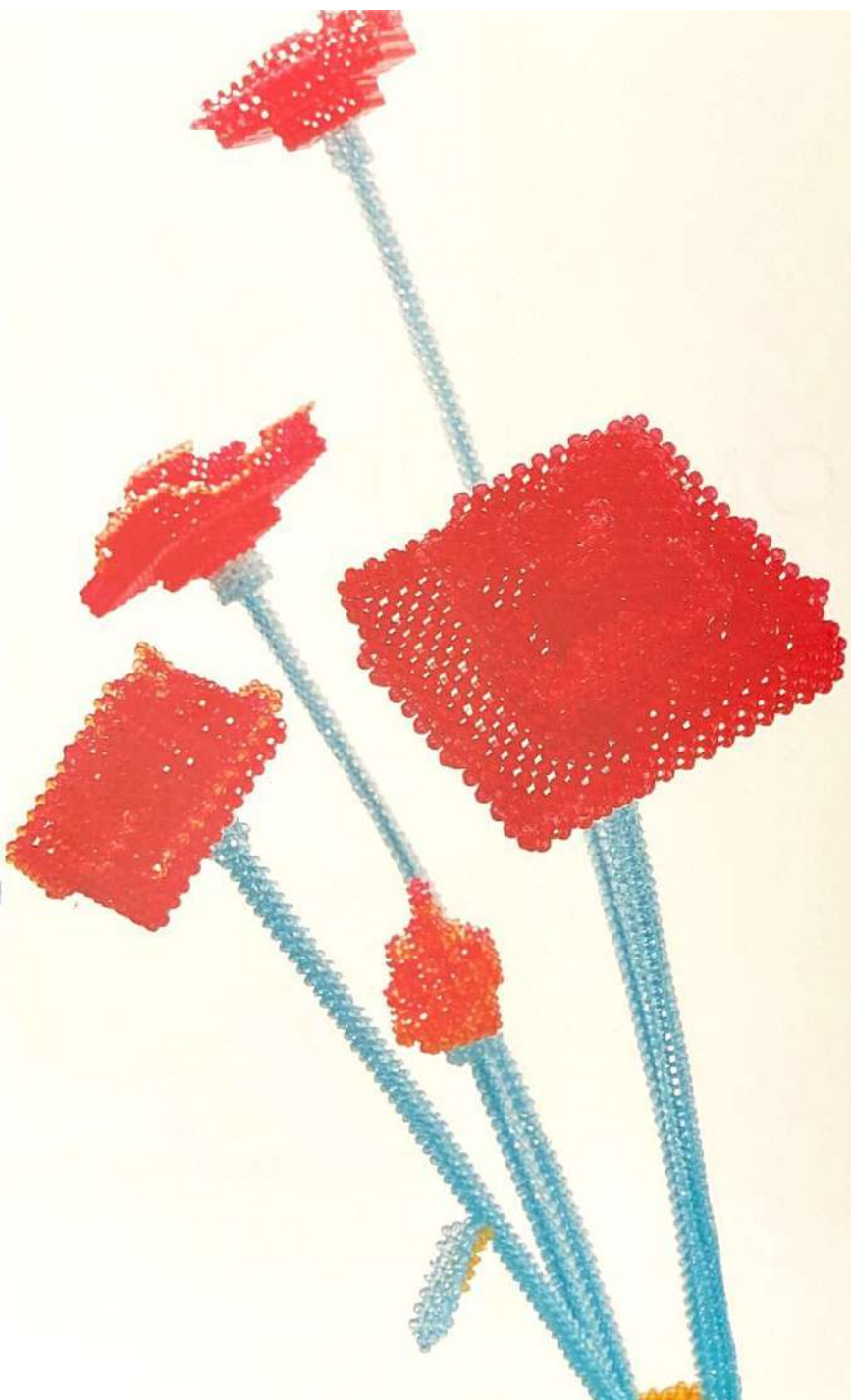


ROMAN VITALI



# ROMAN VITALI

TEXTOS DE  
MARCELO E. PACHECO

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN B.  
CASTAGNINO

#### Autoridades Municipales

Intendente de la Ciudad de Rosario  
Hermes Juan Binner

Secretario de Cultura  
Marcelo Romeu

Subsecretario de Cultura  
Julio Rayón

Subsecretaria de Educación  
Chiqui González

#### Museo Castagnino

Director  
Fernando Farina

Coordinadora General  
Adriana Acosta

Coordinador de Artes Plásticas  
Roberto Echen

Coordinadora de Catalogación  
María de la Paz López Carvajal

Conservadoras  
Ana Sulliet y Mariel Heiz

Diseñadora  
Daniela Quintero

Traducción  
Marilyn Grandi

#### Créditos fotográficos

Pompy Gutsnisky, Andrea Ostera, Edgardo Juárez, Augusto Zanella,  
Daniel Kiblsky, obra n° 33. Gentileza Galería Ruth Benzacar.  
Gustavo Lawry, Obra n° 1, 3 y 14.

#### Documentación fotográfica

Luján Castellani y Laura Glusman.

