



07

El umbral
The Threshold
Le seuil

Ticio Escobar

59

Sobre Vergel,
en dos partes
On Vergel,
in two parts
À propos de Vergel,
en deux parties

Alejandra Aguado

93

Index Book I

97

Biography

101

Exhibitions

Este viaje pictórico alcanza el corazón de aquel que
sepa escucharlo
con Humildad...

This pictorial journey reaches the heart of one who
knows how to listen to it
with Humility...

Ce voyage pictural atteint le coeur de celui qui sait
l'écouter
avec Humilité...

Afshan Almassi Sturdza

09	El umbral
25	The Threshold
41	Le seuil

Ticio Escobar

Asunción,
29 de octubre, 2016.

INTRODUCCIÓN

Abordar la obra de Catalina León resulta una tarea ardua, no solo por la complejidad conceptual de esa obra, sino por la profusión de sus imágenes y sus procedimientos. He optado por encararla mediante rodeos y aproximaciones diversas y por subrayar su momento reflexivo, imprescindible en el comentario de un trabajo que, a pesar de su densidad visual, se encuentra sostenido por discursos densos. En realidad, el concepto y la imagen constituyen momentos indispensables de cualquier obra, pero el análisis crítico de la misma, carente del talento imaginario para empalmar partes heterogéneas, debe conformarse a veces con recalcar uno de esos momentos, aun consciente de que el mismo resulta truncado sin el otro.

La edición de las intensas conversaciones mantenidas con Catalina no resultó menos problemática. No se trataba de una entrevista, sino de un diálogo que sobreponía sus reflexiones y comentarios y los llevaba a menudo fuera de campo, como corresponde al rastreo de una obra que ocurre a medias más allá de la escena de lo representado. No se señalan con comillas o cursivas sus respuestas, opiniones y pensamientos para no separarlos muy tajantemente de mis planteamientos.

Espero que el empleo de la primera o de la segunda persona baste para determinar si son mías o tuyas las palabras; lo que permanezca ambiguo en cuanto a su puesto de enunciación dará cuenta del tercer lugar que se abre en todo encuentro bien entrelazado. Desplazo la caja del texto para indicar que lo escrito en esos márgenes corresponde a mis comentarios o reflexiones acerca de lo dialogado con Catalina.

-
PRIMERA PARTE

MEMORIA Y MATERIA

El taller de Catalina, un espacio generoso, consta de diferentes niveles interceptados por objetos dispares y, en especial, por telas desplegadas, colgadas o dispuestas en el suelo. Se trata de lienzos pintados o a medio pintar, cortados, esencialmente incompletos, pues aunque se den por terminados, se encuentran siempre disponibles para integrar una obra nueva. Las telas configuran el espacio que, marcado por colores y circunscripto por zonas en blanco, se expande o se contrae; vacila y se desplaza según los derroteros inestables de la luz.

Como queda señalado, a menudo nuestra conversación enreda las palabras de Catalina con las mías, de modo que, en trance de transcribirla, cuesta por momentos identificar de quién es tal o cual concepto, figura o silencio. Creo que le pregunté cómo prepara ella las telas. Sí,

así comenzamos. Las telas, dijo, vienen marcadas con remiendos, manchas de humedad u otros indicios, como si fueran sudarios (¿por qué precisamente sudarios?). Ella misma prepara, o pre-dispone, las telas, en ocasiones durante años: las deja cargarse de la minuciosa memoria de la materia misma. Luego debe partir de esa historia ajena, confirmarla o desmentirla. Reinscribirla de modos distintos, muchas veces. Ya se sabe: la tarea de la memoria no tiene sosiego.

La materia precede al creador, yo pienso, y ella, que sí, pero que la materia no viene de la nada, que trae su propia historia y aparece condicionada por ella. Ningún soporte es neutro, cada uno viene cargado de tiempo; el yeso, por ejemplo, trae sus antecedentes y se afirma con fuerza propia; constituye, así, una materia viva con la cual el artista entra en tensión. El trabajo consiste en despertar el material, activar sus energías latentes para que comience a respirar y ofrezca resistencia: para que se afirme como otro, sea aliado o contendiente. A veces esta tensión se vuelve violenta. Hasta que no arruine la pintura, no produce la creación de significados nuevos. En esas oportunidades es necesario que el cuadro quede como perdido, arruinado, fuera de control. Benjamin afirmaba que a veces es necesario mortificar el lenguaje para que revele lo diferente de sí. Las cosas con las que trabajo contienen guardada tanta información, dice Catalina, que en ciertas situaciones debo desarmar los relatos que traen, puesto que interfieren entre sí y se resisten a ser reformulados; pero en

general sigo los indicios de esa información acumulada, aunque sea por partes.

En cuanto cargada con las señales y la memoria de su pasado, la materia permite que el artista active imágenes contenidas en ellas; permite que despierte potencias que no se muestran a la vista. En este punto me baso, con mucha libertad interpretativa, en la diferencia que hace Didi-Huberman entre lo visual y lo visible. El primer término involucra el ámbito de la mirada y señala lo que puede ser imaginado; el segundo, compromete la función del ojo y se refiere a lo que se ve y puede ser simbolizado o vuelto legible. Al arte no le interesa tanto que algo sea visible o invisible, sino que aparezca o no en modo de imagen, que tenga la propiedad de ser visual.

A veces, dice Catalina, teniendo incluso los ojos cerrados, algo contenido en la materia conmueve, algo que no se conecta mediante lo visible: que se abre a otro lado y remite al fuera de escena. De hecho, pienso, lo que ocurre extramuros, en la intemperie, es lo que realmente interesa al arte, ansioso por cruzar el cuadro de la representación e imaginar lo irrerepresentable (lo real, en sentido lacaniano).

CONCEPTOS

Le pregunto acerca de cómo actúa el planteamiento o la idea del proyecto. Mientras trabajo tengo presente la idea, dice Catalina, pero no se trata de una idea previa: se manifiesta cuando la obra está concluida. La pintura no traduce un

pensamiento anterior a su propio proceso: lo va conformando y expresando en el curso de ese proceso. Al comienzo, sigue la artista, yo partía de algo urgente que decir, algo ya definido, pero posteriormente llegué a concebir la producción de la obra como el acto de rodear un vacío, como un hecho de desdejar más que de decir.

La figura de rodear un vacío me hace resonar de nuevo el nombre de Lacan, que toma como modelo del quehacer del arte la figura de la alfarera, en cuanto crea rodeando la nada. “A partir de este significativo modelado que es la vasija, lo vacío y lo pleno entran como tales en el mundo...”. Asegurar que la alfarera parte de la nada no equivale a afirmar que ella crea ex nihilo; significa promover la figura de la obra como imagen capaz de presentar la nada, la falta, ante la mirada. Pero también, la de preservar una ausencia central en las cosas para hacer de ella un principio activo de significaciones nuevas. Concebir las formas como levantadas en torno a un vacío es impugnar la oposición dicotómica forma/materia, que entiende el segundo término como pura disponibilidad configurable mediante la acción de un molde formal, una idea previa que le da hechura y sentido.

Tengo conceptos sobre la obra, dice Catalina, pero no pueden actuar como una idea previa que guía la pintura y se manifiesta en ella. La producción se encuentra tan supeditada a sus condiciones

materiales que difícilmente la pintura se deje domeñar por esa idea, que se desdise, o se altera al menos, en el curso de su ejecución. Al comienzo, repite, tenía más ideas de las que partir y buscaba que ellas se tradujeran en la pintura, pero cada vez creo menos que las certezas se expresan en obras: pienso que para las cuestiones más inquietantes el arte no tiene respuestas acabadas. Entonces, a través de diferentes formas (estéticas, rituales), se busca vaciarse, despojarse hasta intuir su propio núcleo de vacío donde puedan resonar otras verdades.

LOS QUEBRANTOS

DE LA REPRESENTACIÓN

Hablás de despojamiento, pero también de recuperación; supongo que la “edición” estética de las cosas necesita borrar parte de la excesiva información contenida en ellas, pero también precisa despertar contenidos latentes en tales cosas y recuperar las verdades que se podrían ir desvaneciendo. Sí, responde Catalina, todo el tiempo trato de recuperar algo que desfallece o está a punto de ser olvidado; todo el tiempo trato de recobrar una experiencia, un lugar, una situación o un punto crítico de debilidad o de fuerza. No quiero decir que logre ese intento: no le pido tanto a la obra; es decir, no le encomiendo misiones propias del oficio de vivir, una tarea que moviliza fuerzas del espíritu mayores que las que activa el arte. Este desmarca apenas una porción de la vida, o manifiesta una vida en pequeño. Creo que nuestra cultura ha perdido la potencia de comunidades indígenas,

por ejemplo, que podían o pueden cruzar arte y vida y generar ficciones que den cuenta de lo incierto.

Catalina trata con naturalidad un tema espinoso, angustiante casi, para el pensamiento occidental: los límites de la representación, las posibilidades de cruzar sus umbrales y enfrentar lo que no puede ser abordado con certidumbre porque ni siquiera tiene nombre; lo real imposible, en términos lacanianos; el lado nocturno inalcanzable por la representación simbólica. Como otras culturas, las indígenas a las que se refiere Catalina logran anular por un instante la distancia entre el signo y la cosa: los ofician-tes que aparecen en el círculo de la representación no *representan* a dioses, en ese instante; *presentan* a dioses; *son* dioses. El aura cultural, nombrada por Benjamin, mantiene y anula “la mínima distancia”. La fe religiosa permite burlar el cerco de la representación (la hostia es el cuerpo de Cristo no lo representa). El arte, a su modo, también: los símbolos se detienen ante lo irrepresentable, pero las imágenes pueden hacer vislumbrar fugazmente el otro lado, como relámpagos que nada develan, pero permiten avistar el contorno del “ser en retirada”, de verdades irreconocibles aunque potentes. Las imágenes del arte no dan cifras ciertas si bien acercan barruntos de lo radicalmente ausente, conjeturas

de acontecimientos posibles. Las imágenes hacen lo suyo: permiten imaginar. Detectar la inminencia.

Concluye la artista: por eso, para mí la pintura es una práctica que constituye un campo de ensayo y experimentación, un laboratorio; no la instancia donde se revelan las certidumbres y se resuelven las cuestiones más graves de la existencia, tales como las relativas a las experiencias cotidianas, el cuerpo y las relaciones humanas.

LAS CONSTELACIONES

Hemos tocado un punto duro. Entonces cambio de dirección y le pregunto cómo arma una exposición. Y ella me responde que va probando, discutiendo con colegas, compartiendo el proceso con otros, tratando de detectar qué está viendo cada uno en el curso de ese proceso. Dice: creo que nunca hice una muestra yo sola sin consultar algo con alguien. ¿Y cómo te movés en el espacio? Si bien no tengo una idea previa que realizar mediante la pintura, sí tengo una intuición del clima y de la emoción que quiero generar: voy probando las piezas en el espacio hasta que se acercan todo lo posible a levantar esa atmósfera y a conectarse con esas sensaciones o sentimientos. Pero esas operaciones no están concebidas para producir obras autónomas, ni siquiera lo están para producir obras; las piezas se van añadiendo hasta que, de pronto, adquieren una fuerza que les permite conformarse como producciones independientes. Las obras carecen de propiedades en sí; devienen resultado de jugadas relacionales.

Pienso que de pronto los puntos se alinean en cierta manera y permiten la conformación de un diagrama o, al menos, una figura trazada por la unión de puntos disponibles. Al entrar en relación dinámica entre sí, las imágenes generan sinergias que, configuradas en formas, producen y potencian excedentes de sentido. La forma cristaliza ante la mirada una de las disposiciones posibles de los puntos: la que corresponde a una desconocida vocación de las cosas, descubierta por el artista, o a una creación de este, que selecciona la que considera más potente, la mejor adecuada a la búsqueda de aquel clima y aquella emoción. Por un instante, el caleidoscopio detiene su movimiento y deja capturar una forma. Esta será, así, contingente: dependerá de un ordenamiento específico, de condiciones de tiempo y espacio. Toda creación contemporánea dará como resultado una instalación: una obra de sitio específico, de tiempo específico. Producirá una obra que ya no expresará la encarnación de una idea previa, sino el resultado de fuerzas desencadenadas por el artista y confrontadas con un lugar y con un momento. La forma fragua ante la mirada una distribución azarosa, aunque impulsada por el artista, facultada por las circunstancias de lugar y de tiempo. Una colocación aleatoria, pero condicionada tanto por las energías y el talante de la materia como por las

condiciones particulares de la producción. La puesta en contingencia de la obra de arte, su deconstrucción, permite que el vínculo entre forma y materia no sea concebido en los términos de una disyunción binaria (*eidos/morphé*), sino de una tensión dialéctica, un indecible en términos de Derrida: dependiente de situaciones específicas, no del ordenamiento de esencias previas. Por eso, la obra de Catalina explora el comportamiento de la tela (su consistencia, sus manchas y pliegues, sus hilachas y señales) en confrontación con su propio concepto, con el espacio, contra los trasfondos que cambian los antojos de la historia. Y por eso tal obra no sigue el libreto de un discurso previo: la idea y el deseo avanzan en litigio con las condiciones de su producción y las arbitrariedades de la materia.

FIGURAS SUBSIDIARIAS

Ante un tema que se ha vuelto muy complicado recorro a una pregunta convencional (sabiendo que su respuesta no lo será): ¿cuál es el punto de partida de tu trabajo? Tengo muchas telas acumuladas. Para encararlas, parto de figuras que me despiertan deseo, que provocan mis ganas de poseerlas. Son figuras o ilustraciones que provienen de mi entorno: de libros o de cualquier otra fuente. A veces una sola imagen recurrente puede generar la necesidad de diferentes interpretaciones que se reiteran y se multiplican a lo largo de un

tiempo. Por lo general, se trata de motivos sencillos provenientes de láminas de la historia del arte. La pintura italiana me resulta especialmente sugerente. Empleo representaciones de pinturas manieristas, de palacios romanos, de muros pompeyanos, de ruinas de *domus* que conservan la entereza en cuanto han logrado absorber reservas de su propio tiempo. Me interesan los libros que se demoran en los detalles, en las grietas, en los azares de la materia, o bien en los aspectos secundarios, meramente ornamentales, como los frutos y las flores, los pormenores y fragmentos, los residuos de lo que ha sido dejado al margen de los lugares centrales y los primeros planos. También me siento interpelada por las decoraciones menores de la arquitectura, puestas a un costado, así como por los personajes de segunda fila, los extras caprichosos, presentados como meramente ornamentales pero provistos de una función narrativa. En esa dirección escudriño ciertos motivos relegados o, por lo menos, no descollantes, como los pormenores de una urna funeraria de un panadero del siglo I. O bien me detengo en elementos de las Logias Vaticanas, decoradas por Rafael y otros artistas inspirados en el estilo *Domus Aurea* de la pintura romana. Debido a la falta de importancia concedida al espacio (corredor menor del Palacio Apostólico), se empleaban diseños pequeños y extravagantes, base de la “decoración grotesca” europea.

Esa figuración menuda y marginal permite la aparición de personajes adventicios; figuras subrepticias, caprichosas;

cifras de narrativas herméticas. Lo bueno de los libros de reproducción es que permiten ver esa iconografía adicional con los mismos derechos visuales que la principal; pero también facilitan otro acceso a la obra en cuanto aíslan los detalles y los cambian de escala; pero también en cuanto los acercan.

Según Catalina, ese acercamiento permite intuir que los motivos ornamentales, provistos aparentemente de un mero valor accesorio, no son tan inocentes. Por lo general, esas figuras periféricas tienen mayores posibilidades de salvaguardar contenidos esotéricos y soltar delirios; de disimular figuras furtivas, impropias del primer plano. Por eso los artistas les confían la custodia de significados que quieren preservar de la primera mirada. Ahora bien, al poner en lugar central esos motivos apartados, las ilustraciones permiten que ellos queden resaltados, que aparezcan en escena de manera destacada. Y ese trastrocamiento de roles provoca un disturbio interesante en la escena de la representación, que no puede ser considerada una caja escénica sujeta al orden de lo visible y legible, sino como un espacio visual regido por el orden de privilegios que otorga el juego de las imágenes. Si la fotografía rescata del cuadro un detalle accesorio, lo desprende de su contexto y lo pone en primer plano, está causando un traspie en el orden de la representación: está recalando el carácter arbitrario de la posición que ocupan las figuras en ese orden y promoviendo una alteración en el régimen de lo visible.

Con un ojo puesto en Rancière, pienso que, en cuanto permite visibilizar momentos omitidos en el libreto, ese trastrocamiento perturba, aun mínimamente, el orden de la representación.

¿Cómo trabajás esos motivos rescatados de fondos y rincones? Los copio, me apropio de ellos. ¿Los insertás en tu obra con cierta lógica? No, casi todo es intuitivo o impulsivo; la decisión viene al final, para ajustar y cerrar. Lo ideal es llegar a una situación que suspende todo cálculo y juicio; se trata de conquistar una imagen, como se conquista una sintonía musical. Cuando hablo de dejar de lado un trabajo calculado o un juicio reflexivo no me refiero a asumir un proceso puramente irracional o mecánico, sino a lograr un estado de desapego que genere movimientos sinestésicos: poder escuchar la pintura, que pasa entonces más por el oído que por los ojos. Así la obra permite entrar en conexión con las cosas de otra manera, con otra inteligencia, mediante una vía paralela de conocimiento. Veo todo con mucha claridad cuando consigo sintonizar esa frecuencia.

ESPACIO Y CIRCUNSTANCIA

De pronto estamos hablando de las dimensiones diferentes de los lienzos y este tema conduce a la cuestión del espacio que contiene las obras. El tamaño de las telas, dice ella, se relaciona con el alto y largo de las paredes del taller y del piso de la terraza; es decir, los lienzos deben adaptarse a la función de cubrir y conformar un espacio específico, y luego a la exigencia de habitarlo. Mi casa/taller es un espacio forrado

de telas en las que voy dejando rastros; si las telas no alcanzan a cubrir el espacio, recorro a parches, que remiendan fallas y ausencias. Antes de ser obras, estas telas en proceso acompañaban mi cotidianidad, eran manta, pañuelo, almohadón. La obra lograda es la que puede sobrevivir al desgaste de los días y los remiendos que rellenan lo que falta y, en algún caso, hasta sobrevivir con la falta. Así se va gestando la obra, parchando con ingenio los espacios, en la medida en que pueden ser completados. Le pregunto acerca de la interacción obra-espacio y ella responde: No hago mucha diferencia entre la pieza y el espacio. Procuero generar espacios envolventes en los que el visitante se encuentre rodeado por la obra, de modo que esta configure una vía para acceder a aquellos. Este pasaje requiere que esa obra sea desafiada, ceñida o sitiada por los espacios. Y que estos se encuentren cargados de posibilidades evocativas y sugerentes, marcados con cierta historia propia. Creo que si las piezas no logran incidir en tales espacios, no están logradas.

Esta consideración de Catalina se abre a algunas cuestiones centrales de la contemporaneidad. Remite, en primer lugar, a la contingencia de la obra, en cuanto esta resulta de un trabajo específico. Una obra no encarna una idea previa: es el fruto de un quehacer situado. La idea concebida por el artista debe ser confrontada con las particularidades físicas del espacio, la resistencia y las facultades (los caprichos) de la materia, las condiciones de los medios técnicos y

la gravitación de las circunstancias históricas: el concepto entra en tensión y fricción con el mundo que la obra trata de interpretar, denunciar o perturbar. Por eso cada obra es una instalación en un espacio particular: una obra de sitio específico. Pero también de tiempo específico. Marcada por la contingencia, la categoría “instalación” sugiere la disposición espacio-temporal de objetos. Pero en realidad, todo tipo de obra es contingente: debe resolver in situ las oposiciones graves que condicionan su puesta; es decir, ha de deconstruir en cada caso las dicotomías binarias que escinden el pensamiento occidental sobre el arte (forma/contenido, forma/materia, concepto/imagen, etc.). Estas contradicciones no pueden ser ni ignoradas (el lenguaje nos viene escindido por ellas) ni zanjadas lógicamente desde una posición anterior a su circunstancia. Es decir, son indecibles; lo que no significa que no puedan ser resueltas, sino que no pueden serlo en abstracto y para siempre.

Catalina trabaja la especificidad del espacio no tanto mediante el empleo de objetos (aunque los utiliza a menudo), sino en especial el de pinturas. Las telas están ubicadas en el espacio condicionadas por este, pero carecen aparentemente de volumen. Y digo “aparentemente” no solo porque, de hecho, las telas se vinculan con el espacio por la disposición que ocupan en

él, sino porque esos lienzos se encuentran impregnados por manchas (de pintura, suciedad o humedad), atravesados por rasgones, parches y costuras, y doblados por pliegues que, al implicar el otro lado, discuten la bidimensionalidad del soporte. Este hecho afecta los alcances del espacio de la representación. Por una parte, las manchas de humedad o de tintura presentan el material que impregna la tela pero también exhiben su impresión o su rastro. Vueltos mancha, la pintura, los hongos o el polvo devienen huellas de sí mismos; señalan la presencia/ ausencia de su propia materialidad. Pero lo que mancha no queda en la superficie: se infiltra entre los intersticios del tejido y, al atravesar su delgadísimo cuerpo y acceder al otro lado, insta un espesor, un mínimo volumen que otorga a la lámina estatuto tridimensional. Por otra parte, los pliegues a que es sometido el tejido también dejan el rastro de su doblez y también desmienten la bidimensionalidad del plano: el hecho de plegar y desplegar la tela activa, una vez más, el espacio entero donde se muestra un lado u otro, o donde se muestran simultáneamente el envés y el revés, la presencia y la ausencia de un lado o del otro. Por eso el espacio específico interviene en el obrar mismo; las telas lo atraviesan y son atravesadas por él.

-
OBRAS

En cierta sesión de trabajo (en otro encuentro animado por el diálogo intenso), Catalina y yo nos basamos en obras específicas. Aunque ella sostiene que todas sus obras son iguales en cuanto movidas por la misma obsesión, en realidad, el espectro de temas, técnicas y contenidos permite una diversidad notable de propuestas y soluciones.

1. *Patio o Pintura para piso y plantas*

Describe así Catalina esta obra: es una pintura en la que se puede entrar, permanecer dentro de ella y recorrerla caminando sobre la madera pintada. Es una pintura-espacio, una pintura-jardín. Al ser dispuestas en la escena, las plantas vivas se vuelven representaciones de sí mismas y, al desdoblarse, permiten avistar un vínculo con lo sagrado.

De este modo, las plantas activan un cortocircuito representacional, pues son ellas mismas y, también, son imágenes de sí (la escena de la representación no puede dejar de desdoblar entre el signo y la cosa). La naturaleza crece en la pintura como crece en el espacio cotidiano de su casa pero, al estar marcada por la representación, incuba en sí misma una distancia, aurática, que la separa en parte de la vida. El intersticio que produce la distancia aurática abre un acceso a lo sagrado. Este término no tiene acá un sentido religioso: remite a zonas

donde se preservan experiencias excepcionales o bien objetos o situaciones que se conectan con esas zonas. Por eso, lo sagrado puede ser tomado acá en uno de los sentidos en que lo emplea Mircea Eliade: como hierofanía, concepto según el cual lo sagrado se opone a lo profano, sino que lo complementa, lo manifiesta en objetos y lugares. En este sentido, Catalina entiende que los espacios, elementos y pinturas no son en sí sagrados, sino que permiten una conexión con fuerzas que trascienden el estatuto ordinario de las cosas. Estamos más cerca del término romano sacer, como “sacro” o “consagrado”, que de “sagrado” en sentido religioso-institucional. También estamos cerca del protoaura benjaminiano que procede del culto: de la distancia que inviste de carácter extraordinario un objeto.

Por eso, afirma Catalina, en ese encuentro con lo sagrado las prácticas artísticas y las imágenes pueden jugar un rol mediador, sobre todo cuando se trata de una imagen investida por el peso de la tradición, una producción colectiva, que se socializa entre quienes comparten el culto. Pero el arte apenas se asoma a estas dimensiones; pocas veces tiene la grandeza o la fuerza como para habilitar accesos a lo sagrado. Más que profano, el arte contemporáneo es demasiado laico, demasiado antropocéntrico como para despertar lo excepcional del mundo. Le respondo: El arte ha perdido sus

fundamentos y sus certezas, pero no su anhelo de absoluto (llamémosle el Ser, la Verdad, lo Real imposible), que lo lleva a buscar obstinadamente más allá de los límites de la propia escena de la representación. Ella me responde, a su vez, que en cuanto lo absoluto (el Ser, la Verdad, lo Real) se manifiesta, los terrenos en los que ocurre devienen religiosos, no artísticos. Es una conversación larga; llegamos al acuerdo de que lo sagrado admite muchas formas de acceso y manifestación que no siempre son definitivas ni siquiera claras, pues si lo fueran, serían dogmas: al fijar lo absoluto perderían lo sagrado, en cuanto magia y poesía. Una vez más, el arte se mueve en torno al pivote de lo indecible, de lo que es y no es. ¿Pero no marca esta ambivalencia el ámbito propio de la imagen?

2. Cruz imaginal

Este título abarca diferentes obras, que también pueden actuar de manera separada. Algunas de ellas se comentan a continuación.

Nido de hornero

La idea de esta obra se me ocurrió de la nada misma una tarde de verano en Córdoba, mientras hacía prácticas de meditación. Durante las mismas solía sentirme como si estuviera dentro de un gran huevo negro, motivada en parte por la atracción que siento por las aves, los espacios envolventes, las matrices. Después me enteré de que Marta Minujín había construido en 1976 un nido gigante y entonces escribí un texto referido a

esa acción. Yo quería levantar el nido tal como lo hace el hornero, por acumulación de barro dispuesto de manera circular. Me ayudó un constructor llamado Julio Edgardo Alfonzo. Él fue el hornero; se guiaba por el recuerdo de cómo el ave montaba su nido en Entre Ríos, el lugar de su infancia; pero luego de tres meses el barro no se secaba, puesto que en la galería donde se estaba levantando no entraba suficiente calor de sol. Una noche, Julio soñó que caían huevos de un nido; fue una señal preocupante que oscureció aún más el hecho de que el nido no podía secarse. Entonces se dio por terminada la obra y se la expuso así, inconclusa. Julio regresó al pueblo de su infancia; se mudó como lo hacen las aves horneras cuando no pueden terminar el nido.

Catalina sostiene que un nido es una matriz; una obra en cierto sentido también lo es; actúa despertando ciertas significaciones y atrayendo otras, que están en suspenso, pendientes de ser convocadas.

