es esquemático; pero esta era una casa deforme, muy larga, para poder guardar en ella todos los secretos, porque la casa es donde lo inconfesable se hace ley. La esquina es el castigo, donde no hay escapatoria posible.

Patio de Ana Ayala y Fredi Casco

Este patio estaba, como si fuera el final del día, absolutamente cargado de objetos y por lo tanto de historias posibles, como el final del camino. Decidimos que lo pertinente en este caso era distanciarse materialmente del lugar y lo tecnológico era el medio más exacto; algo que yo llamo pertinencia de materiales. También era una manera de no hacer un remedo del patio anterior, y que el trayecto que debía hacer el espectador tuviese cierto sentido. Hay obras que se completan, se responden, se interpelan entre sí y remiten al patio anterior tratando de subrayar el trayecto entre ambos; la memoria de un hecho reciente y propio. Otras obras son diametralmente opuestas y autónomas.

Claudia Casarino. En el patio de Ana Ayala y Fredi Casco casi todo el suelo era cemento, construcciones a medio terminar y objetos acumulados que nos hacen pensar en restos de guerra. Entonces lo que Claudia hace es llevar un pe-



Nury González. *Patios traseros*, 2001.
 Patio de Claudia Casarino.

dazo de verde de un extremo al otro de la ciudad, del alba al crepúsculo. Como no hay espacio posible para plantar pasto directamente en el suelo, ella dispuso sobre el cemento 10 o 12 planteras de diferentes tamaños con pasto extraído de su propio patio trasero, casi como un gesto simbólico de ofrenda. El gesto es el inverso y contradictorio al de su patio anterior: allí ella sobreponía una rayuela de vidrio sobre el pasto mientras que aquí, donde debería haber dibujado con tiza sobre el cemento, ella decide traer el pasto para evidenciar una vez más un imposible.

Bettina Brizuela. Sobre uno de los muros en construcción, subiendo una escalera inconclusa, Bettina proyectó la imagen del pino plantado en casa de Claudia Casarino.

Proyectar esa imagen a gran formato es como plantar inmaterialmente un pino ya crecido, pero lo más interesante es recalcar acá la consumación de un desplazamiento: en el patio de Claudia presentaba el pino y su inscripción imaginaria en una imagen kitsch; en éste, esta misma imagen mediatizada por el vídeo sustituye el pino real y lo hace simulacralmente apareciendo a la primera mirada como un paisaje real. En ese trayecto virtual de un extremo al otro de la ciudad resuelve el lento crecimiento de esta especie conífera poniendo en abismo la noción de tiempo. Trae un patio dentro del otro.

Ana Ayala y Fredi Casco "Lluvia" (2001). Video-instalación. Cerca de esa misma escalera donde crecía el pino inmaterial, en una habitación inconclusa de un primer piso, cuyo techo debió haber llegado a la terraza arriba de la escalera, se instala esta obra netamente poética. En el piso del tragaluz de esa habitación a medio construir se proyecta desde el techo sin techo la lluvia estática de la televisión sobre plantas que han ido creciendo con el tiempo y los restos de basura que se acumula día a día. La no-imagen proyectada sobre un espacio negado. Es interesante proyectar en este lu-



Vista del patio trasero de la casa de Ana Ayala y Fredi Casco, 2001.

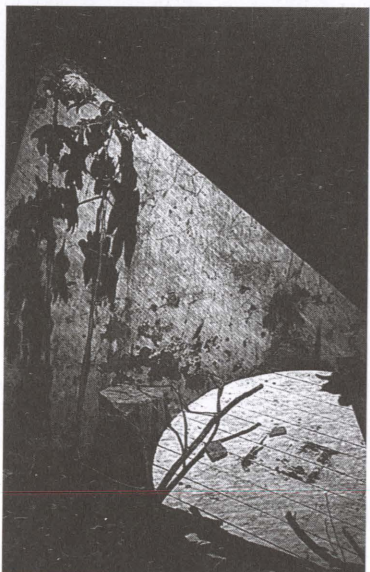
gar afectado por el paso del tiempo una lluvia de luz proveniente del cansancio de la televisión.

Fredi Casco: "Extensión de la parralera" (2001). Instalación c/ cintas de vídeo, monitor de TV, videocassettero, videocassette. Por la mañana Fredi registró la imagen de la parralera de su patio trasero con una videocámara. Luego en una especie de performance ante la cámara lee un texto de Arlindo Machado y procede a destruir el videocassette que contiene las imágenes de la parralera. Con las cintas magnéticas donde se encuentran estas imágenes (ya no visibles) realiza una extensión de la parralera real. En un monitor de TV se muestra el registro de todo el proceso.

Lía Colombino. En el mismo gesto anterior, Lía una vez más usa el muro como su página en blanco y proyecta el mismo texto; pero esta vez se pueden leer las líneas que antes, en el patio anterior, estaban tarjadas y, a su vez, tarja las que eran visibles en el otro patio.