Retrato  
Leo Battistelli

#### Agradecimientos

Fernando Farina y personal del Museo Castagnino, Mabel, José, Andrés, Rafael, Amparo, Adela, Leo Battistelli, Luján Castellani, Laura Glusman, Andrea Ostera, Edgardo Juárez, Pompy Gutsnisky, Augusto Zanella, Mariela Scafati, Marcelo Pacheco, Jorge Gumier Maier, Guillermo Kuitca, Galería Ruth Benzacar, Orly Benzacar, Ignacio Liprandi, Gustavo Bruzzane, Mauro Herlitzka, Gabriel Werthein, Ferdinando Boca.

Este proyecto ha sido realizado mediante el Subsidio a la Creación Artística, Fundación Antorchas 1999  
y Beca Fondo Nacional de las Artes 1999.

#### Tejiendo historias con cuentas

Román Vitali cose laboriosamente cuentas facetadas de acrílico para construir un mundo de personajes, flores, lágrimas, esquineros... Curiosamente se trata de obras sin esqueleto, son compactas y sin embargo dependen de un hilo, son robustas pero con una forma geométrica que las vuelve infantiles.

Belleza y seducción son las caras visibles de estos objetos que parecen continuar cierta estética kitsch de principios de los 90, aunque en su caso corresponde hablar más precisamente de una superación de la "debilidad" de esa época. La manualidad está puesta al servicio de otra cosa, todo se vuelve denso, los conceptos se despliegan y la historia personal queda entretendida con las cuentas. Hasta hay cierto misterio y, por supuesto, tensiones. En algún lugar permanecen estampados los recuerdos, los colores de su Arequito natal, las imágenes de su casa y su abuela.

Por eso, reunir un importante conjunto de obras en el Museo Castagnino, así como publicar un libro del trabajo de Vitali, es una manera de reconocer y difundir esta singular manera de hacer que lo ha convertido en pocos años en uno de los más importantes artistas del país.

Fernando Farina  
Director del Museo Castagnino

#### Weaving Stories with Beads

Román Vitali laboriously threads faceted acrylic beads to build a world of characters, flowers, tears, corner pieces... Curiously they are works with no frames, they are compact and yet they depend on a single thread, they are robust but with a geometric shape that turns them infantile.

Beauty and seduction are the visible sides of these objects that seem to continue a certain Kitsch esthetic of the early 90s, though, in this case it's more appropriate to talk about overcoming the "weakness" of those years. Handicraft is a means for something else, everything becomes dense, concepts unfold and personal history is intertwined in the netted beads. There is even a kind of mystery and of course, tension. Somewhere, the memories and the colors of his birthplace, Arequito, and the images of his house and his grandmother are stamped on his work.

Therefore, assembling an important set of works in the Castagnino Museum, as well as publishing a book on Vitali, is a way of recognizing and publicizing this peculiar work method that has made him one of the most important artists in the country in only a few years.

Fernando Farina  
Director, Castagnino Museum



## DOS TEXTOS... Y ALGUNAS APOSTILLAS PARA ROMÁN VITALI

Marcelo E. Pacheco

Un primer texto ubica a Román Vitali en su "categoría" de artista rosarino

No se trata de una manía tabuladora (aunque alguna obsesión al respecto es evidente), sino de rescatar y señalar esa pertenencia geográfica y cultural como línea necesaria de lectura, para su producción y su paisaje poético.

La vieja, y ya tradicional, asimilación de la historia del arte argentino a lo ocurrido fronteras adentro en Buenos Aires, ha encontrado siempre una incómoda y desafiante provocación en el arte y los artistas rosarinos. Desde la modernidad es evidente la necesidad capitalina de "tomar prestados" los protagonistas, las acciones y los discursos surgidos a orillas del Paraná, en aquella ciudad donde nacieron, vivieron o trabajaron Antonio Berni, Lucio Fontana, Augusto Schiavoni, Domingo Candia, Juan Grelo, Leonidas Gambartes, Claudio Girelo, Enio Iommi, Carlos Uriarte y Juan Pablo Renzi, para mencionar sólo los más "célebres".

Algunos de ellos, en algún momento de sus vidas, tomaron la "sabia" decisión de mudarse al "centro", y Buenos Aires, rápida, angurrienta y, porque no, necesitada, los adoptó como propios, celebrándolos como hijos dilectos.

No se trata sólo de pintores, escultores y grabadores, sino también de críticos y coleccionistas, de revistas y de instituciones que, desde Rosario, han formado parte importante del campo artístico argentino. Con autonomía o con contactos fluidos con Buenos Aires, según las épocas, la escena rosarina ha mostrado, desde las primeras décadas del siglo XX, una especial capacidad de provocación y renovación, con palabra propia y con posiciones coincidentes, encontradas o independientes de los modelos porteños. Hay impulsos radicales que desde Rosario se exponen sobre la escena cultural nacional, que muestran relación con un contexto propio, tanto en la social como en la política y en la artística.<sup>1</sup>

Un segundo texto ubica a Román Vitali buscando horizontes propios

Vitali asomado entre muñequitas y geometrías, viajando entre Rosario y Buenos Aires, recordando las flores tejidas de la abuela (y aquellos del empapelado en la casa familiar), mostrando en el Rojas y en el Borges, asistiendo a una clínica de Gumier Maier, participando del premio Braque, trabajando en la Beca Kuitca, confrontando con artistas de distintas geografías, exponiendo en la de Ruth Benzacar y en ARCO 2000.

