



# Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

## SUMARIO

# #20

## Marzo 2010

### Editorial: 20 números no es nada

Por Alejandra Glaze

#### ENTREVISTAS

### Entrevista a Gérard Wajcman

#### A propósito de su libro *El ojo absoluto*

Por Fabián Fajnwaks

### Conversación con Eduardo Medici

Por Viviana Fruchtnicht

### Entrevista a Diana Chorne

#### Del teatro privado al teatro público

Por Alejandra Glaze

### Entrevista a Jorge Alemán

Por Miguel Rep

#### ARTE DE PSICOANALISTAS

### El nacimiento de un pintor

Por Francisco-Hugo Freda

### Transfiguraciones

Por Germán García

### Calei-d'scópico

Por Sérgio de Campos

### El síntoma como una metáfora del arte

Por Guillermo A. Belaga

### Los instantes del arte

Por Mario Goldenberg

### Ética de la mirada y el psicoanálisis

Por Fabián Fajnwaks

### Soltar la voz

Por Adriana Rubistein

### Pianísimo

Por Néstor Yellati

### Dolly

Por Marcela Antelo & Zeca Freitas

### “No queda más que viento”

Por Emilio Vaschetto

### El ensueño apolíneo

Por Esmeralda Miras

### Arte y psicoanálisis

Por Damián Toro C.

### Psicoanálisis y Arte: respuesta al vacío

Por Carlos Gustavo Motta

### Predador presa

Por Jorge Malachevsky

### Pintar el síntoma

Por Mónica Biaggio

### Pinceladas Psicoanalíticas

Por Claudio Curutchet

### Por un final...

Por Silvia Bermudez

### Minimalismo

Por Viviana Fruchtnicht

#### COMENTARIOS DE LIBROS

### Les psychoses et le lien social.

#### Le noeud défait, de Pierre Naveau

Por Carolina Alcuaz

## PINTURA

## Conversación con Eduardo Medici [\*]

**Viviana Fruchtnicht**

*Para cualquiera que esté medianamente incluido en la cultura, Eduardo Medici no necesita presentación. Una vasta y reconocida obra, tanto en nuestro país como a nivel internacional, testimonian de ello. Pero Medici no es sólo el gran artista que es, también es un enseñante del arte, un maestro con mayúsculas, y – en mi opinión compartida por él mismo – un analizante de su propio proceso creativo.*

*Un breve intercambio de mails alcanzó para que aceptase gustoso el encuentro, por azar la invitación le llegó el día de cumpleaños y me supo decir, en ese momento, que lo tomaba como un regalo. Debo decir que el regalo fue para mí: una entrevista abierta que devino conversación, de la cual salí sumamente enriquecida.*

*Pocas palabras fueron necesarias antes de comenzar, nos encontramos en su taller de enseñanza, acordamos tutearnos, y acordamos que yo –que había decidido no tener preguntas a priori, salvo la primera- le fuera preguntando sobre lo que fuese surgiendo.*

*Con la convicción de que los artistas nos llevan la delantera, mi posición fue dejarme guiar por el discurso de este hombre, cuya sencillez es directamente proporcional a su dimensión artística. Nos resta a los psicoanalistas tomar el guante de aquellas cuestiones inéditas que Medici encuentra en el proceso creativo, y que generosamente comparte en esta conversación.*

**VF:** ¿Cuál es tu relación al arte y al psicoanálisis? Hablemos de eso.



**EM:** Mi relación con el psicoanálisis es posterior al arte. Yo estudié arte de chico, en una academia de barrio, de los 7 a los 15 años, después se corta, terminé el secundario y empiezo la facultad. En ese momento quedó como tapado todo lo que había hecho ahí. Empiezo psicología... en realidad empiezo medicina, dejo al año de medicina y me meto en psicología. Paralelamente empiezo un taller de escritura con un escritor que se llamaba Roger Pla, se me había dado por escribir. Roger Pla era amigo de muchos pintores: de Berni, de Anselmo Piccoli y sobre todo de pintores del grupo de Rosario. Yendo al taller me conecto de nuevo con la pintura, a través de él veo pintura, hablamos y eso queda así. En un momento dado, hablando tanto de pintura, se me ocurre ir al taller de un pintor porque sentía que no había ido a un taller de un pintor, hasta ahí la academia, el barrio, la profesora... le comento esto a Roger y me dice: "andá con Anselmo Piccoli", muy amigo de él, un pintor geométrico, y ahí es donde me conecto de nuevo con la pintura. Estaba a punto de terminar la carrera, tenía 26 27 años, y con Piccoli se me produce otra cosa ahí con respecto a lo que es la pintura, con lo que es el arte. No era solamente la copia, cosa que por una parte me vino bien como ejercicio pero no me sacaba de ahí. Terminó la carrera.

**VF:** Eso que se te produjo ahí con Piccoli, ¿cómo lo nombrarías?

**EM:** Lo que se me produjo ahí es la pulsión de pintar, lo que siento es ganas de pintar de vuelta. Tal es así que la digo a Roger Pla que no voy a ir más, que ahora quiero pintar, descubro que de repente algo pasó con Piccoli, algo transferencial con él seguramente. Me enganché, empecé a ver libros de pintura, a hablar con él y a meterme ya en el mundo más del arte. Pintaba, pintaba y pintaba, estaba muy enganchado, a tal punto que me recibí y al año dije: dejo la psicología, no quería saber nada con la psicología. En ese momento ocurren varias otras cosas, me caso y una serie de cosas, y trato de vivir de otra cosa. Cuando me recibí trabajé un tiempo en un hospital y dejo. Después me dediqué a esto, empecé a pintar y hacía otros trabajos. Al tiempo, en la medida de que no me gustaban los trabajos que hacía, retomé la psicología y empecé a ejercer un tiempo largo, pero la cuestión de la pintura era muy fuerte. Dejé el taller,

empecé a trabajar sólo, lo veía a Piccoli continuamente, charlaba con él, ya había conocido a otros pintores, y tenía un grupo de pertenencia en la pintura. Después vino la segunda época de dejar la psicología definitivamente cuando yo veo que la pintura me requiere mucho, empiezo a mandar a salones, tengo la suerte de entrar. Se van produciendo una concatenación de cosas, y me empezaba a molestar el psicoanálisis, la psicología, tener pacientes, no escuchaba (risas), estaba pensando más en el cuadro que en lo que me decían, y entonces...

