

La incesante experimentación visual: Noemí Escandell (1942-2019)

elenaluce@hotmail.com

por **María Elena Lucero**

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades/ Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

Este 10 de julio de 2022 se cumplieron tres años del fallecimiento de la artista Noemí Escandell. Profesora de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, artista prolífica, docente querida y admirada, Mimí, como la llamábamos cariñosamente, nos dejó un amplio legado. Luego de un período dedicado a las estructuras primarias (con las cuales participó en “Rosario 67” y en “Estructuras Primarias II” en Buenos Aires), formó parte del “Ciclo de Arte Experimental” y de la acción grupal *Tucumán Arde*.⁹⁴ En 2018 recibió el Premio Nacional a la Trayectoria Artística, otorgado por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires. Al año siguiente, la emblemática lámina *Y otra mano se tienda...* (de la serie *Handing Works*, 1968) integró la muestra colectiva “Revolucionistas, rebeliones y feminismos” en Rosario.⁹⁵ Actualmente, sus obras forman parte de la colección Castagnino+macro de nuestra ciudad y de la Galería Herlitzka+Faria (Buenos Aires-Nueva York).

Un caluroso diciembre de 2012 pude reunirme con Mimí para conversar sobre sus piezas minimalistas, los proyectos grupales, las prácticas conceptuales y los espacios de legitimación del arte rosarino. Este material de archivo constituye un valioso documento que expresa su posición estética,

⁹⁴ La realización de *Tucumán Arde* incluyó distintas etapas: la recopilación de documentos sobre la situación sociopolítica y económica de Tucumán; la comprobación de estos acontecimientos; la coordinación de exposiciones que serían realizadas en las sedes de la CGT de los Argentinos (Confederación General de los Trabajadores) tanto en Rosario como en Buenos Aires; la culminación de la experiencia mediante la difusión de los datos obtenidos y material gráfico. Los artistas llegarían a cumplir solo hasta la tercera etapa debido a la censura de la dictadura militar y el cierre de la muestra en Buenos Aires.

⁹⁵ En *Y otra mano se tienda...* se observan dos escenas contrapuestas y a la vez similares: la fotografía donde el cuerpo de Ernesto “Che” Guevara reposaba en una camilla rodeado por militares tras ser asesinado en Bolivia en 1967, y la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt de 1632.

pedagógica y política, en medio de numerosos recuerdos acerca de aquellos vertiginosos y turbulentos sesenta. A modo de homenaje publicamos esta entrevista, inédita hasta el momento.

**Entrevista a Noemí Escandell. 20 de diciembre de 2012. Rosario,
Argentina**

MARÍA ELENA LUCERO. Mimi, ¿cómo eran los encuentros entre los y las artistas? (nos referimos al contacto con los integrantes del Taller de Juan Grela, es decir, Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo y Eduardo Favario)

NOEMÍ ESCANDELL- Todos venían a nuestro taller, quedaba muy a mano.

MEL. ¿El que estaba en la calle Tucumán?

NE. Sí, todos venían a tomar cafecito, hasta Oscar Herrero Miranda pasaba a tomar café. Porque la Escuela Provincial quedaba a la vuelta, entonces Herrero venía: “Un café, Escandell”.

MEL. En esas fotos aparece todo el grupo en el momento previo a *Tucumán Arde* ¿dónde se reunían?

NE. En mi taller. Un día llegó Jorge Romero Brest para invitarnos a la muestra de “Estructuras primarias”, y el taller era un desorden... Romero vino y pidió carpetas, yo le mostré la mía, tenía los objetivos, todos los conceptos y ensayos teóricos, los fundamentos, desarrollo y croquis, cómo lo iba a hacer. Miró todo.

MEL. ¿Romero Brest los invita para cuál muestra?

NE. No, en ese momento Romero Brest se va. Me acuerdo de que lo único que teníamos para servirle era sopa. Pidió más y ya no había. Sopa de cubito. No dijo una palabra. Pero al mes cayó para invitarnos a su muestra.

MEL. Romero estaba tanteando.

NE. Sí. Jorge Romero Brest y Hugo Parpagnoli, vinieron los dos.

MEL. “Rosario 67” y las “Estructuras Primarias II” fueron casi simultáneas.

