

NOEMÍ ESCANDELL



NOEMÍ ESCANDELL

Echen, Roberto
Noemí Escandell. - 1a ed. - Rosario : Ediciones Castagnino/macro, 2013.
96 p. : il. ; 27x21 cm.

ISBN 978-987-26457-9-3

1. Arte. I. Título
CDD 708

EQUIPO EDITORIAL

Textos
Roberto Echen
Yanina Bossus

Fotografías
Archivo Noemí Escandell
Lucía Bartolini

Coordinación editorial y diseño
Georgina Ricci

AUTORIDADES MUNICIPALES

Intendenta de la ciudad de Rosario
Mónica Fein

Secretario de Cultura y Educación
Horacio Ríos

Subsecretaria de Cultura y Educación
Mónica Peralta

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

Directora
Marcela Römer

Subdirectora
Alejandra Ramos

Coordinación general
Florencia Lucchesi
Melania Toia

Coordinación curatorial
Nancy Rojas

Coordinación editorial
Georgina Ricci

FUNDACIÓN CASTAGNINO

Presidente
Carlos Siegrist

Presidente Honorario
Carlos María Zampettini

Vicepresidente 1°
Marcelo Martin

Vicepresidente 2°
Alejandro Weskamp

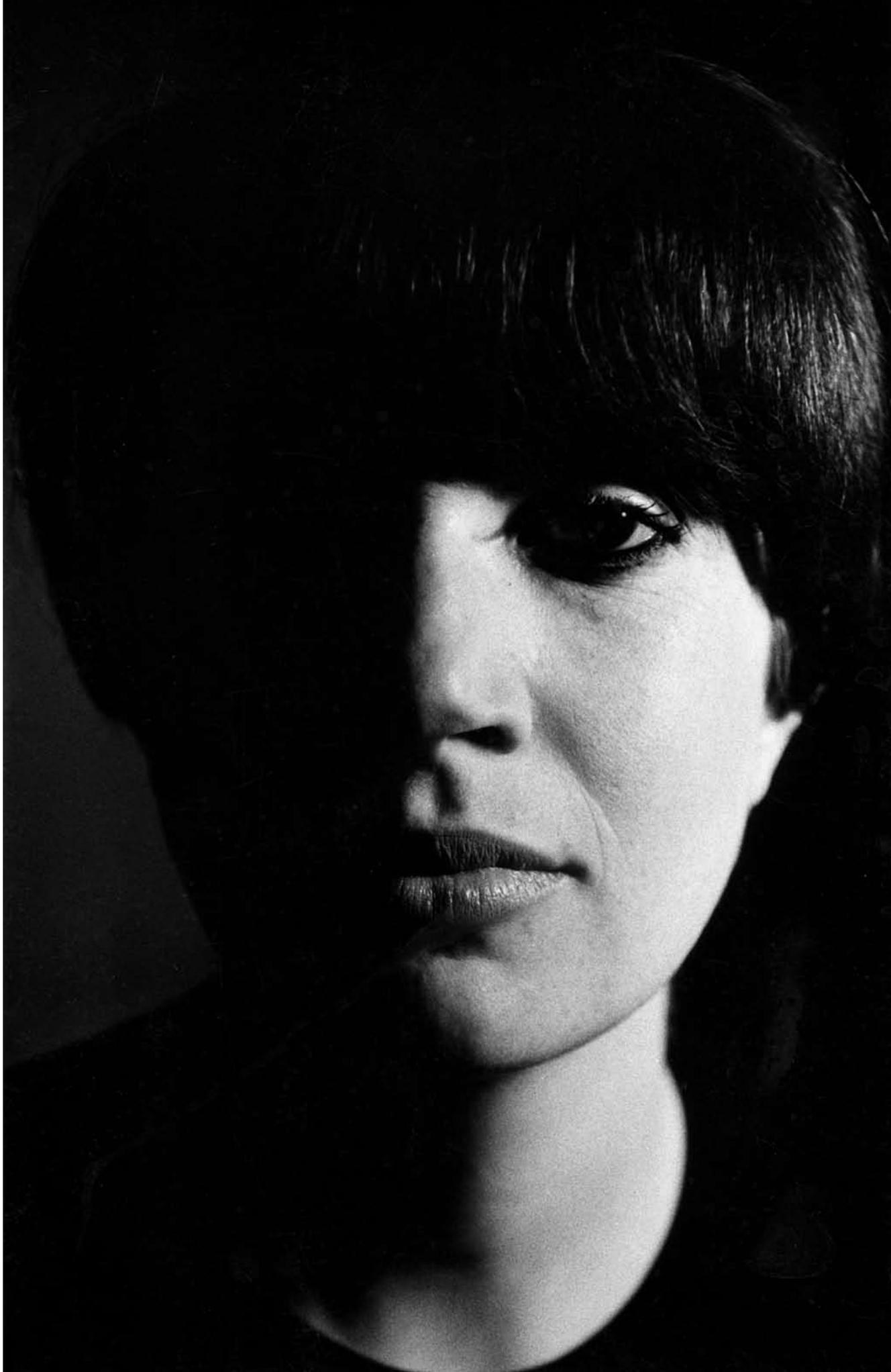
Secretario
Mario Castagnino

Tesorero
Eugenia Usellini

Protesorero
Juan José Staffieri

Vocales
Marcela Römer
Itatí Cuevas de Castagnino
Guido Martínez Carbonell
José Gabriel Castagnino
Lidia Sartoris de Angeli
Juan Carlos Bachiochi

Consejeros Honorarios
Silvina Ortiz de Couzier
Rosa María Ravera



POLÍTICA, GEOMETRÍA

ROBERTO ECHEN

Tal vez el hombre –un hombre determinado, puntual, que acaece en un momento y un lugar– visto desde un recorrido de investigador, de un investigador no del todo ortodoxo. La construcción de una cartografía de <la condición del hombre>, de lo que le toca por haber emergido en esta geo-grafía (siempre política), en este mundo (estos mundos, la constancia del mundo sería su pluralización constante, la inevitable diseminación de lo que el singular no puede abarcar), en los mundos en los que (se) arma (a sí mismo, al mundo) algo como un rompecabezas interminable, como un problema de geometría siempre a resolver. Un recorrido en que el investigador resulta investigado, investigándose a sí mismo –en tanto caso de su propia tesis. Entonces. La investigación devolvería un retrato –como ocurre con los buenos detectives privados (por lo menos los casos emblemáticos de la ficción literaria y/o cinematográfica y los *profilers* de las series de TV de Hollywood), en tanto retrato tenga que ver con lo que alguien hace o es susceptible y/o sospechoso de hacer o de poder hacer– que, a su vez, construiría –no como resultado sino como una parte de su propio proceso– un autorretrato, sólo que completamente incompleto (fragmental), no pudiendo cerrarse ni como totalidad ni como asignación, no pudiendo postularse como proposición en el sentido lógico-descriptivo de una proposición científica o matemática, sino como una hipótesis que tiene que –necesariamente– incorporar la dimensión política en su propia posibilidad de existencia, o como las pistas para construir –en el límite– el





"Pintura joven del litoral"
Salón Gemul
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"
1966
Fotografía digitalizada
Colección Castagnino+macro
Donación Noemí Escandell



Vector

1966

Madera, esmalte sintético

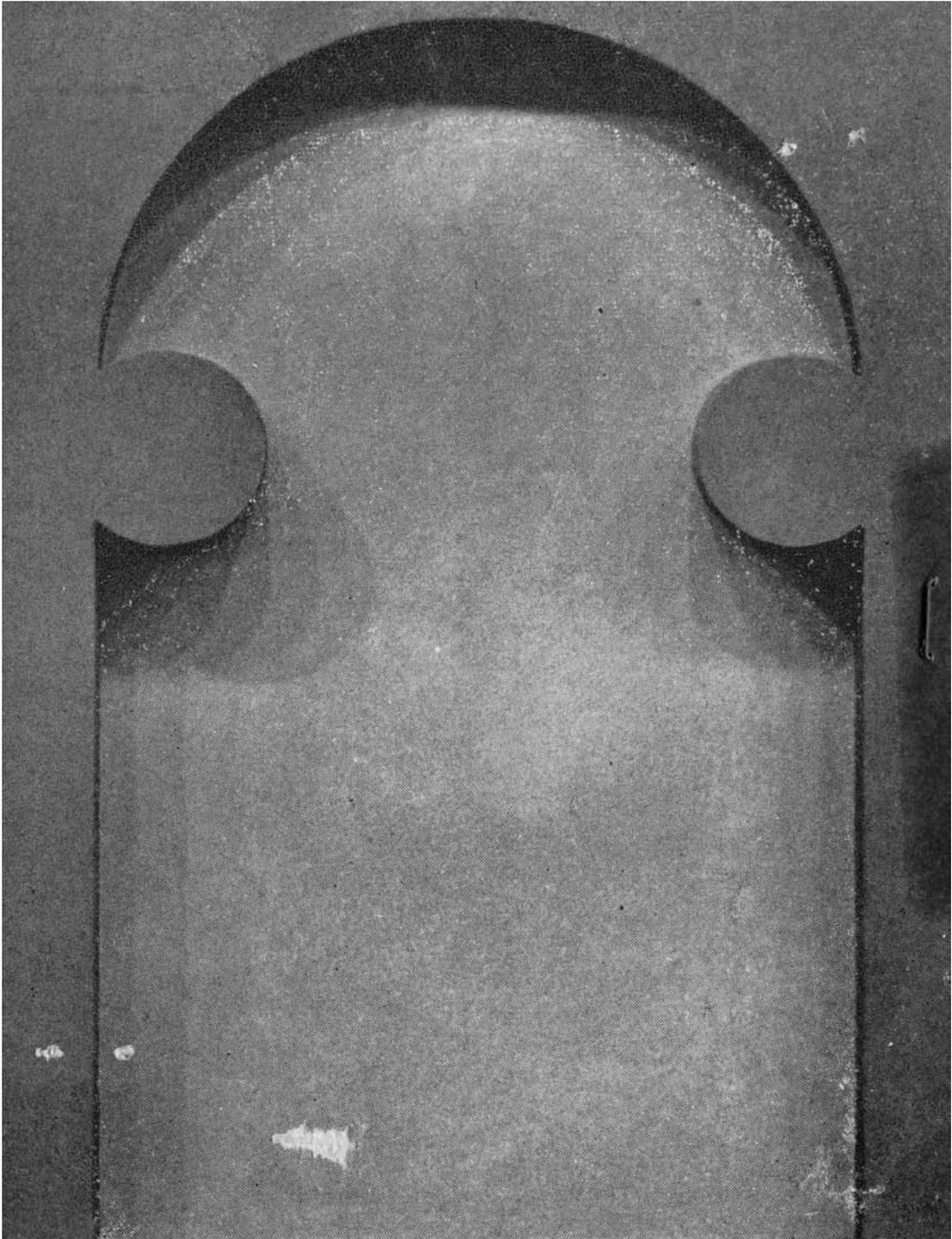
125 x 110 x 9 cm

Diámetros

1966

Madera, esmalte sintético

110 x 110 x 8 cm



Vectores y diámetros

1966 / 2013

Madera, esmalte sintético

120 x 80 x 10 cm

Foto de archivo (obra destruida y reconstruida en 2013)

Reconstrucción perteneciente a la Colección Castagnino+macro

Donación Noemí Escandell

objeto (sujeto a la vez) del que trata.
O una especie de prototipo, de artefacto cargado con los datos de la investigación, resultante de la topografía armada con los datos obtenidos, intento geométrico de (re)construir una subjetividad que todavía no está plenamente conformada.

Una relación.

Siempre renovada, siempre desplazada.

Sería fácil e inexacto decir: relación con el hombre y su condición. Ella misma (la autora, Mimí Escandell) trata de darle nombre (forma) de ese modo, pero no logra quedar satisfecha (ni satisfacerme) con esa fórmula, que, en el mejor de los casos, sería tautológica y, por consiguiente, un espacio vacío a llenar con lo que se quiera; o, más probablemente, la forma de evitar nombrar(se) para seguir mostrando desde otro lugar, desde otro lenguaje. Y allí habría el juego, el que Escandell urde entre nombre y cosa o, mejor, entre nombre y representación de objeto, entre dos modos de la imposibilidad de la presencia que, por eso mismo, devienen fundantes de la cosa en tanto emergencia constructiva de un nudo –no del todo seguro– entre política y geometría.

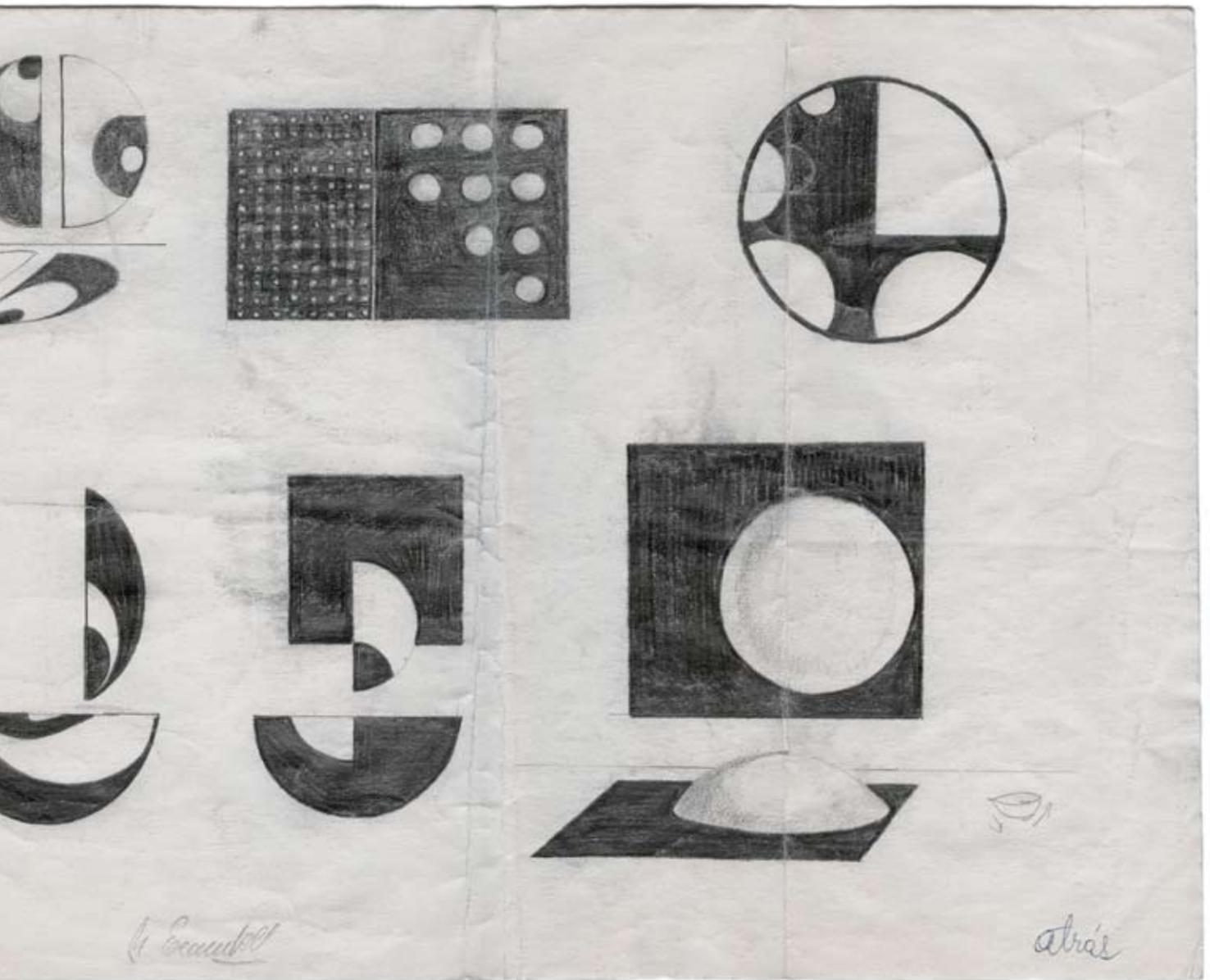
El juego es algo serio. Serio y divertido. Serio en tanto uno se aplica apasionadamente a jugarlo (basta con ver la seriedad de los niños abocados a sus juegos).

También divertido: tan divertido como amenazante cuando se juega a fondo, como lo juega Escandell.

Amenazante.

En tanto alguien (algún visitante desprevenido a una de sus muestras, de sus mostraciones) se da cuenta de que ese juego, serio-divertido amenaza su





Bocetos para *Relieves*
1966
Lápiz sobre papel
23 x 32 cm

tranquilidad de consciencia desde una construcción cuyo sentido no aflora hasta que él (él, que estaba tan tranquilo queriendo simplemente disfrutar de una muestra de arte) queda atrapado en la sintaxis de la obra, en la geometría política que la configura teniéndolo a él (simple espectador, buena persona que no quiere problemas) como nodo de una red significativa que sin él no llegaría a la existencia.

Amenazante.

No sólo para él (espectador desprevenido) sino para ella (autora consciente) que no sabe, no puede saber, en qué momento esa estructura tan bien pergeñada, que anuda tan pacientemente significativa y significado, se desborda a sí misma.

Ese desbordamiento de una estructura que trata de tejer pasado y futuro, desánimo y deseo, historia y utopía, ocurre, creo, por lo menos en un momento colectivo de la historia de Mimí Escandell, luego de la experiencia de *Tucumán Arde*. Desborde de lo que parecía estratégicamente impecable –y, seguramente, no distaba de serlo–, de lo que se sostenía tanto conceptual como metodológicamente sin fisuras, con una geometría que le daba la precisión en lo político.¹

Justamente.

Esa urdimbre entre lo acaecido y lo porvenir involucra a quien la trama desde su propia inmanencia, produciendo el desborde de la misma subjetividad que la había generado, terminando esa subjetividad (colectiva

¹ Al escribir esto recordé el artículo aparecido en *Robho* (París), nº 5-6 (1971), pp. 16-22, que agudamente se titulaba "Les fils de Marx et Mondrian" (Los hijos de Marx y Mondrian), título que da cuenta, hablando del grupo al que perteneció nuestra autora, de lo que la atraviesa y que de algún modo trato de desanudar aquí.





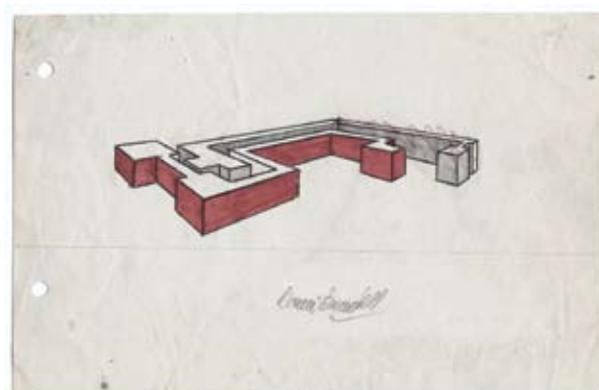
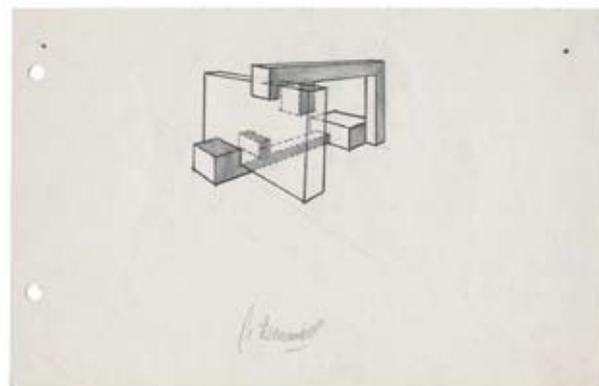
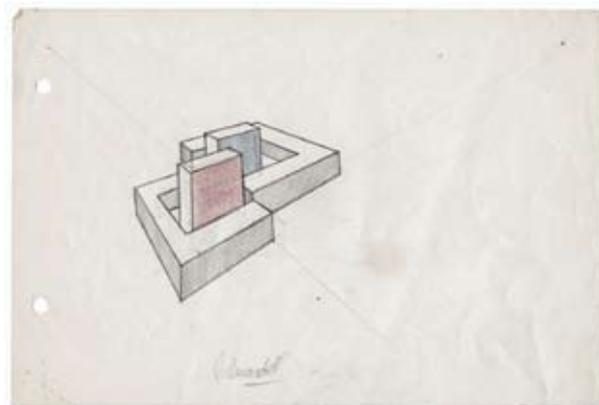
Páginas 12 - 13

Y otra mano se tienda...