**VF:** *Hasta ahí estabas practicando el psicoanálisis...*

**EM:** Claro, estaba practicando el psicoanálisis, ejercía en el consultorio, hacía grupos.

**VF:** *¿En el psicoanálisis dónde te formaste?*

**EM:** En la facultad, y después hice algunos cursos, pero estaba más dedicado a la cosa grupal en el psicoanálisis, trabajaba como terapeuta grupal, psicoanálisis de grupo en ese momento. Y después al final empecé a derivar los pacientes cuando ya estaba por dejar.

**VF:** *¿Te psicoanalizabas?*

**EM:** Me psicoanalizaba, con el análisis empecé muy temprano, a los 15-16 años y después fui cambiando de terapeutas. Hasta que decido cortar me llevó un tiempo, pensarlo, pensarlo y pensarlo hasta que... en ese momento empecé a tener alumnos y descubrí la enseñanza como un lugar que a mí también me gustaba, que era gratificante, me gustaba transmitir. Paralelamente yo leía mucho, siempre leí mucho, leo mucho y además de leer mucho de psicoanálisis yo leí mucho de estética, filosofía. Me interesaba también transmitir acerca de la enseñanza, no sólo el oficio sino, supongo, que cierta práctica y cierta formación me daba la posibilidad de poder anticipar algunas cosas que estaban pasando en el cuadro, en la tela, tratar un poco de ceñirme más al pintor que cada uno llevaba adentro. Me di cuenta que el oficio era sencillo de enseñar, lo que era muy difícil era sostener la pulsión y un deseo del otro frente a la pintura, hacerle dar cuenta que podía hacer algo.

**VF:** *Entonces, el psicoanálisis para vos, tu saber hacer psicoanalítico de algún modo está puesto en juego hoy, o a partir de que empezaste a enseñar, en la enseñanza.*

**EM:** Sin duda, creo que está puesto ahí. No en el sentido de interpretar un cuadro sino en otros mecanismos que tienen que ver con la creación, con el proceso. Me siento cómodo, siento que trabajo en un lugar que me gusta, no me gustaría tener un taller donde enseño el modelo vivo, o enseño la naturaleza muerta. Como me gusta trabajar especialmente sobre la imagen, sobre lo contemporáneo, eso me exige además a mí también formarme, seguir leyendo, investigando. Tomo la enseñanza también como un laboratorio de investigación para mí mismo en ese sentido.

**VF:** *Tu pintura es contemporánea.*

**EM:** Uno trata de estar a la altura del tiempo en que vive, pero no siempre lo logra. De todas maneras hablar de arte contemporáneo hoy es difícil, pues parece una bolsa donde entra todo.

**VF:** *Si, pero tu estilo es contemporáneo – es mi modesta opinión - y usas herramientas de lo contemporáneo por ejemplo: fotos intervenidas.*

**EM:** Claro, la fotografía por ejemplo.

**VF:** *¿Cómo es ese proceso?*

**EM:** El proceso de la fotografía es algo que se dio hace mucho tiempo. Hay mucho en esto del arte, del arte y yo digamos, muchas cosas que se fueron dando también como parte del azar que tiene el arte y también a mí me gusta mucho usar y trabajar sobre el azar en ese sentido. Eso se dio porque casualmente yo estaba en un momento de impasse con la pintura, después de unas instalaciones que había hecho, se me había producido con el uso del espacio una sensación que no me producía la pintura, o que no producía en la mirada del otro la pintura, que era una cierta

detención, una cierta participación, que era estar adentro, en el cuadro siempre estás afuera. En un momento ahí dejé de pintar, entonces un alumno me ofreció ir a la casa del padre a buscar cosas que estaba por tirar. El padre era fotógrafo y lo que había eran bolsas de negativos, y muchas otras cosas que yo no podía traer porque eran más para escultores que para mí. Me traje unas bolsas, pero más que nada por llevarme algo, y tuve un tiempo esas bolsas de negativos en mi casa, hasta que un día las saqué, estaban muy percutidas, eso fue lo que me gustó también y las lavé y empecé a ver que había un algo ahí. Eran todos retratos, comuniones, casamientos, eran fotos sociales, así que me decidí a tomar ese material y ponerlo en circulación. Después me di cuenta que tenía otras posibilidades como intervenirlos, empecé a intervenirlos, y ese fue el trabajo con la fotografía que yo hice, es decir un elemento que me permitió salir del impasse en el que estaba.

**VF:** *Si.*

**EM:** Después el material se transforma a veces en el contenido mismo y entonces voy, lo uso, lo dejo, en este momento no lo estoy usando, pero después con el uso de la computadora, también intervenía digitalmente las fotos, entonces aparecían otras cosas. Eran los encuentros que iba teniendo con ese material, así salió una muestra que hice toda digital, a partir de unas fotos de unos chicos, después hay una serie de casamientos, trabajé con varios temas, trabajé mucho tiempo con eso.

**VF:** *¿Tu análisis personal contribuyó en algo a esta decisión de corte con la psicología, con el psicoanálisis?*

**EM:** No, yo no lo pongo mucho en el psicoanálisis personal, fue algo que yo tenía muy fuerte, que estuvo mucho tiempo dormido digamos, porque cuando era chico, cuando terminé a los 15 años daba clases en el barrio, ahí también estaba eso de las clases, la enseñanza.