Vitali, siempre atravesado por las mismas obsesiones: la medida, el orden, el sistema, la estructura, los vectores y las tensiones (obsesiones para organizar, según modelos matemáticos, un mundo que, finalmente, se escapa en anécdotas dramáticas y cargadas de amenazas). Siempre haciendo con las manos, constante y reiterado: plastificando, construyendo, recordando, pegando, tejiendo. Siempre concentrado en su catálogo de motivos domésticos y poéticos (entre el culebrón, la pluma y el existencialismo "posmo"): flores, potus, lucas, fuentes, la espuma, el fuego, las estrellas y las vedettes de "Radialandia 2000" y artistas pamos, y la madre y el hijo y la familia, y las flores. Siempre bizarro en sus narraciones y personajes de historieta (paisajes con girasoles o palmeros, babas y espumas cayendo como cascadas, cabelleras de fuego o tentáculos interminables, casas explotando, figuras paridas por un rayo, bosques apesadados, hambrecitos en erupción), en sus títulos abalorados que se van aquietando con el tiempo, en sus madreselvas y en sus lágrimas trepadoras, en sus flores que crecen refulgentes en sus geometrías o se secan tristes en su abandono, en módulos que invaden y ocupan columnas o se transforman en lechitos absurdos e inútiles. Siempre con sus materiales pictóricos, translúcidos, frágiles, hogareños y sus manías de bricolaje: taallas, caracoles, pegamentos, fotos y recortes de revistas, cuentas facetadas, luces fluorescentes, fibras ópticas, tarjas, cables, plásticos, varas de acrílico.<sup>2</sup>

Tantas figuritas, tantas flores, tantas cuenitas de color, y la obviedad de una materialidad barroca y excesiva y decorativa, conducen hacia un modelo traicionero. El juego de un mundo festivo, lleno de simulacros y farolería que ha vestido, insistente, también, a muchos discursos alrededor del Rojas y a muchos de sus protagonistas, hasta instalar cierto modelo de producción. Cierta estética "Rojas" identificada con lo manualidad, el brillo, la liviandad, los materiales basteros, la dulzura infantil, el oropel, el capricho, la informalidad, lo kitsch, la belleza y los sentimientos, el rosa y lo rosado.<sup>3</sup> Y este es un punto complicado. Hay verdades en esta "receta" del Rojas, verdades que cruzan y aniquilan sin pretensión y sin proponérselo: la fatiga adocenada del neoexpresionismo internacional y local que dominaba triunfante la escena artística de los años '80.

Esta descripción, que comienza a repetirse con tono malicioso, enumera realidades comprobables y verídicas, pero, que en lugar de ser celebradas, fueron vistas como faltas, como opciones y gustos que mostraban la cobardía y la timidez de artistas que se regodeaban en olicios y emociones, que onebataban al arte su función y sus responsabilidades. Y entonces todo revuelto en el mismo guiso. Artistas y críticos, coleccionistas y galeristas, curadores e historiadores, zarandeando del Rojas y su estética. "O esto o aquello", arengas fundamentalistas tan caras a la argentinidad que sigue mostrando su debilidad por lo loccioso y sus miedos ante lo diferente.

Y detrás de escena, entre bombainas, pero avanzando decididos, los que asimilan el Modelo y, igual caireses y brillantina, tejer y pegar, los moldes de costura desempolvados, y corte y confección para varias generaciones de "artistas" "contemporáneos" (un mal visible también en el mundo y su arte globalizado





inventado por y para ferias, museos, curadores, galerías, críticos y coleccionistas transnacionales que viven en los aviones, exhaustos entre tantos calendarios mundializados).

Este "fenómeno" Rojas, más allá de sus matices y sus batallas intestinas, propone y echa a rodar otras maneras de hacer arte, inaugura una constelación poética donde Vitali se ubica, desde Rosario y sus particularidades (como se ubican otros artistas desde Tucumán o desde Córdoba, o desde la misma Buenos Aires). Y Vitali se ubica lejos de la receta que señala fallas y carencias, o que se repite mecánicamente y con pereza y alguna o ninguna habilidad. Pero, se ubica cerca de muchos de los ingredientes que la receta menciona con tanto cuidado (difícil para los artistas navegar entre sus propias necesidades y los discursos que describen para nombrar ordenando y simplificando; difícil para los discursos mantener sus capacidades para iluminar pausadamente, sin ceder al impulso que todo lo explica con tono de verdad).



Como ocurre con muchos de los artistas de los años 90 (vistos desde este otro terreno que no es el de la creación artística, sino el de la práctica discursiva e histórica), los gestos de Vitali encierran pliegues y repliegues (o despliegues) con densidades y temperaturas propias, aunque dentro de un ropaje que se viste de brillo, liviandad y hacer artesanal.

