



GUIDO IGNATTI
.es

INTRODUCCIÓN

La práctica artística de Guido Ignatti se centra en la restricción y la suspensión. Para mostrar lo que puede hacer un cuerpo, lo ata. Para exhibir el potencial de la pintura abstracta, la reduce al mínimo, aplicándola escasamente sobre madera rústica. Para reflexionar sobre la resiliencia y fragilidad de la obra de arte, muestra plantas con un elaborado sistema de tensiones y ataduras.

Las obras de Ignatti responden a interrogantes planteados por la cultura *queer* contemporánea, la tradición de la abstracción latinoamericana y la vitalidad, precariedad y violencia de la historia reciente de Argentina –marcada por los años de dictadura cívico-militar y las constantes crisis económicas–. Se basa en materiales sencillos –pintura a la cal, plantas de interior, cuerpos, papel de escribir– para mostrar cómo los objetos ordinarios, en manos del artista, pueden contener poder y misterio. Al configurar espacios que oscilan entre lo cotidiano y lo enigmático, Ignatti invita a reflexionar sobre lo que el arte y la vida pueden ofrecer y, también, retener.

Formado como escultor y caracterizador, las obras de Ignatti incluyen pinturas, *performances*, instalaciones y escritura. Recientemente ha realizado exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Argentina; Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; CalArts, California; y el Museo de Arte Contemporáneo de Denver. Co-editó Sauna-revista de arte, co-organizó Proyecto Bonzo, una plataforma de exposiciones en casas por demolerse en Buenos Aires, y actualmente co-organiza Demi-Monde, un club nocturno performativo itinerante. Su obra forma parte de colecciones nacionales e internacionales, la mayoría de ellas enfocadas en abstracción latinoamericana.

Ignatti nació en 1981 en Buenos Aires, donde vive y trabaja.

OBRAS SELECCIONADAS

Sistemas de recuperación ante la catástrofe, 2015/16



Vista de sala, MCA Denver, 2016

Sistemas de recuperación ante la catástrofe es un proyecto activo, que toma diversas formas según el contexto y la coyuntura social. Los “sistemas” son básicamente dos métodos para rescatar plantas después de una catástrofe. El primero es una técnica ortopédica que se vale de cables, tensores y lámparas de crecimiento para rectificar los troncos y ramas en estado crítico. El segundo es un instructivo de reproducción por esquejes para asegurar la supervivencia de la especie. La catástrofe a la que se alude puede representar cualquier tipo de daño, personal, social o natural, del que se figura una posibilidad de recuperación.

En sus dos versiones ya presentadas, en una galería de Buenos Aires y en un museo de Estados Unidos, diferentes lecturas secundarias operan sobre la idea de responsabilidad. En la presentación en la galería – espacio de comercialización de obras de artes– las plantas instaladas en pedestales individuales se presentan como esculturas en situación de vulnerabilidad problematizando su adquisición y la idea de coleccionismo en relación a una obra viva que requiere atención constante. En cambio, en la presentación en el museo, la responsabilidad sobre el cuidado y la conservación de la obra, durante el tiempo que dura la exposición, recae sobre la compleja estructura de una institución.

Sistemas de recuperación ante la catástrofe, 2015/16

Plantas, lámparas de crecimiento, cables de acero, tensores, macetas, plataforma y tinta sobre papeles.

Galería Nora Fisch - MCA Denver



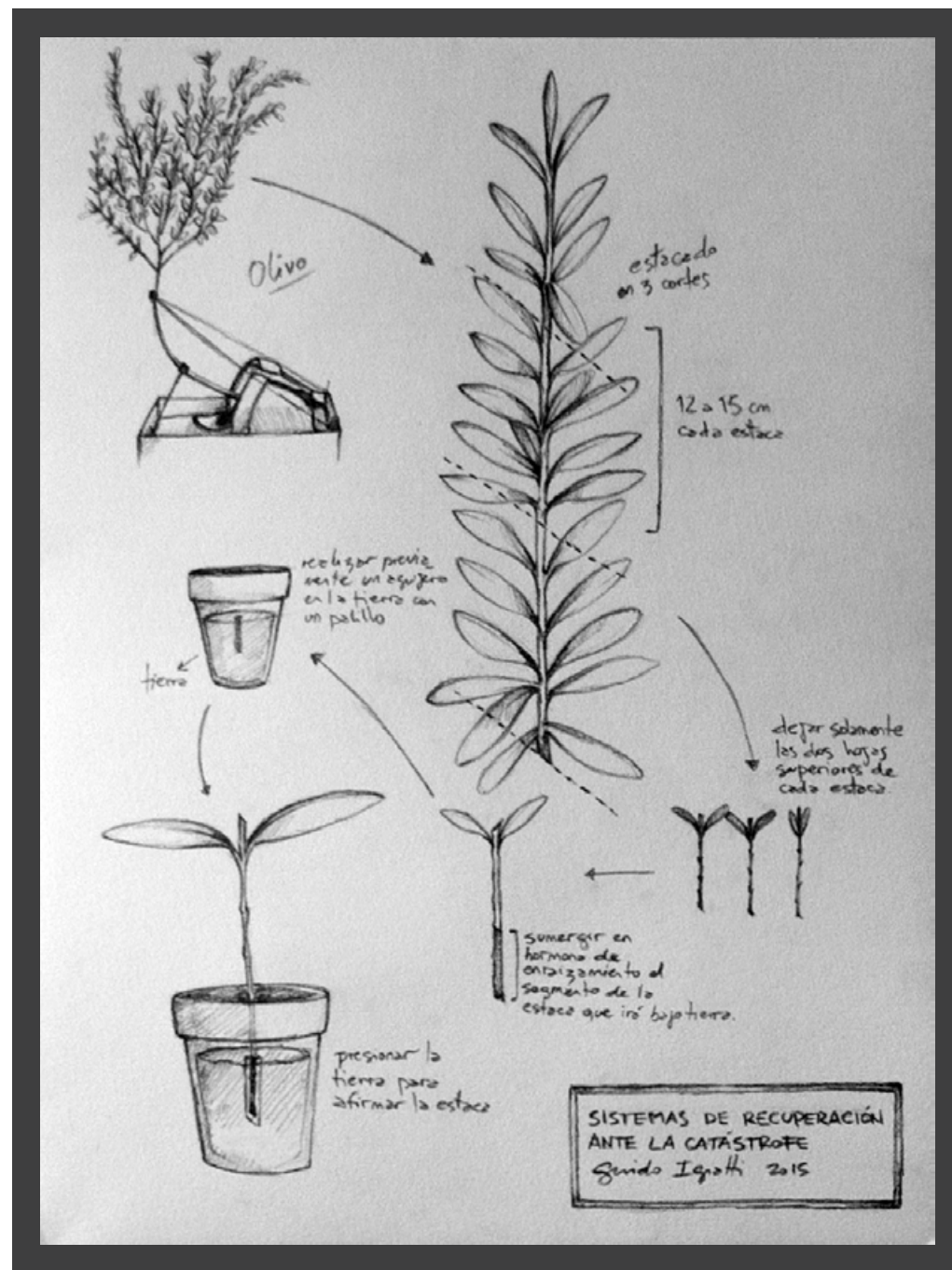
Detalle, MCA Denver, 2016



Vista de sala, Galería Nora Fisch Buenos Aires, 2015



Vista de sala, Galería Nora Fisch Buenos Aires, 2015



Reproducción por esquejes, Olive, 2015
Grafito sobre papel, 50 x 35 cm

Whitewash, 2016



Vista de sala, MCA Denver, 2016

Whitewash es un proyecto en desarrollo que tuvo una primera exhibición en el MCA Denver. La obra es un palimpsesto, escrito con el mismo estilo y los materiales utilizados en las pintadas callejeras de las campañas políticas en Latinoamérica, cuyo discurso se va tapando a sí mismo a medida que avanza la escritura, hasta finalmente taparse por completo. Escondido dentro de él hay un insulto, un mensaje agresivo para el colectivo LGBTQ+ que, medida que se va desarrollando con el reemplazo de ciertas palabras transforma su sentido semántico convirtiendo el insulto en una declaración afectiva. En el transcurso de muchos días, Ignatti pinta letras grandes a la vez que aplica una nueva capa de cal para volver a escribir, ocultando el contenido amoroso y político de la obra incluso a medida que la crea. El resultado final es una pintura mural que deja entrever vestigios de una manifestación política ilegible.

La obra completa consta de tres partes: una pintura mural realizada para el interior de una institución donde el texto queda tapado en las sucesivas capas, un video *time-lapse* que acompaña la pintura mural y revela dicho texto, y por último, una intervención en vía pública de una palabra alusiva al tema pintada sobre una pared a modo de señalamiento urbano.

Puto de mierda.
Sí, vos, puto de mierda.
Puto, maricón.

Puto hermoso.
Si, vos, putito mío.
Te amo maricón.

Whitewash, 2016
Mural de pintura a la cal
MCA Denver



Detalle, MCA Denver, 2016



Whitewash, 2016

Video time-lapse: https://www.youtube.com/watch?v=srgnY_ovSUs



Acabar con los homosexuales, 2019/22

Proyecto en curso, bocetos para un mural de 220 x 480 cm

Un texto sobre arte contemporáneo, 2015



La experiencia no puede transferirse, 2015
Textos enmarcados y fotografía, 31 x 22cm + 22 x 31 cm

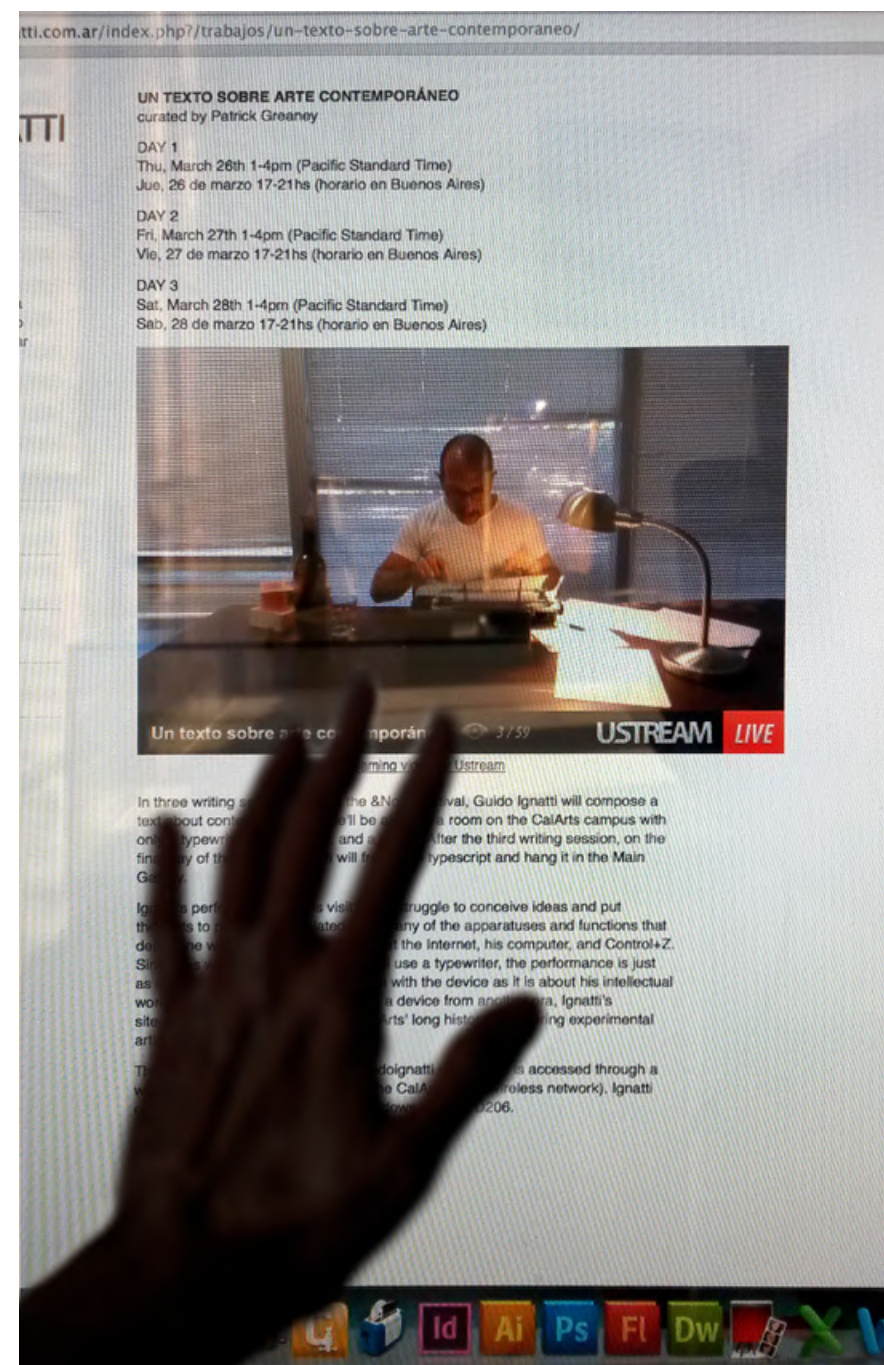
En tres sesiones de escritura durante el festival &Now 2015 en CalArts, Guido Ignatti compuso **Un texto sobre arte contemporáneo**. Estaba solo en un salón de clases con una máquina de escribir, algo de papel, un lápiz y una botella de vino por sesión. Después de la tercera sesión de escritura, el último día del festival, Ignatti enmarcó el texto mecanografiado y lo colgó en la Galería principal de CalArts.

La *performance* de Ignatti hace visible el proceso de concebir ideas y plasmar los pensamientos en papel mientras está aislado de los aparatos que determinan la escritura hoy. Estuvo sin Internet, su computadora y Control + Z. Dado que esta fue la primera vez que Ignatti usó una máquina de escribir, la performance tuvo tanto que ver con su interacción física con el dispositivo como con su trabajo intelectual.

La performance de sitio específico de Ignatti evoca la larga historia de CalArts de fomentar prácticas artísticas y literarias experimentales. La performance se transmitió *online* y fue visible para los espectadores que miraban a través de los huecos de las persianas venecianas que cubrían los grandes ventanales de la sala. "Un texto sobre arte contemporáneo" es una obra de varias partes que incluye la performance, el texto enmarcado, una fotografía de la máquina de escribir y un video de capturas de pantalla enviadas por los espectadores.