**VF:** *¿Y cómo fue que cortaste ahí y te fuiste estudiar psicología?*

**EM:** Yo entré a medicina, lo que pasa es que cuando hice el primer año de medicina tenía anatomía y no me lo banqué, no lo toleré. Yo siempre tenía un problema con el cuerpo, con la enfermedad, con la muerte, y se ve que el primer cadáver no me lo banqué. Y dije: y bueno... ¿qué hago? Esa cosa de que hay que seguir. En ese momento estaba muy influenciado por el análisis, estaba en terapia, reviendo cosas, y bueno... lo más cercano era la psicología, una cosa de asociación ¿no? Casi metonímico lo mío: medicina-psicología, y ahí me metí en la carrera. Después se fue diluyendo. Lo que más me interesaba a mi tal vez de la carrera era investigar, la lectura, después me di cuenta que el trabajo con el paciente no me era demasiado afín y en cuanto irrumpió la pintura tome la decisión.

**VF:** *¿Qué es la pintura para vos? Es una pregunta un poco básica pero...*

**EM:** No, yo lo pienso muchas veces, por qué uno pinta, por qué, para que, lo hablamos acá en el taller, en mi caso yo siempre digo algo: cuando yo pinto me olvido del cuerpo, por lo tanto mi fantasma desaparece por un rato, si yo estoy sin pintar los fantasmas del cuerpo, y todo lo que tiene que ver con el cuerpo, la muerte, aparecen... para mí tiene que ver mucho con eso. Lo puedo rastrear también en la obra de alguna manera si quisiera, pero no, creo que tiene que ver con esa cosa de espanto que me produce la finitud, la muerte. Entonces por un lado sería como una especie de exorcismo para mí, por un momento sentir que eso no está. Es ilusorio por supuesto, pero es un poco eso. Por otra parte me permite reconstruir un mundo a mi manera también. Uno cuando pinta hace un mundo, cuando trabaja hace un mundo y cuenta la historia, y esa historia tiene la memoria por un lado y una cierta liberación futura por el otro, también está el futuro en esa obra, para mí básicamente tiene que ver con eso, y también con cierto aislamiento. Me parece que a mí que cuando uno trabaja, cuando uno pinta, esa soledad tiene algo placentero, por momentos autista, pero también de placer, de estar ahí, con los fantasmas también pero de otra manera, como si estuvieran en un diálogo, no es un fantasma acosador ahí.

**VF:** *Si, lo que vos llamabas un exorcismo y decías que es ilusorio. ¿Hasta qué punto es ilusorio? Lo canalizado en ese exorcismo es vía la sublimación, y eso no es ilusorio, hay algo real ahí. La cuestión es que no toda la pulsión se sublima, pero la parte que se encauza ahí, en la creación, toma otro cauce que el del cuerpo por ejemplo, me parece que hay algo ahí a lo que vos le das otro cauce.*

**EM:** Sí, igualmente aparece. Yo digo que lo ilusorio es que con la pintura termina, no existe, esta cuestión de la muerte.

**VF:** *Pero seguramente queda acotada, en tanto una parte se encausa en la creación. Porque lo que está ahí es tu espanto.*

**EM:** Yo también lo veo como que, a su vez, va disminuyendo el espanto. A su vez lo siento como una especie de preparación frente a este momento, que también es un momento que tiene el cuadro cuando lo terminás, cuando terminás una obra.

**VF:** *¿Qué pasa ahí?*

**EM:** Te quedás también sin nada, y ahora no sabés... porque en realidad uno sabe cuando está trabajando, mientras no trabaja no sabe, cuando no pintás no sabés, vos sabés mientras lo vas haciendo, y hay un antes y un después que es dudoso, que es de incertidumbre y si bien es cierto que el cuadro no da todo, que no decís todo en el cuadro, que quedan cosas sin decir, tal vez eso también sea el cuadro, lo que no está dicho y no lo que uno hace. Pero el hecho de que el arte es el después, el momento de hacer también genera ciertas cuestiones, cuando terminás el cuadro, por ejemplo, frente a lo hecho, donde hay un momento de vaciamiento, donde uno siente que no tiene ya, que ya dijo hasta ahí, y hay que esperar. Cuando uno pinta tampoco sabe desde donde pinta, cuando uno hizo un cuadro en el momento siente que sabe entre comillas, siente que está haciendo, cuando lo mirás después no sabés desde dónde lo hiciste, qué hiciste, uno un poco lo desconoce porque ya no podría repetirlo.

**VF:** *¿Qué pasa con lo que retorna desde los otros? Para vos mismo terminás el cuadro y no sabés desde donde lo hiciste, y después hay un mensaje que retorna desde el Otro, desde los otros, de lo que dicen de la obra. ¿Algo de eso resuena? ¿O lo sentís como totalmente ajeno, que es algo del otro, del fantasma del otro?*

**EM:** Bueno no. Yo creo que uno también pinta para eso, para escuchar algo del otro digamos. Y el otro creo que es importante porque va agregando cosas al trabajo, por eso una obra -si es una obra- es justamente por los múltiples sentidos que larga, entonces sí, la gente, los otros empiezan a comentarte cosas, algunos comentarán algunas cosas que coinciden, algunos verán cosas que vos nunca las pensaste y otros no verán cosas que vos quisiste ver, poner, pero es un poco la famosa palabra de Duchamp que decía que finalmente el espectador terminaba la obra. No sé si la termina, pero sí le da una continuidad.