Este trabajo es interesante porque se completa y a la vez se descompleta entre un patio y otro. Hacer el ejercicio de memoria de lo anteriormente leído y ya no recordado, como para evidenciar quizás que todos ven pero nadie lee. *El recorrido inverso para ver lo ahora no visto supondría el retorno al lugar inicial; con esto se evidencia la distancia real entre un punto y otro de la ciudad, cuyo trayecto no es como el de un libro, cuyas páginas pueden ser vueltas hacia atrás cuando quiere recuperarse lo no recordado.*

En este patio, yo dispuse en un muro un espejo de 50 x 170 cm y sobre él un texto referido al cuerpo transcrito en letras autoadhesivas de color rojo. El espejo estaba situado justo en la línea de entrada al patio trasero para que los que entraban se vieran forzosamente reflejados en él. Al caminar hacia adentro, el 'afuera' al que dábamos la espalda se reflejaba y se continuaba creando una sensación de profundidad



Ana Ayala y Fredi Casco. *Lluvia. Patios traseros*, Setiembre de 2001. Video instalación. Patio de Ana Ayala y Fredi Casco.



Fredi Casco. *Extensión de la parralera. Patios traseros*, Setiembre de 2001. Instalación con cintas de vídeo, monitor de TV, videocassettero, videocassette. Patio de Ana Ayala y Fredi Casco.

inexistente haciendo que el atrás, lo que traíamos del otro patio, se nos adelantara. Hasta llegar a centímetros de distancia y el reflejo del rostro se tramaba con el texto. El gato de la casa quiso saltar hacia adentro.

Historias de Ciudad se completará en el tiempo con otras 3 intervenciones.

El muro

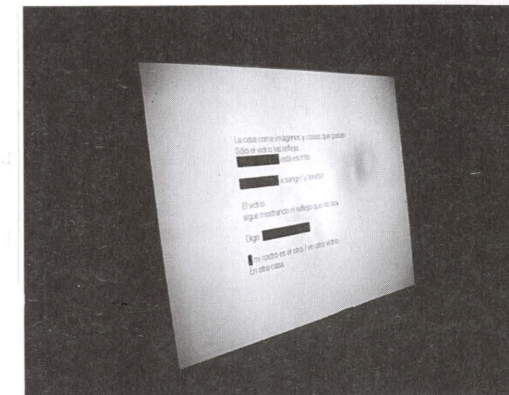
Siempre en las ciudades hay lo que se podría llamar "muros estratégicos". Se distinguen por varias razones, ya sea por sus dimensiones, o por ser el contramuro de un lugar emblemático, o por estar en la vereda opuesta a un lugar monumental, o por su abandono, o simplemente por su belleza arquitectónica. Estos muros, que estarán elegidos en el recorrido madre, serán intervenidos simultáneamente con proyecciones, durante dos horas, un día preciso. Lo que ahí se proyectará tendrá estrecha relación con el soporte utilizado.

El sitio baldío

En este mismo recorrido, aparecen esos pedazos de tierra vacíos de construcción, propiedad de un dueño confuso, y que el tiempo de abandono los hace aparecer como tierra de nadie. Una vez más serán intervenidos en un día preciso, por un lapso de tiempo determinado.

La casa vacía

El proyecto se completa, dentro de la casa, pero esta vez es la casa de nadie. Siempre existe entre los artistas un tío, un primo, un abuelo, o el amigo del tío que tiene una de esas casas en venta. El trabajo consiste en ocupar esa casa por una tarde, pero esta vez hacerlo en su interior. Cada obra pondrá en juego la noción de abandono, vacío, recuerdo, ausencia.



Lía Colombino. *Patios traseros*, Setiembre de 2001. Patio de Ana Ayala y Fredi Casco.

Cito a Rojas nuevamente... "La luz que ilumina los hogares se ve siempre desde afuera. La ciudad del deseo existe, ha existido siempre. Es la ciudad de las miradas y las pequeñas historias que la tejen".

Este proyecto, *Historias de Ciudad*, no está inventando nada nuevo en cada una de sus etapas. Lo que podría volverlo interesante es la diversidad urbana de sus soportes y su continuidad a lo largo de un tiempo, aunque estuviere éste acotado. El proyecto apunta a un sentido de estrategia de ocupación de la ciudad, de ejercicio de guerra. Busca poner a prueba la capacidad de movimiento; pretende forzar unas miradas y provocar otras.

La idea es crear un circuito de intervenciones que, más allá de construir obras, permita instancias de discusión y reflexión en torno a éstas; que genere textos, y que logre crear un *modus operandi* capaz de hacer posible esto que yo llamo intervenciones en tiempo de guerra. Aquí no se acepta la falta de dinero ni de medios como razón para no hacer posible el deseo. Como hablábamos con Ticio Escobar, lo interesante de estar en este país y no en París, es que aquí todo está por hacerse, y eso es infinitamente más seductor que lo que sucede en los centros de poder. Ante la conciencia de que el arte latinoamericano ya no puede pensarse desde los centros, lo que debemos hacer es imaginar una red que permita relacionar las obras y las producciones artísticas realizadas en los países de esta zona. Esta será la urdimbre y la primera trama de un gran tejido conectivo. Por esto, porque nuestra debilidad consiste mayormente en nuestra arraigada preferencia por la desvinculación, es que creo que el trabajo silencioso desde los lugares de origen, tiene más espesor.