Un texto sobre arte contemporáneo, 2015

Performance, textos enmarcados, fotografía y video de captura de pantallas.
&NOW, CalArts

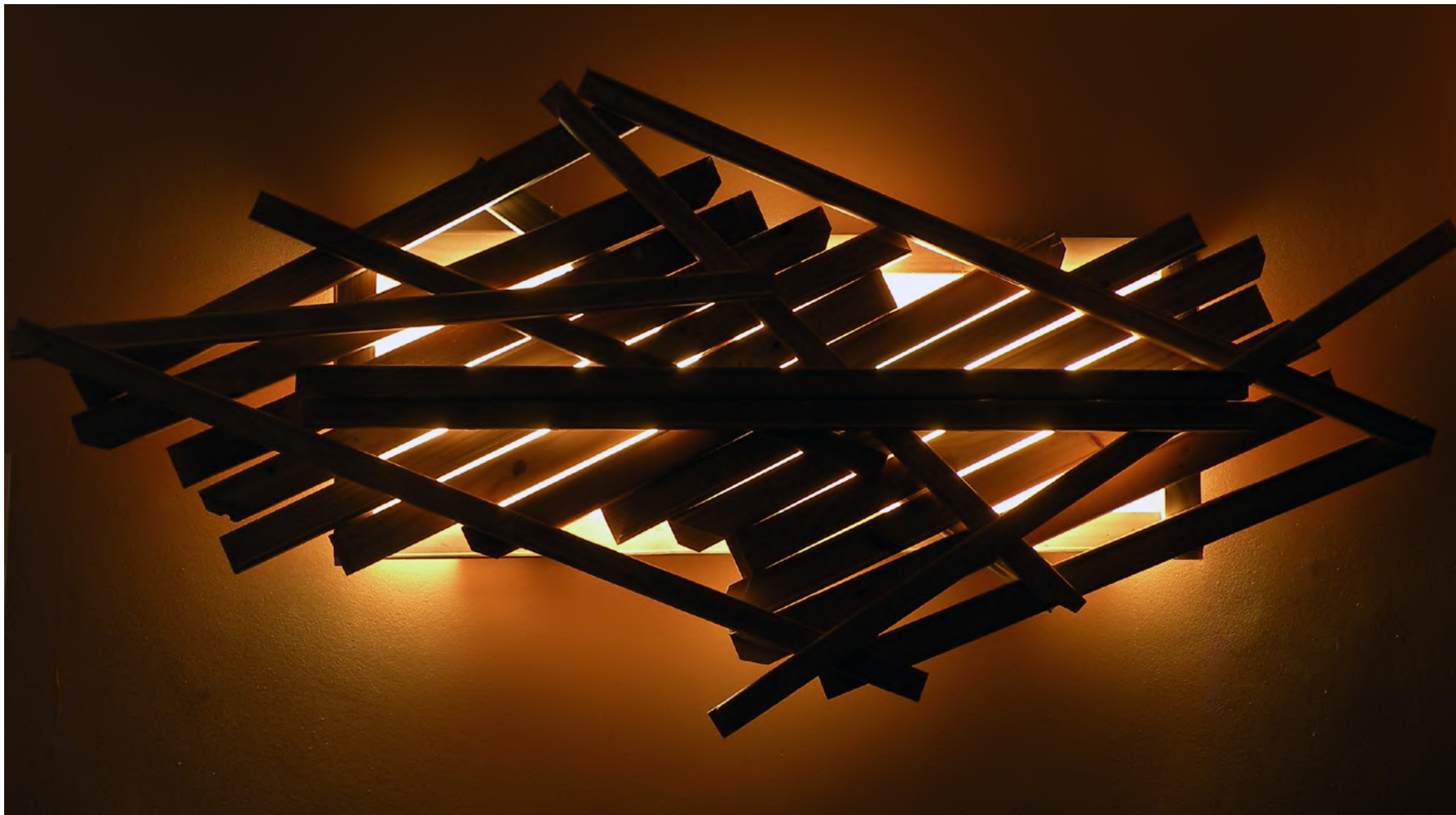


Captura de pantalla de un espectador, Buenos Aires, 2015



Fotografía de un espectador, CalArts, 2015

Tapiados, 2012/21



Pintura, 2013
Madera, metal, iluminación fluorescente y pintura en la pared, 215 x 270 cm
MACRO Rosario

Desde 2012, los **tapiados** han estado en el centro de la práctica de Ignatti. "Tapiado" es la palabra en español para las estructuras -hechas de madera, cemento o ladrillos- que cierran una puerta o ventana, sellando un pasaje, una habitación o un edificio. Los tapiados de Ignatti evocan la sensación de bloqueo. Pero también crean la sensación de una apertura, de algún otro espacio detrás de ellos o en su interior iluminado. Las construcciones *trompe l'oeil* de Ignatti fomentan esta ilusión, incluso mientras se desenmascaran, revelando las bombillas y los cables y, por lo tanto, su propio artificio. Se mueven de un lado a otro entre reclamar profundidad tridimensional y deshacerla. Esto crea un rico dinamismo que recuerda las tensiones tradicionales en la pintura entre la figura y el fondo, así como muchos de los debates modernos sobre la pintura abstracta y, en particular, sobre la capacidad de la pintura para servir como un espacio de representación o como un sitio para sentir la posibilidad de un mundo mejor.

Ignatti ha escrito sobre la centralidad del deseo *queer* en su práctica y en el arte en general, por lo que es posible pensar en las tensiones de los tapiados como eróticas, seductoras y frustrantes, para el espectador. También es posible, como lo hicieron algunos críticos de las exposiciones de Ignatti, pensar en los tapiados como obras políticas que evocan imágenes de las barricadas de protesta, centros clandestinos de detención y de las crisis políticas y económicas argentinas o globales. Sus áreas pintadas de colores plenos y su tosca construcción se asocian a una serie de corrientes en el arte latinoamericano, desde el interés por la belleza y el placer que caracterizaron al *Arte light* de los noventa en Argentina hasta la "precariedad construida" (Marí Carmen Ramírez) de la obra en madera de Joaquín Torres García.



Abertura y tapiado de un lugar inexistente, 2013/14
Madera, metal, mylar e iluminación halógena y fluorescente, 150 x 145 cm



Lo mismo, su eco, su sombra, 2014
Proyección de diapositivas sobre cortinas, medidas variables
Fundación OSDE



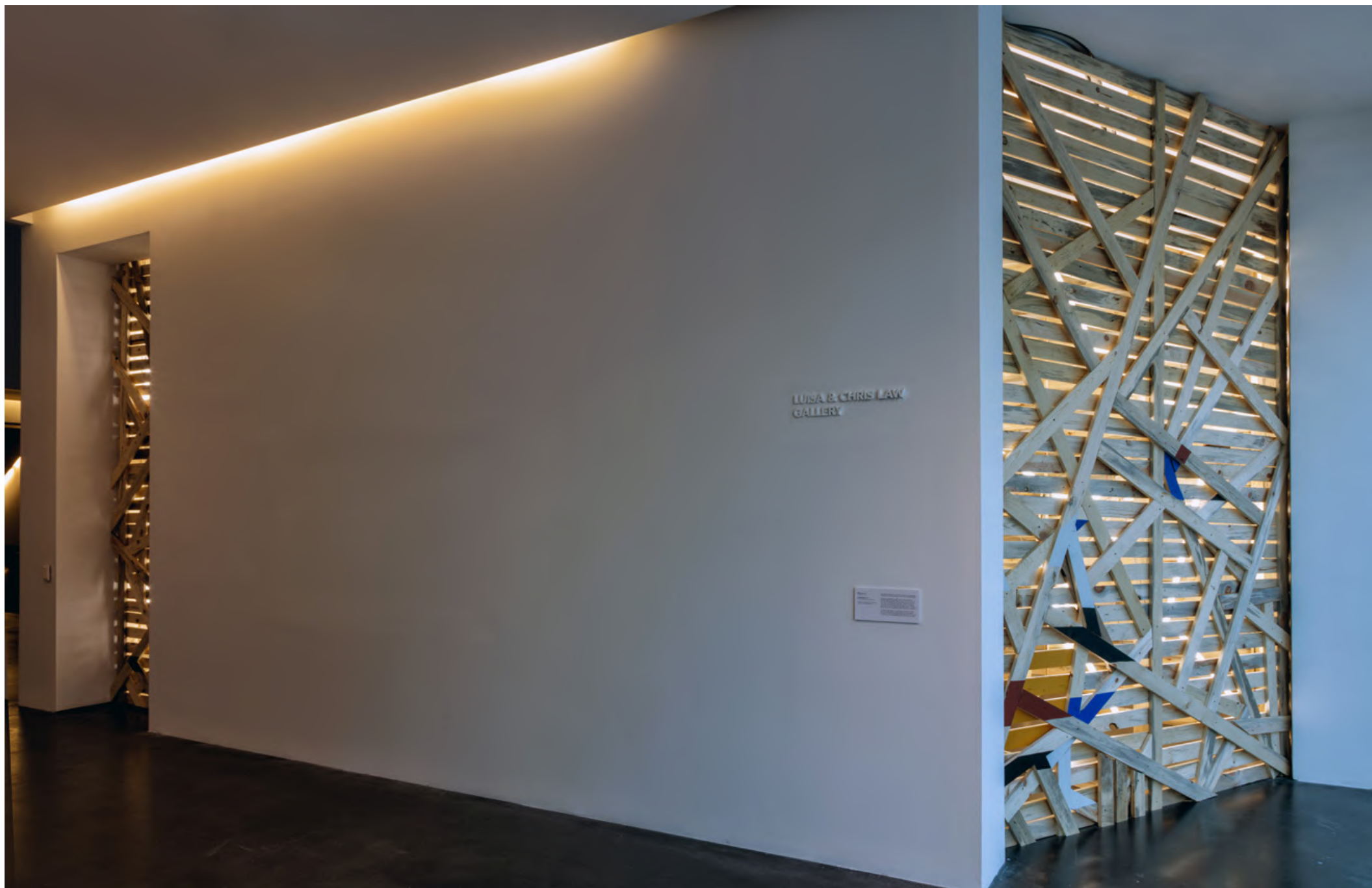
Lo mismo, su eco, su sombra, 2014
Madera, metal e iluminación fluorescente, 420 x 180 cm
Fundación OSDE



Homenaje, 2016
Madera, acrílico e iluminación fluorescente, 136 x 62 cm
David B. Smith Gallery



Bandera, 2016
Madera, acrílico e iluminacion fluorescente, 136 x 62 cm
David B. Smith Gallery



Locked Room, 2016

Madera, acrílico e iluminación fluorescente, 815 x 433 x 396 cm
MCA Denver



Detalle interior de *Locked Room*
MCA Denver

Colgar un coso, 2017/18



Vista de sala, Laboratorio, Buenos Aires, 2017

En **Colgar un coso** Ignatti incorpora como elemento central la presencia del cuerpo humano a sus instalaciones. Los tapiados que hasta entonces se montaban sobre paredes aparecen ahora suspendidos en el espacio configurando una plataforma de acción que se proyecta en 360 grados. Los elementos inanimados articulan con el resto de la sala y pasan a determinar un área de suspensión gravitacional donde el artista-performer opera sobre el cuerpo de las personas con las que trabaja, incluso el de los espectadores.

Es crucial en este trabajo la elección de los performers que tienen características físicas similares al artista y sobre todo, que mantienen relaciones afectivas con él, generando cierta simetría entre los sujetos activos y pasivos, y poniendo énfasis en los juegos de poder que se entrelazan con los vínculos emocionales y en la tensión propia de los vínculos interpersonales. Frente a este suceso, surgen preguntas respecto a los conceptos de autonomía, empatía, espontaneidad y la atención pasa inevitablemente a la interioridad de esos cuerpos que se revelan como espacio vedado.

Colgar un coso, 2017/18
Instalación y tres performances
Laboratorio, Festival, Buenos Aires



Vista de sala, Laboratorio, Buenos Aires, 2017



Performance (Nicolás), 2018



Performance (auto-suspensión), 2017
Video: <https://vimeo.com/256182854>



Performance (Pablo), 2017

Por favor, 2018/19



Performance, Die Informale, Buenos Aires, 2018

Invitado por Die Informale –un proyecto de intercambio entre las ciudades de Hamburgo, Berlín y Buenos Aires– Ignatti presenta **Por favor**, una performance en el Palacio Reconquista que desde su construcción en 1920, época dorada de la economía argentina, funcionó como sede de sucesivas entidades bancarias, entre ellas el Republic National Bank of New York. En ese contexto el artista, despersonalizado con el rostro cubierto, ata su propio cuerpo al mostrador del banco inmovilizando sus extremidades. Mediante las limitaciones del lenguaje corporal del cuerpo reducido y en tensión, mendiga dinero a los asistentes. La opulencia del espacio potencia el drama del sujeto sufriente que agita con la mirada una lata de conservas vacía donde, en la interacción con el público, recauda 84,50.- pesos argentinos, un dólar y una arandela oxidada.

A un año de su primera presentación, la performance se presenta nuevamente en un premio creado por los coleccionistas Brun-Cattaneo, allí su idea sobre la demanda social hacia un entorno socio económico global encuentra un nuevo foco de atención en la microeconomía de la escena artística local, aquí el artista recauda 597.- pesos argentinos.

Por favor, 2018/9

Performance

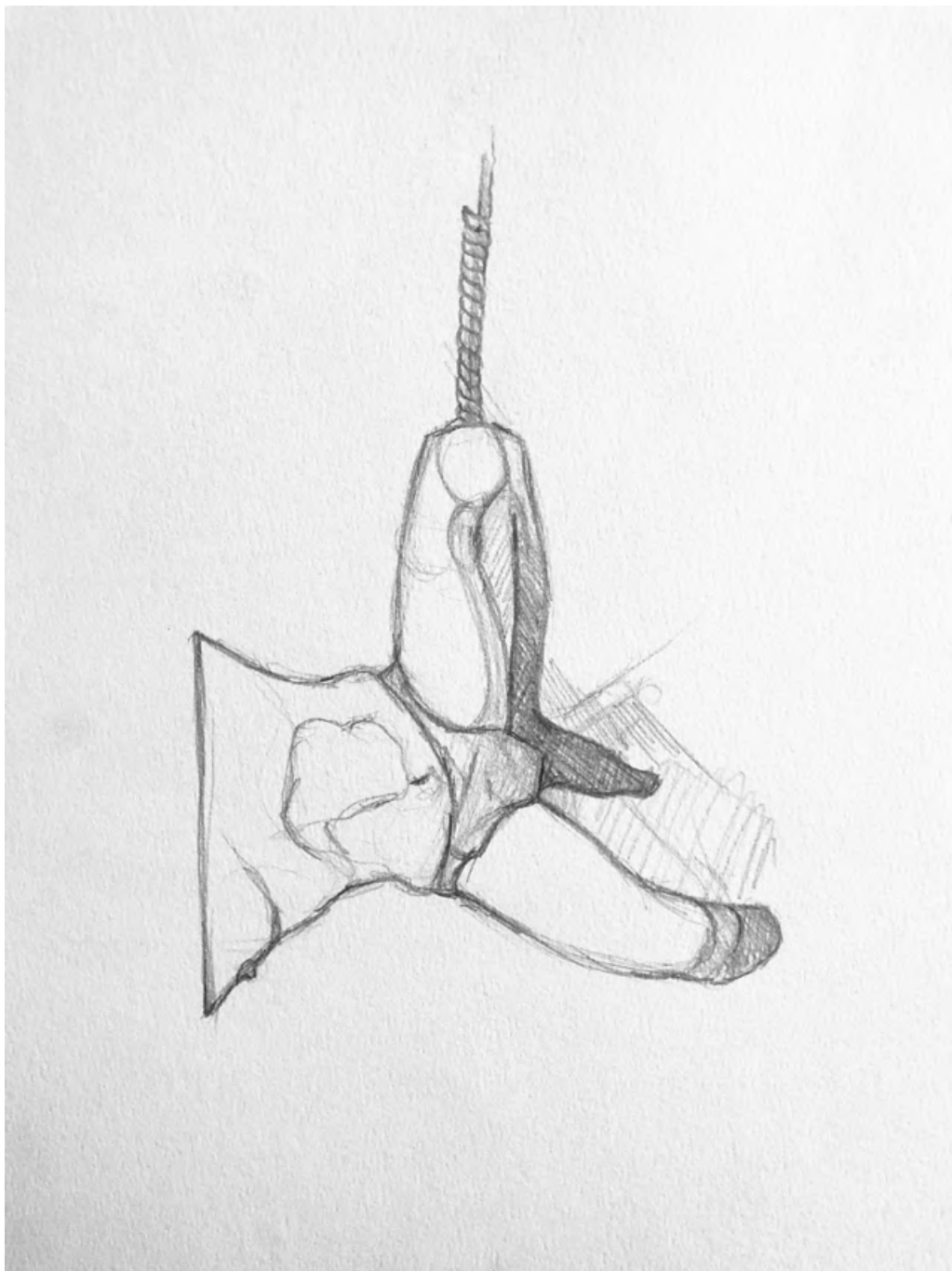
Die Informale - Colección Brun-Cattaneo, Buenos Aires



Performance, Die Informale, Buenos Aires, 2018



Performance, Die Informale, Buenos Aires, 2018



Por favor, 2018
Grafito sobre papel, 35 x 20 cm



Por favor, 2018
Foto performance, 22 x 17 cm

Cruci-ficción, 2020



Detalle, Performance, 2020

Durante el confinamiento obligatorio por la pandemia de COVID-19, Ignatti construye una cruz de San Andrés en su departamento del barrio Balvanera en Buenos Aires. Sobre el dispositivo, usado tanto en crucifixiones católicas como en prácticas BDSM, somete el cuerpo semi-desnudo de su pareja con una máscara, similar a las máscaras mortuorias, moldeada con la forma de su propia cabeza.