El nido es también una ausencia recubierta, como el hueco interno que envuelve de barro la alfarera: el espacio disponible para imantar sentidos dispersos que están “en el aire” de cada situación. Esta idea del arte se encuentra cerca de la figura heideggeriana del *Lichtung*, el claro abierto en el bosque para convocar el acontecimiento. Según esta figura, la tarea del artista consiste en despejar una escena propicia para la representación: para la re-presentación de sucesos o cosas que, siendo

ordinarias, adquieren nuevas significaciones al ser atraídas por ese espacio vacante y manifestarse allí. Quizá por eso, responde Catalina, la decisión de Julio entra a formar parte de la obra: y esta se carga de contenidos que no estaban presentes en su concepto inicial. Así, cuando tuve la idea de construir un nido de hornero, no sabía por qué había elegido ese tema. Después encontré razones que podrían explicar mi opción retroactivamente, como en *après-coup*. El hornero es el ave nacional, pero, también, una figura propia de la imaginería de la aristocracia rural, lo que crea un conflicto de representaciones (símbolo de todo el país versus imagen de un sector hegemónico). Durante el proceso de construcción del nido, la Argentina se encontraba en pleno enfrentamiento entre las políticas públicas gubernamentales y los intereses sectoriales del campo. Estos ganaron la puja, lo que significó para mí que la incompletud de la obra traducía la de un proyecto de país que no pudo ser.

Hombre con rama

El retrato *Hombre con rama* surge del cruce de dos situaciones. La primera, vista por televisión en un programa de emergencias médicas, se refiere al extraño caso de un deportista atravesado en el cuello por una rama mientras trotaba por un camino arbolado. Invasión por la vegetación y lúcido en la encrucijada, en palabras de Catalina, el accidentado aguardaba la decisión de los médicos que no sabían si someterlo o no a cirugía para extraerle el cuerpo extraño, incrustado

entre la tráquea y el esófago (al final, fue operado). La segunda se relaciona con un hombre que me vendió una persiana de madera; él había sufrido un accidente más o menos similar. Pinté sobre la persiana el rostro del hombre, serenamente expectante atravesado por la rama a la altura del cuello. La historia de su accidente se encontraba escrita a lápiz en un camino que recorría la pared de la galería con signos minúsculos y unía la pintura con el nido del hornero.

La obra, comento a la artista, tiene un fuerte carácter performativo: registra el trato entre las cosas y las imágenes entrando y saliendo de la escena de la representación; pero también manifiesta un vínculo entre el soporte de inscripción (la persiana) y el retrato pintado en ella; por último, sigue el rumbo del desplazamiento metonímico de las cosas representadas. Creo que existe una sincronía entre las cosas y sus representaciones, responde Catalina. Las cosas guardan informaciones que pueden manifestarse, siempre parcialmente, en la obra cuando esta sabe provocarlas. Así, las obras no significan proyecciones nuestras sobre las cosas; traducen, formas mediante, encuentros con potencias de tales cosas. Me interesa la persiana como dispositivo que separa el adentro y el afuera, la luz y la oscuridad, lo visible y lo divisable. Pero lo que define su presencia en la obra y le agrega un plus de significación es la información relativa al hecho de que el hombre que la vendió haya sufrido un accidente que lo relaciona con el que sufrió el deportista.

El azar también interviene con fuerza en el obrar porque, aun accidentalmente, provoca cruces.

El arte subraya conexiones latentes en las cosas. Crea diagramas entre puntos que se atraen: descubre las afinidades secretas entre ciertas situaciones y lo hace con tanta fuerza, convicción o imaginación que esos vínculos generan acontecimiento; es decir, producen nuevas situaciones que no terminan de clausurarse, que permanecen entreabiertas a otras lecturas y ordenamientos. Este impulso performativo, enfatizado en el arte contemporáneo, cruza el dintel de la escena de la representación e interfiere en el orden de las cosas y los hechos, que reaparece dislocado en esa escena.

Convertidas en perlas tus lágrimas brotan del mar

El título, tomado de una canción de Chavela Vargas, denomina una serie que integra varias pinturas, todas condicionadas por su interacción con lo que sucede fuera del marco de la representación. Se analiza esta obra mediante el registro de cuatro operaciones referidas al más allá de su propia escena: 1) la elaboración de pequeñas historias que condicionan la obra sin determinarla; 2) la puesta en obra de los mismos materiales empleados; 3) el desborde físico de la escena; 4) la renuncia a un sentido prefijado que guía lo que aparece en ella.

1. Narraciones. Esta serie, dice Catalina, fue realizada en parte en mi taller ubicado en el Abasto; las pinturas traducen a su modo la estrecha situación de convivencia con migrantes peruanos que trabajaban allí y dejaban a menudo a sus niños a mi cuidado y al de una vecina. Muchas de esas pinturas tienen que ver con mi historia personal, pero esta no aparece directamente: la obra se nutre de ciertos recuerdos para luego olvidarlos o, al menos, dejarlos a un costado. No me interesa registrar datos biográficos; puedo partir de pequeñas memorias, pero apunto a que la narrativa de la obra no quede atada a la anécdota y se desarrolle de manera autónoma con relación al suceso del que parte. Si lo personal resulta demasiado fuerte y se resiste a ser relegado por la obra, entonces mantengo esta separada del circuito de la exhibición y la venta.

Por ejemplo, cuando murió quien había sido mi niñera, pinté cinco retratos suyos en los cuales mi cabello real, aplicado a las pinturas, representaba el suyo. Esta obra no estuvo a la venta, puesto que constituía un ritual o una ofrenda: la espera de una conexión posible.

2. Materiales. En muchos casos, el material o el soporte de la obra devienen significantes suyos. Catalina acerca un ejemplo: en cierto momento necesité clavar una tela en un pedazo de pared de yeso y este material, absorbido por la obra, terminó formando parte de ella, con el mismo estatuto de materialidad constitutiva de la tela. Lo mismo ocurre con maderas

encontradas en la calle o bastidores que pasan a funcionar no como puro sostén de la pintura, sino como parte de sus dispositivos de significación.

El armazón que enmarca y sostiene la pintura –el parergon, en sentido kantiano; tomado por Derrida– constituye un indecible: “mitad obra, mitad fuera-de-obra; ni obra, ni fuera-de-obra”. Al mismo tiempo externo e interno, accesorio y principal, el parergon resulta una imprescindible zona de mediación; actúa como un interfaz entre lo que está dentro y lo que está fuera del marco de la representación. Este marco incluye no solo la moldura y el soporte de la obra, sino los componentes materiales y el contexto espacial, histórico, sociopolítico y cultural: las condiciones específicas que enmarcan y sitúan la obra y determinan su carácter contingente. El carácter oscilatorio de los límites del arte marca con fuerza la obra de Catalina, enfrentada, como toda obra contemporánea, al doble desafío de saltar por fuera del marco y, simultáneamente, delimitar un espacio propio, aunque fuera azaroso y provisional. Por eso, las cosas y eventos del fuera-del-arte se cuelan una y otra vez en los territorios entreabiertos que conforman ese espacio, así como los signos e imágenes que aparecen en escena saltan fuera de ella y se confunden, por un instante, con lo que ocurre extramuros.

3. Lugares. Esta figura de Catalina también funciona como un espacio que convoca hechos y objetos diversos: la pintura abandona su bidimensionalidad, se despliega, sale de sí y deviene lugar disponible. Un territorio que se va cargando de huesos, almohadones, escombros, nombres bordados de personas cercanas, restos domésticos e imágenes provenientes de la historia del arte. Vuelta instalación, la pintura convoca a su vez otras pinturas cuya azarosa disposición impide que ellas sean ordenadas en un movimiento de etapas eslabonadas.

4. Anacronías. Es que, en general, tu pintura carece de un sentido preestablecido; se encuentra dispuesta sin atención a un principio ni vocación de un final. Mediante la ruptura de un orden temporal, responde Catalina, busco levantar un alegato en contra de la idea de muerte de la pintura: esta no puede morir porque trastorna el curso del tiempo y la muerte solo puede ser pensada en términos lineales, como remate de un proceso secuencial. Apenas se inauguró la muestra, la gente comenzó a apropiarse de piezas suyas y a llevarlas consigo. Ante la falta de respuesta del galerista, decidí a los pocos días levantar la saqueada exposición y vender sus partes en la verdulería de la esquina. El verdulero me prestó los estantes, llevé la balanza y vendía por kilo los objetos y pinturas, amontonados en el suelo: quin-ce pesos por cien gramos.

CODA

Este final imprevisto nada cierra; más bien entreabre otros lugares del mundo de Catalina o, al menos, deja avistar momentos primordiales suyos. Habitar el espacio es para ella un momento primero; busca hacerlo minuciosamente, palmo a palmo, impulsada más por las cifras ambiguas del deseo y el olfato que guiada por el concepto y sus razones claras. El concepto se encuentra siempre presente pero desfasado de la imagen: o mucho se adelanta o llega tarde; en ambos casos no alcanza a sincronizar sus tiempos con los imaginarios y deja abiertos resquicios que permiten entrever otras escenas o, por lo menos, indicios de otros actores u otras cosas.

Habitar el espacio supone haberlo fundado antes, o bien instalarlo al mismo tiempo de ocuparlo o, por último, localizarlo después, ya marcado por las cosas que lo colman o los pasos que lo huellan con sus itinerarios cambiantes. En todo caso, habitar el espacio es asumirlo como parte de la obra, pero también, considerarlo su condición real y su contrapartida física. A Catalina le preocupa el otro lado de la escena; por eso, el espacio, siempre contingente, habilita un vínculo con las cosas y los seres reales ubicados fuera de la caverna. Pero ese vínculo se establece desde el fondo del

teatro de sombras. El pacto entre las cosas y sus representaciones está refrendado por los poderes de la imagen, capaces de relacionar dimensiones incompatibles y abrir tiempos que no tienen modo posible, aptos para empalmar el albur de hechos fugitivos con la pulsión de la mirada ansiosa, dispuestos a cruzar el trayecto de esta con el rumbo de los sentidos sin sentido único y hábiles para engranar el turbulento régimen de lo visual con el orden normado de la escritura.

Esta aptitud mediadora, que no conciliadora, de la imagen le permite, aun fugazmente, acoplar signo y cosa. “El arte deja la presa por su sombra” dice Lévinas. Eso es cierto: para el arte, es en la apariencia donde se juega el valor de las verdades; pero estas no dejan de ser tales aunque no sean del todo reales. Aunque la deje por su sombra, el arte no olvida la presa; desea ambas y por un instante puede tenerlas mediante las facultades imaginarias. Catalina entiende estas potencias como mágicas; y lo son, en sentido estricto: logran burlar el límite de la representación y saltar hacia las cosas mismas. Ese es el sentido de la magia. Y el del ritual, que logra identificar por un instante (fuera del tiempo ordinario) el rostro y la máscara, el oficiante y el dios, la presa y su sombra. Y es ese el sueño empecinado del arte, que busca nombrar lo innombrable y dar apariencia a lo



Giovanni da Udine and school of Raphael, Grottesque decoration (detail) in Cardinal Bibbiena's balcony, Vatican City, Vatican Palace.

que empuja desde el otro lado, más allá del alcance de los símbolos. Catalina cruza el dintel y busca las pistas de su obra en rostros, hechos y cosas que están fuera de la tela, del cuadro y el espacio ocupado. Busca en una verdulería, en el fondo de un recuerdo o en una escena de televisión el rastro de cosas que, aunque pasaron por el cuadro, tienen una historia propia, fuera de campo. Y esa historia se vincula con lo que se muestra en el círculo de la representación, lo condiciona y lo explica en parte, aunque sea de manera retrospectiva.

Por eso la anacronía es otro dispositivo fundamental en la obra de Catalina. La ruptura del tiempo lineal sobrealta el sentido establecido y permite la irrupción del

acontecimiento, desacompañado con relación a su propio tiempo. *Time is out of joint*, según el tan citado decir de Shakespeare, y ese desguace del tiempo crea resquicios desde donde puede atisbarse —mediante la poesía, el delirio y el sueño— el afuera de la caverna. No se encuentra allí la verdad, pero el arte sabe que, si pudiera ser encontrada, ella estaría siempre en otro lado. Este desplazamiento constituye una maniobra básica en el obrar de Catalina, que busca en cada fragmento la clave del espacio entero. Y hace de este anhelo irrealizable y necesario un impulso radical y poético: la potente y silenciosa fuerza que organiza la obra según un orden propio cuya clave no se encuentra; en la escena al menos.

Asunción,
October 29, 2016

INTRODUCTION

To tackle Catalina León's art is an arduous task, not only due to its conceptual complexity, but also due to the sheer number of images and procedures. I have chosen to address it in a roundabout manner, to make use of an array of approaches; I will place emphasis on its reflexive moment—an essential component in a discussion of work that, despite its visual density, is based on discursive density. Concept and image are, in fact, indispensable moments in any work of art, but—lacking in imagination to fit together diverse parts—the critical analysis of a work must, on occasion, make do with focusing on one of those moments, even if aware that, without the other, it is inevitably truncated.

Editing the intense conversations Catalina and I had proved no less problematic. It was not an interview, but rather a dialogue with overlapping reflections and remarks that often digressed, leading us astray or off stage—which is just how it should be when tracing work that ensues to a large extent outside the scene represented. Her replies, opinions, and observations are not in italics or between quotation marks so as not to separate them categorically from my formulations. I hope that the use of the first or

of the second person suffices to indicate if the words are mine or hers; and what remains ambiguous attests to a third place, a place that opens up in any truly enmeshed encounter. I have shifted the position of the text box; what appears in the margins are my remarks or reflections on what Catalina and I spoke of.

-
FIRST PART

MEMORY AND MATTER

Catalina's studio, an ample space, has different levels that are interrupted by an array of objects, by mostly by canvases hanging down or lying on the floor. Cut-up painted or partly painted canvases that are essentially incomplete: even if sometimes considered finished, there is always the chance that they form part of a new work. The canvases configure a space with peaks of color, a space circumscribed by blank areas that expands and contracts, fluctuates and shifts with the vagaries of the light.

As explained, in our conversation the things Catalina said and the things I said become tangled. In attempting to transcribe it, then, it is sometimes hard to tell who came up with a certain idea or figure, or who fell into a moment of silence. I think I asked her how she preps her canvases. Yes, that's right, that was how we got started. The canvases she uses, she said, are patched up; they have mold stains and such, as if they were shrouds

(Why shrouds, of all things?). She herself preps, or pre-disposes, the canvases—sometimes for years and years. She lets them take in the detailed memory of matter itself. That history—which comes from elsewhere and belongs to others—is her point of departure, what she confirms or denies. It is what she rewrites many times and in many different ways. After all, the work of memory knows no rest.

Matter precedes the creator—I think—and she agrees. But matter does not come out of nowhere; it brings its own history, which conditions it. No support is neutral, each one is charged and burdened by time. Plaster, for example, has its precedents and takes root by virtue of its own strength; it is, then, living matter with which the artist establishes a strained relationship, a relationship of tension. The artist's work consists of awakening the material, of activating its latent energies so that it can start to breathe and fight back, so that each one (artist and material) can affirm itself as other—whether ally or rival. That tension can turn violent. Until it ravages the painting, no new meanings are produced. When that happens, the painting must be given up as lost, ruined, out of control. Benjamin said that language must, at times, be mortified for what is different from it to be revealed. The things I work with have so much information inside, Catalina explains, that sometimes I have to take apart the stories they bear, since they muddle one another and resist being reformulated. Still,

generally speaking, I follow the traces of that information, even if bit by bit.

Insofar as charged and laden with signs and memories of its past, the material allows the artist to activate the images it holds; it allows her to rouse potentials that are not immediately visible. I look, albeit loosely, here to the difference Didi-Huberman draws between the visual and the visible. The former refers to the realm of the gaze and indicates what can be imagined; the latter involves the eye's function and refers to what is seen and can be symbolized or made legible. Art cares less if something is visible or invisible than whether or not it appears as image, whether or not it has the quality of being visual.

Sometimes, Catalina says, even when you close your eyes, something held inside the material moves you, something connected not through the visible but, rather, that opens up to somewhere else and suggests what is outside the scene. In fact, I think that what happens beyond, in the outdoors exposed to the elements, is what really matters to art in its eagerness to cross the limits of representation and imagine the unrepresentable (the real, in the Lacanian sense).

CONCEPTS

I ask her how the formulation or idea of the project operates. The idea is there with me when I am working, Catalina says, but it's not a previous idea; it is not manifested until the work is finished. It is

not that the painting translates a thought that is prior to its process, but rather that painting shapes that thought and expresses it over the course of that process. When I first started out, she goes on, I would begin with something I urgently needed to say, something predefined. But later I came to envision the production of the work as like circling around a hole, more an act of taking something back than an act of affirming something.

The image of circling around a hole, an empty space, sends me back to Lacan, who looks to the figure of the potter—one who creates by surrounding nothingness—as the model of art's task. "It is on the basis of this fabricated signifier, this vase, that emptiness and fullness as such enter the world..." To assert that the potter begins with nothingness is not the same thing as to say that she creates *ex nihilo*; it means upholding the figure of the work as image capable of presenting nothingness, lack, before the gaze. But also as figure that maintains a central absence in things in order to make of that absence an active principle of new meanings. To conceive forms as erected around an emptiness means to contest the form/matter dichotomy, which understands matter to be sheer availability ready to be shaped through the work of a formal mold, a previous idea that gives it structure and meaning.

I do have ideas about my work, Catalina says, but they are never previous concepts

that guide the painting or are manifested in it. The production is so thoroughly dependent on its material conditions that the painting could hardly be mastered by any idea, let alone one that counters itself or—in the best case—shifts during the production process. At the beginning, she reiterates, I had more ideas on the basis of which to work, and I tried to translate those ideas in my painting. But I am less and less convinced that certainties are expressed in works. I think that art has no resounding answers to the most disturbing questions. So we look to different forms (aesthetic forms, ritual forms) as a means to empty ourselves out, to clear our minds, until we can sense our own cluster of emptiness where other truths might resonate.

CRACKS IN REPRESENTATION

You speak of clearing out, but also of recovery; I guess that, for the aesthetic "edition" of things, it is necessary to get rid of some of the excess information they contain. But it is also necessary to awaken latent meanings in those things and to restore truths that might gradually vanish. That's right, Catalina says, I am always trying to hold onto something that is faltering or about to be forgotten; I am always trying to prop up an experience, a place, a situation, or a critical spot of weakness or of strength—not that I am always able to. I don't ask all that of my work, I mean, I don't assign it the missions of life, of the art and work of living—a task that mobilizes forces of the spirit far greater than the ones art activates. Art is

just a tiny portion of life, or it manifests life in miniature. I think our culture has lost the power that indigenous communities had, or still have, to cross art and life and to produce fictions that attest to the uncertain.

Quite naturally, Catalina addresses a thorny—if not outright wrenching—subject for Western thought: the limits of representation, the possibility of crossing its thresholds and facing that which cannot be addressed with certainty because it does not even have a name. It is what, in Lacanian terms, is called the impossible real, the nocturnal side that symbolic representations cannot reach. Like other cultures, the indigenous cultures of which Catalina speaks are able to annihilate, if only for an instant, the distance between sign and thing: the priests in the circle of representation do not, for that instant, *represent* gods, they *present* gods, they *are* gods. What Benjamin called the cultural aura maintains and annuls “the minimum distance.” Religious faith can mock the fence around representation (the communion bread is the body of Christ, it does not represent it), and art, in its way, can do that as well: symbols come to a standstill before the unrepresentable, but images can afford a fleeting glimpse of the other side. Like lightning bolts, they reveal nothing, but allow us to catch sight for an instant of the shape of

the “withdrawing being,” of irrec-
oncilable but powerful truths. Art’s
images do not provide certain fig-
ures, but rather suggest hints of the
radically absent, conjectures
of possible events. Images perform
their task: they enable imagining,
detecting immanence.

The artist concludes: that’s why, for me,
the practice of painting is a question of
trial and error, a laboratory. It is not the
field where uncertainties are revealed or
where the most serious questions facing
existence (questions about daily life, the
body, human relations) are worked out.

CONSTELLATIONS

We have come to a rough spot, so I change
course and ask her how she puts together
an exhibition. She tells me that she tests
things out, talking with peers, sharing her
process with others, trying to figure out
what each person is seeing as the process
ensues. She says: I don’t think I have ever
put together a show on my own, without
anyone else’s help. And how do you move
around the exhibition space? Even if I
don’t have a prior idea to manifest in the
painting, I do have some intuition about
the atmosphere and the emotion I want to
generate: I test the pieces out in the space
until they come as close as possible to
producing that atmosphere and connect-
ing with those sensations or feelings. But
those operations are not envisioned as a
means to produce autonomous pieces, or
even as a mean to produce works at all.
More and more works are added until,
suddenly, they have taken on the power

necessary to exist as independent pro-
ductions. On their own, the works have no
properties; they are the outcome of inter-
plays of relations.

It occurs to me that the dots line up
in a certain way suddenly to shape
a diagram or, at least, some sort
of figure drawn by connecting the
available dots. When a dynamic
relationship is established between
the images, they generate syner-
gies that, as forms, produce and
heighten excesses of meaning. Be-
fore the gaze, the form crystallizes
one of the possible layouts of the
dots, the one that corresponds to an
unknown vocation of things discov-
ered by the artist, or to one of the
artist’s creations, the one that she
considers most powerful, most suit-
ed to the atmosphere or the emo-
tion she is after. For an instant, the
kaleidoscope comes to a standstill
and a form is captured, a contingent
form that depends on a specific ar-
rangement, on certain conditions of
time and space. The result of con-
temporary creation in its entirety is
an installation, a site-specific and
time-specific work. Contempo-
rary creation produces a work that
does not embody a previous idea,
but is, rather, the result of forces
unleashed by the artist, forces that
come up against a place and a time.
The form forges before the gaze a
distribution that, though random,
is impelled by the artist, enabled
by the circumstances of place and

time. A random arrangement that is
conditioned by both the material’s
energies and disposition and by the
specific production conditions.
The work of art is rendered contin-
gent—it is deconstructed—which
means that the tie between form and
matter is not conceived as a binary
disjunction (*eidōs/morphé*), but as a
dialectical tension, what Derrida
would call an undecidable. It is con-
ditioned by specific situations, not
by the arrangement of prior essences.
That is why Catalina’s work explores
the behavior of canvases (their con-
sistencies, the blotches and stains on
their surfaces, their folds, their loose
threads and signals) in opposition to
her own concept and the space,
against backgrounds that change the
whimsical course of history. That is
why her work does not follow the
script of a prior discourse: idea and
desire advance by disputing the con-
ditions of their production and the
arbitrariness of matter.

SUBSIDIARY FIGURES

Since things have gotten so complicated,
I turn to a conventional question (know-
ing that her response will not be conven-
tional): What is the starting point of her
work? I have a lot of old canvases and,
to start to engage them, I begin with im-
ages that awaken my desire, images that I
want to possess—images or illustrations
that come from my immediate environ-
ment, books or whatever. Sometimes
just one recurring image can generate

the need for different interpretations that are repeated or multiply over time. They are usually simple images, illustrations of art history. I find Italian painting particularly suggestive—representations of mannerist paintings, of Roman palaces, of walls in Pompeii, of ruins of *domus* that keep hold of all their original strength insofar as they have absorbed the reserves of their own time. I am interested in books that dwell on details, on the cracks, on the material's mishaps, or on secondary, merely ornamental aspects like the fruit or the flowers, the minutiae and the fragments, the vestiges of what has been left to the sides of central places, at the margins of the foregrounds. I am also intrigued by architecture's minor decorations, the things placed to one side, and by second-rate characters, whimsical extras who, though presented as merely ornamental, perform a narrative function. So I scrutinize accessory or, at least, unremarkable motifs, like the minutiae of the funeral urn of a baker from the first century. Or I dwell on elements of the Vatican loggias decorated by Rafael, and other artists who drew inspiration from Roman painting's *Domus Aurea*. Since the spaces were considered secondary (a lesser hall in the Apostolic Palace), small and extravagant designs, the foundation of the European "grotesque decoration," were used.

It was thanks to this lesser and marginal figuration that adventitious characters appeared—surreptitious and capricious figures and characters from hermetic narratives. The good thing

about books with reproductions is that, in them, the accessory iconography is placed on the same level as the central iconography; they also enable another access to the work by isolating details and changing scale, bringing them closer.

According to Catalina, that closer look suggests that those ornamental motifs whose value is, apparently, just accessory are not really so innocent. Those peripheral figures are often better able to safeguard esoteric contents and give rise to delirium, to conceal furtive figures not fit for the foreground. That's why artists entrust them with holding meanings that they want to shelter from the first glance. In illustrations, those marginal motifs are placed at center stage, highlighted, turned into the focus of the scene. And that swapping of roles causes an interesting disturbance in the scene of representation, which cannot be envisaged as a stage house subject to the order of the visible and the legible, but rather as a visual space governed by the order of privileges that enables the interplay of images. If a photograph highlights a secondary detail in a painting, removes it from its context and puts it in the foreground, it is vexing the order of representation, accentuating the arbitrariness of the relative positions that the figures occupy in that order and effecting an alteration in the regimen of the visible.

With an eye on Rancière, I think that, insofar as it can make visible moments omitted from the script, that swapping upsets, if only minimally, the order of representation.

How do you engage those motifs taken from backgrounds and corners? I copy and appropriate them. Do you insert them in your work according to a certain logic? No, almost everything I do is intuitive or impulsive; the conscious part, the decision, comes at the end, when I am fine-tuning and bringing it to a close. In the ideal situation, there is no need for calculation or judgment; an image is conquered like a melody. When I talk about leaving aside a calculated process or reflexive judgment, I do not mean embracing a wholly irrational or mechanical process, but rather reaching a detached state that generates synesthetic movements: being able to listen to a painting that reaches us more through our ears than through our eyes. That allows the work to connect with things differently, with another sort of intelligence, by means of a parallel path of knowledge. When I manage to tune into that frequency, I see everything very clearly.

SPACE AND CIRCUMSTANCE
Suddenly, we find ourselves talking about the different dimensions of the canvases, and that leads us to the question of the space within the works. The size of the canvases, she says, is bound to the height and length of the walls in her studio and to the floor of her terrace. In other words, the canvases have to perform the task of covering or shaping a specific space that they will then have to inhabit. My home/studio is a space lined with canvases on which I leave traces; if the canvases aren't big enough to cover

the space, I use patches that cover up flaws and lacks. Before becoming works, those canvases in progress were part of my daily life—blankets, handkerchiefs, cushions. The ones that turn into works are the ones that can endure the daily wear and tear and the patches that cover up what's missing and, sometimes, even survive along with it. That's how the works take shape—by ingeniously patching up spaces insofar as they can be filled in. I ask her about how the work and the space interact and she says: I don't really distinguish between the work and the space. I generate enveloping spaces where the viewer finds him- or herself surrounded by the work such that it is a way to reach those spaces. That passage means that the work is challenged, confined, or besieged by the spaces, and that the spaces are rendered rich in suggestive potential, marked by their own history. If the works don't act on the spaces, they are not, in my view, successful.

