

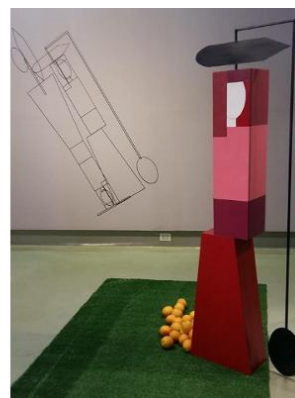
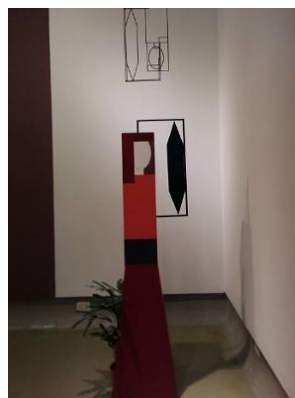
Kit de Prensa

Dpto. Prensa Pasaje 17
Galería de Arte Pasaje 17
Bartolomé Mitre 1559
(54--11) 4371--1651
espaciodearte@ospoce.com.ar
www.pasaje17.com

Cristina Schiavi

Fecha de la muestra: 19 de abril al 15 de junio 2018

Continúa la muestra de Cristina Schiavi “Así!...quizá podría agregar algo más”, junto a ésta presentamos su primer libro, editado y producido por Pasaje 17 con texto de Andrea Giunta. Este libro permite asomarse a conocer una pequeña parte de su gran producción, documentada aquí junto con los bocetos de las obras que dan forma a la muestra. Este es el tercer libro de lo que esperamos sea una gran colección de libros de artistas Argentinos. Galería Pasaje 17, Bartolomé Mitre 1559, CABA. De Lunes a viernes de 11 a 19hs. Entrada libre y gratuita.



Inauguración: jueves 19 de abril - 19:00 hs.

Fecha: Del 19 de abril al 15 de junio

Horario de visita: lunes a viernes de 11 a 19 hs.

SOBRE LA MUESTRA

Geometría de los afectos

Andrea Giunta
CONICET / Universidad de Buenos Aires

Observo fotografías de la más reciente escultura-instalación de Cristina Schiavi sobrevolando el microcentro de la ciudad de Buenos Aires. *Un ciprés para alcanzarte* (2017) es una de sus formas compuestas por planos de fenólico cuya textura permanece cruda, sin pigmento que la cubra en su interior, pero con los planos externos pintados con rojo, naranja y tres tipos de celeste. Planos contrastados, sin pasajes, intensos en su contacto en el borde neto que separa un campo de color del otro. Es una estructura que parece, en un rápido contacto visual, completamente abstracta (toda la tradición de la abstracción del Río de Plata podría citarse aquí, desde Arden Quin a Raúl Loza o Lidy Prati). Pero, observada en relación con el conjunto de sus obras anteriores revela inmediatamente la naturaleza animada que recogen las dos perforaciones que se disparan como ojos alterados de un posible rostro. Dos óvalos que se replican en las formas de hierro engarzadas que emergen de la estructura de madera pintada. La pieza se instala por su propia actitud prismática en el espacio de la terraza del Centro Cultural Kirchner del que se diferencia, contrasta. Pero al mismo tiempo enmarca y abraza el paisaje urbano que la rodea -el centro financiero y político de la ciudad y, Puerto Madero, la nueva ciudad satélite que desde los años 90 creció creando una muralla de edificios que modificaron el perfil de Buenos Aires interceptando, una vez más, su relación con el Río¹-. Podemos describir a esta estructura como una construcción que a la vez que interrumpe la ciudad, la enmarca, depende de ella, la parasita. El paisaje natural que se adivina, lejano, desde el punto de observación de esta escultura, se acerca a la misma mediante su reducción, su cita doméstica, la planta en la tierra que llena la escultura convertida en una inmensa maceta. La introducción de la vida en la obra. La madera conserva en su interior referencias humanas, palabras, textos, citas, escritos con distintas grafías.

Es interesante observar una obra en su situación específica (una construcción en la terraza de un edificio que sintetiza, como ningún otro, el tránsito entre dos gobiernos en el campo de la cultura), tanto en su articulación visual como en sus temas (los ojos, la naturaleza transportable que depende

para sobrevivir del cuidado humano, la geometría), para emprender desde los datos que ella provee un recorrido hacia series anteriores. No con el propósito de compactar la obra en un sentido único, sino de buscar en su diversidad, en sus distintos momentos; la temperatura de un lenguaje específico que apunta, siempre, a los afectos.