De la serie *Handing works -from
hand to hand-*

1968

Impresiones multiejemplares para
retirar por el público
80 x 56 cm cada una



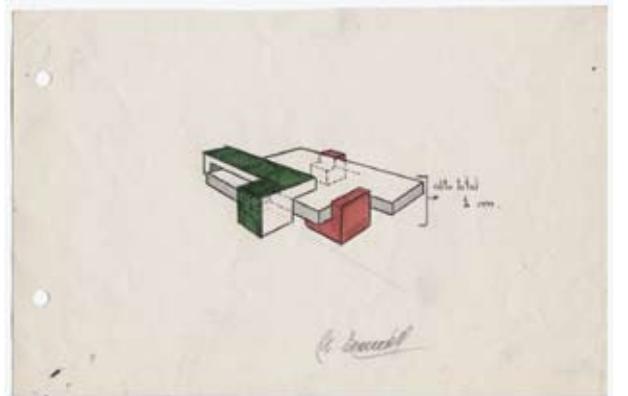
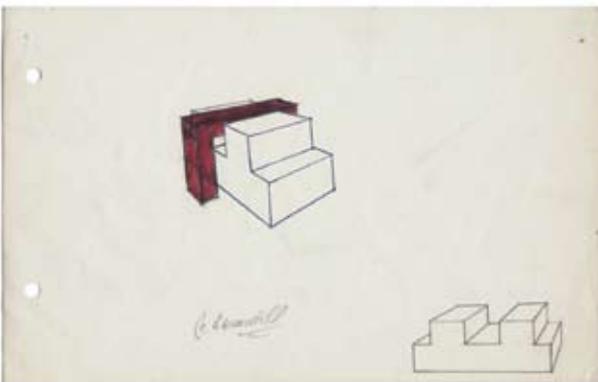
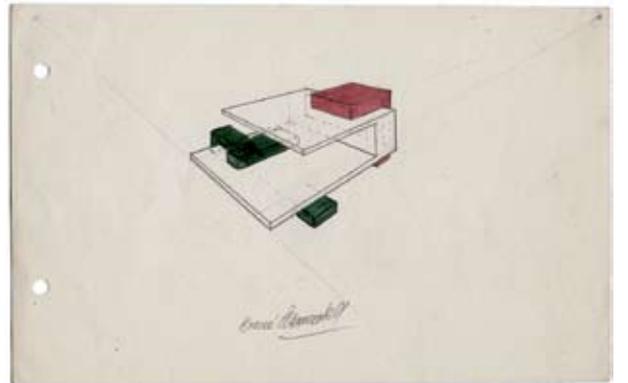
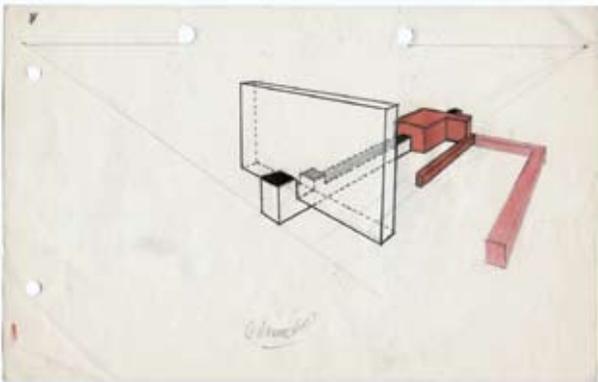
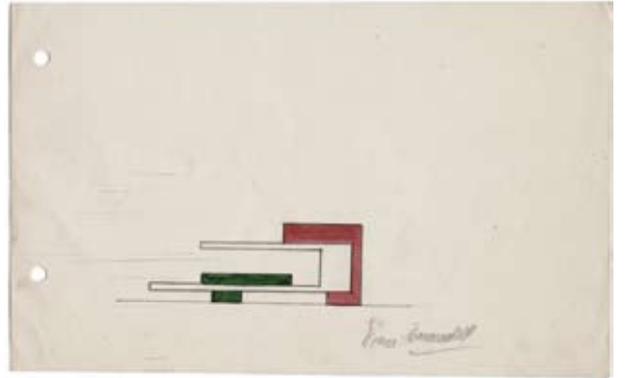
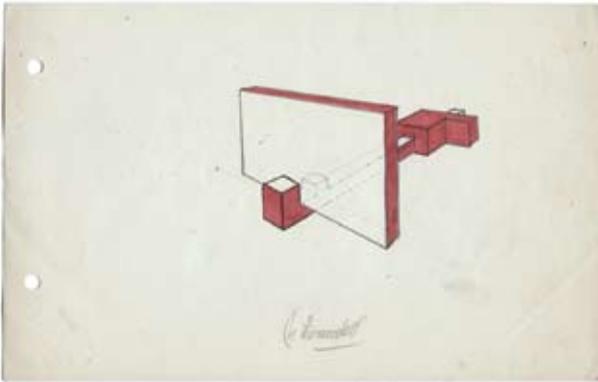
Bocetos para estructuras

(*Volúmenes; Cuerpos y
desplazamientos*)

1966

Lápiz sobre papel

14 x 22 cm cada una



e individualmente) apresada en la urdimbre que ya –por esa misma razón– deja de saberse con certeza, para devenir una especie de otredad, de manera tan prometedora como amenazante o devastadora.

Insisto: Mimí Escandell dice “el hombre y su condición”.

Por otro lado Foucault reclama:

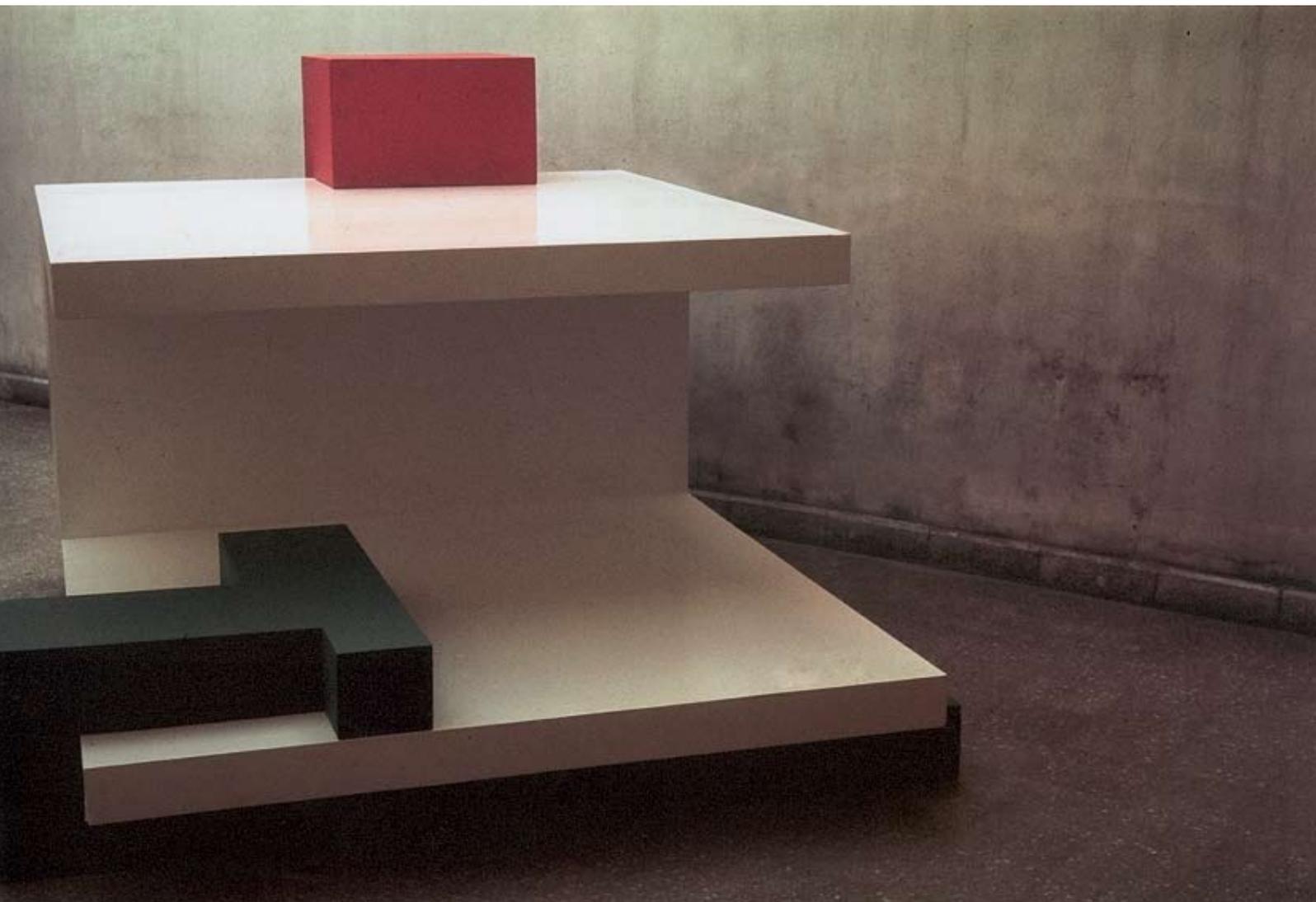
“Une chose en tout cas est certaine: c'est que l'homme n'est pas le plus vieux problème ni le plus constant qui se soit posé au savoir humain. En prenant une chronologie relativement courte et une découpage géographique restreint – la culture européenne depuis le XVI siècle – on peut être sûr que l'homme

*Espacios correspondientes
(estructura variable de tres
elementos)*

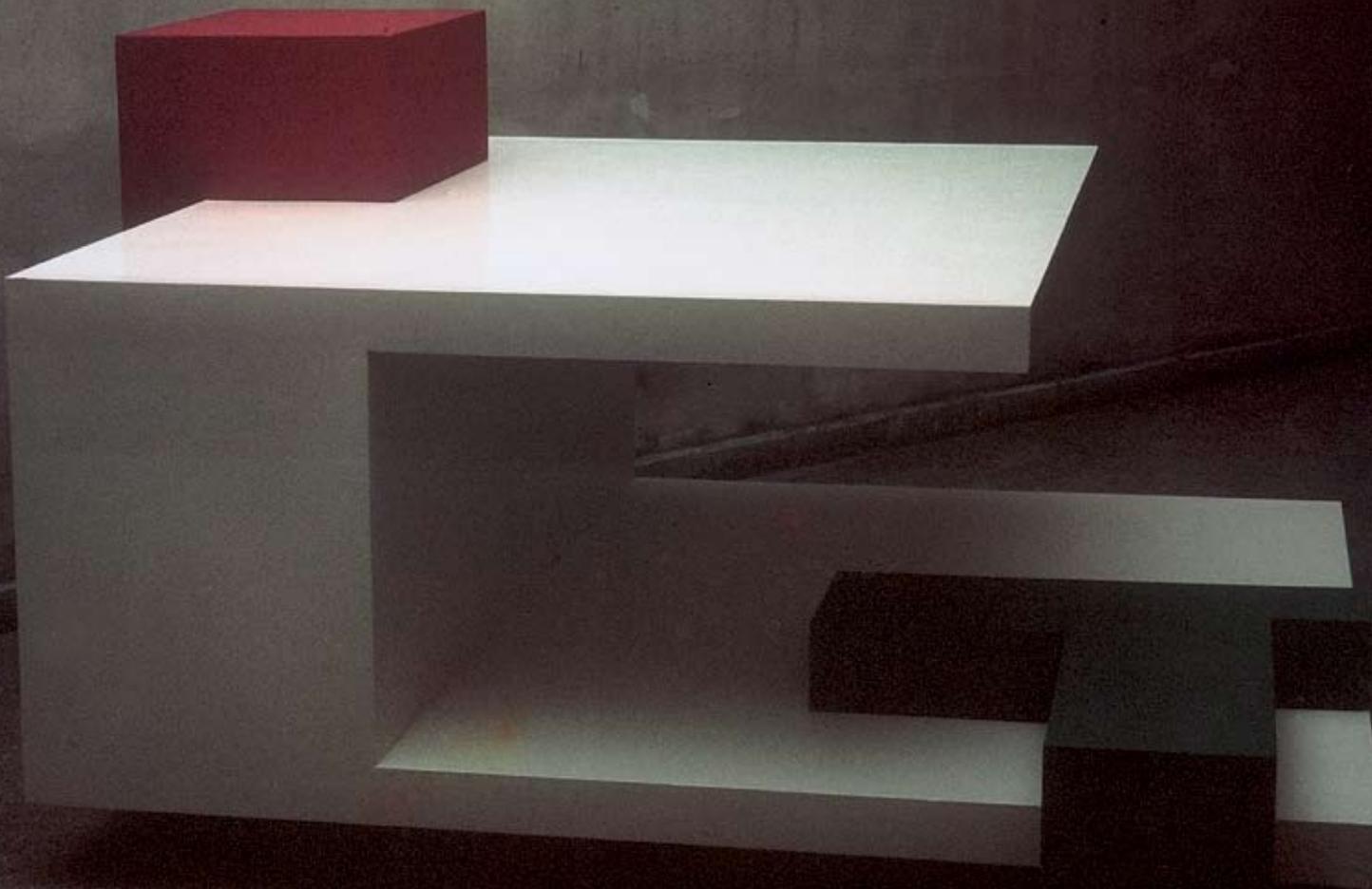
1967

Madera, esmalte sintético

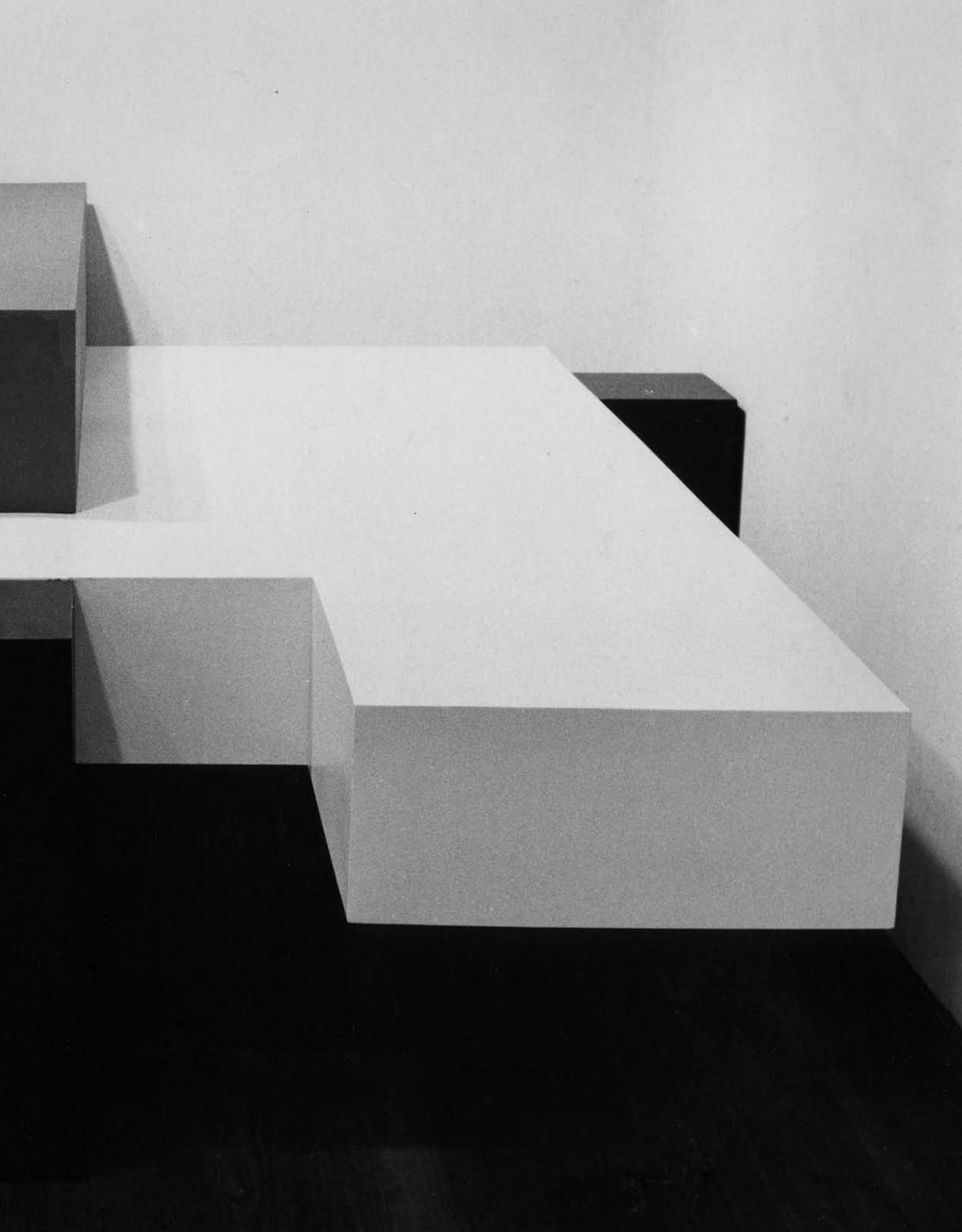
115 x 185 x 195 cm



y est une invention récente. Ce n'est pas autour de lui et de ses secrets que, longtemps, obscurément, le savoir a rôdé. En fait, parmi toutes les mutations qui ont affecté le savoir des choses et de leur ordre, le savoir des identités, des différences, des caractères, des équivalences, des mots, – bref au milieu de tous les épisodes de cette profonde histoire du *Même* – un seul, celui qui a commencé il y a un siècle et demi et qui peut-être est en train de se clore, a laissé apparaître la figure de l'homme. Et ce n'était point la libération d'une vieille inquiétude, passage à la conscience lumineuse d'un souci millénaire, accès à l'objectivité de ce qui longtemps était resté pris dans des croyances ou dans des philosophies: c'était l'effet