Esta es una ocasión de instalar circuitos de pensamiento, producción y reflexión a partir de los trabajos. No podemos seguir mirando los centros en espera de una señal de aprobación. Insisto en la historia en común. El Sur de Améri-

ca no es lo mismo que Europa, como tampoco es lo mismo que América Central y el Caribe. *Historias de Ciudad* es posible en cualquier lugar del Cono Sur: donde siempre habrá un hilo en común, un reconocimiento posible.

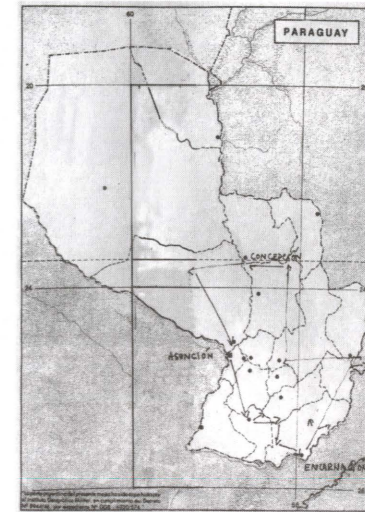
Identidades en Tránsito por un país

Asunción / Encarnación / Concepción, los tres puntos claves del recorrido.

Casi al final de mi larga estadía en Paraguay durante la primavera del 2001 realicé un viaje en auto por el país. Una curiosa manera de hacerse de él en un tiempo fugaz, cruzada permanentemente por el relato del otro, mi compañero de viaje, Nicolás Richard, antropólogo. Las miradas se complementaban entre lo que cada cuál miraba y lograba realmente ver: las formas y el color, lo material y lo intangible, la imaginación y la intuición, la sorpresa y la decepción, el invento y el acierto, lo privado y lo público; coincidiendo en ocasiones, discutiendo en otras.

Cuando uno es extranjero puede deambular sin riesgos y con todos los riesgos a costas, descubriendo forzosa y espectacularmente los secretos de los caminos. Ser extranjero permite la máxima distancia y la cercanía absoluta, porque todo es desconocido y posible. Así fue ese viaje.

Avanzamos hacia el sur hasta llegar a San Ignacio, primera pausa que nos permitió asistir a una marcha de protesta que impresionaba por sus discursos superpuestos español/guaraní. No entendíamos nada, pero tres relatos del mismo hecho nos permitieron rearmar una historia. *Visitamos casi todas las ruinas de las misiones jesuíticas; en algunas de ellas no vimos nada porque casi nada había; pero llegar a Encarnación fue desplomarnos ante la magnitud de Trinidad y Jesús. El rojo pregnante de la tierra se complementaba con el verde de la naturaleza; traje a colación el relato de la teoría román-*



Nury González. Mapa del Paraguay, 2001.

tica de los colores de Goethe, basada en la totalidad cromática que se reproduce fisiológicamente en el ojo.

Después, hacia arriba, viendo pasar los pueblos, escuchando canciones románticas que nos hacían recordar historias propias como preparándonos para Ciudad del Este con el contraste entre el silencioso vacío de la noche y la estridencia total de la mañana. ¿Qué decir de este lugar? Que no es ciudad: es una gran tienda de artículos electrónicos, imposible de describir; es el Puente de la Amistad (que une o separa Paraguay y Brasil), transformado en un velódromo de intercambio perpetuo.

Coronel Oviedo, situado a mitad de camino de la recta que une Asunción y Ciudad del Este, marcó el punto de quiebre de lo correcto; desde allí decidimos partir al norte. Ticio Escobar nos había hablado de la diferencia entre este lado y el otro, el del Chaco. ¿Cómo no seguir adelante para constatarla? Fue un viaje nocturno y solitario, interrumpido cada cierta distancia por la frialdad y rigidez de los tubos fluorescentes que nos señalaban que algo palpitaba al borde del camino. En medio de la noche, llegamos a Concepción, una ciudad desierta que recorrimos largamente adivinando una cierta belleza suya. Amanecemos al borde del río Paraguay. Un barco detenido en la ribera esperaba la partida mientras llegaban las carretas con caballos que se estacionaban con destreza y descargaban los encargos para río arriba. La escena precisa -nostálgica para el extranjero- develaba por los movimientos la detención en el tiempo. Ese barco lleva pasajeros, comida, barcos, motos y todo lo imaginable, marcando una distancia infinita con el puerto de Asunción desde donde sale una vez a la semana. De alguna manera, el resto del país es el enorme patio trasero de Asunción; pero como todo patio trasero esconde la poética de su detrás.

Para comenzar a cerrar el círculo (o el triángulo), tomamos una recta asfaltada entre Concepción y Pozo Colorado

bordeada de palmeras en llamas que nos cortaron el habla; cruzamos el infierno sin decir palabra. El tramo final fue durante la noche, pero esta vez las luces no eran blancas y frías; aparentemente la ampolleta amarillenta hace menos visibles las casas, como si aún debieran esconderse del enemigo. Este viaje irreplicable marcó en mi memoria las imágenes más contrastadas de una misma nación. Coexisten en ellas las Misiones, el contrabando, el colonialismo, la desesperanza, el infierno y la belleza.

