

PASTO

“Los Rojos”

Ariel Cusnir

Buenos Aires, Argentina. 1981

Ariel Cusnir (Buenos Aires, 1981)

Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Lola Mora" con el título de Maestro Nacional de Dibujo, y luego realizó el Profesorado de Escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Asistió a talleres y clínicas de obra con Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Leopoldo Estol, Viviana Blanco, Fernanda Laguna y Roberto Jacobi, entre otros. Realizó talleres de Acuarela Oriental y Sumi en la Escuela Yamada Ryu de Tomás Yamada. En el año 2000 creó la galería de arte "Vanguardia" en un barrio periférico de la ciudad, y más tarde formó parte del proyecto y galería "Appetite" de Buenos Aires. Actualmente es becario del Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), y profesor de arte en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Su trabajo forma parte de colecciones públicas y privadas en Estados Unidos, Suiza, Francia, Brasil, Ecuador, España, Perú y Argentina.





Bueyes, 2019
Óleo sobre tela
83 x 83 cm



Campaña del Ejército Grande,
2015-2019
Óleo sobre tela
90 x 150 cm



Rueda, 2019
Óleo sobre tela
70 x 50 cm



Páginas volando, 2019
Óleo sobre tela
50 x 70 cm



Espiral, 2019
Óleo sobre tela
106 x 141 cm



Los Rojos, 2019
Óleo sobre tela
100 x 150 cm



Durmiente mexicano, 2019
Óleo sobre tela
75 x 54 cm



Hormiga bebiendo, 2019
Óleo sobre tela
83 x 83 cm



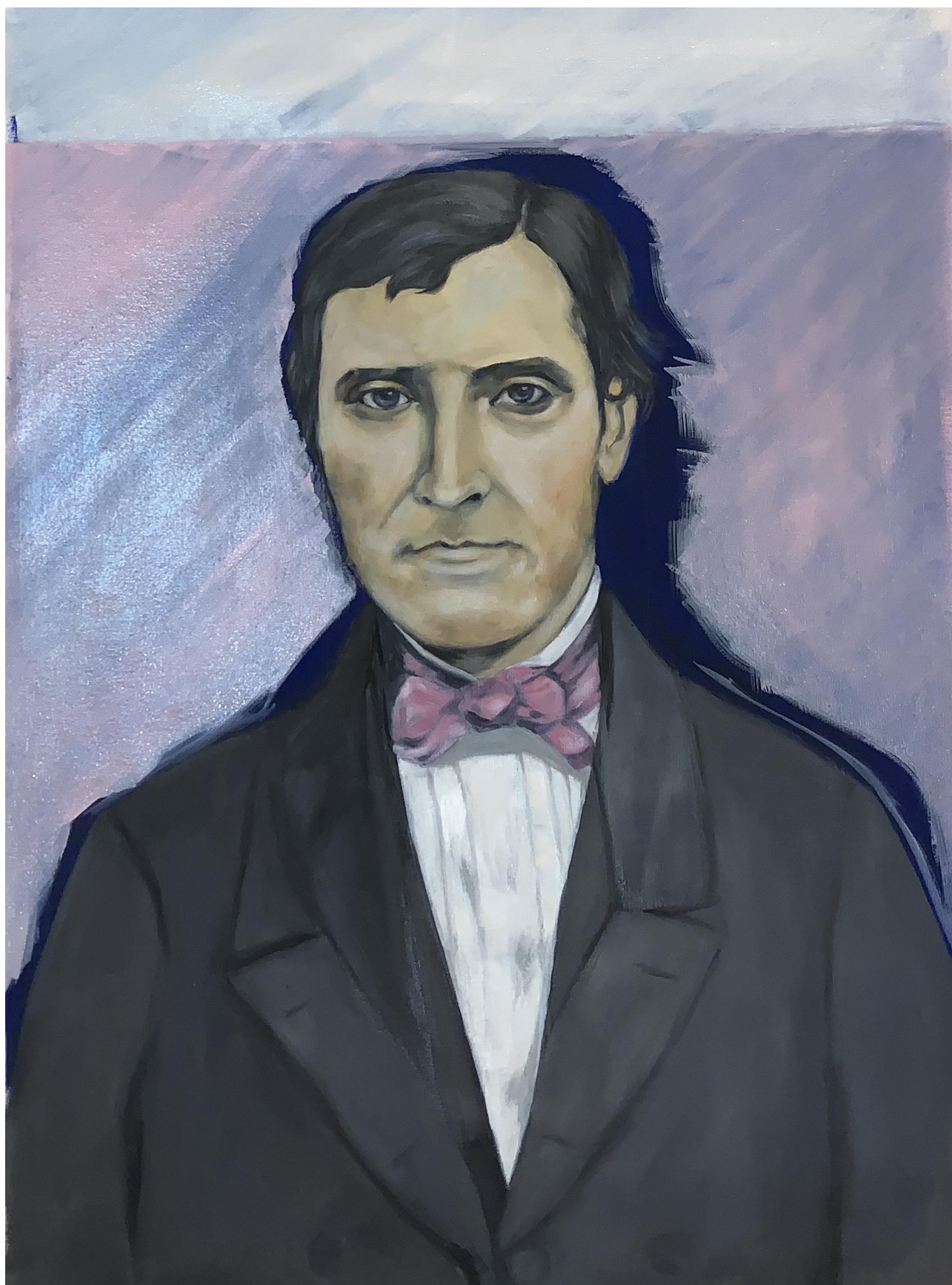
Hormigas sociales, 2019
Óleo sobre tela
65 x 107 cm



