

7 Abril – 4 Junio · 2022

CASA.ATLAS.BALSA

LEANDRO COMBA

DIEGO OBLIGADO
galería de arte

Colaboración:

Alicia Randazzo

Diseño y maquetación:

Joaquina Parma

Fotografías de obras:

Laura Glusman · Andrea Osters

Impreso en abril 2022.

Rosario, Argentina

• De la forma franca a la intuición constelativa

Nancy Rojas

“Si el universo no estuviera movido por un mecanismo muy simple, se descompondría”.
Jean Cocteau¹

Si el tiempo estuviera fuera de quicio –quizás ya lo está– estaríamos asistiendo a una desintegración molecular sin retorno. Es difícil saber si ya estamos en ese momento. Lo único que hoy podemos aseverar es que esa condición se nos aparece cada vez con más frecuencia como una constante fantasmal, como un detonante de nuevas fragilidades que se filtran en guerras y alianzas entre humanos, especies, objetos y territorios sedimentales. En esta trama, la resistencia parece tomar la forma de la simplicidad que, a contrapelo del confort, se caracteriza por una urdimbre de mecanismos claros y sencillos que inhiben las pulsiones de pérdida y, con ello, la sensación de una eterna caída libre.

La obra de Leandro Comba, y me atrevo a decir que también su praxis curatorial, preconiza este modelo de supervivencia que sorprendentemente no está ajeno a la complejidad. En un contexto de simultáneas revoluciones moleculares, su trabajo refleja la audacia que implica apostar hoy a procedimientos elementales, a formas netas e inteligibles que pueden leerse con relación a una necesidad muy propia del gran afuera: la de releer el mundo para “vincular de diferente manera sus trozos dispares, redistribuir su diseminación”.²

En este sentido, no es casual que la serie a la que refiero en este texto recurra a las coordenadas conceptuales de un formato que es también una práctica: la del atlas. Según señala Didi Huberman, como “práctica materialista” ésta presenta una dialéctica esencial que vela por la soberanía anónima de las cosas.³

Esta serie que Comba comenzó a desarrollar entre 2021 y 2022, se suscribe también al impulso de una cartografía que se inicia con un método particular. El artista empieza con el trazado de un plano sobre una plancha de MDF. Las piezas resultantes son tres, por lo que los planos que traza corresponden a tres espacios diferentes que forman parte de sus ejercicios de transacción cotidiana, donde de alguna manera se ensamblan sus oficios como artista, como diseñador de montaje y como curador. Se trata del living de su casa –centro de sus operaciones

tallerísticas–, la sala de exposiciones de la galería Diego Obligado y un piso del macro (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario). Luego procede a grabar ese contorno para, a posteriori, cortar toda la superficie en listones de partes iguales. Deja sutilmente que los recortes se desordenen descomponiendo la imagen originaria y volviendo a elaborar un nuevo repertorio: un patrón constelativo. Estas acciones, constitutivas de un instructivo útil para ejercitar la potencia del azar, se repiten en la realización de cada una de las obras componentes de esta tríada. Así Comba se aproxima a una configuración narrativa episódica que, por su determinación formal y su adicción a la facilidad (no es casual la elección por el fibrofácil como recurso principal), polemiza con uno de los atlas más inspiradores y enmarañados de los últimos tiempos: el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, datado entre 1924 y 1929. Sin embargo, se acerca igualmente a éste por rozar la convicción de que el “desorden sólo es sinrazón para quien se niega a pensar, a respetar, a acompañar en cierto modo el troceamiento del mundo”.⁴

Está claro que la metodología de Comba se inscribe en la búsqueda de un nuevo orden atravesado por las coartadas implicadas en sus propias retóricas de lo cotidiano; en este caso, en sus modos de transitar y practicar el espacio artístico. Es por esto que podemos revelar tres instancias sobre las que es posible pensar su trabajo. La dimensión concreta-espacial, la dimensión procesual-afectiva y la dimensión curatorial. Tres universos que crean una suerte de retícula de la que se desprenden distintas capas de sentido que oscilan entre el repliegue y una cierta propensión a lo mínimo, al grado cero de la materialidad, de la forma y del relato.