Probablemente uno de los debates más sostenidos que ha llevado adelante Cristina Schiavi ha versado sobre los corsets que ordenan las obras dentro de un período, dentro de una nomenclatura (los noventa light, felices, de una belleza recobrada²) o dentro de un supuesto antagonismo entre el arte de los noventa y lo político. Por el contrario, ella ha sostenido un debate permanente con los 'deber ser' en el arte. Por ejemplo, ante la afirmación de la documenta de 2002 respecto de que el arte "debe reflejar el contexto social", ella escribió un texto articulado desde una serie de preguntas que desarmaban los requerimientos del contexto y del deber en el arte. Sobre todo la idea de que habría un arte políticamente correcto. En tal sentido escribió un texto, fechado a comienzos de febrero de 2003, que se publicó en la revista *Ramona* no. 31 de marzo de ese año, poco antes de que se desarrollara la sesión en la que se discutió la alternativa entre un arte Rosa Light o Rosa Luxemburgo.³ Al interrogar la naturalidad con la que se plantea esta relación, ella preguntaba: "Y si reflejamos el contexto ¿Cuál es la cualidad que hace de nuestro hacer arte y no una mera ilustración de lo sucedido, y no una mera estetización de la miseria, del hecho trágico?". Es importante esta frase, porque en ella se introduce un concepto central para entender la política de sus obras. Como diferencia frente a la estetización de la pobreza, ella propone una política de las formas bellas.

Cristina Schiavi activa poderosamente la estética de los 90. Una estética, denominada muchas veces "del Rojas" por el centro cultural dependiente de la Universidad de Buenos Aires en el que se desarrollaron muchas exposiciones durante esa década. Un centro en el que la participación de las artistas mujeres no ha sido aún investigada. Si bien Schiavi, junto con Graciela Hasper han sido incluidas en las revisiones de los noventa, las artistas mujeres generalmente han quedado fuera del grupo duro de este centro cultural. Y cabría realmente abordar lo que sucedió en el Rojas desde esta perspectiva, ya que artistas como Liliana Maresca o Cristina Schiavi abordaron con singularidad temas importantes de un retorno a los afectos y a lo sensible. Maresca desde la exposición y radicalización de su propio cuerpo, Schiavi desde un gusto femenino que ella desplaza, descalza, llevándolo a un terreno en el que lo tierno bordea lo que Francisco Lemus denominó "objetos tétricos".⁴ Se ha destacado reiteradamente el componente gay o marica del Rojas, pero no el componente feminista; tampoco se ha analizado la contribución al Rojas de artistas como Liliana Maresca (con quien abre la actividad del Rojas) Magdalena Jitrik, Nuna Mangiante, Ariadna Pastorini, Elisabet Sánchez, Guadalupe Fernández,⁵ Marcia Schwartzo

¹ En tanto Montevideo, al otro lado del Río de la Plata, se desarrolló como una ciudad en diálogo con el río, en Buenos Aires toda la experiencia urbana se ha tejido a espaldas.

² Me refiero tanto al término que acuñó el crítico Jorge López Anaya para referirse a una estética que unía colores y motivos pop o infantiles con la idea de comentario irónico y juego con el kitsch, como a la relación que se trazó entre los años 90 y la galería Belleza y Felicidad o el relato que se involucra con la idea de una belleza recobrada después de la dictadura en la exposición *Recovering Beauty* que se realizó en el Museo Blanton de la Universidad de Texas en Austin durante 2011.

³ Participé de ese debate en el que mi posición coincidió con lo que afirma Cristina Schiavi. Básicamente que más que demandarle al arte qué debe o no debe ser en términos políticos, cabe desarrollar lecturas que analicen lo político en sus distintas inscripciones. Para la transcripción de esta sesión y del debate que siguió ver *Ramona* no. 33, julio-agosto de 2003, pp. 52-96. Este encuentro se realizó en el MALBA el 12 de mayo de 2003.

⁴ Francisco Lemus, "Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa", *Argus-a*, Vol. V Edición Nº 18 - U.S.A. Bs. As. – Argentina, octubre 2015, p. 7.