NE. Sí, en la Semana del Arte Avanzado. Se hizo un enorme evento en Buenos Aires, nos invitaron para la Semana del Arte Avanzado en la Argentina y participamos todos.⁹⁶

MEL. ¿Te acordás cuál fue la primera muestra?

NE. Sí, primero “Rosario 67”, no sé si al día siguiente o a las horas, “Estructuras Primarias II”.

MEL. Enseguida.

NE. ¡Ahí! Todo ahí. Julio Le Parc estaba en el Di Tella, estaban todos los críticos internacionales. Fue como una Bienal. También Leo Castelli, yo tengo una foto con Leo Castelli, la tengo acá, después te la muestro. Norberto también la tiene, yo se la mandé, fui al Museo de Arte Moderno (MAMBA) y traje el material. Leo Castelli se fue del país, un pionero, se compró un *loft*, o lo alquiló, y se hizo su galería en el Soho. Alrededor de él se hizo el Soho. Como mi taller ¿viste todos los *graffitis* que tiene? Yo por eso no lo pinto, que lo escriban.

MEL. ¿Qué antecedentes se pueden considerar esenciales para la emergencia de las estructuras primarias en Rosario? Algo mencionaste cuando me comentabas sobre la expansión hacia el volumen.

NE. La oposición, el oponernos. Yo detesto repetir, lo detesto profundamente. Aquí están las cajas lumínicas. Las cajas lumínicas yo las mandé al Salón Gemul. A una me la rechazaron, a la otra la aceptaron. Mandé la caja, nadie me había enseñado ese procedimiento, era mío, a tal punto que rompí un montón de vidrios, los pinté y metí en un horno, rompí vidrios hasta decir basta. A las cajas me ayudó mi viejo a hacerlas. Cuando empecé a hacer los relieves (una cosecha mía), dije, “¿Y esto que veo acá? lo tengo que rearmar más”. Además, realmente los vidrios me costaban mucho trabajo, me corté. Me dije “no, tiene que ser algo que perdure”, y tenía razón, mirá, están impecables. A partir de ahí tenía que perfeccionar esto. Fue para oponerme a la tradición de lo que enseñaban en la carrera de Bellas Artes.

MEL. ¿Qué enseñaban en Bellas Artes?

NE. Lo que se veía, lo que se enseñaba cuando yo ingresé como docente, que era figura y fondo, el problema del modelado o modulado, la naturaleza

⁹⁶ El evento se realiza con el auspicio del Instituto Torcuato Di Tella.

muerta. O sea, nos decían lo que teníamos que hacer. Nos daban qué hacer. Yo no estoy de acuerdo con la pauta. Porque la pauta instituye una evaluación previa. El que no responde a la pauta está afuera. Y eso no es crear. Yo jamás trabajé con pautas, nunca. Pero hay que manejarlo porque si no el grupo cae en incertidumbre. Es muy incómodo, yo me doy cuenta, es muy difícil, tenés que sostener al grupo con otros elementos para que mantengan la alegría. Además, se angustian. Las pautas están hechas, pero se puede eludirlas con un buen equipo de ayudantes que te entiendan, buenas personas fundamentalmente, porque la gente se desnuda con eso, y al quedar al desnudo cualquiera lo lastima.

MEL. Volviendo a la pregunta ¿En tu caso, el paso a las estructuras primarias, por qué sucede?

NE. El no a la tradición.

MEL. ¿Notaste confluencias con tus compañeros? ¿lo charlaban, fue sincrónico el cambio?

NE. No. La que empezó fui yo. En realidad, Tito hizo la suya.

MEL. Lo curioso era ver, hasta en el mismo catálogo de “Rosario 67”, la aparición de aspectos del *pop*.

NE. A la carpeta con todo esto (los bocetos de las Estructuras), yo la dejaba en el taller, en aquel tiempo era una piba, hubiera dicho “puedo hacer 10.000 obras mejores”, y es cierto, siempre compartí las cosas porque sé que hago una obra y mañana hago una mejor. Lo sé y estoy segura. Pero bueno, hay gente que no piensa así.

MEL. O sea que vos empezaste con estos bocetos.