El mundo de Vitali (sus narraciones, sus escenas contadas) es inquieto, movedido, engañoso, es un mundo exuberante aún dentro de su sistema de relaciones objetivas (o a pesar de...). Además es un mundo pobre, un mundo de repúblicas bananeras (un país con 10 millones de pobres, un 15% de desocupados, una clase media desbastada, una dirigencia política obscena e indiferente). La economía de sus obras es local, tan local y nacional como el mate y la Bomba Tucumana, tan popular como el cuartelazo y San Cayetano, tan barata como lo permite la industria nacional (por ahora nada de cristales checoslovacos, Vitali sufre con su incertidumbre de consumidor de una Pyme amenazada por la recesión y la globalización). Tan local, nacional y popular como las cuentas de plástico que utiliza en sus objetos, en sus narraciones, en sus tejidos. Cuentas nostálgicas de la bisutería de los 70, los años de Adriana Aguirre y "Los éxitos del amor", "Piel naranja" y "TV Guía", y la utopía traicionada de un mundo que prometía ser mejor. (Sólo su Superman salvando al hombrecito es de cristal, vaya xranio, un Superman chiquito chiquito, eso sí musculoso y con la capa de Susana G., pero de cristal: lujoso y pesado, importado, caro e internacional).



Durante sus primeros años, objetos e instalaciones combinaban caracoles, flores, taóilas, luces, tierra, cuentas acrílicas, pegamentos y cables (siempre la presencia enmarañada de enchufes y metros de cables, un "descuido" que molesta a más de uno, por favor, Vitali, sea un poco más profesional, len los 90 todo es net y pralijal). Vitali desplegaba su mundo seductor y de ensueño, sus recuerdos festivos de aquellos años 70. Los protagonistas aparecían citados en títulos (la veneración por Norma y Mimí) o en figuras recortadas de revistas (manía adolescente por paredes cubiertas de fotos de aquellas stars inalcanzables). El collage introducía estrellas anónimas o famosas, glamorosas o prohibidas. Después llegan, con variaciones y matices (más orgánicas o más artificiales, más controladas o más azarosas), las babas y la espuma, los paisajes, la primera columna, los portalluces labrados, los ventosos.



Paso a paso, el sistema Vitali se materializa propio y personal. Las cuentas tejidas y no pegadas, la estructura obtenida por tensión, sobre el vacío, sin soporte interno, los colores industriales de las cuentas desplazan los anteriores colores elaborados; la aparición de los bocetos numéricos, de los diseños en computadora. Todas elecciones que imponen una geometría, una malla externa e interna, que es base de un nuevo lenguaje, menos ligado a las estéticas de principios de los 90, y que convive con nuevas maneras de relato. Se suman más y más hombrecitos tensos y facetados, simultáneos a formas geométricas y ornamentales. Aparecen los primeros juguetes. Figuras o grupos familiares, cubos o techos o escaleras. Los personajes se multiplican, y las escenas de Vitali se pueblan ocupando bases y soportes, o apareciendo inesperados e imprevistos sobre la arquitectura.

En esta situación, la anécdota de Vitali tejiendo se carga de varios sentidos, además del

Otros nombres para recordar: el crítico y periodista Atalaya (Alfredo Valentí), las revistas "Bohemia", "La Pluma", "Apala" y "El Círculo", los coleccionistas Domingo Minetti y Gonzalo Martínez Carbonell, los salones de Otoño, las galerías Souza y Renam, la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", el Grupo Litoral. Publicaciones, instituciones y protagonistas, todos necesarios para comprender muchos de los procesos en la historia del arte argentino de los primeros cincuenta años del siglo.

De la misma manera, la aceleración y el fin de las neovanguardias de los 60, y la fractura histórica y conceptual de aquellos años, sólo pueden entenderse incorporando a la escena los gestos, los trabajos y las declaraciones del grupo rosarino "Artistas de Vanguardia". Las tensiones acumuladas en el largo y complejo proceso de los 60 locales culminan, precisamente, en Rosario en la experiencia de "Tucumán Arde". El corte abrupto posterior, con el suicidio virtual de casi una generación completa de artistas, adquiere su sentido pleno sólo incorporando al debate y al horizonte tanto textual como de producción: las acciones de los artistas rosarinos.

Rosario en su propia historia y en sus relaciones con los demás puntos del país, no sólo funciona como un centro importante de producción, sino como un centro alternativo y, en muchos casos, contracultural con respecto al eje y las directrices que Buenos Aires señala y sostiene. Ya en la modernidad inicial, por ejemplo, el jurado del salón de Rosario aceptaba los trabajos de artistas rechazados con frecuencia en el Salón Nacional, como Gutierrez, Forner, Sibellino, Fontana y Berni, y al Museo Municipal exponía y compraba obras de Pettoruti y Figari. Pintores como Schiavoni construyeron imágenes personales, por fuera de la discusión dogmática de cierta vanguardia porteña identificada con lenguajes de impartación europea. De manera similar, en los 60, la crisis entre vanguardia y política, entre arte y militancia, se precipita con la acción de un grupo de rosarinos que impulsa el debate. El rumiar gozoso en Buenos

manual y práctico, además de la elección de un método de trabajo. Y nuevamente el diccionario: "tejer. Del lat. texera. ... 5. lig. Componer, ordenar y colocar con método y disposición una cosa...". Las obsesiones del artista encuentran un campo propicio en las necesidades y los meconismos del tejer, en sus posibilidades y en sus limitaciones. Es el hallazgo de una manera que contiene en sí misma esas pulsiones constantes que celebran un mundo y un orden. Desde entonces, Vitali teje con velocidad formas en apariencia sólidas que son, en realidad, maleables. Son cuerpos elásticos y activos, se trata de una materia al mismo tiempo fluida y dura, las cuentas se acomodan en pliegues que se suceden y se prolongan. "[...] La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues, de tal manera que puede haber en ella una infinidad de pliegues, unos más pequeños que otros, sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos." Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. Por eso las partes de la materia son masas o agregadas, como cartelato de la fuerza elástica comprensiva. El despliegue no es, pues, lo contrario del pliegue, sino que sigue el pliegue hasta otro pliegue."<sup>7</sup>