Catalina's view ties into certain questions central to the contemporary. First off, the contingency of the work insofar as result of a specific process. A work of art does not embody a previous idea; it is, rather, the fruit of a situated undertaking. The artist's idea comes up against the physical particularities of the space, the resistances and the aptitudes (whims) of the material, the technical media and the conditions they impose, and the weight of the historical circumstances.

The concept is in a state of tension

and friction with the world that the work tries to interpret, denounce, unsettle. That's why each work is an installation in a specific space, a site-specific—but also time-specific—work. Because marked by contingency, the “installation” category suggests the arrangement of objects in space-time. But, in fact, all works of art, regardless of type, are contingent: they have to work out in situ the serious oppositions that condition them, condition their existence in space. In other words, the binary dichotomies that split Western thinking on art (form/content, form/material, concept/image, etc.) must be deconstructed each time. Those contradictions cannot be ignored (language has already been split by them) or resolved on the basis of logic from a position prior to their circumstances. That is, they are undecidables—which does not mean they cannot be worked out, only that they cannot be worked out in the abstract or for good. Catalina engages the specificity of space less by using objects (though she does use them, and often) than by using paintings. The canvases are located in the space and conditioned by it, though they ostensibly lack volume. And I say “ostensibly” not only because the canvases are, in fact, tied to the space (they occupy it), but also because they are impregnated by stains and blotches (of paint, dirt, mold), riddled by

tears, patches, and seams, and marked by folds that, by implying another side, dispute the two-dimensionality of the support. This affects the scope of the space of representation. The blotches of mold or stains of dye present the material that impregnates the canvas, but also display that material's impression or trace. Rendered stain, the paint, the mold, and the dust become traces of themselves; they signal the presence/absence of their own materiality. But the staining material does not remain on the surface; it works its way into the fabric of the canvas and, in crossing its slender body to reach the other side, it instills the idea of a thickness, a minimal volume that gives it three-dimensional status. At the same time, the folding of the canvas leaves traces, which also negates the two-dimensionality of the plane; the act of folding and unfolding the canvas once again activates the entire space where one side and the other side are shown—where the front and the back, and their presence and absence, are shown at once. Thus, the specific space is part of the operation, of the making; the canvases intervene throughout it and they are intervened on by it.

-
WORKS

In another session, another lively encounter of intense dialogue, Catalina and I address specific works. Though she holds that all of her works are equal insofar as motivated by the same obsession, the range of themes, techniques, and contents is as varied as the proposals and approaches.

1. *Patio o Pintura para piso y plantas*
[Patio or Painting for Floor and Plants]

This is how Catalina describes this work: it is a painting that can be entered into, a painting you can get inside of and explore by walking on painted pieces of wood. It is a painting-space, a painting-garden. Because arranged in the scene, the live plants become representations of themselves and, because split, they provide a glimpse of a tie to the sacred.

The plants thus activate a short circuit in representation: they are themselves and also images of themselves (the scene of representation cannot help but split into sign and thing). Nature grows in the painting just as it grows in her house every day but, because marked as representation, a distance of an auratic character brews within it, partly removing it from life.

The gap that produces the auratic distance is a way into the sacred. I am not using the word sacred in a religious sense, but rather in reference to zones reserved for

exceptional experiences, or for objects or situations connected to those zones. The sacred here is tied to one of the ways Mircea Eliade uses the term—it can be understood as hierophany, a concept in which the sacred is not understood as the opposite of the profane, but rather as its complement, as what manifests it in objects and places. Catalina understands that spaces, elements, or paintings are not sacred in and of themselves; instead, they enable connection to powers that go beyond the ordinary status of things. We are closer here to the Roman notion of *sacer*, as “sacral” or “consecrated,” than to “sacred” in the religious-institutional sense. We are also close to Benjamin's proto-aura that comes from worship, from the distance that renders an object extraordinary.

That's why, Catalina affirms, artistic practices and images can act as mediators in that encounter with the sacred, especially when the image in question has the weight of tradition, a collective production shared by those who engage in the same form of worship. But art rarely takes on those dimensions; only infrequently is it grand or powerful enough to facilitate access to the sacred. It is not that contemporary art is profane, it's that it's too secular, too anthropocentric to awaken what's truly remarkable in the world. I reply that while art may have lost its fundamentals and its certainties, it has not lost its yearning for the

absolute (call it Being, Truth, impossible Real). That is what leads it to search, time and again, beyond the limits of its own scene of representation. She replies that the terrains in which the absolute (Being, Truth, the Real) is manifested, insofar as it is manifested, inevitably become religious, not artistic. It's a long conversation. We eventually agree that there are many ways into and manifestations of the sacred, and that they are not always definitive or even clear—if they were, they would be dogmas. If they were to grasp the absolute, they would lose sacredness insofar as magic and poetry. Once again, art revolves around the axis of the undecidable, of what is and is not. But isn't that ambivalence what characterizes the sphere of the image?

2. *Cruz imaginal* [Imaginal Cross]

This title encompasses many different works that sometimes operate separately. Some of them are discussed below.

Nido de hornero [Ovenbird's Nest]

The idea for this work came to me out of the blue while I was doing some meditation exercises one summer afternoon in Córdoba. Often, when doing those exercises, I would feel as if I was inside a large black egg (I am very drawn to birds, to enveloping spaces, to matrixes and wombs). I later learned that, in 1976, Marta Minujín had built an enormous nest, and so I wrote a text about that action. I wanted to build the nest in the same way that the ovenbird does, that is, by piling up mud in a circle.

A builder named Julio Edgardo Alfonzo helped me. He was the ovenbird; he based his work on the memory of how the bird would put together its nest in the province of Entre Ríos, where he grew up. But, three months later, the mud in the gallery where the work was installed had not dried out (not enough sunlight made it in to heat the work up). One night, Julio dreamed that eggs were falling from a nest; it was a troubling sign that made the fact that the nest wasn't drying even more ominous. We decided that the work was finished, even though not dry, and exhibited it like that. Julio went back to the town where he grew up; he moved, just as ovenbirds do when they can't finish their nests.

Catalina argues that a nest is a matrix, as is—in a way—a work of art: it operates by awakening certain meanings and attracting others, meanings that are on hold, waiting to be called forth.

A nest is also an absence covered up, like the hole that the potter's clay envelops: the space available to reel in the meanings that, in every situation, are “up in the air,” scattered about. That conception of art is close to Heidegger's figure of the *Lichtung*, an opening in the woods for something to happen in. According to that figure, the artist's task is to clear a scene apt for representation, for the representation of events or of things that are mundane until pulled into and manifested in that empty space, where they take on new meanings.

Maybe that's why, Catalina responds, Julio's decision became part of the work, giving it contents that were not in the initial conception. When I first got the idea of building an ovenbird's nest, I wasn't sure why. Later, retrospectively, I came upon the reasons in a sort of *après-coup*. The ovenbird is Argentina's national bird, but also a figure from the rural aristocratic imaginary, which creates a conflict of representations (symbol of the entire country versus image of a certain, hegemonic sector). While I was making the nest, Argentina was in the grips of a confrontation between government policies and the interests of the rural sector. They won the fight, which for me meant that the incompleteness of the work was a translation of a project for the country that could never materialize.

Hombre con rama [Man with Branch]

The portrait *Hombre con rama* [Man with Branch] emerged from the intersection of two situations. The first was a story seen on a television medical emergency show about the strange case of an athlete whose neck was pierced by the branch of a tree while he was trotting down a woodsy path. Invaded by vegetation and lucid at the crossroads—to use Catalina's words—the man who had suffered the accident awaited the doctors' decision on whether or not to operate to remove the foreign body incrustated between his trachea and his esophagus (in the end, they performed the surgery). The second situation had to do with a man who had sold me wooden shutters;

he had suffered a somewhat similar accident. I painted the man's calmly expectant face with the branch piercing his neck on the shutters. The story of his accident was written in pencil in a line, forming a path that crossed the wall of the gallery with tiny signs to join the painting to the ovenbird's nest.

The work, the artist explains, is highly performative. It registers the interactions between things and images coming in and out of the scene of representation, but it also manifests a tie between the support (the shutters) and the portrait painted on it. Finally, it furthers the metonymic displacement of the things represented. I believe that things and their representations are bound by synchrony, Catalina explains. Things have information inside that can be manifested in the work, if only partially, when the work knows how to bring it out. So works are not our projections onto things, but rather translations, by means of forms, of encounters with the powers that lie within those things. I am interested in the shutter as device that divides inside from outside, light from darkness, the visible from the discernible. But the reason the shutter is in the work, and what gives it extra value as meaning, is the information it contains about the fact that the man who sold it suffered an accident like the one suffered by the athlete, the connection between the two. Chance also plays a powerful role in the operation because, albeit accidentally, it provokes crossings.

Art underscores latent ties between things. It creates diagrams

from dots that are drawn to each other; it discovers the secret affinities between certain situations, and it does so with so much power, conviction, and imagination that those ties end up producing events, that is, new never-ending situations, situations that are always open, if only slightly, to other readings and arrangements. That performative impulse that contemporary art accentuates crosses the threshold of the scene of representation and meddles in the order of things and facts, that reappear, dislocated in the scene.

Convertidas en perlas tus lágrimas brotan del mar [Turned into Pearls, Your Tears Blossom from the Sea]

Taken from a Chavela Vargas song, *Convertidas en perlas tus lágrimas brotan del mar* is the title of a series of paintings conditioned by their interaction with what happens outside the frame of representation. This work can be analyzed in relation to four operations, and the register of them, that make reference to what lies beyond the scene: 1) making up small stories that condition, but do not determine, the work; 2) the placement of the materials used to make the work in the work itself; 3) the physical overflow of the scene; 4) the abandonment of a predetermined meaning that guides what appears in it.

1. Narrations. This series, Catalina says, was produced in part in my studio in

the Abasto section of Buenos Aires: the paintings translate, in their way, the experience of living in close quarters with Peruvian immigrants (they would often ask me, or another neighbor, to take care of their kids). Many of these paintings have to do with my own life, though it is not depicted directly—the work partakes of memories that it later forgets or, at least, casts aside. I am not interested in recording biographical information; I might begin with brief memories, but I don't want the work's narrative to be trapped in the anecdote, but rather to develop autonomously, without depending on the event at its origin. If the personal facet of the work proves too powerful to be superseded, I don't exhibit it or put it up for sale.

When the woman who took care of me when I was a girl died, for instance, I painted five portraits of her in which my hair, stuck to the paintings, represented her hair. That work was never up for sale because it was a ritual or an offering, the hope for a possible connection.

2. Materials. The work's material or support often turns into signifiers. Catalina remembers a time when she needed to nail a canvas onto a piece of plaster wall which ended up being absorbed by the work, forming a part of it on equal footing as the other materials on the canvas. The same thing happens with pieces of wood I find on the street or with canvas stretchers that go from being mere supports to becoming part of the painting's meaning-making mechanisms.

The structure that frames and holds up the painting—the parergon, in the Kantian sense that Derrida then looked to—is an undecidable: “half work, half outside-the-work; neither work, nor outside-the-work.” At once external and internal, accessory and principal, the parergon is an indispensable zone of mediation; it acts as an interface between what is inside and what is outside the frame of the representation. That frame includes not only the work's molding and support, but also its component materials and its spatial, historical, sociopolitical and cultural context, that is, the specific conditions that frame and situate the work and determine its contingent character. The fluctuating limits of art make themselves felt powerfully in Catalina's work which, like all contemporary art, must face the double challenge of jumping outside the frame while also defining a space of its own, even if random or provisional. That's why, time and again, outside-of-art things and events seep into the half-open territories that make up that space, just as the signs and images that appear in the scene jump outside of it and, for an instant, blend into and become indistinguishable from what is happening beyond it.

3. Places. This figure of Catalina's also acts as a space that brings forth a range of facts and objects:

painting ceases to be two dimensional; it unfurls and leaves itself behind to become available space. A territory that is gradually filled up with bones, cushions, rubble, the embroidered names of those close to her, domestic remains, and images from art history. Turned installation, painting also calls forth other paintings that, because randomly laid out, cannot be arranged in a series of stages.

4. Anachronisms. The thing is, generally speaking, your painting has no pre-established meaning; it does not heed any beginning or pursue any end. By rupturing with a temporal order, Catalina replies, I try to make a case against the idea that painting is dead: it cannot die because it upsets the course of time and death can only be conceived of in linear terms, as the end of a sequence. As soon as the show opened, people started claiming their works and taking them home with them. Since the gallerist failed to react in any way, I decided, a few days later, to take what was left of the sacked show and sell its remains at the vegetable market on the corner. The merchant let me use his shelves; I took over a scale and I sold the objects and paintings piled up on the floor by the kilo: fifteen pesos for one hundred grams.

This makeshift ending does not bring anything to a close; what it does, rather, is open up, if only halfway, other regions of Catalina's world or, at least, give us a glimpse of some of her primordial moments. Inhabiting the space is, for her, a first moment, and she tries to inhabit it meticulously, inch by inch, driven by scent and the ambiguous figures of desire rather than guided by any concept or clear line of reasoning. The concept is always there, but askew in relation to the image, either too early or too late. In either case, the concept is never in synch with the imaginaries, and so cracks are opened up through which to see other scenes or, at least, hints of other players and other things. To inhabit the space means to have founded it previously, or to set it up while also occupying it, or to localize it afterwards, once it has been marked by the things in it, things that overflow it, and the footprints of steps taken on shifting journeys. In any case, to inhabit the space means to accept it as part of the work, but also to consider its real condition and its physical counterpart. Catalina is concerned with the other side of the scene. That is why the always contingent space enables a tie with real things and beings located outside the cave. But that

tie is established in the back of the shadow theater. The pact between things and their representations is sealed by the powers of the image, which are capable of relating incompatible dimensions and of opening up times with no feasible modality, able to join chance fleeting events and the drive of the eager gaze, willing to cross the path of that gaze with the path of other senses, with no single sense, and adept at linking the turbulent regime of the visual with the regulated order of writing. That mediatory, which is not conciliatory, faculty of the image allows it, if fleetingly, to couple sign and thing. "Art leaves the prey for its shadow," says Levinas. And that's right. In art, the value of truths is played out in appearance, and those truths do not cease to be true because not entirely real. Art never forgets the prey, even though it leaves it for its shadow. It covets them both and, for an instant, it can have them thanks to the faculties of imagination. For Catalina, those powers are magical—and they are, in fact, in a strict sense: they mock the limit of representation and leap into the things themselves. And that is the meaning of magic. And of ritual which, for a moment outside of ordinary time, sees no difference between face and mask, between priest and god, between prey and shadow. That is art's stubborn dream as it attempts to name

the unnamable and to evidence that which clamors from the other side—that place beyond the reach of symbols. Catalina crosses the threshold and looks for clues to her work in faces, events, and things outside the canvas, the painting, the space occupied. In a vegetable stand, in the back of a memory, or in a scene she sees on television, she looks for the trace of things that have a past of their own, off stage, even though they may have spent a brief moment on the painting. And that past, their past, is tied to what is shown in the circle of representation, it conditions and partly explains it, even if retrospectively. That's why anachronism is another key device in Catalina's work. Rupture with linear time jars established meanings and allows

the event to erupt, out of synch with its own time. "Time is out of joint," is how Shakespeare's much cited line puts it, and that out-of-jointedness renders cracks from which—through poetry, delirium, and dream—to get a glimpse of what lies outside the cave. Truth is not to be found there, but art knows that, if it were to be found, it would always be elsewhere. That displacement is one of Catalina's basic operations, which looks for the key to the entire space in each of its fragment, and turns that unfeasible and necessary longing into a radical and poetic impulse: the powerful and silent force that organizes the work according to a specific and unique order whose key is nowhere to be found—or, at least, not in the scene.



116-117: En la fiesta de Corpus, los bolivianos, en sus casas, las preparan por sus hijos, por sus amigos, por sus familiares, por sus compañeros de trabajo, por sus vecinos, por sus amigos, por sus familiares y por los barros y la decoración a la fiesta que se celebra.

16-117: Nella festa di Corpus, i boliviani, in casa, le preparano per i figli, per i amici, per i familiari, per i compagni di lavoro, per i vicini, per i amici, per i familiari e per i barri e la decorazione a la festa che si celebra.

16-117: Na festa de Corpus, de Bolivia, os arts de bolivianos preparan por sus hijos, por sus amigos, por sus familiares, por sus compañeros de trabajo, por sus vecinos, por sus amigos, por sus familiares y por los barros y la decoración a la fiesta que se celebra.

maluente (Stoccolma, 1960) en la fiesta de Corpus, los bolivianos, en sus casas, las preparan por sus hijos, por sus amigos, por sus familiares, por sus compañeros de trabajo, por sus vecinos, por sus amigos, por sus familiares y por los barros y la decoración a la fiesta que se celebra.

preparan por sus hijos, por sus amigos, por sus familiares, por sus compañeros de trabajo, por sus vecinos, por sus amigos, por sus familiares y por los barros y la decoración a la fiesta que se celebra.

All Saints' Day altar, Oruro, Bolivia. Photo Anders Ryman, from the book *Ritos de la vida*, Evergreen, China, 2010. In English: *Rites of Life*, Evergreen / Mul edition, 2009.

Asunción,
le 29 octobre 2016

INTRODUCTION

Approcher l'œuvre de Catalina León est une tâche difficile, non seulement par sa complexité conceptuelle, mais par la profusion d'images et de procédés. J'ai choisi de l'aborder par des contournements et approximations divers et de souligner son moment de réflexion, essentiel dans le commentaire d'un travail qui, malgré sa densité visuelle, se trouve soutenu par des discours denses. En réalité, le concept et l'image constituent des moments indispensables de n'importe quelle œuvre, mais l'analyse critique de celle-ci, dépourvue du talent imaginaire pour réunir des parties hétérogènes, doit des fois se contenter d'accentuer un de ces moments, bien qu'en sachant qu'il résulte tronqué sans l'autre.

L'édition des conversations intenses que j'ai eues avec Catalina ne fut pas moins problématique. Il ne s'agissait pas d'un entretien, mais d'un dialogue qui superposait ses réflexions et commentaires qu'elle menait souvent hors contexte, comme il arrive quand on suit la trace d'une œuvre qui existe à moitié au-delà de la scène de ce qui est représenté. Ses réponses, ses opinions et pensées ne sont pas mises entre guillemets ni en italique pour que mon approche n'installe

pas une séparation tranchante. J'espère que l'emploi de la première et la deuxième personne suffira pour déterminer si les propos sont à elle ou m'appartiennent ; un lieu d'énonciation ambigu rendra compte de ce troisième lieu qui s'ouvre dans toute rencontre créant un entrelacs. Lorsque les paragraphes du texte sont déplacés, c'est pour indiquer que ce qui est écrit dans les marges correspond à mes commentaires ou réflexions sur l'entretien mené avec Catalina.

PREMIÈRE PARTIE

MÉMOIRE ET MATIÈRE

L'atelier de Catalina, un espace généreux, comprend différents niveaux interceptés par des objets variés et, en particulier, par des tissus déployés, accrochés ou disposés à même le sol. Il s'agit de toiles peintes ou à demi peintes, découpées, essentiellement incomplètes car, même si elles sont déjà finies, elles sont toujours susceptibles d'être intégrées à une nouvelle œuvre. Les toiles configurent l'espace qui, marqué par des couleurs et circonscrit par des zones de blanc, s'étend ou se contracte ; hésite et se déplace selon les voies instables de la lumière.

Comme je l'ai déjà signalé dans notre conversation les mots et propos de Catalina s'entremêlent souvent avec les miens, de sorte que, au cours de la transcription, il est difficile d'identifier à qui appartient

tel concept, figure ou silence. Je crois lui avoir demandé comment elle préparait les toiles. Oui, c'est comme ça que tout a commencé. Les toiles, a-t-elle dit, ont des marques de rafistolage, des tâches d'humidité ou d'autres indices, comme s'il s'agissait de suaires (pourquoi justement des suaires ?). C'est elle-même qui prépare, ou « pré-dispose », les toiles, quelques fois pendant des années : elle les laisse se charger de la minutieuse mémoire de la matière même. Cette histoire sera plus tard le point de départ qu'elle devra confirmer ou réfuter. Souvent il lui faudra la réinscrire de plusieurs façons. On le sait : le travail de mémoire ne connaît pas de repos.

La matière précède le créateur, je pense et elle aussi est d'accord, mais la matière, pour elle, ne provient pas du néant, elle a sa propre histoire qui la conditionne lorsqu'elle se manifeste. Il n'y a pas de support neutre, chacun a la charge du temps ; le plâtre, par exemple, apporte ses antécédents et s'affirme avec une force propre ; c'est-à-dire qu'il constitue une matière vivante avec laquelle l'artiste entre en tension. Le travail consiste à éveiller le matériel, à activer ses énergies latentes pour qu'il commence à respirer et offrir de la résistance : pour qu'il s'affirme comme un autre, soit un allié, soit un adversaire. Par moments, cette tension devient violente. Catalina dit parfois il n'y a vraiment création de nouveaux sens qu'après avoir abîmé la peinture. Dans ces cas-là, il faut que le tableau soit perdu, abîmé, hors de contrôle. Je me souviens de Walter Benjamin quand

il affirmait que, des fois, il est nécessaire de forcer le langage pour qu'il révèle ce qu'il a de différent. Les choses avec lesquelles je travaille conservent tellement d'information, dit Catalina, qu'il me faut souvent démonter les récits qu'elles comportent, car ils interfèrent entre eux et se résistent à être reformulés ; mais en général, je suis les indices de cette information accumulée, au moins en partie.

Comme elle est chargée de signaux et contient la mémoire de son passé, la matière permet à l'artiste d'activer des images contenues en eux ; elle lui permet d'éveiller des puissances n'apparaissant pas à simple vue. Je m'appuie sur ce point, avec une très grande liberté d'interprétation, sur la différence entre le visuel et le visible¹ dont parle Didi-Huberman. Le premier terme concerne le domaine du regard et indique ce qui peut être imaginé ; le second engage la fonction de l'œil et fait référence à ce que l'on voit et peut être symbolisé ou rendu lisible. L'art ne s'intéresse pas vraiment au visible ou à l'invisible, mais à ce qui apparaît ou pas comme une image, qui a la propriété d'être visuelle.

Souvent, dit Catalina, même les yeux fermés, il y a dans la matière une présence qui nous émeut, quelque chose dont la connexion n'est pas de l'ordre du visible, qui s'ouvre à un autre lieu et renvoie en dehors du contexte. En fait, je pense que ce qui se passe extra-muros, aux intempéries, c'est ce qui intéresse vraiment l'art, anxieux de traverser le tableau de

la représentation et d'imaginer l'irreprésentable (le réel, au sens lacanien).

CONCEPTS

Je lui demande comment elle aborde son idée de projet. Quand je travaille, l'idée est toujours présente, dit Catalina, mais il ne s'agit pas d'une idée préalable : elle se manifeste lorsque l'œuvre est conclue. La peinture ne traduit pas une idée qui précède le processus même : elle la conforme au fur et à mesure qu'elle s'exprime dans le processus. Au début, continue l'artiste, je parlais de ce que j'avais d'urgent à dire, quelque chose de défini, mais avec le temps, j'ai fini par concevoir la production de l'œuvre en tant que l'acte d'envelopper un vide, comme s'il s'agissait de me dédire plutôt que de dire.

La figure de contourner un vide m'évoque encore le nom de Lacan, qui prend comme modèle du travail dans l'art la figure de la potière, qui crée en enveloppant le vide. « C'est à partir de ce signifiant façonné que le vase, que ce vide et ce plein comme tels entrent dans le monde »². Assurer que la potière part du vide n'équivaut pas à affirmer qu'elle crée *ex nihilo* ; cela veut dire promouvoir l'œuvre comme une image capable de présenter le néant, le manque, face au regard. Mais aussi, celle de préserver une absence centrale dans les choses pour en faire un principe actif de significations nouvelles³. Concevoir les formes comme si elles étaient soulevées autour d'un vide, c'est contester l'opposition

dichotomique forme/matière, qui comprend le second terme comme pure disponibilité configurable au moyen de l'action d'un moule formel, une idée préalable qui lui donne confection et sens.

J'ai des concepts concernant l'œuvre, dit Catalina, mais ils ne peuvent pas agir comme une idée préalable qui guide la peinture et se manifeste en elle. La production de l'œuvre dépend de ses conditions matérielles et il est difficile que la peinture puisse se soumettre à cette idée, qui se contredit, ou au moins s'altère, au cours de son exécution. Quand j'ai commencé, elle répète, j'avais plus d'idées comme point de départ, et je cherchais à les traduire dans la peinture, mais je crois de moins en moins aux certitudes qui s'expriment dans des œuvres : je crois que, pour les questions qui nous inquiètent le plus, l'art n'a pas de réponses achevées. On cherche, alors, au moyen de différentes formes (esthétiques, rituelles) à se vider, à se dépouiller jusqu'à pressentir son propre noyau de vide où pourront résonner d'autres vérités.

LES PERTES DE LA REPRÉSENTATION

Tu parles de dépouillement, mais aussi de récupération ; je suppose que « l'édition » esthétique des choses requiert l'effacement de l'excès d'information contenue en elles, mais elle a aussi bien besoin d'éveiller des contenus latents dans ces choses-là et récupérer les vérités qui pourraient s'évanouir. Oui, répond Catalina, j'essaie tout le temps de récupérer quelque chose

qui défaille ou qui est au point d'être oubliée ; tout le temps j'essaie de retrouver une expérience, un lieu, une situation ou un point critique de faiblesse ou de force. Je ne veux pas dire que je réussis : je ne demande pas tant à l'œuvre ; c'est-à-dire, je ne lui exige pas de missions propres au métier de vivre, une tâche qui mobilise des forces de l'esprit plus importantes que celles de l'art. Ce dernier occupe à peine une portion de la vie, ou manifeste une vie à petite échelle. Je crois que notre culture a perdu la puissance des communautés indigènes, par exemple, qui pouvaient ou peuvent entrecroiser art et vie et générer des fictions qui rendent compte de l'incertain.

Catalina traite tout naturellement un sujet épineux, presque angoissant pour la pensée occidentale : les limites de la représentation, les possibilités de franchir leurs seuils et faire face à ce qui ne peut pas être abordé avec certitude n'ayant même pas de nom ; le réel impossible, en termes lacaniens ; le côté nocturne inaccessible par la représentation symbolique. Comme d'autres cultures, les indigènes auxquels se réfère Catalina, parviennent à annuler pour un instant la distance entre le signe et la chose : les officiants qui apparaissent dans le cercle de la représentation ne représentent pas les dieux, à cet instant-là ; ils *présentent* des dieux ; ce sont des dieux. L'aura cultuelle, nommée par Benjamin, maintient et annule « la distance minimale ». La foi

religieuse permet de contourner l'obstacle de la représentation (l'hostie est le corps du Christ et non pas sa représentation). L'art, à sa façon, aussi : les symboles s'arrêtent face à ce qui est irréprésentable, mais les images nous laissent entrevoir brièvement l'autre côté, comme des éclairs qui ne dévoilent rien, mais qui permettent d'apercevoir le contour de l'« être en retrait », de vérités méconnaissables mais puissantes. Les images de l'art ne donnent pas des chiffres exacts, mais insinuent ce qui est radicalement absent et elles nous rapprochent des conjectures d'événements possibles. Les images font leur part : elles permettent d'imaginer. Détecter l'imminence.