Trabajos de mesa

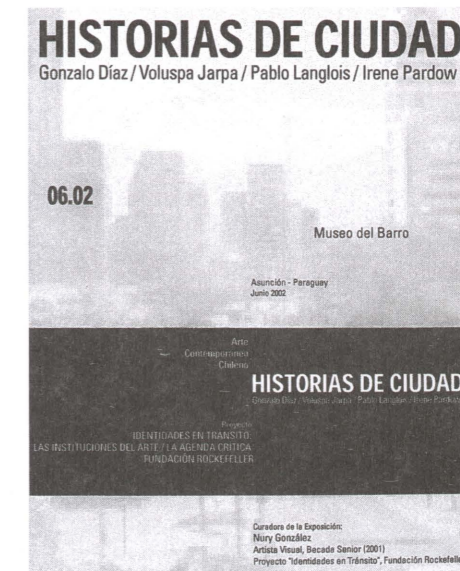
Ticio Escobar y Osvaldo Salerno me invitaron a participar en el coloquio *Las instituciones del arte*. La agenda crítica, realizado en Asunción en Junio del 2002 en el contexto del seminario *Identidades en Tránsito*. Tuve entonces una triple participación.

En primer lugar, me encargué de la curaduría de una muestra realizada en el contexto del coloquio: llevé bajo el brazo unas *Historias de Ciudad* realizadas por 4 artistas chilenos. Esta era una manera de hacer real el puente aéreo que imaginábamos hace unos meses con los artistas paraguayos.

Los artistas chilenos que expusieron en el gabinete Florian Paucke del Museo del Barro, han trabajado con la historia de Chile y sus repercusiones políticas, sociales y culturales. Denomino "trabajos de mesa" a las obras que resultaron de esta experiencia porque no corresponden ellas a la práctica habitual de las obras de tales artistas, más cercanas a la instalación o a las intervenciones en el espacio público. Tres de los artistas invitados, Gonzalo Díaz, Voluspa Jarpa y Pablo Langlois, provienen de la pintura, pero han ejercido con el paso del tiempo y el desarrollo de sus trabajos, extensiones y desplazamientos materiales y procedimentales requeridos por la especificidad de sus obras. Todos, de una u otra forma, han cuestionado la ciudad des-



Exposición *Historias de ciudad*, Junio de 2002. Gabinete Florian Paucke, CAV/Museo del Barro.



Catálogo de la exposición *Historias de ciudad*.

de diferentes intereses, imaginables siempre como soporte de una problemática política precisa.

Mi segunda participación en el coloquio consistió en una conferencia dictada en el marco del Seminario *Identidades en Tránsito*. En esa ocasión pudimos trabajar confrontaciones entre las escenas de ambos países; discutir, por ejemplo, la fuerte tradición pictórica que existe en Chile a diferencia de lo que sucede en Paraguay.

En tercer lugar, participé en el coloquio mismo. Los jóvenes artistas y teóricos, que junto a Ticio Escobar habían trabajado los textos de los invitados extranjeros, propusieron estar presentes en la jornada final. Su participación consistió en formar una mesa que dialogara con los ponencistas. Para estructurar esta tarea, se realizaron varias sesiones paralelas de trabajo durante las cuales se definieron las cuestiones centrales a discutir y, en base a ellas, se programó el sistema de preguntas. Estos artistas y teóricos jóvenes decidieron que yo debía estar junto a ellos en esa mesa. Fue para mí un honor como extranjera estar sentada en la mesa de los locales, pero más que eso, creo que ese gesto me reveló que lo que yo había trabajado con ellos había dejado una huella: ellos habían decidido ser agentes activos en espacios en donde habitualmente actuaban sólo como observadores.

Cruz y Grama

Cruz y Grama es el nombre de la exposición que se inauguró en la Sala de Exposiciones Temporarias del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. De alguna manera, este trabajo cruza y entrecruza escritura, materialidades, recorridos e imaginarios recuperados durante mi estadía en Paraguay durante el año 2001. Pedí a Nicolás Richard que escribiera el texto para el catálogo. Decidí incluir aquí la descripción que le hice acerca de lo que pensaba hacer y el texto que él me escribió luego.

*Querido Nicolás
la exposición se llamará, más bien se llama:*

*CRUZ & GRAMA. (Te enviaré la tarjeta para que la veas)
Cruces y escritura, tiene que ver con eso.*

*En un muro largo de 11,85 metros centrado traspasaré
con papel calco azul un texto cuyas letras serán cons-
truidas en punto cruz. Ese texto dice:*

*A PARTIR DE UN PUNTO DETERMINADO YA NO HAY
RETROCESO POSIBLE en una sola línea*

*Comenzaré a bordar ese texto el día de mi entrada al
montaje y quedará hasta donde llegue, su término es
el término del montaje. Como yo, que hablo cortado e
inconcluso. Sobre el texto, al inicio, irán 2 fotos
enmarcadas (te las envío) y una maleta en el suelo, al
inicio de la frase también.*

*En las esquinas de ese muro a la izquierda y a la dere-
cha, justo en el ángulo de 90°, se instala una silla
común paraguaya -supongo que de palo- puesta
en ángulo contra la pared, con el respaldo hacia afuera
(si te sentaras, quedarías mirando hacia el rincón)
con sus cuatro patas en tarros de conserva oxidados
llenos de agua; está ahí para que no se suban las hor-
migas.*

*Sobre el asiento, un alto de telas con formato carta, bor-
dadas a máquina: es mi caligrafía, mi escritura ciega.
En los muros que hacen la esquina a esta larga frase se
encuentran los siguientes elementos:*

*A la izquierda: Una tela de algodón crudo paraguayo
tensada en un bastidor. La diferencia de su trama⁴, ya
delgada, ya gruesa, adquiere la apariencia de líneas de*



Nury González. *Cruz y grama*, Setiembre de 2001.
Sala Arte Contemporáneo CAV/Museo del Barro.