Además, pesan los recuerdos de la tía Marta tejiendo para afuera con su Tricot, y la abuela que teje claveles al crochet con hilos de plástico, con tallos de alambre y pistilos de lanza, y la memoria de un crucifijo naranja hecho a mano con cuentas traslúcidas, colgado en la habitación de los abuelos. Del pegar al tejer hay una decisión vital. El material se transforma en materia de expresión y el tejido en forma de expresión ("[...] ¿es una textura, o un pliegue del alma, del pensamiento? La materia que revela su textura deviene material, de la misma manera que la forma que revela sus pliegues deviene fuerza.")<sup>8</sup>

Sus escenas (todos sus objetos e instalaciones necesitan mirarse como acciones contando historias) despliegan contradicciones, ambigüedades y secretos. Vitali recurre a estructuras racionales para construir laboriosamente (y al del artista y sus labores)<sup>10</sup> un mundo absurdo, mágico, extravagante, dramático y poético. Un mundo que a sus apariencias geométricas suma apariencias pequeñas y familiares cercanas a la repostería ("trabajo como con moldes de galletitas")<sup>11</sup> o los juegos infantiles para armar y a los juguetes didácticos que reproducen mundos reales y ficticios, en miniatura, con sus maquetas y personajes (escenarios para que los niños imiten los modelos de socialización y de organización de los adultos o fantaseen con universos diferentes).

La sensación es casi inmediata. Vitali busca, empacado y obstinado, construir, contener, presentar. Prueba, una y otra vez, tamaños, medidas, combinaciones, encastres, posiciones. Sus figuras o sus "abstracciones" parecen juguetonas, pero son sistemas numéricos y estructuras pixeladas donde la programación interviene, con pruebas y variantes ("las obras las pienso con alternativos desde antes de hacerlas")<sup>12</sup> Vitali despliega en sus objetos lo que él mismo llama "la lógica del pintor" (y agrega mirando sus techos o recordando sus esquineros: "todas las piezas pesan lo mismo, tienen la misma cantidad de bolitas, una lógica matemática, aparece una lógica tan concreta que, bueno, esto es así y no de otra manera")<sup>13</sup> Pero es una lógica infantil, combinaciones complejas de números y relaciones que permiten la construcción de objetos que son juguetes. Juguete en sus tamaños, en sus colores, en sus materiales, en su peso, en su provocación lúdica, en su manejo de signos escolares (Hombre, Madre, Árbol, Familia, Casa). Juguete en sus diseños y en su sensación de piezas para armar y desarmar, con sus cientos de cuentas acrílicas (quizás Vitali está pagando todavía su resistencia de niño dispuesto a evitar el inicio de sus "estudios" en el Jardín de Infantes, y casi 30 años después insiste en demostrar que, sopapo de por medio, fue aplicada y aprendió bien manualidades y modelos).<sup>14</sup>

Sus trabajos más racionales y abstractos ligados a la arquitectura, despliegan sin retazos un sistema objetivo, cuantificado y ordenado. Unidades de información equivalentes que se muestran en el espacio físico, con sus formas y colores medidos en





Aires se fractura con la irrupción externa y la gestión de nuevas estrategias y planteos del tema, tanto en la reflexión como en el hacer.

Estas pocas menciones, como ejemplos de referencia, describen un funcionamiento que hace del intercambio y la porosidad tensa entre Rosario y Buenos Aires, uno de los vectores más dinámicos de la historia cultural local.

En los '90 la situación reaparece con fuerza propia. Algunos de los protagonistas de la década son artistas de Rosario, por ejemplo Graciela Sacco, Nicola Costantino y Daniel García (como dato fáctico, ellos han sido, respectivamente, los representantes oficiales de la Argentina en las dos últimas ediciones de la Bienal Internacional de San Pablo y la última de la Bienal Internacional de Venecia). Dos de los argentinos de carrera en el actual circuito transnacional del arte contemporáneo, son también rosarinos, Fabián Marcaccio y Daniel Scheimberg. Y así se multiplican los casos en la crítica, la investigación, la curaduría y la institucional.

En los años más recientes, con la aparición de una camada nueva de artistas identificadas con los '90, los rosarinos insisten en su presencia y en sus particularidades, con figuras como las de Leonardo Battistelli, Eladia Azevedo, Claudia del Río y Fabiana

su existencia concreta de objetos reales. Extensiones y conjuntos universales que obedecen a su propia lógica matemática por fuera de cualquier contingencia artística, de cualquier naufragio individual. Sin embargo, los módulos autosuficientes y potentes en su autonomía, muestran pronto la hilacha. Algo se fisura en sus equilibrios numéricos: "la gama otoñal", "las escaleras invertidas que no llevan a ningún lado", "las alturas incorrectas". Vitali está atento (o sin darse cuenta, así le sale) para traccionar una economía que cree impuesto desde otro lado, desde ese lado supremo y confortable de un Orden científico. Así, techos, toldos, escaleras, casitas y esquineros se transforman, apilados en el espacio o adheridos a la arquitectura. Los pequeños módulos "puestos", activados en escena, se transforman en accidentes, en molestias, en señales que desconciertan, que cambian nuestra posición, que alteran el recorrido de nuestra mirada, nuestra sensibilidad táctil y nuestro esquema corporal. Nosotros visitantes nos refugiarnos bajo esos techitos, exploramos intrigados esos prismas coloreados que rodean columnas y paredes. Los investigamos y observamos hasta poder tocarlos para averiguar su naturaleza, su consistencia, el origen de sus colores y sus luces (parafraseando a Deleuze, perdón, el arte de Vitali no es un arte de las estructuras sino de las texturas).