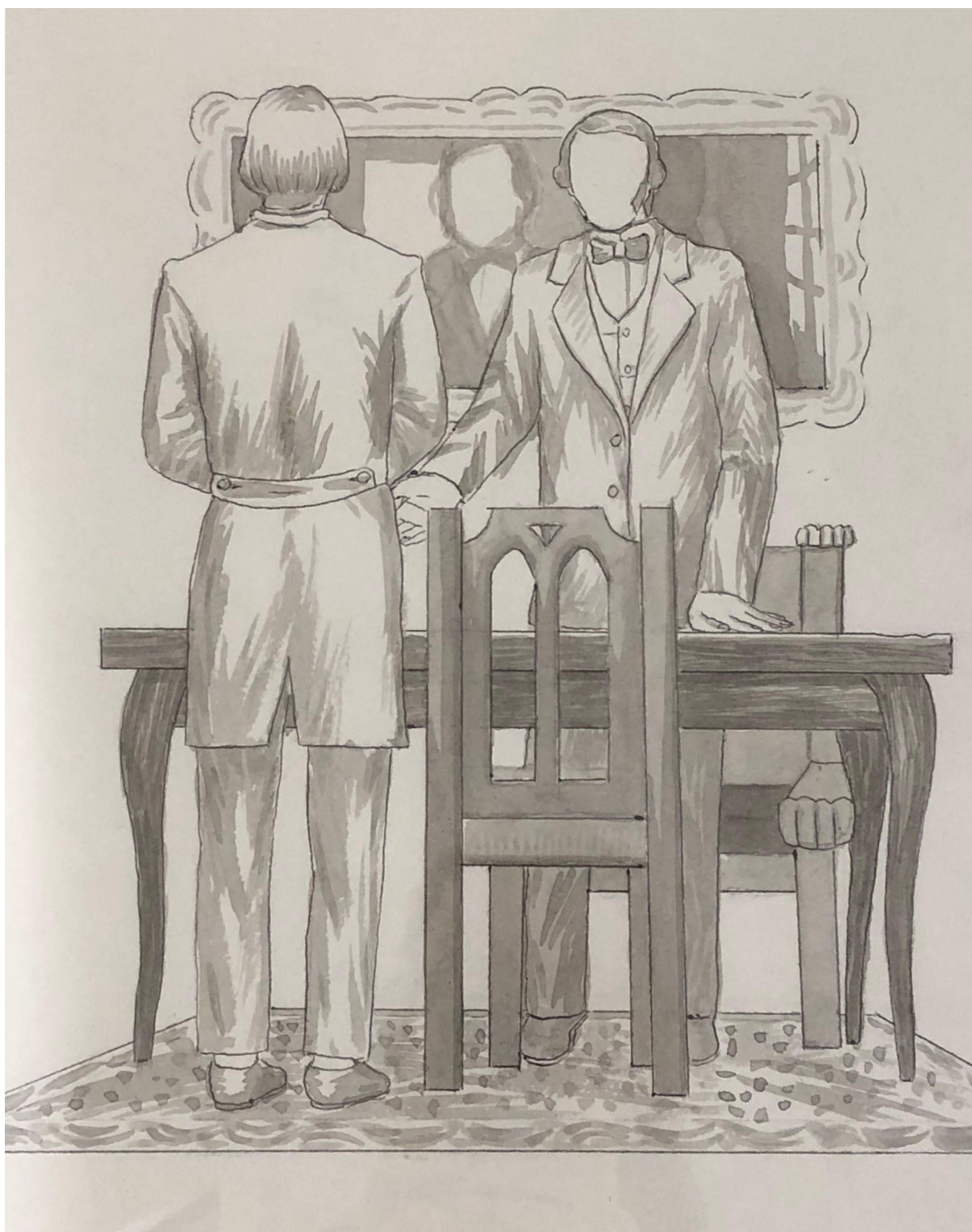
Rosas y Mansilla, 2019
Óleo sobre tela
64 x 75 cm