En definitiva y consignando las paradojas de la semántica atlántica, estas construcciones auspician una forma visual de conocimiento reservando una sensibilidad que fluye bajo la nómina de tres semblanzas (casa, galería, museo) que parecen estar dispuestas a negociar entre sí. Apelan, cada una de estas piezas, a un desplazamiento de la formalidad programática para propiciar un acercamiento lento al elogio de la intuición. Es decir, se inclinan a una depuración que vela por la grandeza de lo simple alimentando una noción performativa del espacio, donde la transformación y sus derivas constelativas se tornan claves para vivenciar la vincularidad en un mundo, el del arte, lleno de lugares e historias fragmentarias, secretas, silentes, superpuestas y replegadas.

1 Jean Cocteau, *Opio: diario de una desintoxicación*, Buenos Aires, Nulú Bonsai Editora de Arte, 2019, p. 31.

2 Didi Huberman, *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?*, cat. exp., Madrid, TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 19.

3 Didi Huberman, *Atlas...*, op. cit., p. 58.

4 Didi Huberman, *Atlas...*, op. cit., p. 43.

• S/T (Multicapas)

Georgina Ricci

28 de marzo de 2022

Delicada pintura de rodillo y brocha gorda. Salida laboral antes que tradición cultural. Reivindicación de la artesanía en el imperio de lo tercerizado, autonomía de las tareas accesibles como opción sensible.

11 de marzo de 2022

Convocar en un texto las variables de un proyecto complejo y decidir hasta qué punto dar cuenta de los mecanismos esquivando el riesgo de desvelamiento. El misterio es la carne elusiva de la obra de arte y se necesita habilidad de cirujano para desollarla. Ante el riesgo de la evidencia o la broma los artistas mantienen el silencio. Será por eso que las escribanas y los verduleros, las ingenieras y los mecánicos se sienten excluidos de las liturgias del arte. El mecanismo más ramplón es el ocultamiento. Existen artistas más sofisticados, pero una exposición es ante todo una adivinanza para sus espectadores (de espectáculos hablamos). Sin embargo hay otros misterios densos, oscuros e indecibles. Esos son los jugosos, los que transforman, los que nos dejan conmovidos. No necesitan mecanismos de borramiento para morder el misterio. Puede decirse todo: el relato alimenta al agujero negro de fuerzas atractivas. Cada vez es más difícil toparse con ellos, como una mina de la que han drenado sus vetas. No creo que el mundo se haya secado de riquezas: ir hasta la esquina podría aún ser una aventura. Pero el sistema del arte con sus burocracias y sus mecanismos de tamización-selección-exclusión arrasa con la posibilidad de lo indecible. El sistema de arte es un dispositivo de la máquina totalitaria del capital y queramos o no, a pesar de nuestras disputas y tensiones, lo abordable, lo enunciable, lo posible suelen mantenerse dentro de los márgenes de la productividad, la utilidad y la seducción mercantil –claro que hay mercados y mercados, y aún las instalaciones más efímeras, o más bien ellas, son las que encuentran mejores compradores–. Mientras más viejos nos ponemos, los que trabajamos en las bambalinas del arte, más perdemos la esperanza de encontrarnos con esa chispa: la tarea se reduce a ecuaciones políticas. Los mecanismos de ocultamiento se repiten, se vuelven conocidos y nos resultan obvios al punto de que prevalece una desconfianza aburrída. Perdemos la fe en la práctica y repetimos las coreografías acordadas, exiliados en un nihilismo inerte. La exposición se vuelve un cachivache ordenado y prolijo, aceptado y esperado.

10 de marzo de 2022, 18.58 horas

Pienso precipitadamente cosas: la altura de la silla donde me siento, ¿afecta lo que escribo? Muerdo el vigilante

y descubro que está relleno de dulce de membrillo y me propongo ser una nueva yo y, que desde ahora me guste. Diecisiete minutos antes crucé a un señor al que le faltaba un brazo y recordé haber leído alguna vez que las grandes catástrofes no afectan esencialmente a las personas: son acontecimientos que las trastocan, pero con el tiempo vuelven a su modo psíquico inercial. Me he aferrado a esa idea para conjurar los posibles sucesos desafortunados a los que somos vulnerables. Hace dos días alguien hablaba en la radio sobre que cierta decisión era equiparable a elegir entre perder un brazo o una pierna. Me puse a pensar muy seriamente que preferiría perder un brazo, lo que es realmente curioso ya que pareciera que esta ocasionalidad podría trastocar más mi vida que sacrificar una pierna. Puede que no sea seguro escribir estas palabras: me debato entre el placer de acertar una profecía que me tulla y el talismán de mencionar lo absurdo. No creo ser una persona creyente, aunque me descubro en este desliz mágico. Debería poder escribir un texto sobre unas obras y todo el enorme estímulo que me provoca esa serie de objetos, pero me desboco sobre un texto personalísimo y anómalo. A la vez sé que es el mejor homenaje que puedo hacer: un proyecto tan conmovedor que me saque de la fobia a lo obvio, lo cursi y lo tonto. Que me haga hacer. Como una adolescente inconsciente que cree en algo como *hacer*.