Hay bocetos numéricos y cálculos, hay relaciones obvias (y voluntarias) con el minimal y sus conceptos y sus propuestas modulares. Pero, también hay un impulso, un gesto, algo que se escapa y que fisura el sistema. Una "falsedad" que se desliza y que altera el orden para señalar su incapacidad y su imposibilidad de mantener la asepsia objetiva. La factura misma de estos artefactos geométricos con sus cuantos tejidos, sus colores y sus luces, tensionan, en la primera mirada, emociones y nostalgias infantiles y primarias (y no precisamente de aquellas "estructuras primarias" de Robert Morris o Donald Judd, sino las escolares, las de maestro de primer grado). Las piezas de Vitali remiten a un orden pero es el orden del juego, es la posibilidad del encastre para construir un mundo en miniatura. Sus objetos son simples y posibles de combinar, de tomar e intercambiar, son piezas para armar y desarmar. Como suplemento de este carácter lúdico, se suman los otros falsos cuadrados, dados por los posiciones, la atracción sensorial, lo inesperado. (Otra dispersión, que podríamos llamar más a tono otro pliegue: con respecto a Vitali y el minimal es interesante recordar que cierta bibliografía, desde los '80, ha planteado las relaciones entre el minimal y el Barroco, al trabajar, por ejemplo, las obras de Smith, LeWitt, Andre, Judd y Morris).

Algo similar ocurre con sus tubos fluorescentes (y otra vez las asociaciones, imposible no mencionar a Dan Flavin para olvidarlo rápidamente) que vienen desde 1998, en formatos y montajes variados. Luz doméstica, sí tubos de cocina, de esos que dejan ciego "al más pintado". Pero son tubos recubiertos de mallas tejidas. Tubos que parecen carcomidos o infectados, o aprisionados. Tubos en medio de erupciones que los recubren y los ahogan. La poesía minimal trastocada en error de la naturaleza, en accidente biológico. Lo inmaterial lumínico, la estructura mínima, transformadas en la extremosidad barroca de ropajes, de cuentas acrílicas tejidas. Fundas ornamentales que visten la utilidad y la simpleza, y la disfrazan, al mismo tiempo que la desbordan en sus reflejos enojados. Y la luz de oficina pública o de cocina modesta se convierte en destello que atraviesa colores facetados y acrílicos mágicos que recuperan esa otra dimensión simbólica de la luz y sus metáforas (o, simplemente, la aparición imaginaria de luces de escenarios entre brillos y lentejuelas, entre pelucones y maquillaje, entre plásticos que se convierten en caireles venecianos y tubos fluorescentes que se frivolisten en fantasías de drag queens nocturnas y sonámbulas, y claro aquellos recuerdos infantiles de Arequito y sus comparsas de carnaval).

Desde su primera muestra individual en el Rojas, Lágrimas y Madreselvas se multiplican sugerentes y selváticas, para geometrizar hasta entrar en un universo de volúmenes netos y facetados. Los últimos lágrimas y flores (1998-1999) son imágenes tridimensionales, rotundas y hieráticas, con entrantes y salientes estrictos, con colores organizados en bandas, colores comprimidos y ajustados (rojos, azules, blancos y verdes condensados). Ciertas aires monumentales y decó que dominan objetos e instalaciones. Otra vez la tensión que recorre un universo que de lo orgánico se mueve a lo artificial. Que de lo natural y ondulado, cristaliza en formalidades controladas pero continuas en sus pliegues y despliegues. Tejidos que cambian su tramado

Imola.

En síntesis: Rosario y su campo artístico actúan en el mapa cultural argentino, y también regional (los contactos con otros centros como Tucumán, Córdoba, Porto Alegre y San Pablo son por fuera del sistema de poderes de Buenos Aires), como factores determinantes, y como espacios activos de confrontación y producción. En esta dirección, siguiendo esta cartografía de centros múltiples y desplazados, la obra de Román Vitali se muestra sesgada y provocativa desde su origen en Rosario. Sus trabajos ponen en escena maneras de intercambio y de relaciones entre las dos ciudades y sus submundos artísticos.

Para un texto escrito desde Buenos Aires, Vitali se ubica sobre un telón de fondo casi natural y típicamente porteño: el Centro Cultural Rojas (y no me refiero sólo al hecho de haber expuesto en sus salas, sino a sus diversas maneras de aproximarse al hacer artístico).