⁴La urdimbre está constituida con los hilos verticales; la trama, con los horizontales.

un cuaderno. Ahí trazaré reglones con agujas para ciegos: escribiré un texto con mi escritura ciega. Al lado, como un cuaderno abierto y tensada en bastidor, se encuentra otra tela de algodón paraguayo; pero esta vez luce rayas de color crudo y café (el algodón que se cosecha de color café, no es teñido) Sobre ella, haré una mancha de agujas (tú la conoces). Esta mancha tendrá la forma del Paraguay, pero sólo referente de forma (uno siempre inventa algo para anclar la cabeza)

A la derecha: Una estructura igual a la anterior, pero que, en vez de franjas, presenta cuadrados de colores crudo y café. Ahí va una mancha más alargada, como el mapa de Chile.

Es curioso: a medida que te voy describiendo el trabajo, lo voy ajustando; por ejemplo, siempre pensé que la mancha larga debía ir sobre la tela a rayas, pero en realidad es mejor que la disponga sobre los cuadrados porque, si ubico la forma redondeada de Paraguay sobre éstos, lucirá todo demasiado circular; como inscrito en sí mismo, mientras que, al ponerlo sobre las franjas horizontales, de alguna manera se rompe la monotonía. De la misma forma, colocada como una vertical romperá lo sistemático de los cuadrados. No sabes lo difícil que es explicarte -sobre todo porque acostumbro a saltar de un lugar a otro sin terminar las ideas- sigo...

Frente a este gran muro de 11,85 metros, hay un pequeño muro divisor de aproximadamente 4 metros de ancho; ahí, enfrentando la frase y haciendo diagonal con las dos hojas de cuaderno abiertas, se encuentran otras dos telas; esta vez de cashemere gris y negro, una con líneas blancas horizontales y otra, con verticales y horizontales. Asimismo se hallan otras dos manchas con agujas, pero ellas son totalmente abstractas: avanzan y se expanden hasta que el ojo dice basta.

En el detrás de este mismo muro, al otro lado, se encuentra aquel mapa de Asunción ampliado y fotocopiado en blanco y negro, sobre el cual yo marcaba mis recorridos por la ciudad; ¿lo recuerdas? Ese mapa lo imprimiré en negro sobre una tela preparada; sobre él, dibujaré con la máquina con hilo de color rojo el esquema de una casa. Similar a esa que dibujara en el muro, pero ésta será una casa incompleta.

Estoy haciendo unos dibujitos que mañana en la tarde escanearé y te los enviaré, porque esto es más ciego que mi escritura...

Lo que me parece total es lo que puedes llegar a imaginarte de lo que te describo.

Frente a ese pequeño muro hay otro largo muro de 8 metros aproximadamente. Sobre él irán dispuestos 5 ó 7 pequeños trabajos cuya estructura formal es la misma para todos, aunque vayan cambiando las frases y las intervenciones de los mapas.

Imagina un pliego de cartón cuyas dimensiones deben estar dadas por mi maleta; para que pueda entrar ahí y así ser transportado. Es un pliego de color blanco cálido -es decir, cargados el amarillo y rojo- sobre el cual pegaré el mapa de cuaderno de colegio paraguayo, ¿lo recuerdas?

Bajo eso, en una franja de tela de camisa blanca con líneas azules horizontales y verticales, como un cuaderno de matemáticas (generalmente esas camisas son de uso masculino) bordaré una frase diferente en cada una de los trabajos.

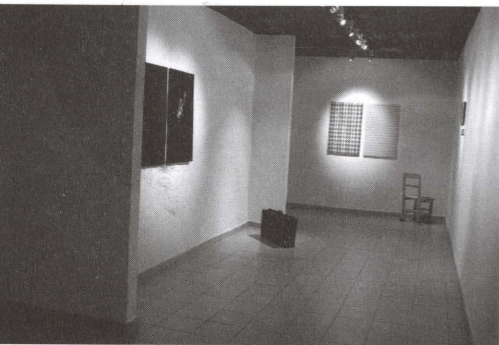
Extraje esas frases arbitrariamente, sin ningún rigor científico de mi parte, de las lecturas de Ticio y Melià.



Nury González. *Cruz y grama*, Setiembre de 2001. Sala Arte Contemporáneo CAV/Museo del Barro.



Nury González. *Cruz y Grama*, Setiembre de 2001. Sala de Arte Contemporáneo



Nury González. *Cruz y Grama*, Setiembre de 2001. Sala de Arte Contemporáneo.

Esas frases que a mi me sirvieron para cerrar una historia inconclusa con mi amigo Juan Downey, remiten a un viaje; están relacionadas con el mapa que va develando nuestro recorrido por Paraguay; es decir, algo tienen para mí esas frases que las relaciono con el habla, el desplazamiento, el recorrido, el viaje, el afecto, el territorio. Eso también tiene que ver con la frase bordada en el muro.