**VF:** *¿Cuándo decidís que está terminada una obra - en la medida de que haya una obra claro está- cuándo llega ese momento, en qué punto?*

**EM:** Bueno, al menos decís hasta acá llegué, es esto. Yo particularmente creo no hay una manera de terminar un cuadro, pero sí hay una manera en que el cuadro no acepta más cosas. Uno tiene que hacer una lectura de la obra - yo en el taller hago mucho hincapié en esto- poder leer lo que uno está haciendo, por varios motivos. Si vos lees la obra podés encontrar en algunos lugares de la obra, en algunos intersticios de la obra, brotes de las futuras obras, para mí eso significa intervenir el proceso mismo. No esperar que el trabajo mismo te vaya llevando, que por ahí es lo mismo, pero yo soy partidario de que uno puede intervenir en la propia obra si hace una buena lectura y creo que leyendo la obra, en esos momentos que uno entra y sale de la obra y al final mirás y se siente que la obra no acepta ni de menos ni de más, y eso no quiere decir que esté bien, pero digamos cuando siento que yo sobro, uno sobra en la obra. Y es una cuestión..., es un feeling con el trabajo, me parece que no es una cuestión de composición, de color, porque ahí es fácil terminarla, pero como la obra no termina ahí, la obra tiene que tener un plus, y ese plus no es muy discernible, es un plus que a mí me parece que tiene que ver con otra cosa, y tiene que ver con la historia, con la trayectoria, el tiempo. Yo creo que tiene que ver con el tiempo y la mirada, en el sentido del tiempo que tuvo uno viéndose, para verse pintar y el tiempo que tuvo uno para ver pintar, para ver pintar y para ver pintura. Me parece que eso arma en uno un tercer ojo, por así, decir que dice: bueno, hasta acá.

**VF:** *Ese plus, que decís que no es discernible... ¿Hay algún caso, en alguna obra, en el vos puedas decir el plus es esto? ¿Está en el terreno de lo que se puede nombrar?*



**EM:** No, yo creo que no, me parece que no, o sí... pero sería como lo que Roland Barthes llama el *punctum* de la obra. El *punctum* de la obra que no es toda la obra, sino que es un pedacito de la obra, que a uno lo punza dice Barthes y genera en un uno una especie de llamado, de señal, podríamos decir que eso me mira. Una luz en el cuadro, la posición de una mano, una mirada, es el fragmento. Igualmente creo que es muy difícil nombrarlo.

**VF:** *Desde el psicoanálisis suena al objeto a, al plus de goce, a lo real que se escapa.*

**EM:** Sí, sí, yo creo que tiene que ver con eso.

**VF:** *Cuando decís fragmento no puedo evitar que me resuene en fragmento del cuerpo. ¿Tratás la obra como un cuerpo donde el plus está en un fragmento de ese cuerpo, difícil de nombrar, y que a veces directamente no se puede nombrar?*

**EM:** Sí, sí, claro. Yo a veces me pregunto, pero no hay posibilidad me parece. Yo veo la obra de un alumno que él no llega a ver, pero yo se que está la obra ahí, tampoco se lo digo porque él no llegó, él no está a la altura de la obra, entonces para él eso es un mamarracho suponete, entonces lo dejo, no tiene sentido que yo le diga si él no puede hacerlo, si no lo pasó por el hacer, pero yo me doy cuenta, y no se tampoco porqué me doy cuenta, pero yo se que ahí está la obra. Me parece que ahí confluyen varias cuestiones, del saber hacer y también del tiempo este que te digo, y el tiempo este que uno estuvo pintando y el tiempo que estuvo mirando, me parece que es así. Miró decía una cosa muy linda, "que la obra empezaba antes de empezar y terminaba después de terminar". Entonces quiere decir que la obra ya está llena de cuestiones, de cosas que uno tiene que ir mezclando, que tiene que ir tapando, que tiene que ir sacando como decía Deleuze, "no existe la tela en blanco" sino que ya hay un montón de cosas en esa tela, entonces todo ese trabajo en ese desmalezamiento puede provocarse. A mí me parece que lo que pasa en la obra -estaba pensando- es del orden del acontecimiento, es decir, la obra está cuando hay un imprevisto que vos no esperabas, se produce un tipo de acontecimiento en la obra, que no se produce siempre, que se produce a veces, por lo tanto no siempre hay obra, hay pintura pero no hay obra y ese acontecimiento es algo no esperado por el mismo artista.



**VF:** *Un acontecimiento imprevisto.*

**EM:** Sí, no estaba previsto, ni siquiera previsto por lo que él pensaba que podía pasar ahí cuando está trabajando, yo lo tomo siempre como una especie de desconocimiento, yo digo siempre que para pintar hay que desconocerse, en el sentido de salir de esta cuestión del centramiento: "yo sé lo que pinto". Yo estoy seguro de que uno no sabe nunca lo que pinta. Lo primero que hay que hacer es desconocerse, por ej. yo lo tomo siempre con mis alumnos, cuando uno empieza siempre quiere ver lo que él quiere ver, la referencia propia, tiene que conocer lo que ve, si aparece un color que no está acostumbrado a ver, o una forma que le es ajena la rechaza inmediatamente y la tapa. En realidad ahí está para empezar el cuadro, es todo un proceso, pero es algo de eso.

**VF:** *En no tapar eso.*

**EM:** Sí, en no tapar eso. Ahora el proceso de la pintura, en realidad la pintura es encontrar esos momentos, encontrar esos fragmentos que no tienen que ver mucho con vos en un sentido, tienen que ver con vos pero desde otro lugar, tiene que haber una especie de desconocimiento: este no soy yo, si yo digo este soy yo, entonces no soy yo.

**VF:** *En vos está amalgamado lo psicoanalítico y lo artístico, porque en la lectura que hacés es como si fueses un analizante – un analizante y no un analista – un analizante de tu propia creación.*

**EM:** Sí, yo creo que sí, que evidentemente debe estar porque yo lo veo así, no me sale de otra manera, explicarte la pintura de otra manera. Es lo que más me interesa del acercamiento a la obra ¿no? Bueno, me sale así (risas) digamos.