L'artiste conclut : donc, pour moi, la peinture est une pratique qui constitue un champ d'essai et d'expérimentation, un laboratoire ; et non pas l'instance où se révèlent les certitudes et sont résolues les questions les plus graves de l'existence, comme celles concernant les expériences quotidiennes, le corps et les relations humaines.

LES CONSTELLATIONS

Nous avons touché un point sensible. Alors, je change de direction et lui demande comment elle conçoit une exposition. Elle me répond qu'elle fait différents essais, qu'elle discute avec des collègues, partage le processus avec d'autres, en cherchant à détecter ce que chacun d'eux perçoit au cours du processus. Elle dit : je

crois que je n'ai jamais fait une exposition sans demander l'avis des autres. Et comment tu te déplaces dans l'espace ? Même si je n'ai pas une idée préalable de ce que je veux réaliser en peinture, j'ai une intuition du climat et de l'émotion que je veux générer : je change de place les œuvres jusqu'à arriver à les rapprocher au maximum pour créer l'atmosphère et atteindre une connexion avec ces sensations ou sentiments. Mais ces opérations-là ne sont conçues ni pour produire des œuvres autonomes, ni même pour produire des œuvres ; les pièces s'ajoutent et à un moment donné, elles acquièrent soudain une force qui leur permet de prendre forme en tant que productions indépendantes. Les œuvres manquent de propriétés en elles-mêmes ; elles deviennent le résultat d'actions relationnelles.

Il y a un moment où les points s'alignent d'une certaine façon et favorisent la conformation d'un diagramme ou, du moins, d'une figure tracée par l'union de points disponibles. Quand elles entrent en rapport dynamique entre elles, les images génèrent des synergies qui, configurées comme des formes, produisent et renforcent les excédents de sens. La forme cristallise face au regard l'une des dispositions possibles des points : celle qui correspond à une vocation des choses inconnue, découverte par l'artiste, ou une création de celui-ci, qui sélectionne celle qu'il considère la plus puissante, la mieux adaptée à la recherche de ce climat et de cette

émotion. Pour un instant, le kaléidoscope arrête son mouvement et permet de capturer une forme. Elle sera comme ça, contingente : elle va dépendre d'une gestion spécifique, des conditions du temps et de l'espace. Toute création contemporaine donnera lieu à une installation : une œuvre site-specific, à durée spécifique. Elle produira une œuvre qui n'exprimera plus l'incarnation d'une idée préalable, mais le résultat de forces déclenchées par l'artiste et confrontées à un lieu et un moment. La forme est forgée face au regard d'une distribution hasardeuse, même si elle est impulsée par l'artiste, autorisée par les circonstances de lieu et de temps. Un emplacement aléatoire, mais conditionné aussi bien par les énergies et la disposition de la matière que par les conditions particulières de la production. La mise en contingence de l'œuvre d'art, sa déconstruction, permet que le lien entre forme et matière ne soit pas conçu dans les termes d'une disjonction binaire (*eidōs/morphé*), mais d'une tension dialectique, l'indicible en termes de Derrida : dépendant de situations spécifiques, non de la gestion d'essences préalables. C'est pourquoi, l'œuvre de Catalina explore le comportement de la toile (sa consistance, ses taches et ses plis, ses effilochures et ses signaux) en confrontation avec son propre concept, avec l'espace, et contre les

contextes qui changent les caprices de l'histoire. Voilà la raison pour laquelle une telle œuvre ne suit pas le scénario d'un discours préalable : l'idée et le désir avancent en litige avec les conditions de sa production et les arbitraires de la matière.

DES FIGURES SUBSIDIAIRES

Face à un sujet qui est devenu très compliqué, j'ai recours à une question conventionnelle (tout en sachant que la réponse ne le sera pas) : Quel est le point de départ de ton travail ? J'ai un grand stock de toiles. Pour commencer, je pars de figures qui éveillent le désir en moi, l'envie de les posséder. Ce sont des figures ou des illustrations qui proviennent de mon entourage: des livres ou n'importe quelle autre source. Souvent, une seule image récurrente peut générer la nécessité de différentes interprétations qui se répètent et se multiplient au cours du temps. En général, il s'agit de motifs très simples provenant de planches de l'histoire de l'art. Je trouve la peinture italienne particulièrement suggestive. J'emploie des représentations de peintures maniéristes, de palais romains, de murs pompéiens, de ruines de *domus* qui conservent l'intégrité du moment dont ils ont pu absorber les réserves de leur propre temps. Je m'intéresse aux livres qui s'arrêtent sur les détails, les fissures, les hasards de la matière, ou bien sur les aspects secondaires, à valeur strictement ornementale, comme les fruits et les fleurs, les accessoires et les fragments, les résidus de ce qui a été laissé en marge des lieux centraux

et des premiers plans. Je me sens aussi interpellée par les ornements mineurs de l'architecture, mis de côté, ainsi que par les personnages secondaires, les figurants capricieux, présentés tout simplement comme ornementaux, mais pourvus d'une fonction narrative. Dans cette optique, je scrute certains motifs relégués ou, du moins, pas marquants, comme les détails d'une urne funéraire d'un boulanger du Ier siècle. Ou bien, je m'arrête sur les éléments des Loges Vaticanes, peints par Raphaël et d'autres artistes inspirés du style *Domus Aurea* de la peinture romaine. Etant donné le manque d'importance concédé à cet espace (couloir mineur du Palais Apostolique), on a inclus des dessins petits et extravagants, base de la « décoration grotesque » européenne.

Cette figuration menue et marginale introduit des personnages adventices ; des figures subreptices, capricieuses ; des chiffres de narrations hermétiques. Ce qui est bien dans les livres de reproductions c'est qu'ils permettent de voir cette iconographie additionnelle avec les mêmes droits visuels que la principale ; mais ils facilitent un autre accès à l'œuvre grâce à l'isolement des détails et au changement d'échelle ; mais aussi parce qu'il y a un rapprochement.

Selon Catalina, ce rapprochement permet de pressentir que les motifs ornementaux, apparemment pourvus d'une simple valeur accessoire, ne sont pas si innocents que cela. En général, ces figures périphériques ont plus de possibilités de sauvegarder des contenus ésotériques et déclencher des délires ; de dissimuler

des figures furtives, impropres au premier plan. Voilà pourquoi les artistes leur confient la garde de signifiés qu'ils veulent préserver du premier regard. Or, en plaçant au centre ces motifs éloignés, les illustrations permettent de les remarquer et en les faisant apparaître sur scène d'une manière spéciale. Et ce bouleversement des rôles provoque un trouble intéressant sur la scène de la représentation, qui ne peut pas être considérée une cage de scène soumise à l'ordre du visible et du lisible, mais comme un espace visuel régi par l'ordre des privilèges donné par le jeu des images. Si la photographie récupère un détail accessoire du tableau en l'écartant de son contexte, et le met au premier plan, elle provoque un faux pas dans l'ordre de la représentation : elle met en relief le caractère arbitraire de la position occupée par les figures de cet ordre et promeut une altération dans le régime du visible.

En faisant référence à Rancière, je pense que ce bouleversement parce qu'il permet de rendre visible les moments omis dans le scénario trouble, ne serait-ce qu'à peine, l'ordre de la représentation.

Comment travailles-tu ces motifs récupérés des arrière-plans et de tous les recoins ? Je les copie, j'en fais une appropriation. Tu les inclus dans ton œuvre avec une certaine logique ? Non, la plupart du temps, j'agis par intuition ou par pulsion ; la décision vient à la fin, pour ajuster et conclure. L'idéal serait d'arriver à une situation qui suspend tout calcul et jugement ; il s'agit de conquérir une image, comme on conquiert une

syntonie musicale. Quand je parle de laisser de côté un travail calculé ou un jugement réfléchi je ne veux pas dire assumer un processus purement irrationnel ou mécanique, mais atteindre un état d'indifférence qui génère des mouvements synesthésiques : pouvoir écouter la peinture, qui passe alors davantage par l'ouïe que par les yeux. L'œuvre nous permet alors d'entrer en connexion avec les choses d'une autre façon, avec une autre intelligence, par une voie parallèle de la connaissance. Lorsque je suis sur cette fréquence, je vois tout très clairement.

ESPACE ET CIRCONSTANCE

Soudain, nous parlons des différentes dimensions des toiles et ce thème nous conduit vers la question de l'espace contenu dans les œuvres. La taille des toiles, dit-elle, est en rapport avec la hauteur et la largeur des murs de l'atelier et avec le sol de la terrasse ; c'est-à-dire que les toiles doivent s'adapter à la fonction de couvrir et transformer un espace spécifique ; et puis, de l'habiter. Ma maison-atelier est un espace recouvert de toiles sur lesquelles je laisse des traces ; si les toiles ne suffisent pas à couvrir l'espace, j'ai recours à des pièces de tissu pour rafistoler les failles et les absences. Avant de devenir des œuvres, ces toiles en processus accompagnaient mon quotidien; elles étaient couverture, foulard, coussin. L'œuvre réussie est celle qui peut survivre à l'usage des jours et aux rafistolages qui complètent ce qui manque et, dans quelques cas, survivre même avec ce manque. C'est comme ça que l'œuvre se construit, en complétant

les espaces avec ingéniosité, dans la mesure où ils peuvent être complétés. Je l'interroge sur l'interaction œuvre-espace et elle répond : je ne fais vraiment pas trop de différence entre l'œuvre et l'espace. Je cherche à créer des espaces envoûtants dans lesquels le visiteur se trouve enveloppé par l'œuvre, afin qu'elle puisse configurer une voie pour y accéder. Ce passage requiert que cette œuvre soit défiée, encadrée ou assiégée par les espaces. Et qu'ils se trouvent chargés de possibilités évocatrices et suggestives, marqués par une certaine histoire qui leur est propre. Je crois que si les œuvres n'arrivent pas à avoir incidence dans de tels espaces, elles ne sont pas achevées.

Cette considération de Catalina pose des questions qui sont au centre de la contemporanéité. Elle renvoie, en premier lieu, à la contingence de l'œuvre, parce qu'elle est le résultat d'un travail spécifique. Une œuvre n'est pas l'incarnation d'une idée préalable : c'est le fruit d'une tâche située. L'idée conçue par l'artiste doit être confrontée aux particularités physiques de l'espace, à la résistance et aux facultés (les caprices) de la matière, aux conditions des moyens techniques et à la gravitation des circonstances historiques : le concept entre en tension et friction avec le monde que l'œuvre essaie d'interpréter, de dénoncer ou perturber. Voilà pourquoi chaque œuvre est une installation dans un espace particulier : une œuvre site-specific. Mais

aussi à temps spécifique. Marquée par la contingence, la catégorie « installation » suggère la disposition spatio-temporelle d'objets. Mais à vrai dire, tout type d'œuvre est contingente : elle doit résoudre *in situ* les oppositions graves qui conditionnent sa disposition ; c'est-à-dire, il lui faut déconstruire dans chaque cas les dichotomies binaires qui scindent la pensée occidentale sur l'art (forme/contenu, forme/matière, concept/image, etc.) Ces contradictions ne peuvent être ni ignorées (elles scindent le langage) ni tranchées d'une manière logique à partir d'une position qui précède sa circonstance. Ce qui équivaut à dire qu'elles sont indécidables ; ce qui ne veut pas dire qu'elles ne puissent pas être résolues, mais qu'elles ne peuvent pas l'être de façon abstraite et une fois pour toutes. Catalina travaille la spécificité de l'espace pas tellement au moyen de l'emploi d'objets (même si elle s'en sert souvent), mais en particulier de celui de peintures. Les toiles occupent l'espace et sont conditionnées par celui-ci, mais manquent apparemment de volume. Et je dis « apparemment » non seulement parce que, en fait, les toiles sont liées à l'espace par leur disposition, mais aussi parce que ces toiles se trouvent imprégnées de taches (de peinture, saleté ou humidité), traversées par des déchirures, des rafistolages et des coutures, et

repliées par des plis qui, quand ils montrent l'autre face, contestent le caractère bidimensionnel du support. Ce fait affecte la portée de l'espace de la représentation. D'une part, les taches d'humidité ou de teinture présentent le matériel qui imprègne le tissu, mais elles exhibent aussi leur impression ou leur trace. Devenues taches, la peinture, les moisissures ou la poussière deviennent des empreintes d'elles-mêmes ; elles signalent la présence/absence de leur propre matérialité. Mais ce qui tache ne reste pas à la surface : ça s'introduit dans les interstices du tissu et, en traversant son corps extrêmement mince et passant de l'autre côté, il instaure une épaisseur, un volume minimale qui donne à la planche un statut tridimensionnel. D'autre part, les plis auxquels est soumis le tissu laissent aussi une trace de leur doublure et démentent la bidimensionnalité du plan : le fait de plier et déplier le tissu actif, une fois de plus, l'espace entier où se montrent simultanément la face et le revers, la présence et l'absence d'un côté ou de l'autre. C'est pour cette raison que l'espace spécifique intervient dans l'œuvre même ; les toiles le traversent et sont traversées par lui.

-
ŒUVRES

Lors d'une séance de travail (une autre rencontre animée par le dialogue intense), Catalina et moi nous avons parlé sur des œuvres spécifiques. Même si elle soutient que toutes ses œuvres sont pareilles parce qu'elles sont motivées par la même obsession, à vrai dire, le spectre de thèmes, techniques et contenus permet une diversité remarquable de propositions et solutions.

1. Patio ou Peinture pour sol et plantes

Voilà comment Catalina décrit cette œuvre : c'est une peinture où l'on peut entrer, rester à l'intérieur et la parcourir en marchant sur le plancher peint. C'est une peinture-espace, une peinture-jardin. Comme elles sont disposées sur scène, les plantes vertes deviennent des représentations d'elles-mêmes et, par ce dédoublement, nous laissent percevoir un lien avec le sacré.

C'est ainsi que les plantes activent un court-circuit représentationnel, parce qu'elles sont elles-mêmes, mais elles sont aussi des images (la scène de la représentation ne peut éviter le dédoublement entre le signe et la chose). La nature grandit dans la peinture comme elle grandit dans l'espace quotidien de sa maison-atelier mais, comme elle est marquée par la représentation, elle incube en elle-même une distance, auratique, qui la sépare en partie de la vie. L'interstice que produit la distance

auratique ouvre une voie d'accès au sacré. Ce terme ne s'emploie pas ici au sens religieux : il renvoie à des zones où se préservent des expériences exceptionnelles ou bien des objets ou des situations qui se connectent avec ces zones. C'est pourquoi, le sacré peut être pris ici dans un des sens employé par Mircea Eliade : comme hiérophanie, concept selon lequel le sacré ne s'oppose pas au profane, mais le complète, le manifeste dans des objets et des lieux. Dans ce sens, Catalina comprend que les espaces, éléments et peintures ne sont pas sacrés en eux-mêmes, mais qu'ils permettent une connexion avec des forces qui transcendent le statut ordinaire des choses. Nous sommes plus près du terme romain *sacer*, comme « sacrum » ou « consacré », que de celui de « sacré » dans le sens religieux-institutionnel. Nous sommes près aussi de la proto aura de Benjamin qui provient du culte : de la distance qui investit de caractère extraordinaire un objet⁴.

Voilà pourquoi, affirme Catalina, dans cette rencontre avec le sacré les pratiques artistiques et les images peuvent jouer un rôle de médiateur, surtout lorsqu'il s'agit d'une image investie par le poids de la tradition, une production collective, qui se socialise parmi ceux qui partagent le culte. Mais l'art touche à peine ces dimensions ; peu de fois a-t-il la grandeur ou la force pour habilitier des accès au sacré. Plus que profane, l'art contemporain

est trop laïc, trop anthropocentrique comme pour éveiller l'exceptionnel du monde. Je lui réponds : l'art a perdu ses fondements et ses certitudes, mais non pas son désir d'absolu (appelons cela l'Être, la Vérité, le Réel impossible), qui le pousse à chercher obstinément au-delà des limites de la propre scène de la représentation. Elle me répond, à son tour, que dès que l'absolu se manifeste (l'Être, la Vérité, le Réel), les terrains où cela se passe deviennent religieux, non pas artistiques. C'est une longue conversation ; nous sommes d'accord sur le fait que le sacré admet plusieurs formes d'accès et manifestation qui ne sont pas toujours définitives ni même pas claires, car si elles l'étaient elles seraient des dogmes : en fixant l'absolu elles perdraient le sacré, en tant que magie et poésie. Une fois de plus, l'art pivote autour de l'indécidable, de ce qui est et ce qui n'est pas. Mais cette ambivalence n'est-elle pas marquée par le domaine même de l'image ?

2. Croix imaginaire

Ce titre comprend différentes œuvres, qui peuvent aussi agir de façon séparée. Voici les commentaires de certaines d'entre elles.

Nid de fournisseur

J'ai eu l'idée de cette œuvre spontanément un après-midi d'été à Córdoba, pendant ma pratique de méditation. À ce moment-là, je me sentais comme à l'intérieur d'un grand œuf noir, motivée en partie par l'attraction que j'éprouve pour les oiseaux, les espaces envoûtants, les

matrices. Plus tard, j'ai appris que Marta Minujín en avait construit un géant en 1976, et c'est alors que j'ai écrit un texte qui faisait référence à cette action. Je voulais construire le nid comme le fait le fournisseur, par accumulation de boue disposée de façon circulaire. Le constructeur Julio Edgardo Alfonzo m'aida. C'était lui le fournisseur ; il était guidé par le souvenir de comment l'oiseau montait son nid à Entre Ríos, le lieu de son enfance ; mais après trois mois la boue ne séchait pas, car la chaleur du soleil n'entraînait pas suffisamment dans la galerie. Un soir, Julio a fait un rêve où des œufs tombaient d'un nid ; c'était un signe inquiétant qui rendait encore plus sombre le fait que le nid ne pouvait pas sécher. J'ai, donc, considéré l'œuvre terminée et elle a été exhibée telle quelle, inachevée. Julio retourna au village de son enfance ; il a déménagé comme le font les oiseaux fournisseurs quand ils ne peuvent pas finir leurs nids.

Catalina soutient qu'un nid est une matrice ; une œuvre en quelque sorte aussi ; elle éveille certaines significations et en attire d'autres, qui restent en suspens, à l'attente d'être interpellées.

Le nid est aussi une absence recouverte, comme un trou qui enveloppe la boue de la potière : l'espace disponible pour aimer les sens dispersés qui sont « en l'air » de toute situation. Cette idée de l'art se trouve près de la figure de Heidegger de *Lichtung*, une clairière dans le bois pour appeler l'événement. Selon cette figure, la tâche de l'artiste consiste à dégager une scène propice

pour la représentation : pour la représentation des faits ou des choses qui, bien qu'ordinaires, acquièrent une signification nouvelle quand elles se voient attirées par cet espace vacant et se manifester là.

C'est pour cette raison-là, répond Catalina, que la décision de Julio commence à faire partie de l'œuvre : et celle-ci s'investit de contenus qui n'étaient pas présents dans son concept initial. Ainsi, quand j'ai eu l'idée de construire le nid de fournisseur, je ne savais pas pourquoi j'avais choisi ce thème. Plus tard, j'ai trouvé des raisons qui pourraient expliquer mon choix rétroactivement, comme un *après-coup*. Le fournisseur c'est l'oiseau national, mais aussi, une figure propre de l'imagerie de l'aristocratie rurale, ce qui crée un conflit de représentations (symbole de tout le pays versus image d'un secteur, hégémonique). Au cours du processus de construction du nid, l'Argentine se trouvait en plein affrontement entre les politiques publiques gouvernementales et les intérêts sectoriels de la campagne. Ils ont gagné la lutte, ce qui a signifié pour moi que l'incomplétude de l'œuvre traduisait par là un projet de pays qui n'a pas pu être.

Homme avec branche

Le portrait *Homme avec branche* surgit à la croisée de deux situations. La première, vue par la télévision lors d'une émission d'urgences médicales, réfère à l'étrange cas d'un sportif dont le cou fut traversé par une branche lorsque il faisait du jogging sur un chemin boisé. Envahi par la végétation et lucide à ce

moment crucial, aux dires de Catalina, l'accidenté attendait la décision des médecins qui ne savaient pas si le soumettre ou pas à une chirurgie pour lui extraire le corps étranger, incrusté entre la trachée et l'œsophage (finalement, il a été opéré). La seconde, réfère à un homme qui m'a vendu une persienne en bois ; il avait souffert un accident assez similaire. J'ai peint son portrait sur la persienne, serein et expectant, traversé par la branche à la hauteur du cou. L'histoire de son accident était écrite en crayon sur un chemin qui parcourait le mur de la galerie en signes minuscules et unissait la peinture avec le nid de fourmier.

C'est une œuvre à fort caractère performatif, je commente à l'artiste. Elle rend compte du rapport entre les choses et les images qui entrent sur la scène de la représentation et puis la quittent ; mais elle manifeste aussi un lien entre le support d'inscription (la persienne) et le portrait peint sur elle ; pour finir, elle continue le chemin du déplacement métonymique des choses représentées. Je crois qu'il existe une synchronie entre les choses et leurs représentations, répond Catalina. Les choses conservent des informations qui peuvent se manifester, toujours partiellement, dans l'œuvre quand celle-ci sait comment les provoquer. Ainsi, les œuvres ne sont pas des projections que nous faisons sur les choses ; elles traduisent, au moyen des formes, des rencontres avec des puissances des choses. La persienne m'intéresse en tant que dispositif qui sépare l'intérieur et l'extérieur, la lumière et

l'obscurité, le visible et le distinguable. Mais ce qui définit sa présence dans l'œuvre et lui ajoute un plus de signification c'est l'information concernant le fait que l'homme qui l'a vendue ait souffert un accident comme celui du sportif. Le hasard intervient fortement dans le travail car, même accidentellement, il provoque des croisements.

L'art souligne des connexions latentes entre les choses. Il crée des diagrammes entre des points qui s'attirent : il découvre des affinités secrètes entre certaines situations et il le fait avec tant de force, conviction ou imagination que ces liens génèrent un événement ; c'est-à-dire, ils produisent de nouvelles situations qui ne finissent pas de se conclure, qui continuent entrouvertes à d'autres lectures et ordres. Cette pulsion performative, emphatisée dans l'art contemporain, franchit le linteau de la scène de la représentation et interfère dans l'ordre des choses et des faits, qui réapparaît disloqué sur cette scène.

Converties en perles tes larmes jaillissent de la mer

Le titre, pris de la chanson de Chavela Vargas, désigne une série qui intègre plusieurs peintures, toutes conditionnées par son interaction avec ce qui se passe en dehors du cadre de la représentation. On analyse cette œuvre au moyen du registre de quatre opérations qui réfèrent à l'au-delà de sa propre scène : 1. L'élaboration de petites histoires qui conditionnent

l'œuvre sans la déterminer. 2. La mise en œuvre des mêmes matériaux employés. 3. Le débordement physique de la scène, et 4. Le renoncement à un sens fixé au préalable qui guide ce qui apparaît en elle.

1. Narrations. Cette série, dit Catalina, fut réalisée en partie dans mon atelier au quartier de l'Abasto ; les peintures traduisent à leur façon le rapport de proximité que j'avais avec les migrants péruviens qui habitaient le même immeuble. Souvent, une voisine et moi gardions leurs enfants pendant qu'ils travaillaient. Plusieurs de ces peintures sont liées à mon histoire personnelle, mais celle-ci n'apparaît pas directement : l'œuvre se nourrit de certains souvenirs pour les oublier ensuite ou, du moins, les laisser de côté. Je ne m'intéresse pas au registre de renseignements biographiques ; je peux partir de petits souvenirs, mais je prétends que la narration de l'œuvre se détache de l'anecdote et se développe de manière autonome en ce qui concerne son point de départ. Si ce qui est personnel est trop fort et se résiste à être relégué par l'œuvre, alors je la maintiens séparée du circuit de l'exhibition et de la vente.

Par exemple, à la mort de celle qui avait été ma bonne, j'ai fait cinq portraits d'elle où mes cheveux réels, appliqués aux peintures, représentaient les siens. Cette œuvre n'a pas été à la vente, car elle constituait un rituel ou une offrande : l'attente d'une connexion possible.

2. Matériaux. Dans plusieurs cas, le matériel ou le support de l'œuvre deviennent

de signifiants propres. Catalina partage un exemple : à un moment donné, j'ai eu besoin de clouer une toile à un morceau de mur en plâtre et ce matériel, absorbé par l'œuvre, a fini par faire part d'elle, avec le même statut de matérialité constitutive de la toile. La même chose se passe avec les morceaux de bois rencontrés dans la rue ou les châssis qui ne fonctionnent plus comme support de peinture, mais qui deviennent une partie de ses dispositifs de signification.

La structure qui encadre et soutient la peinture –le « parergon » au sens kantien ; repris par Derrida –constitue l'indécidable : « mi-œuvre, mi-hors œuvre ; ni œuvre ni hors-œuvre »⁵. En même temps interne et externe, accessoire et principal, le parergon résulte une zone indispensable de médiation ; il agit comme une interface entre ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur du cadre de la représentation. Ce cadre inclue non seulement la moulure et le support de l'œuvre, mais les composantes matérielles et le contexte spatial, historique, sociopolitique et culturel : les conditions spécifiques qui encadrent et situent l'œuvre et déterminent son caractère contingent. Le caractère oscillatoire des limites de l'art marque fortement l'œuvre de Catalina, confrontée, comme toute œuvre contemporaine, au double défi de sauter en dehors du cadre et, simultanément, délimiter un espace propre, bien qu'hasardeux et provisionnel. Cela

explique que les choses et événements du dehors-de-l'art s'infiltrèrent systématiquement dans les territoires entrouverts qui conforment cet espace, de même que les signes et images qui apparaissent sur scène sautent en dehors d'elle et se confondent, par un instant, avec ce qui arrive extra-muros.

3. Lieux. Cette figure de Catalina fonctionne aussi comme un espace qui convoque des faits et des objets divers : la peinture abandonne sa bidimensionnalité, elle se déploie, sort d'elle et devient un lieu disponible. Un territoire qui se charge d'os, de coussins, de décombres, de noms brodés des personnes de son entourage, de restes domestiques et d'images provenant de l'histoire de l'art. Devenue installation, la peinture convoque à son tour d'autres peintures dont l'hasardeuse disposition empêche qu'elles soient ordonnées dans un mouvement d'étapes enchaînées.