Entonces esos 5 ó 7 trabajos tienen que ver con nuestro viaje, o quizás con ese estar ahí, al mismo tiempo en un mismo territorio.

Para terminar, en una especie de nicho que se forma en la sala (lo verás en el plano que te enviaré) pienso instalar un marco con forma de casa; un marco similar a las casas de Historia de Cenizas, pero esta vez las cenizas serán reemplazadas por tierra roja -esa tierra roja paraguaya- como si quisiera atrapar para mí parte de ese suelo. La tierra estará aplastada por un vidrio sobre el cual irá pegado un texto en color verde, primario y complementario: la teoría de los colores que te expliqué en la misión de Santa María. Ese texto aún no está totalmente definido; lo decidiré hoy en la noche pero lo más probable es que sea una definición de cuerpo de Patricio Marchant. La casa -más bien el dibujo de la casa- continúa con pintura sobre el muro (te enviaré una foto de otra casa que hice así, para que te la imagines).

Hay una cosa que no he decidido aún, pero que me parece interesante mostrar en esta ocasión. Se trata de una pequeña tela del año 1999, un autorretrato, realizado con las huellas de mi rostro sobre un paño, a modo de un sudario. Cada una de las impresiones resulta de la aplicación de diferentes colores sobre mi rostro: rojo (pistilos o ají), azul (polvo de lapizlázuli) y amarillo (cardamomo o polen). Completa este autorretrato un texto bordado por mí en punto cruz con hilos de tres grises diferentes y que dice: EL ROSTRO ES EL MAS EVANESCENTE DE LOS OBJETOS.

La tela mide 45 x 50 cm. Para hacer esas huellas, yo me embetuno mi rostro y lo imprimo sobre un paño que recoge mis marcas; el azul es una mezcla de aceite de oliva con polvo de lapizlázuli, el amarillo es aceite de oliva y polen y el rojo, aceite de oliva con ají de color.

Cada pañito es de 10 x 40 cm.

El texto va bordado en grises.

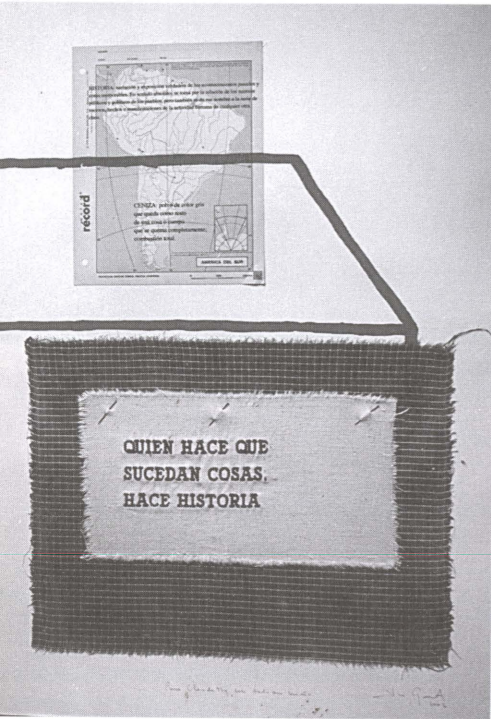
Me parece interesante ese rostro multiplicado y velado entre medio de todo. Como si estuviera mirando, sospechando y criticando; es raro porque está justo en el centro.

Te parece interesante?

Te dan ganas de escribir algo?

Presentación - Respuesta de Nicolás Richard

Guerrearle al domicilio. Juntar la rabia para embestir su moral de domingos, para quebrar su espacio de equilibrios, para robarle metros, para volver pedazos el paisaje y fragmentos de pedazos el paisaje y precipitarlos en la velocidad, y evacuarlos, darlos a la fuga, dispararlos, suspenderlos en el vértigo alucinante de la imagen descolgada, vuelta trizas, cortante. Romper su unidad, dislocarle el punto de vista. Rapidísimos. Nos abalanzamos al sur. Nos volvimos dedos y yemas de dedos de ciego persiguiendo relieves, rastros, rostros, restos de paisajes con los que irnos inventando una palabra tímida. Balbuceantes y solos en esa velocidad. Nos volvimos dedos y yemas de dedos de ciego recorriendo el texto trinitario de las provincias del sur, hiriéndonos el tacto en la aspereza onomástica de una biblia concreta y colosal. Rozamos con dedos rapidísimos y materiales el mapa metafísico de Paraguay y se nos fue poetizando la palabra en el frenesí geográfico, tránsfugo, ortofóbico de la distancia. Con dedos rapidísimos: todos los lugares a condición de no quedarse. Partir apenas llegados -"la voz viene más atrás" decías, "tres días



Nury González. *Cruz y Grama*, Setiembre de 2001. Sala de Arte Contemporáneo.