Cruci-ficción remite directamente a una pintura de Antonio Berni, Cristo en el departamento (1980), que ha sido analizada desde la coyuntura de la represión estatal durante la última dictadura militar argentina y como una estrategia del autor para representar la violencia sobre el oprimido en su contexto cotidiano a través de la simbología católica.

Como Berni, Ignatti subvierte la iconografía cristiana para presentar el sufrimiento de las identidades disidentes. Si el cuerpo sufriente de Berni funciona como metáfora de los seres humanos desaparecidos por un estado represor, el de Ignatti representa a todos los cuerpos explotados o auto explotados por un sistema de control dominante. Algunos elementos que aparecen en la imagen, como la máscara del artista y una obra de él que ficciona una ventana donde no existe, refuerzan la idea del tiempo suspendido por la pandemia y al artista enfrentando el espacio vacío, a su compañero de vida y a sí mismo.



Cruci-ficción (Cruci-fiction), 2020

Proyecto en curso, instalación, performance y foto performance
Buenos Aires

Antonio Berni, Cristo en el departamento, 1980
Oleo sobre tela, 200 x 160 cm



Cruci-ficción, 2020
Foto performance, 64 x 52 cm

Cuenta ganado, 2021



Instalación, Museo Sarmiento, Buenos Aires, 2021

Sorpresivamente, algo se interpone en el acceso al museo y un sector del tradicional damero ha sido invadido por la vegetación. Ante esta irrupción planteada por **Cuenta ganado**, la instalación de sitio específico de Guido Ignatti, el desconcierto deja lugar al terreno de las elecciones: debemos optar por atravesar este límite, buscar un camino alternativo para llegar al ingreso o, tal vez, desistir de nuestro objetivo. De uno u otro modo, nuestras decisiones dejarán una huella que se tornará perceptible con el paso del tiempo...

A su vez, apelando al instrumento utilizado tanto por la industria ganadera como por diversas instituciones para medir la afluencia de público, el artista señala las consecuencias de los sistemas productivos y refuerza la tensión planteada entre el mundo natural y el mundo cultural. Los órdenes aquí se ven trastocados y el pastizal -imagen paradigmática de lo natural o silvestre en nuestro imaginario nacional- se impone por sobre lo edificado. El paisaje resultante será la consecuencia del encuentro entre ambos mundos, metáfora del impacto global de las actividades humanas por sobre los ecosistemas terrestres, y nos invita a reflexionar y observar críticamente nuestros modos de habitar el mundo.

Marina Aguerre

Cuenta ganado (Cattle Counter), 2021

Instalación interactiva. Superficie vegetal con especies autóctonas.
Museo Sarmiento, BienaSur



Vista de instalación, Buenos Aires



Vista de instalación del primer día en octubre del 2021, Buenos Aires



Vista de instalación del último día en febrero del 2022, Buenos Aires

FUNDAMENTACIÓN

Trabajo sobre la idea de obliteración, el bloqueo y sobre los espacios cerrados, ya sean reales, ficticios o de acceso a información. Los bloqueos me permiten dar relevancia a lo no dicho, lo no visto y apelar al misterio que radica en lo que ha sido negado.

En la investigación de estas ideas, realicé obras conceptuales así como también pinturas e instalaciones realizadas con materiales rústicos y elementos de la industria de la construcción, que se enlazan a la tradición de la abstracción latinoamericana, al arte argentino y, más precisamente, al Perceptismo de Raúl Lozza. Las líneas, trazados y los colores en mi obra evocan ese universo abstracto en el que el plan, el protocolo y la percepción como método cognoscitivo aspiraban a la autonomía de las formas para producir un arte integral que incluya al espacio.

Siempre me interesó la obra de arte como dispositivo de acciones físicas y reacciones emocionales, es decir, el campo de acción que toda construcción material genera. Incluí mi propio cuerpo y luego el de performers en un intento de transferir la experiencia de la obra de arte en su espacio y tiempo activos. En la superficie, estos trabajos parecen evocar prácticas BDSM pero están fuertemente relacionados con investigación sobre los cuerpos sometidos al dispositivo de la obra, a las cuestiones relacionadas al erotismo *queer* y la identidad que los cuerpos politizados provocan.

En estos casos, entiendo la performance como una coreografía semi espontánea de larga duración que articula mi propio hacer como artista y el de los performers como sujetos y objetos en momentos consecutivos. Una lectura que prefigura la puesta en escena de un relato ficcional donde los protagonistas somos todos los actores involucrados, arrojados a la fragilidad de un tiempo-espacio vivo. Es mi intención asomarme a ese terreno, observar los gestos y la respuesta física de los sujetos con los que trabajo y poner en relevancia la dinámica de los cuerpos en la obra. Creo situaciones en las que los actores y espectadores se enfrentan y preguntan: ¿qué sienten estos cuerpos?

BIOGRAFÍA

Buenos Aires, 1981.

Cursó estudios de Publicidad en la E.T #15, Caracterización Escénica en el Teatro Colón y Escultura en el I.U.N.A. Trabajó en obras de teatro independientes, en largo y cortometrajes, en fotografía y publicidad. Hizo pasantías para el CETC (Teatro Colón) en los sectores de ambientación y caracterización escénica. Trabajó en producción y montaje expositivo en el Espacio Fundación Telefónica y Faena Art Center. Se dedicó a la gestión, curaduría y producción de exposiciones para la galería Braga Menéndez y para el Ministerio de Cultura del GCBA. Fue co-fundador de Sauna-revista de arte y Proyecto Bonzo.

Exhibió en Barcelona, Londres y Hamburgo. También en el festival de escritura experimental &NOW en CalArts y en Space Collection en California; en David B. Smith Gallery y el Museum of Contemporary Art en Denver. Tuvo numerosas exhibiciones en Buenos Aires, se destacan las del Centro Cultural Recoleta, CCEBA, Cultural San Martín, DGM de la Ciudad (Munich), MACLA La Plata, Fundación OSDE, Pabellón de las artes de UCA, Appetite, ThisIsNotAGallery, La Ira de Dios, Proyecto Bonzo, Braga Menéndez, Espacio Kamm, Laboratorio de Festival, NN La Plata y Nora Fisch. También exhibió en Rusia Galería de Tucumán, en MACSA Salta y en el MACRO Rosario.

Exhibió en el premio del CCEBA de artistas jóvenes del 2010/2011 en el Palais de Glace y en el C. C. Parque España de Rosario. Fue segundo premio del 101° Salón Nacional de Artes Visuales en Nuevos soportes e instalaciones del 2012. Participó en el Salón Nacional de Pintura del FBNA 2012 y en el premio Itaú Cultural 2012/13. Recibió dos menciones especiales en el Premio Lucio Fontana 2013/2015, y recibió el premio estímulo de la Fundación Castagnino del Salón Nacional de Rosario Castagnino+MACRO 2013. En el 2014 participó en el premio Sobre la

Ruina de La Sin Futuro. Durante el 2015 participó del premio de pintura del Banco Central y UADE y en el de objeto y escultura de la Fundación Williams. En 2019 fue seleccionado en el Premio estímulo de performance de la Colección Brun/Cattaneo y en el Concurso de artes visuales del Fondo Nacional de las Artes. En el 2021 participó en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur, BienalSur.

Actualmente se desempeña como coordinador general y de diseño expositivo del área de artes visuales del Centro Cultural Kirchner, cura proyectos independientes, residencias y exposiciones en galerías, y es docente en la Licenciatura en Arte de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

www.guidoignatti.com.ar
guido.ignatti@gmail.com
+54 9 11 3376 5869

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

Unsettling the Museum

Andrea Giunta

La ubicuidad, el filtrado, el desacomodamiento describen muchas de las prácticas que se perciben en la escena artística de Buenos Aires. Una crítica institucional distinta a aquella que siguió a la crisis económica y social del 2001, en la que el artista colectivizó sus prácticas en la escena urbana y en las asambleas. En este momento no se percibe dicha urgencia. Se trata, más exactamente, de un arte localizado, no tanto por sus contenidos políticos o formas de producción colectivas, sino por las acciones colaborativas que van tejiendo redes entre espacios, entre funciones, entre artistas. Colaboración más que colectivo; prácticas asociativas más que activismo.

Algunos artistas de Buenos Aires han decidido demorar el tiempo, demorar los museos, demorar la historia de las obras del arte local. Ciertas palabras (no conceptos) pueden aproximarnos al clima de esta situación. El artista multifunción; la entrada alterna a la institución museográfica (no centrada en el muro, sino en los intersticios, filtrando el cubo blanco); la captura de espacios insólitos de la ciudad para mutarlos transitoriamente en espacios de exposición; el traslado de espacios domésticos o laborales a las instituciones del arte; la demora que produce la repetición respecto de una acción lineal, progresiva o con desenlace; el retardamiento tecnológico que escenifica el diálogo entre tecnologías y la constante conversión entre lo analógico y lo digital; la implementación del borramiento, del desplazamiento, del desacostumbramiento; las citas de distintas tradiciones de la pintura local; la activación de textos y de repertorios visuales. Son obras que interrogan el pasado y el presente de una forma peculiar: no desde la lógica del memorial sino de la del post it, de la nota que recuerda, asocia y crea desde el detalle de la tarea cotidiana.

Guido Ignatti interviene de muchas maneras en esta forma de entender las prácticas artísticas. El es editor, montajista, curador, gestor cultural, escritor, y es muchas otras cosas que realiza precedidas, siempre, de la palabra artista. Como artista multifunción cubre la red completa de aquello que Pierre Bourdieu describió como campo intelectual o artístico: se despliega en todos los roles que establecen la legitimidad y el estatuto de una obra de arte. Tal versatilidad se inscribe también en la decisión política de arrebatar una cuota del poder del mundo del arte. En lugar de denunciar a las instituciones o cuestionar los discursos de la crítica, los interviene desde adentro. Así fue parte del equipo editor de la revista *Sauna* -que en sus 33 números se metió activamente en distintos debates del mundo del arte- instaló y curó exposiciones, y actualmente integra el proyecto *Bonzo*, que crea espacios de exhibición en edificios a punto de demolición. Lo inesperado produce ideas nuevas.

Las cuatro instalaciones que presenta en el espacio del MCA Denver proponen intervenir el sentido que el espacio institucional porta. *No Matter Painting* distorsiona el hacer manual de la pintura por el diseño en computadora. Un diseño, en principio, frío, que adquiere temperatura por la organicidad de la madera sobre la que se proyectan las imágenes que adquieren, así, una nueva vida. Son diseños que apelan también a la tradición del arte argentino. A aquel movimiento abstracto de posguerra, el *Perceptismo* (1947) de Raúl Lozza, que desde Buenos Aires buscaba mantener activo el imaginario de futuro que Europa no podía sostener. Las líneas y trazados, incluso los colores, evocan ese universo abstracto en el que el plan, el protocolo y el

método aspiraban a universalizar las formas para producir un arte con sistema. Ignatti desdobra el proceso de Lozza interrogando las formas perfectas, desde los métodos de producción digital y lo intercepta desde la vida misma, la de la madera cepillada, pero con su trama visible.

La vida vegetal toma el primer plano en *Recovery Systems in Face of Catastrophe*, un patio simulado de plantas con macetas destruidas. Una catástrofe que Ignatti rescata, de algún modo, sosteniendo y disciplinando sus tallos para que, nuevamente erguidas, las plantas puedan seguir creciendo. Se trata, en un sentido, de un dispositivo biopolítico. Una red de tensores vibra entre la intensidad de la vegetación disciplinada en función de la reproducción de la vida. Y se trata, también, de una instalación que delega en el museo la responsabilidad de mantenerla con vida.

Whitewash apenas nos deja percibir que allí hubo algo. La pared cubierta de cal recuerda la economía urbana del muro escrito y blanqueado infinitamente. Y remite también a la larga tradición de la censura urbana con episodios fuertes en América latina y en todo el mundo. Se cubre aquí -lo sabemos porque nos lo revela el artista- un texto ligado a la condena social y al amor homosexual. La fuerza de una palabra despectiva, puto, tensada entre el rechazo y el enamoramiento. La obra se vincula, en un sentido, al acto de ocultamiento en el que Ignatti compactó la tarea de escribir un texto, por primera vez, en una máquina de escribir y no en una computadora. Todas las pruebas, todos los borradores que hizo durante tres jornadas de escritura, quedaron ocultos en el enmarcado en el que apenas puede leerse el texto “La experiencia no puede transferirse” (&Now Festival, CalArts, 2015).

Locked Room interroga la definición más básica del museo como espacio de exhibición. Las maderas cruzadas y las luces ocupan la totalidad de una sala a la que no podemos acceder. Solo vislumbramos desde dos zonas abiertas qué es lo que allí sucede. Se restringe así la posibilidad del museo de exhibir y la del público de recorrer el espacio. Queda instalada la pregunta sobre la función de la institución y del espectador. Un interrogante en el que ambos recobran su rol: hacer pensar y poder pensar. El museo como espacio de conocimiento y no de exhibición de objetos.

En la exposición *Guido Ignatti: Setup*, se problematiza todo el sistema del arte. Se interfiere la naturalidad de la exposición de pinturas; se establecen normas de preservación de la naturaleza convertida en arte; se importa el mensaje de la calle en el formato del mural interno; se obtura el espacio de una sala impidiendo entrar y llevándonos a imaginar aquello a lo que no podemos acceder. En un sentido, las interferencias en la naturaleza misma del espacio del museo apuntan a la descolonización de sus parámetros. Algo que Guido Ignatti viene haciendo intensamente en la lógica del mundo del arte en Buenos Aires. Se trata de la política como administración del sentido, como práctica resistente que desplaza funciones, las compacta y las redistribuye para gestar un conocimiento distinto. Y también para entregar la responsabilidad al museo y al espectador de encontrar en estas propuestas enigmáticas su propio rol, sus propias preguntas, sus propios deseos.

Publicado en el catálogo *Guido Ignatti: Setup*, MCA Denver, 2016

Otro lugar

Patrick Greaney

Para *Setup*, Guido Ignatti creó cuatro instalaciones que forman una trayectoria, se mueven desde una habitación oscura hacia un mural en la calle. Estas instalaciones están planteadas para permitir —y cuestionar— la experiencia estética. En ellas, Ignatti parece preguntar cómo las manos del artista impregnan los materiales cotidianos —como el contrachapado, las plantas y la pintura a la cal— con poder y misterio. En sus ambientes, que oscilan entre lo cotidiano y lo enigmático, Ignatti nos invita a reflexionar sobre los placeres y las trampas del arte, sobre lo que el arte puede ofrecer y retener.