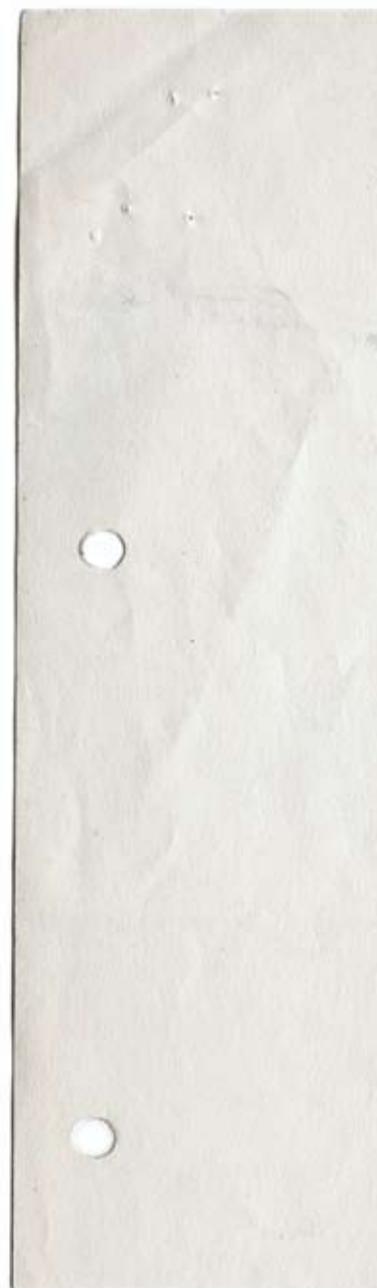


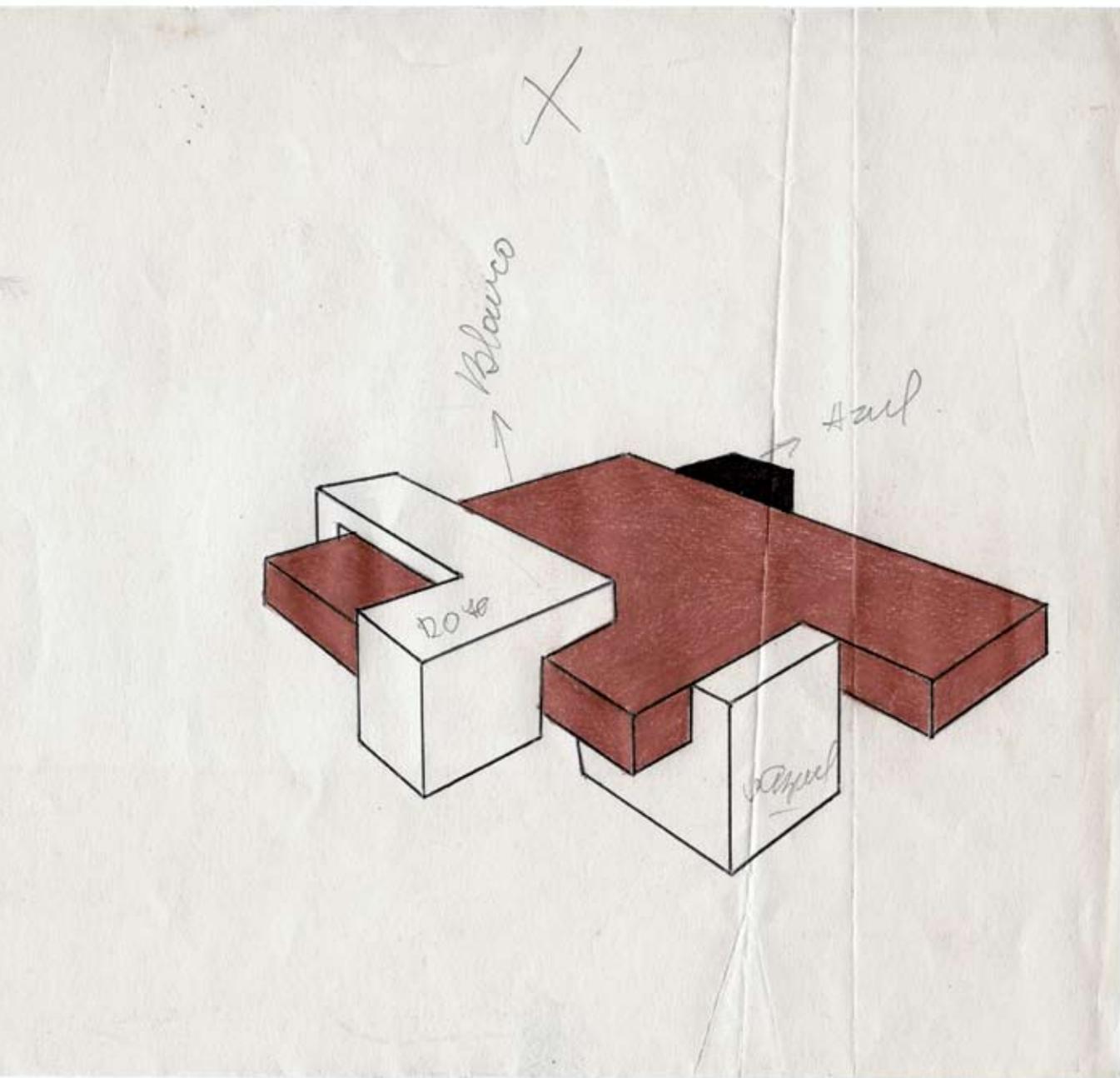
d'un changement dans les dispositions fondamentales du savoir. L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine."²

Ese hombre en su endeblez, no en tanto objeto frágil de un destino que lo mueve, sino en tanto concepto marcado temporalmente y que puede –como afirma Foucault– estar llegando a su fin, es el que obstinadamente, desesperadamente tal vez, convoca a Escandell y atraviesa su producción, desde el inicio hasta hoy.

Ese hombre al que trata de descifrar en un gesto que es a la vez construcción, dar forma a ese ser que la llama desde un espacio incierto y cercano, un espacio del que no puede deshacerse con el gesto con el que se aleja a una mosca que nos ronda –o tal vez sí, en todo lo que tiene de imposibilidad alejar a una mosca de ese modo– porque es en el mismo en que se construye y es

2 "En todo caso, una cosa es cierta: que el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano. Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido –la cultura europea a partir del siglo XVI– puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente. El saber no ha rondado durante largo tiempo y oscuramente en torno a él y a sus secretos. De hecho, entre todas las mutaciones que han afectado al saber de las cosas y de su orden, el saber de las identidades, las diferencias, los caracteres, los equivalentes, las palabras –en breve, en medio de todos los episodios de esta profunda historia de lo Mismo– una sola, la que se inició hace un siglo y medio y que quizá está en vías de cerrarse, dejó aparecer la figura del hombre. Y no se trató de la liberación de una vieja inquietud, del paso a la conciencia luminosa de una preocupación milenaria, del acceso a la objetividad de lo que desde hacía mucho tiempo permanecía preso en las creencias o en las filosofías: fue el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin." Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, México DF, 1999, p. 375.





Páginas 18 - 19

Estructura variable de cuatro elementos

De la serie *Estructuras primarias*

1967

Madera, esmalte sintético

100 x 250 x 310 cm

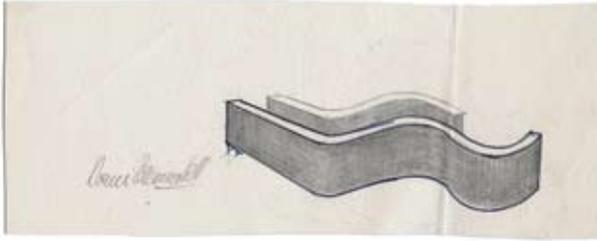
Boceto para *Estructura variable de tres elementos*

De la serie *Estructuras primarias*

1967

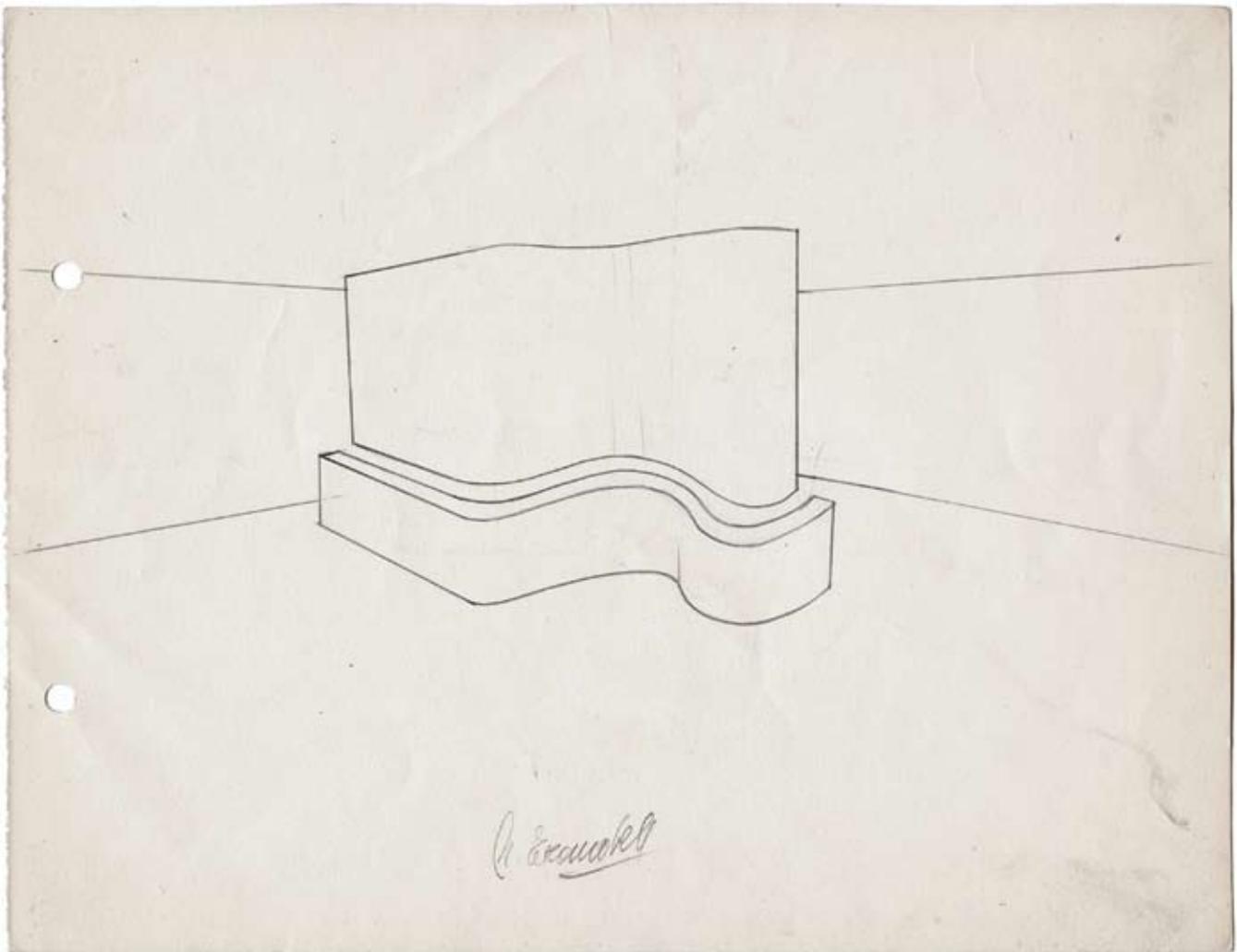
Lápiz y marcadores sobre papel

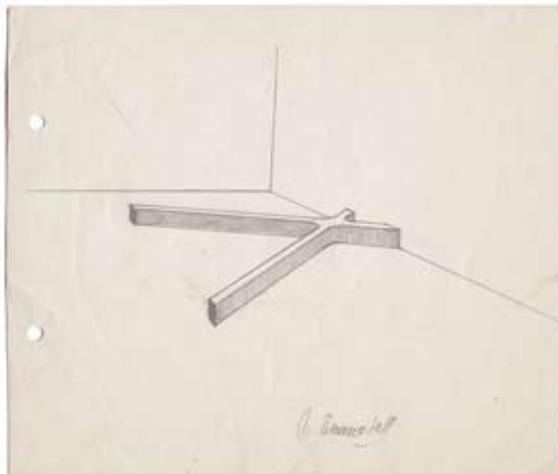
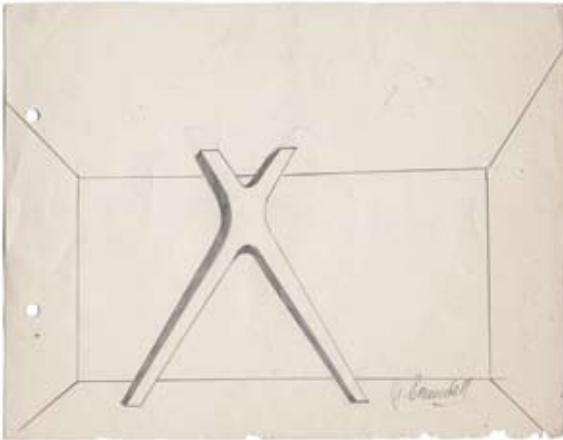
13 x 20 cm



Izquierda
Boceto para estructura
(*Curvilíneos*)
1966
Lápiz sobre papel
7 x 18 cm

Abajo
Boceto para estructura
(*Suspendidos*)
1966
Lápiz sobre papel
17 x 23 cm





Boceto para estructura
(Desplazamientos)
1966
Lápiz sobre papel
18 x 23 cm

Boceto para estructura
(Desplazamientos)
1966
Lápiz sobre papel
17 x 21 cm

Páginas 24 - 25

Desplazamiento blanco
De la serie *Estructuras primarias*
1967 / 2013
Madera, esmalte sintético
30 x 300 x 300 cm
Forma "T" en primer plano
reconstruída en 2013
perteneciente a la Colección
Castagnino+macro
Donación Noemí Escandell

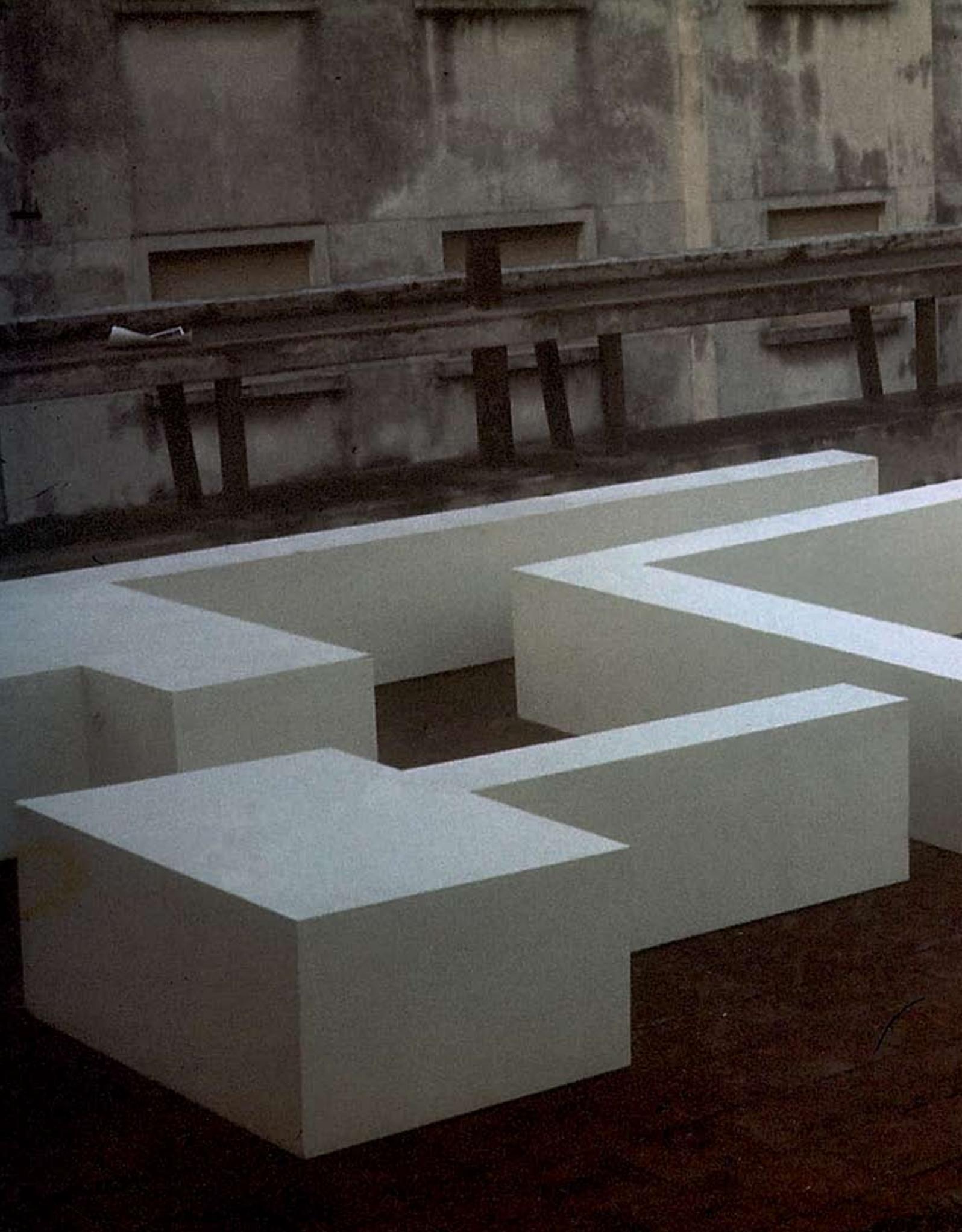
construida, y en el que lo somos también sus contemporáneos.

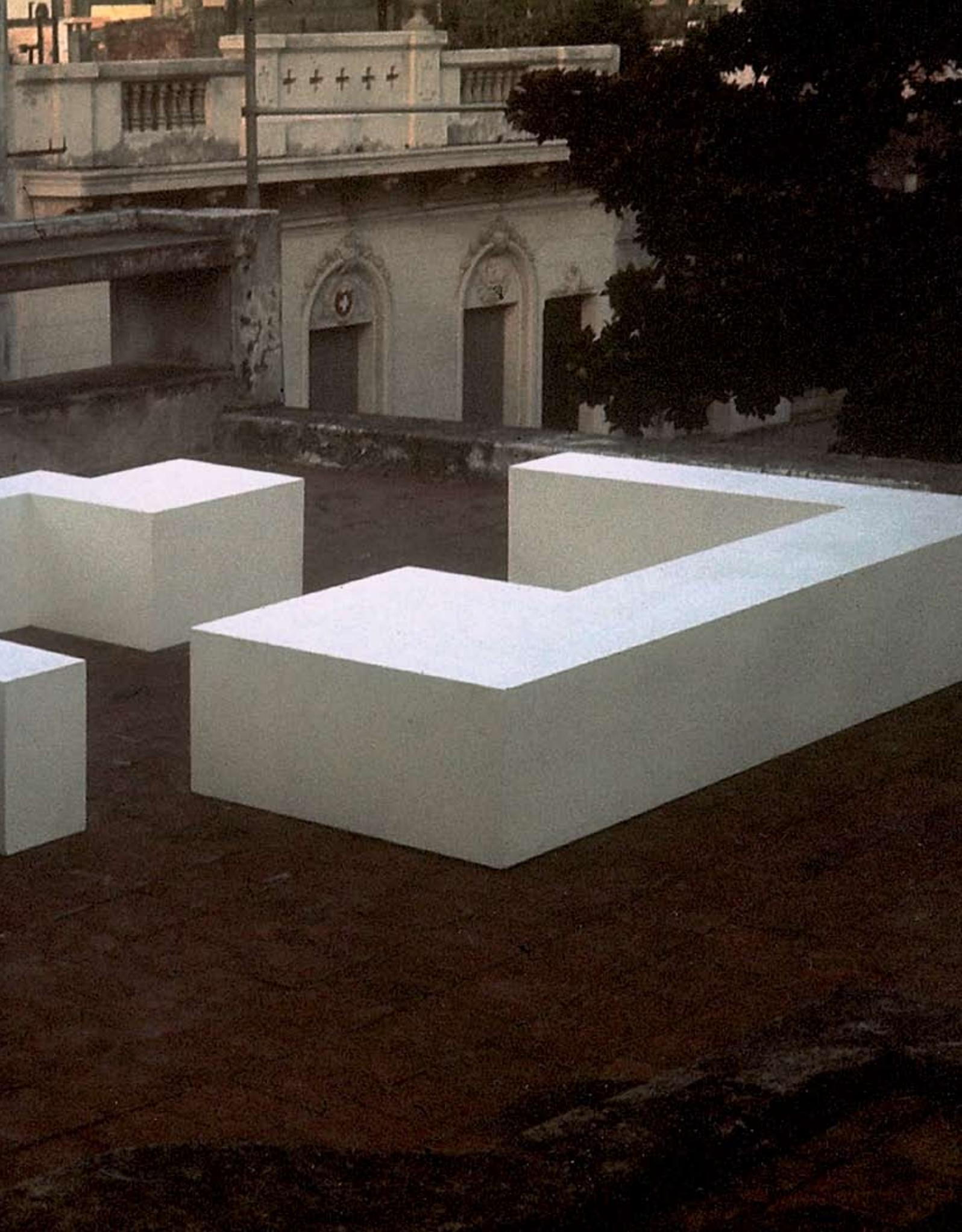
La dificultad de pensar ese hombre –tal vez de pensar en los umbrales de la desaparición de ese hombre o de su transformación– es la que (podemos aventurar) la ha llevado (a lo largo de toda su trayectoria) a postular su producción artística a partir de dos términos tantas veces antagónicos en la historia del arte argentino: política y geometría.