Urquiza & Mauá, 2019
Óleo sobre tela
73 x 105 cm



Barón de Mauá, 2019
Óleo sobre tela
70 x 50 cm



Tinta china sobre papel
40 x 34 cm

FACCIÓN, FRAGMENTO, FANTASÍA

Por Bárbara Golubicki

El que abre las preguntas es Sarmiento. Pero no el Sarmiento escolar y estatuario, ni el Sarmiento emblema de la heráldica liberal. Tampoco el de su leyenda negra, el anti gaucho, sino un Sarmiento a contramano y no ubicuo. En la retaguardia del ejército de soldados uniformados de rojo, tomado justo en un momento particular, durante su primera incursión práctica y corporal con la política cuando asume tareas de prensa dentro del Ejército Grande conducido por Urquiza. El Sarmiento de Ariel Cusnir es orgánico, subordinado, para consumir la caída de Rosas. Como prensero de un ejército federal aliado a potencias extranjeras en pelea intestina con la facción rosista, este boletínero de Cusnir es capturado en un impasse de la campaña. El ejército está detenido, la imprenta volante en la que imprime cada uno de los veintiséis boletines ocupa, contra cualquier noción de eficiencia, toda una carreta y ahí está él, entonces, empequeñecido, como si posara aún para el retrato, pero obtuviese a cambio una panorámica que lo miniaturiza, lo hunde en el paraje litoral de Entre Ríos al cubierto del sol y la naturaleza. En esta pintura, el receso permite ver un Sarmiento mirando el paisaje de un palmar, cenagoso, casi tropical. Expectante, como recién levantado, situado en el medio, tiende una corriente con el pintor que lo capta en ese momento mínimo y extático: la noticia de un Sarmiento contemplativo. Al principio de Los Rojos está Sarmiento, porque también está Cusnir, que a la retaguardia de la retaguardia, se acoda virtualmente a la vera del camino que el ejército traza a su paso y acomoda su caballete en el lodazal. La perspectiva de la imagen ubica el punto de vista sobre el terreno, en *plein air*, e instala la mirada en un espacio vacante de la pintura del siglo XIX previa a 1852: ni pintura de aparato, ni pintura suntuaria y doméstica. Una pintura que no debe elegir entre el gran hombre o el cuadro costumbrista, sino que mezcla ambos con naturalidad y sin rigor. El resultado es una imagen residual, como un pedazo arqueológico contemporáneo de una historia virtual, mundana y liberada del discurso oficial. ¿Es posible formar un discurso propio? Sí, se responde el artista, siempre sobre la base de un deseo sincero y el compromiso con esa libertad. ¿Y cómo ensayar una respuesta? Con una pintura, o con varias, con el registro ingenuo de la escena y la exposición imprecisa de sus detalles, la desnudez de su composición, la posibilidad de un nuevo acuerdo con el otro. Sarmiento no lleva su uniforme militar, el paisaje es tentativo, como si la mirada estuviera atenta no tanto al detalle fidedigno de una supuesta centralidad sino al detalle contingente, el que siempre estuvo en los márgenes.

La estrategia es, en una totalidad construida, generar estrías a partir de trozos que pueden ser desencajados de esa continuidad aparente, elaborados por una mirada que se coloca en un umbral, entre el sueño y la vigila y que no solo abandona la mirada monumentalizante, sino que se baja de la perspectiva humana. Como la rueda de una carreta que empieza a girar, visiones y versiones son investidas desde un punto de vista ahora móvil, múltiple y, por momentos, casi imposible. Entonces también Cusnir se mete con Urquiza, con la imagen de una reunión de la que no existen registros: el barón de Mauá arregla la participación de vapores brasileños producidos en su astillero para asegurar la contundencia del ejército aliado. Brindan, cierran el acuerdo, componen una típica situación de despacho. Cusnir imagina y fantasea un color rojo propio, una litografía de Morel, un mobiliario oficinesco que podría ser actual.