4. Anachronismes. Il faut dire qu'en général, la peinture manque d'un sens préétabli ; elle est disposée sans faire attention à un principe ni à une vocation d'une fin. Par la rupture d'un ordre temporel, répond Catalina, je voudrais plaider contre l'idée de la mort de la peinture : celle-ci ne peut pas mourir parce qu'elle bouleverserait le cours du temps et la mort ne peut être pensée qu'en termes linéaux, comme clôture d'un processus séquentiel. À peine s'est inaugurée l'exposition, les gens ont commencé à s'approprier de ses pièces

et à les emporter. Face à l'absence de réponse de la part du galeriste, quelques jours après la fermeture de l'exposition saccagée, j'ai décidé d'organiser une vente des pièces qui la composaient au magasin de fruits et légumes du coin. Le vendeur m'a prêté les étagères, j'ai apporté une balance et je vendais au kilo les objets et les peintures, cumulés par terre : 15 pesos tous les 100 grammes.

-
CODA

Cette fin imprévue ne ferme rien ; elle entrouvre plutôt d'autres lieux du monde de Catalina ou, du moins, elle nous permet de percevoir certains de ses moments primordiaux. Pour elle, habiter l'espace c'est un moment premier ; elle cherche à le faire minutieusement, petit à petit, poussée plus que par les chiffres ambigus du désir et de l'odorat que par le concept et ses raisons claires. Le concept se trouve toujours présent mais décalé par rapport à l'image : soit il est trop en avance soit il est en retard ; dans les deux cas il n'arrive pas à synchroniser ses temps avec les imaginaires et laisse des ouvertures qui permettent d'entrevoir d'autres scènes ou, du moins, des indices d'autres acteurs ou d'autres choses.

Habiter l'espace suppose de l'avoir fondé avant, ou bien l'installer en même temps que de l'avoir occupé ou, finalement, le localiser après,

marqué déjà par les choses qui le comblent ou les pas qui laissent leurs traces avec leurs itinéraires changeants. En tout cas, habiter l'espace c'est l'assumer comme faisant partie de l'œuvre, mais aussi le considérer sa condition réelle et sa contrepartie physique. Catalina se soucie de l'autre côté de la scène ; c'est pour cela que l'espace, toujours contingent, habilite un lien avec les choses et les êtres réels placés en dehors de la caverne. Mais ce lien s'établit depuis le fond du théâtre des ombres. Le pacte entre les choses et leurs représentations est authentifié par les pouvoirs de l'image, capables de mettre en rapport des dimensions incompatibles et d'ouvrir des temps qui n'ont pas de mode possible, aptes pour profiter du hasard de faits fugitifs avec la pulsion du regard anxieux, disposés à croiser le parcours de celui-ci avec la direction des sens sans sens unique et habiles à entreprendre le turbulent régime du visuel avec l'ordre normatif de l'écriture.

Cette aptitude médiatrice, mais non conciliatrice, de l'image lui permet, ne serait-ce que fugacement, d'unir le signe et la chose. « L'art lâche sa proie pour l'ombre » dit *Lévinas*⁶. C'est vrai : pour l'art, la valeur des vérités se joue dans les apparences ; mais elles ne cessent pas d'être telles même si elles ne sont pas tout à fait réelles. Bien qu'il la lâche pour l'ombre, l'art n'oublie

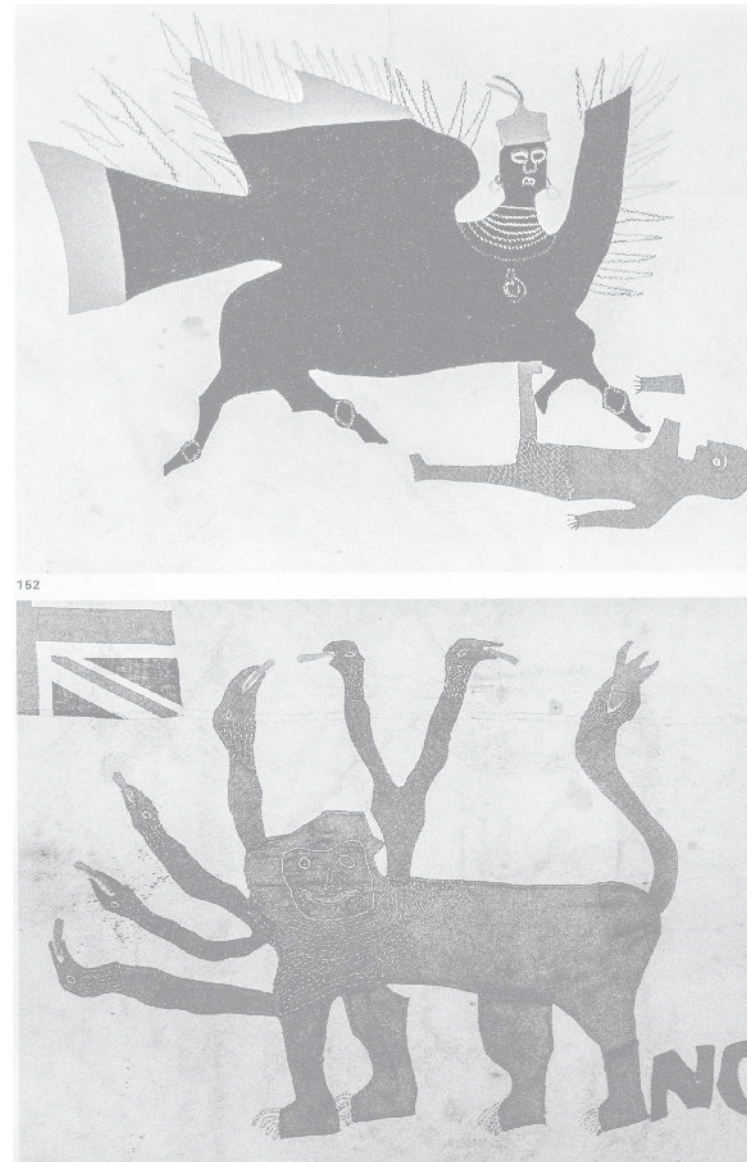
jamais sa proie ; il désire les deux et, pour un instant, il peut les avoir grâce aux facultés imaginaires. Catalina comprend que ces forces sont magiques ; et elles le sont, au sens strict : elles arrivent à tromper la limite de la représentation et à sauter vers les choses mêmes. Voilà le sens de la magie. Et celui du rituel, qui arrive à identifier pour un instant (en dehors du temps ordinaire) le visage et le masque, l'officiant et le dieu, la proie et son ombre. C'est celui-là le rêve obstiné de l'art, qui cherche à nommer l'innommable et à donner de l'apparence à ce qui pousse de l'autre côté, au-delà de la portée des symboles. Catalina franchit le linteau et cherche les pistes de son œuvre dans des visages, des faits et des choses qui sont en dehors de la toile, du tableau et de l'espace occupé. Elle cherche dans un magasin de fruits et légumes, au fond d'un souvenir ou d'une scène de télévision la trace des choses qui, même ayant passées par le tableau, ont une histoire propre, hors-champ. Et cette histoire se lie avec ce qui se montre dans le cercle de la représentation, elle le conditionne et l'explique en partie, bien que d'une manière rétrospective.

Cela explique pourquoi l'anachronisme est un autre dispositif fondamental dans l'œuvre de Catalina. La rupture du temps linéal altère le sens établi et permet l'irruption de l'événement, en désaccord avec

son propre temps. *Time is out of joint*, selon le très souvent cité Shakespeare, et cette déconstruction du temps crée des interstices à partir desquels on aperçoit – au moyen de la poésie, le délire et le rêve- hors de la caverne. Ce n'est pas là que se trouve la vérité, mais l'art sait que, si on pouvait la retrouver, elle serait toujours de l'autre côté. Ce déplacement constitue une manœuvre de base dans le travail de Catalina, qui cherche dans chaque fragment la clé de tout l'espace. Et fait de ce désir irréalisable et nécessaire une pulsion radicale et poétique : la puissante et silencieuse force qui organise l'œuvre selon un ordre propre dont on ne trouve pas la clé ; du moins sur scène.

1. Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, CENDEAC, Murcia, 2010, p.28.
2. Lacan, Jacques. *Le Séminaire 7. L'éthique de la Psychanalyse*.
3. En ce qui concerne le travail de l'artiste, le sujet lacanien du « manque du manque » pourrait s'interpréter comme le besoin d'ouvrir les espaces d'inscription au milieu d'une scène visuellement comblée par la pollution du langage instrumental du marché.

4. Ce concept peut être mis en rapport avec la figure lacanienne de "sublimation": on sublime un objet quand on le met à la place de la Chose (un lieu consacré).
 5. Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 130.
- Lévinas, Emmanuel, *La realidad y su sombra, Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, Editorial Trotta, Madrid, 2001.



Peter Adler / Nicholas Barnard, *Asafo! African Flags of the Fante*, Thames and Hudson, London, 1992. Pebble collection, London.

61 Sobre Vergel,
 en dos partes
71 On Vergel,
 in two parts
81 À propos de Vergel,
 en deux parties

Alejandra Aguado

I

Si toda práctica artística es proceso, me animo a decir que el que identifica a la obra de Catalina León tiene siempre que ver con la reanimación de espacios, su transformación en materia viva y reflexiva, sean estos la superficie de una tela, de una placa de madera o el vacío de una sala. Más allá de la belleza de la obra terminada –pintura o instalación–, su trabajo es una manera de *ocupar* esas zonas. Algo que implica, a su vez, alternar la estimulación de esas áreas o volúmenes callados mediante su propia acción –su voluntad de pintora– con la escucha de todo aquello que tiene para decirle el material, el paso del tiempo, el accidente o incluso la intemperie –voces que se traducen como marcas que su obra recibe.

No hace mucho tiempo, Catalina me habló de su trabajo como “una manera de habitar el tiempo”. Creí entender con claridad, en ese entonces, la importancia de penetrar a través de su obra en el ritmo vital, el del cuerpo, el de la naturaleza y el que resulta de la afectación de uno en otro, el de ella en su entorno. Cada pincelada, cada puntada, cada tajo o quiebre, cada mancha de humedad, es una medida de tiempo y un indicio sobre la velocidad o pausa con que ese tiempo fue vivido. Es tiempo en uso, en acción; tiempo revelado y de revelación. Al volver a reflexionar sobre esto, me doy cuenta hoy de cómo esa manera de habitar la dimensión temporal es solo el costado abstracto del modo en que habita el espacio. Su parte inmaterial. Más aún, se me hace ahora evidente cómo, en esa exacta traducción del tiempo en el espacio o zona habitada, en la manera en que tiempo y espacio se amalgaman, en que estas dimensiones mudan una en otra, la práctica artística se convierte en un acto transformador. Esto sucede ante la invitación a entrar en un ámbito en el que la atención se pone en cómo ser y estar en ese tiempo, lo que permite una conexión más intensa que la habitual con nuestro mundo interior y con lo que nos rodea.

Todo lugar habitado por Catalina es un espacio abierto, una posibilidad. Un sitio en el que sucede –porque se permite, se provoca o se espera– algo. Ese devenir no es solo fundante de las formas que adquieren sus trabajos sino que se vuelve fundamental como proceso de producción simbólica. De la misma manera que ocurre en los pequeños altares que Catalina arma sobre una mesa o estante donde vive o trabaja y en el que ubica imágenes, objetos o elementos orgánicos pero donde deja siempre un área desocupada para que en ella habite lo inmaterial; sus obras son superficies inicialmente despejadas que le hacen lugar a la espiritualidad, a lo afectivo, a la magia. Sobre ellas van manifestándose imágenes y símbolos que a su vez son vínculos entre la vida íntima y lo exterior o superior a ella, son energía que se extiende en el tiempo y en el espacio y en la que se amplía lo personal. El vacío o lo dado (aquello que no se pone en movimiento ni en duda) funciona así como un lugar provocador, un llamador. Es el vehículo que permite la transformación y la carga de sentido. En él se manifiesta el símbolo; allí se conectan vida y conciencia. O, como dice Catalina, vida y destino.

El trabajo que Catalina León desempeña desde Vergel –una asociación civil que funciona desde 2010 entrelazando arte, salud y educación, y que inició y lleva adelante junto con otras artistas– opera de la misma manera que su obra. Su principal programa ha consistido en fomentar un encuentro con el arte para niños y adolescentes en situación de internación hospitalaria. Organiza, con este objetivo, espacios de producción donde se habilite la creación artística y se transforme el lapso de internación. Vergel incentiva, así, la apertura de un espacio-tiempo que “posibilite el contacto con los sentimientos, colabore con el manejo de los síntomas, amplíe las habilidades cognitivas, mantenga activos los procesos de aprendizaje y sea vía de contacto y comunicación”. Si la obra de Catalina es rito, Vergel es la herramienta mediante la cual ella y los artistas que la acompañan en esta tarea comparten lo que significa este rito de la pintura que renueva y resignifica el tiempo destinado a ella. Partiendo de un espacio-tiempo indiferenciado, buscan multiplicar la apertura al disfrute, al desafío, a la escucha, al aprendizaje, a la revelación.

El arte rompe barreras con el interior. Desarma la pared que construimos frente al dolor, el miedo, el tabú, las angustias e incluso frente a la fantasía. La ruptura que propone el arte hacia ese más allá está además permitida, por lo que este traspaso puede hacerse en armonía. Como dice León, “la experiencia estética nos permite entrar

en el presente de una manera placentera”. Esa entrada nos distancia de los datos del entorno que construyen el día a día que sobrevolamos casi mecánicamente. Desdibuja lo que nos rodea habitualmente para hacer foco en la vida íntima. En esta profundización del y en el tiempo –su transformación en acto pictórico–, la propuesta de Vergel nos aleja de la medida útil y pasajera con que se consume la cotidianidad según una fórmula que nos encadena con el tiempo de otros para individualizarla. Al igual que en el trabajo de Catalina, ese tiempo capturado se vuelve una zona espesa donde navegar, una conquista sobre el espacio blanco del pequeño bastidor sobre el que los chicos elaboran, construyen, prueban y se reconocen.

Vergel inició su programa de la mano del equipo de Cuidados Paliativos del Hospital de Niños Ricardo Gutiérrez, atendiendo a chicos que sufren enfermedades graves. Su trabajo parte, de esta manera, de una verdadera apreciación de la circunstancia que se atraviesa ante la muerte y el dolor. En este contexto, sin embargo, Vergel busca vincularlos con el presente y propone entender ese vínculo como un estado de encuentro con uno mismo y una posibilidad de bienestar. El alivio tiene así que ver con cambiar el dolor, la apatía o el desabrigo, por la unión con un yo del que estábamos separados; es atención a un yo constructivo, activo, vivo, en movimiento. Vergel busca pulverizar las limitaciones. Sin ser invasivo, su trabajo supone encarar, aunque sea lentamente, un compromiso con el acto creativo que implique un desafío, un ir más allá de lo evidente y elemental. Vergel despierta y confronta el principio vital que está siempre presente aunque ahogado en la enormidad de lo que duele y perturba.

En 1911, Henri Matisse pintó su oasis. Nada más y nada menos que su taller de artista. En esta pintura, los detalles del mobiliario y la arquitectura –si bien son sugeridos con líneas y ángulos claros– se presentan en un único color, el rojo, que unifica todo y ablanda el espacio. Sobre él, sin embargo, se destacan sus pinturas y esculturas, que sí flotan sobre el plano rojo blandiendo sus colores sin humildad. Con algo de retrospectiva personal, *The Red Studio* parece ser un homenaje al espacio de trabajo como el interior mágico en el que se desarrolla y profundiza en lo personal, un ejercicio capaz de acallar todo lo demás. Un reloj de pie ocupa el eje central de la pintura. Sin embargo, ese reloj no tiene agujas. El tiempo está aquí suspendido, presente pero penetrado, convertido en todas las formas a las que el artista llegó en el aislamiento silencioso que le permite su pintura. Vergel

logra que cada habitación se vuelva por un momento taller de artista, que la realidad se desvanezca para permitir que nos invada la acción subjetivante y creativa que multiplica nuestras posibilidades. Que al acto artístico se le permita entrar y transforme entonces los tiempos y espacios de todas las habitaciones.

II

–¿Cuándo empezaste con Vergel? ¿Cuál era tu objetivo en esa etapa?
¿Cambió con los años?

–Vergel se armó formalmente en 2010 pero fue la consecuencia de una búsqueda que había comenzado en el año 2005, poco después de mi primera muestra individual. Entonces me preguntaba, con obsesiva preocupación, cuál era el sentido del arte y cómo podía, a través del arte, ser útil a la sociedad. Disfrutaba mucho de trabajar en mi taller pero necesitaba que esa alegría profunda que experimentaba en este pequeño refugio se expandiera. A la vez, en contraste con esa alegría, sentía una fuerte angustia ante la idea de la muerte, propia y ajena. Hacía terapia por este tema; en análisis, me di cuenta de que parte de esta angustia tenía que ver con no poder hablar de la muerte, con vivir como si nunca fuese a suceder. También sentía que, al no contar con una religión oficial, digamos, llegado el momento de perder a alguien, no habría para mí ritos ni símbolos definidos que me ayudaran a encauzar las emociones del proceso de duelo. Por otra parte, me di cuenta de que me tranquilizaba diseñar mi propio funeral y mi tumba, como un espacio bisagra entre la vida y la muerte. Se me ocurrió entonces que quería tener un cementerio, un espacio donde cada cual pudiera planear y diseñar su tumba y funeral con total libertad. Sentí con mucha convicción que me interesaba poner la práctica artística al servicio de ese momento crucial de la vida que es la muerte y todo lo que gira a su alrededor. Empecé a pensar acerca de la relación entre el arte y la muerte, a investigar acerca de este tema, del arte fúnebre, los rituales, los cambios de mentalidad a lo largo de la historia. Leí acerca de los cuidados paliativos. Me pareció que estaba leyendo sobre un cambio de paradigma fundamental y urgente. Poco tiempo después, una amiga periodista me contó que estaba por hacer una nota sobre el tema y me invitó a acompañarla a las entrevistas. Así llegué al Hospice San Camilo, en Luján, y una semana después comencé a ir como vo-

luntaria. Fue una experiencia reveladora, bella, fuerte. Dos años más tarde, dejé de ir al Hospice y me sumé al equipo de cuidados paliativos del Hospital Gutiérrez. Una tarde a la semana iba a jugar y a pintar con los pacientes que el equipo estaba atendiendo. En ese momento era algo paralelo a mi trabajo como artista. El arte trae aparejado una instancia de exposición y cierta exigencia que dispara una búsqueda interesante, pero yo necesitaba proteger la experiencia de toda pretensión o visión de futuro. Ahora veo con claridad que esta es una operación que repito con mis obras. En el año 2009 viajé por primera vez a Guatemala. Allá también asistía a un hospital dos veces a la semana. La experiencia fue muy intensa. Además de estar atravesando cuestiones personales particulares, la historia y la realidad de ese país y la fuerza misteriosa de esa tierra hicieron que regresara a Buenos Aires decidida a armar una estructura que permitiera poner la práctica artística al servicio de las personas que están atravesando situaciones difíciles. Era totalmente novata en la gestión, pero afortunadamente se dio una confluencia de situaciones que hizo que, de a poco, apareciera el apoyo material y económico y las personas con las cuales compartir las ganas de hacer y de aprender. Vergel es el resultado de un trabajo en equipo y del intercambio. El objetivo fundamental sigue siendo el mismo, lo que sí pasó es que creció y eso trae nuevas maneras de reflexionar y de cumplir con el objetivo fundamental. Vergel comenzó en torno a una actividad que hoy llamamos programa Pintando en el Hospital, pero ahora es una asociación civil planteada como una plataforma de diálogo y de colaboración constructiva entre la práctica artística y la médica, en un sentido amplio, y con llegada tanto a niños como adultos.

–Durante mucho tiempo no consideraste esta tarea como parte de tu práctica como artista. ¿Seguís pensando lo mismo?

–Mi tarea en Vergel está estrechamente vinculada a mi práctica artística, pero es un trabajo diferente, con exigencias y problemáticas específicas. Mi rol en Vergel es de docente y de gestora cultural. Pienso a la vez que la palabra gestión no está tan lejos de la palabra gestar. Las tres prácticas –la artística, la docente y la gestión cultural– implican la acción de dar forma, calor, movimiento, de traer algo al mundo. Pero cada una tiene para mí una especificidad que me gusta mantener presente. A través de mi práctica artística entablo un diálogo con la vida de carácter más simbólico, intimista, y no por eso individualista,

pero sí es necesario para mí en ese instante estar sola y dejar que, en un plano imaginario, lo que entiendo como mundo se desdibuje. Me dejo poseer por estados que producen un quiebre en mi cotidianidad, el trabajo en el taller me da una calidad de consciencia y plenitud a la cual solo puedo acceder a través de ese proceso con las imágenes y el material. Desde la docencia busco la manera de acompañar y estimular a otras personas en el descubrimiento de su posibilidad de hacer arte. Y mediante la gestión enmarcada en el terreno de la salud, busco generar oportunidades para que la práctica artística y las diversas formas de experimentarla puedan llegar a más personas. Con la esperanza, a su vez, de que el arte logre hacer un aporte, aunque sea pequeño, al cambio de paradigma que plantean los abordajes más humanizados de la medicina, como lo hacen los médicos paliativistas.

–¿Creés que podría hablarse de lo terapéutico como una experiencia estética?

–Pienso que la vivencia estética puede tener un efecto terapéutico, dado que permite entrar al presente de una manera placentera. Y esto puede sonar simplista, pero he notado cómo ofrecer herramientas que brinden esa posibilidad es fundamental a la hora de procurar bienestar. En cuanto a hablar de lo terapéutico como una experiencia estética, me interesa pensarlo pero no me atrevería a afirmar algo al respecto.

–¿Qué es el arte para vos?

–Una acción que destila y a la vez enraíza. La posibilidad de fabricar colirio para limpiar la mirada.

–Después de todos estos años llevando adelante los programas de Vergel, ¿tenés nuevos desafíos? ¿Cuáles? ¿Qué cambiarías?

–Hay varios desafíos por delante, uno de ellos, en el contexto actual del país, es lograr sostenernos económicamente y que Vergel pueda crecer. Una asociación civil es más parecida a una PyME que a un proyecto artístico, y la Argentina no cuenta con políticas públicas contundentes para promover el tercer sector y los proyectos culturales, lo que vuelve muy limitados los caminos por los cuales los recursos pueden llegar a este tipo de proyectos. Sustener una asociación civil requiere habilidades de otra índole, que no son las del artista. La práctica artística sigue siendo el corazón de lo que hacemos, pero

mantenerlo funcionando depende de otra cuestión. Este será el primer año en que la dirección ejecutiva de Vergel pasa a manos de una persona que no viene del campo del arte sino del derecho, pienso que esto da inicio a una nueva etapa.

Otro de nuestros desafíos es la formación: cómo transmitir la experiencia para que cada vez más artistas puedan desempeñarse como docentes de arte hospitalario y desarrollar su producción en paralelo, procurando calidad en el trabajo a nivel humano, artístico y pedagógico. Esta tarea ofrece un terreno fértil para las proyecciones y requiere de una autoevaluación permanente. Así como la creación es un reto para cualquier artista en su taller, también lo es generar propuestas interesantes para los demás. Otro gran desafío es cómo mejorar el diálogo con la comunidad científica y cómo despertar un interés más profundo en ella que no reduzca el arte a un “pasatiempo”, lograr que se comprenda el alcance irremplazable que tienen los “pasatiempos” en el marco de internación. Frente a esto, estamos buscando un lenguaje que nos permita traducir nuestro trabajo y vivencia como artistas en algo más objetivo. Pensamos entonces cómo ajustar la herramienta para la medición del impacto del programa Pintando en el Hospital, de manera que podamos ofrecer datos cuantitativos y cualitativos. Este año, después de realizar durante varios meses encuestas a los beneficiarios y trabajar con un grupo de control, sacaremos las primeras conclusiones. Pero en la práctica nos encontramos con cuestiones que rebalsan la estrategia de medición. Hay médicos, enfermeras, personal hospitalario que reconocen y valoran el trabajo creativo. Algunos, incluso, tienen un interés previo por el arte. Pero, en la gran mayoría de los casos, por sus respuestas, notamos cuán poco familiarizados están con este lenguaje.

Nuestros desafíos son los compartidos con muchas iniciativas culturales. Todavía nos queda un gran trabajo por volver visible la importancia de la producción artística en la construcción de formas de sociabilidad más inclusivas, que den lugar a la pluralidad de voces o a distintas sensibilidades, que puedan ofrecer instancias de reflexión y de bienestar accesibles para todos.

–¿Podrías definir cuál es tu relación con la idea de “arte y vida”?

–Creo que hay una pregunta constante en mi producción, bastante esencial, que es para qué sirve el arte, cómo se usa. Esta pregunta puede tener varias respuestas. Pero si me baso en mi experiencia

(que es la vida que tengo y transito trabajando como artista), diría que sirve para entrar en la vida. O mejor dicho para unir vida y destino. El destino como vocación, el llamado de algo que anhela ser, tanto en lo personal como en lo colectivo. Pienso ahora en la sonaja o el tambor que usan los chamanes para buscar el alma de las personas enfermas. En algunas culturas tradicionales se dice que la persona se enferma cuando el alma se pierde por motivos como un susto o una maldición. La música, el baile, incluso las pinturas (como en el caso de los indios navajo) son herramientas para esa búsqueda. Esta idea se enlaza de manera directa con mi interés en la relación entre arte y salud. Y no solo la salud entendida según el lazo médico-paciente; la salud también en las sociedades, en las instituciones. En cada uno de estos ámbitos, la práctica artística puede irrumpir o intercalarse orgánicamente en pos de descubrir ese nexo entre vida y destino.

Justamente el otro día escuchaba un video en el que se oponía el arte simbólico, contemplativo, mágico, al arte con sentido crítico social. Comprendo el enfoque desde donde esto podría plantearse, ya que la primera opción podría resultar más cómoda a cierta clase que se resiste a reflexionar sobre algunas cuestiones y a los cambios de paradigmas que son urgentes. Pero también considero que uno de los grandes problemas de nuestro mundo contemporáneo es la escisión de una dimensión mágica de la vida. Entonces el problema no está en el arte contemplativo, simbólico; el problema es que el tiempo y los medios para poder experimentarlo sean un lujo de clase. Me parece que todos deberíamos tener el derecho a dedicar parte de nuestro tiempo a realizar alguna actividad artística, sin la intención de ser artista, solo por hacerlo, como un acto de gratuidad para fortalecer el tejido social, para entrar en el tiempo, en la vida.

—¿Y cómo entendés la salud?