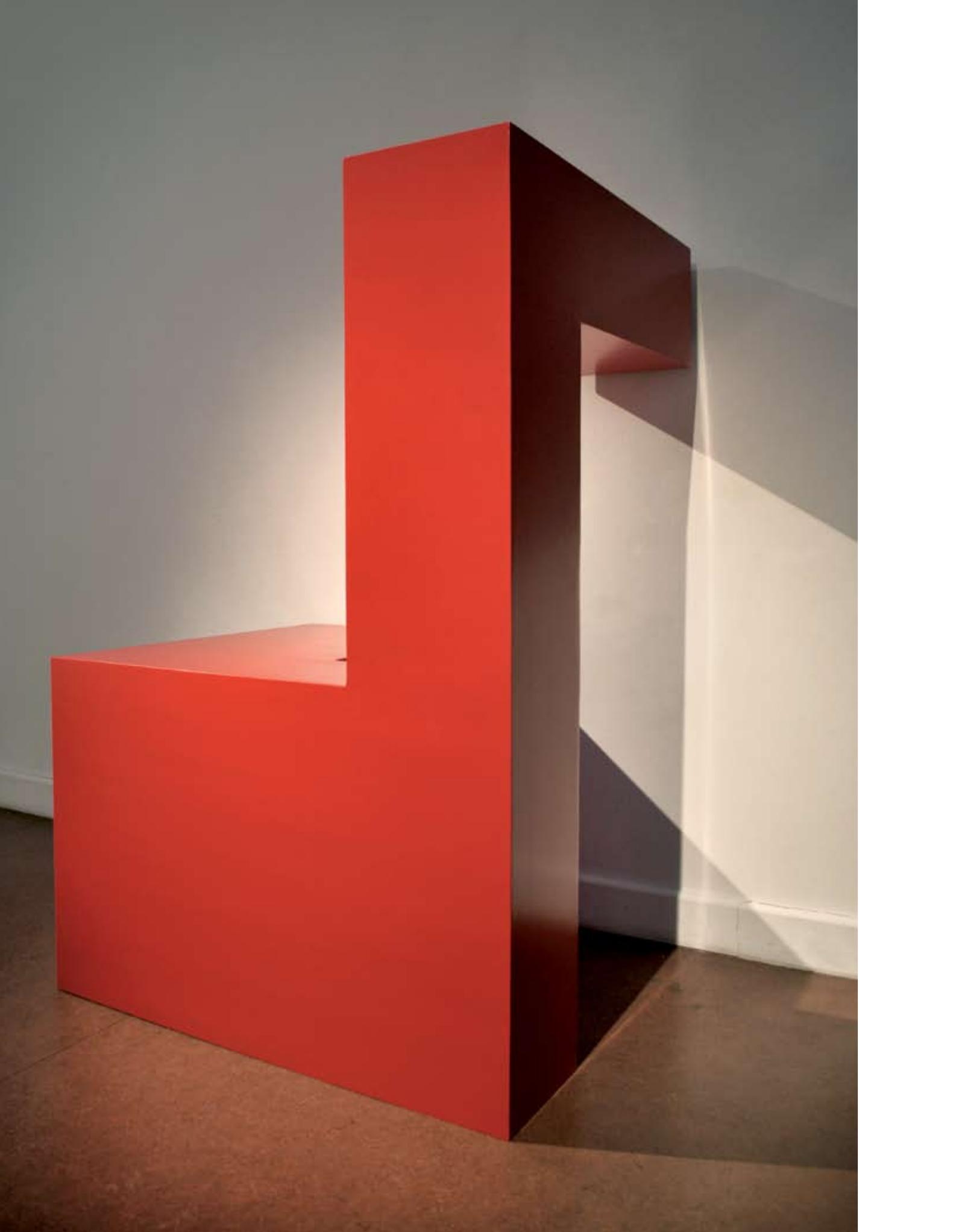
La afirmación anterior no remite a la mera constatación de que en Escandell existen y coexisten construcciones geométricas y configuraciones atravesadas, disparadas o pensadas en su núcleo conceptual desde lo político (político-social) sino porque uno y otro término se contaminan mutuamente a lo largo de ese recorrido.

Postulemos un momento –que nos permita empezar desde algún lugar más o menos arbitrario pero cronológicamente aceptable– iniciático de este devenir tensionante y a la vez convergente entre esos dos términos que constituyen nuestra hipótesis: en el año 1966 un grupo³ (al que pertenece nuestra artista) comienza a mostrar en la ciudad de Rosario unas estructuras limpiamente geométricas, despojadas de todo aditamento que no sea configurador de esa estructura, que van a ir incrementando su escala hasta llegar a piezas de grandes tamaños, invasores geométricos de los espacios de exposición.

³ El Grupo de vanguardia, GRAV (Grupo de artistas de vanguardia) o Grupo Rosario, como se lo conoció en Buenos Aires se forma en 1965 con jóvenes artistas provenientes del taller de Juan Grela y de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional del Litoral y trabaja como colectivo de arte hasta la concreción del proyecto de acción artística *Tucumán Arde*.









Arriba
 Grupo de vanguardia de Rosario
 "Rosario 67" (catálogo)
 Diseño: Juan Pablo Renzi
 Fotografía: Edgardo Galante
 Museo de Arte Moderno de
 Buenos Aires, Semana del Arte
 Avanzado en la Argentina, 1967

Página 26

Estructura primaria
 1967 / 2013
 Madera, esmalte sintético
 100 x 250 x 310 cm
 Reconstrucción perteneciente a la
 Colección Castagnino+macro
 Donación Noemí Escandell

Abajo
 Semana del Arte Avanzado en la
 Argentina (catálogo)
 1967
 Archivo: Noemí Escandell
 Fotografías: Norberto Puzzolo

[No me interesa aquí si esas formas artísticas fueron importadas, tomadas de algo que se producía en ese mismo momento en Estados Unidos o si fue un encuentro simultáneo (des)situándose en dos mundos alejados y diferentes, no se trata de sostener un hecho –real o mitológico– o de desmitificar una construcción aurática, porque lo que realmente importa es algo más constitutivo: tanto en un caso como en otro lo que tiene que suceder es que se tengan los ojos bien abiertos para atisbar una ocurrencia (creación o captación) que es susceptible de colocar un planteo en y sobre el arte]

Esa producción de un grupo de artistas de vanguardia (estamos en tiempos en que el término se llevaba con orgullo casi heroico), producción que sin ninguna duda se instala en la línea más dura y pura del geometrismo, heredera de toda una historia de arte concreto, es –sin embargo y al mismo tiempo– el gesto político con el que ese grupo se puede proponer como "de vanguardia". Además de que el hecho mismo de situarse en o a la vanguardia es un hecho que no puede ser otra cosa que político (incluidas sus asociaciones etimológicas con lo militar que le da nacimiento).

El pensamiento que da sentido a esas *Estructuras Primarias* no está en oposición antitética con el que va a dar nacimiento a la experiencia *Tucumán arde*. El vínculo entre arte y política (en tanto acción orientada socialmente) que parece ser patrimonio de esta acción, está ya presente en esas estructuras. La diferencia (que resulta mucho menor cuando se la empieza a analizar de lo que podría haber parecido al primer vistazo) está en que en el momento de aparición de esos trabajos geométricos, lo

-Señoras y señores, los comunicamos que este es un asalto a la conferencia de Romero Brest, y que en lugar de él vamos a hablar nosotros; pero lo vamos a hacer por poco tiempo, porque no creemos que las palabras sean un testimonio perdurable, y pueden ser fácilmente tergiversadas. Preferimos en cambio que recuerden el acto en sí, esta pequeña violencia a que hemos perpetrado, el imponerles a Uds. nuestra presencia.

Estamos aquí, porque Uds. han venido a escuchar hablar de arte de vanguardia y estética, y el arte de vanguardia y la estética los hacen nosotros.

Estamos aquí porque Uds. evitan encontrarse directamente con nuestras obras - como si temieran que les trastorren sus vidas- pero vienen aquí a que se les hable de ellas, a consumir el residuo amasado y digerido de nuestro trabajo.

Estamos aquí porque la institución que es de por sí Romero Brest más la institución de la conferencia dentro de las paredes de esta institución, más todos, conjugados, representan el mecanismo de la burguesía para absorber, tergiversar y abortar toda obra de creación.

Para oponernos a ella, para demostrar nuestra actitud de independencia y libertad frente a quienes quieren transformar el arte en "ovejita de sacrificio" es que ofrecemos a vuestras conciencias este acto, este simulacro de atentado COMO UNA OBRA DE ARTE DE OPERACION COLECTIVA, y, también los principios de una nueva estética.

----- (acto de luz - oscuridad) -----

Creemos que el arte no es una actividad pacífica, ni de decoración de la vida burguesa de nadie.

Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad; activo porque aspira a transformarla.

Creemos que el arte, por lo tanto, debe inquietar constantemente las estructuras de la cultura oficial.

En consecuencia, declaramos que la vida del "Che" Guevara y la acción de los estudiantes franceses, son obras de arte más importantes que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo.

Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objeto artístico que se vuelva sobre la conciencia del mundo revolviendo las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases.

¡MUERAN TODAS LAS INSTITUCIONES BURGUESAS!
¡VIVA EL ARTE DE LA REVOLUCIÓN!

Artistas participantes: Juan Pablo Renzi, Rubén Naranjo, Eduardo Favario, Aldo Bertolotti, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Emilio Ghilioni, Osvaldo Boglione, Rodolfo Elizalde, Norberto Puzzolo.-

Rosario, 12-7-68

Arriba

Grupo de vanguardia de Rosario
(Juan Pablo Renzi, Rubén Naranjo,
Eduardo Favario, Aldo Bertolotti,
Graciela Carnevale, Noemí
Escandell, Emilio Ghilioni, Osvaldo
Boglione, Rodolfo Elizalde,
Norberto Puzzolo)
*Asalto a la Conferencia de Romero
Brest*

Amigos del Arte, Rosario
1968
Texto mecanografiado
Archivo: Noemí Escandell

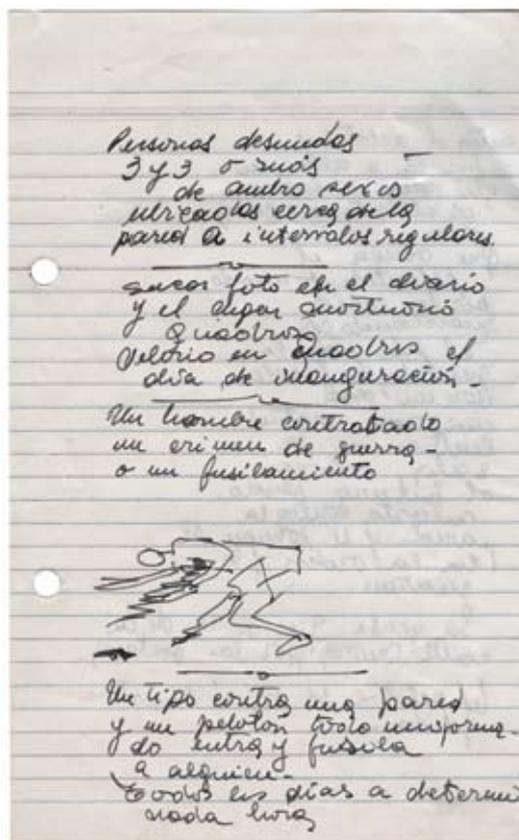
Página derecha

Grupo de vanguardia de Rosario
*Asalto a la Conferencia de Romero
Brest*
Amigos del Arte, Rosario
1968
Fotografía digitalizada
Colección Castagnino+macro
Donación Noemí Escandell



<político> (por razones tan contextuales como textuales) se situaba en la propia formalización configuradora de esas obras, mientras que, aunque sólo un par de años más tarde, la situación político-social del país –y el crecimiento del grupo en la dirección anunciada ya en aquellas propuestas y en los manifiestos que producían simultáneamente– provocaba que ese elemento político deviniera nuclear y se transformara en acción, en tanto parecía necesario para seguir articulando una producción que no se traicionara a sí misma (conceptual y prácticamente, en tanto práctica y teoría no podrían existir –desde ese mismo pensamiento– sin la coherencia y la cohesión en la propia producción artística).

No se trata de hacer aquí el análisis de la complejidad de ese momento, de la efervescencia que conectaba al grupo de Rosario con los de otras ciudades (las que podían compartir un tramado de discursos y prácticas económico-sociales, políticas y culturales convergentes con la aparición de estas líneas de arte y pensamiento), de la convicción de la inminencia del cambio revolucionario que hacía del arte un modo más de esa lucha. Solamente esbozar la interconexión de esos dos términos que –creo– es constitutiva de todo el trayecto artístico de Mimí Escandell.



Página derecha

Arriba
Bocetos para el Ciclo de Arte
Experimental
1968
Tinta sobre papel
21 x 13 cm

Afiche Noemí Escandell
Ciclo de Arte Experimental
Rosario, 1968
Diseño: Norberto Puzzolo
58 x 39 cm
Archivo: Noemí Escandell
Fotografía: Norberto Puzzolo

NOEMI ESCANDELL

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL - ROSARIO

15 - 27 JULIO - CORDOBA 1365

CICLO DE ART

CARITAS



ROEMI ESCANDELL ROEMI ESCANDELL ROEMI ESCANDELL ROEMI ESCANDELL ROEMI ESCANDELL
CICLO DE ARTE E MENTAL - ROSARIO
CICLO DE ARTE E MENTAL - ROSARIO

EXPERIMENTAL





Páginas 32 - 33

"Pro-ser"
Ciclo Arte Experimental
Rosario, 1968
Instalación
Fotografía digitalizada
Colección Castagnino+macro
Donación Noemí Escandell

"Pro-ser"
Ciclo Arte Experimental
Rosario, 1968
Instalación
Fotografía digitalizada
Colección Castagnino+macro
Donación Noemí Escandell



"Pro-ser"
Ciclo Arte Experimental
Rosario, 1968
Instalación
Fotografía digitalizada
Colección Castagnino+macro
Donación Noemí Escandell



*Exposition Universelle
Bureau International des Poids et Mesures
Paris 1889*

Página izquierda

"Pro-ser"

Ciclo Arte Experimental

Rosario, 1968

Instalación

Fotografía digitalizada

Colección Castagnino+macro

Donación Noemí Escandell

Grupo de vanguardia de Rosario

Tucumán Arde

1968

Oblea autoadhesiva

11 x 14 cm

Imagen digitalizada

Colección Castagnino+macro

Donación Noemí Escandell

Páginas 38 - 39

Grupo de vanguardia de Rosario

Tucumán Arde

1968

Grafiti en Rosario

Fotografía digitalizada

Colección Castagnino+macro

Donación Noemí Escandell



Volvamos.

La expresión "El hombre y su condición" que propone Escandell y que –como sostuve más arriba– creo necesario recortar y situar para saber a qué remite, para saber de quién habla y a quién se dirige, es probablemente (y esto no es ni aclaración ni explicación, sino posibilidad de lectura de una obra que se constituye en relación a ese artefacto, fantasma, objeto o rompecabezas que Escandell trata de asir nombrándolo de ese modo) pensable desde la conjunción, desde la "y" que sitúa dos términos que de otro modo no lo serían y que da una clave para acercarse a la producción que nos convoca: la obra de Escandell es definible en términos de esa relación conjuntiva, se produce en tanto intento de patencia⁴ de la <condición> para ese otro (hombre) que necesita estar dispuesto a encontrarse con ella, porque la condición, eso que la artista denomina con ese nombre, no tiene la visibilidad de la evidencia si no se va en su busca. En ese sentido (y vuelvo desde otro lugar sobre algo que ya mencioné) la producción de Escandell se consume en una complicidad (que no tiene por qué ser consentida) con ese otro, en tanto sin él la condición, esa mostración de lo que lo atraviesa, no sería posible. Sin embargo.

La <condición> del <hombre> no aparece en esa patencia que nombré antes, si patencia significa que allí hay algo a saber de una vez y para siempre y que sólo tendría una voz y un sentido unívoco. Escandell no se

4 Utilizo este término heideggeriano porque creo que ese surgir de la verdad en la obra de arte ha sido y es una preocupación de la artista vinculada estrechamente a la problemática y a los conflictos por los que su producción ha atravesado y que trato de esbozar en este ensayo. En el párrafo siguiente se problematiza este término.

Sea infiel

prueba un
MASTER9E



TUC
BOYE



HUMAN
ARDE

dejaría engañar por esa construcción tranquilizadora porque ha transitado mundos, ha producido de modos diversos y en momentos diferentes, ha dejado y ha vuelto, y su producción la ha acompañado en todos esos avatares y devenires.

También en la abstención.

Porque la abstención de la artista es un modo de producir, de generar preguntas, de desplazar la energía libidinal hacia espacios que también la requieren y a los que se entrega desde su propio deseo, ese deseo que la ha llevado y la llevará siempre a vincularse con otros, con esos que de uno u otro modo están allí para darle sentido a lo que propone, para colocar la <y>.

La dimensión política de la producción de Mimí Escandell está plenamente situada en el gesto indicial, como un dedo que señala conminando a ese otro, a esos otros: por un lado, los que –a veces– se explicitan en la obra, los que no tienen nombre, los invisibles que ella intenta, a toda costa, hacer visibles. Por otro, los que son conminados a ver –y a verse en el mismo gesto– desde una visibilidad que les da la pertenencia, el saber de la pertenencia social. Pero esa dimensión política se construye con una geometría que une puntos, no siempre en línea recta, porque a veces es necesario unirlos de modo más sinuoso, más tortuoso, justamente para que se sienta, para que se piense el camino que los une y aparezca la distancia (ese modo de unir separando, de llegar de un lugar a otro haciendo aparecer el recorrido en tanto tal).



Arriba
Dibujo en grafito para
Desaparecido
De la serie *Handing works -from
hand to hand-*
19 x 20 cm

Página derecha

Desaparecido (fragmento)
De la serie *Handing works -from
hand to hand-*
1999 / actualidad
Obra en proceso
Impresiones multieemplares
sobre papel
40 x 35 cm







HISTORIA CLÍNICA

1

NOVIEMBRE 1987 Paciente de 31 años. Activo sexual. Que consulta con diagnóstico de HIV POSITIVO CON MÉTODO CONFIRMATORIO (W.P.) DE EXAMEN FÍSICO ASINTOMÁTICO SE PIDE CONTROL DE LABORATORIO (PERFIL INMUNOLÓGICO - INFECCIÓN GULO - BASTINA) TELEPORAX PESO 72 kg. SIN ANTECEDENTES CLÍNICOS DE IMPORTANCIA

SEPTIEMBRE 1987 SUBPOBLACIONES LINFOCITARIAS CD4 CD8 Del 4/3

TELORAX 1-1 POTO (-) PERFORADOR ASINTOMÁTICO. Control en 3 meses

ENERO 1988 Control de subpoblaciones lo evolucion en función x no quere decir nada en su OBRA SOCIAL ni familia.

ENERO 1988 Control sin particularidades. SE CITA / dentro de 6 meses.

SEPTIEMBRE 1988 Ex. Físico S/P Poro normal y subpoblaciones.

OCTUBRE 1988 Control S/P SE CITA / dentro de 6 meses.

JUNIO 1989 Ex. Físico S/P SE PIDE TELEPORAX. BASTINA - subpoblaciones

JULIO 1989 Control S/P CITO / dentro de 6 meses.

DICIEMBRE 1989 Ex. Físico S/P PUNTOS REALIZAR VIAJE AL EXTERIOR

ABRIL 1990 Ex. Físico S/P PUNTO DE SUPUESTO CONTROL ANUAL luego de viaje? PIDO BASTINA y subpoblaciones - PESO ESTABLE

La tragedia del desarrollo
(historia clínica genuina de un
paciente de VIH)
1992 / actualidad
Obra en proceso
Bronce, acero, vidrio, papel
50 x 120 x 25 cm



AMADO CUERPO

INSTANCIA HUMANA ETERNIDAD MINERAL

El género humano, un continuo entre:

VIDA - MUERTE

Como un único protagonista: EL CUERPO

CUERPO: HOMBRE - MUJER

EL CUERPO (ESPACIO) ha construido en todos los tiempos la escena donde desplegar lo vital.

Construcción que le ha permitido avizorar amenazas, disminuir consecuencias de los ataques... organizar los efectos de la muerte.

Lo otro de la escena: lo mineral está ahí, fragmento testigo de la extinción del cuerpo individual.

Materiales

Oro molido
Acero (hierro, cromo, carbón)
Bronce (cobre, estaño, cinc)
Silíce

Y en ese cruce, en ese encuentro tenso, en esa convergencia que vincula geometría y política lo que se conforma es una especie de topología, un salto a una dimensión que ya no es la cartografía (del deseo o del desastre, de la <condición> del hombre) geométrico-política, sino que es el espacio para el cual geometría y política devienen homeomorfismos, transformables uno en otro en cualquier momento y susceptibles de tomar siempre y a cada instante la forma de esa obsesión de la artista: el hombre (y su condición).