Los "tapiados" de Ignatti cristalizan estas preocupaciones y muchas otras que atraviesan su variada gama de obras. Un tapiado es un tabique que tapa una ventana, puerta o brecha entre edificios. Los primeros tapiados de Ignatti, que realizó entre 2012 y 2014, estaban hechos de madera que encontró ya pintada (fig. 17). Para producir sus tapiados más recientes, Ignatti utiliza maderas comunes para formar una base y construye composiciones en capas que luego pinta parcialmente. El paso final es agregarle artefactos fluorescentes en el interior (fig. 18). Ignatti simula la acción de crear una barricada y, de esa manera, crea la ilusión de un interior clausurado, parcialmente escondido. Al no ocultar los cables, los balastos ni los tubos, destaca la naturaleza artificial y fabricada del espacio (figs. 19, 20, 21). El *trompe l'oeil* se deja entrever, pero esto no desestima la falsa profundidad que produce.

Los tapiados tampoco esconden el hecho de que se requiere fuerza bruta para crearlos. Esto queda especialmente claro en *Locked Room* (fig. 10) y *Tapiado* (figs. 5, 22), la extensión de *Locked Room* en la sala de *Recovery Systems for Facing Catastrophe*: tomadas en conjunto, parece que Ignatti intentó cerrar el acceso al museo (fig. 23). En todos sus tapiados, da la sensación de que Ignatti hace un gran esfuerzo físico, usando materiales simples de construcción, para contener algo con gran potencial o proteger algo frágil. La pregunta sobre cómo se puede entender exactamente ese "algo" permanece abierta. Debido a que Ignatti ha escrito sobre la centralidad del placer para su práctica y para el arte en general, es posible pensar que contienen energía erótica, que esconden y revelan según lo que extraen del deseo de quien observa.¹ También es posible pensar, al igual que algunas de las personas que han escrito sobre las exposiciones de Ignatti, que los tapiados son obras políticas que evocan imágenes de barricadas en manifestaciones, centros de detención clandestinos y crisis políticas y económicas, argentinas o globales.²

Ese "algo" que está en el corazón de los tapiados bien podría ser la trascendencia que alguna vez garantizó el arte, ese "algo más" que requiere el arte.³ El hecho de que los tapiados muestren un indicio de la naturaleza ficticia de esta trascendencia puede ser un intento de salvarla, o por lo menos salvar algún vestigio de ella. Si profundizamos en esta interpretación, los tapiados podrían ser dramatizaciones de la "crisis de la pintura en el atril" como aparece en el clásico ensayo de 1948 escrito por Clement Greenberg, *The crisis of the easel picture*: La pintura en el atril [...] talla la ilusión de una cavidad en forma de caja en la pared que tiene detrás. Dentro de ella, como una unidad, organiza una semblanza tridimensional. En la medida que el artista nivela la cavidad en pos de un patrón decorativo y organiza sus contenidos en términos de llanura y de frontalidad, la esencia de la pintura en el atril [...] está en proceso de verse afectada.

Al crear esta cavidad y, simultáneamente, resaltar su ilusión, Ignatti podría estar continuando esa aficción que examina Greenberg e intentando "salvar" un poco de "la particularidad [...] de los grandes idiomas de la pintura de antaño".⁵ Ignatti no parece adherir a las posturas que reclaman el fin de la pintura-como-ventana y que insisten, de la misma manera que algunos pintores concretos, que "una pared no debe ser más que una pared".⁶ Como expone Andrea Giunta en su ensayo incluido en este catálogo, Ignatti "evoca ese universo abstracto" de la pintura moderna argentina, junto con su "imaginario del futuro", pero también la "intercepta". Para el artista y para quien observa, hay algo productivo —y placentero— en continuar en esta área liminar —o adentrarse en este desarmadero— entre la pintura en el atril y su superación.

Para Greenberg, es lo "decorativo" lo que amenaza la pintura en el atril, al "infectarla" con "una ambigüedad fatal".⁷ Es fatal porque, para él, implica entregarse a la "sensación de que todas las distinciones jerárquicas se han agotado e invalidado, en un sentido literal; que ningún área u orden de experiencia es intrínsecamente superior, en ninguna escala final de valores, a cualquier otra área u orden de experiencia".⁸ Dicho de otra manera, esta pérdida de jerarquías también puede ser prometedora. Podría fomentar un sentido elevado de percepción y la conciencia de un rango más amplio de fenómenos. Los tapiados de Ignatti permiten esta actitud y reenfozan la atención hacia las precarias estructuras urbanas —no solo en Buenos Aires—, que se asemejan a sus tapiados: andamios, vallas peatonales, elementos provisorios que cubren huecos en las veredas... verlas nuevamente no las romantiza; las reconoce como objetos y escenas dignas de consideración, crítica e inversión afectiva.⁹

Ignatti comenzó a hacer los tapiados años después de crear obras que, en la medida que nos recuerdan al *arte light* de los 90 en la Argentina, modifican y se apropian de formas de decoración y ornamentación (es decir, formas de vida): obras como *El Techo*, una moldura y una guarda rosada que se instaló en el baño del Centro Cultural de España de Buenos Aires (fig. 24); *Honduras 3873 #1* (fig. 25), hecha de cerámicos recuperados de un edificio en demolición en esa dirección; y los collages de empapelado de *Habitación* (2009).¹⁰ Todas ellas se nutren de la energía latente de sus materiales, evocando su historicidad de la clase media y popular.¹¹ Otro grupo de obras de Ignatti, creadas en y para la calle, conectan arte, diseño y graffiti. *Diálogo* (fig. 26), en la que pinta sobre un eslogan político ("Diálogo"); *Sin título (publicidad interior)* (fig. 27), la inserción ilícita de empapelado estampado en marcos destinados para publicidad; y *Catedrales abandonadas* (2011), en donde cubrió las ventanas de una camioneta abandonada frente a la Galería Braga Menéndez en Buenos Aires.

El desplazamiento es el movimiento clave en todas estas obras. Cuando Ignatti coloca algo donde no pertenece, no se borran las distinciones: llaman más la atención y las hace productivas. Quizás lo hace para mantener el mayor vestigio posible de latencia o no coincidencia en sus obras, que muchas veces parecen ser más, menos u otras, o estar en otro sitio.

Ignatti dice esto en las primeras oraciones del texto lacónico que acompaña su muestra de 2014 *Luz de día* en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario: "Otro lugar es posible aunque sea

el mismo lugar. Otro lugar es posible en estas cuatro paredes que siempre hablaron de otros lugares". Los lugares no siempre tienen que ser lo que son; pueden convertirse en otros distintos. En la exposición de Ignatti en MCA Denver, la no identidad quizás sea más visible en *Whitewash*, su mural que usa los métodos convencionales de la pintura política callejera de la Argentina para enunciar un poema, escrito por Ignatti y que incluye las palabras "puto" y "maricón", que pueden ser tanto insultos para un hombre gay como maneras cálidas de dirigirse dentro de la comunidad. El poema primero las utiliza de manera agresiva y luego las transforma en apodos cariñosos.¹² Cubrió la pared con seis a ocho letras grandes a la vez y luego las pintó con cal, le llevó varios días escribir las diecinueve cortas palabras de su poema.¹³ Al igual que en su performance de 2015 en CalArts, *Un texto sobre el arte contemporáneo*, en el que Ignatti usó una máquina de escribir por primera vez, aquí tuvo que dominar una nueva forma de escritura: pintar letras en una performance enfáticamente encarnada. Las palabras parecen ilegibles, pero cualquiera que esté familiarizado con los paisajes urbanos de la Argentina podrá reconocerlos como pintura callejera. De cerca, la obra parece una pintura informalista (fig. 28).

Otra palabra es posible aunque sea la misma palabra: Ignatti entierra un conjunto de aceptaciones debajo del otro, y luego pinta sobre el proceso completo en un espacio visible desde la calle (aquí, y en toda la exposición, Ignatti aprovecha plenamente el edificio poroso del arquitecto David Adjaye). La mano final de cal es un borrado, pero también es un trabajo de preparación para alguna forma de escritura futura, algún otro tipo de estética u operación política. En *Whitewash*, se vuelve latente el contenido queer, nunca completamente en el aquí y el ahora, presente solo en los recuerdos visibles y táctiles del pasado de su creación y como una superficie rica y moteada que, algún día, podrá cubrirse con un nuevo guion.¹⁴ Esta quizás es otra forma de describir un hecho banal que también podría ser un poco utópico: la "inconclusividad definitiva" de muchas estructuras urbanas y la mayor parte de la pintura callejera y el graffiti.¹⁵

Las instalaciones de Ignatti *Locked Room* y *Recovery Systems* también están definitivamente incompletas. Cuando espiamos por las rendijas de *Locked Room* se deja entrever su interior, pero el exterior pintado está casi escondido, al ras de las paredes de la galería. Se podría ver la superficie completa y experimentarse la obra en su totalidad, si tan solo el museo que la rodea se derrumbara. *Recovery Systems for Facing Catastrophe* ilustra dos métodos para salvar plantas de interior luego de un desastre: propagación por esquejes y un dispositivo de sensores y lámparas de crecimiento. Al igual que sus *No Matter Paintings* y tapiados recurren a la historia de la abstracción argentina, esta instalación ofrece una versión "hágalo usted mismo" del "arte de sistemas" de los 60 y 70, especialmente las instalaciones de Luis Benedi que utilizan plantas y animales.¹⁶ La instalación de Ignatti enfrenta un futuro incierto, ya que es orgánica y necesita cuidados constantes en el museo.

Recovery Systems incluye instrucciones ilustradas para cultivar esquejes, como así también dos fotos de esquejes en entornos domésticos (figs. 29, 30, 31). Una tercera foto parece declarar: *voilà*, la mano del artista con su material (fig. 32). Pero hay algo más que sucede allí. El tatuaje de Ignatti de una hoja de plátano revela una intimidad intensa con su material. Esta foto podría

ser una alegoría de los efectos perturbadores de las instalaciones artísticas. Las personas que visitan se encuentran con objetos de su vida diaria individual y colectiva, como las plantas comunes de interior, pero también sienten que hay algo fuera de lugar.¹⁷ Han sido temporalmente emancipadas de sus relaciones pragmáticas con las cosas y las situaciones. Esto podría verse como una especie de distancia, pero en la obra de Ignatti se podría concebir mejor como una cercanía. Los visitantes deben apoyarse contra las paredes de *Locked Room* para ver el interior, y se requiere que atraviesen la luz del proyector en la instalación de *No Matter Paintings* si desean caminar por la habitación. En conversaciones durante la apertura y en las visitas guiadas, se han preguntado qué pasará con las plantas durante y después de la exposición, han demostrado una preocupación que no suelen tener las personas cuando hablan de sus propias plantas. La obra de Ignatti moviliza.

Publicado en el catálogo *Guido Ignatti: Setup*, MCA Denver, 2016

1. Guido Ignatti, "La marca del deseo y del no: Sobre el artista con esa manera recurrente de trabajar," *Sauna* 1.3 (2010), http://www.revistasaua.com.ar/01_03/05.html.

2. Para un crítico en particular, los tapiados de Ignatti están "a medio camino entre *Garage Olimpo* [una película sobre un centro de detención clandestino durante la Guerra Sucia argentina] y el paisaje urbano de la Argentina luego del estallido social de 2001", mientras que para otros son un "signo visual característico" de la crisis global financiera de 2007 y 2008. Véase Daniel Gigena, "Dispositivos a la vista," *La Nación*, 12 de diciembre de 2014; y la crítica anónima "Luminosidad en tiempo real," *Página 12/Rosario*, 17 de marzo de 2015.

3. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 78.

4. Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," en Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 154.

5. Benjamin H.D. Buchloh, *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015), xxxix.

6. Véase Rhod Rothfuss, "El marco: Un problema de plástica actual," *Arturo* 1 (1944); Abraham Haber, *Raúl Lozza y el perceptismo: La evolución de la pintura concreta* (Buenos Aires: Editorial Diálogo, 1948), 43.

7. Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," 155.

8. *Ibid.*, 157.

9. Se puede encontrar un ejemplo de esta atención a la ciudad en Beatriz Sarlo, *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009), especialmente 37-58; y Andrea Giunta, *Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014), 152-56.

10. Sobre el "empapelado" como una reducción de Greenberg de la amenaza de lo decorativo y sobre cómo muchos artistas (incluyendo a Andy Warhol, General Idea, Robert Gober y Christine Lidschreiber) han utilizado empapelado para intervenir "en jerarquías de lo alto/bajo" y celebran "lo decorativo como una forma específicamente queer", véase Elissa Auther, "Wallpaper, the Decorative, and Contemporary Installation Art", en Maria Elena Buszek, ed. *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), 115-134.

11. Este podría ser el único punto de contacto con la estética trash de una generación anterior de artistas de la Argentina. Véase Inés Katzenstein, "Trash: Una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación" en Fernando Farina y Andrés Labaké, eds., *Poéticas contemporáneas: Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (Buenos Aires: Fondo nacional de las artes, 2010), 34-38, especialmente 34. Sobre este aspecto de las obras de Ignatti, véase Silvina Pirraglia, crítica de la exposición "Hábitat: Fabiana Barreda, Guido Ignatti y Ana Wingeyer" en la Galería Nora Fisch, Buenos Aires, *TRAC / Taller de Reflexión en Arte Contemporáneo*, octubre de 2011, <https://paralelotrac.wordpress.com/constelacion-trac-0-5/bitacora-silvina-pirraglia/>

12. Sobre este género específico de pintura callejera, véase Lyman G. Chaffee, "Political Graffiti and Wall Painting in Greater Buenos Aires: An Alternative Communication System," *Studies in Latin American Popular Culture* 8 (1989), 37-60, especialmente 39; y la película *Cuerpo de letra / Embodied Letters*, dirigida por Julian d'Angiolillo (Buenos Aires: Los Andes Cine and El Nuevo Municipio, 2015).

13. Este es el texto del poema: "Puto de mierda. / Sí, vos, puto de mierda. / Puto, maricón. / Puto hermoso. / Si, vos, putito mío. / Te amo maricón."

14. Véase José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009).

15. Sarlo, *La ciudad vista*, 73.

16. Mariana Rodríguez Iglesias, *Consignas de responsabilidad*, texto curatorial para la exposición "Sistemas de recuperación ante la catastrophe" en la Galería Nora Fisch, Buenos Aires, 2015.

17. Esta lectura de la instalación artística es posible gracias a Juliane Rebentisch, *Aesthetics Installation Art*, trad. Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson (New York: Sternberg Press, 2012).

Sistemas de recuperación ante la catástrofe

Mariana Rodríguez Iglesias

CONSIGNAS DE RESPONSABILIDAD

Jugadores

- Los jugadores se distribuyen azarosamente por la sala de exhibiciones. Se circula libremente entre las obras. Si bien no hay límite de jugadores, en apariencia no todos son iguales.
- Hay un único jugador-artista, inmanente a la obra.
- Hay un jugador-galerista, seleccionado previamente.
- Hay numerosos jugadores-espectadores que podrán cumplir diversos roles. Están los mirones, los colegas, los compradores, los coleccionistas, los criticones, los aduladores, los filósofos y los extraterrestres.
- No es un juego de mesa, tampoco se compite. No hay dados, pelota o fichas para mover. No las busque. Hay pasos, una serie de consignas y las respuestas que ud. pueda darles. La experiencia es intransferible.

Primer paso

Decida qué rol le corresponde. ¿No encuentra el suyo? Propóngalo. Será escuchado. Si decidió que es un coleccionista o un comprador, el cuarto paso es para Ud. Pero vamos! No sea perezoso -ya sabemos que sólo quiere adquirir la pieza-, le proponemos de todas formas que realice los pasos a continuación.

Segundo paso

Decida qué significa para Ud. que una obra de arte pueda estar viva, que no esté acabada. No se pregunte si esto es o no es una obra de arte, le recuerdo que estamos en el 2015 (si no, googlee Beuys_7000_robles o Bénédict_Fitotrón). Mejor, pregúntese por todo aquello que le dispara estar percibiendo una “escultura viva” en el espacio de una galería. ¿Pensó en el futuro de esta obra y cómo está ligado a la atención que reciba en el presente? ¿Se preguntó que va a pasar con las piezas en el día a día de la galería o cuando la exposición termine?