—Mi modo de entender la salud está atravesado por la mirada paliativista y también por una idea extendida de salud, más allá de la enfermedad. La Organización Mundial de la Salud la define como el estado de completo bienestar físico, mental y social, no solamente como la ausencia de afecciones o enfermedades. En ese sentido, la salud está vinculada a la dignidad y el respeto, a la justicia social. A la vez me pregunto qué es el bienestar en sentido amplio, si el estado de bienestar completo, de forma permanente, es posible, no lo sé; tal vez la alternancia entre bienestar y ciertos malestares, no todos, es

una pieza fundamental de la vida. Lo que sí pienso es que, sin dudas, el arte es una herramienta para la búsqueda de ese bienestar. A la vez, si volvemos al ámbito médico, el arte no solo es fundamental para quienes atraviesan enfermedades, sino que lo es también para los médicos. Creo que es clave para la humanización de la medicina exponer a médicos, estudiantes de medicina y enfermeros a prácticas que estimulen la sensibilidad, el pensamiento lateral, la empatía, que puedan ser un refugio ante el desgaste laboral. Uno de los grandes temas del arte (no me refiero solo a las artes visuales) y de la filosofía es la muerte. Repensar la relación con la muerte o con la idea de la muerte es fundamental para una medicina más humanizada. Frente a la muerte nos quedan el amor compartido, la conciencia de que aún estamos vivos, así como los símbolos y prácticas que nos permiten transitar el duelo. Allí, el arte es clave.



María Bedoian, mural on the 700 block of
Thames Street, Buenos Aires, 2011.
Photo Enrico Fantoni.

I

If any artistic practice is a process, I would venture to say that the defining process in Catalina León's work is tied to bringing spaces back to life, to turning them into reflexive and living matter, whether those spaces are the surface of a canvas, a sheet of wood, or an empty gallery. Beyond the beauty of the finished work—painting or installation—her art is a way of *occupying* those spaces. It implies, on the one hand, rousing those silenced spaces or volumes by means of her own action—her painterly determination—and, on the other, heedful attention to anything the material, the passage of time, mishap, or even exposure to the elements, might have to say, voices translated as marks delivered on to the work.

Not long ago, Catalina told me her work was “a way of inhabiting time.” I thought, then, that I grasped the importance of delving into vital rhythm through her work, the rhythm of the body and of nature, the rhythm yielded when one of them acts on the other, when she acts on her environment. Each brushstroke, each stitch, each slash or rupture, each mold stain, is a measure of time and an index of the speed or slowness with which that time was experienced. It is time in use, in action; time revealed and time of revelation. Pondering this again, I now understand how that way of inhabiting time is simply the abstract side of the way she inhabits space. Its immaterial side. Indeed, I even see clearly now how, in that exact translation of time into space or into inhabited zone, in the way that time and space blend together as two dimensions shifting into one another, the artistic practice turns into a transformative act. That ensues in response to the invitation to enter a setting where how to be and how to be present in that time is heeded—and that enables an unusually intense connection to our inner world and to what surrounds us.

Any place inhabited by Catalina is an open space, a possibility. Somewhere where something happens because it is enabled, provoked,

expected. That process, that transformation over time, is not only basic to the forms that her works take on, but also fundamental as process of symbolic production. In the small altars that Catalina assembles on a table or shelf in the space where she lives or works, the ones in which she places images, objects, and organic items, she always leaves an empty space to be inhabited by the immaterial; similarly, her works are surfaces initially cleared to make room for the spiritual, the affective, the magical. On them images and symbols are manifested, images and symbols that are also ties between intimate life and that which is external or superior to it; they are energy that expands in time and in space, in which the personal swells. The empty, the given—that which never stirs, that which is never questioned—acts as a place of provocation, a call to attention. It is the tie that both enables transformation and makes it meaningful. It is where the symbol is manifested, where life and consciousness—or, as Catalina would say, life and fate—are connected.

The way the work Catalina León performs at Vergel—a nonprofit organization that combines art, health, and education that she, along with other artists, founded in 2010 and has run ever since—operates is akin to the way her art operates. The crux of Vergel’s mission consists of enabling children and teen inpatients at public hospitals to interact with art. To that end, spaces to create and produce art are organized, thus transforming the hospital stay. Vergel fosters, then, a space-time that “facilitates contact with feelings, contributes to symptom management, heightens cognitive skills, keeps learning processes active, and provides a means of contact and communication.” If Catalina’s work is ritual, Vergel is the tool through which she and the artists who work with her share what the ritual of art means, a ritual that renews and re-signifies the time spent making art. On the basis of an undifferentiated space-time, Vergel’s artists attempt to foster openness to pleasure, to challenge, to heedfulness, to learning, to revelation.

Art breaks down inner barriers. It topples the wall we build in the face of pain, fear, taboo, despair, and even of fantasy. Furthermore, the rupture, the venturing into that space beyond, that art proposes is licit, which means it can be undertaken in harmony. As León puts it, “aesthetic experience provides a pleasurable way into the present”—and that takes us away from our environment, from its information, the basis of daily life that we pass over almost mechanically. It blurs our ordinary surroundings to bring intimate life into focus.

In that deepening of and in time—its transformation into pictorial act—Vergel takes us outside the useful and fleeting measure in which daily life is tallied on the basis of a formula that links us with the time of others so that it is individualized. Like in Catalina’s art, in Vergel that captured time becomes a dense zone to sail through, a victory over the blank space of the small canvas stretcher where the kids work through, construct, test out, and see themselves.

When Vergel first began, it worked in conjunction with the Palliative Care Unit of the Hospital de Niños Ricardo Gutiérrez, focusing on children with serious diseases. At the core of its work, then, is deep awareness of experiences close to death and physical pain. Vergel attempts to connect those experiences with the present and to understand that connection as an encounter with one’s self and with potential wellbeing. Relief, then, has to do with transforming pain, apathy, and helplessness through union with a self from which we had been separated; it is heeding a constructive, active, and living self in motion. Vergel attempts to shatter limitations. While not invasive, its work entails making, no matter how gradually, a commitment to the creative act, embracing the challenge of going beyond the evident and the elemental that that act necessarily entails. Vergel stirs and confronts the vital principle that is always present, even if awash in the vastness of vexing pain.

In 1911, Henri Matisse painted his oasis—his studio, no more and no less. In that painting, the details of the furniture and the architecture—suggested by stark lines and angles—are drawn in a single color, the color red. Red holds together and softens the space. Against it, though, his paintings and sculptures stand out, floating over the red plane and wielding their own colors shamelessly. Something of a personal retrospective, *The Red Studio* appears to be a sort of homage to the work space as magical interior in which the personal is pursued and deepened in an exercise capable of stilling everything else. The grandfather clock that stands on the painting’s central axis has no needles; time has come to a standstill—it is present but pierced, turned into all the forms the artist was able to reach in the silent isolation his painting afforded him. If only for a moment, Vergel turns each room into an artist’s studio; it manages to make reality subside so that we can be taken over by a subjectifying and creative force that expands our potential. It allows the artistic act to come in and transform all rooms, all their times and spaces.

II

–When did you start working with Vergel? What was your aim at that stage? Has it changed over the years?

–Vergel was formally constituted in 2010, but it was the consequence of a process that began in 2005, soon after my first solo show. At that time, I couldn't stop asking myself—almost like an obsession—what the meaning of art was and how, through art, I might be useful to society. I enjoyed working in my studio a great deal, but I needed the deep joy I experienced in that small haven to expand. At the same time, in stark opposition to that joy, I experienced angst before the idea of death—whether my own death or the death of others. I went into therapy to deal with that issue, and I realized that some of that angst had to do with not being able to talk about death, with living as if it weren't ever going to happen. I also felt that, because I don't practice any established religion, I would not have any rituals or symbols to help me through when I did lose someone, no way to channel my emotions in a process of grief and mourning. I also realized that I found the act of preparing my own funeral and designing my own grave soothing—a sort of threshold between life and death. That's when the idea of making a cemetery, a space where people could plan their funeral and design their grave with absolute freedom, came to me. I was deeply committed to the idea of putting artistic practice at the service of that critical moment of life that is death and of everything that revolves around it. I started thinking about the relationship between art and death, to study that topic, as well as funerary art, rituals, changes in ways of thinking throughout history. I read about palliative care, and I felt like I was reading about a basic and urgent change in paradigm. Around that time, a journalist friend of mine told me she was working on an article about that topic; she invited me to come along on the interviews. That was how I ended up going to the Hospice San Camilo in Luján (a small town outside of Buenos Aires) for the first time. A week later, I started doing volunteer work there. It was a revelatory, beautiful, and powerful experience. Two years later, I stopped going to the hospice to work with the team at the Palliative Care Unit of Hospital Gutiérrez (a public children's hospital). One afternoon a week, I would go to play and paint with the patients that team was working with. At that point, my work at the hospital was parallel to my work as an artist. Art goes hand in hand with exposure as

well as a certain demand, one that gives rise to an interesting process, a pursuit, but I needed to protect my experience from any ambition or future vision. I now see clearly that I do the same thing in my artwork. In 2009, I went to Guatemala for the first time and, twice a week, I worked at a hospital there as well. It was a very intense experience. I was dealing with a particular set of personal issues at the time and that, along with the country's history and present reality, as well as the mysterious power of its land, led me to decide, by the time I returned to Buenos Aires, to put together a structure in which artistic practice would be at the service of individuals facing adversity. I knew nothing about management, but luckily a number of things came together and, little by little, the material and financial support we needed appeared, as did other people who also wanted to take action and to learn. Vergel is the result of teamwork and exchange. The main objective has not changed, but it has grown—which leads to new ways of reflecting and of reaching that objective. At first, Vergel revolved around a program now called Pintando en el Hospital [Painting in the Hospital], but it is currently a nonprofit organization envisioned as a platform for dialogue and constructive engagement between the practice of art and of medicine in a broad sense; it currently encompasses adults as well as children.

–For a long time, you did not consider your work at Vergel part of your practice as an artist. Is that still the case?

–My work at Vergel is closely tied to my artistic practice, but it's different; it has its own specific set of demands and problematics. At Vergel, I play the role of an educator and of a cultural manager. In Spanish, the works for management (*gestión*) and for gestation (*gestar*) are not that different. All three of those practices—artistic practice, educational practice, and management practice—entail giving form, heat, movement, bringing something into the world. But each of them also, in my view, has a specificity that I try to bear in mind. Through my artistic practice, I converse with life in a more symbolic and intimate manner—it's not necessarily individualist, but it does require being alone, at least at that moment, and allowing, on an imaginary plane, what I understand as the world to fade away. I let myself be possessed by states that produce a rupture in my daily experience; work in the studio takes me to a level of awareness and provides me with a sense of fulfillment that I can only reach through the

process of engaging images and materials. As a teacher, I try to find a way to accompany others, to enable them as they discover their own ability to make art. And through my management work in the realm of health, I try to generate situations in which artistic practice and the many ways of experiencing it can reach more people in the hope that art can make a contribution, no matter how small, to the changes in paradigm at stake in the more humanized approaches to medicine formulated by, for instance, palliative care doctors.

–Do you think that the therapeutic experience can be considered an aesthetic experience?

–I think aesthetic experience can have a therapeutic effect, since it provides a pleasurable way into the present. That might sound simplistic, but I have noticed how offering tools that make that possible is fundamental to restoring wellbeing. Though I find the idea of considering the therapeutic an aesthetic experience interesting, I wouldn't venture to affirm anything in particular along those lines.

–What is art for you?

–An action that both condenses and plants roots, the chance to make eye drops that clear vision.

–After all these years at Vergel, do you face new challenges? What are they? What would you change?

–There are a number of challenges, one of them—particularly in the country's current situation—is to be able to support Vergel economically and to make it grow. A nonprofit organization is more like a small business than an art project, and in Argentina there are no strong public policies to support the third sector or cultural projects, which means that there are few ways for resources to reach them. Supporting a nonprofit organization over time requires another set of skills, skills different from the artist's. Artistic practice is still the core of what we do, but keeping the project going is something else entirely. This will be the first year that the executive director of Vergel is not someone with a background in art, but in law. So that, it seems to me, marks the beginning of a new stage.

Another challenge is related to education and training, to the problem of how to pass on the experience so that more and more artists can teach art in hospitals while also making their own work without

compromising quality on human, artistic, or educational levels. That is ripe terrain for future projects, ones that require constant self-assessment. Generating interesting proposals for others is no less of a challenge than the one faced by any artist trying to create in his or her studio. Another major challenge is how to improve dialogue with the scientific community and how to deepen its interest, so that art is not reduced to just a “pastime”—or, rather, to convey how very important “pastimes” are in the framework of hospitalization. In the face of that, what we are trying to do is find a language capable of translating our work and experience as artists into something more objective. We are trying to come up with ways to fine-tune tools for measuring the impact of the *Pintando en el Hospital* program in order to be able to offer quantitative and qualitative data. We will draw some preliminary conclusions this year after surveying participants for a number of months and working with a control group. But, on a practical level, we come upon issues that exceed the measurement strategy. There are doctors, nurses, and other hospital workers that recognize the importance of creative work. Some of them even have a prior interest in art. But, judging from their answers to the survey questions, the vast majority seems really unfamiliar with artistic language.

A lot of the challenges we face are faced by other cultural initiatives as well. There is still a lot to do in terms of making visible how important art is to building more inclusive forms of sociability, forms that give rise to a plurality of voices and sensibilities and provide everyone with access to reflection and wellbeing.

–What is your relationship to the idea of “art and life”?

–There is a fairly essential question that runs through all of my work, and that is what art is good for, how it can be used. There are a number of possible answers, but on the basis of my experience (the life I lead and what I go through as an artist), I would say that art's useful as a way into life. Or, rather, as a way to join life and fate. Fate as vocation, the calling of something you yearn to be, both on a personal and on a collective level. I think of the rattle and the drum that shamans use to search for the soul of the sick. In some traditional cultures, they say a person gets sick when their soul gets lost due to a fright or a curse. Music, dance, even paintings—in the case of the Navajo Indians, for instance—are tools in that search. And that idea is directly linked to my interest in the relationship between art and

health—health understood not only in terms of the doctor-patient tie, but also the health of societies and of institutions. In each of those realms, artistic practice can break in and meddle on an organic level in order to uncover that tie between life and fate.

Just the other day I was watching a video that contrasted symbolic, contemplative, magical art and art with a critical social interest. I understand what lies behind that division, since the former might seem less jarring to a certain class reluctant to reflect on some questions or on pressing changes in paradigm. But I also believe that one of the greatest problems in our contemporary world is disconnect from life's magical dimension. So the problem does not lie in contemplative, symbolic art; it lies in the fact that the time and means to experience that art are a class luxury. I think we should all have the right to spend some of our time on some sort of artistic activity, without the intention of being an artist, something we do just because, an act of gratitude to strengthen the social fabric, a way into time and life.

–What does health mean to you?

–My understanding of health is informed by the palliative vision and by an extended notion of health that goes beyond disease. The World Health Organization defines health as the state of complete physical, mental and social wellbeing and not merely the absence of disease or infirmity. Health, in that sense, is linked to dignity and respect, to social justice. At the same time, I ask myself what wellbeing in a broad sense means, if that state of complete and permanent wellbeing is possible. I don't know, maybe the back and forth between wellbeing and certain—but not all—forms of ill-being is a key part of life. I do believe, in any case, that art is a tool in the search for that wellbeing. At the same time, getting back to the realm of medicine, art is not only fundamental to those afflicted by diseases, but also for doctors. Crucial to the humanization of medicine is, in my view, exposing doctors, medical students, and nurses to practices that stimulate sensibility, lateral thinking, empathy, which can act as a haven and offset burnout. One of the great themes of art (and not only the visual arts) and of philosophy is death. Rethinking the relationship to death or to the idea of death is fundamental to a more humanized medicine. All we have, in the face of death, is shared love, awareness that we are still alive, as well as the symbols and practices that allow us to go through the mourning process. And, to that, art is key.



Antoine Leduc, *Party in Honor of Iemanya*
(photo), Bahia, Brazil, 2012.

I

Si toute pratique artistique est un processus, j'ose dire que celui qui identifie l'œuvre de Catalina León est toujours en rapport avec la réanimation des espaces, leur transformation en matière vivante et réflexive, qu'il s'agisse de la surface d'un tissu, d'une plaque en bois ou du vide de la salle. Au-delà de la beauté de l'œuvre achevée –peinture ou installation-, son travail est une façon d'*occuper* ces zones-là. Ceci implique, par ailleurs, d'alterner entre stimulation de ces aires ou volumes muets au moyen de sa propre action –sa volonté de peindre- et l'écoute de tout ce que la matière peut lui dire, l'écoulement du temps, l'accident ou même l'intempérie –des voix qui se traduisent comme des marques reçues par son œuvre.

Il n'y a pas si longtemps, Catalina m'a parlé de son travail comme d'« une manière d'habiter le temps ». J'ai cru comprendre clairement, à ce moment-là, l'importance de pénétrer à travers son œuvre dans le rythme vital, celui de son corps, celui de la nature et celui qui résulte de l'influence de l'un sur l'autre, le sien avec son environnement. Chaque touche, chaque point de couture, chaque entaille ou brisure, chaque tâche d'humidité, est une mesure du temps et un indice de la vitesse ou la pause qui a marqué ce temps vécu. C'est le temps en cours d'utilisation, en action ; du temps révélé et de révélation. Lorsque je reviens sur ces réflexions, je me rends compte que cette façon d'habiter cette dimension temporelle n'est qu'un aspect abstrait de sa façon d'habiter l'espace. Sa partie immatérielle. Plus encore, il devient évident maintenant que dans cette traduction exacte du temps dans l'espace ou la zone habitée, dans cette façon dont le temps et l'espace s'amalgament, et ces dimensions changent l'une en l'autre, la pratique artistique devient un acte transformateur. Ainsi en est-il lorsqu'elle nous invite à entrer dans un domaine où l'attention est mise sur comment être dans ce temps, ce qui permet une connexion plus intense que l'habituelle avec notre monde intérieur et ce qui nous entoure.

Tout lieu habité par Catalina est un espace ouvert, une possibilité. Un endroit où il se passe –parce que la permission, la provocation ou l’attente existent– quelque chose. Ce devenir-là est non seulement à la base des formes acquises par ses travaux, mais il est fondamental en tant que processus de production symbolique. De même que dans les petits autels que Catalina construit sur une table ou étagère chez elle ou dans son lieu de travail en plaçant des images, des objets ou des éléments organiques, mais où elle laisse aussi toujours un espace vide pour que l’immatériel l’habite ; ses œuvres sont des surfaces au départ dégagées qui donnent lieu à la spiritualité, aux liens affectifs, à la magie. Les images et les symboles commencent à se manifester chez elles. Ce sont des liens entre la vie intime et ce qui lui est étranger ou supérieur, son énergie qui s’étend dans le temps et l’espace et où se développe l’aspect personnel. Le vide ou ce qui est donné (ce qui n’est pas mis en mouvement ni en doute) fonctionne alors, comme un lieu provocateur, un appel. C’est le vecteur qui permet la transformation et la charge de sens. En lui se manifeste le symbole ; c’est là que la vie et la conscience se connectent. Ou bien, comme dit Catalina, la vie et le destin.

Le travail que Catalina León développe à partir de Vergel¹ –une association civile créée à son initiative en 2010, qui unit art, santé et éducation, et qu’elle mène avec d’autres artistes– opère de la même façon que son œuvre. Son principal programme a consisté à encourager la rencontre entre des enfants et adolescents en situation d’hospitalisation et l’art. Elle organise des espaces de production destinés à la création artistique et qui transforment le temps d’hospitalisation. Vergel promeut l’ouverture d’un espace-temps qui « favorise le contact avec les sentiments, la gestion des symptômes, élargisse les habilités cognitives, maintienne actives les processus d’apprentissage et soit une voie de contact et communication ». Si l’œuvre de Catalina est un rite, Vergel est l’outil au moyen duquel elle-même et les artistes qui l’accompagnent dans cette tâche partagent ce qui signifie ce rituel de la peinture qui renouvelle et resignifie le temps qu’on lui consacre. En partant d’un espace-temps indifférencié, ils cherchent à multiplier l’ouverture à la jouissance, au défi, à l’écoute, à l’apprentissage, à la révélation.

L’art brise les barrières avec l’intérieur. Il démonte/détruit le mur que nous bâtissons face à la douleur, la peur, le tabou, les angoisses et même face aux fantômes. La rupture que propose l’art envers

cet au-delà est permise, c’est pourquoi elle peut se faire dans l’harmonie. Selon les propos de Catalina, « l’expérience esthétique nous permet d’entrer dans le présent d’une manière douce ». Cette entrée nous éloigne des données de notre entourage d’une quotidienneté que nous survolons de manière quasi mécanique. L’art estompe ce qui nous entoure pour se concentrer sur la vie intime. Lors de cet approfondissement du temps et dans le temps –sa transformation en acte picturale–, Vergel nous propose de nous éloigner de la mesure utilitaire et éphémère avec laquelle on consomme la quotidienneté selon une formule qui nous attache au temps des autres pour l’individualiser. Tout comme dans le cas du travail de Catalina, ce temps capturé devient une zone épaisse où naviguer, une conquête sur l’espace blanc du petit châssis sur lequel les enfants élaborent, construisent, essaient et se reconnaissent.

Vergel a commencé son programme main dans la main avec l’équipe des Soins Palliatifs de l’Hôpital des Enfants Ricardo Gutierrez, qui s’occupe des enfants souffrant de maladies graves. Son travail part, donc, d’une perception réelle des circonstances vécues face à la mort et à la douleur. Malgré ce contexte, Vergel cherche à les mettre en rapport avec le présent et propose de comprendre ce lien comme un état de rencontre avec soi-même comme une possibilité de bien-être. Le soulagement provient de changer la douleur, l’apathie ou la détresse, par la réunion avec un moi dont nous étions séparés ; c’est l’attention à un moi constructif, actif, vivant, en mouvement. Vergel cherche à pulvériser les limites. Sans être envahissant, son travail suppose aborder un engagement avec l’acte créatif qui implique un défi, un pas au-delà de l’évident et l’élémentaire. Vergel éveille et confronte le principe vital toujours présent même suffoqué dans l’immensité d’une douleur troublante.

En 1911, Henri Matisse a peint son oasis. Ni plus ni moins que son propre atelier d’artiste. Dans cette peinture, les détails des meubles et de l’architecture –même s’ils sont suggérés par des lignes et des angles clairs– se présentent en une seule couleur, le rouge, qui unifie tout et adoucit l’espace. Sur ce fond, nous pouvons voir quand même ses peintures et ses sculptures mises en lumière, flottant sur le plan rouge en brandissant leurs couleurs avec fierté. Comme une sorte de rétrospective personnelle, *The Red Studio* semble être un hommage à l’espace de travail comme espace intérieur magique dans lequel se développe et s’approfondit l’aspect personnel, un exercice capable de

faire taire tout le reste. Une horloge occupe l'axe central de la peinture. Pourtant, c'est une horloge dépourvue d'aiguilles. Le temps est suspendu, présent mais pénétré, converti en toutes les formes auxquelles l'artiste est arrivé dans l'isolement silencieux que lui permet sa peinture. Vergel fait que chaque chambre devienne un atelier d'artiste, que la réalité s'évanouisse pour permettre l'invasion subjectivante et créative qui multiplie nos possibilités. Que l'acte artistique puisse entrer et transformer les temps et les espaces de toutes les chambres.

II

–Quand est-ce que tu as commencé le projet Vergel ? Quel était ton objectif à ce moment-là ? Est-ce que celui-ci a changé au cours des années ?

–Vergel est né formellement en 2010, mais c'est le résultat d'une quête qui avait déjà commencé en 2005, peu après ma première exposition individuelle. À cette époque-là, je me demandais avec insistance quel pouvait être le sens de l'art et comment je pouvais, à travers l'art, me rendre utile à la société. Je jouissais énormément du travail à l'atelier, mais je ressentais le besoin de laisser cette joie profonde s'étendre en dehors de mon petit refuge. En même temps, en contraste avec cette joie, j'éprouvais une forte angoisse face à l'idée de la mort, propre et d'autrui. Je faisais pour cette raison une thérapie, au cours du traitement, j'ai compris que cette angoisse provenait en grande partie du fait de ne pas pouvoir parler de la mort et de vivre comme si elle n'allait jamais avoir lieu. Je sentais aussi que, n'ayant pas ce qu'on appelle une religion officielle, il allait être très difficile pour moi de faire face à la perte de quelqu'un sans rites ni symboles définis qui m'aideraient à endiguer les émotions du processus de deuil. En même temps, je me suis rendue compte que concevoir mon propre enterrement et ma tombe me rassurait, comme un espace charnière entre la vie et la mort. J'ai eu alors l'idée d'avoir un cimetière où chacun puisse planifier et concevoir sa tombe et son enterrement en toute liberté. J'étais convaincue de vouloir lier la pratique artistique au service de ce moment crucial de la vie qui est la mort et tout ce qui l'entoure. J'ai commencé à réfléchir au rapport entre l'art et la mort, à faire des recherches sur ce sujet, sur l'art funèbre, les rituels, les changements de mentalité au cours de l'histoire. J'ai beaucoup lu sur les soins palliatifs et j'avais l'impression de lire sur un changement de paradigme fondamental et urgent. Peu de

temps après, une amie journaliste m'a raconté qu'elle allait écrire un article sur le sujet et elle m'a invitée à l'accompagner aux entrevues. C'est comme ça que je suis arrivée à l'hospice San Camilo, à Luján, et une semaine plus tard je me suis engagée comme volontaire. Ça été une expérience révélatrice, belle, forte. Deux ans plus tard, j'ai quitté l'hospice et je suis entrée dans l'équipe de soins palliatifs de l'Hôpital pédiatrique Gutierrez. Un après-midi à la semaine j'allais jouer et peindre avec les jeunes patients soignés par l'équipe. À ce moment-là, c'était une activité parallèle à mon travail comme artiste. L'art s'accompagne d'une instance d'exposition et d'une certaine exigence qui déclenche une quête intéressante, mais je ressentais le besoin de protéger l'expérience de toute prétention ou vision d'avenir. Je comprends maintenant qu'il s'agit d'une opération que je répète avec mes œuvres. En 2009, j'ai voyagé au Guatemala pour la première fois. Là aussi j'ai travaillé dans un hôpital deux fois par semaine. L'expérience a été très intense. Non seulement je traversais à cette époque une période singulière de ma vie, mais l'histoire et la réalité de ce pays et la force mystérieuse de cette terre ont fait que je suis rentrée à Buenos Aires bien décidée à former une structure pour mettre la pratique artistique au service des personnes qui traversent des situations difficiles. Je n'avais aucune expérience en gestion, mais une coïncidence de situations a fait que, petit à petit, sont apparus le soutien économique et les personnes avec lesquelles partager le désir de faire et d'apprendre. Vergel est le résultat d'un travail en équipe et d'échanges. Le but essentiel reste le même, mais il a grandi et cela apporte de nouvelles formes de réflexion et d'accomplissement de l'objectif fondamental. Vergel a commencé autour d'une activité que nous appelons aujourd'hui le programme Peindre à l'hôpital, mais maintenant c'est une association civile qui se veut une plateforme de dialogue et collaboration constructive entre la pratique artistique et médicale, au sens large du terme, destinée aux enfants et aux adultes.