más atrás": hay que escaparle para conquistar el silencio. Velocidad y silencio. Rapidez y silencio: todos los lugares pero sin quedarse. El verde adiestrado y el surco rojo-sanguíneo de las plazas misionales, la tripa abierta y violenta de los tráficos del este, la noche firmamental del norte seco, la mañana luminosa del río desierto en Concepción, las llamas del Chaco -" el infierno ", dijimos- y el silencio resignado, derrotado, de una caída lenta hacia el sur capital-nocturno-terrible. Guerrear el movimiento y el domicilio. La recta lanzada y el círculo cobarde. Casi a punto de no devolver los metros que ganábamos, casi a punto de no cerrar el círculo que dibujábamos, a cada instante, casi a punto de decidir la fuga. Con sonrisa de homicidas, con la cobardía domiciliar picándonos la piel, embarcamos barcos imaginarios que remontan aguas imaginarias y nos quedamos en el muelle, con pañuelitos blancos, patéticos y heroicos, diciéndonos adiós a nosotros-mismos-imaginarios rumbo a Corumbá. O antes, también, mirando partir las aguas furiosas e insoportables de las cascadas-caídas-cataratas que traficadas todavía resisten a la tarjetita postal que sin embargo compramos en honor a nuestros domicilios, y a sus llaveros trinacionales y sus animalitos salvajes que cuatro idiomas doman. Como idiotas mirando el agua -el agua- y la mata que resiste y trepa, y la distancia que explota en las piedras, y el cielo pesadísimo y aplastante, y el ruido insoportable, global, incesante, completo, insurrecto que apagó la palabra rápida en la que hubiésemos querido refugiarnos. Mirando partir el agua -el agua- con la mano aferrada y la mirada desbocada, apenas y estando en Iguazú - apenas y estando.

¿Qué escritura para ese viaje ? ¿Cuál que no lo sentencie ? Todas las memorias van trabajando por su cuenta : la memoria del ojo, la memoria del dedo, la memoria de la boca. Todas las memorias remontan esas líneas larguísimas, corporales, anatómicas, culturales que van enredándose en un tiempo extenso, muy extenso y permanente. Teníamos el hocico ocupado en asesinatos y capturas. Hubo que dejarlo ocioso

para que se nos ablandaran las lenguas, abultaran los labios, retrajeran los huesos y enternecieran las gargantas por las que pudo secretarse la palabra. Hubo que ocupar las manos para liberar el hocico. Pero teníamos las manos ocupadas en arrastrarnos. Tuvimos entonces que dejarlas ociosas también, colgando, inútiles, ridículas, sobrantes. Ponerse de pie, ganar estatura, conquistar la vertical: y se nos cayeron los ojos al centro, se nos inventó un rostro, para ver lo que secretaban nuestros dedos fabulosos. Cada uno ocupado en su dominio, cada uno con su historia y su enredo, secretando sus secretos, armándose esa propiedad, multiplicando el espacio amplísimo de sus posibilidades. Todas esas escrituras atravesándonos el cuerpo, marcando la materia, el silencio, la transparencia, trazando líneas de memoria y de arte, planos y registros de significación, de consistencia, sutilísimas arquitecturas por los dedos y por la boca, por los ojos. Todas las posibilidades del sentido desplegándose generosas y difíciles, esperando que arremetiésemos, que conquistáramos, que nos deshicésemos en pasión estética y en ímpetus. Pero nos ganó el dictado : boca que dice, dedos que acatan, ojos que leen. Miserable destino de mediocres y mendicantes. Boca sin dedos para el dictador analfabeto y dedos sin boca para el artesano silenciado. Reglazo en los dedos a la caligrafía equivocada, hasta infectarles la fábrica e inflamarles el secreto. Lo que uno quisiera, al fin, es vivir en lo indictaminable y en lo indictaminante. Recuperar los dedos y la boca que nos traficaron los dictados y las dictaduras de todo tipo. Con las manos primero -para la boca es temprano- Multiplicar las escrituras y las secretas secreciones: la "obra", dijiste con propiedad, la "obra" es indictaminante e indictaminada. ¿Qué escritura para ese viaje? ¿Cuál que no lo sentencie?

Volverse dedos y yemas de dedos de ciegos persiguiendo palabras, leyendo con los dedos, persiguiendo rastros de palabras, pálidas pisadas de palabras, huellas de palabras, tocando el signo de cuestiones ausentes, complicadas, lejanas. Con los dedos rastrear un cuaderno de escrituras bizarras,

textiles, hasta herirse el tacto con rimas de agujas. Con escritura de ciegos y con los ojos vueltos dedos para desagregar lo dictado, recuperarnos el cuerpo y sus memorias, sus líneas, sus potestades. Romper la amalgama unitaria y dictaminante y librarla a todas las escrituras: a partir de un punto determinado abandonar con los dedos la palabra, y con los ojos los dedos, y con la boca los ojos. Volvernos dedos y yemas de dedos de ciego para leer espacios y distancias formidables y silenciosas si la escritura es tersa; y cataratas, si es áspera; y partidas-para-siempre-imaginarias, si es punzante. Castigados, pero ya es inútil. Frente al muro, pero ya es inútil: tenemos los ojos lejos, yertos, veloces, obrando. Entramos y salimos a nuestro antojo: desagregamos la amalgama en viajes infinitos frente al muro.