Las pinturas pivotan entre la simulación documental, la construcción de un archivo fragmentario, entre cuyas partes se puede leer otra totalidad, y la alucinación. Así aparecen, como ensoñaciones, el sonido del avanzar de los bueyes que bambolean el paso para compensar las irregularidades del terreno de pastizal; un soldado de rojo toma una siesta, más que en posición fetal, en posición de paréntesis, descansa, como la pintura de esta muestra, del trabajo al que fue encomendado; las hormigas, como involuntarias de la patria, forman parte de la escena en silencio, llevan adelante interacciones invisibles al ojo humano. Pero están. Y duerme también Rosas, pero no el Rosas de la propaganda facciosa, el Rosas restaurador o tirano, sino un Rosas doméstico y en ropa de cama. Y en este inventario de situaciones y escenas, una hipotética, probable, pero también del orden de la metáfora: la imposibilidad de conciliar ese sueño, que puede contener la utopía misma, por la presencia insignificante de un mosquito.

CARA DE HUMO

Por Pablo Katchadjian

Los grandes próceres están en la Historia. O, dicho de otra manera, la Historia es la casa donde ellos viven; sin ellos, la Historia no sería una casa sino un humo abstracto (como es un humo abstracto el Paleolítico). Claro que esta casa, de todos modos, está hecha de humo, pero es un humo con forma de casa, es decir, una representación. Y una representación tan perfecta que hace pensar, por momentos, que la casa no está hecha de humo.

Cusnir ve la Historia, o la casa de humo, como algo extraño: algo extraño que enmascara el humo. El humo no tiene forma en sí mismo, o en todo caso no tiene otra forma que esa casa. ¿Cómo verlo, entonces? ¿Cómo ver algo en él? Dándole otra forma al mismo material. Porque a Cusnir no lo fascina el mito. Ni tampoco la desmitificación, que estaría en el mismo terreno. Lo fascina la construcción de la casa de humo, pero solo porque lo fascina el humo mismo como material revelador de... ¿De qué?

Ya hace algunos años, Cusnir había pintado a Sarmiento sentado en un sillón con una horrible cara. La pintura producía un entusiasmo raro en quienes la veían —en mí, al menos, y en otras personas con las que hablé—. “Es un gran prócer, y está sentado en un sillón de una casa, ¡y está enojado!”. ¿Por qué Sarmiento está enojado? Suele entenderse el enojo de Sarmiento como una cuestión de carácter. Pero podría pensarse que hay algo más. Para empezar, él no parece estar cómodo en el sillón ni en la casa, probablemente porque la casa parece un decorado, es decir, una casa falsa. La casa es la Historia, pero en esta pintura resulta evidente que está hecha de humo.

Esta muestra va mucho más allá que la pintura de Sarmiento: no sólo dice que la casa es de humo sino que trabaja el humo para que el humo revele algo sobre la casa. Vuelve a estar Sarmiento en medio de todo el asunto. El marco es La campaña del Ejército Grande, el libro que Sarmiento escribió para mostrar su disgusto con la campaña de Urquiza –para derrocar a Rosas– de la que había participado. Pero el marco es más preciso, y ni siquiera es un marco. Todo surge de una escena, o una imagen: Sarmiento, que esperaba convertirse en una especie de consejero de Urquiza, terminó con el cargo de Boletínero del Ejército Grande, lo que suponía que una carreta cargaría una enorme y pesadísima imprenta para difundir los textos que él iría escribiendo o transcribiendo. Para Urquiza, de todos modos, que razonablemente recelaba de Sarmiento, estos textos eran inofensivos: no podían ser más que “chillidos”. Así que la pesada carreta iba a la retaguardia; los boletines se distribuían en los pueblos; los soldados eran analfabetos.

Esto aparece en una de las posibles series que pueden armarse con las pinturas de la muestra: primero, la marcha del ejército donde se ve, en la retaguardia, un carro que lleva una imprenta; después, un carro tirado por bueyes; después, las ruedas de ese –u otro– carro; finalmente, los boletines de Sarmiento flotando en la noche. Es como si la imagen se fuera deshaciendo. ¿De la misma manera que se deshacían las fantasías de Sarmiento? ¿Qué es este deseo convertido en pesado carro? ¿Qué es esta rueda condenada a girar? ¿Qué son estos papeles que se pierden? Hay, también, otra serie: primero, soldaditos desarmados que marchan; después, hormigas rojas cortando pasto; finalmente, una hormiga negra y díscola que toma agua abstracta. ¿Qué son estos soldaditos de juguete? ¿Qué son estas hormigas rabiosas? Y esta, sola, que se aparta de sus compañeras, ¿qué busca en el agua?