Cristina Schiavi, entre otras, para complejizar la lectura de género que hasta el momento ha sido dominante.

En los tempranos años del Rojas, Cristina Schiavi realiza tres exposiciones que permiten comprender que su obra sí haya sido incluida en las lecturas de los 90, aunque desde una aproximación estereotípica, que destaca la belleza en lo kitsch y que ella contesta volviendo evidentes otros registros. En 1991 presenta *Línea de amoblamientos Schiavi* en Espacio Giesso. En esas piezas que se ubican en el espacio y sobre la pared, utiliza cuerina y tachas, referencias a la estética del símil, de la imitación, del parecerse, ejercida en este caso sobre la aspiración de las clases medias de acceder al mobiliario de las clases altas. Cada mueble y el conjunto funcionan como una serie de comentarios agudos sobre la relación entre arte y diseño que caracterizó al movimiento abstracto (arte y vida, arte y función), que ella desvía al presentar construcciones inútiles. Una serie de 'marca personal' que interfiere la función con el afecto. Interpela cuerpos que ya no pueden sentarse adaptando el objeto a su uso, sino que quedan de pie, observando el espectáculo de esa dilapidación: la gratuidad y falta de pragmatismo que también, más allá de la 'buena forma', precisa el arte. Me interesa destacar esta convocatoria no solo a la mirada, sino también al cuerpo expectante, porque nos envía hacia la zona táctil de los afectos que ella compacta con lo visual y con lo introspectivo.

Al año siguiente, también en el Espacio Giesso expone *Te quiero*, con la multiplicación de un mismo peluche, de material barato, de rojo exaltado, que interpela de una forma directa a los sentimientos. Aquí los muebles participan pero interferidos con la fibra sintética, las palabras, la repetición y la seriación de los muñequitos amorfos, con hocico y ojitos que los aproximan a un animalito de identidad confusa, con un tul que engalana el conjunto y cubre al loro mecánico que reitera sin descanso el mismo sonido. Una operación retórica basada en la repetición que nos desvía de la supuesta alegría e infantilismo del conjunto hacia un asedio de rasgos oscuros, sombríos, tristes. "Yo siento que tiene mucho que ver con lo que vivimos en los años de la dictadura, más que nada con el miedo que uno sentía, con todos los que a nuestro alrededor desaparecían".⁶ Es interesante también pensar en la relación crítica entre el modelo económico neoliberal de los noventa, que abrió la importación de objetos decorativos de colores brillantes provenientes de China, que caracterizó la paleta y los objetos que utilizaron artistas como Schiavi o León Ferrari. Los pajaritos de colores, ovejitas y santos que Ferrari acumulaba para interpelar la violencia de la religión y los peluches que Schiavi acumula para sentar un interrogante insistente sobre el afecto de un sujeto (ella) hacia nosotros. La presencia de la artista es testimonial cuando agrega al lado de la pared de animalitos rojos su retrato en blanco y negro. Podemos interpretar que quien nos quiere es ella, la artista.

Este momento, declamativamente sentimental y afectivo de su obra, culmina en sus exposiciones *Te invito*, en el Palais de Glace y *De todo corazón* en el Centro Cultural Ricardo Rojas, ambas en 1993. Aquí el peluche se convierte en una acumulación celebratoria que remite a las tortas o a una caja de bombones inmensa, que se ofrece como regalo de seducción o de celebración. Se introduce así lo afectivo comestible que tendrá un rol protagónico en su próxima exhibición, *Violaciones domésticas*, en la que el telgopor, los peluches y el cotillón se ordenan en la mesa dispuesta para el festín de tortas brillantes, acarameladas. "Violaciones domésticas es una muestra que ahonda en sentimientos y acerca datos sobre el género como categoría analítica en el discurso actual, brindando respuestas en torno a esta problemática del arte contemporáneo", comenta la crítica cuando la

⁵ Sobre la relación entre arte y género femenino ver Guadalupe Fernández, "Espiritual y salvaje" (entrevista de Santiago Rial Ungaro), Página12, 5 de mayo de 2006 <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2646-2006-05-05.html> (consultado el 20-1-2017)

⁶ Cristina Schiavi, entrevista con la autora, 23 de noviembre de 2017.

exposición se presenta en el Centro Cultural de la ciudad de Asunción, en Paraguay (1995), un año después de haber sido expuesta en el espacio Giesso. Esta mesa servida apelaba al hacer doméstico celebratorio, a la producción pastelera, a la manualidad, al gusto que predomina en la fiesta. Y al exceso. La mesa cubierta lleva a pensar en la glotonería o en la multitud que formará para servirse. Comentarios, todos, que no se vinculan al sarcasmo sino al afecto.