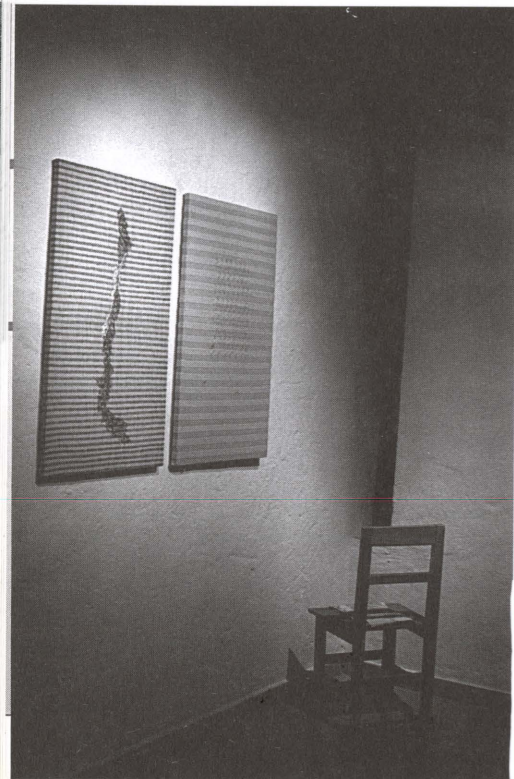
Yo pensé: ¿para qué escribir un viaje? ¿qué escritura no delata el retorno?: me tomas de traspié, traidora, y me dejas con ésta la dictaminante para guardarte la otra, la cierta:

todos los materiales del ciego para una imagen.

Asunción, un año después

Junto con mi obra -obra maleta- que llevé bajo el brazo para terminarla in-situ y montarla finalmente en el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, llevé una selección de videos del artista chileno Juan Downey. Esta exhibición se realizó en la sala de exposiciones del CEPES (Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos) y fue totalmente coordinada por el artista Fredi Casco. Con él decidimos cual sería lo más interesante de mostrar al público paraguayo.

En este viaje, un viaje más, los cambios me parecieron notables. No sé si por coincidencia o quizás porque había hecho lo correcto, el grupo de artistas con el que había trabajado se encontraba mucho más consolidado en su quehacer artístico.



Nury González. *Cruz y Grama*, Setiembre de 2001. Sala de Arte Contemporáneo.

Claudia Casarino ha realizado un importante número de muestras en el extranjero, Bettina Brizuela ganó un concurso organizado por la institución Faro para las Artes (Premio "Jacinto Rivero") y realizó una obra en el espacio público que deja sin aliento el mirarla. Fredi Casco participó en la Bienal del Mercosur junto a Casarino y Brizuela, y está invitado a la Bienal de Buenos Aires.

Lo que me parece más destacable en este retorno es la decisión de Lía Colombino de abrir junto a Ana Ayala y Fredi Casco un espacio -dedicado al pensamiento y la producción visual- en una casa que le fue cedida. Esto es una decisión política y, de alguna manera, pienso que el hacerlo marca la consolidación de una serie de hechos dentro de los cuales caben también nuestras conversaciones.

Esto tiene una historia, Lía y Fredi dirigen un taller de escritura desde hace varios años, y también son editores de sus propios textos poéticos. Pero este espacio que se inicia dará cabida también a las artes visuales. Hemos decidido hermanarlo con Murosur Artes Visuales de Santiago de Chile, porque de alguna manera nosotros en Chile lo hicimos posible y eso es extensible a cualquier lugar; sólo se necesitan personas con capacidad, creatividad y deseo.

Se terminó de imprimir en los
talleres de la imprenta Arte Nuevo
en el mes de diciembre de 2002
Asunción, Paraguay

Nury González (Chile)

Realizó estudios de Artes Visuales en el Instituto de Arte Contemporáneo en Santiago de Chile, además de la Licenciatura en Arte, Universidad de Chile. Ha asistido a diversos talleres de perfeccionamiento. Desde 1995 se desempeña como docente en diversas instituciones de Chile. En 1992 y 1994 recibe el premio FONDART. En 1998 se le otorga la Beca Guggenheim - J.S. Guggenheim Memorial Foundation, N.Y. y en 2001 la Beca Rockefeller - Proyecto Identidades en Tránsito - CAV/ Museo del Barro, Asunción - Paraguay. Expone colectivamente desde 1982 tanto en Chile como en el exterior y desde 1993 expone de manera individual en Santiago y otras ciudades.

PORTADA

BETTINA BRIZUELA,
MUEBLE, 2001.
Mueble de madera enyesado.
Colección Claudia Casarino

Esta publicación confronta y cruza textos de Margarita Sánchez y Nury González correspondientes a trabajos que hicieron en Asunción durante sus respectivas estadías como becarias *senior* del programa *Identidades en Tránsito*, desarrollado por el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro y promovido por la Fundación Rockefeller. Ambas habían estado ya en Asunción en ocasiones distintas y por diversas razones: Margarita lo hizo en su carácter de curadora de la Bienal de La Habana; Nury, a partir de contactos relacionados con su actividad de artista.

Ambos textos, desde sus lugares y objetivos distintos, aportan miradas nuevas acerca de la producción actual del arte paraguayo. Esta contribución adquiere en nuestro medio, alejado del interés de investigadores extranjeros, un valor especial e indica pistas que ojalá sean retomadas.