Tercer paso

Ud. puede aprender a multiplicar esta obra. Que se convierta en una obra múltiple depende de Ud. ¿Se dio cuenta que este artista, jardinero amateur, convirtió su conocimiento rudimentario en esquejado de plantas en una obra? ¿Qué significa para Ud. que el artista no haya necesitado ser un profesional para poner en circulación una sabiduría práctica y vital como esta?

Cuarto paso

Ud. es un coleccionista o está por adquirir la pieza. ¿Se dio cuenta que va tener que cuidar de ella? Ya notó que esta obra no se colecciona como cualquier otra, que adquirirla significa enfrentar por lo menos tres posibilidades a futuro: (a) dejar que la planta muera y la obra se convierta en la exhibición de un micro-hábitat estéril por desidia, (b) cuidar de este ser vivo y permitir que crezca, se expanda e incluso, quién sabe, lo sobrevivan a ud. y al artista, se convierte en un legado familiar y termina echando raíces en el terrenito de sus nietos, o (c) además de cuidar de ella, aprovechar los instructivos de multiplicación de la planta para hacer de esta muchas otras obras, numerosos esquejes, vale decir, hacer de ella una obra múltiple. ¿Regalaría ud. un Ignatti en estas condiciones? ¿Ya sabe qué acción va a tomar?

Quinto paso

Deténgase un segundo. Inhale y exhale, llené su cuerpo de aire nuevo. Ahora, pregúntese ¿dónde sucede la obra, en la orden que nos interpela o en el tema que se representa? ¿Cuánto depende su estatuto artístico de que haya un tercero que la compre y la reproduzca? Imagínese que estas piezas no se venden, ¿qué va a pasar con la obra, se convertirá retrospectivamente en una puesta en escena?

Texto para *Sistemas de recuperación ante la catástrofe*, Nora Fisch, 2015



GUIDO IGNATTI
.en

INTRO

Guido Ignatti's artistic practice focuses on restraint and suspension. To show what a body can do, he ties it up. To exhibit the potential of abstract painting, he reduces it to its minimum, applying it sparsely to rough plywood. To reflect on the resilience and fragility of the work of art, he displays plants in an elaborate system of supports and binds.

Ignatti's works respond to questions raised by contemporary queer culture, the tradition of Latin American abstraction, and the vitality, precarity, and violence of Argentina's recent history –marked by the years of civil-military dictatorship and constant economic crises–. He relies on humble materials –whitewash, houseplants, bodies, writing paper– to show how ordinary objects, in the hands of the artist, can contain power and mystery. By setting up environments that oscillate between the everyday and the enigmatic, Ignatti invites reflection on what art and life can offer and withhold.

Trained as a sculptor and set designer, Ignatti's works include paintings, performances, installations, and writing. Recent exhibitions have been held at the Museum of Contemporary Art Rosario, Argentina; Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; California Institute of the Arts; and Museum of Contemporary Art Denver. He co-edited the Buenos Aires-based art magazine *Sauna*, co-organized *Bonzo Project*, a platform for exhibitions in houses scheduled to be demolished in Buenos Aires, and currently co-organizes *Demi-Monde*, an itinerant performative night club. His work is part of national and international collections, most of them focused on Latin American abstraction.

Ignatti was born in 1981 in Buenos Aires, where he lives and works.

SELECTED WORKS

Sistemas de recuperación ante la catástrofe, 2015/16

Recovery Systems for Facing Catastrophe



Installation view, MCA Denver, 2016

Recovery Systems for Facing Catastrophe is a continuing project that takes different forms according to the context and the social climate. The "systems" are two methods for rescuing plants after a catastrophe. The first is an orthopedic technique based on wires, tensors, and grow lamps to straighten and aid trunks and branches in a critical state. The second is a set of instructions for reproducing plants from cuttings to ensure the survival of the species. The catastrophe can be any type of personal, social, or natural damage from which there is a possibility of recovery.

In its two presented versions, at a Buenos Aires gallery and at a museum in the United States, various secondary interpretations operated on the idea of responsibility. During the presentation at the gallery –an art sale venue– the plants installed on individual stands were presented as sculptures in a vulnerable situation, which problematized their acquisition and the idea of collecting a live work of art that requires constant attention. By contrast, in the museum presentation, the responsibility of caring for and conserving the work, during the exhibition period, fell on the complex structures of an institution, which was responsible for keeping the plants alive for the four months of the exhibition.

Sistemas de recuperación ante la catástrofe (Recovery Systems for Facing Catastrophe), 2015/16
Plants, grow lights, tension wires, clay pots, platform, and ink on paper
Nora Fisch gallery - MCA Denver



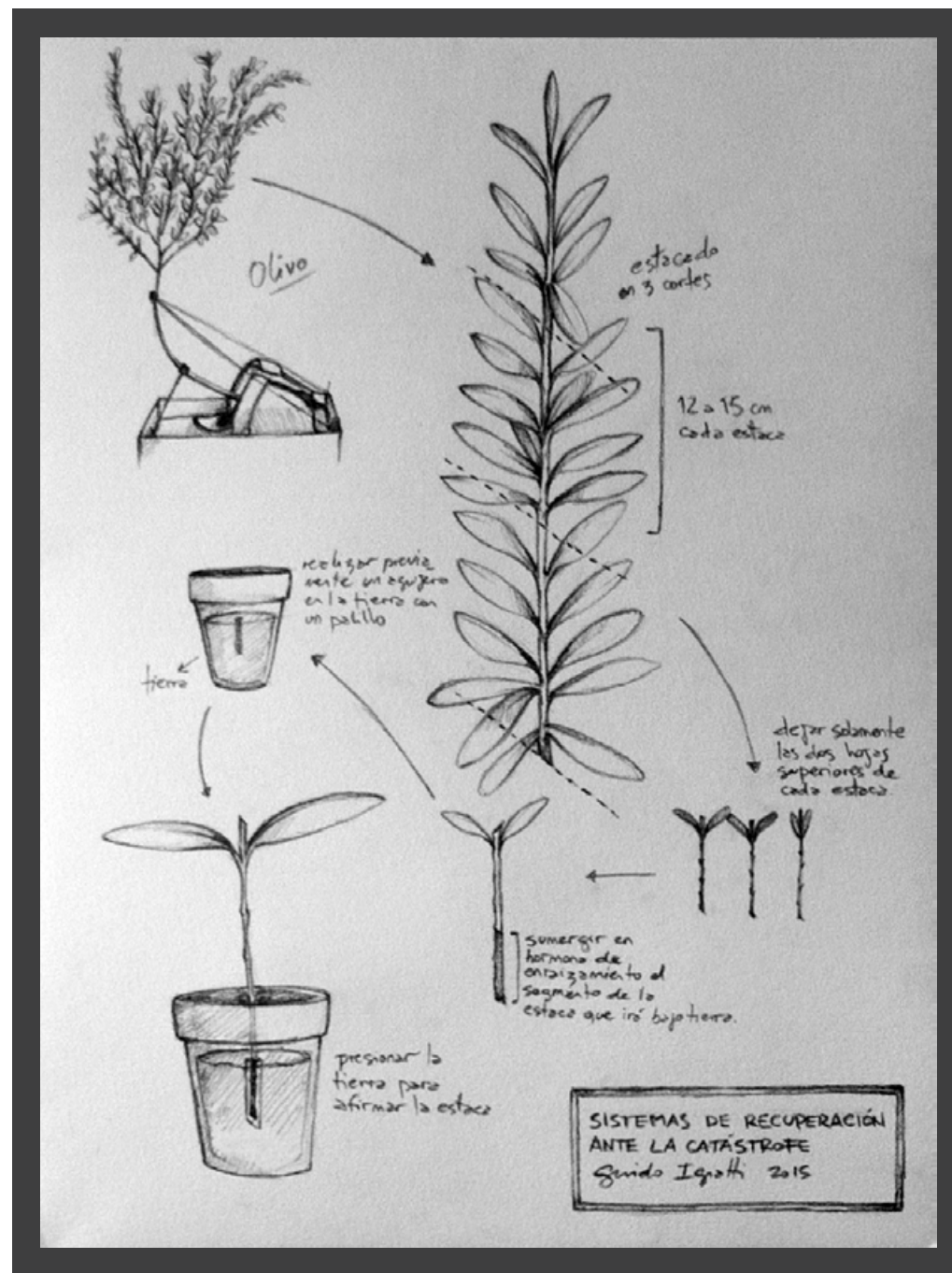
Detail, MCA Denver, 2016



Exhibition view, Nora Fisch Buenos Aires, 2015



Exhibition view, Nora Fisch Buenos Aires, 2015



Reproducción por esquejes, Olivo (Propagation by Cuttings, Olive), 2015
Graphite on paper, 50 x 35 cm

Whitewash, 2016

Whitewash



Installation view, MCA Denver, 2016

Whitewash is a project in progress that was first exhibited at the MCA Denver. The work is a palimpsest, written in the same style and using the same materials as a style of street painting used for political campaigns in Latin America, with writing that progressively covers itself, until it is finally completely concealed. Hidden within it, there is an insult, an aggressive message directed against the LGBTIQ+ community that, by replacing some of the words as it is painted, transforms its semantic sense from an insult to a declaration of love. During the course of several days, Ignatti painted large letters and applied new whitewash layers to write on, hiding the violence, love, and political content of the work even as he create it. The final result is a mural painting that offers a glimpse of an illegible political manifestation.

The complete work has three parts: a mural painted inside an institution where the text is covered in successive layers, a time-lapse video paired with the mural painting and revealing the writing, and a street intervention consisting of a word alluding to the topic, which is painted on a wall as a street signal.

*Puto de mierda.
Sí, vos, puto de mierda.
Puto, maricón.*

*Puto hermoso.
Sí, vos, putito mío.
Te amo maricón.*

*Fucking fag.
Yes, you, fucking fag.
Fag, faggot.*

*Beautiful fag.
Yes, you, my little fag.
Love you faggot.*

Whitewash (Whitewash), 2016
Lime and acrylic latex
MCA Denver



Mural detail, MCA Denver, 2016



Whitewash (Whitewash), 2016

Time-lapse video: https://www.youtube.com/watch?v=srgnY_ovSUs



Acabar con los homosexuales (End Homosexuals), 2019/20
Ongoing project, sketches for a mural of 220 x 480 cm

Un texto sobre arte contemporáneo, 2015

A Text About Contemporary Art



La experiencia no puede transferirse (The Experience Cannot Be Conveyed), 2015

Framed text and photograph, 31 x 22cm + 22 x 31 cm

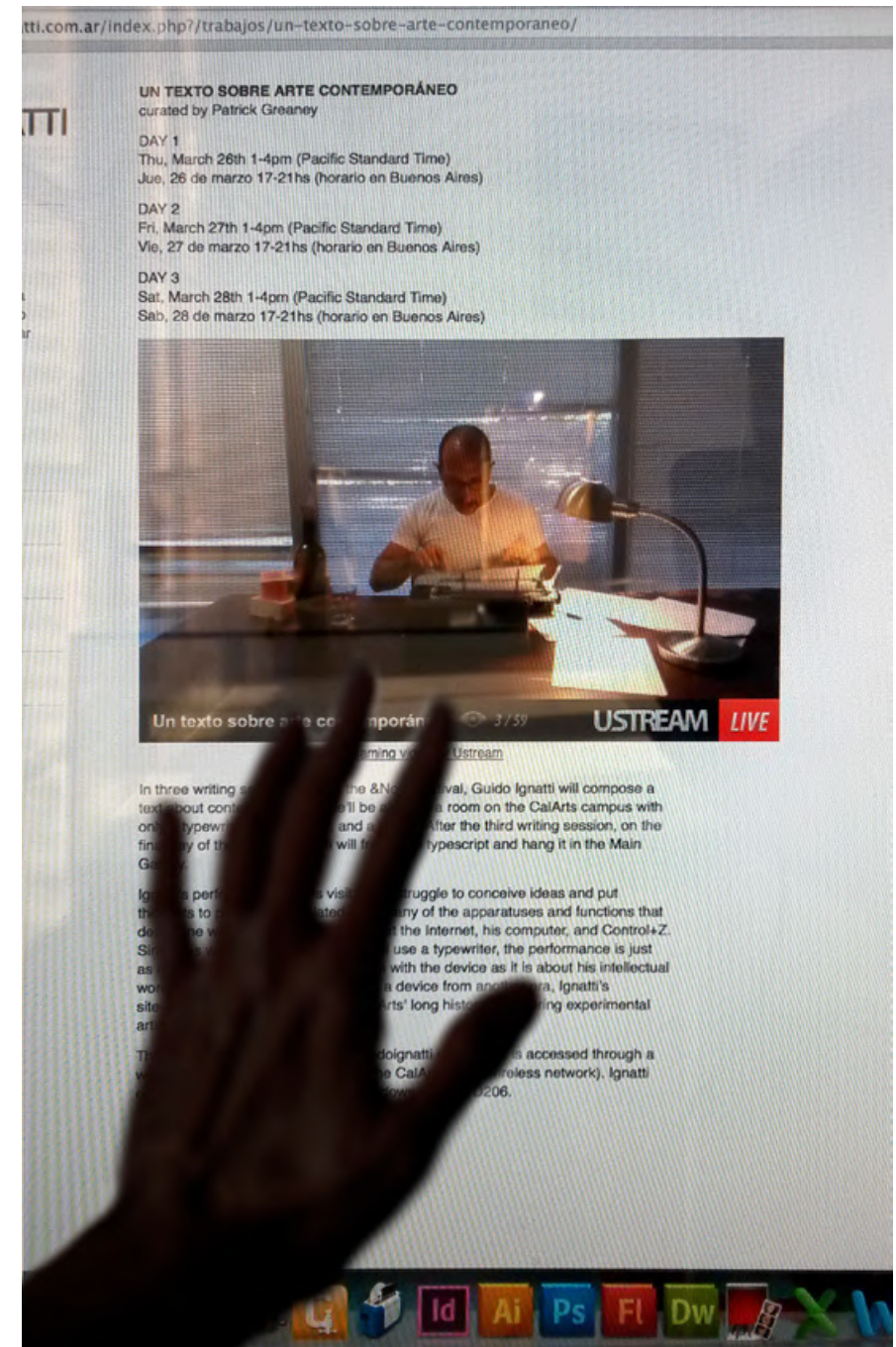
In three writing sessions during the &Now Festival 2015 at CalArts, Guido Ignatti composed **A Text About Contemporary Art**. He was alone in a classroom with only a typewriter, some paper, a pencil, and one bottle of wine per session. After the third writing session, on the final day of the festival, Ignatti framed the typescript and hung it in the CalArts Main Gallery.

Ignatti's performance makes visible the process of conceiving ideas and putting thoughts to paper while isolated from the apparatuses that determine writing today. He went without the Internet, his computer, and Control+Z. Since this was the first time Ignatti used a typewriter, the performance was just as much about his physical interaction with the device as it was about his intellectual work.

Ignatti's site-specific performance evokes CalArts' long history of fostering experimental artistic and literary practices. The performance was streamed online, and it was visible to spectators who peeked through the gaps in the Venetian blinds covering the room's large windows. *Un texto sobre arte contemporáneo* is a multi-part work that includes the performance, the framed text, a photograph of the typewriter, and a video of screenshots sent in by spectators.