23 de marzo de 2022, 21:45 horas

Ayer una amiga me contaba que otra amiga estaba estudiando algo llamado “el diseño humano”. Quisiera cursar una carrera que tenga esa materia, pero no estoy segura de en qué rama del saber estaría ubicada. El *diseño humano* indica que hay personas que son “proyectores” según lo que pude o quise entender. Se trata de gente que trabaja desde la energía de los otros: hay cierta pérdida de autonomía en favor de una sinergia de lo colectivo. Mi amiga me dijo que ella y su amiga eran proyectores. Yo creo ser proyector. L.C. es proyector. Temo que el gremio de los proyectores está compuesto por muchas personas que considero. Vislumbro que hay una ética en esto: tratar de no molestar con un exceso de individualismo que agregue objetos al ya infestado horizonte de sucesos. De más está decir que difícilmente los *proyectores* formen parte de la historia. Tal vez haya excepciones pero son equívocos. La invisibilidad es elegancia y maldición. Los cultores de lo invisible percibimos a los camaradas, los admiramos y estimamos. Pero mantenemos las distancias. Revelar la visibilidad de la invisibilidad del otro supondría una traición. Tal vez escribir este texto supondría la exclusión final, mi paso decisivo al mundo de los parias.

Rápidamente me recompongo y recuerdo que los invisibles tenemos una facultad maravillosa: invisibilizar todo lo que tocamos, seguramente este texto pase al olvido y se pierda para siempre. La membresía seguirá intacta.

10 de marzo de 2022, 23.13

De alguna manera L.C. descubrió algo. Él sabe algo. Él siempre tuvo secretos. Transita las sombras del misterio. Pero ahora es distinto. Sabe de un modo que no tiene que ver con ocultar, sino con algo más cercano al despertar. Hace unas semanas hablando con él entendí algo sobre el misterio. Creo haber leído que la doctrina de la iglesia católica habla de la *bendición del misterio*: aceptar el misterio es un don. Nunca había captado esa idea hasta ese día. ¿Cómo un misterio, es decir, un no-saber puede ser una dicha? No entendía cómo podía seducir en lugar de revelar (inquietar) la noción de misterio. ¿Por qué los sujetos desearían entregarse a lo desconocido? ¿Quién elige, no solo no saber sino ni siquiera saber qué es lo que no podemos saber? Confieso mi necesidad y me retracto. Recién en estos días comienzo a intuir que allí se cifra el poder de lo religioso. No en el ocultamiento sino en asumir una indefensión intelectual tan profunda que nos libere de las obsesiones.

-

Hace tiempo que estoy impaciente por aprender cosas tan ajenas que ni sé dónde buscar. No creo haber sido buena alumna en la escuela, pero estoy sedienta por la frescura del descubrimiento. Me vuelvo adulta y el sedimento de lo recorrido obtura la esperanza de algo diferente. A veces pierdo la esperanza. Me rectifico: he perdido tanto la esperanza que hoy no estoy segura de que sea la esperanza la emoción que siento. Tengo dificultad en reconocer las emociones bajo capas y capas de pensamientos. Quiero pensar de otra manera. Quiero pensar en materiales. Quiero sentir en prácticas. ¿Cómo se hace eso? Parece que Leandro Comba encontró un tesoro. No importa nada que haya una exposición: ¿sabe Leandro Comba el valor de su hallazgo? Es como si toda su vida hubiese sido una preparación para este momento. Yo lo veo. ¿Él lo ve? Pienso unos minutos y descubro que tal vez sea yo. Que toda mi vida es la preparación para un momento donde creo vislumbrar un misterio para el que no tengo palabras y para el que escribo sin parar.