Desde fines de los noventa las relaciones con el gusto popular, presente desde sus primeros muebles, se asocian a intervenciones en las que la textura táctil del peluche desaparece y toman protagonismo los elementos arquitectónicos, geométricos. Comienza también a utilizar el lenguaje digital⁷ y la luz: fundamentalmente a partir del uso del backlight, un simulacro, en un sentido, de la pantalla del televisor, que se conecta con su interés por la obra de Nam June Paik y su uso crítico de la tecnología. En sus series de *Construcciones*, que inicia en el 2001, dominan rasgos tecnológicos y constructivos en los que no desaparece el afecto. Cabe recordar aquí que antes de pasar brevemente por los talleres de Aurelio Macchi y Antonio Pujía, Cristina estudiaba en forma paralela Arquitectura e Historia del Arte, y que también asistió al taller de Jorge Demirjián y a las clínicas que Pablo Suárez realizaba en el Centro Cultural Recoleta. Aunque ninguna de estas relaciones explica su obra, es la búsqueda de estos espacios de formación lo que señala que su interés se vinculaba al espacio y al sesgo irónico y crítico.

Sus construcciones articulan el espacio, lo pautan con los énfasis luminosos de las cajas que se suceden, tal como pudo verse en su exposición *Paisaje*, en la galería Gara (2000), en la que retorna a la idea de mobiliario inútil que introduce desde las patitas de las cajas y los cables que recorren, sueltos, el espacio de la sala. Los motivos circulares y su disposición hacen inevitable que pensemos en rostros, en expresiones animadas, absurdas, cuya congelada expresión introduce un elemento de humor. Ella incorpora en esta instalación un elemento nuevo, lo que podríamos llamar 'formas piel' construidas por placas bidimensionales que producen la sensación de un desparramarse sobre el piso y la acción de trepar por la superficie del muro. Ella introduce con estas formas monocromas, sepías, un registro abstracto alternativo a aquel que definen sus cajas. Un orden paralelo que también tiene referencias a lo animado, ya que las formas están ritmadas por perforaciones circulares. En las construcciones apela a lo urbano y a lo popular. Al submundo urbano de las cañerías, como sucede en *Desagüe* (2001), de la colección del Malba. Una obra que introduce también el clásico azulejo brillante desde el que ordena la estructura de esta pieza que también se dirige entre el piso y la pared. Se trata de tres cajas de luz que contienen alusiones al rostro y que se conectan por una línea de azulejos negros.

Es también en el Malba donde Cristina Schiavi realiza una instalación que se relaciona, en algunos aspectos, con la que actualmente está instalada en la terraza del CCK. Se trata de *La toma* (2003), una acción mediante la cual se apropia del ascensor del museo cubriéndolo con hojas de cartón de 100 x 70 cm. Schiavi explica la intervención y su propósito: "El ascensor es el eje vertical de Malba, que une los diferentes niveles, al mismo tiempo que es la mirilla por donde se revaloriza el espacio museo. La construcción de cartón lo envuelve como un parásito, aprovechándolo como estructura, anula su función panorámica y lo convierte en un espacio íntimo donde se revela su parte constructiva."⁸ Ella fusionaba aquí elementos que ya habían aparecido, como la forma que depende de otra estructura (el piso, la pared o, en este caso, el emblemático ascensor que conecta todos los niveles del Malba), las imágenes digitales, la luz, e incorpora un elemento nuevo, el cartón, que en la escena de

⁷ En 1996 comienza a trabajar con programas de computadora como el CorelDRAW. Ver Adriana Lauría, "De la cocina al CorelDRAW", en Cristina Schiavi (cat. exp.), Buenos Aires, Centro Cultural Rojas, 1996.