Actitud relacional que no es meramente una estética, sí algo que se produce en y desde el arte, en tanto arte –aquí también, otra vez, como en muchos casos en la contemporaneidad– es ese <no-lugar> (aunque este no-lugar no es el que postula Marc Auge, sino un espacio que no se articula⁵ en o sobre sí mismo, que no puede autocompletarse) que hace rizoma con casi todo lo que sería su otro, va hacia sus bordes, incluso si no se sabe –o justamente porque no sabe– que hay más allá, para encontrar eso que le de su posibilidad.

En cierto momento, vuelve.
[Escandell había dejado de producir, en el sentido en que su producción se co-produce en el momento en que –como decía antes– encuentra al otro al que indica; había dejado de colocar sus trabajos en lugares de visibilidad para el otro concreto que se materializa y empieza a formar parte de esa red de sentido, de esa topología que sería la obra de Escandell]

⁵ Al escribir esto me vino a la mente una frase de Derrida en *Espolones*: "Nuestra lengua nos asegura el goce, con tal de que no se articule".

Arriba

Amado cuerpo

1995

Fragmento de la instalación
Impresión inkjet sobre papel
30 x 20 cm

Página izquierda

Amado cuerpo

1995

Instalación, oro molido, acero,
hierro, cromo, carbón, bronce,
cobre, estaño, cinc, sílice
Medidas variables

Derecha
Esferas suspendidas
De la serie *Estructuras primarias*
1967
Medidas variables

"OPNI", Galería Quartier, Rosario,
1967

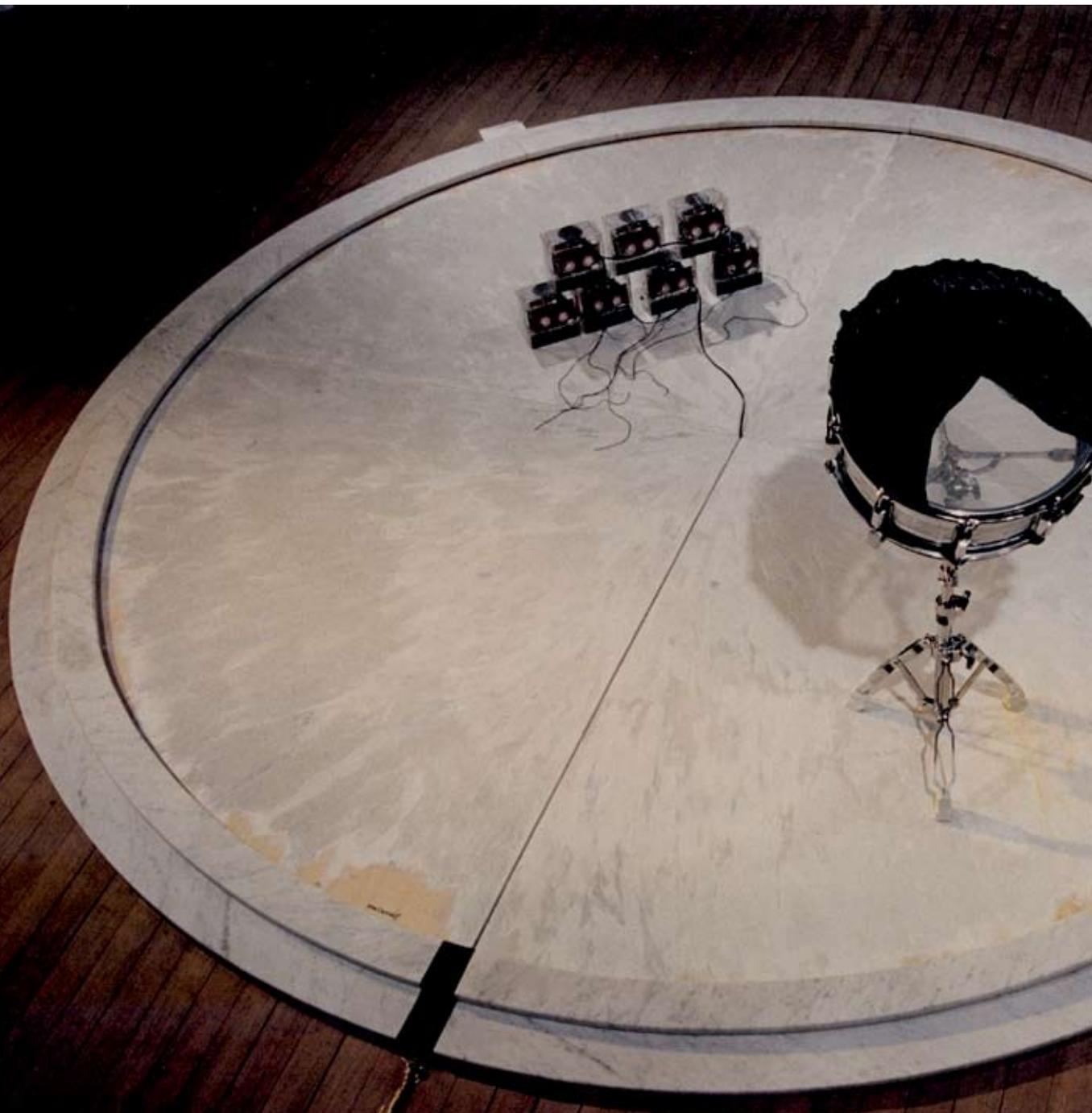
Abajo
"Objeto Pequeño No Identificado
(OPNI)" (catálogo)
Galería Quartier, Rosario, 1967
19 x 13 cm
Archivo: Noemí Escandell







De la palabra y el poder
De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*
1992 / actualidad
Obra en proceso
Madera, metal, piedra calcárea,
receptores radioeléctricos, epoxi,
prensado de algas, mica
250 x 2 50 x 70 cm





Ese momento es –no casualmente sino intencionalmente: el país, Argentina, estaba transitando el retorno a la institucionalidad y la constitucionalidad republicanas– 1983, después de casi quince años de ausencia (de abstención, en palabras de la artista).

El lenguaje de esa vuelta es –tampoco casualmente, más allá de que era el modo que reaparecía en los 80– la pintura.

Lo he dicho muchas veces (lo he escrito unas cuantas veces) con la pintura lo único que se puede hacer desde la contemporaneidad es volver: no se puede hacer pintura (como podía hacerla Leonardo) hoy y tampoco se puede negarla, rechazarla por una especie de decreto (hegeliano o vanguardista poco importa) porque entonces la que vuelve es ella, la pintura, como el retorno de lo reprimido.

Escandell vuelve, a la pintura, al arte (con todas sus implicancias en tanto arte es una red institucional de la que el objeto que se produce bajo ese nombre es sólo el comienzo⁶ y, sobre todo, en un tipo de producción que se construye en esa red y que la necesita constitutivamente para existir) con una pintura en la que otra vez –como era esperable– se ata ese lazo entre los dos términos que me preocupan. Otra vez lo que convoca a esta obra, lo que se representa en esas superficies, es la problemática social, obra-alegato político, cruce entre la crónica del pasado inmediato y la denuncia de un presente que –por muy alentador que pueda parecer en términos de retorno a la institucionalidad– sigue sin poder dar respuesta a los problemas sociales

⁶ ¿Comienzo, fin o ese objeto no es más ni menos que el lugar de condensación, el nodo en que coagula esa red?

que habían llevado a la autora y a todo el grupo de vanguardia a plantear el arte como bandera y lucha, como acción para el cambio (revolución, liberación). Otra vez es la <condición> de ese hombre que –en este caso– es no sólo su contemporáneo sino su compatriota, la que la obsesiona y la que se hace pintura. Otra vez, es esa obsesión geométrica la que configura la superficie o se escamotea para constituirse en la estructura que sostiene la declaración política.

Ahora bien.

Esto que surge del encuentro, de la relación entre esos <polos> constituyentes (geometría, política) y que he propuesto como una topología que los involucra, o mejor, que se genera en esa imbricación de uno con o sobre o al lado del otro, ¿no será meramente lo que habitualmente se llama el “estilo” de un artista?

Justamente, creo que la diferencia está en que el “estilo” remite a una construcción unidimensional, a un recurrir de unas marcas específicas, a la repetición de unas figuras, unas formas –entendiendo ese término en el sentido de configuración, conformación de algo– que provocaría el “reconocimiento”, porque se construye desde y como lo mismo, desde el ser idéntico a sí mismo y como siendo idéntico a sí mismo.

Ni siquiera remitiría a una cartografía, salvo que se piense la cartografía como una serie de puntos que certifican y confirman la existencia de ese núcleo duro que se mantiene en su propia identidad. Pero si por cartografía pensamos un espacio de habitación





2 credits to continue
1992
Óleo y acrílico sobre tela
200 x 400 cm

Abajo

De la lujuria de la muerte (detalle)

De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*

Obra en proceso

Instalación

Medidas variables

Página derecha

De la lujuria de la muerte

De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*

Obra en proceso

Instalación

Medidas variables









Del mal en la cultura (detalle)
 De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*
 2004
 Objeto
 70 x 50 x 6 cm

Del mal en la cultura
 De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*
 2004
 Objeto
 70 x 50 x 6 cm

de las ocurrencias de eso que tiene como firma el nombre de Mimí (Noemí de nacimiento) Escandell, ese espacio se agrieta en el acto de construirse y comienza a facetarse, no pudiendo sostener la continuidad geométrica y requiriendo un modo de vinculación que de cuenta de los tipos diferentes de articulación de esos términos de partida, de la diseminación de esos conceptos en un conjunto que plantea la heterogeneidad desde el modo mismo de formación, desde su propia génesis.

Tampoco hay lugar aquí para la idea consoladora de apropiación. No es ese concepto el que da cuenta de la operación Escandell, tanto en relación a la "realidad" como al arte. Esa operación, que tiene a la artista como una membrana osmótica funcionando en ambos sentidos, o como una antena de doble sentido, trabaja constantemente la incorporación de información, la absorción de los datos de esa "realidad"⁷ así como también la captación de lo que ocurre en el campo de pertenencia, en el sistema (como lo nombra ella misma) del arte.

Lo que ocurre aquí es que la apropiación se desaprofia en la operación que incluye e involucra al otro que le da sentido, el que hace que ese conjunto de reglas (geométricas, volvería a decir), de formas, materiales, objetos (obtenidos y/o producidos en esferas muy distintas que exceden ese espacio del "mundo real", fenoménico), vayan coagulando en esa operación que devolverá (si tiene éxito) una producción (no sé si se

⁷ No es el lugar para plantear la discusión sobre este término, tan usado y abusado. Solamente, marcarlo con ese artefacto de escritura que son las comillas, para desplazarlo, para no saltar desprevenidamente por sobre él.

puede decir estrictamente un producto, porque muchas veces es la operación de producción misma la que emerge) artística. Esa operación que desapropia en tanto apropia y que tiene por nodo a nuestra artista, se sitúa muy lejos de ese concepto unidireccional de apropiación, para aproximarse todo lo posible –me parece– a ese otro concepto –inestable y resbaladizo, en constante mutación– de apropiación o de ex(a)propiación que Derrida propone, si no me equivoco, en *Espolones* (pensando a Nietzsche y –no casualmente– a la mujer), y que –creo– implica un movimiento de lo propio, de lo que se aporta desde el propio lugar a lo otro, encuentro diferido (en sentido derridiano) en tanto se encuentra con su diferencia en lo otro hacia lo que va y que viene hacia él.

Entonces.

La obra –esa producción que acaece– se dispersa en modalidades diversas, recoge la historia de los modos y los materiales del arte, pero también la historia de los materiales y costumbres cotidianas del momento de su emergencia.

Es que justamente, es eso: emergencia. Concediéndole a este término un doble significado: entre el emerger y la urgencia.

Para situarse en una temporalidad con (eso que la reclama y de lo que se construye, esa <condición>) no puede demorarse, la obra tiene que surgir en el plazo que le permita responder a ese llamado, es decir está constitutivamente marcada por la contemporaneidad.

Por otro lado, para que esa emergencia pueda posarse en ese otro hacia el que va, al que ahora ella reclama, necesita ese lapso de construcción, ese plazo para que la geometría inevitable se

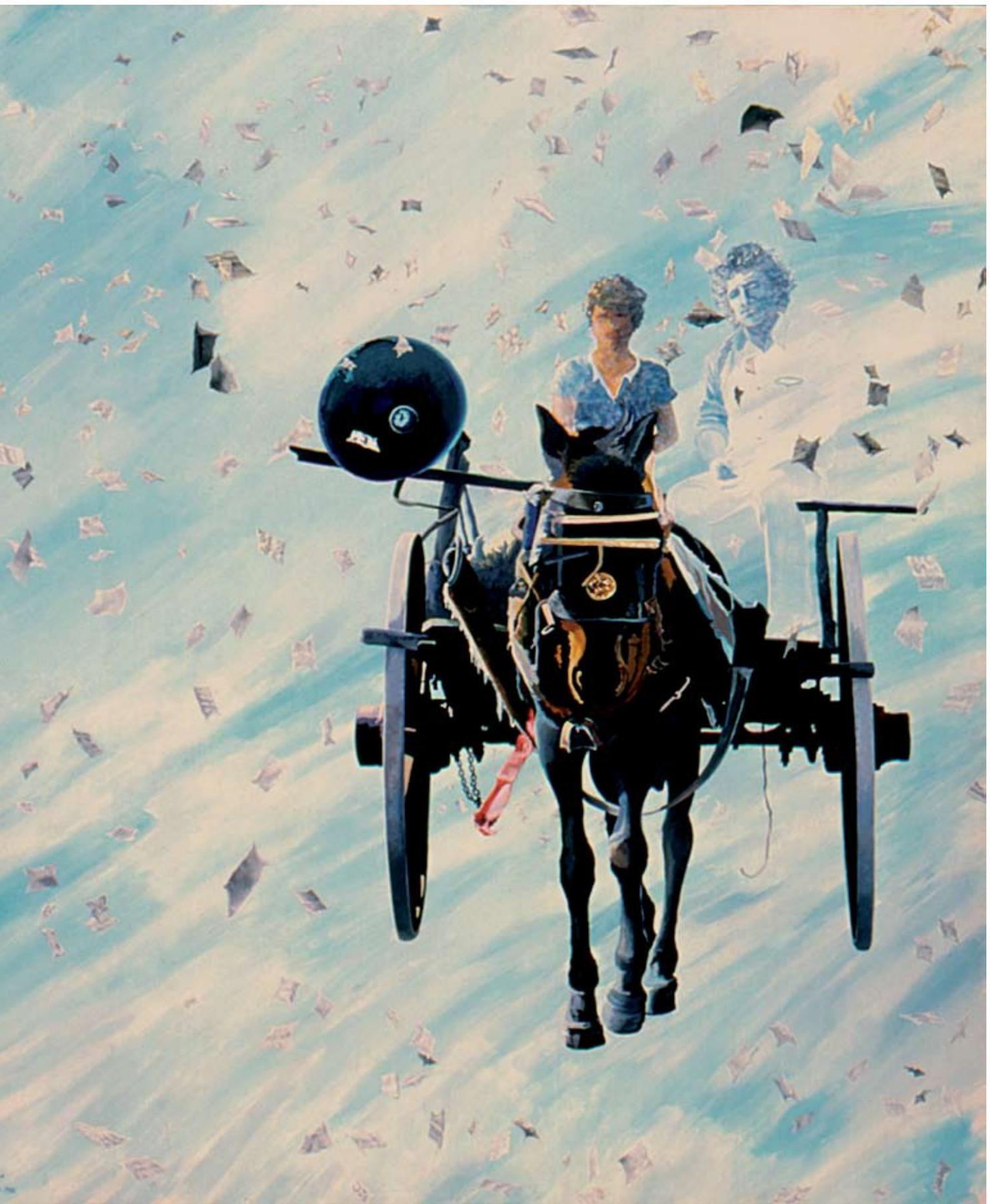
El república

1988

Óleo y acrílico sobre tela

150 x 120 cm





formule y formalice, para hacer escritura de esa demanda que la atraviesa y poder sostenerse para ese otro lugar indispensable e inverso: la apropiación de esa escritura por el otro, los otros.

La operación Escandell –de acuerdo a lo que antecede– no podría ser nunca una operación de estilo, en tanto el estilo pide la delimitación y el recorte, en lugar de la diseminación y lo rizomático.

El deseo no hace estilo y el estilo es la cancelación, la domesticación del deseo. Una exterioridad, en todo caso, que –por un dispositivo que involucra el lugar de autoridad– se interioriza.

El estilo plantea el forzamiento hacia el lado de lo objetivo de lo que –constitutivamente– no puede situarse en otro lugar que no sea el del guión –fundante– de la relación sujeto-objeto.

La amenaza que se vislumbra con temor en el hecho de que la existencia de Artaud, de Van Gogh (sólo por nombrar a dos de los que han dado a la locura una visibilidad inusitada y amedrentante) se sitúe en el campo del arte es que ambos (y los muchos otros no nombrados) nos machacan, nos martillan los oídos todo el tiempo con una pregunta: ¿desde qué lugar se produce arte? Y, sobre todo, porque esa pregunta lleva a otra, aun más atemorizante: la ciencia, eso que todos sabemos tan bien qué es ¿se produce desde un lugar tan distinto, tan distante?

¿Y la política?

Mimí Escandell es una pensadora reflexiva de lo que acaece a su alrededor (alrededor no significa hoy distancias geográficas reducidas, está demás decirlo), alguien que racionaliza, que relaciona, vincula “hechos” (noticias, información que obtiene, lo que pasa

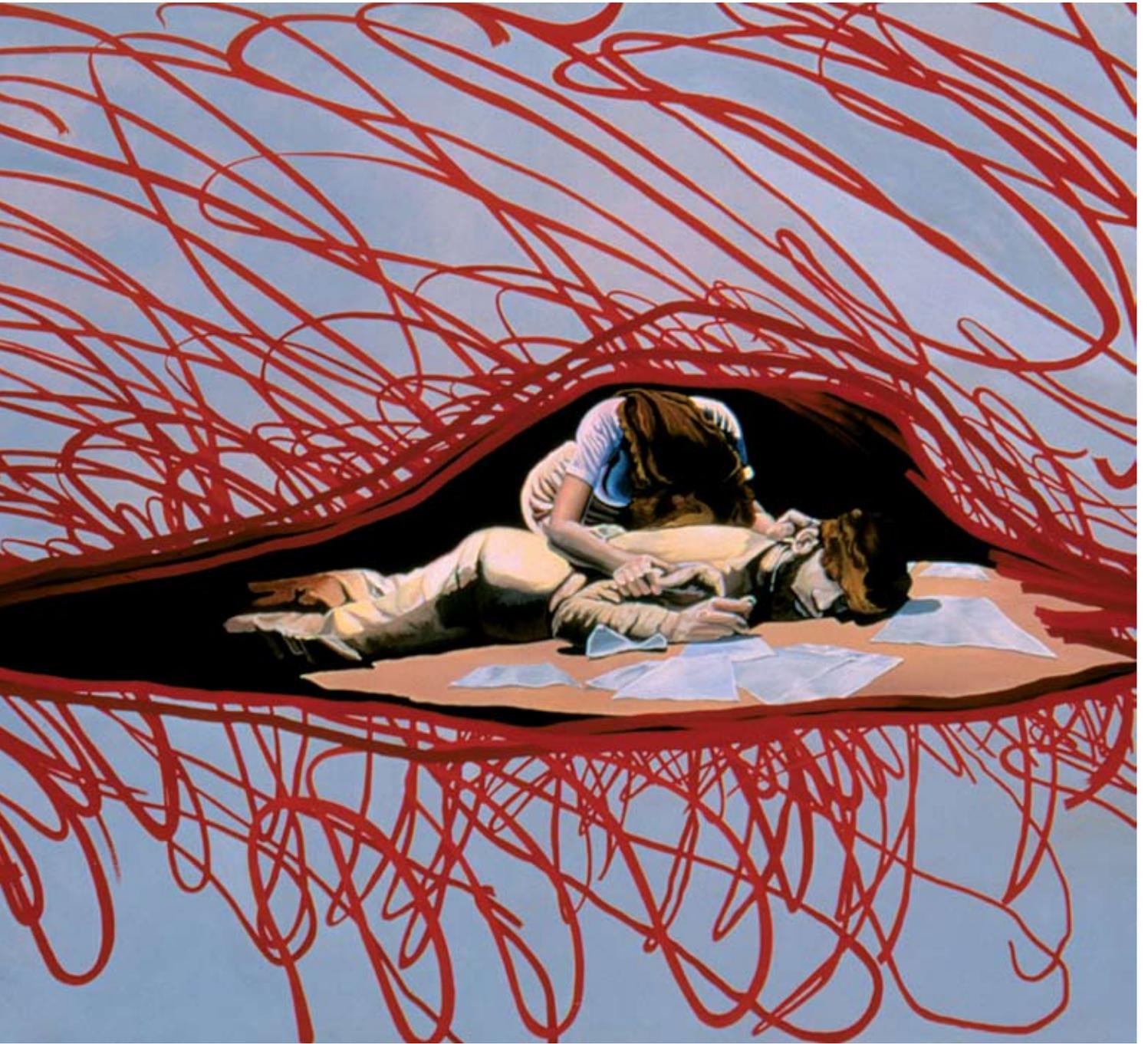
El militante

1988

Óleo y acrílico sobre tela

180 x 250 m



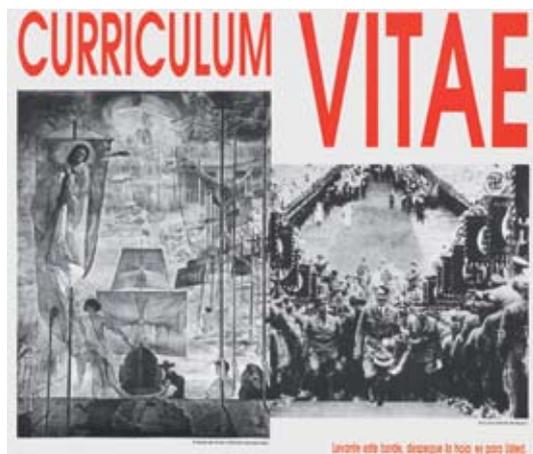


en la calle), y los hace mundo. Sólo que esa reflexión, esa lógica (que, como se podrá sospechar, quiero asociar una vez más al pensamiento geométrico del que hablaba) no se establece, no se configura de espaldas a lo que se podría llamar poesía⁸. Por el contrario, esa lógica geométrica del acontecer político cotidiano deviene –pero devenir no significa aquí dilación temporal, ocurre en el mismo momento en que pasa por la membrana Escandell– poética, poéticas nacidas de esa topología que puede relacionar en un espacio que sería propio, ese pensamiento al campo del arte.