–Pendant longtemps, tu n'as pas considéré que cette tâche faisait partie de ta pratique artistique. Penses-tu encore la même chose aujourd'hui ?

–Ma tâche à Vergel est étroitement liée à ma pratique artistique, mais c'est un travail différent, avec des exigences et des problématiques spécifiques. Quand je travaille pour Vergel, je me consacre à l'enseignement et la gestion culturelle. En même temps, je pense que

le mot gestion n'est pas loin du terme gestation. Les trois pratiques – l'artistique, celle de l'enseignement et celle de la gestion culturelle – impliquent l'action de donner de la forme, de la chaleur, du mouvement, d'apporter quelque chose au monde. Mais chacune a sa spécificité que j'aime maintenir présente. À travers ma pratique, j'entame un dialogue à caractère plus symbolique, intimiste avec la vie, ce qui ne veut pas dire individualiste, même si c'est vrai qu'à ce moment-là j'ai besoin d'être seule afin que ce que je considère le monde s'estompe. Je me laisse posséder par des états qui produisent une rupture dans ma quotidienneté, le travail dans l'atelier m'offre une qualité de conscience et plénitude à laquelle je ne peux accéder qu'à travers un processus avec les images et le matériel. L'enseignement me permet d'accompagner et de stimuler d'autres personnes dans la découverte de leur possibilité de faire de l'art. Et au moyen de la gestion encadrée dans le terrain de la santé, je cherche à générer des opportunités pour que la pratique artistique et les diverses formes de l'expérimenter puissent atteindre plus de personnes. Dans l'espoir que l'art puisse, par ailleurs, contribuer en quelque sorte au changement de paradigme que posent les approches les plus humanisées de la médecine, comme le font les médecins palliativistes.

–Tu crois qu'il est possible de concevoir l'action thérapeutique comme une expérience esthétique ?

–Je pense que l'expérience esthétique peut avoir un effet thérapeutique, du moment où elle permet d'habiter le présent d'une façon plus douce. Cela peut paraître simpliste, mais j'ai remarqué à quel point offrir ce genre d'outils est fondamental en matière de bien-être. En ce qui concerne l'action thérapeutique en tant qu'expérience esthétique, ça m'intéresse d'y réfléchir, mais je n'oserais pas l'affirmer.

–Qu'est-ce que l'art pour toi ?

–Une action qui distille et enracine en même temps. La possibilité de fabriquer du collyre pour nettoyer le regard.

–Après tant d'années à travailler pour les programmes de Vergel, as-tu de nouveaux défis ? Lesquels ? Qu'est-ce que tu changerais ?

–Il y a plusieurs défis à mener, l'un d'eux, dans le contexte actuel du pays, est d'arriver à ce que Vergel se maintienne économiquement et puisse croître. Une association civile ressemble plus à une PME qu'à

un projet artistique, et l'Argentine n'a pas de politiques publiques fortes capables de promouvoir le troisième secteur et les projets culturels, ce qui fait que les chemins pour contribuer à ce genre de projets sont très étroits. Soutenir une association civile requiert des habiletés d'un autre type, qui ne sont pas celles de l'artiste. La pratique artistique sera toujours au cœur de notre pratique, mais qu'il puisse continuer à fonctionner dépend d'une autre question. Cette année, pour la première fois, Vergel sera dirigé par quelqu'un qui ne provient pas du monde de l'art mais du droit. Je pense qu'une autre étape vient de commencer.

–Un autre défi, c'est la formation : comment transmettre l'expérience pour que chaque fois plus d'artistes puissent se consacrer à l'enseignement de l'art dans des hôpitaux et développer une production en parallèle, en générant un travail de qualité aux niveaux humain, artistique et pédagogique.

–Cette tâche offre un terrain fertile pour les projections et requiert une autoévaluation permanente. De même que créer est un défi pour n'importe quel artiste dans son atelier, générer des propositions intéressantes pour les autres l'est tout autant. Un autre grand défi serait d'améliorer le dialogue avec la communauté scientifique et d'éveiller chez elle un intérêt plus profond qui ne réduise pas l'art à un « passe-temps » dans le cadre de l'hospitalisation. Face à cette situation, nous sommes à la recherche d'un langage qui nous permette de traduire notre travail et expérience en tant qu'artistes en quelque chose de plus objectif. Nous réfléchissons donc sur comment ajuster l'outil pour mesurer l'impact du programme Peindre à l'hôpital, afin de pouvoir offrir des données quantitatives et qualitatives. Cette année, après avoir enquêté pendant plusieurs mois auprès des bénéficiaires du programme et travailler avec un groupe de contrôle, nous pourrions bientôt tirer les premières conclusions. Mais dans la pratique nous nous trouvons face à des situations qui dépassent la stratégie de la mesure. Il y a des médecins, des infirmières, du personnel hospitalier qui reconnaissent et valorisent le travail créatif. Certains, même, ont un intérêt préalable pour l'art. Mais dans la plupart des cas, en lisant leurs réponses, nous remarquons qu'ils sont peu familiarisés avec ce langage.

Les enjeux sont les mêmes que ceux des nombreuses initiatives culturelles. Il nous reste encore un grand travail à faire pour rendre

visible l'importance de la production artistique dans la construction de formes de sociabilité plus inclusives, qui donnent lieu à la pluralité de voix ou à différentes sensibilités, pouvant offrir des instances de réflexion et de bien-être accessibles à tous.

- Pourrais-tu définir ton rapport à l'idée « art et vie » ?

–Je crois qu'il y a une recherche constante dans ma production, assez essentielle, concernant deux sujets : à quoi sert l'art et comment s'en sert-on. Ces questions peuvent avoir plusieurs réponses. Mais si je me base sur mon expérience (la vie que je mène comme artiste), je dirais que cela sert pour entrer dans la vie. Ou plutôt pour unir vie et destin. Le destin est une vocation, l'appel de ce que l'on voudrait être, du point de vue personnel comme collectif. Je pense maintenant à la crécelle ou au tambour dont se servent les chamans pour chercher l'âme des personnes malades. Dans certaines cultures traditionnelles on dit que la personne tombe malade lorsque son âme se perd parce qu'elle a peur ou parce qu'elle a reçu une malédiction. La musique, la danse, même les peintures (comme dans le cas des indiens navajos) ce sont des outils pour mener cette quête. Cette idée est liée de manière directe avec mon intérêt pour le rapport entre art et santé. Non seulement la santé comprise en fonction du lien médecin-patient ; mais aussi la santé dans les sociétés, dans les institutions. Dans chacun de ces domaines, la pratique artistique peut débarquer/ faire irruption ou s'intercaler organiquement pour découvrir le lien entre vie et destin.

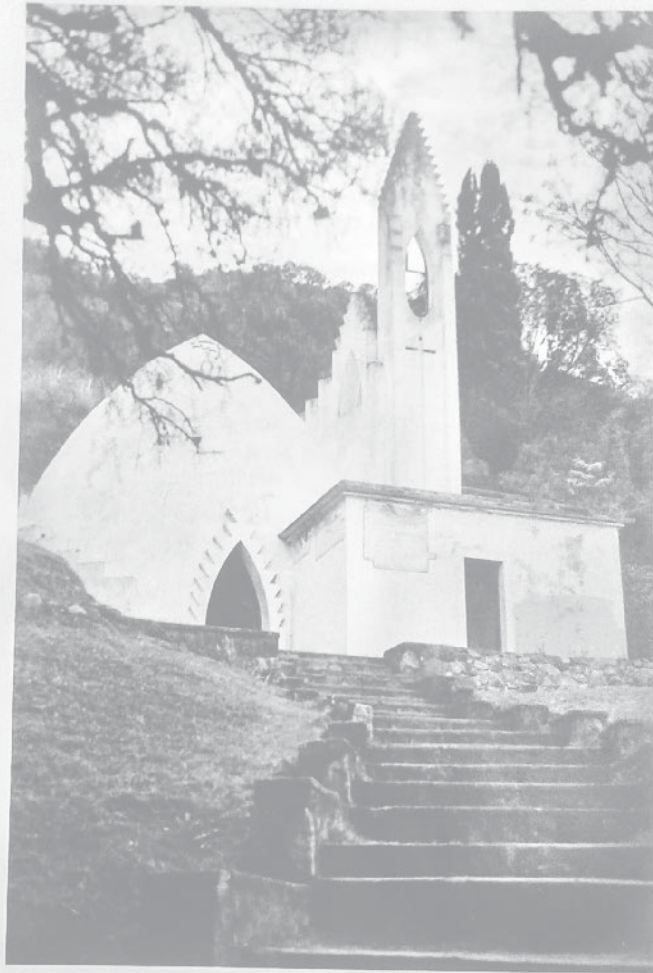
L'autre jour justement, je regardais une vidéo où l'on opposait l'art symbolique, contemplatif, magique, à l'art avec sens de critique sociale. Je comprends l'approche à partir de laquelle ceci pourrait se concevoir, puisque le premier choix pourrait résulter plus confortable à une certaine classe qui se résiste à réfléchir sur certaines questions et aux changements de paradigmes qui sont urgents. Mais je considère aussi que l'un des grands problèmes de notre monde contemporain est le clivage d'une dimension magique de la vie. Donc, le problème n'est pas dans l'art contemplatif, symbolique, le problème est que le temps et les moyens pour pouvoir l'expérimenter sont un luxe de classe. Je crois que nous devrions tous avoir droit à consacrer une partie de notre temps à réaliser une certaine activité artistique, sans pour autant avoir l'intention d'être artiste, comme un acte gratuit pour renforcer le tissu social, pour entrer dans le temps, dans la vie.

–Et qu'est-ce que tu entends par santé ?

–Ma façon de concevoir la santé est traversée par un regard palliativiste et par une idée de santé au sens large, au-delà de la maladie. L'Organisation mondiale de la Santé la définit comme un état de bien-être physique, mental et social complet et pas seulement comme l'absence d'affections ou de maladies. Dans ce sens, la santé est liée à la dignité et au respect, à la justice sociale. En même temps, je me demande ce qu'est le bien-être au sens large si l'état de bien-être complet, de façon permanente, est possible, je ne sais pas ; peut-être l'alternance entre certains bien-être et certaines malaises, pas tous, constitue une pièce fondamentale de la vie. Ce que je pense c'est que, sans aucun doute, l'art est un outil pour cette quête du bien-être. À la fois, pour revenir au domaine médical, l'art est fondamental non seulement pour ceux qui traversent des maladies, mais aussi pour les médecins. Je crois qu'il est très important pour l'humanisation de la médecine d'exposer les médecins, étudiants en médecine et infirmiers à des pratiques qui stimulent la sensibilité, la pensée latérale, l'empathie, qui peuvent résulter un refuge face à la dégradation de la vie professionnelle. L'un des grands sujets de l'art (pas seulement des arts visuels) et de la philosophie, c'est la mort.

Repenser le rapport à la mort ou à l'idée de la mort est fondamental pour une médecine plus humanisée. Face à la mort, il nous reste l'amour partagé, la conscience d'être encore vivants, ainsi que les symboles et les pratiques nous permettant d'élaborer le deuil. L'art est un élément clé.

1. Vergel veut dire en espagnol "Verger".



Vista panorámica de la Capilla de Villa Leonor de Los Quebrachitos.

Gustavo Díaz / Karina Rodríguez, *Guído
Buffo y el Templo del Péndulo*, Ediciones
del Boulevard, Córdoba, Argentina, 2005.

93

Index Book I

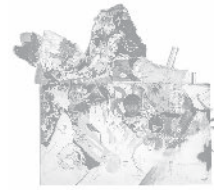
97

Biography

101

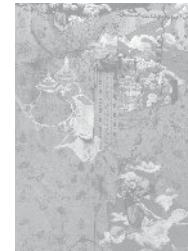
Exhibitions

P. 9 - 13



18.11.98.18.11.08, 2009.
Acrylic paint, oil paint,
latex paint, and pencil
on plasterboard.
273 x 265 cm

P. 15 - 17



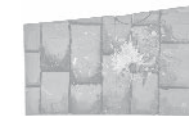
*Pero mi cuerpo no tiene
cielo*, 2004. Installa-
tion. Work on two sides
of a wooden board:
acrylic paint, oil paint,
latex paint, pencil, and
cutouts on one side;
hanging plants and oil
on canvas painting on
the other. 212 x 115 cm

P. 19 - 21



Sin título, 2004. Acrylic
paint, oil paint, latex
paint, pencil, cutouts,
wood canvas stretcher,
eggshells, and ther-
mometer on plaster-
board. 267 x 120 cm

P. 23 - 27



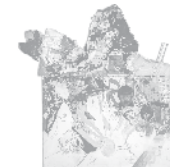
Ángel, 2005 - 2007.
Acrylic paint, oil paint,
masking tape, wool,
honeycomb, and fake
hair on wood.
150 x 220 cm

P. 29 - 33



*Se me crece el peso de
tu cuerpo como una en-
redadera*, 2004. Acrylic
paint, oil paint, latex
paint, pencil, pack-
ing tape, photograph,
paper, and plasticine
clay on wood canvas
stretcher and plaster-
board. 240 x 190 cm

P. 35 - 39



José, 2005. Acrylic
paint, oil paint, latex
paint, pencil, tape,
glazed paper, metal
profiles, cold porcelain,
and canvas on plaster-
board. 200 x 270 cm

P. 41 - 43



Sin título, 2005 - 2007
Acrylic paint, oil paint,
latex paint, and pencil
on plasterboard.
230 x 320 cm

P. 45 - 49



Santa Ana, 2009 - 2011.
Acrylic paint, oil paint,
latex paint, and pencil
on plasterboard.
245 x 370 cm

P. 51 - 55



Tienda Liverpool, 2004
- 2008. Acrylic paint,
oil paint, ballpoint pen,
cotton and wool embroi-
dery, snail appliqué, ba-
nana peel, and coins on
cotton. 135 x 290 cm

P. 57 - 71



Patio o Pintura para piso y plantas, 2007. Installation. Oil paintings, soil, plants, live snails, paste figures, fruit, and chicken bones. Dimensions variable

P. 73 - 75



Cruz imaginal, 2008. View of the exhibition featuring the works:

Nido de hornero para humanos, 2008. Installation. Adobe. Dimensions variable

Hombre con rama en el cuello, 2008. Oil paint on wooden shutter. 200 x 200 cm

Andrógino, 2008. Clay figures joined by gold thread. 20 x 23 x 12 cm
Carta a M [Letter to M], 2008. Printed page. 29 x 21 cm

P. 77 - 87



Muda, 2011. Installation. Paintings on canvas, wood, and plasterboard, intervention in the wall, paste figures, embroidery on cotton, raw wood yarn, and hand-sewn sheets of leaves. Dimensions variable

P. 89



Muda, 2009 - 2011. Acrylic paint, pencil, and embroidery on cotton mounted on plasterboard. 240 x 245 cm

P. 91



Calendario, 2011. Oil paint, acrylic paint, latex paint, pencil, sheets of hand-sewn leaves, and embroidery on cotton on plasterboard. 240 x 245 cm

P. 93



Tabla azul, 2010 - 2011. Acrylic paint, oil paint, and latex paint on wood. 120 x 240 cm

P. 95



Hotel La Siesta, 2011 - 2012. Acrylic paint and embroidery on cotton; acrylic paint and latex paint on plasterboard. 250 x 300 cm

P. 97 - 120



Convertidas en perlas tus lágrimas brotan del mar, 2004. Details of shards of plaster painted in oil paint that formed part of the exhibition of the same name

P. 122 - 123



View of the artist's studio with works from the "24:06" series, 2015

P. 127



Ancla, 2012 - 2014. Acrylic paint, pencil, and embroidery on cotton. 265 x 95 cm

P. 129



Maya, 2012 - 2014. Painted canvases stuck to wood, painted cotton with embroidery, and can support. 190 x 220 cm

P. 131



Ofrenda, 2012 - 2014. Acrylic paint, oil paint, and embroidery on cotton with traces of mold. 260 x 150 cm

P. 133 - 137



Beso en la noche, 2012 - 2013. Acrylic paint, pencil, and embroidery on cotton with traces of mold. 270 x 142 cm

P. 138 - 143



Alba, 2013 - 2014. Acrylic paint and embroidery on cotton with traces of mold. 160 x 200 cm

P. 145 - 149



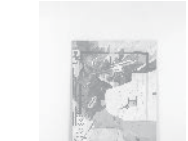
Enero, 2013 - 2014. Acrylic paint, pencil, and embroidery on cotton with traces of mold. 195 x 222 cm

P. 151



24 de junio, te encontré, 2013 - 2014. Acrylic and embroidery on cotton. 233 x 101 cm

P. 153



Castillo o Diamante, 2013 - 2014. Acrylic paint, oil paint, latex paint, and canvas on plasterboard. 210 x 120 cm

P. 155 - 159



Cumbia Chicha, 2013 - 2014. Acrylic paint, oil paint, latex paint, and cotton appliqué intervened with embroidery and paint on plasterboard. 210 x 120 cm

P. 161 - 167



El alegre pescador, 2013 - 2014. Acrylic paint, oil paint, latex paint, and pencil on plasterboard. 210 x 120 cm

P. 168 - 175



Tabla con lirios, 2013 - 2014. Acrylic paint, oil paint, and latex paint on wood exposed to the sun and rain. 240 x 245 cm

P. 177 - 181



La creciente, 2013 - 2014. Acrylic paint, oil paint, latex paint, pencil, and painted canvas on plasterboard. 210 x 120 cm

P. 182 - 191



La hiedra and Recuerdo de Ypacaraí, 2013 - 2014. Acrylic paint, oil paint, latex paint, and pencil on plasterboard. 210 x 120 cm

P. 193 - 199



P. 201 - 205



Nafragio, 2013 - 2014. Acrylic paint, pencil, and embroidery on cotton. 235 x 150 cm

P. 206 - 207



Si bailo de noche y día, 2009 - 2014. Acrylic and embroidery on perforated cotton. 150 x 230 cm

P. 209 - 223



Capibara, solo apareces cuando estoy sola, 2012 - 2014. Acrylic paint, pencil, fabric ribbon, embroidery, and appliqué on layers of cotton. 327 x 337 cm



El sacrificio inútil, 2015. Installation. Paintings on canvas, plaster, and canvas stretchers. Dimensions variable

CATALINA LEÓN (Buenos Aires, 1981) inició su formación artística a partir de 1998 en diversos talleres particulares. En 2001 comenzó a cursar materias de artes visuales en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y en la Universidad de Buenos Aires. Entre los años 2003 y 2005 fue una de las participantes del Programa para Artistas Visuales C.C.Rojas-UBA-Kuitca, conocido como la Beca Kuitca. Con su instalación *Patio o pintura para piso y plantas* recibió el Primer Premio arteBA-Petrobras en el año 2007. En 2010 cofundó Vergel, una organización civil sin fines de lucro que entrelaza arte, salud y educación. De 2015 a 2017 fue convocada como la primera artista residente en la galería Prisma KH. Entre sus muestras individuales se encuentran: *Convertidas en perlas tus lágrimas brotan del mar* (galería Alberto Sendrós, 2004); *Cruz imaginal* (galería Daniel Abate, 2008); *Muda* (galería Alberto Sendrós, 2011) y *El sacrificio inútil* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015). Desde 2005 participa de numerosas exhibiciones colectivas, entre las que se destacan: *J'en rêve* (Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, 2005); *Rendez-vous 2008* (Musée d' Art Contemporain, Lyon, 2008); *¿Por qué pintura?* (Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2009); *Mientras sea posible* (Casa de América, Madrid, 2010); *PintorAs* (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, MACRO, 2010); *Arte argentino actual en la colección del Malba. Obras 1989-2010* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, 2011); *Últimas tendencias II (Donaciones suspendidas)*, (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, MAMBA, 2012). Sus obras pertenecen a importantes colecciones privadas y públicas como la del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario MACRO y el Banco Supervielle.

CATALINA LEÓN (Buenos Aires, 1981) began her art education in 1998, attending studio classes with a number of different artists. In 2001, she started taking courses in the visual arts at the Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) and at the Universidad de Buenos Aires. From 2003 to 2005, she participated in the Programa para Artistas Visuales C.C.Rojas-UBA-Kuitca, known locally as the Beca Kuitca. Her installation *Patio o pintura para piso y plantas* [Patio or Painting for Floor and Plants] was awarded first prize at arteBA-Petrobras in 2007. In 2010, she cofounded Vergel, a nonprofit organization that brings together art, health, and education. In 2015, she was the first artist invited to participate in Prisma KH gallery's two-year residency program. Solo shows of her work include: *Convertidas en perlas tus lágrimas brotan del mar* [Turned into Pearls, Your Tears Blossom from the Sea], galería Alberto Sendrós, 2004; *Cruz imaginal* [Imaginal Cross], galería Daniel Abate, 2008; *Muda* [Mute/Molt], galería Alberto Sendrós, 2011; and *El sacrificio inútil* [The Useless Sacrifice], Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015. Since 2005, she has taken part in a number of group shows, among them *J'en rêve*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2005; *Rendez-vous 2008* Musée d' Art Contemporain, Lyon, 2008; *¿Por qué pintura?* [Why Painting?], Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2009; *Mientras sea posible* [For As Long As Possible], Casa de América, Madrid, 2010; *PintorAs* [Woman Painters], Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, MACRO, 2010; *Arte argentino actual en la colección del Malba. Obras 1989-2010* [Very Recent Argentine Art in the Malba Collection. Works 1989-2010], Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, 2011; and *Últimas tendencias II (Donaciones suspendidas)* [Latest Trends II (No More Donations)], Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, MAMBA, 2012. Her work forms part of major private and public collections, including the collections of the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, the Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, MACRO, and Banco Supervielle.

CATALINA LEÓN (Buenos Aires, 1981) a débuté en 1998 sa formation artistique dans différents ateliers particuliers. En 2001, elle a commencé à étudier des matières liées aux arts visuels à l'Institut universitaire national de l'art (IUNA) et à l'université de Buenos Aires. Entre 2003 y 2005, elle a participé au programme pour les arts visuels centre culturel Rojas-UBA-Kuitca, plus connu sous le nom de *Beca Kuitca* (Bourse Kuitca). Son installation *Patio o pintura para piso y plantas/Cour ou peinture pour sol et plantes* a d'obtenu le premier prix de l'art de arteBA-Petrobras en 2007. En 2010, elle co-fonde Vergel, une organisation de la société civile à but non lucratif, qui mêle art, santé et éducation. De 2015 à 2017, elle devient la première artiste résidente de la galerie Prisma KH. Ses expositions personnelles incluent : *Convertidas en perlas tus lágrimas brotan del mar/ Tes larmes transformées en perles jaillissent de la mer* (galerie Alberto Sendrós, 2004); *Cruz imaginal/croix imaginaire* (galerie Daniel Abate, 2008); *Muda/Mue-tte* (galerie Alberto Sendrós, 2011) y *El sacrificio inútil/Le sacrifice inutile* (musée d'Art moderne de Buenos Aires, 2015). Depuis 2005, elle fait partie de nombreuses expositions collectives, parmi lesquelles : *J'en rêve* (Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2005) ; *Rendez-vous 2008* (musée d'Art contemporain, Lyon, 2008) ; *¿Por qué pintura?/Pourquoi la peinture ?* (Fond national pour les Arts, Buenos Aires, 2009); *Mientras sea posible/Tant que ce sera possible* Casa de América, Madrid, 2010) ; *Pintoras/ Femmes peintres* (musée d'Art contemporain de Rosario, MACRO, 2010); *Arte argentino actual en la colección del Malba/Art argentin actuel dans la collection du Malba*. Œuvres 1989-2010 (musée d'art latino-américain de Buenos Aires, MALBA, 2011) ; *Últimas tendencias II/Dernières tendances II (Donations suspendues)*, (musée d'Art moderne de Buenos Aires, MAMBA, 2012). Ses œuvres font partie d'importantes collections publiques et privées, dont celles du musée d'Art latino-américain de Buenos Aires (MALBA), du musée d'Art contemporain de Rosario (MACRO) et de la banque Superviella.

SOLO EXHIBITIONS

- 2016
Verano de San Juan [Summer in San Juan], Factory Gallery, Seoul. [SOUTH KOREA]
- 2015
El sacrificio inútil [The Useless Sacrifice], Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), Buenos Aires. [ARG]
- 2011
Muda [Mute/Molt], galería Alberto Sendrós, Buenos Aires. [ARG]
- 2008
Cruz imaginal [Imaginal Cross], galería Daniel Abate, Buenos Aires. [ARG]
- 2004
Convertidas en perlas tus lágrimas brotan del mar [Turned into Pearls, Your Tears Blossom from the Sea], galería Alberto Sendrós, Buenos Aires. [ARG]
- GROUP EXHIBITIONS
- 2017
Naturaleza, recurso y refugio del hombre [Nature, Man's Resource and Shelter], Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires. [ARG]
- 2016
Diagonal Sur, Artists from the Esteban Tedesco Collection, Centro Cultural Borges, Buenos Aires. [ARG]
- 2015
Focus Exhibition, Art Toronto. [CA]
The School of Nature and Principle, EFA Project Space, New York. [USA]

- My Buenos Aires*, La Maison Rouge, Paris. [FR]
- 2013
Programa Nacional de adquisiciones de arte contemporáneo [National Contemporary Art Acquisition Program], Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires. [ARG]
Alba [Daybreak], galería Machete, Mexico City. [MEX]
- 2012
Últimas Tendencias II (Donaciones suspendidas) [Latest Trends (No More Donations)], Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). [ARG]
- 2011
Arte argentino actual en la colección del Malba. Obras 1989-2010 [Very Recent Argentine Art in the Malba Collection], Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). [ARG]
Encabalgamientos [Enjambments], galería Alberto Sendrós, arteBA 2011, Buenos Aires. [ARG]
Pintoras [Women Painters], Centro Cultural Hogar San José, Olavarría; Teatro Auditorium, Mar del Plata; Centro Cultural Borges, Buenos Aires. [ARG]
- 2010
Pintoras [Women Painters], Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Santa Fe; Museo de Arte Contemporáneo de Salta; Museo Provincial Dr. Juan Vidal, Corrientes. [ARG]
Qué puede la quietud [Stillness Can],

- galería Gachi Prieto, Buenos Aires. [ARG]
Mientras sea posible [For As Long As Possible], Casa América, Madrid. [ESP]
- 2009
Escuelismo. Arte Argentino de los 90 [Argentine Art of the Nineties], Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). [ARG]
¿Por qué pintura? [Why Painting?], Fondo Nacional de las Artes (FNA), Buenos Aires. [ARG]
Lost for Life, City of Buenos Aires pavilion at Arte Americas, Miami. [USA]
- 2008
Adquisiciones, donaciones y comodatos. Obras Malba - Fundación Constantini [Acquisitions, Donations, and Loans. Malba - Fundación Constantini Works], Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). [ARG]
Salón de Museo Castagnino + Macro, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. [ARG]
Rendez-vous 2008, MAC Lyon. [FR]
- 2007
Patio o pintura para piso y plantas [Patio or Painting for Floor and Plants], Premio arteBA - Petrobras de Artes Visuales, Buenos Aires. [ARG]
- 2006
Todos [Everybody], galería Daniel Abate, Buenos Aires. [ARG]
- 2005
Open Studio Beca Kuitca, Buenos Aires. [ARG]

J'en rêve, Fondation Cartier, Paris. [FR]

OTHER PROJECTS

Co-founder and director of Vergel, a nonprofit organization that brings together art, health, and education, 2010.