Y hay otras series con caras y personajes, pero me quiero concentrar en una pintura que parece suelta como la hormiga negra. Podría ser el vórtice de la Historia: la Historia que gira y desintegra todo. Pero también es simplemente una pintura que gira en la que se mezclan el verde del pasto y los árboles, el azul del agua y el cielo y el marrón de la tierra y el barro, es decir, una representación que se vuelve abstracta. O una pintura que se libera, girando, de la obligación de representar. Y girar es la forma habitual de perder la dimensión temporal o de viajar en el tiempo. ¿Qué nos dice todo esto?

Uno empieza por cualquier lado –un interés indefinido, una imagen, en este caso– para finalmente llegar, si el proceso fue adecuado, al único lugar al que podía llegar: una revelación de por qué partió de ahí. ¿Adónde llegó Cusnir? ¿De dónde se va a ir?

Cusnir pintó la retaguardia del Ejército Grande con el carro de la imprenta, es decir, pintó algo que se va. La vanguardia, aunque lo intentó, no la pudo pintar. Me la mostró: una pintura hermosa pero toda empastada, confusa, sin eje. Esto tiene un sentido. ¿Cómo podría la pintura de la vanguardia convivir con los papeles, las hormigas, las ruedas? Y en este sentido, ¿cómo pintar la vanguardia sin ser celebratorio o paródico? La vanguardia arrasaría con todo y mostraría su cara más oportuna. Eso iría en contra de la muestra. Porque aunque no hay una dirección clara en la colección de pinturas, ni tampoco un plan evidente, ni siquiera una paleta o un estilo, y ni siquiera un autor único –colaboraron Maxi Murad y Nicolás Oyuela, y dos de las pinturas fueron hechas por Mónica Heller y por Kim Ji Hyun-, sí hay, y muy intensamente, una exploración de un interés. La idea sería: trabajando el humo por partes veré qué forma toma, y así veré qué es lo que me atrae, hacia dónde, por qué y para qué.

Halperin Donghi dice que Sarmiento, como buen romántico, tenía la idea de que la vida de una sociedad y una cultura formaba un todo solidario y que, por lo tanto, se podía modificar la totalidad atacando cualquiera de sus partes. Y uno podría pensar que, mientras Sarmiento se enfocaba en una parte y en otra y las atacaba, el todo fue cambiando, y por lo tanto las acciones que Sarmiento realizaba actuaban sobre un todo que ya era otro, y así la acción sobre la parte producía resultados inesperados, en general desagradables para él. Esos resultados y sorpresas están marcados en la cara.

La Historia de un país joven no es la Historia de la Independencia: ese es el punto de comienzo; todos los años siguientes son los del desarrollo del capitalismo. Esto no es ninguna novedad, claro. Pero la pregunta sería: ¿qué forma tomaría el humo desde esta perspectiva? Probablemente, la forma de una cara enojada e insatisfecha: una cara que, de alguna manera, fue sorprendida. Que, por ejemplo, trabajaba por el progreso y la civilización sin ver del todo que esas eran palabras que arrastraban otra cosa: eran, también, otra forma que tomaba el humo.

Uno podría preguntarse: ¿sobre qué totalidad actúa Cusnir cuando trabaja las partes? ¿Cuál es el todo que se está reorganizando? La actividad del artista contiene el mismo tipo de indeterminación que el artista muestra en las caras, en los grandes próceres. La pregunta que tanto Cusnir como Sarmiento parecen hacerse es dramática. Sarmiento: ¿qué es lo que hice cuando hice? Cusnir: ¿qué estoy haciendo cuando hago? Claro que los tiempos verbales marcan una diferencia entre uno y otro. Pero hay otra diferencia, una más importante. La historia, en su aspecto de “paso del tiempo”, es lo que amenaza con hacerse extraño mientras uno está ahí, agarrado a una parte; el riesgo es terminar diciendo: “Creí que estaba agarrado a esto, pero esto se convirtió en otra cosa sin que me diera cuenta”. La casa se remodela mientras uno está en uno de los cuartos, y al salir, ¡qué sorpresa! ¡Qué cara! Pero Cusnir no ve la totalidad como algo conformado por partes sino como un humo que está en movimiento. Y en el humo uno puede atravesar el tiempo, como estas pinturas que se infiltran en el siglo XIX para disolver la casa en el futuro. Es la lección de Historia que Cusnir comparte: cómo evitar la cara de los próceres. Y, quizá, un poco más: cómo modificar esa cara. “¿Qué cara?”, pregunta uno. “La tuya”, responde la muestra.

PASTO

Pereyra Lucena 2589
Buenos Aires, Argentina
+ 54 11 4804 3060

pastogaleria.com.ar