En muchos sentidos, Buenos Aires con su obsesión de epicentro controló los discursos de los '90, no desde sus protagonistas, sino desde sus modos de lectura. Y la crítica porteña y su discurrir construyeron con cuidado uno de los modelos estéticos e ideológicos dominantes para el arte de los últimos 10 años, a partir de las actividades curatoriales y "los gustos" de Jorge Gumier Maier, y sus temporadas en el ya utópico Centro Rojas. Con artífices variados en propuestas y en geografías, pero con Buenos Aires como escenario, el Rojas fue transformado, con apuro desde 1992 en adelante, en una

biológico y azaroso, y se transforman en artefactos concisos, en imágenes emblema, en abstracciones que se alejan de las emociones y los olores anteriores (claro que Vitali debe seguir ciertas leyes del material que prefigura una trama geométrica en su cosido, pero hay una voluntad de forma que le pertenece, y que él mismo dosifica y amplifica en cada momento de su trabajo). Artefactos y no objetos, porque estas piezas, encierran en la ambigüedad misma de sus significados y su materia, las oposiciones entre lo mecánico y lo perturbador del error y de lo explosivo.<sup>15</sup> Los cambios de escala y de volumetría hacen de las últimas lágrimas, monstruosas citas de un llanto congelado en bloques de color, llantos calculados por bloques de información cayendo sistemáticos. Inmensos dibujos de pantalla de computadora trasladados a la realidad, en miles de pequeños unidades codificados y organizados en mapas numéricos. Y las flores, en su tamaño y en su evidencia de lo artificial se ubican en la incomodidad de la bastarda y del gusto menor, en la molestia del plástico y lo decorativo popular (un jarrón con flores, límite peligroso para el gusto argentino y para la masculinidad del arte, en la pintura vaya y pase, si están bien pintadas claro, pero un objeto... en fin, puesto en un living provocará la duda de más de uno y la incomodidad de la mayoría, como explicar la diferencia entre un bazar del Once a una feria artesanal de plaza Francia y el ramo comprado en una galería de arte).

Los artefactos de Vitali, monumentales, erectos y explícitos, se ablandan y explotan por dentro. El sistema del propio artista vuelve a ser una falacia, un motivo de duda, tienen algo perturbador, algo inquietante (otra vez, mejor insistir, mirar estos objetos, estos objetos rosarinos, es encontrar una historia, descifrar una narración). Quizás se trate del retorno de aquella fijación infantil: el gusto por colorear libritos siguiendo el orden preestablecido de los dibujos impresos pero... pero siempre alterando algo, siempre poniendo a prueba la resistencia de lo establecido. Ahora, ¡ya adulta! el mismo construye sus plantillas numéricas, pero... pero calculado y organizado cada mundo de relaciones, algo lo altera, algo lo cuestiona, algo lo atraviesa. El error obliga a pensar toda la estructura por fuera de su lógica concreta. La mirada no puede posarse quieta ni indolente sobre estos juguetes apulientos y seductores, la mirada encuentra otros desafíos. Desafíos que no son formales sino de posición, Vitali molesta sobre la frontera de un orden natural que organizado en un orden geométrico, se muestra, sin embargo, simulado y teatral ("Teatro, lo tuyo es puro teatro, falsedad bien ensayada, estudiado simulacro... perdona que no te crea, me parece que es teatro").

El proceso es fluido. Los accidentes de sus series abstractas, se extienden a sus figuritas o sus figuraciones (... "Debo tener un cuerpo, es una necesidad moral, una 'exigencia'. Y, en primer lugar, debo tener un cuerpo porque hay algo de oscuro en mí.")<sup>16</sup> Ciertas sucesas extrañas y violentos invaden cuerpos e historias. Una mujer con su cabello en llamas, un hombre herido en llagas, tentáculos, fibras, púas y cabellos desmedidos, una familia aislada en la soledad de sus integrantes, una madre y su hijo y la proyección de una sombra inmensa, una casa explotando en docenas de haces de luz, flores secándose, un hombre partido por un rayo, un incendio extendiéndose... Las

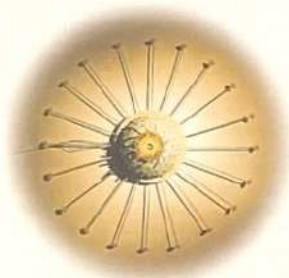






imágenes aparecen en los sueños y se imponen con esa sensación de lo real que traspasa el umbral entre el despertar y la vigilia ("... una religiosidad absurda. Despertar a la mañana y sentir la impulsión, el mandato de imágenes que se materializan").<sup>17</sup>

Las escenas se deslizan independientes entre sí pero conectadas por repeticiones que insisten. Las situaciones violentas se resuelven en materiales infantiles, artesanales, nostálgicos; en materiales alegres y juguetones. Nada malo puede ocurrir entre cuentas de colores y luces: ¿Cuánto dramatismo puede encerrar un mundo tan pequeño y banal? Pero la casa estalla y la mujer se incendia y el niño se ahoga y las flores se descomponen. Y las cuentas inofensivas y de ensueño, tejen situaciones cruzadas por la fatalidad y la amenaza. Un mundo familiar y amable que se reitera hasta la aparición del sentimiento de lo siniestro y sus fantasmas. Resonancias dramáticas que quedan siempre suspendidas en objetos bellos y refulgentes, en una materialidad que mantiene su seducción desde el deslumbramiento que provoca en nuestros sentidos.<sup>18</sup> Piezas de bisutería amables en sus materiales, en sus formas, en su figuración, pero puestos en crisis en sus narraciones. Algo sucede. Cierta temporalidad, cierta zozobra en lo inesperado. Ya no es la ilusión del juguete ni el espejismo ilusionista de la joyería, sino realizar algo en presencias que son alucinatorias.