A Text About Contemporary Art, 2015

Performance, framed text, photograph, and video of screen shots
&NOW, CalArts

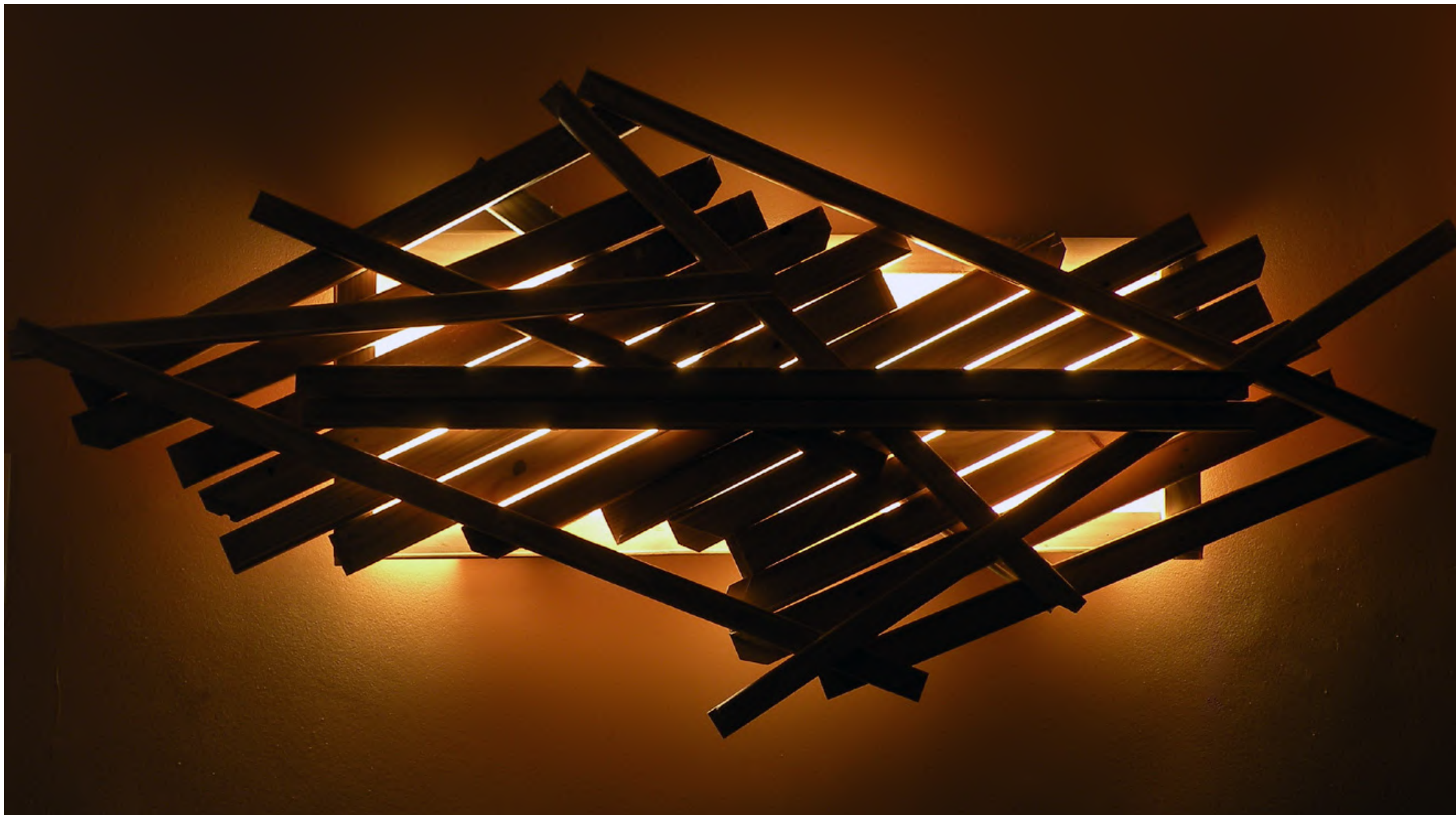


Screenshot by spectator, Buenos Aires, 2015



Photograph by spectator, CalArts, 2015

Tapiados, 2012/20
Wall-ups



Pintura (Painting), 2013
Painting frames, fluorescent fixtures, and wall painting, 215 x 270 cm
Museum of Contemporary Art Rosario

Since 2012, **tapiados** have been at the center of Ignatti's practice. Made of painted wood and electrical lighting, these works evoke contemporary urban landscapes and the history of abstraction in Latin America. "Tapiado" is the Spanish word for structures that wall up a door or window, sealing off a passage, a room, or a building. Ignatti's *tapiados* conjure up the sensation of blockage. But these trompe l'oeil constructions also create the feeling of an opening, of some other space behind them or in their illuminated interior. Ignatti encourages this illusion of three-dimensional depth and undoes it. This creates a rich dynamism that recalls the tensions between figure and ground, as well as many of the modern debates about abstract painting, and in particular about the ability of painting to serve as a site for sensing the possibility of a better world.

Ignatti has written about the centrality of queer desire for his practice and art in general, so it's possible to think of the *tapiados*' tensions as erotic, as seducing and frustrating the viewer. It's also possible, like some reviewers of Ignatti's exhibitions, to think of the *tapiados* as political works that conjure up images of protest barricades, clandestine detention centers, and Argentine or global political and economic crises. Their bright painted areas and their rough construction bring together a number of strains in Latin American art, from the interest in beauty and pleasure that characterized 1990s *arte light* in Argentina to the "constructed precariousness" (Marí Carmen Ramírez) of Joaquín Torres García's works in wood.



Abertura y tapiado de un lugar inexistente (Opening and Walling Up of a Nonexistent Place), 2013/14
Wood, metal, Mylar, and fluorescent and halogen fixtures, 150 x 145 cm



Lo mismo, su eco, su sombra (The Same, Its Echo, Its Shadow), 2014
 Slide projection on curtains, variable measurements
 Fundación OSDE



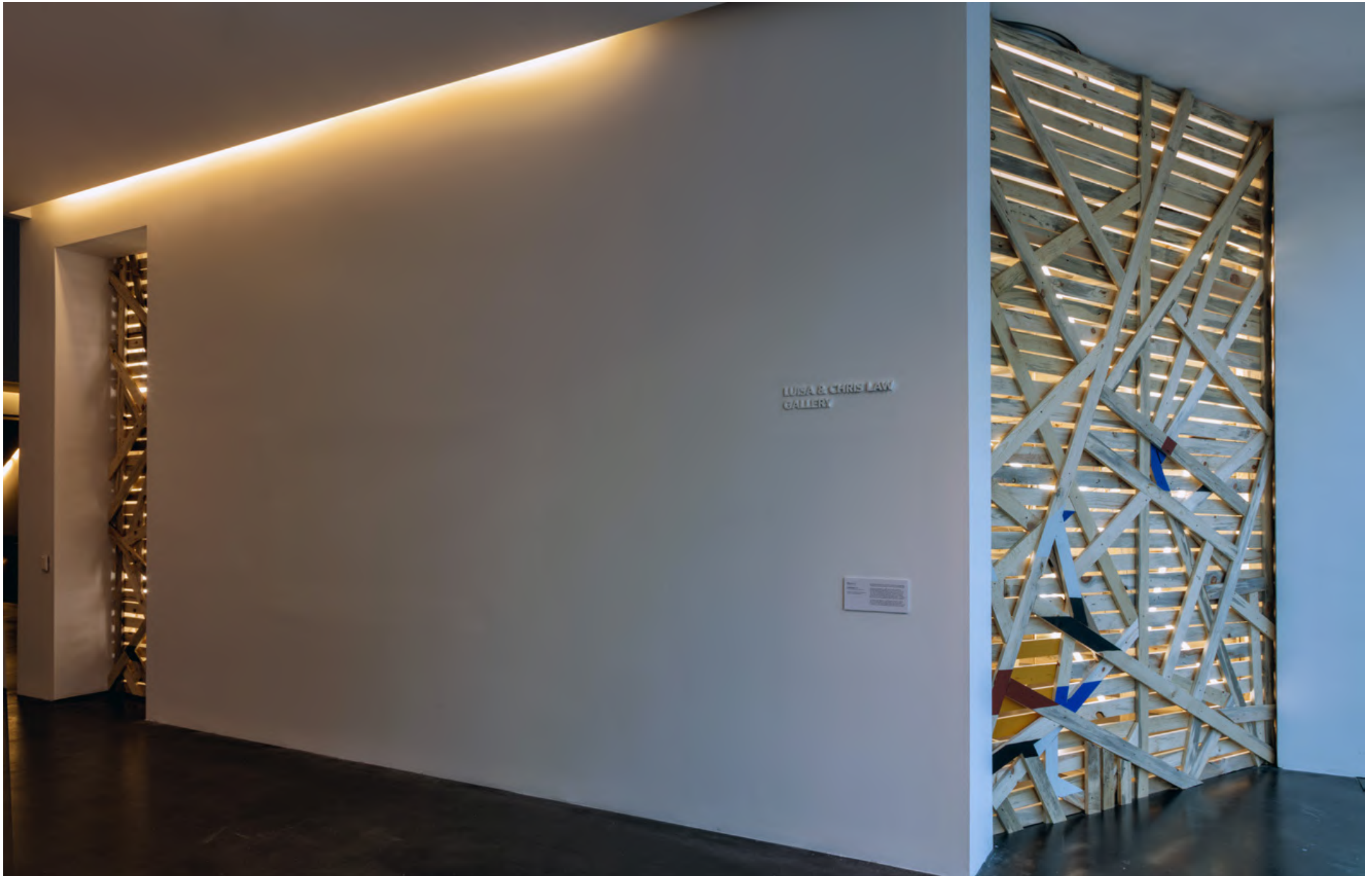
Lo mismo, su eco, su sombra (The Same, Its Echo, Its Shadow), 2014
 Wood, metal, and fluorescent fixtures, 420 x 180 cm
 Fundación OSDE



Homenaje (Homage), 2016
Wood, acrylic latex and fluorescent fixtures, 136 x 62 cm
David B. Smith Gallery



Bandera (Flag), 2016
Wood, acrylic latex and fluorescent fixtures, 136 x 62 cm
David B. Smith Gallery



Locked Room (Locked Romm), 2016
Wood, acrylic latex and fluorescent fixtures, 815 x 433 x 396 cm
MCA Denver



Interior detail of *Locked Room*
MCA Denver

Colgar un coso, 2017/18
Hang a Thing



Installation view, Laboratorio, Buenos Aires, 2017

In ***Hang a Thing***, Ignatti integrates the human body as a central element in his installations. He includes his *tapiados* in these performances, suspended in space, creating platforms for action that can be witnessed in 360 degrees. The inanimate elements articulate with the rest of the room and create a gravitational suspension area where the artist-performer works on and affects the bodies present in the room, his subjects as well as his spectators.

It is crucial to this work that the selected performers have similar physical characteristics to the artist and, above all, that they have a personal, affective relationship with him, generating a certain symmetry between active and passive subjects and emphasizing the power games that entwine with the emotional bonds and the tension in interpersonal bonds. This occurrence elicits questions about the concepts of autonomy, empathy, and spontaneity, and attention is inevitably drawn to the inaccessible interiority of those bodies revealed as a restricted space.

Colgar un coso (Hang a Thing), 2017/18
Installation and three performances
Laboratorio, Festival, Buenos Aires



Installation view, Laboratorio, Buenos Aires, 2017



Performance (Nicolás), 2018



Performance (Self-suspension), 2017
Video: <https://vimeo.com/256182854>



Performance (Pablo), 2017

Por favor, 2018/19

Please



Performance, Die Informale, Buenos Aires, 2018

Invited by Die Informale –an exchange project between the cities of Hamburg, Berlin and Buenos Aires–, Ignatti presented **Please**, a performance at the Palacio Reconquista, which, since its construction in 1920, a golden age for the Argentine economy, has functioned as headquarters for successive bank entities, among them the Republic National Bank of New York. In this context, the artist, depersonalized by his covered face, tied his own body to the tellers' counter, immobilizing his extremities. Mute and using only the limited body language available to him in his tied-up state, he begged the audience for money. The venue's opulence enhanced the drama of the suffering subject shaking an empty tin can in which, by interacting with the public, he collected \$84.50 Argentine pesos, the equivalent of one US dollar, and a rusty washer nut.

One year after its launch, the performance was once again presented at an award competition organized by collectors Brun-Cattaneo. There, the idea of the performance shifted from a global, historical socioeconomic context to a new focus of attention in the microeconomy of a local art scene. At this event, the artist collected \$597 Argentine pesos, the equivalent of eight US dollar.

Por favor (Please), 2018/9

Performance

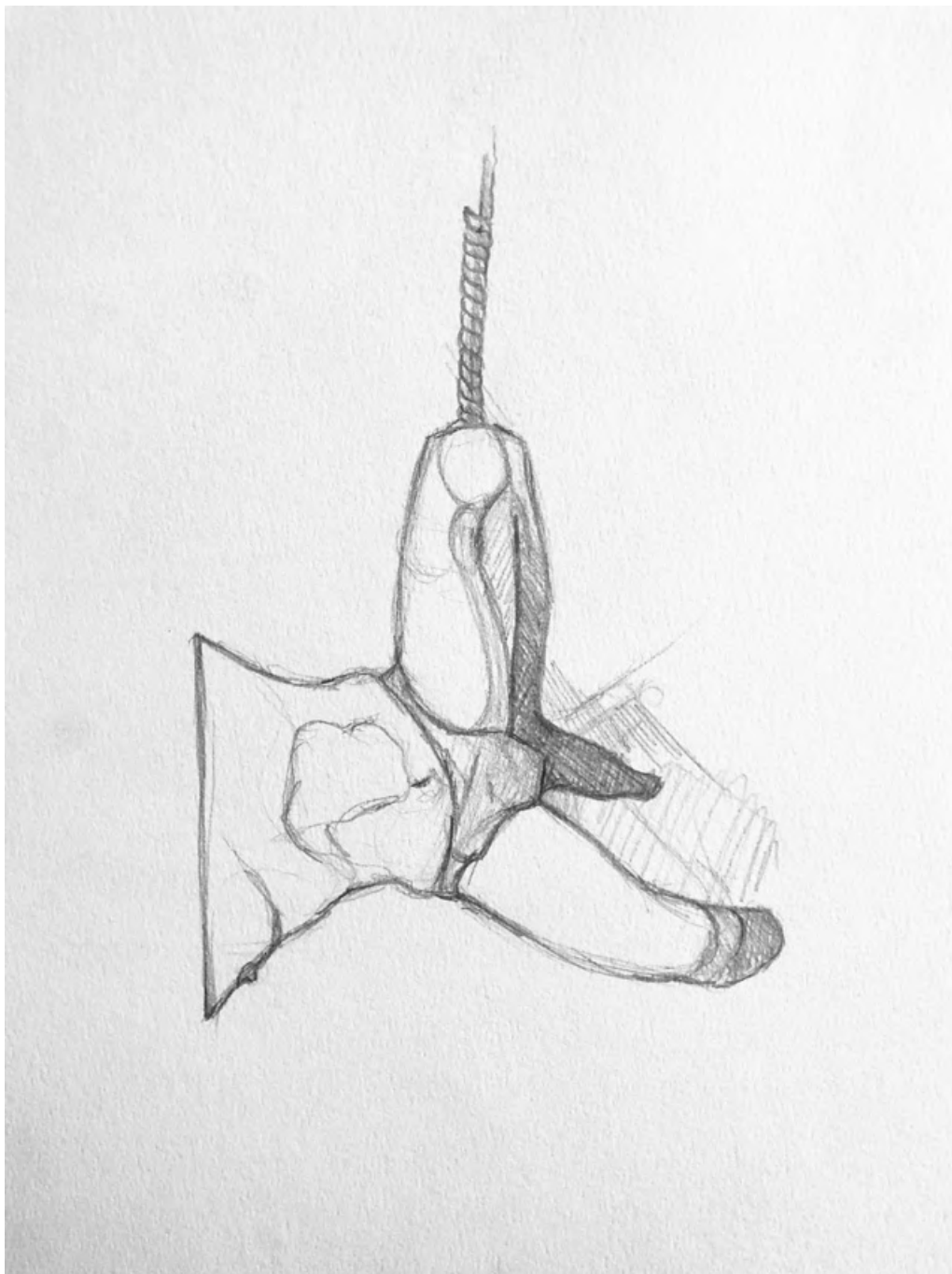
Die Informale - Collection Brun-Cattaneo, Buenos Aires