**VF:** (risas) *A juzgar por los resultados te sale muy bien.*

**EM:** Me sale así en el sentido de que... no pienso esto cuando pinto, esto se produce después...

**VF:** *Seguramente lo que decís que hacés en la enseñanza también lo hacés en la propia obra, por ejemplo, cuando decís que hay que leer la obra, anticiparse, leer ahí para ver como se sigue ¿no?*

**EM:** Si, y el imprevisto, el azar.

**VF:** *El imprevisto y dejarse guiar por el imprevisto, no tapar sino todo lo contrario, vos te dejás guiar por el imprevisto, a ver a dónde te lleva.*

**EM:** Claro, y a ver qué pasa con eso.

**VF:** *Por algunas cosas que leí, vos planteás el año 87 como el inicio de tu obra. ¿Por qué? ¿Qué pasó en el 87?*

**EM:** En el 87 fue mi primera muestra que yo considero importante. Yo había empezado en el 79, y si bien hice algunas muestras chicas hasta ese momento, yo marco ese como el momento en el que siento que conquisto un tipo de imagen, yo considero todo lo anterior como un momento de aprendizaje donde la referencia, o la imitación, o la influencia por así decirlo, era más fuerte, como el uso de buscar un abecedario y poder armar una frase más mía. La muestra se llamó "Cruz y Ficción", ahí yo siento que puedo unir muchas cosas, no es que rechazaba lo anterior porque parte de lo anterior se unía también en un discurso, antes también lo había, pero yo sentía que ahí empezaba a encontrar cosas que me eran afines, o que me gustaban.

**VF:** *¿Más propias?*

**EM:** Claro, que me complacían, yo sentía que eran más propias.

**VF:** *Encontrar tu estilo, tu imagen.*

**EM:** Claro, si bien para mí el estilo no es esa cosa congelada sino que el estilo es una cosa móvil, porque en realidad me doy cuenta de que cuando uno mira después, retroactivamente, la obra, ve que el estilo en realidad no es el contenido, no es el discurso propiamente dicho, sino es un rasgo.

**VF:** *Un rasgo singular.*

**EM:** Si, un rasgo singular, una manera de la pincelada, una manera de la mancha o una manera del lápiz digamos, una especie de huella.

**VF:** *La más singular, la que diferencia a Medici de cualquier otro pintor.*

**EM:** Claro, hay un gesto, un trazo por así decirlo que, si bien ese trazo está mezclado con otros trazos de otros que no es él, marcaría una pequeña diferencia. Entonces yo creo que eso es el estilo en realidad, por eso también me permití poder hacer algo abstracto y algo figurativo porque en realidad lo que marca no es la figura o la no figura sino el trazo que hace eso.

**VF:** *Ese momento de pasaje en el 87, de ahí para atrás, retroactivamente, ¿lo anterior serían tus antecedentes?*

**EM:** Claro, son los antecedentes.

**VF:** *En "Cruz y Ficción", pareciera que en el mismo nombre de la muestra, donde separás cruz y ficción, estuviese marcado un pasaje (de "Crucifixión" a "Cruz y ficción"). ¿Es así?*

**EM:** Si, porque me parecía que el título también que condensaba algo, de otra manera, porque las otras se llamaban "De saco y corbata" una serie, otra "Buenos Aires una fiesta", eran más literales. Este título obligaba a repensar el trabajo, me parecía que si bien describía la obra, también decía lo que yo pensaba acerca de la realidad y la ficción. Además yo en ese momento era muy fanático de un escritor: Henry Miller, y él tenía una serie que se llamaba "La crucifixión cruzada", y hablaba también un poco de esto, y entonces fue un homenaje ponerle ese título. De todos modos si la realidad la vamos creando nosotros, es una ficción, y pintar o escribir se transforma en la ficción de una ficción.

**VF:** *Para Lacan la ficción tiene la estructura de lo simbólico, o si se quiere lo simbólico tiene la estructura de la ficción, y también la verdad tiene esa misma estructura. Ahora bien, vos hablás en tu obra de este fragmento, este plus, las más de las veces indiscernible, y considerás que la obra no se termina cuando se termina la composición o el color, sino que hay una obra ahí cuando aparece ese plus. Ese plus en tanto fragmento, en tanto indiscernible, parecería ser más vale algo de lo real, ese real se puede tratar con la ficción, pero siempre hay un resto que se escapa. ¿Cómo pensás esto?*

**EM:** Yo pienso que sí, que el artista bordea lo real también, en este trabajo con lo siniestro. Yo creo que uno está bordeando lo real, pero por eso digo... Picasso decía: "yo pinto todo pero no digo todo", uno puede pintar todo pero no dice todo, entonces ese no decir, eso que no se dice, creo que es un borde también de algo que no se puede decir, puede ser que uno esté bordeando ese vacío, pero también puede ser que ese vacío... que lo que uno hace es ese vacío mismo también, me parece, como si ese vacío se diera vuelta, como dar vuelta al vacío, sería como la contracara por ahí, podría ser, a veces lo pienso porque siempre se habla de bordear el vacío y ¿si eso fuera el vacío? Como si el vacío mismo fuera dado vuelta así (haciendo el gesto de dar vuelta un filtro de café de los de tela).

**VF:** *¿La sustancialidad del vacío, no el vacío como algo a bordear, como agujero, sino el vacío en sí mismo, como sustancia?*

**EM:** Claro.

**VF:** *¿Y darlo vuelta como sería?*

**EM:** Se me ocurría, yo pensaba... viste esos coladores de trapo que vos hacés así y lo das vuelta, yo pensaba como si esto fuera como una especie de contracara de ese vacío.

**VF:** *¿El reverso?*

**EM:** El reverso.

**VF:** *Un reverso que no es el par vacío-lleño, no es llenar el vacío, es darlo vuelta.*

**EM:** Claro, es darlo vuelta, como si fuera una cara del vacío. Bueno, pero esto que vos decís, yo siento, con Lacan, me parece que hay algo de eso, lo percibo digamos, no sé si es porque estoy influenciado por Lacan, pero quiero decir que yo percibo algo de eso.