NE. Me doy cuenta de que, a estas cosas, el no a lo tradicional, se las enseñé a mis alumnos, así es la obra de arte experimental. En el 68 tomé lo que decía el intendente de Rosario, que era de la Dictadura del Onganía. El tipo decía que “hay que respetar al presente venerando lo pasado”. Hice una obra con un busto de San Martín con flores de plástico (no sé si Belgrano, o San Martín),

Pro-ser,⁹⁷ se generó un conflicto a tal punto que yo no me animo a reconstruirla y a exponerla.

MEL. ¿A esa obra? Que fue del año...

NE. 1968.

MEL. ¿Y dónde estuvo esa obra?

NE. En el *Ciclo de Arte Experimental*. No me atrevo a exponerla porque se va a armar lío, como se armó esa vez. Después te la muestro.

MEL. A lo mejor...

NE. No, voy a mostrar las fotos.

MEL. ¿Qué recordás de “Rosario 67”, de tu obra particular, cómo fue la convocatoria, ¿cómo resultó la muestra?

NE. “Rosario 67” se armó dentro de un gran evento, histórico, que fue la Semana del Arte Avanzado en la Argentina. Yo no sabía, pero cuando fui a exponer en 1993 a Buenos Aires todo el mundo se acordaba que había participado en la Semana del Arte Avanzado, cuando vinieron los periodistas me lo decían. Para mí había sido hace tanto tiempo, fue un evento enorme. Estaban (en 1967) todos los críticos, Jean Clay, los críticos internacionales, la gente iba como en un velatorio, en masa, de una muestra a la otra. Fueron muchísimas personas a la muestra “Rosario 67” en el Museo de Arte Moderno.

MEL. De las obras que me mostraste, una de las expuestas es la de encastres.

NE. No, era ésta.

MEL. De la cual tenés el boceto, pero fotografía de la obra no ¿Está en Fundación Espigas la diapositiva?

NE. Exactamente. Porque en la Fundación Antorchas, me dijeron que está en Espigas, lo mandaron a una Universidad, San Martín o Tres de Febrero. Yo quiero rescatar la diapositiva.

MEL. “Rosario 67”, quería que me cuentes un poco más del evento.

NE- Estaba Leo Castelli, estaba Wilde con la esposa, yo me enteré hace poco que eran ellos, y Romero Brest nos cuidaba que no nos pasara nada. Éramos

⁹⁷ La instalación consta de un busto de bronce prestado por taller de Lucio Fontana, flores artificiales de plástico, las típicas láminas escolares rodeadas de guirnaldas celestes y blancas, reproducciones de próceres argentinos como Sarmiento, San Martín o los miembros de la Junta de Mayo, banderines de plástico y la frase “Viva la Patria” en tipografía mayúscula negra.

todas jovencitas, fue un momento muy lindo realmente ¿Cuál es la otra pregunta?

MEL. ¿Y la obra exhibida en “Estructuras Primarias II” en la Sociedad Hebreaica? vos decías que fue inmediata ¿La tenés acá?

NE. Sí. El que estaba fascinado con esta obra era Romero Brest, me lo dijo. Ahí, es el boceto más chico.

MEL. ¿Fue más grandilocuente esa muestra? Ustedes convivían con artistas de Buenos Aires.

NE. No sé si también artistas del exterior.

MEL. ¿No había obra de Sol LeWitt?

NE. No. LeWitt estaba en el Instituto Di Tella o en el Museo Nacional. En el Museo había una muestra espectacular de él.

MEL. Ganó el V Premio del Di Tella ¿A estos bocetos los habías preparado en madera o acero?

NE. Madera terciada. A Romero le encantó esta obra.

MEL. Tiene la particularidad de que es toda blanca.

NE. A la luz se la da el entorno.

MEL. ¿La obra de “Rosario 67” tenía color?

NE. No, tampoco. Las dos eran blancas. A ésta, yo le saqué una parte.

MEL. ¿Y este rojo del costado?

NE. Éste es el boceto. En la obra no había rojo. Son más hermosos los relieves, todo blanco, es una belleza verlo.

MEL. Sí, además este juego permite interactuar con lo que está alrededor.

NE. Ahora estoy haciendo además una línea de geométricos, para Graciela que tiene una casita en Roldán. Una obra espectacular, ya la veo yo, la blanca es la de Carolina.