Esto me lleva a algo que cité como al pasar más arriba: cómo se tejen significante y significado en la producción de Mimí Escandell. El entramado geométrico de esa producción adquiere –me parece– todo su sentido en esta relación, es allí donde se produce la urdimbre, la conexión que va haciendo el dibujo estructurante de la obra, el tramado que conecta esos dos espacios, para que ese vínculo resulte dador (y demandante a la vez) de sentido.

Pero que quede claro.

8 Utilizo este término no en su sentido restringido de composición literaria, sino en el que deviene de su etimología en tanto producción y que en nuestros tiempos ha sido utilizado incluso por científicos, como los biólogos Maturana y Varela para construir su concepto de autopoiesis, o epistemólogos como Edgar Morin, que retoma el concepto elaborado por los anteriores para proponer una epistemología de la complejidad, teniendo en cuenta las máquinas autopoéticas. De allí también, la noción de poética se coloca en ese universo conceptual, aunque no soslayando pensamientos como el de Todorov sobre el sentido de ese término en relación a la producción artística. Ver al respecto Tzvetan Todorov, *Poética*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1975. Trad. Ricardo Pochtar. También, para el nacimiento de la noción de poética: Aristóteles, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid, 2006. Trad. Alicia Villar Lecumberri.



Arriba
Curriculum vitae
 De la serie *Handing works –from hand to hand–*
 1992
 Impresiones multiejemplares para retirar por el público
 30 x 40 cm cada una
 (frente y dorso)

Página derecha

Y otra mano se tienda...
 De la serie *Handing works –from hand to hand–*
 1968
 Impresiones multiejemplares para retirar por el público
 80 x 56 cm cada una
 Fotografía digitalizada
 Colección Castagnino+macro
 Donación Noemí Escandell

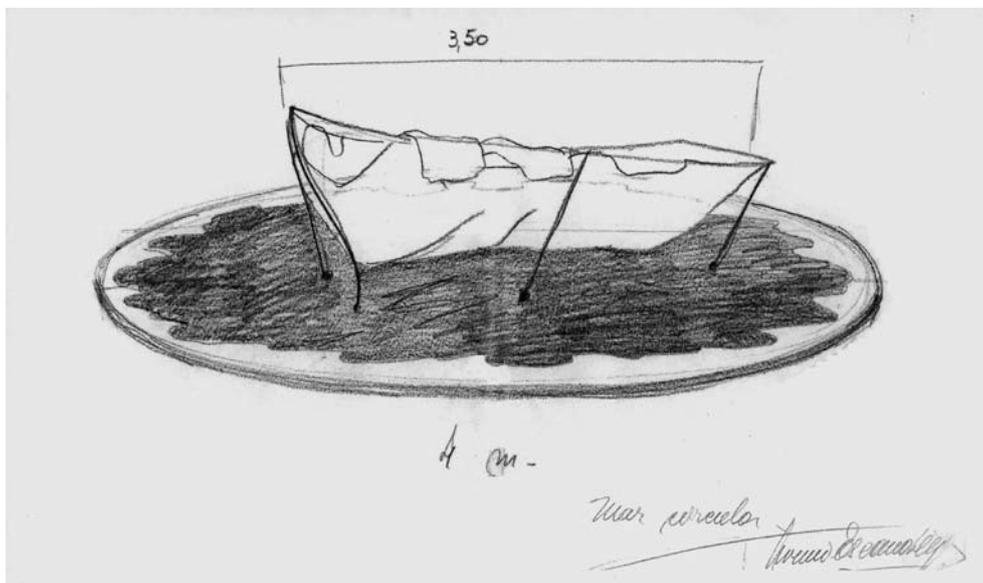


NOEMI ESCANDELL
1968

Levante este borde, despegue la hoja, es para usted...

Abajo
Boceto para la instalación
De la razón y su odisea
De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*
1992
Lápiz sobre papel
30 x 42 cm

Página derecha
De la razón y su odisea
De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*
1994 / actualidad
Obra en proceso
Instalación
70 x 120 x 350 cm









No se trata de que la geometría se ubica aquí como construcción del tejido significativo para recibir el significado político que le daría sentido. Tampoco en una relación biunívoca entre geometría y sintaxis por un lado y política y semántica por otro. Porque –contrariamente– ese rigor geométrico es el que hace emerger la dimensión político-social en la construcción significativa e, incluso, en ese plano que algunos lingüistas han denominado pragmático, porque es en verdad la red topológica que pone en contacto y en posición de equivalencia geometría y política, la que hace emerger una constelación que involucra a quien experimenta la obra y lo hace formar parte, no ya como mero espectador, sino como elemento de la configuración de la producción (de la obra diríamos si no supiéramos que ese término no hace justicia a lo que estoy planteando). Quizás sería más correcto intentar pensar las producciones de Escandell (sobre todo algunas, como los *Handing (sic) works*) desde una perspectiva peirciana más que desde la dualidad significativa-significado, en tanto el signo en Peirce involucra como tercer término al interpretante que lo pone a circular y mete dentro mismo de la construcción semiótica a quien interpreta. Probablemente, la obra de que se trata aquí, participa de esa circulación en la que la circulación misma es constitutiva de la obra, en la que ese agente que ya no es más espectador sino actor funciona como vector para su expansión virósica.

Página izquierda

Manantial

De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*

1996

Instalación, 4 piezas

50 x 46 x 46 cm cada una

Colección Castagnino+macro

Arriba

Manantial (detalle)

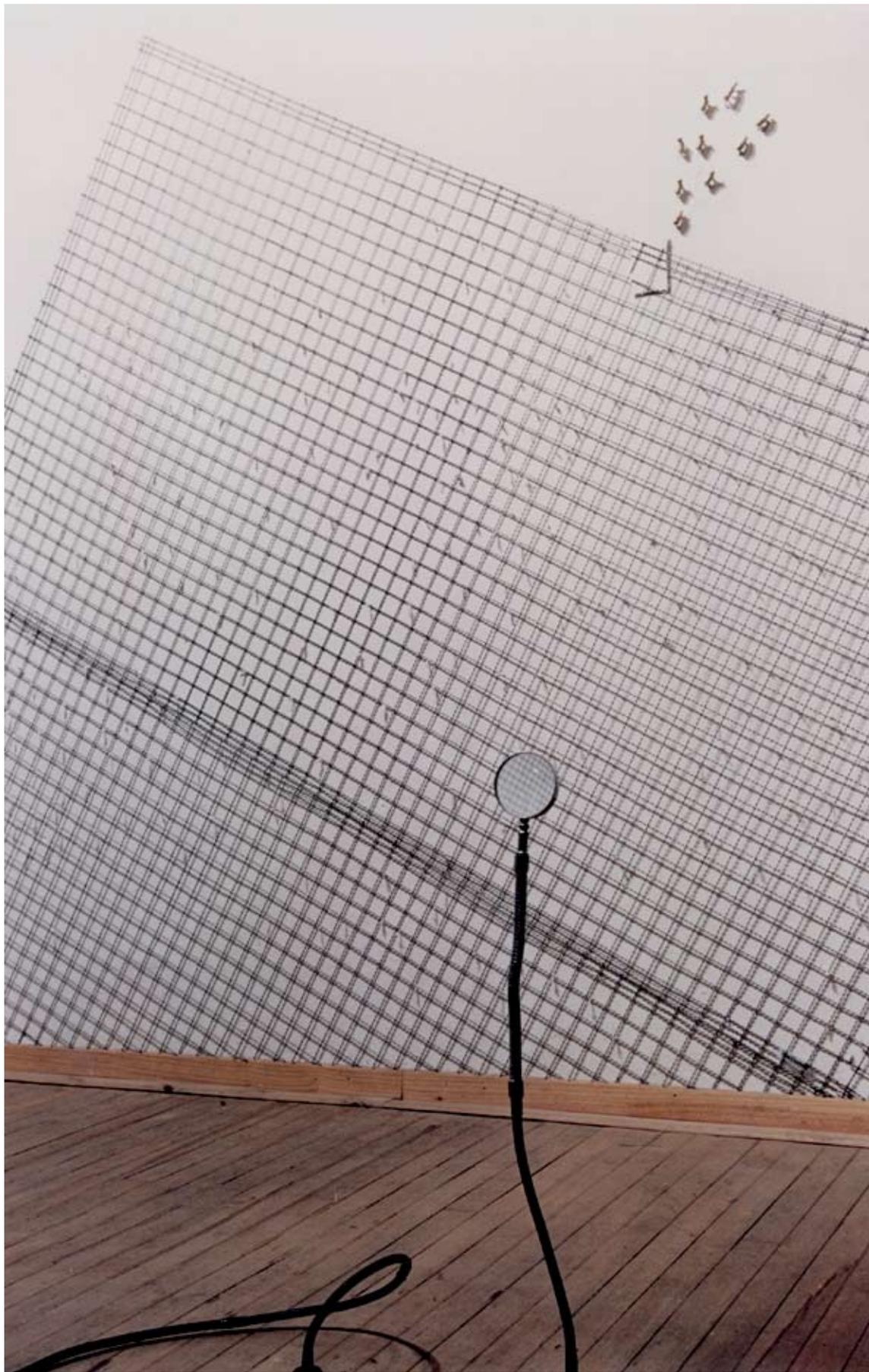
De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*

1996



Del amo y el esclavo
De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*
2000 / actualidad
Obra en proceso
Impresión inkjet color sobre papel, líquido, vidrio, hierro
170 x 70 x 30 cm







Del cristal con que se mira
 De la serie *CV de los hombres y mujeres de la multitud*
 1992 / actualidad
 Obra en proceso
 Trama de metal galvanizado,
 cristal, extensible metálico, hierro
 250 x 420 x 200 cm

CONCEPTO, OBJETO

¿Qué pasa, entonces, con la materialidad, con la objetualidad de una obra como ésta?

Pregunta que requiere una respuesta con varias aristas, no una respuesta única, sino una respuesta que se multiplique o se fragmente.

Empecemos.

Por un lado, la materialidad de este cuerpo de obra, no sigue un patrón disciplinar, como se desprende de lo dicho más arriba. Esto significa una dispersión en cuanto a técnicas y materiales, una proliferación de resoluciones y tecnologías diversas, necesidades y requerimientos distintos en cada concreción material, objetualidades diversas, a veces divergentes.

Lo cual podría pensarse como resultante de un modo –que sí se mantendría constante– de producción, que parte de la idea, del concepto: entonces tendríamos fácilmente ubicada a nuestra artista bajo el rótulo de “conceptual” y listo, finiquitado el problema.

El problema es que el problema aparece justamente allí.

El objeto, la materia, las tecnologías que construyen la obra, no son segundas respecto de una idea que sería punto de origen (y destino). La idea es la materialidad resultante.

Así como antes no se podía poner lo geométrico de un lado de la relación significativo-significado, ahora tampoco se puede deslindar concepto y materia y, mucho menos, otorgarle primacía a ninguno de ellos.

Insisto, el concepto, que es constitutivo de la obra, lo es porque no es ajeno al modo de construcción, por el contrario, el concepto nace como modo de construcción, como pensamiento que no separa una construcción lingüística (idea) de una construcción visual-material (producto artístico), sino que es –ya lo dije pero creo necesario hacer hincapié en ello– el objeto, la materia y el espacio resultante (ese espacio resultante es tanto una topología de un conjunto que incluye los recorridos físicos y mentales de quien experimenta la obra, como el rectángulo de la pintura, o la inmersión en una instalación que recicla el espacio resignificándolo).

Lo que ocurre es que Mimí Escandell, en tanto artista (de los que se suelen denominar visuales, aunque –por lo menos en este caso– la denominación resulte desbordada por la producción que no queda, no puede quedar contenida en esa denominación) piensa con todo su cuerpo, no con una pequeña parte de él (ni siquiera si esa parte fuera el cerebro), siente pensando la producción en el mismo momento que piensa sintiendo el mundo del que surge y al que la dedica.

Llegados aquí, creo que resulta evidente lo torpe que sería intentar localizar esta producción, sometiéndola a principios unificadores, a coherencias que lo único que harían es deformarla para que entre en el cajón que le tendríamos reservado. Cuando pienso en nociones que atravesarían esta producción (lo geométrico imbricándose con lo político) no es en el sentido de colocarle un *passepertout* teórico que le preste algún tipo de unidad, sino para pensar cómo esos campos de enunciados tan diversos se van enlazando en una *topología* (hago énfasis en este término porque topología implica transformación y mutación)





El orador
1988
Óleo y acrílico sobre tela
200 x 340 cm

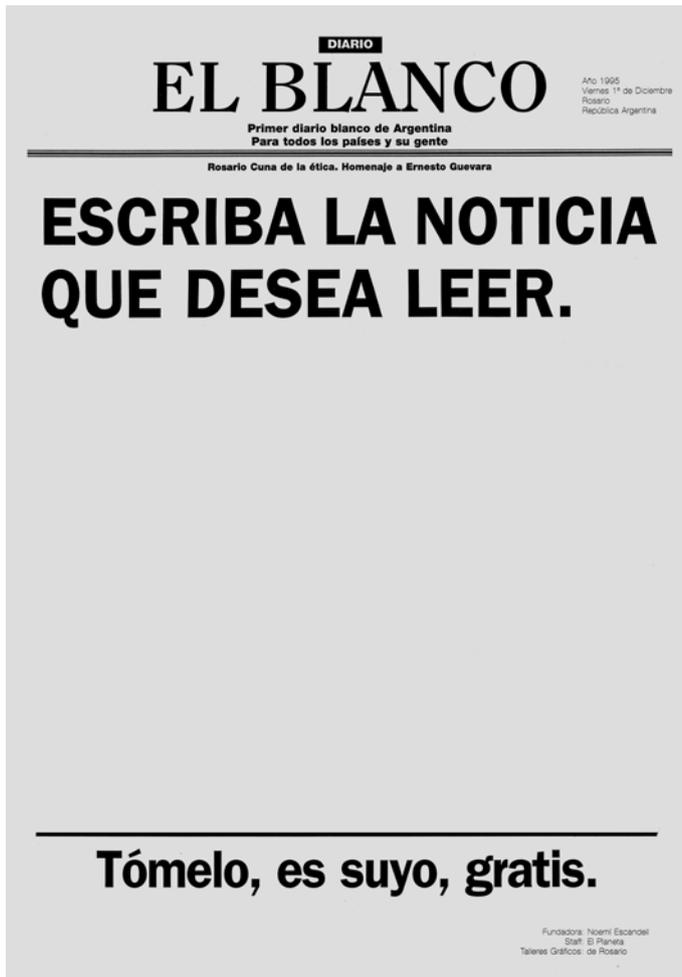


Arriba
La pincelada
1968 / 2013
Instalación, escalera, telas, baldes,
tarros de pintura, pinceles,
delantal, esmalte sintético sobre
pared
Medidas variables
Museo Castagnino, 2013

Página derecha
La pincelada
1968
Instalación, escalera, telas, baldes,
tarros de pintura, pinceles,
delantal, esmalte sintético sobre
pared
Medidas variables
Galería Lirloy, 1968







siempre cambiante, articulándose y desarticulándose constantemente, al ritmo de los eventos, de los avatares de el o los mundos en ese proceso de intercambio de ida y vuelta que coagula en producción artística.

Y el intercambio que se da en este caso (que no responde a una economía de la negociación, en sentido comercial o de obtener una ganancia, sino que cada quien da lo que tiene, se da en lo que tiene o, dicho desde el lugar opuesto, toma lo que el otro tiene en una operación que nunca puede ser simétrica aunque ambas partes dan, se dan y (se) toman en el intercambio, porque lo que dan, lo que toman, se da o se toma en planos distintos), hace que no se pueda definir con precisión adentro y afuera, la obra configurándose en esa propiación de ambas partes, o dicho deleuzeanamente, en esos agenciamientos sin los cuales no llegaría a la existencia.

Diario El Blanco

De la serie *Handing works –from hand to hand–*

1995

Instalación

Base de madera, impresiones
multiejemplares sobre papel (40 x
30 cm cada una)

Hace un:

Período de abstención

No muestra su obra públicamente desde 1969 a 1983, para no colaborar ni con los gobiernos dictatoriales ni con las dictaduras militares

DE COMO NUEVAMENTE SE PRETENDE DAR OXÍGENO
A UNA PINTURA QUE HACE TIEMPO HA MUERTO

No es la primera vez que hacemos pública nuestra denuncia de la “no cultura” al público de Rosario. En nuestro suelto “A propósito de la cultura mermelada”, hicimos un análisis de los lineamientos generales de tal manifestación. Ahora nos enfrentamos con un hecho concreto protagonizado por la esencia de esa reacción denunciada, y por los actores fundamentales de un grupo que hace años se ha apropiado de la capacidad de discernir oficialmente sobre lo que es bueno y lo que es malo en nuestra pintura, y que se preocupa todavía por mantener el status que en su momento logró alcanzar.

El hecho concreto a que nos referimos es al publicitado Salón de Pintura que organiza Canal 3 en nuestra ciudad para fecha próxima. Este salón ha sido asesorado por la misma gente que figura como jurado. Todos sabemos que dichas personas (los señores C. Uriarte, H. Hernández Larguía y R. De la Colina) son incompetentes para emitir cualquier tipo de juicio sobre pintura. Independientemente de la capacidad individual que estas personas tengan en sus tareas, es indudable que el Sr. Uriarte, por su temperamento, no es capaz de emitir un juicio imparcial, y los restantes carecen del conocimiento e idoneidad suficientes para cumplir correctamente esta función.

Nadie desconoce que el año pasado Rosario vivió un clima de conmoción cultural debido a la irrupción franca y masiva de los jóvenes pintores que plantearon nuevas formas de comunicación y de expresión, como nunca se diera antes en nuestro medio: y ante ese año 66, que sin duda fue el año de la vanguardia rosarina, se quiere oponer, en contraofensiva y como iniciación del 67, una reoficialización de una pintura que no tiene ya ningún valor cultural, organizando, como ya dijimos, un hecho público capitaneado por quienes no sólo son dogmáticos ante las nuevas búsquedas, sino que siempre lo fueron para todo artista que trabajara fuera de su círculo y con otros planteos que no fueran los suyos.