EDUCATION AND RESIDENCIES

- 2015 - 2017
Prisma KH, Buenos Aires. [ARG]
- 2009
Residencia Internacional de Artistas en Argentina (RIAA), Buenos Aires. [ARG]
- 2003 - 2005
Programa de Artistas Visuales C.C.Rojas - UBA - Kuitca (Beca Kuitca), Buenos Aires. [ARG]
- 2001
Visual Arts Program, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), Buenos Aires. [ARG]
- 2001 - 2002
Studies for degree in art, Universidad de Buenos Aires (UBA). [ARG]

AWARDS AND DISTINCTIONS

- 2013
Premio Braque, Universidad Nacional Tres de Febrero, selected for the juried show, Buenos Aires. [ARG]
- 2007
Premio arteBA-Petrobras a las Artes Visuales, first prize, Buenos Aires. [ARG]

Paula Aisenberg and Albertine de Galbert, *My Buenos Aires. Guide of the Artistic Scene*, La Maison Rouge, Fage éditions, Lyon, Francia, 2015.

El sacrificio inútil [The Useless Sacrifice], Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), Buenos Aires, 2015.

Ricardo Esteves and María Torres, *200 Años de Pintura Argentina* [200 Years of Argentine Painting], Ediciones del Banco Hipotecario Argentino, Buenos Aires, 2013.

Últimas Tendencias II [Latest Trends II], Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), Buenos Aires, 2012.

Poéticas Contemporáneas, itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010 [Contemporary Poetics, Explorations in the Visual Arts in Argentina from 1990 to 2010], Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2011.

Arte Argentino actual en la colección del Malba. Obras 1989-2010 [Very Recent Argentine Art in the Malba Collection. Works 1989-2010], Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Buenos Aires, 2011.

Luisa Fuentes Guaza, *Ustedes. Nosotros. Jóvenes artistas iberoamericanos* [You. We. Young Ibero-American Artists], young Ibero-American artists, Index Book, Barcelona, 2010.

Luisa Fuentes Guaza, *Mientras sea posible* [For As Long As Possible], Casa América with the support of Jumex, Madrid, 2010.

Marcelo Pacheco, *Escuelismo. Arte Argentino de los 90* [Escuelismo. Argentine Art of the Nineties], Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Buenos Aires, 2009.

Machete, yearbook of contemporary Argentine art, Machete editorial, Buenos Aires, 2009.

Lovely Days, Issue 6, A rose is a rose, New York, 2009.

Daniel Abate Galería, Abate libros, Buenos Aires, 2008.

Premio arteBa-Petrobras de artes visuales, cuarta edición 2007, arteBA, Buenos Aires, 2007.
Lovely Days, Issue 2, Take a stroll, New York, 2006.

J'en rêve, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2005.

P. 9 - 55
SERIE DE
PINTURAS 821
2003 - 2009



Entre los años 2003 y 2009, Catalina León realizó pinturas sobre placas de yeso en las que combinó acrílico, óleo y lápiz con elementos vinculados a la ofrenda y a los exvotos como imágenes recortadas, pelo y cáscaras de huevo. Estas obras se encuentran atravesadas por el concepto de sanación y surgen de la elaboración de la historia personal de la artista y de reflexiones acerca de la pintura, su utilidad y la historia del arte. También refieren a los anhelos de sus vecinos de la comunidad peruana del barrio del Abasto, donde estaba su taller.

From 2003 to 2009, Catalina León made paintings on plasterboard that combined acrylic and oil paint and pencil with elements linked to votive and other offerings (cutout images, hair, eggshells). Those works are steeped in the notion of healing; they emerged from the artist's reflections on her own life and on art—its use and its history. They are also bound to the longings of her Peruvian neighbors, in the Abasto section of Buenos Aires, with whom the artist had a close daily tie when her studio was located in that neighborhood.

Entre 2003 et 2009, Catalina León a réalisé des peintures sur des plaques de plâtre sur lesquelles elle a à la fois utilisé de la peinture acrylique, de la peinture à l'huile et du crayon avec des éléments liés au concept de l'offrande et aux ex-voto comme des images découpées, des cheveux et des coquilles d'œufs. Ces travaux sont imprégnés de la notion de guérison et surgissent d'un processus d'élaboration à partir de l'histoire personnelle de l'artiste et de réflexions sur la peinture, son utilité et l'histoire de l'art. Ils font aussi référence aux aspirations de ses voisins de la communauté péruvienne du quartier de El Abasto, où se trouvait son atelier, avec lesquels l'artiste a établi une relation de proximité et de convivialité.

P. 97 - 120
 CONVERTIDAS
 EN PERLAS TUS
 LÁGRIMAS
 BROTAN
 DEL MAR
 2004
 Galería Alberto
 Sendrós



Su primera exposición ocupó las dos salas de la galería. En la primera había retratos familiares en las paredes, pinturas sobre placas de yeso y madera, y una instalación de árboles secos. La segunda tenía el techo cubierto de telas bordadas con frases, flores y pájaros, y el piso repleto de pequeños escombros de yeso pintados con imágenes de la historia del arte y escenas de la vida cotidiana apilados entre cáscaras de frutas y galletas. En un almohadón encima de ellos había un recipiente con agua para arrojar monedas y pedir deseos. Debido a un desacuerdo con la galería por la desaparición de escombros, la artista decidió suspender la muestra y realizar la acción de vender las pequeñas pinturas por peso en una verdulería a la vuelta de su taller.

Catalina León's first solo show occupied both of the gallery's rooms. In the first, there were family portraits on the walls, paintings on plasterboard and wood, and an installation of dried trees. In the second, the ceiling was covered with pieces of fabric with phrases, flowers, and birds embroidered on them; the floor was full of shards of plaster painted with images from art history and scenes from everyday life, shards that were piled up in the midst of fruit rinds, and cookies and crackers. In a cushion on top was a recipient with water in which to toss a coin and make a wish. Due to a dispute with the gallery around the disappearance of the shards, the artist decided to close the show early and to sell the small paintings on the shards by the pound at a vegetable market around the corner from her studio.

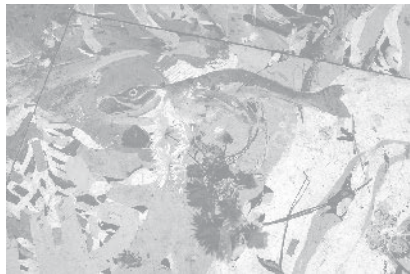
Sa première exposition a occupé deux salles de la galerie. Dans la première, il y avait des portraits de famille accrochés sur les murs, des peintures sur des panneaux de plâtre et de bois et une installation d'arbres secs. La seconde



avait le plafond couvert de tissus brodés avec des phrases, des fleurs et des oiseaux. Le sol était plein de débris de plâtre peints avec des images de l'histoire de l'art et des scènes de la vie quotidienne empilées entre des biscuits et des pelures de fruits. Sur un coussin au-dessus d'eux il y avait un récipient avec de l'eau pour y jeter des pièces de monnaie et faire des vœux. En raison d'un désaccord avec la galerie concernant la disparition des débris, l'artiste a décidé de suspendre l'exposition et de vendre les petits tableaux au poids dans une épicerie au coin de son atelier.



P. 57 - 71
 PATIO O
 PINTURA PARA
 PISO Y PLANTAS
 2007
 Premio arteBA -
 Petrobras



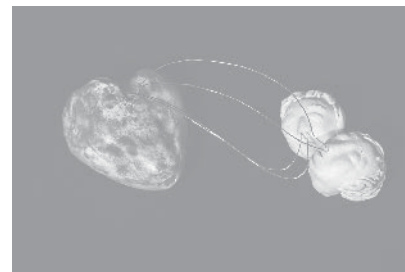
La instalación fue concebida como jardín-habitación, rodeada de plantas en la que el espectador caminaba sobre un piso cubierto de pinturas al óleo. De ellas emergían árboles de banano y grandes montículos de tierra donde había huesos de pollo, granadas, caracoles vivos y figuras de engrudo con formas blancas y orgánicas como pulidas por el mar. La instalación surgía de la idea de habitar la pintura y de concebirla como parte de la naturaleza del hombre. Fue exhibida en arteBA, elegida como ganadora de la cuarta edición del premio arteBA-Petrobras.

The installation was envisioned as a garden-room, surrounded by plants in which the viewer walked on a floor covered with oil paintings. From the paintings, banana trees emerged, as did large mounds of soil with chicken bones, pomegranates, live snails, and organic white paste figures that appeared to have been polished by the sea. The installation was born of the idea of inhabiting painting and envisioning it as part of human nature. It was exhibited at arteBA art fair, where it was awarded the arteBA-Petrobras prize.

L'installation a été conçue comme un jardin-pièce, entourée de plantes dans laquelle le spectateur se promenait en marchant sur un sol couvert de peintures à l'huile. De ces peintures émergeaient des bananiers et de grands monticules de terre où il y avait des os de poulet, des grenades, des escargots vivants et des figures en pâte à farine, qui avaient des formes blanches et organiques comme si elles avaient été polies par la mer. L'installation venait de l'idée d'habiter la peinture et de la concevoir comme faisant partie de la nature de l'homme. Elle a été exposée dans arteBA, au cours de laquelle l'oeuvre a reçu le prix arteBA-Petrobras, qui en est à sa quatrième édition.



P. 73 - 75
 CRUZ IMAGINAL
 2008
 Galería
 Daniel Abate



Su segunda exposición estaba vinculada a los procesos modificadores vitales y al traspaso de umbrales. En *Nido de hornero para humanos* imitó el método constructivo de las aves sin poder finalizarla debido a la falta de sol. El retrato *Hombre con rama en el cuello* refería a la historia milagrosa de un accidente. *Andrógino* era una pieza de arcilla con dos cabezas conectadas a un corazón con hilos de oro. *Carta a M* explicaba la imposibilidad de realizar una versión transportable del nido para su venta.

The artist's second solo show was tied to vital processes of modification and to the idea of crossing thresholds. She worked on *Nido de hornero para humanos* [Ovenbird's Nest for Humans], copying the construction method of birds; the work was never completed due to the lack of sunlight in the venue. The portrait *Hombre con rama en el cuello* [Man with Branch in his Neck] made reference to the miraculous story of an accident. *Andrógino* [Androgynous] was a piece in clay with two heads, each connected to the same heart with gold threads. *Carta a M* [Letter to M] explained why it was impossible to make a transportable version of the nest in case it could have been purchased.

Sa deuxième exposition était liée aux processus de modification de la vie et au franchissement de seuils. Elle a travaillé sur l'oeuvre *Nido de hornero para humanos* (*Nid de fourrier pour humains*), imitant la méthode de construction des oiseaux, sans parvenir à la finir en raison du manque de soleil. Le portrait *Hombre con rama en el cuello* (*Homme avec une branche dans le cou*) faisait référence à l'histoire miraculeuse d'un accident. *Andrógino* (*Androgyne*) représentait un sculpture d'argile à deux têtes connectées à un cœur par le biais de fils d'or. *Carta a M* (*Lettre à M*) expliquait qu'il était impossible de réaliser une version transportable du nid pour sa vente.



SELENE BRISA
2008
Rendez-vous,
MAC, Lyon

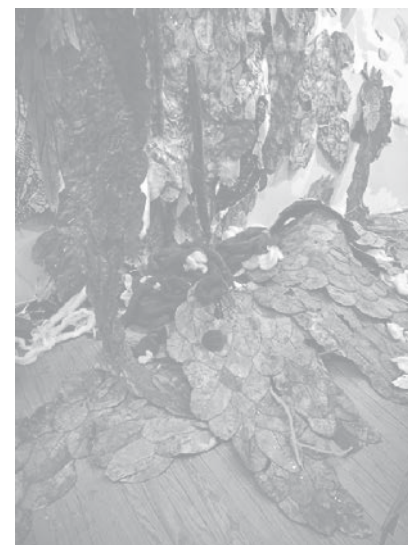


Se trató de una instalación compuesta por una tela de algodón celeste que colgaba de una pared de gran altura. La tela estaba intervenida con retratos de dos niñas durmiendo y tenía pintadas y bordadas escenas con bocas humanas que parecían estar creciendo de las ramas de un árbol. En el piso había pequeñas pinturas al óleo sobre canvas mezcladas entre hojas de magnolia. La instalación se completaba con un texto escrito en la pared que decía: “El día de mi muerte ya tiene nombre, está entre los días 1, 2, 3...”, y a continuación desplegaba listas con todos los días del mes, todos los meses de año y todos los años hasta el 2080.

This installation consisted of a light-blue piece of fabric hanging down from a very high ceiling. Sewn to the fabric were painted portraits of two sleeping girls and embroidered on its surface were scenes with human mouths that appeared to be growing from the branches of a tree. On the floor were small oil-on-canvas paintings amidst magnolia leaves. Finally, the installation included a text written on the wall that said, “The day of my death already has a name, it’s either 1, 2, 3...,” followed by lists with all the days of the month, all the months of the year, and all the years until 2080.

C’est une installation constituée d’un tissu bleu ciel qui pend le long d’un mur très haut. Le tissu comportait les portraits de deux petites filles en train de dormir et des scènes peintes avec des bouches humaines qui semblaient pousser des branches d’un arbre. Sur le sol, il y avait des feuilles de magnolia. L’installation comprenait aussi un texte écrit sur le mur qui disait : « Le jour de ma mort a déjà un nom, il se situe entre les jours 1, 2, 3... » et ensuite on pouvait voir des listes dépliées avec tous les jours du mois, tous les mois de l’année et toutes les années jusqu’en 2080.

TODO SE PASA
2010
Casa América,
Madrid



Guatemala, 2009. Catalina León comenzó a coser hojas de café que encontraba en un terreno baldío. La acción era una forma de meditación, un rezo en respuesta al impacto del contexto, que al año siguiente se expandió en la instalación *Todo se pasa* presentada en la muestra colectiva *Mientras sea posible* en Casa América, Madrid. Allí colgaban del techo enormes mantos de hojas de palta y gomoero que caían al piso con hilos de lana cruda, ramas y telas de algodón bordadas y pintadas, creando un paisaje envolvente de texturas y de visceralidad emocional.

Guatemala, 2009. Catalina León began to sew the coffee leaves she found in an empty lot. The action was a form of meditation, a prayer in response to the powerful context. The next year, that action expanded with the installation *Todo se pasa* [All Things Pass], featured in the group show *Mientras sea posible* [For As Long As Possible] at Casa América, Madrid. Hanging from the ceiling were enormous hand-sewn sheets of leaves from avocado plants and rubber trees that fell to the floor with raw wool, branches, and embroidered and painted pieces of fabric to create an enveloping, and highly visceral, landscape of textures.

Guatemala, 2009. Catalina León a commencé à coudre des feuilles de café qu’elle trouvait dans un terrain vague. L’action était une forme de méditation, une prière en réponse à l’impact du contexte, qui l’année suivante s’est amplifiée dans l’installation *Todo se pasa* (*Tout se passe*) présentée dans l’exposition collective *Mientras sea posible* (*Tant que cela sera possible*) à la Casa América de Madrid. D’énormes couvertures de feuilles d’avocat et de gommiers pendaient du plafond et tombaient sur le sol avec des fils de laine crue, des branches et des toiles brodées et peintes, créant un paysage enveloppant de textures et de « viscéralité » émotionnelle.

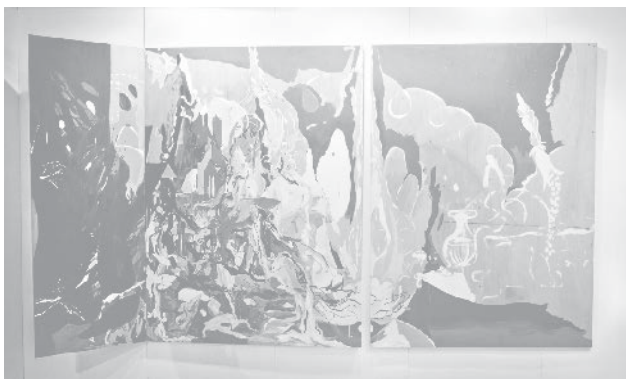
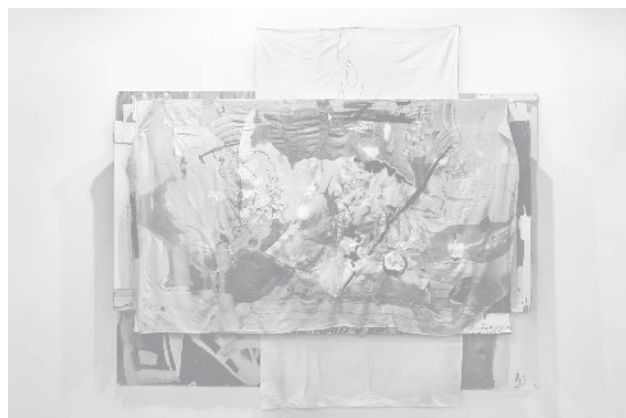
P. 89 - 95
Serie de pinturas
"10:51"
2010 - 2011



Inició la serie "10:51" con la vuelta de la artista de Guatemala y coincidió con el período que en astrología se llama primer retorno de Saturno. Realizadas sobre madera y cartón, presentan un mayor despojo de elementos. Combinó superponiendo telas extendidas como sudarios sobre el plano, con cartones, pinturas y bordados. En otras obras incorporó mantos de hojas secas con instrucciones sobre cuándo colocarlos o retirarlos según los solsticios del año.

The series entitled "10:51" began when the artist returned to Buenos Aires from Guatemala, which coincided, astrologically, with the return of Saturn to its position at the time of the artist's birth. On wood and cardboard, these are barer than her earlier works. She stretched and stuck pieces of fabric to the plane like shrouds to generate layers of paintings, embroideries, and appliqués. Other works consisted of sheets of dried leaves with instructions on when they should be put on display or taken down depending on the seasonal solstice.

La série de peintures «10:51» a commencé avec le retour de l'artiste à Buenos Aires après son séjour au Guatemala et a coïncidé, du point de vue astrologique, avec le retour de Saturne. Réalisées sur du bois et du carton, ces œuvres présentent un plus grand dépouillement d'éléments. Dans certains cas, elle a travaillé en faisant adhérer des toiles étendues comme des suaires sur le plan, pour créer des couches et des glacis successifs où se superposent des peintures, des broderies et des applications. Dans d'autres œuvres, elle a incorporé des couvertures de feuilles sèches, en y joignant des instructions pour savoir quand les mettre ou les enlever en fonction des solstices de l'année.



P. 77 - 87
MUDA
2011
Galería Alberto
Sendrós



La exposición *Muda* integró fragmentos de *Todo se pasa* y pinturas de la serie "10:51" en una gran instalación envolvente relacionada con la pérdida y el renacimiento. El espacio estaba articulado desde el techo de donde caían telas de algodón bordadas y pintadas, mantos de hojas secas cosidos a mano y girones de lana cruda. En el piso, el gran enjambre de textiles se mezclaba con pequeñas pinturas al óleo y figuras de arcilla y engrudo, semejantes a piedras y caracoles. Las paredes pintadas de rojo y abarrotadas con obras iban perdiendo su saturación a lo largo de la sala.

The exhibition *Muda* [Mute/Molt] brought together fragments of *Todo se pasa* [All Things Pass] and paintings from the "10:51" series in a large enveloping installation related to the ideas of loss and rebirth. The layout of the space began with the ceiling from which embroidered and painted pieces of cotton, hand-sewn sheets of dried leaves, and raw wool hung down. On the floor there was a large jumble of textiles, small oil paintings, and clay and paste figures like stones and snails. The shade of red painted on the gallery's walls, which were crammed with works, gradually faded further into the show.

L'exposition *Muda* (Mue-tte) a intégré des fragments de *Todo se pasa* (Tout se passe) et des peintures de la série « 10:51 » dans une grande installation enveloppante liée à la perte et la renaissance. L'espace s'articulait depuis le toit d'où tombaient des toiles de coton brodées et peintes, des couvertures de feuilles sèches cousues à la main et des lambeaux de laine crue. Sur le sol, le grand essaim de textiles se mêlait aux petites peintures à l'huile et aux figures faites en argile et pâte à farine, semblables à des pierres et à des coquillages. Les murs peints en rouge et remplis d'œuvres perdaient peu à peu de leur saturation, au fil de la salle.

1. Le mot « muda » en espagnol veut dire à la fois « muette » et « mue » et l'artiste joue avec ce double sens.

P. 122 - 207
SERIE DE
PINTURAS
"24:06"
2015



Esta serie se compone, por un lado, de pinturas realizadas sobre soportes rígidos como placas de yeso y madera de grandes dimensiones. Por el otro, contiene un grupo de telas de algodón bordadas y pintadas en las cuales se superponen elementos figurativos, planos geométricos y capas de colores. El carácter de las obras corresponde a dos energías diferentes. Las telas, con su aplomo, se relacionan con la quietud, el anhelo, el deseo y el exvoto. En contraposición, sobre el plano rígido, el ritmo y la gestualidad del cuerpo remiten al baile, la música y la fiesta

This series consists, on the one hand, of paintings on rigid supports like plasterboard or large pieces of wood and, on the other, of embroidered and painted pieces of fabric where figurative elements, geometric planes, and colors overlap. The nature of the works reflects two different energies. With their aplomb, the canvases are tied to stillness, longing, desire, and votive offerings. As a counterpoint to that rigid plane is the rhythm and gesture of the body in relation to dance, music, and celebration.

Cette série est composée, d'une part, de peintures réalisées sur des supports rigides tels que des plaques de plâtre et de bois ; de l'autre, elle contient un ensemble d'étoffes relâchées à leurs extrémités, brodées et peintes, qui se superposent les unes sur les autres en créant ainsi des plans géométriques et des couches de couleurs. La nature des œuvres correspond à deux énergies différentes. Les toiles, avec leur aplomb, ont à voir avec l'immobilité, la nostalgie, le désir et l'ex-voto. En revanche, sur le plan rigide, le rythme et les gestualités du corps correspondent à la danse, à la musique et à la fête.

P. 209 - 223
EL SACRIFICIO
INÚTIL
2015
Museo de Arte
Moderno de
Buenos Aires



El sacrificio inútil reunió las obras de la serie "24:06" en una instalación que modificaba totalmente la sala del museo. Había obras superpuestas en las paredes, otras colgadas del techo y otras tensadas en grandes bastidores que generaban puertas y nuevos espacios transitables. El espectador podía manipular y caminar a través de las capas de pintura. El primer ambiente era amplio, de colores oscuros y terrosos. Tenía su contrapunto en pequeño espacio en el fondo de la sala, que se expandía gracias a los tonos claros y celestes vinculados a lo ideal y a la entrega.

El sacrificio inútil brought together the works from the "24:06" series in an installation that utterly modified the museum's gallery. Some works were superimposed on the walls, others hung down from the ceiling, and still others were mounted on large canvas stretchers that acted as doors and created new spaces to be walked through; viewers could touch and move through layers of painting. The counterpoint to the mostly spacious first room in earth tones was a space in its back that expanded thanks to pale colors, like light blue, tied to the notion of an ideal and deliverance.

El sacrificio inútil (Le Sacrifice inutile) a rassemblé les œuvres de la série « 24:06 » dans une installation qui a complètement modifié la salle du musée. Il y avait des œuvres posées de façon superposée sur les murs, d'autres accrochées au plafond et d'autres encore tendues sur de grands cadres qui créaient des portes et de nouveaux espaces en praticables. Le spectateur pouvait toucher et marcher à travers les couches de peinture. Le premier espace était ample, avec des couleurs sombres et terreuses. Il avait son contrepoint dans un petit espace au fond de la salle, qui s'étendait grâce à ces tons clairs et bleu ciel associés à l'idéal et au don.

CATALINA LEÓN
SOL EN CASA 8
has been an initiative and
a production by
AFSHAN ALMASSI STURDZA

Editorial Concept
and Design

GASTÓN PÉRSICO
VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

Texts

TICIO ESCOBAR
ALEJANDRA AGUADO

LAURA HAKEL

Translation to English

JANE BRODIE

Translation to French

FLORENCE BARANGER-BEDEL

Proofreading

STUDIO GLOSA (Esp-Eng)

FLORENCE BARANGER-BEDEL (Fr)

Post-Production

GUILLERMO FRONTALINI

FRANCISCO FRONTALINI

Shibori Textile / Limited Edition

ELENA DHAN

CATALINA LEÓN

Printing House

AKIAN GRÁFICA EDITORA

September, 2017

Buenos Aires, Argentina.

León, Catalina María
Catalina León : Sol en casa 8 /
María Catalina León. - 1a ed. multilingüe. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
María Catalina León, 2017
224 p. ; 28x21 cm.

Edición multilingüe: español, francés, inglés
ISBN 978-987-42-5066-7

1. Artes Visuales 2. Catálogo de Arte I. Título.
CDD 709

Catalina León quiere agradecer especialmen-
te a Eric Sturdza y Afshan Almassi Sturdza
por darle la posibilidad de hacer este libro.
A Afshan, además, por su mirada certera
y protectora.

A todo el equipo de trabajo por hacer que el
libro se desarrolle con placidez.

A tres personas cuyas voces también atrave-
saron este proceso: Guadalupe Chiotarrab,
Teresa Mira Echeverría y Leeza Ahmady.
Siempre a sus familias: biológicas y adoptivas.
Y al movimiento que nunca se detuvo.

Catalina León would like to thank Eric Sturdza
and Afshan Almassi Sturdza for making this
book possible—and Afshan for her keen and
protective vision as well.

She is grateful to the entire production
team, thanks to whom this project
developed so smoothly.

And three individuals whose voices made
themselves heard throughout the process:
Guadalupe Chiotarrab, Teresa Mira
Echeverría, and Leeza Ahmady.

She is grateful as well to her families,
both biological and adopted.

And to the movement that has never stopped.

Catalina León souhaite transmettre ses
remerciements, en particulier à Eric Sturdza
et Afshan Almassi Sturdza pour m'avoir
donné l'occasion de faire ce livre. Et d'autant
plus à Afshan par son regard aiguisé et
protecteur.

À toute l'équipe de travail pour permettre
que l'élaboration de ce livre se soit passée
en toute tranquillité.

À trois personnes dont les voix ont aussi tra-
versé ce processus : Guadalupe Chiotarrab,
Teresa Mira Echeverría et Leeza Ahmady.

Et comme toujours à mes familles:
biologiques et adoptives.

Et au mouvement qui n'a jamais cessé.

This book is supported by