-

23 de marzo de 2022, 23.55

L.C. es un *intuisor*. Acecha la intuición con una práctica monástica. Hábito secreto, cotidiano, silencioso del

que no sabemos nada. Hoy algo se revela. Aparece y se narra, porque ha sufrido una mutación profunda: no hay ocultamientos, el misterio ha transmigrado a una capa tan esencial que ni siquiera es necesario el velo. Incluso más: hay que narrarlo. Hay que narrar que el proyecto se inició como una narración en modo de crónica. *Decir* para abonar el misterio de la memoria, la experiencia, los afectos. Todo se pliega en el vértice imposible que configura (condensa) tiempo, espacio, tacto, silencio, separaciones, cuerpos. Aburrimiento y revelación. Distancias y cercanía. El ejercicio de la vida se concentra en un agujero negro: todo lo chupa y solo queda la seducción de esa ausencia.

*

Seis tableros de multilaminado de ochenta por cincuenta y cinco centímetros cada uno. Lado corto apto para calzar en la cavidad que se forma en la parte inferior de la unión del brazo con el tórax y ser sujetado por la mano. Ajuste antropométrico. Quince milímetros de espesor. Placa desnuda. Orificios de montaje y traslado, variables. Bicicleta, modelo inglés rodado 26. Cada tablero realiza un máximo de dos viajes. Uno no deja su lugar. Tres escenarios cotidianos, habituales. Naturalizados e invisibles. Leandro Comba prepara los tableros, define las coordenadas de un plan. Pero, al inicio, en diciembre de 2021, tal vez no sepa exactamente cuáles serán las etapas.

Primero. Otorgar *agencia* a un objeto cercano, silencioso y modesto. Segundo. El objeto es convidado a una serie de desplazamientos en el espacio. Tercero. Leandro Comba se desliza en relación al objeto, se asume porteador y cronista de la experiencia. Cuarto. El objeto ocupa espacios indebidos: se cuelga a hurtadillas en la grilla de exposiciones. Cinco. El objeto ocupa el espacio: tablero *pero* cuadro, soporte, pizarra, máquina de grabación, ente con memoria del espacio. Hipótesis: si los museos son herederos laicos de los templos, la posibilidad de una experiencia levemente mística puede aún resistir entre sus paredes. Seis. Proyectar una migración de facultades a un objeto inerte, depositar en él la posibilidad de una experiencia. Trazar un itinerario. Desplazar el objeto, sentir su peso, tolerar la incomodidad. **Percibir desde ese entumecimiento.** Entrar a la sala, elegir un lugar (colgar o apoyar). Observar. Obligarse a un contexto absurdo. Someterse al tiempo de un objeto sin objeto. La luz, descubrir que la luz es otra. Que ese espacio habitual se vuelve extraño y misterioso solo un par de horas más tarde. Buscar lo exótico en lo cotidiano. Emprender un viaje sin casi salirse del camino. Oler. Aburrirse. Confiar en el espa-

• Una charla con Leandro

Sonia Becce

cio: darle tiempo, dejarlo revelarse, aparecer. Acostumbrar los ojos a la luz, acostumbrar la percepción a un espacio vacío. Vacío de lo que la ansiedad humana cree que es algo y descubrir que el vacío es una cantera de descubrimientos. No hablo del nirvana: hablo de paredes blancas, de salas de exposición sin cuadros, de repisas sin libros. Ejercitar una capacidad para interrogar lo inmediato y lo habitual al punto de volverlo ajeno. Encontrar el mundo en nuestra nariz.

*

(La escritura es, por lo pronto, tan ajena que puedo seguir nadando en ella. Temo que este tiempo de gracia esté llegando a su fin. Mientras tanto cada texto es una gimnasia de lectura del otro: me disfrazo porque entiendo que ese es el mejor modo de decir algo. No se revelan tácticas sino que se asume el tono. Sobre esa conducta camaleónica creo dos cosas. La primera: la elegante invisibilidad pone el foco en el otro; la segunda, puedo divertirme asumiendo reglas ajenas. Pero aquí, hoy, estoy en un problema: hablar de un proyecto que se aborda a sí mismo, que es crónica de su experiencia y que pretende delegar la agencia en los objetos me obliga a un texto de desvelamiento, me lleva a un límite de mi subjetividad y de mi capacidad de hacer. Pues aquí hago algo porque no importa. Porque un texto de exposición nunca importa, es una carta abierta al autor que todo el resto olvida. Si asumo el proyecto del autor me arriesgo a lo que él se arriesga: transformarme definitivamente. Un viaje cortito, como ir al kiosco para los otros. Pero la posibilidad de encontrar una nueva vida allí donde no esperaba nada.)