MEL. ¿Cómo era la relación con los demás colegas? Porque en “Estructuras Primarias II” participaron Gabriel Messil, Oscar Bony.

NE. Nos hicimos muy amigos. Luego la relación se enfrió, nos distanciamos después en la etapa de la dictadura, cada uno fue por su lado.

MEL. Pero distancia no ideológica, sino física, territorial.

NE. Sí. Cada uno se quedó en su lugar, quieto por miedo. Pero éramos grandes amigos. Había un chico también, Arroyuelo, divino, Gabriel Messil, Antonio Trotta, y otros.

MEL. Con Gabriel Messil ustedes compartieron espacio en la galería Vignes ¿no?

NE. No me acuerdo.

MEL. ¿Algo más que te acuerdes de “Estructuras Primarias II”?

NE. Fue vertiginoso...

MEL. Jorge Glusberg ¿no te consultó sobre tu obra?

NE. Glusberg jamás me hizo una entrevista. Nunca. En cambio, Fernando Farina nunca habló de una obra mía sin haber conversado conmigo. Hay que hablar con el artista.

MEL. Sí, a veces es difícil.

NE. Glusberg interpretaba y se creía que lo sabía todo.

MEL. Bueno, en principio Glusberg se equivocó de año cuando se refiere a la muestra neoyorquina en el catálogo.⁹⁸ Paso a otra cosa. En algunos escritos “OPNI” se presenta como una especie de evento-bisagra de perfil conceptual con criterios artísticos que desembocan en *Tucumán Arde* ¿Qué pensás? ¿Vos viviste “OPNI” como un trampolín hacia otra cosa?

NE. No.

MEL. ¿Fue una vuelta de tuerca más de las estructuras primarias?

NE. Para mí fue una vuelta de tuerca más de las estructuras. Tenía que pasar a un tamaño a otro. Ya de chiquita trabajé en tamaños grandes, enormes, siempre. Mi papá me había puesto en mi casa (en la pieza donde yo jugaba) un pizarrón con tizas y yo dibujaba todo el día. Cuando el pizarrón me quedaba chico, seguía en paredes, ventanas, puertas, la pieza era mía, piso, entonces nunca tuve problemas con el espacio. Es más, me siento incómoda cuando es chiquito el lugar. Cuando nos propusieron “OPNI”, me dije “bueno muy bien”, me metí en la geometría a partir de otras magnitudes, para refundar el espacio. Eran objetos pequeños, estoy buscando fotos.

⁹⁸ “Estructuras Primarias II” fue organizada por Jorge Glusberg, quien la presentó como un homenaje a “Primary Structures Primary Structures: Younger American and British Sculptors” de 1966 en el Jewish Museum. En el catálogo de la Sociedad Hebraica de Buenos Aires figura 1965 en vez de 1966 como el año en el cual se inaugura la exposición minimalista en Nueva York.

MEL. ¿Cómo fue la convocatoria?

NE. De Quartier, el dueño de la Galería.

MEL. ¿Éste es Eduardo (Favario)?

NE. Sí. Siempre al lado mío Eduardo. Este es un San Martín, o no...

MEL. ¿Esta es la obra que presentaste en el Ciclo?

NE. Ves, estaba la bandera, me burlaba. No se sabe si es San Martín o Belgrano. A esto lo hacía Lucio Fontana, en la funeraria, era del taller de Lucio Fontana, ellos me la prestaron. El prócer se llama *Pro-ser*.

MEL. ¿Qué es lo que te criticaron, la relación que estableciste?

NE. Ahora te muestro, era porque trabajaba los símbolos patrios. Lo que nos hemos reído.

MEL. ¿Te lo clausuraron?

NE. No, pero se genera una discusión. Venía el público a pelearse conmigo. Mi marido me sacaba fotos. Ahí estábamos discutiendo con la gente. Este otro (muestra la fotografía) está pensando, y este otro tipo está argumentando. Cuando estoy así, estoy en tensión. Estas son láminas que me prestaron en la escuela, preparé el folclore habitual de los actos, a estas las compré, todo partió de acá. Vi esto en la plaza Sarmiento, ves que había flores de plástico. La vida cotidiana es mi fuente, como dijo Marx: “la relación con mi ambiente es mi conciencia”. Lo voy a escribir en mi Taller, “la relación con mi entorno es mi conciencia”, refiriéndose a las relaciones económicas, y de todo tipo, simbólicas. Este es el afiche.⁹⁹ A este afiche lo armó Norberto.