**VF:** *Es muy interesante, porque lo que Lacan toma cuando habla de la sublimación -seminario 7 por ejemplo- es el vaso Heideggeriano, donde el alfarero, o en cualquier tipo de creación se construye alrededor del vacío. En lo que vos decís hay otra cosa más además de esto.*

**EM:** Si, a mi no me termina de cerrar eso.

**VF:** *Parece que estás tratando de circunscribirlo.*

**EM:** Si, tengo la sensación de que no es...

**VF:** *De que no es eso, que no se trata de bordear el vacío sino...*

**EM:** Que no se trata de bordear el vacío solamente, que hay otra historia.



**VF:** *Decías algo de lo siniestro.*

**EM:** No, lo siniestro, en el sentido..., no sé porque lo asocié a lo real pero no, esta cosa entre lo bello y lo siniestro de que habla Trías, esta cosa de que siempre lo siniestro está en la obra, hay algo ahí dando vueltas, pero siempre está velado, como si la obra tuviese ... el vacío detrás, que la obra está velando un vacío, o en todo caso lo siniestro, una cosa que no se puede..., yo decía esto porque en realidad en toda obra deben estar las dos, no una de ellas nada más, es una condición de la obra, no puede estar sólo lo siniestro porque eso directamente espantaría; esto se puede ver en el arte contemporáneo bastante en todos los trabajos de mutilaciones corporales, pero si sólo estuviese lo bello la obra tampoco tendría sustancialidad suficiente, si por detrás no estaría ese pequeño fuego, ese pequeño infierno. La condición de la obra son estas dos cuestiones me parece.

**VF:** *Que esté lo siniestro a condición de estar velado y al mismo tiempo lo bello.*

**EM:** Claro.

**VF:** *Lo siniestro, freudianamente digamos, es lo que es familiar y extraño en el mismo punto.*

**EM:** Claro, familiar y extraño a la vez. Yo lo noto en la obra misma, que produce cierto extrañamiento. Se parece un poco a esto que yo decía que tiene que haber un *punctum* en la obra, que hace que la obra tenga un plus también ¿no? Un lugar en la obra de extrañamiento. Yo pienso que en la obra tiene que haber un lugar enigmático que ni el espectador puede llegar, ni el propio artista puede saber. Esa también es otra condición para la obra, si en la obra no hay un enigma no hay obra, hay casos donde toda la obra es un enigma, pero puede ser un fragmento que sea un enigma, me parece que es casi obligatorio, más que obligatorio es inmanente a la obra.

**VF:** *¿Una especie de ajenidad respecto a la obra?*

**EM:** Lo que yo te decía, que produce una especie de desconocimiento, tanto al espectador, el espectador pregunta pero eso qué es, eso qué es, y no sé, nadie sabe, ni el artista ni el crítico ni el espectador.

**VF:** *¿Esto llega al punto de que una obra te aparezca como totalmente ajena? La separación de la obra...*

**EM:** Hay una separación, yo creo que una ajenidad, yo veo obra anterior mía y la reconozco pero en un punto también la desconozco, algunas más que otras, algunas me resultan más familiares, otras que no recordaba y que de pronto me suenan ajenas.

**VF:** *¿Cómo si lo hubiera pintado otro?*

**EM:** Si, como si lo hubiera pintado otro. Claro, si desconociera toda mi obra estaríamos hablando de otra cosa (risas).

**VF:** *(risas) Claro, pero hay una sensación.*

**EM:** La sensación creo que es esa, ningún artista si bien conoce eso que parece, que parece hecha por otro porque ya no la haría, no podría hacerla, entonces también no poder repetir algo también es medio extraño, si yo puedo escribir la misma palabra dos veces por qué no puedo hacer el mismo cuadro dos veces, entonces hay un extrañamiento.

**VF:** *Podrías escribir la misma palabra dos veces pero seguramente no podrías escribir el mismo cuento dos veces.*

**EM:** Claro, eso pasa en el arte, uno siente que hay otro como decía Borges. Una cosa soy yo hablando y otra cosa es pinté eso, yo mismo pintando, como si fuera distinto, como si fuera otro. Bueno, de hecho en la obra hay una especie de colectivo de artistas.

**VF:** *¿Cómo es eso?*

**EM:** Siempre es un diálogo con la historia del arte, no hay obra que no tenga una especie de reminiscencia de otra obra. Cuando uno pinta no es uno, es muchos.

**VF:** *Está contenida de alguna forma toda la historia del arte.*

**EM:** Claro, está ahí. Entonces el trabajo de uno es singularizar el trazo ahí en esa historia, pero es inevitable, vehiculizar toda la historia del arte en el acto del pintor. Salvo que por una cosa muy genial hagas un corte muy grande, como pasó con el cubismo por ejemplo.

**VF:** *Las vanguardias.*

**EM:** Claro, cuando aparecen las vanguardias es un momento de corte, cuando aparece Duchamp con el *ready made* es un cambio con mayores implicancias.

**VF:** *Después de Duchamp... ¿qué nuevo corte hubo?, ¿hubo algún corte? ¿O todo lo que siguió a Duchamp, todo el arte contemporáneo está signado por ese corte, un antes y un después de Duchamp?*

**EM:** No, yo creo que no, que después de la apropiación de Duchamp, que se hizo alrededor de los 50-60 todo giró alrededor de eso. Yo creo que el corte se va a hacer con los medios tecnológicos, ahí puede ser que se produzca un cambio, con la tecnología, pero todo lo que uno ve ahora puede ser, interesante, pero no deja de estar debajo del paraguas Duchampiano. Yo no veo otra cosa. Me parece que también es más difícil en este momento producir un corte. Por eso, si se produce, me parece que va a ser no del lado del cuadro, de lo que puedas hacer en un cuadro, sino de los materiales, de otros medios.