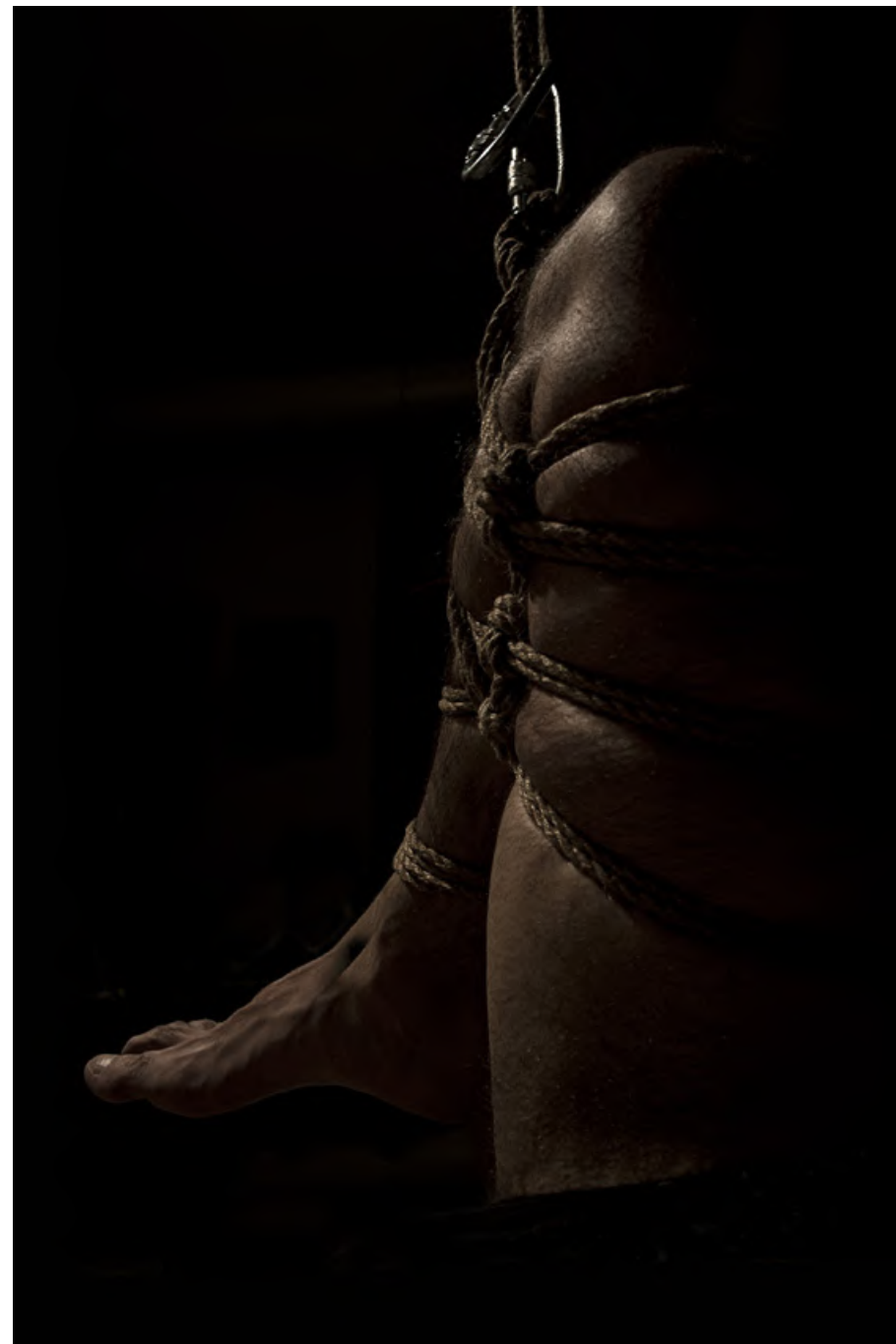
Performance, Die Informale, Buenos Aires, 2018



Performance, Die Informale, Buenos Aires, 2018



Por favor (Please), 2018
Graphite on paper, studio work, 35 x 20 cm



Por favor (Please), 2018
Photo performance, studio work, 22 x 17 cm

Cruci-ficción, 2020
Cruci-fiction



Detail, Performance, 2020

During the obligatory coronavirus lockdown in Argentina –one of the countries that has been in confinement for the longest time–, Ignatti constructed a St. Andrew's cross in his apartment in the Balvanera neighborhood of Buenos Aires. To this device –which is used in Christian martyrdoms and in BDSM practice– he posed the semi-nude figure of his husband with a death-mask-like head covering molded on the artist's face. **Cruci-fiction** refers to Argentinean artist Antonio Berni's *Cristo en el departamento* (Christ in the Apartment), 1980, in which Berni used Catholic symbols to represent violence against the oppressed in an everyday context and to respond to brutal oppression of Argentina's military dictatorship of 1976-1983.

Like Berni, Ignatti subverts Christian iconography to present the suffering of dissident identities. While, for Berni, the suffering body serves as a metaphor for the "disappeared" and anonymous deaths, for Ignatti the body evokes all the bodies exploited –and self-exploited– in systems of political and economic domination, as well as the surplus of pleasure that persists, despite everything. The mask and another Ignatti trompe l'oeil work in the background contribute to an impression of time standing still and the artist turned inward, facing an emptied-out domestic space, his partner, his work, and himself.

Cruci-ficción (Cruci-fiction), 2020

Ongoing project, installation, performance and photo performance
Buenos Aires



Antonio Berni, *Cristo en el departamento* (Christ in the Apartment), 1980
Oil on canvas, 200 x 160 cm



Cruci-ficción (Cruci-fiction), 2020
Photo performance, 64 x 52 cm

Cuenta ganado, 2021
Cattle Counter



Installation, Museo Sarmiento, Buenos Aires, 2021

Surprisingly, something gets in the way of the entrance to the museum and a part of the traditional checkerboard floor has been invaded by vegetation. Faced with this irruption posed by **Cattle Counter** -Guido Ignatti's site-specific installation- bewilderment leaves room for choices: we must decide to cross this boundary, look for an alternative way to reach the entrance or, perhaps, give up our objective. In any case, our decisions will leave a trace that will become perceptible over time.

At the same time, appealing to the device used by both the livestock industry and various institutions to measure the number of visitors, the artist points out the consequences of the productive systems and reinforces the tension between the natural and cultural worlds. The orders here are disrupted, and the grasslands - the paradigmatic image of the natural or wild in our national imaginary –impose themselves over the constructions. The resulting landscape is the consequence of the encounter between both worlds, a metaphor for the global impact of human activities on terrestrial ecosystems, which invites us to reflect on and critically observe our ways of inhabiting the world.

Marina Aguerre

Cuenta ganado (Cattle Counter), 2021
Interactive installation with native species.
Museo Sarmiento, BienaSur, Buenos Aires



Installation view, Buenos Aires



Installation view of the first day, October 2021, Buenos Aires



Installation view of the last day, February 2022, Buenos Aires

ARTIST STATEMENT

I work with the ideas of obliteration, blockage of access to information, and closed spaces, either real or fictional. Blockages allow me to bring relevance to the unsaid, the unseen, and appeal to the mystery that lies in what has been denied.

In studying these ideas, I create conceptual works, as well as paintings and installations with rustic materials and elements of the construction industry, which are linked to the Latin American abstraction tradition, Argentine art, and, more precisely, Raúl Lozza's *Perceptismo* (Perceptism). The lines, tracings and colors in my work evoke this abstract universe in which plan, protocol, and perception as a cognitive method aspired to the autonomy of shapes to produce an integral art that includes the space.

I have always been interested in artwork as a device for physical actions and emotional reactions; in other words, the field of action that all material construction creates. I include my own body, and later, performers' bodies in an attempt to transfer the experience of the artwork in its active time and space. On the surface, these works seem to evoke BDSM practices, but they are strongly related to the study of bodies submitted to the work's device, to issues relating to queer eroticism and the identity provoked by politicized bodies.

In these cases, I understand performance as a long-lasting, semi-spontaneous choreography that articulates my own actions as an artist, with performers functioning as subjects and objects. I see these works as scenes in a fictional story, in which all of us, the involved actors, are the protagonists, cast into the frailty of a shared time-space. My intention is to peer into this domain, to observe the gestures and the physical responses of the subjects that I work with, and to highlight the dynamics of the bodies in the work. I create situations in which actors and spectators face each other and ask: "What do these bodies feel? What am I feeling right now?"

BIOGRAPHY

Buenos Aires, 1981.

Since 2008, he exhibited widely in Argentina, and participated in shows in Barcelona, London, Hamburg, and Los Angeles (CalArts and Space Collection). He has had solo exhibitions at MCA Denver and at David Smith Gallery, in addition to numerous solo gallery and museum exhibitions in Argentina, including at BienalSur, Fundación OSDE, Museum of Contemporary Art Rosario, Centro Cultural Recoleta, El Cultural San Martín, La Ira de Dios, Laboratorio de Festival, ThisIsNotAGallery, and Nora Fisch gallery. Recent prizes include the 2nd Place for the National Award of New Media and Installations in 2012, the Young Artists Award of Museum of Contemporary Art Rosario in 2013, and two honorable mentions for the Lucio Fontana Award. He co-founded and co-edited the Buenos Aires-based art magazine *Sauna* (2010-2014), co-organized *Bonzo Project*, a platform for exhibitions in houses scheduled to be demolished in Buenos Aires (2015-2016), and currently co-organizes *Demi-Monde*, an itinerant performative night club. He also worked as head installer at Fundación Telefónica, exhibitions manager at Braga Menendez gallery, and producer of special projects in public spaces for the Ministry of Culture of Buenos Aires. Currently, he is coordinator of the visual arts department and exhibition designer at the Centro Cultural Kirchner in Buenos Aires where he worked directly with international institutions like Fondation Cartier Paris, MOLAA and MACBA, and also curates independent projects, residences and gallery exhibitions.

He lives and works in Buenos Aires.

www.guidoignatti.com.ar
guido.ignatti@gmail.com
+54 9 11 3376 5869

COMPLEMENTARY TEXTS

Unsettling the Museum

By **Andrea Giunta** (Translated by Jane Brodie)

The words “pervasiveness,” “slippage,” and “misalignment” aptly describe many of the practices that make themselves felt on the Buenos Aires art scene today as part of an institutional critique different from the one that followed the Argentine economic and social crisis of 2001. In that earlier moment, artists collectivized their practices on the urban stage and at popular assemblies. That sense of urgency is no longer so keenly felt. At stake now, rather, is an art bound to the local less by its political content or collective forms of production than by collaborative actions that shape networks between spaces, functions, artists: collaboration rather than the collective, associative practices rather than activism.

Some artists from Buenos Aires have decided to hold back time, to insert a delay into museums and the history of Argentine artworks. Certain words—not concepts—can give us a sense of the atmosphere: the multifunctional artist; alternative ways into the museographic institution, with a focus not on walls, but on interstices, slipping into the white cube; occupying unexpected spaces in the city to turn them temporarily into exhibition spaces; inserting domestic or work environments into art institutions; delay produced by the repetition of a linear, progressive, or teleological action; technological lag that stages a dialogue between different technologies—a constant back and forth between the analog and the digital; the use of erasure, displacement, defamiliarization; reference to different Argentine painting traditions; and the activation of texts and of visual repertoires. Many works being produced in Buenos Aires today formulate a particular interrogation of the past and of the present, one not based on the logic of the memorial but of the Post-it, the note that—through isolated details of daily life and toil—reminds, associates, and creates.

Guido Ignatti partakes in many ways of this understanding of artistic practices. He is an editor, an art installer, a curator, a cultural manager, a writer, and many other things—always coupled with the word “artist.” As a multifunctional artist, he covers the entire range of what Pierre Bourdieu described as the intellectual or artistic field. He performs all the roles that establish the legitimacy of a work of art and determine its status. That versatility also informs the political decision to snatch a measure of power from the art world. Rather than opposing institutions or questioning the discourses of art criticism, Ignatti intervenes from within those fields. Thus, he has installed and curated exhibitions, and he formed part of the editorial team of *Sauna*, a magazine that, in its thirty-three issues, actively engaged various debates in the art world. He is currently involved in *Project Bonzo*, which creates exhibition spaces in buildings soon to be demolished. The unexpected produces new ideas.

The four installations he is presenting at MCA Denver are an intervention that upsets the meaning of the institutional space. *No Matter Paintings* distort painting’s manual process by means of computer design, which, though initially cold, grows warmer due to the decision to project the images onto an organic material, wood, which brings them to life. The designs make reference to Argentine art history, specifically to *Perceptismo* (1947), a movement tied to postwar abstraction, and to Raúl Lozza, who—as part of that movement—attempted to keep alive, from Buenos Aires, the imaginary of the future that Europe could no longer sustain.

Ignatti’s lines and patterns, and even his colors, evoke that abstract universe where plan, protocol, and method aspired to universalize forms in order to produce an art with a system. Ignatti develops and breaks down Lozza’s process, interrogating perfect forms with digital production methods and jamming or hijacking that process by means of life itself, the life of planed lumber whose veins are nonetheless visible.

Vegetal life takes center stage in *Recovery Systems for Facing Catastrophe*, a fake patio with plants in smashed flowerpots. Ignatti is, in some way, able to make reparations after this “catastrophe” by propping up and disciplining the plants’ stalks so that they can keep growing. This is, in a sense, a biopolitical device or *dispositif*. A network of tensors vibrates in the intensity of the vegetation disciplined for the sake of the reproduction of life. Furthermore, this installation delegates responsibility for keeping it alive to the museum.

Whitewash just barely lets on that something was once there. The painted installation is a reminder of the urban economy of walls endlessly graffitied and whitewashed, as well as the long tradition—in Latin America and elsewhere—of urban censorship. What is covered here—we know because the artist tells us—is a text about social condemnation and gay love. The power of a derogatory word, *puto*, drawn between disdain and infatuation. The work is bound, in a way, to an earlier work (performed and exhibited at the &Now Festival, CalArts, 2015) in which Ignatti, using a typewriter for the first time, produced a text that he then compressed. All the drafts written over the course of three sessions are hidden in a frame in which the words *La experiencia no puede transferirse* (experience cannot be conveyed), typed on the top sheet of paper, can barely be made out.

Locked Room interrogates the most basic definition of the museum as exhibition space. Crisscrossed pieces of wood and lights take up an entire gallery that we cannot enter. We can just glimpse, through two openings, what is happening inside. Hence, the museum’s ability to display and the viewer’s ability to visit the space are restricted. The work raises the question of the function of the institution and of the viewer, and restores the role of each—to make think and to be able to think. The museum as a place for knowledge rather than for displaying objects.

The exhibition *Guido Ignatti: Setup* problematizes the entire art system. The naturalness of the exhibition of painting is upset; norms for the preservation of nature, here art, are established; the message of the street is imported in the format of the inner wall; access to one of the galleries is blocked, making us imagine what we cannot get at. Interferences in the very nature of the museum space are, in a sense, an attempt to decolonize its parameters—which is something Guido Ignatti has been doing intensively within the logics of the art world in Buenos Aires. Politics, in this context, is the administration of meaning, a practice of resistance that displaces and condenses functions, that redistributes them to give shape to a different form of knowledge. His exhibition turns over to the museum and to the viewer responsibility for finding, in his enigmatic proposals, their own roles, their own questions, their own desires.