MEL. Norberto me contó que variaba las tintas.

NE. Sí.

MEL. ¿En qué momento vos decidiste empezar a trabajar con las estructuras? ¿Recordás por qué, cuál fue tu móvil?

NE. Mirá, diría que fue un proceso natural y conceptual. Yo venía de trabajar en la pared con volúmenes y con conceptos geométricos. A mí la geometría siempre me gustó. Siento que la geometría tiene mucho que ver con la vida cotidiana. Me gustó de chiquita la geometría, siempre, siempre. Como planteo matemático me gusta, es más, esta mesa es de un metro por un metro y mirá lo hermosa que es, para mí es una obra de arte. Es geometría, tiene un centro

⁹⁹ Afiche del Ciclo de Arte Experimental, realizado por Norberto Puzzolo.

impecable. La geometría siempre estuvo en mí. Sola, acompañada, con la filosofía. Siempre he leído muchísimo, la geometría tiene que ver con la filosofía de la vida, a mi juicio, en mi opinión. Cuando yo estaba haciendo los relieves,¹⁰⁰ pensé que debía profundizarlo, porque eso quedaba en la pared nomás. Yo tenía detrás de mí un espacio enorme y lo tenía que utilizar. A los volúmenes quietos empecé a ponerlos en el espacio y a encastrarlos. Uno dentro de otro, un volumen penetraba otro. Hay un sabor, un gusto por la geometría, porque tiene que calzar, es todo un desafío de las medidas, de las magnitudes, de los ángulos. Todo es geometría. Para continuar con el proceso, empecé a estudiar Santaló. Luis Santaló es un matemático, fantástico, me había deslumbrado. Nunca más leí nada de él, lástima, debería porque me encanta. Leí la parte donde se refiere a la geometría y eso me ayudó, me dio pie para seguir, empecé a ver los juegos de las aristas, los conceptos, el desplazamiento de planos, la unión de planos, los planos vacíos, el plano-plano, el plano quebrado. Jugaba con múltiples cosas, pero de todas maneras lo que proponía era una unidad mínima, no había rebusques pictóricos, todo muy simple. Arte mínimo. En ese momento también se llamaba “purismo”, o sea el color único, un color sin movimiento. Esta obra del Museo de Arte Moderno era toda blanca, tinte único, brillo satinado, una cosa calma, me encantaban esas obras, las amo todavía. En ese momento circuló una película, me acuerdo recién hoy, que se llamó “Blow up”.

MEL. Es la de Michelángelo Antonioni (1966).

NE. El tipo pintó todo un pueblo de blanco, así que el blanco estaba en onda. Había una cosa en el aire. Avidez en el aire. Yo no podía acceder a revistas importadas, no había TV, yo no tenía TV, radios, no contaban nada. Existía una necesidad interna, había un malestar en mí. Sentí que era lo mío. Ahora cuando lo veo digo “sí”. La cantidad de bocetos que tiré. Carpetas y carpetas de bocetos ¿Cuál era la otra pregunta?

MEL. ¿En 1967 había vínculos entre quiénes conformaban el Grupo de Rosario? Te pregunto con relación a quiénes luego participaron de “Rosario 67” y de “Estructuras Primarias II”.

¹⁰⁰ Se refiere a los relieves de 1966, *Vector*, *Diámetros* y *Vectores* y *Diámetros* (maderas con esmalte sintético).

NE. Históricamente, lo que pasó fue esto: Tito y yo alquilamos un Taller, con Lía (Maisonnave) y con Graciela (Carnevale). Ocurrió que ellas dos se fueron a Buenos Aires, quedamos Tito y yo en el taller. Decidimos, para estar en *training*, ir a trabajar todos los días y ver muestras. Como el taller estaba en pleno centro, en la calle Tucumán entre Sarmiento y San Martín, salíamos de ahí y teníamos todas las Galerías cerca. Ahí nos encontramos con los chicos. La Galería Carrillo quedaba cerca. Nos empezamos a ver. Cuando se hizo la muestra en la Plaza 25 de mayo nos invitan y nos preguntan “¿y donde tienen ustedes el taller?”, desde entonces nos pusimos a conversar.