⁸ Cristina Schiavi, *Intervención 2. La toma*, Malba, 2003.

la poscrisis en Argentina estaba altamente connotado. En este caso no se trata del material desechado que recogían y recogen familias enteras para obtener sustento con su venta, sino de un material nuevo que unió con cintas y que dispuso como una piel tibia y opaca cubriendo la superficie tecnológica del elevador. La obra buscaba desacomodar al público habitual del Malba, cuya arquitectura la obra descalzaba, proponiendo una percepción desde el apagamiento de los brillos y el detenimiento de la superficie deslizante de los materiales constructivos del museo.

En Malba realizó también una interferencia compleja y seductora. Entre octubre y diciembre de 2008 Cristina Schiavi proyectó un espacio (aquel dedicado en el primer subsuelo al arte contemporáneo) que se asemejaba, en clave geométrica, a un mercado popular. Ella buscó llevar al museo el sentido de acumulación, vida y brillo del comercio urbano de frutas y verduras. Una imagen con la que tuvo contacto en una vista aérea de un mercado del Perú y que quiso introducir, con su rémora de sonidos y sabores, en el espacio protegido de la institución del arte. Buscando exponer el proceso de la obra como parte de un intercambio de saberes, técnicas y oficios, no necesariamente pertenecientes al campo estricto del arte, invitó a participar en el proyecto a artistas y artesanos. Entre los primeros Gabriel Baggio, que el día de la inauguración realizó la performance *Picante de pollo (Proceso de aprendizaje)*, inserta en su interés por la comida, los haceres femeninos y la tradición oral; Elba Bairon, con piezas monocromas que evocaban la infinidad de formas de una feria –panes retorcidos, pájaros-; y Nushi Muntaabski, con un brócoli enorme cubierto de venecitas, técnica que caracteriza su trabajo. El artesano Rodolfo Gabriel Ferraris talló frutas (actividad que para fiestas y eventos), para las que la artista le pidió que reprodujese formas provenientes del *Rompecabezas* de Jorge de la Vega, flores y las letras de la palabra ‘mercado’ horadadas en distintas naranjas. Mercado de frutas y, también, mercado de arte. La invitación de un experto de otro campo de trabajo incorporó, en cierto sentido, una referencia a la colaboración que Víctor Grippo realizó con su obra *Construcción de un horno popular para hacer pan* en la Plaza Roberto Arlt (1972) para cuya realización invitó al escultor Jorge Gamarra y al especialista en la construcción de hornos, A. Rossi. En ese horno realizaron pan que se distribuyó entre quienes estaban en la plaza. El carácter colectivo que imprimió a esta obra se enlaza con otras actividades, como la que entonces llevaba adelante desde El basilisco, programa de residencias para artistas, junto a Tamara Stuby y Esteban Álvarez. Lo colectivo también aparece en la forma en la que nutre sus esculturas con referencias a otros artistas. Como la vinculación que estableció entre su lenguaje abstracto y las formas y la paleta de Emilio Pettoruti –a quien robó el título de una obra para su propia exposición, *Serenité* (galería Van Riel, 2011)--, Tarsila de Amaral, Emiliano Di Cavalcanti y a los movimientos abstractos del arte concreto y MADI.

En su obra Cristina Schiavi apela a lo colectivo y también a lo personal. La exposición que realizó en 2015 en el Centro Cultural Recoleta, *Estoy aquí*, introdujo, por medio de tres figuras de mujeres abstractas, la referencia a un yo siempre latente en su obra (desde la foto retrato apoyada en la repisa que colocaba frente a los peluches en su exposición *Te quiero* de 1992, en Giesso). No solo el título puede remitir a la artista poniendo de manifiesto su presencia, sino también el sonido que se repetía en la animación de las tres figuras femeninas que podían verse en la pantalla y que recordaban las formas y los movimientos de los ballets mecánicos que Oskar Schlemmer realizó en la Bauhaus (*Ballet triádico*, 1922). La cita del diseño que se señalaba en *Línea de amoblamientos Schiavi* (1991) se reactualiza. Pero más allá de las referencias, me importa destacar hasta qué punto está presente la forma del autorretrato o de otros sujetos animados que aparecen en los ojos saltones que perforan sus obras de apariencia abstracta.