Es por todas estas razones que repudiamos públicamente un salón que consideramos, históricamente, sin ningún valor cultural, y predestinado totalmente al fracaso por estar autocircunscripto a un tipo de manifestación claramente fenecida.

Rosario, Abril de 1967.

Osvaldo Boglione, Aldo Bortolotti, Fernández Bonina, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Rodolfo Elizalde, Mario Alberto Escriña, Eduardo Favario, Ana María Giménez, Emilio Ghilioni, Carlos Gatti, Martha Greiner, Edmundo Giura, Lía Maisonnave, Coti Miranda Pacheco, Estela Molinaro, Norberto Puzzolo, Roberto Ostiz, Juan Pablo Renzi, Rafael Sendra, Guillermo Tottis.

DE COMO NUEVAMENTE SE PRETENDE DAR OXIGENO A UNA PINTURA QUE HACE TIEMPO HA MUERTO

No es la primera vez que hacemos pública nuestra denuncia de la "no cultura" al público de Rosario. En nuestro número "A propósito de la cultura normalizada", hicimos un análisis de los lineamientos generales de tal manifestación. Ahora nos enfrentamos con un hecho concreto protagonizado por la esencia de esa reacción denunciada, y por los actores fundamentales de un grupo que hace años se ha apropiado de la capacidad de discernir oficialmente sobre lo que es bueno y es malo en nuestra pintura, y que se preocupa todavía por mantener el status que en su momento logró alcanzar.

El hecho concreto a que nos referimos es el pediatizado Salón de Pintura que organiza Canal 3 en nuestra ciudad para fecha próxima. Este salón ha sido asesorado por la misma gente que figura como jurado. Todos sabemos que dichas personas (señores C. Uriarte, H. Hernández Larguía y R. de la Colina) son incompetentes para emitir cualquier tipo de juicio sobre pintura. Independientemente de la capacidad individual que estas personas tengan en sus tareas, es indudable que el Sr. Uriarte, por su funcionamiento, no es capaz de emitir un juicio imparcial, y los restantes carecen del conocimiento e idoneidad suficientes para cumplir correctamente esta función.

Nadie desconoce que el año pasado Rosario vivió un clima de conmoción cultural debido a la irrupción franca y masiva de los jóvenes pintores que plantearon nuevas formas de comunicación y de expresión, como nunca se diera antes en nuestro medio: y ante ese año 66, que sin duda fue el año de la vanguardia rosarina, se quiere oponer, en contraposición y como iniciación del 67, una reafirmación de una pintura que no tiene ya ningún valor cultural, organizada, como ya dijimos, un hecho público capitaneado por quienes no sólo son ajenos ante las nuevas búsquedas, sino que siempre lo fueron, para todo artista que trabaje fuera de su círculo y esos otros pintores que no fueran los suyos.

Es por todas estas razones que repudiamos públicamente un salón que consideramos, históricamente, sin ningún valor cultural, y protestamos totalmente al fracaso por estar autocríticamente a un tipo de manifestación claramente ferozida.

Rosario, Abril de 1967.

OSVALDO BOGLIONE, ALDO BORTOLOTTI, FERNANDEZ BONINA, GRACIELA CARNEVALE, NOEMI ESCANDELI, RODOLFO ELIZALDE, MARIO ALBERTO ESCRIBANA, EDUARDO FAVARO, ANA MARIA GIMENEZ, EMILIO GHILIONI, CARLOS GATTI, MARTA GREINER, EDMUNDO GIURA, LIA MAISONNAVE, COTI MIRANDA PACHECO, ESTELA MOLINARO, NORBERTO PUZZOLO, ROBERTO OSTIZ, JUAN PABLO RENZI, RAFAEL SENDRA, GUILLERMO TOTTIS.

Grupo de vanguardia de Rosario
*De cómo nuevamente se pretende
dar oxígeno a una pintura que hace
tiempo ha muerto*
Manifiesto
Colección Castagnino+macro
Donación Graciela Carnevale

SIEMPRE ES TIEMPO DE NO SER CÓMPLICES

El intento de censura ideológica y estética, perpetrado por los representantes en la Argentina del gobierno de Francia, en la reglamentación del Premio Braque 1968, actitud consecuente con el clima de opresión policial que se vive en nuestro país y con la repudiada represión por parte del gobierno francés al levantamiento de su pueblo, crearon una coyuntura a partir de la cual es posible para los artistas, una toma de conciencia que es imprescindible para quienes nos proponemos modificar las leyes del juego y subvertir el orden instituido.

Por esta razón creemos que el motivo que originó esta declaración (nuestra decisión de NO PARTICIPAR EN EL PREMIO BRAQUE) no concluye ni se cierra en sí mismo, sino que lo podemos considerar como el comienzo de una actitud latente ya en nuestras anteriores propuestas de un arte de vanguardia.

Por esto es posible decir que la respuesta dada es índice de la iniciación de un nuevo espíritu con mayor conciencia de los problemas reales, y, tal vez, a partir de ahora podamos afrontar las consecuencias con mayor claridad y asumirlas hasta sus últimas instancias.

Porque nuestra NO PARTICIPACION en este Premio es apenas una actitud perteneciente a una voluntad más general de NO PARTICIPAR de ningún acto (oficial o aparentemente no oficial) que signifique una complicidad con todo aquello que represente a distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumenta para absorber todo proceso revolucionario.

Por eso consideramos definitivamente concluida, para nosotros, la relación con quienes ostentan el "poder" de adjudicar valor artístico a todo producto (cualquiera sea la forma que tenga) que se realiza dentro de los límites geográficos e institucionales que la burguesía propone.

Osvaldo Mateo Boglione, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Fernández Bonina, Emilio Ghilioni, Marta Greiner, José M. Lavarello, Lía Maisonnave, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Ripa.

Rosario, Junio de 1968

**SIEMPRE ES TIEMPO DE NO
SER COMPLICES**

El intento de censura ideológica y estética, perpetrado por los representantes en la Argentina del gobierno de Francia, en la reglamentación del Premio Braque 1968, actitud consecuente con el clima de opresión policial que se vive en nuestro país y con la repudiada represión por parte del gobierno francés al levantamiento de su pueblo, crearon una coyuntura a partir de la cual es posible para los artistas, una toma de conciencia que es imprescindible para quienes nos proponemos modificar las leyes del juego y subvertir el orden instituido.

Por esta razón creemos que el motivo que originó esta declaración (nuestra decisión de NO PARTICIPAR EN EL PREMIO BRAQUE) no concluye ni se cierra en sí mismo, sino que lo podemos considerar como el comienzo de una actitud latente ya en nuestras anteriores propuestas de un arte de vanguardia.

Por esto es posible decir que la respuesta dada es índice de la iniciación de un nuevo espíritu con mayor conciencia de los problemas reales, y, tal vez, a partir de ahora podamos afrontar las consecuencias con mayor claridad y asumir las hasta sus últimas instancias.

Porque nuestra NO PARTICIPACION en este Premio es apenas una actitud perteneciente a una voluntad más general de NO

PARTICIPAR de ningún acto (oficial o aparentemente no oficial) que signifique una complicidad con todo aquello que represente a distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumentaliza para absorber todo proceso revolucionario.

Por eso consideramos definitivamente concluida, para nosotros, la relación con quienes ostentan el "poder" de adjudicar valor artístico a todo producto (cualquiera sea la forma que tenga) que se realiza dentro de los límites geográficos e institucionales que la burguesía propone.

OSVALDO MATEO BOGLIONE
ALDO BORTOLOTTI
GRACIELA CARNEVALE
RODOLFO ELIZALDE
NOEMI ESCANDELL
EDUARDO FAVARIO
FERNANDEZ BONINA
EMILIO GHILIONI
MARTHA GREINER
JOSE M. LAVARELLO
LIA MAISONNAVE
RUBEN NARANJO
NORBERTO PUZZOLO
JUAN PABLO RENZI
JAIMÉ RIPPA

Rosario, Junio de 1968.

Grupo de vanguardia de Rosario
*Siempre es tiempo de no ser
cómplices*
Manifiesto
Colección Castagnino+macro
Donación Graciela Carnevale

Del habitar con huellas...
Del habitar sin huellas...

URBE AÑO 2000.-
URBE AÑO 2000.-



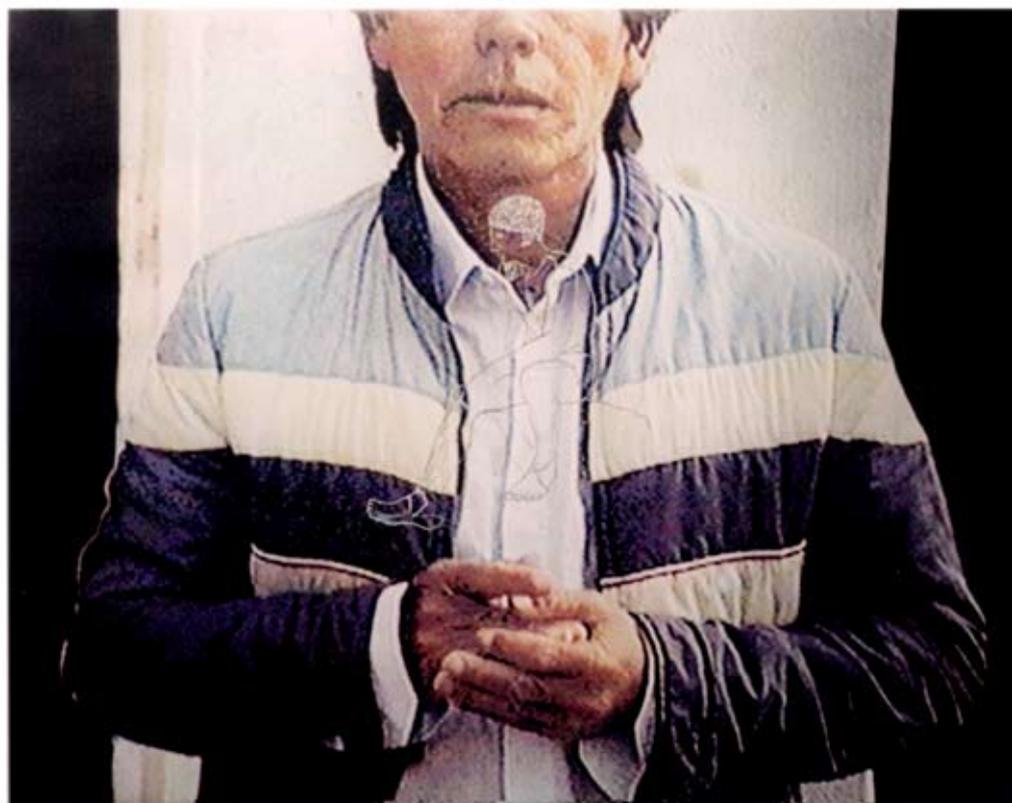


Página izquierda

A río revuelto, ganancia de pecadores
 De la serie *Del habitar sin huellas.*
Urbe año 2000
 1999
 Instalación
 Impresiones inkjet de cuadros de video, intervenidos con acrílico
 Medidas variables

Arriba
El jardín inconcluso
 De la serie *Del habitar sin huellas.*
Urbe año 2000
 1999
 Instalación
 Impresiones inkjet de cuadros de video, intervenidos con acrílico
 Medidas variables

Abajo
Tú eres a quien...
 De la serie *Del habitar sin huellas.*
Urbe año 2000
 1999
 Instalación
 Impresiones inkjet de cuadros de video, intervenidos con acrílico
 Medidas variables



Del saber y la verdad I
De la serie *Del habitar sin huellas*.
Urbe año 2000
1999
Instalación
Impresiones inkjet de cuadros de
video, intervenidos con acrílico
Medidas variables



Del saber y la verdad II
De la serie *Del habitar sin huellas*.
Urbe año 2000
1999
Instalación
Impresiones inkjet de cuadros de
video, intervenidos con acrílico
Medidas variables



MODERNIDAD POST

Sin embargo.

Los cruces, convergencias, relaciones y tensiones que he estado enunciando como constitutivas de la producción de Mimí Escandell, no pueden dejar de situarse en relación a un momento o, mejor dicho, al encabalgamiento de este trayecto productivo, entre dos momentos, en lo que sería un corte entre dos modos de pensar no sólo el arte, sino también las conceptualizaciones que han pretendido dar cuenta del mundo y del hombre (ese tema que obsesiona a la artista) durante la modernidad y su fracaso.

La obra de Escandell se sitúa temporalmente en dos universos de discursos y prácticas distintos, si bien uno obtendría su condición de posibilidad del otro o aparecería como los restos de ese otro: modernidad – posmodernidad.

Entonces.

No se puede dejar de vincular el trayecto en la producción de Escandell con este hiato, esta grieta, con el antes y el después.

Desde ese lugar también se puede conjeturar (incluso si esta hipótesis no coincide plenamente con los argumentos de la propia artista) que ese período de abstención, ese agujero que forma una parte tan fundamental como los momentos de producción plena a la hora de pensar el cuerpo de obra que nos ocupa (y que está íntimamente relacionado con los modos que he tratado de mostrar más arriba

como constitutivos de la producción de Escandell) se debe en buena medida a la necesidad de un período de elaboración del cambio que se estaba produciendo, más aun cuando ese cambio implicaba una especie de catástrofe, la caída de un mundo (de los meta-relatos –en términos de Lyotard– que sostenían la legitimidad e incluso la posibilidad de las acciones llevadas adelante durante los años 60 por el grupo de artistas al que pertenecía Escandell) que arrastraba consigo los conceptos en los que se había basado la producción de nuestra artista. Un duelo que no todos los integrantes del Grupo de vanguardia de Rosario pudieron hacer.

Lo que ocurre es que Mimí Escandell comienza su periplo artístico en ese tiempo doble de apoteosis y de clausura. Tiempo en el que conceptos como el de <verdad> se resisten aun a su diseminación inminente y los grandes relatos luchan por mantener el mundo unido en una totalidad restituible desde un sistema de pensamiento que la volvería transparente aunque –por otro lado– se va haciendo cada vez más evidente que ese mundo desborda por muchos lugares a los sistemas que intentan agotarlo. Tiempo –para decirlo más gráficamente– en que es altamente improbable (casi imposible) que una galaxia esté encerrada en una esfera en el collar de un gato llamado Orión y –más improbable aún– esa construcción se muestre –casi paradójicamente– en lo que tiene de apertura abismal y abismante.



Arriba
 "Pro-ser" (catálogo)
 Ciclo Arte Experimental
 Rosario, 1968
 Imagen digitalizada
 Colección Castagnino+macro
 Donación Noemí Escandell

Página derecha

Algo habrás hecho
 De la serie *Handing works –from hand to hand–*
 1998 / actualidad
 Obra en proceso
 Impresiones multiejemplares para retirar por el público
 21 x 30 cm cada una



ALgo

HAbraS

HECHO

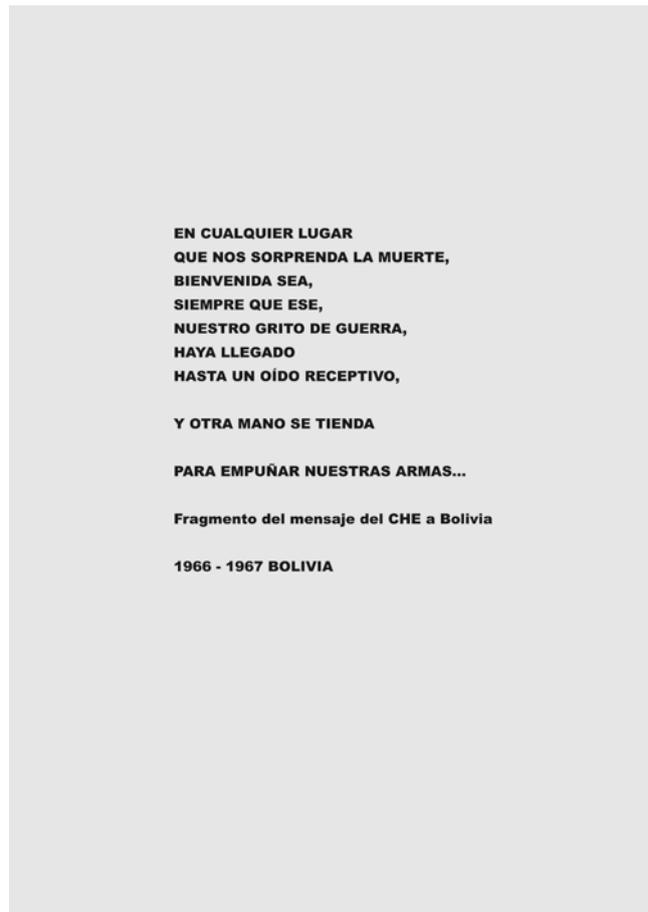
Levante este borde, despegue la hoja, es para usted...

¿Cómo atravesar ese hiato y no morir en el intento?

Esa es la pregunta a la que el trabajo de Mimí Escandell se somete constantemente para responderla en cada producción sabiendo que una respuesta a esa pregunta no puede ser más que deficitaria y provisional. Es aquí donde aparece nítidamente la actitud de propiación de la que he intentado dar cuenta en estas páginas. Sin el encuentro con ese otro (esos otros), sin esa ubicación entre adentro/afuera, en esa relación de toma y daca, sin ese pensamiento relacional que le permite desplazamientos y reacomodamientos, no habría sido posible este recorrido que se mantiene todo el tiempo en el lugar de la contemporaneidad.

Hay algo así como un nomadismo que vuelve a casa, un ir hacia lugares diversos pero volviendo siempre a reencontrarse (sabiendo que el reencuentro no es nunca con lo mismo, ni siquiera con uno mismo, en tanto ese que vuelve y eso que retorna no mantienen una identidad soldada con lo que se fue) en los lugares que, sin constituir una unidad de estilo, de técnica o conceptual, restituyen las problemáticas que conforman la red que da su propia posibilidad de existencia a la obra.

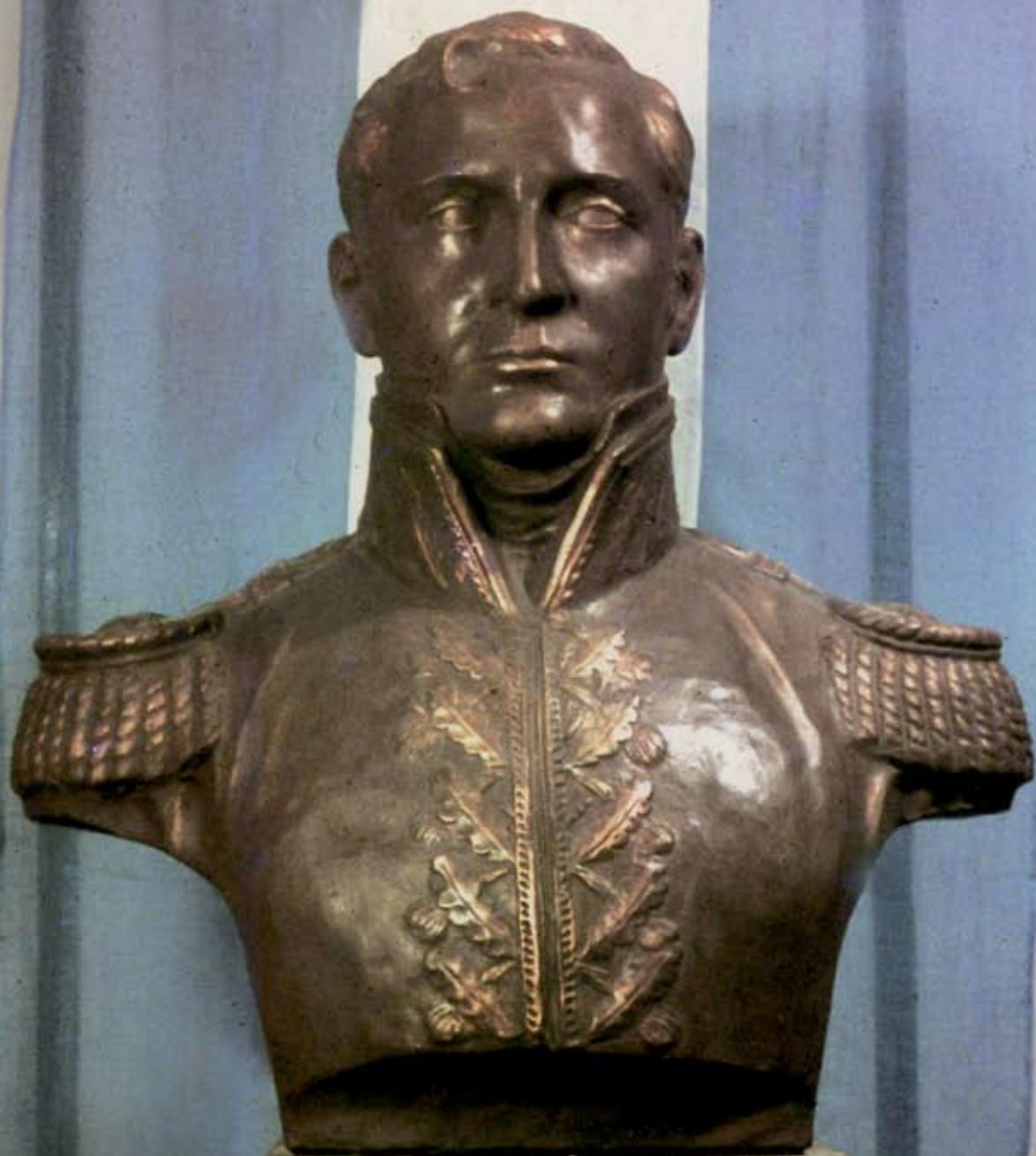
Una obra contemporánea que no deja de pensar (y de pensarse desde allí) problemáticamente la modernidad.