Published in the catalog *Guido Ignatti: Setup*, MCA Denver, 2016

Another Place

By Patrick Greaney

For *Setup*, Guido Ignatti created four installations that form a trajectory, moving from a darkened interior room to a mural exposed to the street. These installations are set up to enable, and to put into question, aesthetic experience. In them, Ignatti asks how the artist's hands imbue ordinary materials – like plywood, houseplants, and whitewash – with power and mystery. In his environments that oscillate between the everyday and the enigmatic, Ignatti invites reflection on art's pleasures and pitfalls, on what art can offer and withhold.

Ignatti's "tapiados" crystalize these concerns. In Spanish, "tapiado" is the term for a barrier that walls up a window, a door, or a gap between buildings. Ignatti's first tapiados, made between 2012 and 2014, were built using found wood that was already painted. To produce his more recent tapiados, Ignatti uses standard wooden boards to build a base and construct layered compositions that he then partially paints; the final step is the addition of fluorescent fixtures in the interior. Ignatti mimics the action of barricading and thereby creates the illusion of a closed-off, partially hidden interior. By not hiding the wires, ballasts, or bulbs, he foregrounds this space's artificial, fabricated nature. The trompe l'oeil outs itself but this doesn't dispel the false depths it produces.

The tapiados also don't conceal the fact that brute force was required to make them. This is especially clear in *Locked Room* and *Tapiado*, the extension of *Locked Room* into the gallery of *Recovery Systems for Facing Catastrophe*: taken as a pair, they make it seem as if Ignatti has made an effort to block access to the museum. In all of his tapiados, it looks like Ignatti puts in hard physical labor, using simple construction materials, to hold back something with great potential or to protect something fragile. How exactly to understand that "something" is an open question. Since Ignatti has written about the centrality of pleasure for his practice and art in general, it's possible to think of their containing and contained energy as erotic, their hiding and revealing as eliciting the viewer's desire.[1] It's also possible, like some reviewers of Ignatti's exhibitions, to think of the tapiados as political works that conjure up images of protest barricades, clandestine detention centers, and Argentine or global political and economic crises.[2]

The "something" at the heart of the tapiados might also be the transcendence once guaranteed by art, that "something more" that art requires.[3] The tapiados' indication of the fictional nature of that transcendence might be an attempt to save it, or at least some remnant of it. To further this interpretation, the tapiados could be seen as dramatizations of the "crisis of the easel picture" as it appears in Clement Greenberg's classic 1948 essay with that title:

The easel picture...cuts the illusion of a box-like cavity into the wall behind it, and within this, as a unity, it organizes three-dimensional semblances. To the extent that the artist flattens out the cavity for the sake of decorative patterning and organizes its content in terms of flatness and frontality, the essence of the easel picture...is on its way to being compromised.[4]

By simultaneously creating such a cavity and highlighting its illusion, Ignatti might be continuing the compromise examined by Greenberg and attempting to "salvage" something of "the

particularity...of the great painterly idioms of the past." [5] Ignatti does not seem to adhere to positions that call for the end of the painting-as-window and insist, in the vein of some concrete painters, that "a wall must be nothing other than a wall." [6] As Andrea Giunta writes in her essay in this catalogue, Ignatti "evokes that abstract universe" of modern Argentine painting, along with its "imaginary of the future," but also "jams and hijacks" it. For the artist and the viewer, there is something productive, and pleasurable, about continuing in this liminal area – or lurking in this salvage yard – between the easel picture and its overcoming.

For Greenberg, it is the "decorative" that threatens easel painting by "infecting" it "with a fatal ambiguity." [7] It's fatal because, for him, it implies a surrender to "the feeling that all hierarchical distinctions have been, literally, exhausted and invalidated; that no area or order of experience is intrinsically superior, on any final scale of values, to any other area or order of experience." [8] Formulated differently, this loss of hierarchies might also be promising. It might foster a heightened sense of perception and an awareness of a wider range of phenomena. Ignatti's tapiados enable just such an attitude, refocusing attention on the precarious urban structures, not just in Buenos Aires, that resemble his tapiados: scaffolding, pedestrian barriers, provisional constructions covering holes in the sidewalk.... Seeing them anew doesn't romanticize them; it recognizes them as objects and scenes worthy of consideration, critique, and affective investment.[9]

Ignatti started making tapiados after years of creating works that, in ways recalling the *arte light* of the 1990s in Argentina, modify and appropriate forms of decoration and ornamentation (that is, forms of life): works like *El Techo* (*The Ceiling*), molding and a band of pink wallpaper base installed in the bathroom of the Centro Cultural de España de Buenos Aires; *Honduras 3873 #1* (*3873 Honduras St. #1*), made of found tiles from a demolished building at that address; and the wallpaper collages of *Habitación* (*Room*) (2009).[10] These all draw on the latent energy of their materials, evoking their middle- and working-class historicity.[11] Another group of Ignatti's works, created on and for the street, connects art, design, and graffiti: *Diálogo* (*Dialogue*), in which he paints over a political slogan ("Dialogue"); *Sin título* (*publicidad interior*) (*Untitled [interior advertising]*), the illicit insertion of patterned wallpaper inside frames intended for advertising; and *Catedrales abandonadas* (*Abandoned Cathedrals*) (2011), in which he covered the windows of a truck abandoned in front of the Braga Menéndez Gallery in Buenos Aires.

Displacement is the key movement in all these works. When Ignatti puts things where they don't belong, this doesn't erase distinctions; it draws attention to them and makes them productive. Perhaps he does this to maintain as much as possible a trace of latency or noncoincidence in his works, which often seem to be more, less, other, or elsewhere than they actually are.

Ignatti says as much in the first sentences of the laconic text accompanying his 2014 exhibition *Luz de día* (*Daylight*) at the Museum of Contemporary Art of Rosario: "Another place is possible even if it's the same place. Another place is possible in these four walls that always speak of other places." Places don't have to be just what they are; they can become other than themselves. In Ignatti's MCA Denver exhibition, this nonidentity is perhaps most visible in

Whitewash, his mural that uses the conventional methods of Argentine political street painting to spell out a love poem, written by Ignatti, that includes the Spanish words “puto” and “maricón,” which can be either insults for gay men or warm forms of address among gay men. The poem first uses them aggressively and then transforms them into terms of endearment.[12] Filling the wall with six to eight large letters at a time and then painting them over with whitewash, it took him many days to write out his poem’s nineteen short words. [13] Just as in his 2015 CalArts performance *A Text about Contemporary Art*, where Ignatti used a typewriter for the first time, here he had to master a new form of writing, painting letters in an emphatically embodied performance. The writing is illegible, but recognizable as street painting for anyone familiar with Argentine cityscapes. Up close, the work looks like an informal painting.

Another word is possible even if it’s the same word: Ignatti buries one set of acceptations under another, and then paints over the whole process in a space that is visible from the street. (Here, and throughout the exhibition, Ignatti takes full advantage of architect David Adjaye’s porous building.) The final layer of whitewash is an erasure, but it’s also prep work for some future form of writing, some other kind of aesthetic or political operation. In *Whitewash*, queer content becomes latent, not fully in the here and now, present only in the visible and tactile reminders of the past of its creation and as a rich, mottled surface that, one day, a new script might cover.[14] This may just be another way of describing a banal fact that could also be a bit utopian: the “definitive inconclusiveness” of many urban structures and most street painting and graffiti.[15]

Ignatti’s installations *Locked Room* and *Recovery Systems* are also definitively incomplete. Peeking through the slats of *Locked Room* reveals its insides, but its painted exterior is mostly hidden, flush with the gallery walls. The entire surface would be visible and the work fully experienced only if the museum that surrounds it were torn down. *Recovery Systems for Facing Catastrophe* illustrates two methods for saving houseplants after a disaster: propagation by cuttings and an apparatus of wires and grow bulbs. Just as his *No Matter Paintings* and tapiados draw on the history of Argentine abstraction, this installation offers a DIY version of Argentine “systems art” from the 1960s and 1970s, especially Luis Bénédict’s installations that use plants and animals.[16] Ignatti’s installation is open to an uncertain future, since it’s organic and in need of constant care from the museum.

Recovery Systems includes a drawing with instructions for growing cuttings as well as two photos of cuttings in domestic settings. A third photo just seems to declare: voilà, the hand of the artist with his material. But there’s something else going on. Ignatti’s tattoo of a banana leaf reveals an intense intimacy with his material. This photo can serve as an allegory for the unsettling effects of installation art. Visitors encounter things from their individual and collective everyday life, like the most common houseplants, but also feel that something is slightly off.[17] They have been temporarily emancipated from their pragmatic relations to things and situations. This could be thought of as a kind of distance, but in Ignatti’s work it might be better conceived as nearness. Visitors must press up against the walls of the *Locked Room* to see inside, and they are required to traverse the projector’s beam in the installation of *No Matter*

Paintings if they want to walk through the room. In conversations during the opening and in tours, they’ve wondered what will happen to the plants during and after the exhibition, caring about them in ways that many people don’t when thinking about their own plants. Ignatti’s works have gotten under their skin.

Published in the catalog *Guido Ignatti: Setup*, MCA Denver, 2016

[1] Guido Ignatti, “La marca del deseo y del no: Sobre el artista con esa manera recurrente de trabajar,” *Sauna* 1.3 (2010), http://www.revistasaua.com.ar/01_03/05.html.

[2] For one critic, Ignatti’s tapiados are “halfway between *Olympic Garage* [a film about a clandestine detention site during the Argentine Dirty War] and the urban landscape of Argentina during the 2001 crash,” while for another they are “a characteristic sign” of the global financial crisis of 2007 and 2008. See Daniel Gigena, “Dispositivos a la vista,” *La Nación*, 12 December 2014; and the unsigned review “Luminosidad en tiempo real,” *Página 12/Rosario*, 17 March 2015.

[3] Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 78.

[4] Clement Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture,” in Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 154.

[5] Benjamin H.D. Buchloh, *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015), xxxix.

[6] See Rhod Rothfuss, “El marco: Un problema de plastic actual,” *Arturo* 1 (1944); Abraham Haber, *Raúl Lozza y el perceptismo: La evolución de la pintura concreta* (Buenos Aires: Editorial Diálogo, 1948), 43.

[7] Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture,” 155.

[8] *Ibid.*, 157.

[9] For an example of such attention to the city, see Beatriz Sarlo, *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009), especially 37-58; and Andrea Giunta, *Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* (Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014), 152-56.

[10] On “wallpaper” as Greenberg’s shorthand for the threat posed by the decorative, and on how many artists (including Andy Warhol, General Idea, Robert Gober, and Christine Lidsky) have used wallpaper to intervene “in hierarchies of the high/low” and celebrate “the decorative as a specifically queer form,” see Elissa Auther, “Wallpaper, the Decorative, and Contemporary Installation Art,” in Maria Elena Buszek, ed., *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), 115-134.

[11] This may be the only point of contact with the “trash” aesthetic of a previous generation of Argentine artists. See Inés Katzenstein, “Trash: Una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación” in Fernando Farina and Andrés Labaké, eds., *Poéticas contemporáneas: Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (Buenos Aires: Fondo nacional de las artes, 2010), 34-38, especially 34. On this aspect of Ignatti’s works, see Silvina Pirraglia, review of the exhibition “Habitat: Fabiana Barreda, Guido Ignatti y Ana Wingeyer” at Nora Fisch Gallery, Buenos Aires, *TRAC / Taller de Reflexión en Arte Contemporáneo*, October 2011, <https://paralelotrac.wordpress.com/constelacion-trac-0-5/bitacora-silvina-pirraglia/>

[12] On this specific genre of wall painting, see Lyman G. Chaffee, “Political Graffiti and Wall Painting in Greater Buenos Aires: An Alternative Communication System,” *Studies in Latin American Popular Culture* 8 (1989), 37-60, especially 39; and the film *Cuerpo de letra / Embodied Letters*, directed by Julian d’Angiolillo (Buenos Aires: Los Andes Cine and El Nuevo Municipio, 2015).

[13] Here is the text of the poem: “Puto de mierda. / Sí, vos, puto de mierda. / Puto, maricón. / Puto hermoso. / Sí, vos, puto mío. / Te amo maricón.”

[14] See José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009).

[15] Sarlo, *La ciudad vista*, 73.

[16] Mariana Rodríguez Iglesias, *Consignas de responsabilidad*, curatorial text for the exhibition “Sistemas de recuperación ante la catastrophe” at Nora Fisch Gallery, Buenos Aires, 2015.

[17] This reading of installation art is indebted to Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, trans. Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson (New York: Sternberg Press, 2012).

Recovery Systems for Facing Catastrophe

By **Mariana Rodríguez Iglesias** (Translated by Daniel Melo)

DUTIES AND RESPONSIBILITIES

Players

- The players are randomly distributed within the exhibition space. They're able to move freely among the works. Even though there isn't a limit to the number of players, they aren't all equal in appearance.
- There's a unique player – the artist, inherent in the work.
- There's a player – the gallerist, previously selected.
- There are numerous players – the spectators may carry out diverse roles. There are curious onlookers, colleagues, art dealers, collectors, critics, adoring fans, philosophers and extraterrestrials.
- It's not a board game and neither is it a competition. There aren't dice, a ball or pieces to move. Don't' look for those. There are steps, a series of duties to which you can respond. The experience is non-transferable.

First Step

Decide which role is yours. Not finding yours? Propose one. You'll be heard. If you decided that you're a collector or an art dealer then the fourth step is for you. Go ahead! Don't be lazy – we already know all you want is to acquire the piece. In any case, we suggest that you follow the steps below.

Second Step

Decide what it means for you that an artwork can be alive, that it's never finished. Don't' ask whether or not this is an artwork. I'll remind you that this is 2015 (if not, Google Beus_700_robles_ or Benedit_Fitotrón). Better yet, ask for all that it triggers for you to be perceiving a "living sculpture" in a gallery space. Did you think about this artwork's future and how it's tied to the attention it receives in the present moment? Did you ask what will happen with the pieces in the gallery's day to day or when the exhibition is over?

Third Step

You can learn to multiply this artwork. What the multiplied artwork turns into depends on you. Did you notice that this artist and amateur gardener turned his rudimentary knowledge of plant cutting into a work? What does it mean to you that an artist hasn't needed to be a professional in order to circulate a practical and vital wisdom such as this?

Fourth Step

You're a collector or you're about to acquire a piece. Did you realize that you're going to have to take care of it? Did you already notice that this work doesn't become part of a collection like any other, that acquiring it means confronting three future possibilities: (a) let the plant die and the work becomes a sterile micro-habitat due to negligence, (b) take care of this living entity and allowing it to grow, it expands and even, who knows, you survive it and the artist becomes a family legacy and the plant ends up taking root on your grandchildren's land or (c) in addition to taking care of it, take advantage of the instructions on how to multiply the work in order to make many more works, numerous cuttings that is, making it a work in multiple. Under these conditions, would you give an Ignatti? Do you know which action you'll take?

Fifth Step

Hold on a second. Inhale and exhale. Fill your body with fresh air. Now, ask the following: Where does the work occur, in the order that challenges us or the subject it represents? How does its artistic status depend on that there's a third party that buys and reproduces it? Imagine that these pieces aren't for sale. What will happen with the work, will it retrospectively be turned into mise-en-scène?

Text for *Sistemas de recuperación ante la catástrofe*, Nora Fisch, 2015



Avenida Córdoba 5222 | Buenos Aires, Argentina | +54.911.6235.2030 | contact@norafisch.com | www.norafisch.com