**VF:** *Sin embargo hoy existe el arte digital que antes no existía y sigue...*

**EM:** Claro, por eso te decía, todavía no se da. Creo que va a ser un arte no tanto que tenga que ver con lo digital, porque lo digital es pintar-con, sino que va a tener más que ver con lo interactivo, con la robótica, ahí va a ser, porque pintar con la computadora es lo mismo, siempre seguís pintando, la pintura conserva su... creo que tiene que ser un salto cualitativo.

**VF:** *O que surja alguien cuyo rasgo singular produzca otro acontecimiento imprevisto. Porque de hecho los cortes... ¿Quién podía prever a Duchamp? ¿no?*

**EM:** Claro eso no se podía prever, aparece este tipo con una idea y produce todo esto, acerca el arte a la filosofía.

**VF:** *Que además es una idea básica, muy simple, y sin embargo dio vuelta...*

**EM:** Claro, porque antes los cambios se daban dentro de un lenguaje, acordate de los movimientos vanguardistas, pero el introduce la pregunta acerca de qué es arte.

**VF:** *¿Cómo pensás el arte conceptual?*

**EM:** El arte conceptual también es producto de Duchamp. Yo creo que hoy todo el arte está atravesado por lo que hablábamos. Lo que corresponde al arte conceptual es una mediación a través de la palabra, que propiamente toma como protagonista a la idea y no la realización de esa idea, es un discurso, que apela al espectador desde otro lugar.

**VF:** *También es un discurso que requiere explicar las obras, es como si la obra plástica en sí misma no terminara de dar cuenta de lo que quiere decir y requiere de la palabra para explicar. Hirst por ejemplo, hay algunas que son más obvias, la "Calavera de diamantes" por ejemplo, pero en otras se requiere...*

**EM:** Dar una explicación sobre la obra. Y a veces la explicación misma puede ser la obra. Lo que pasa con el arte conceptual es que requiere un espectador más alerta, un espectador transformado en un teórico, en realidad el espectador se tiene que transformar en un teórico, tiene que estar preparado, no puede presentarse frente a una obra

y quedarse con lo que ve, esta cosa retiniana que decía Duchamp de gozar con el color, sino que tiene que participar activamente.

**VF:** *Tiene que hacer una lectura.*

**EM:** Si, tiene que hacer una lectura, pone al espectador en el lugar del teórico casi, por eso también requiere un espectador, como decía Eco, más competente. Todo el arte contemporáneo requiere un espectador más competente, porque si no uno se queda afuera de la obra.

**VF:** *Hay como un doble movimiento a partir de Duchamp ¿no? –estoy pensando en voz alta– por un lado la masificación, el arte pop y todo lo demás, con el ready made. Pero si uno hace un arco entre Duchamp y el arte conceptual, resulta que de esa masificación –pienso en la línea de Duchamp el arte Pop– terminamos en un punto donde vos decís que se requiere un espectador más competente, un espectador que haga una lectura, parece un término contrapuesto a lo masivo.*

**EM:** Es que no es masivo. Ha sido al contrario, deja a muchos espectadores afuera este lenguaje, el lenguaje a partir de Duchamp deja muchos espectadores afuera. Al espectador le cuesta entender que este vaso (tomando un vaso de la mesa) sea arte en una galería y acá no, no entiende ese pasaje, entonces esto requiere para el espectador conocer un poco la historia del arte, yo creo que si es más masivo, lo es por una cuestión de esnobismo, no porque se entienda de qué se trata. En cuanto al espectador me parece que el espectador se empieza a quedar más afuera. Parece ser que se vuelve a esa cuestión de “el arte por el arte” o “el arte y la vida”, que son las dos posiciones que había. De repente esa es la forma de “el arte por el arte”, porque si no lo entendés, es el arte por sí mismo.

**VF:** *¿Y la otra posición?*

**EM:** La otra posición era más el arte metido en la vida, entonces era todo mucho más entendible. Adorno decía algo interesante, que tenía que haber una tensión, que no era “el arte por el arte” o el arte y la vida”, sino que el arte debía conservar su autonomía pero a su vez también tener algo de fusión con el otro, poder estar, trabajar esa tensión de un lado y del otro, una cosa intermedia, eso me parece interesante porque no te deja fuera del todo pero tampoco queda en la pura forma digamos.

**VF:** *Quedarse en la pura fascinación del espectador, en la fascinación de la mirada.*

**EM:** Exacto.

**VF:** *Perteneciste a un grupo llamado Babel ¿qué era este grupo?*

**EM:** Es un grupo que surgió en los 80, en un momento en que los grupos, producto de la poca política, no podían actuar, entonces decidimos juntarnos e interactuar, trabajar en grupo, una cosa más de cierto afecto o conocimiento que teníamos, con respeto por la obra del otro, un grupo de experimentación y un grupo que funcionara no por lo igual, por lo homogéneo, sino por lo diverso. Babel surgió así, por la diversidad de lenguajes, hicimos unas cuantas muestras hasta que el grupo se disuelve.

**VF:** *¿Nace en la dictadura?*

**EM:** Nace inmediatamente después, en el 83.

**VF:** *¿Qué pasó durante la dictadura? Si bien marcás el comienzo de tu obra en el 87, con lo cual esto estaría dentro de tus antecedentes, ¿qué pasó ahí, pasó algo especial? Por ejemplo estoy pensando en Noé que dejó de pintar durante la dictadura.*

**EM:** Ah bueno, lo que pasa es que cuando yo empiezo a pintar, yo empiezo en el 78-79... y cuando termino la facultad, era la época en que la facultad estaba tomada, que se daban exámenes en la calle, eran los finales de la dictadura, yo veo que alguna gente en ese momento, en esta serie de “Hombres de Saco y corbata”, había gente que descubre, me pregunta si en esos trabajos hay una especie de tortura y yo nunca lo había pensado así, entonces parece que alguna cosa en mi obra..., después cuando trabajo con los negativos alguna gente también lo asocia a eso, pero yo nunca trabajé desde lo consciente, no era que me interesaba trabajar ese tema, lo mío era una cuestión mucho más existencial, para decirlo de alguna manera, nunca fue una postura política o militante, yo creo que se habrá transmitido y habrá aparecido en mi obra porque era inevitable seguramente, pero nunca en mis discursos o en los reportajes yo hablé de eso, no aparecía, no estaba en mí, estaba al tanto de lo que pasaba, pero no era lo que..., lo que me llevaba a trabajar era más una cuestión interna que externa.