*

¿Qué sobrevive a la experiencia del arte cuando uno no cree ya en él? ¿Qué sobrevive al propio nihilismo? ¿Cómo entregarse a una experiencia que nos rescate de la marea del cotidiano? Una escena que se ha vuelto tan extensa que ya no recordamos un fuera de ella. Hoy entiendo que nos acecha una guerra silenciosa. L.C. decidió dar un paso que lo trastoca todo. Fue un movimiento imperceptible, tanto que los que estábamos allí no lo supimos. Los escenarios fueron los mismos: su casa, el museo, la galería. Los mismos recorridos en bicicleta, los mismos espacios cotidianos, alterados en lo mínimo: una placa de fenólico de tamaño transportable que lo obligaba a llevar su manubrio con una sola mano. Ahuecando la realidad hizo lugar a lo inesperado.

S. Becce. Cuando empezamos a pensar en una charla compartida, sugeriste que un buen modo de arrancar era hacerlo por el título de la muestra. A veces, la manera de nombrar alumbra la obra en cuestión, da indicios de la evolución del trabajo, devela algo de quien lo hace, mientras otras, desvanece al autor u opaca deliberadamente el sentido. Me gustaría saber si ya hay un título más o menos definitivo y en ese caso, cómo fue el proceso para encontrarlo.

L. Comba. Hubo algunos títulos dando vueltas, escritos en un cuaderno a modo de diario de trabajo. Mezclados con dibujos y extractos de textos leídos, aparecían cada tanto nombres posibles para la muestra, que fueron quedando perdidos entre las hojas. Uno duró bastante. Desde el inicio pensé en trabajar como lo haría un cronista, en mi caso, un cronista de lugares habituales, y dar cuenta del ir y venir entre esos espacios. Una crónica de viaje, por Boulevard Oroño, enlazando mi casa, la galería y el museo. Entonces, *Crónicas espaciales* tuvo su momento. Pero pasó el tiempo, las series iban creciendo y este título quedó desplazado por otro más directo y concreto: *CASA. ATLAS. Balsa* (Creo que será el título finalmente). Me gustó nombrar las fuentes: (Casa) unos de los espacios elegidos, (Atlas) el título de una de las series, y (Balsa) uno de los materiales con los que trabajo. Podría haber sido otro trío (Quizás: Museo. Multicapas. Fenólico) pero el primero tiene musicalidad, medio trabalenguas, muchas letras "a". Entonces, *CASA. ATLAS. Balsa*. -casi como un alias bancario- es hasta el momento el más probable. Me gusta pensar el título de la muestra desde el comienzo del proyecto, que transcurra y se deje afectar por los avatares del proceso...

SB. ¡Me gusta mucho ese título! Creo que habla de la obra, de las series... y de vos. Sintético y claro... pero a la vez enigmático. Tal como decís, podría haber sido un alias bancario. Y esa asociación tan poco frecuente y tan actual, ubica al espectador de una sola vez.

LC. Si, el título enfatiza lo que luego se verá en la exposición. Está compuesto por 3 elementos que pertenecen a diferentes cualidades de cada una de las 3 series, y en el momento en que ves las obras empezás a descifrarlo...

SB. Las 3 series en las que trabajaste, escalan en complejidad progresiva, así la 2 es más laboriosa que la 1 y la 3, más que la 2 y la 1. Hay una acumulación de capas, que implica asimismo una sumatoria de tiempo (dejar secar una capa de pintura, para aplicar la próxima) y en la última, el recorte ya no es un artificio de la pintura, sino un minucioso catálogo de formas. Y aquí es interesante aclarar, que ese proceso está contenido en obras llamativa-

mente pequeñas. Me consta que las series fueron apareciendo en simultáneo, o sea que no buscaste esa escalada, sino más bien que te la habrás topado y decidiste agrupar o catalogar las obras. Me gustaría saber más del proceso (¿mental?) que llevó a esta selección y clasificación.