Se trata, en la obra de Cristina, de una forma de autoría que se configura desde la invitación a participar o, sencillamente citando, tomando prestado. Así sucede en su más reciente exposición

individual en Miranda Bosch, durante 2016, cuyo título, *Esa extraña forma mía de aparecer*, toma prestado de *El Eternauta*(1957) de Héctor Oesterheld y Francisco Solano López. Las frases que intercala con las esculturas - “sentí un golpe”, “me estremecí”, “no estalló” —también están tomadas de este libro. Una historia que ha sido interpretada como un mensaje cifrado y anticipado de la historia de opresión y violencia de la última dictadura –su autor, Oesterheld, cuenta entre sus desaparecidos. En un sentido, las citas también llevan al espacio de la sala historias de aquella violencia que marcó directamente las experiencias personales de Cristina Schiavi.

Es interesante que en *Un ciprés para alcanzarte* las frases escritas en el interior del prisma sean en su mayor parte de ella y que algunas de Alfonsina Storni. De algún modo ella cruza sus textos con el de la única escritora latinoamericana que obtuvo el premio Nobel, referencia del feminismo chileno. Desde hace un tiempo Schiavi participa en una nueva iniciativa colectiva, *Las desesperadas por el ritmo* (Marcela Astorga, Elba Bairon, Adriana Bustos, Marina De Caro, Ana Gallardo, Silvana Lacarra, Mónica Millán, Cristina Schiavi), con las que canta coplas y raps feministas. Ellas buscan encontrar un tono específico, un universo de vínculos y señalar las desigualdades de un medio que educa y que genera sus valores y genealogías desde el patriarcado.⁹ Su acción se suma a la que con otras trabajadoras de la cultura han iniciado a fines de 2017, para volver visibles la ausencia de representación igualitaria en el medio artístico argentino y las articulaciones que sostienen la desigualdad de género.¹⁰

Quiero retomar la percepción general que me producen estas obras. Por un lado, su paleta, los contrastes de colores fríos y cálidos, las formas del encuentro en sus bordes. Cristina dibuja en la computadora, pero en las transferencias al espacio, y a pesar de que las esculturas resultan impecables, ajustadas, las formas se desatan por todas partes en sus convocatorias a lo colectivo, el espacio que las circunda, a las incrustaciones del paisaje en el formato humano. Como señala Francisco Lemus, “intenta raspar, junto a artistas de su generación y más jóvenes, las marcas sexo-genéricas del modernismo geométrico (...) para volver a pensar estas imágenes urge desandar las escrituras del arte que, como tecnologías de género, han soslayado e invisibilizado las trayectorias de las mujeres que integraron el programa curatorial del Rojas –como Cristina– y su inscripción estética y política dentro de ese relato histórico”. También destaca Lemus hasta qué punto esas formas inscriben datos autobiográficos: “Una figura solitaria –¿autorretratada?– está integrada en cada obra, se esconde, ausenta y dispone miméticamente, un poco como estrategia de supervivencia y, otro poco, como recordatorio que siempre estuvo en ese lugar, una forma extraña de aparecer.”¹¹

Si junto a estas paletas y geometrías tuviese que encender un dato constante en su obra, este sería el afecto. Las palabras, la invitación a los cuerpos, la animación de la geometría, la convocatoria a los estados anímicos con la introducción de palabras y, sobre todo, la delicadeza de las curvas que inscriben su mirada mimetizada pero atenta, desmarcan estas abstracciones del territorio excluyente de la razón para apelar al cuerpo y a los afectos. Se inscribe así en el giro afectivo del que da cuenta la teoría que se detiene en los textos de Baruch Spinoza. La geometría de Cristina Schiavi apela a las relaciones y los encuentros que experimentan los cuerpos que se expresan en afectos. Dentro de esas formas, entiendo, se produce un terreno de fricciones emotivas: una geometría de los afectos.

⁹ Ver *Desesperadas por el ritmo*, dossier *Colonizaciones inciertas II* (Ed. por Dorota Biczal, Andrea Giunta y Luis Vargas) en *ArteBA Memoria Semestral de Arte Contemporáneo Argentino* No. 4, enero-julio 2017, pp. 108-109 y 120-121.

¹⁰ Ver www.nosotrasproponemos.org

¹¹ Francisco Lemus, presentación de la exposición de Cristina Schiavi *Esa extraña forma mía de aparecer*, Galería Miranda Bosch, Buenos Aires, marzo-mayo 2016.

SE AGRADECE SUDIFUSIÓN