**VF:** *¿Podrías haber sido otra cosa que artista?*

**EM:** Escritor.

**VF:** *Igualmente artista.*

**EM:** Sí, la verdad es que no creo... otra cosa... no sabría decirte qué otra cosa podría hacer sino pintar, a veces me pregunto qué otra cosa haría yo si dejo de pintar, no sabría, la verdad que no.

**VF:** *Con la parte del espanto a la finitud, a la muerte, que no se canaliza en la creación artística ¿cómo te llevás con eso?*

**EM:** Bueno, análisis mediante... (risas)

**VF:** *Claro (risas), ¿sigue?*

**EM:** Claro, lo que no va a la obra lo llevo al análisis, creo que lo llevo mejor. También es algo que creo que está en mi estructura digamos, no quiere decir que lo erradique, lo soporto.

**VF:** *¿Lo incurable?*

**EM:** Claro. Lo que pasa que los trabajos también tienen algo incurable, mejor dicho interminable.

**VF:** *Cuando te separás de una obra porque se vendió ¿te produce algo especial o no te produce nada?*

**EM:** Sí, yo tengo la teoría de que una obra vendida es una obra domesticada, la obra que está colgada en la pared es una obra domesticada. Yo siempre tuve cierto problema con vender las obras. Primero, nunca me preocupó porque yo siempre vivía de otra cosa, mi entrada era de otro lugar entonces, si no vendía no vendía, me di cuenta que tampoco es bueno, de ver tanta obra que tengo en el taller ahora pero...quiero decir... que siempre vender una obra me producía una sensación de que algo de la obra se perdía cuando era puesta en la pared. Me produce eso, una obra mía que está en la pared, voy a una casa que tiene una obra mía en la pared y ya no me produce, salvo alguna obra por ahí, no me produce lo que me produce cuando la veo en el taller, pero bueno, es una historia mía con el desprendimiento de la obra, me costó siempre desprenderme de las obras. No tengo obra circulando en las trastiendas, no llevaba. También está no poder ver la obra como una mercancía, también puede ser una cierta idealización del arte, una cierta cosa idealista. Hoy, si uno no piensa que la obra es una mercancía está listo, es así, la obra hoy es mercancía.

**VF:** *Claro, pero me parece que son dos instancias diferentes. Una es la obra en la relación del artista con su creación, y aún en la relación del cuadro con el espectador. Y otra instancia diferente, por más que en el orden práctico se pase de una a la otra, es esa obra en el mercado, como mercancía. Me parece que Lacan hace un aporte ahí, porque Freud, cuando habla de la sublimación, pone bastante el acento en la cuestión de la obra socialmente valorada -o sea, la obra en el mercado-, y Lacan separa las aguas. Ubica la sublimación separando el proceso de la creación de lo que tiene que ver con el mercado. Poder pensar la sublimación más allá de lo valorado socialmente o no. En Freud queda un poco mezclado.*

**EM:** Claro, sí, sí, es otra instancia. La obra en el taller es la obra fuera. Una cosa es la obra como proceso de creación y otra es la obra como producto. Es lo que el mercado hace con la obra. Para el mercado es un producto, para mí no es un producto.

**VF:** *¿Querés decir algo más?*

**EM:** Yo siempre digo - cuando me preguntan - que lo mejor es lo que no dije, como siempre lo mejor queda fuera, como en el cuadro.

#### Notas

**Eduardo Medici** nace en Buenos Aires, Argentina en 1949. Es Licenciado en Psicología.

Exposiciones Individuales:

2006 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires; 2005 Centro Cultural Recoleta, Sala J, Buenos Aires; 2004 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires. Galería Arte x Arte, Buenos Aires; 2003 Diana Lowenstein Fine Arts, Miami, USA; 2002 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires; 2000 María Schneider Gallery, Chicago, IL, USA. Galería Diana Lowenstein Fine Arts, Buenos Aires; 1999 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; 1997 Sicardi Sanders Gallery, Houston, TX USA. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay; 1996 Galería Der Brucke, Buenos Aires.

Exposiciones Colectivas:

2007 arteBA 2007 Galería Rubbers Internacional, Buenos Aires; 2005 B.I.D. Cultural Center Arts Gallery, Washington D.C., USA. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia; 2002 Sidney Mishkin Gallery, New York, N.Y. USA; 1999 Contemporary Latin American Photography, Center for Photography, Woodstock, USA; 1997 Museo Sofía Imbert, Caracas, Venezuela. Bienal de La Habana, Centro Wilfredo Lam, Cuba. Arco '97, Galería Diana Lowenstein Fine Art; 1996 Art Chicago, Galería Diana Lowenstein Fine Art. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. 1994 Museo de Guadalajara, México DF, México. Museo de Arte de La Tertulia, Cali, Colombia. Galleria Civica d'Arte Contemporáneo, Sicilia, Italia. 1985 Con el grupo Basel realiza muestras en museos de Brasil, Chile y Uruguay.

Premios (Selección)

2004 Beca Fundación Antorchas. 2001 Primer Premio Salón Municipal Manuel Belgrano. 1997 Premio Arlequín, Fundación Pettoruti, Buenos Aires. 1995 Primer Premio Banco Mayorista del Plata. 1993 Primer Premio Becas Móir. 1990 Premio Jóvenes Artistas, Asociación Argentina de Críticos de Arte. 1987 Premio Revista Cultura.

Sus obras figuran en Colecciones Oficiales y Privadas.