MEL. Estamos hablando de Juan Pablo (Renzi), de Eduardo (Favario).

NE. Y de Guillermo (Tottis), de Aldo (Bortolotti).

MEL. ¿Norberto (Puzzolo) era el más joven?

NE. Después ingresa, pero ellos ya lo conocían. Yo lo conozco después. Norberto iba al Taller de Grela. Existían varios talleres, el de Grela, gente egresada de ahí, de la Facultad y otros. Creo que Coti Miranda Pacheco y Ana María Giménez venían del Grupo Taller. No me acuerdo ahora. En resumen, esa fue la manera de conectarnos. Nos amalgamamos mucho con la muestra en la plaza.¹⁰¹ En la plaza tenían un cuaderno colgado para que la gente escribiera, que estaba enfrente de la Catedral. Se llenaba de gente. Todo el mundo escribía en el cuaderno. No sé si alguien lo tiene a ese cuaderno. Porque a raíz de lo que yo escribí ahí, los chicos vinieron y nos dijeron “queremos hablar con vos”. Entonces ahí nos invitaban a reunirnos, a discutir, a charlar. Fue muy buen momento.

MEL. ¿O sea que, en realidad 1966 fue el año donde se genera el Grupo de Rosario?

NE. Yo diría que sí. El 65 se preparó. Y el 66 fue el año del encuentro.

MEL. 1966 fue el año del Salón Gemul, vos hiciste el catálogo.

NE. Así es. Ahí andábamos siempre con los chicos, nos encontrábamos, estábamos en contacto.

MEL. Contáme sobre “OPNI”.

¹⁰¹ Se trató de una muestra al aire libre en la Plaza 25 de mayo de Rosario, durante el mes de octubre de 1965.

NE. Yo decidí trabajar en un diedro. El diedro es la unión del techo con el ángulo de una pared. Para mí la esfera es una forma, como el círculo, son volúmenes perfectos. El círculo es una figura perfecta. La esfera es un volumen perfecto. Blanca, y suspendida. Es difícil colocar esferas en el aire, dije “yo lo voy a hacer”. La sala era muy chiquita, no quería que quedase colgando sino en tensión, todo en tensión. Generé planos proyectantes, mirá vos, y ahora estoy trabajando con planos proyectantes. El plano proyectante es un plano oblicuo a uno de los planos horizontales o verticales, y perpendicular a otro. Por ejemplo, un plano proyectante es oblicuo al plano horizontal, pero acá forma un ángulo de 90° . Otro plano proyectante sería oblicuo con respecto a éste, forma un ángulo de 90° . Es como el N° Pi, son rarísimos esos planos, los tensores estaban metidos en estos planos.

MEL. Vos hiciste tensores, colocaste las esferas pequeñas, la consigna de “OPNI” era no excederse de treinta por treinta centímetros.

NE. Eran obras chicas. No sé, ni me acuerdo sinceramente, porque eso de los centímetros vino ahora, ¿y la diapo?

MEL. Acá está, escribí “OPNI”.

NE. Qué linda esta diapo, es hermosa. Le puse un cartel en un tensor. Ves los tensores.

MEL. Te preguntaba si para vos “OPNI” fue una especie de vuelco conceptual que después conlleva a *Tucumán Arde*, o no.

NE. Para mí sí, de todos modos, lo conceptual era muy fuerte, fuerte, entonces pasar de un concepto a otro era muy fácil. Más aún, a partir de sucesos como fue la muerte del Che, o la Batalla de Argelia, o los diez puntos de la CGT. Estábamos “en contra” de, en contra de todo, en contra de lo que se pintaba, no pintábamos. Ves, yo hacía eso. Los conceptos revolucionan. En mi caso todo fue contestatario. Pese a utilizar la geometría fue contestatario ¿Qué más?

MEL. ¿Cómo lees tus obras de 1967, en las que surge esta impronta minimalista? ¿Tenías conocimiento que en Estados Unidos se estaba desarrollando este movimiento con Donald Judd, Sol LeWitt o Carl André? ¿o estas propuestas surgieron como inquietudes grupales?