LC. La serie 3, que finalmente se llamará *BALSA*, fue la que primero tuve en mente, sobre todo por el material. Quería volverme a encontrar con la madera balsa. Un material tan blando, tan frágil, tan de lo proyectual. Desde un principio tomé la decisión de llevarlo a un primer plano, tratándolo como si fuera roble de Eslovenia. Tal como aparece en los tutoriales íntimos que te compartí, comencé con la construcción de la maqueta de los espacios, pero rápidamente me di cuenta que no era ahí donde tenía que quedarme. Siempre me gusta la idea de evolución, de mutación... y es a partir de esa idea que aparece el desguace o el despiece de la maqueta. Un espacio expositivo desarmado, explotado y la posibilidad de trabajar bidimensionalmente esas piezas -un estado raro para la madera balsa- y disponerlas en varios cuadrillos. Cuadrillos trabajados con la idea de diagrama, de abstracción, de collage. Con la técnica de la marquetería, muy artesanal, muy minuciosa. Es claro que el tratamiento artesanal atraviesa ésta y las otras series. Es un modo de trabajar que me ayudó a concentrar fuerzas, a pensar en lo cercano, lo manual, lo físico, lo cotidiano. Un poco en sintonía con la idea de los espacios cercanos y conocidos: de casa al trabajo, ida y vuelta... insistir como un mantra en sacarle aún más provecho al día a día... Me viene a la cabeza la frase: "Desnaturalizar lo cotidiano".

SB. Me quedé pensando en la expresión *tutoriales íntimos*. Los revisé como a quien se le permite ingresar en la memoria de un proceso meditado, controlado, como si permitieses el acceso en clave -otra vez la analogía bancaria- a los usuarios elegidos con los que querés compartir la intimidad de este trabajo.

LC. Los tutoriales íntimos fueron un modo de registrar el paso a paso del proceso de cada serie. Fotografí cada acción nueva y lo que ésta le producía al material, cada capa de pintura, cada corte que me parecía trascendente, y así construí una suerte de instructivo de mi propio trabajo. Al comienzo lo pensé como un ejercicio íntimo, casi como un autoaprendizaje, luego al mostrárselo a amigos y colegas sentí que quizás sería un lindo modo de contar (transferir) la experiencia de los procedimientos a los demás.

SB. Volvamos a las Series 1 y 2, nos quedaron atrás...

LC. Esas dos series, también van en el mismo sentido que la 3: trabajar desde la factura artesanal, la acción sobre

la materia, la repetición y la insistencia sobre materiales comunes como el mdf o el fenólico, para tratar de extraer lo mejor de ellos.

SB. La concentración, el tiempo dilatado, el regocijo por lo manual, lo íntimo, parecieran ser características propias de lo que la pandemia provocó en algunos de nosotros. El descubrimiento de habilidades (o torpezas) que permitieron aventurarse en actividades menos conocidas para "matar el tiempo" y la incertidumbre del futuro, están en el presente de tu obra. De todos modos, y en tal caso, se reforzaron ciertos aspectos de siempre, pero no los veo como si hubiesen sido exploraciones a territorios tan desconocidos. Me gustaría saber qué pasó en "tu pandemia" con el trabajo artístico.

LC. Fueron momentos de experimentar la escala 1:1. De estar conectado con el presente. De revisar ideas y visitar proyectos. De lecturas y relecturas. De dejar de programar y planificar y estar en el aquí y ahora... Más allá de que los trabajos de esta muestra comenzaron post pandemia, de algún modo esa experiencia fue esencial para plantearlos. Así, una conciencia más profunda del entorno y una actitud contemplativa posibilitaron descubrir más potencial en los espacios habituales. En ese sentido, los espacios en que vivo, trabajo y tránsito fueron fundamentales en todo el proceso de creación.

SB. Me tonta pensar las obras nuevas como una exploración escultórica, una salida del plano, aunque se vean como 2D. Creo que hay una búsqueda allí, y a la vez un desafío a una especie de letanía que vincula tu profesión con tu quehacer artístico.

LC. Mi formación, mi afinidad con el espacio y la arquitectura, es algo que siempre utilizo como fuente de información e inspiración.. Me gusta dar el puntapié inicial a los proyectos artísticos desde allí. Y también, mis diferentes actividades y trabajos dentro del contexto del arte, enriquecen y expanden mi percepción a la hora de plantear mis obras. La construcción de las maquetas de los espacios ultra conocidos y trabajados me resulta estimulante. Me propongo conscientemente extraer y condensar aún más lo que parece evidente, obvio. Esa acción me interesa. Y por otro lado la noción de que una cosa se transforma en otra, idea que recorre todas las series. Me atrae que una maqueta se desarme, se descomponga y que sus partes constitutivas intuitivamente terminen en una suerte de diagramas planos. Lo escultórico o lo objetual, en las tres series, siempre están presentes, ya sea porque todo tiene cuerpo, materia, espesor, o fundamentalmente porque el espacio está en su génesis, en su origen...



MERIDIANO

DIEGO OBLIGADO
galería de arte

Güemes 2255. Rosario. Sta. Fe
www.diegoobligado.com