Arriba
Y otra mano se tienda...
1997
Impresión sobre papel
20 x 30 cm

Página derecha

"Pro-ser"
Ciclo Arte Experimental
Rosario, 1968
Instalación
Fotografía digitalizada
Colección Castagnino+macro
Donación Noemí Escandell



RECORTE BIOGRÁFICO SOBRE NOEMÍ ESCANDELL

Por Yanina Bossus

APÉNDICE PERSONAL (1942-1968)

DIMENSIÓN PRIMERA

Artista visual, comprometida con su tiempo y su realidad político-geográfica, la biografía de Noemí Escandell declara su nacimiento el 1 de diciembre de 1942 en Cañada de Gómez, provincia de Santa Fe.

Crece entre óleos y atriles –dada la dedicación de su madre al arte– mientras desarrolla un pensamiento divergente, imaginando otros modos de comprobar teoremas matemáticos y problemas de la física. Intereses heredados de su padre, ingeniero civil y gran discutidor de la realidad. Estas cuestiones, que forman a Noemí desde pequeña, resultarán esenciales para sus posteriores elecciones en lo referente a la praxis tanto investigativa como política que combinará con su vocación.

No es casual que en 1960 Escandell abandonara su ciudad natal para comenzar sus estudios en el Instituto Superior de Bellas Artes de Rosario, por entonces dependiente de la Universidad Nacional del Litoral.

Durante su paso universitario rescata las charlas sobre arte con Oscar Herrero Miranda y vivencia la atmósfera que anuncia el advenimiento de las nuevas estéticas a partir de la llegada del *pop-art*.

Entretanto, contrae matrimonio con Carlos Álvarez, su compañero y padre de sus tres hijas.

Egresada en 1964 con el título de Profesora Nacional de Dibujo, Escandell –que siente la necesidad de encontrar su identidad como artista– da los pasos iniciales que la llevarán luego a definir tanto su estética como los conceptos que la sustentan. Escenario de este proceso es el taller que comparte con sus compañeros de facultad: Tito Fernández Bonina, Graciela Carnevale y Lía Maisonnave, en calle Tucumán 1016, que funcionará como tal hasta fines de la década del 60.

"Yo iba todas las tardes a trabajar al taller. Ahí empecé a ponerme en contacto conmigo y a pensar... e hice la carrera nuevamente. La rehice con mis aportes, mi mirada. Elaboré una nueva teoría del color, pensé qué hacer para no trabajar con recetas. Fue un trabajo muy placentero porque logré unir esos conocimientos fragmentados que traía de la facultad, logré unir forma y contenido".

DIMENSIÓN GEO(MÉTRICA)- POLÍTICA

“En los 60 había ideas en el aire... las respirábamos... después del pop-art vino el post-pop y ahí todas las estructuras primarias... Fue una generación espontánea. Yo espontáneamente salí de la pared y me puse a trabajar con los volúmenes en el piso... porque la pared ya no me bastaba”.

Tal como lo relata la artista, su producción se ve atravesada por los propios procesos de la historia del arte a los que se suma su historia personal. Porque su atracción desde niña hacia la tridimensión y la capacidad de pensar lógicamente a partir de la experiencia lúdica, hacen al surgimiento de ideas y bocetos de estos nuevos trabajos a partir de los cuales Escandell empieza a reconocerse como productora visual.

Luego de los primeros dibujos expuestos en 1966 en Pasaje Pam junto a Fernández Bonina y de aquellos relieves presentados en la Galería Carrillo de Rosario con sus compañeros de taller un año después, sobrevienen las estructuras primarias.

Piezas que, desde una perspectiva conceptual, la artista prefiere denominar *desplazamientos*, aludiendo no sólo al paso de la bidimensión hacia la tridimensión sino también haciendo referencia al traslado de números y proporciones para realizar estas obras.

Estos volúmenes son expuestos en Galería Vignes de Buenos Aires en 1967, junto a obras de Carnevale, Fernández Bonina y Maisonave. La muestra tuvo una importante resonancia dentro del campo artístico porteño, razón por la cual Jorge Romero Brest –director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella–, Jorge Glusberg y Hugo Parpagnoli –director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires–, convocan a estos cuatro jóvenes artistas para participar en las muestras de 1967, realizadas en Buenos Aires, en el marco de la *Semana del Arte Avanzado en La Argentina*, previa visita al taller rosarino.

Para entonces el taller se ha convertido en el paso de diversas personalidades del campo artístico argentino y en el punto de encuentro de jóvenes artistas para el habitual recorrido por el circuito comercial de galerías. Asimismo, también el lugar va a officiar de sede de reuniones y debates de los autores de *Tucumán Arde*.

“Tucumán fue una verdadera obra de vanguardia porque tuvimos que renunciar a las galerías con intereses comerciales. Tucumán fue un acto político que tuvo caracteres performáticos porque fue de acción... Fue material-inmaterial, o tuvo una nueva materialidad, con la impronta de una cosa móvil y rápida porque se trató de una construcción precaria y efímera, pensada específicamente para el espacio de la CGT, haciendo de la obra algo sumamente provocativo”.

EL PERÍODO DE ABSTENCIÓN (1969-1983)

DIMENSIÓN POLÍTICA / NACIMIENTO DE LOS HANDING WORKS

La obra colectiva *Tucumán Arde* junto a la serie de manifestaciones populares conocidas como el *Rosario* (1969) constituyen dos claros ejemplos del fuerte impacto que los movimientos sociales ejercen sobre las reflexiones de Escandell y el alto grado de compromiso que asume con los tiempos que le toca vivir.

Desde entonces, la necesidad de Noemí por profundizar en ellos se vuelve inminente, siendo las diversas teorías que postulan al hombre –y su estructura psico-social– como objeto de estudio, las principales bases de sus indagaciones.

Por lo tanto, simultáneamente a la gestación y desarrollo de *Tucumán Arde*, las lecturas sobre los ensayos de Karl Marx y Sigmund Freud inciden en los conceptos de sus futuras elaboraciones tanto estéticas como pedagógicas.

Asimismo, junto a su compañero de vida y un grupo de amigos concretan encuentros periódicos para estudiar las revoluciones mundiales. Reuniones organizadas de manera secreta dada la inhibición de las libertades individuales impuesta por el gobierno militar de turno.

En este contexto, y a pesar de su imposibilidad expositiva, Escandell continúa con su producción plástica aún en pleno ongiato.

De tal modo, el análisis de la situación política cubana, el asesinato de Ernesto “Che” Guevara y el encuentro con textos por él escritos dan origen, en 1968, a *Y otra mano se tienda...* pieza que resulta de la confrontación de la reconocida obra del pintor Rembrandt y una foto del revolucionario ya sin vida tomada por el fotógrafo Freddy Alborta.

Acorde a los tiempos que corren, las pequeñas dimensiones y el carácter panfletario de esta obra hacen posible su circulación de mano en mano en medio de la clandestinidad vigente. Asimismo, determina el nacimiento de una modalidad de producción que Escandell denomina como *Handing works* –*from hand to hand*–. Una forma de trabajo que signará su labor estética a posteriori, difundiendo este tipo de piezas entre el público.

A este inaugural *handing work* –reeditado para la Primera Bienal del MERCOSUR (1997)– le suceden otros que también se hallan caracterizados por la reflexión político-cultural.

Hacia los albores de la década del 70, dichas inquietudes teóricas y experiencias transformadoras la unen a Eduardo Favario, ex-integrante de *Tucumán Arde*. Con él inicia una ardua labor, en grupos de estudio, a partir de considerar la práctica artística y política como un vínculo indisoluble. Consecuentemente, el arte y la reflexión crítica se transforman en una herramienta que se despliega solapadamente entre afiches y pequeños dibujos realizados para diarios y revistas repartidas en las bases político-sociales.

Desde ese momento Noemí también se dedica al estudio del peronismo y, compartiendo su esencia poli-clasista, entiende que comparte sus convicciones.

Estas reuniones cerradas se llevan a cabo hasta 1976, año en el que se inicia el período más álgido de la represión militar. El asesinato de Favario un año antes, quien elige el camino de la lucha armada, es una de las pruebas concretas de ello, conmocionando a Escandell.

LA DOCENCIA COMO MILITANCIA: ENSEÑANZA FORMAL / LA EXPERIENCIA DEL TALLER

Sin poder exhibir públicamente su producción artística debido a la sucesión de gobiernos dictatoriales desde 1966 –con Juan Carlos Onganía– hasta 1983, Escandell encuentra en el ámbito de la educación un campo de democratización del conocimiento aprehendido hasta el momento, haciendo de la praxis docente un acto de militancia.

A cuatro años de iniciada su carrera docente, en 1969 es convocada para integrar el grupo de educadores de una nueva experiencia formativa en la flamante Universidad Popular de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil y, un año más tarde, se convierte también en profesora-fundadora de la escuela secundaria de dicha institución, siendo separada de ella por la dictadura militar en 1980.

A cargo de los talleres de Pintura y Dibujo, Escandell se ubica en la dinámica de reversibilidad en la relación alumno-maestro, mediados ambos por el contexto socio-histórico-político en el que se hallan inmersos. Concebido este modo pedagógico como un ágil intercambio de saberes y transformaciones en base a la experiencia de *Tucumán Arde*.

Asimismo, tanto los consejos pedagógicos de Teresa Martí –conductora de dicha entidad– como las propuestas educativas renovadoras de Paulo Freire consolidan sus convicciones pedagógicas.

“Hay una pareja indisoluble entre el que aprende y el que enseña... el que administra y el administrado. No avasallar ni atemorizar ni dar poco, hay que ser oportuno con el conocimiento”.

Hacia 1980, por Resolución número 2176, las autoridades de facto del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación aplican la Ley 3.090 –Ley de Seguridad–, obligándola a retirarse de su actividad como educadora. En ese mismo momento Escandell inicia juicio al Estado, siendo la única docente del país que presenta una demanda por la sanción recibida. Litigio que gana en 1998, dieciocho años más tarde.

Con el cesanteo sobre sus espaldas e impulsada por su marido y su amigo Alcides Moreno, titiritero, Noemí abre su primer taller de arte, en 1981. Sito en calle Corrientes 181, rápidamente este espacio artístico crece en cantidad de alumnos tanto adultos como niños.

En 1999 compra una casa para montar su propio atelier y éste se traslada a Callao 2, Barrio Pichincha, en 2000.

Con el advenimiento de la democracia, la experiencia concreta e individual con cada alumno se erige como la fuente de análisis desde donde Escandell lleva a cabo sus ensayos conceptuales a partir de la constante discusión y reconstrucción de las ya mencionadas concepciones referenciales. Sustento conceptual de su labor artística y de la modalidad de enseñanza en la universidad.

UN PARÉNTESIS EN SU CRONOLOGÍA

SU ÉTICA FUNDA SU ESTÉTICA / LA CONDICIÓN HUMANA: OBRAS EN PROCESO

La incesante búsqueda por definir el rol del arte, la política y la “esencia” del ser humano a partir tanto de su posición en el contexto social e histórico de Argentina como del incesante estudio y las formulaciones de Marx y Freud, llevan a Noemí a crear un universo propio, al que aludirá en sus *ensayos visuales*, como ella misma los define.

De tal modo, y como resultado de sus preocupaciones éticas, Escandell trabaja con ideas tales como la “injusticia”, la opresión y la libertad. Las mismas adquieren visibilidad en sus obras desde su temprana convicción sobre la importancia existente en la unión de *forma* y *contenido*, siendo esta alianza la que le otorga espesor conceptual. Esto es, según la artista, lo que puede hacer que un espectador se detenga a pensar... *“Es el pasaje de subjetividad a subjetividad...”*.

“En mis obras creo una relación entre lo socio-histórico y político y la forma.

Mi ética funda mi estética porque la ética está en las relaciones socio-históricas y políticas (el contenido) unido a una forma. Eso configura un significado. No es algo dado ni establecido. Dentro de mi obra también hay relaciones políticas, micro-relaciones entre un elemento y otro... se dinamizan, se tensan, se instalan como un diálogo...”

En los primeros años de la década del 90, las políticas neoliberales abren una nueva etapa analítica para Escandell nutrida por los caracteres de la realidad argentina y mundial. Desde esta perspectiva *cultura* es el término en el cual se monta para realizar su propio análisis y dice, coincidiendo con los postulados de Marx y Freud:

“Cultura es el dominio de la naturaleza, es todo lo que el hombre hace. El hombre hace cosas que lo enaltecen y otras que lo destruyen. El hombre va cambiando y yo también. Además, me doy cuenta de hitos culturales a medida que el mundo avanza.”

Es ahí cuando nacen sus obras en proceso, una serie que se encuentra siempre en continuo proceso de construcción dado el carácter móvil de la cultura, las sociedades, de la vida

misma. *Curriculum Vitae de los hombres y mujeres de la multitud* es entonces el nombre que aglutina este conjunto donde la muerte, la vida, la guerra, la esclavitud atestiguan dichos cambios. *La tragedia del desarrollo* (1993) inicia esta serie que, hasta hoy, cuenta con más de catorce piezas entre objetos e instalaciones.

“Mi work in progress (obra en proceso) tiene una virtud, está hecho con todos los elementos que pude comprar acá en Rosario, en mi medio. Yo le digo realismo matérico por eso. La cultura refiere a la conciencia del hombre y la conciencia del hombre se hace en la lucha con las condiciones dadas, dice Marx. Y yo le agrego –dándose–... porque discuto conmigo la obra cuando la hago, elijo los elementos, los tenso... hago una micro-política”.

RETORNO A LA DEMOCRACIA (1983-2006)

DIMENSIÓN PEDAGÓGICA: LA ENSEÑANZA EN LA UNIVERSIDAD

Pensar en la cultura como “la conciencia del hombre que se hace en la lucha con las condiciones dadas, dándose” tiene en Escandell un alcance que traspasa los límites de la praxis artística haciendo de esta aseveración un modo de vida, volcada también en su rol como docente, su militancia pedagógica. En este sentido, la artista afirma:

“En el caso de mi rol docente, la política sería: transformar las condiciones materiales de una situación dada, –dándose– porque yo en el aula tenía circunstancias –dadas–. Dando clases me di cuenta de que al estar con cada alumno, estaba con la sociedad, un fragmento... Y todo lo que se hace en una cátedra es cultura.”

Con Rubén Naranjo como director de la Escuela de Bellas Artes, Escandell comienza a dar clases en la Universidad Nacional de Rosario en 1985. Concurra las cátedras de Pintura II, Pintura I, Pintura III, Dibujo III, Pintura V, su cargo y la dedicación exclusiva.

En plena democracia, y a partir de la libertad de cátedra impulsada por el gobierno radical universitario, Noemí descubre en esta institución el ámbito propicio para el desarrollo académico.

Además de formar investigadores por más de diez años, conforme a esto, Escandell se propone ampliar el conocimiento de su experiencia personal como productora artística, tomando como materia prima de la obra la propia subjetividad del autor y los conceptos producidos en esa instancia, eligiendo la auto-observación como método en el acto creador.

“Para trabajar hago una propuesta y después una introspección, la internalizo, la describo, la desmembro, la analizo y ahí surgen los caracteres, los cuales hago explícitos para poderlos manejar mejor. Esto es lo que me permite plantear los cambios en mí...Yo no creo en los genios, soy una mujer que trabaja, que se ha formado. Entonces... ¿cuándo uno es artista? Cuando yo en mi lucha, dentro de la vida cotidiana, del arte que es mi vida cotidiana, me instituyo en mi propio proceso histórico”.

Este proceso creativo es el que intenta objetivar para aplicar luego a sus propias cátedras, –material de estudio también–, colaborando así en la formación del quehacer artístico de sus alumnos.

A partir de considerar el arte como un iceberg y lo que no se ve de éste como lo más importante, Escandell trabaja con cada alumno cara a cara, tratando de dilucidar qué es lo que subyace en cada signifiante, implementando una serie de preguntas claves, las que ella misma se hace para producir. De este modo Noemí busca que los estudiantes se “historicen”, encuentren su propia motivación interna, se ubiquen sobre sí mismos para crear, dejando de lado los estímulos externos, ajenos a ellos. La ejecución de estos pasos adquiere mayor vigor todavía en la década del 90 ya que Noemí encuentra en ellos la eficacia necesaria para rasgar, a escala cotidiana en el aula, la creciente cultura neoliberal impuesta por el menemismo.

Más de lo habitual, Noemí hace caso omiso entonces a las disertaciones en forma masiva y a todo estímulo exterior al sujeto creador, tales como las pautas y disparadores. El neoliberalismo –según la visión de Escandell– suspende la acción de los estados naciones, anulando así la posibilidad de que cada ser humano se piense e instituya como sujeto en su propio proceso histórico. Por lo tanto, atenta contra la subjetividad del autor y lo genuino de la obra de arte.

“Tener en cuenta la historia personal de los alumnos me enseñó qué preguntar y cómo preguntar porque la única diferencia que hay entre los artistas es la historia personal y eso incide muchísimo...”

Por ello, el trato, el tacto en clase se transformaron en las principales herramientas para permitir emerger la subjetividad de cada uno, hacer arte sin molestia.

El alumno no tiene que ser combatido por tal razón, en todo caso, lo fundamental es complejizar la situación.”

Este dispositivo es el que crea desde el estudio y análisis de los caracteres de significaciones surgidos de la praxis artística, con el que desarrolla y amplía los elementos a considerar en este campo de trabajo a lo largo de sus diez años de investigación. Trabajo y experiencia que volcará en su tesis doctoral iniciada en el año 2000.

Mientras se desempeña como profesora-investigadora y directora de proyectos de investigación, Categoría II por la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura

y Educación de la Nación, es elegida consejera directiva de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR (1994-2002).

Entretanto, en 1989 es una de las responsables de la creación del plan de estudio de la Escuela de Diseño Gráfico y Publicitario de Cañada de Gómez, donde dictará clases hasta 2006. Ciudad, además, que la declara Artista Distinguida en 2010.

Escandell continúa dictando clases para adultos en su taller, habiendo dejado la docencia universitaria en 2007. Asimismo, continúa leyendo, estudiando y planteando nuevos proyectos para sus obras.

AGRADECIMIENTOS

Ángela Orlando y Carlos Siegrist

Familia Escandell - Álvarez

GREENLAB

Noemí Escandell presenta un importante conjunto de obras de la emblemática artista rosarina. Estas imágenes son puestas en contexto a través del análisis de Roberto Echen —quien problematiza los ejes en torno a los que Escandell ha desarrollado su producción— y de un imprescindible texto, de carácter biográfico, resultado de las entrevistas que sostuvo Yanina Bossus con la artista.

Ediciones Castagnino+macro, continuando con su intención de relevar y poner en valor la historia del arte regional, presenta un nuevo volumen que busca completar y dar a conocer la coherente trayectoria de una artista comprometida con su tiempo —desde la estética y la política— y que, con su tarea pedagógica, ha marcado a investigadores y artistas.

ISBN 978-987-26457-9-3



9 789872 645793