NE. Nació como una inquietud mía. Quería oponerme, no repetir. Yo tenía que partir de un barco nuevo, y lo logré, quería partir de otra manera.

MEL. El minimalismo estaba circulando en el plano internacional.

NE. Yo no estaba ni enterada, realmente ni enterada.

MEL. Además, tenemos que pensar que en ese momento el contacto o la información era diferente.

NE. La computadora.

MEL. Claro ¿Ustedes qué noticias tuvieron de las “Experiencias 67” en el Instituto Di Tella?

NE. Estuvimos ahí. En la inauguración. Excelente me parecieron, muy bien.

MEL. Precedieron a las del 68, que fueron más radicalizadas, con *La familia* de Oscar Bony o *El baño* de Roberto Plate.

NE. Y los elementos de Ricardo Carreira.

MEL. Una cosa más. En esos años la crítica norteamericana Barbara Rose escribió un libro fundante para el minimalismo, se llamó *ABC ART*. Fue una de las denominaciones que adquirieron las estructuras primarias en Estados Unidos, también se habló de *Cool Art*, etc. Rose afirma que las estructuras primarias fueron un antídoto del *Pop* ¿Vos qué pensás?

NE. ¿Antídoto?

MEL. Claro, el minimalismo de las estructuras como una especie de posición radical que confronta al *Pop*.

NE. Para nada, no estoy de acuerdo. No es artista esa mujer.

MEL. Era crítica.

NE. Y formalista.

ME. Cercana a Donald Judd, Carl André y otros.

NE. Esa gente se debe haber propuesto como vanguardia, pero no quedaron como vanguardia, no modificaron nada. En todo caso, vanguardia fue el *Pop*. No fue un antídoto. En realidad, el *Pop* se nutrió de los mismos elementos que las estructuras primarias, de la vida cotidiana. Sin ser representativo, sin ser simbólico. Pero no fue un antídoto, para nada.

MEL. Posiblemente Rose enuncia esta idea por la visualidad nimia y ascética del minimalismo.

NE. Por eso, es formalista, no piensa en concepto, piensa en lo que ve.

MEL. Quizás eso marca la diferencia entre el discurso angloamericano y el latinoamericano, reflexionar desde los discursos formales o conceptuales, políticos. Nacimos y vivimos en otro contexto.

NE. Ellos aman el arte latinoamericano. Cuando vino Lucy Lippard acá y estuvo con nosotros dijo sobre estas estructuras primarias: “Sí, aquí hay ideas en el aire”. Se respiraba, era la época. Sucedieron cosas a nivel mundial que la gente de alguna manera leía en el diario, como en mi caso. Leía *La Razón*, *La Capital*, los compraba mi viejo, en ese momento eran buenos. Ahí uno se enteraba de lo que estaba pasando a nivel mundial, sobre la Batalla de Argelia, la Revolución cubana, el Mayo del 68 después. Había cosas en el aire, cambios importantes, el cine estaba cambiando una barbaridad, la literatura estaba cambiando. Habían aparecido los libros de Roland Barthes.

MEL. Eso nutrió la teoría sobre la producción visual, el Estructuralismo y la Semiología.

NE. Aunque uno no lo llevaba representacionalmente a lo que hacía, eran maneras de pensar diferentes, nuevas maneras de pensar.

MEL. Hace poco le contaba a Norberto que el texto de catálogo de Nicolás Rosa para “Pintura Actual” de la Colección Slulitell utiliza un lenguaje semiológico, semiótico, complejo.

NE. Ni él lo entendía. Un día me dijo “ni yo lo entiendo”.

MEL. Cuesta comprender la relación o el vínculo con las obras, porque parecía una cosa (textual) en sí misma, impecable.

NE. Era una obra más.

MEL. Impecable, pero difícil de conectarlo con todo el cúmulo de imágenes. Pensando en la Semiótica y en las estructuras, las ideas incidían en el aspecto visual ¿Algo más que quieras agregar?

NE. Mañana me voy a dar cuenta. Tengo que dejarlo decantar.

MEL. Bueno, dejamos aquí. Muchas gracias Mimi.



Noemí Escandell
***Y otra mano se tienda...*, 1968**
De la serie *Handings Works*
Colección Castagnino+macro
Crédito: cortesía de la artista