Los cambios son en realidad refuerzos en los acentos. Vitali recalca sus realidades anteriores y teje apresurado, esclavo de sus propias figuras cada vez más demandantes y dominantes. Teje mientras aumenta los tamaños y las extensiones, no sin cierta satisfacción (haber superado el formato "juguete", alcanzar la sensibilidad pictórica a gran escala, ¡mamá estaría orgullosa!). Cuentas más grandes y combinadas en distintos tamaños, aparición de púas cónicas y de lanzas que salen de una figura hacia otra. Los miedos se expanden y los muñequitos son ahora muñecotes, presencias amenazantes ("Yo me asusto al verlos. Los padecí al hacerlos").<sup>19</sup> Los objetos devienen en escena y se muestran como sucesos. Primero, el juguete aislado, único y suspendido en su propia realidad, luego la figura que se multiplica en un espejo, después, el personaje que se conecta con otro similar. Más adelante, imágenes grupales o muñecos que se prolongan físicamente en el espacio (adquieren volumen real en sus espesores acumulados "Como si me hubiera tildado en el tejido").<sup>20</sup> Y, finalmente, llega la acción y Vitali nos muestra algo sucediendo, poniendo tiempo y espacio en sus objetos enojados (otra gesta barroca que se instala en su trabajo: asistimos a un incendio que se propaga decidido, somos testigos de acontecimientos que se materializan frente a nosotros y nos deslumbran o nos sorprenden).



Las narraciones se intensifican, frágiles, vacilantes, desmesuradas, sintomáticas, extrañas. Fragilidad: si el hilo se corta todo se desarma y desaparece, si algo falla en la trama o en el tejido este mundo se hunde, se deforma, desaparece. Vacilación: un tejido suspendido sobre el vacío interior, sobre un esqueleto fantasmal, son figuras atravesadas por lo que falta, armadas sobre un agujero que no vemos. Desmesura: en el trabajo, en las cuentas, en la extensión, en los tamaños, en los sucesos, en la geometría, en los colores. Síntoma: en la carcomida, en lo enfermo, en las púas, en los heridos, en la explosión, en lo que se pudre o se quema o se penetra. Extrañeza: las obras se resuelven en los sueños, en ese otro lugar de lo onírico que es extraño aunque familiar, al despertar Vitali teje obscuro para darle materialidad a sus visiones (visiones que ya tejidas y puestas en el mundo le resultan lejanas y ajenas).

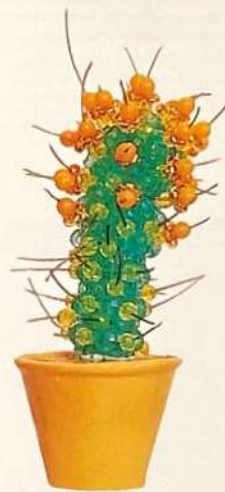
simplificación confortable, nombrado a través de categorías como "arte light" (Jorge López Anaya) o su suplemento paródico "arte bright" (J. Gumier Maier) o, en confusión y desconcierto francés, con el más extenso y abarcativo de "arte guarango" (Pierre Restany).

Los paisajes poéticos del Rojas, variados, informales y singulares (lejos y ajenos a lo abroquelado de un modelo Rojas), son claves para entender (desde una perspectiva porteña) a Vitali y sus objetos pegados o tejidos. Hay guñías y

"Al principio los sueños eran caóticos; pocos después, fueron de naturaleza dialéctica. El lavadero se soñaba en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado: nubes de alumnos laciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisos. El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia; los restos escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría o uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real. El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba los respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por

maneras en sus trabajos que se asientan sobre caminos ya transitados por artistas como Omar Schiliro y Marcelo Pombo, Benito Laren, Cristina Schiavi y Feliciano Centurión: Vasos comunicantes, evidentes o subterráneos, que acercan materiales, narrativas, intenciones y gestos. Gustos y maneras que, entretejidas, rodean a Vitali y lo alimentan, y que, con potencia inversa, regresan desde Vitali y nutren otras miradas sobre aquella etapa fundacional del Rojas.

1993-1996-1999 Vitali en el Rojas, transformando sus imágenes, sus objetos, sus materiales y su narrativa; Vitali diverso pero insistente, entre dominado y sorprendido "por las mañas y caprichos de cada obra". Vitali sumándose a cierto imaginario colectivo "Rojas", como extensión de materialidades y emociones que crecían desde los objetos iniciales de Schiliro y sus roces con la belleza. Pero, esta es otra historia, otro texto.



los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente. Buscaba un alma que mereciera participar en el universo."<sup>21</sup>

Apostillas para Román Vitali (otras brújulas para recorrer sus narraciones)

El Barroco con su teatralidad, sus extremos, su retórica de la incertidumbre y la persuasión, su manejo de la seducción y las apariencias, su interés en el tiempo y la puesta en escena; su manejo de métodos de producción baratos, masivos y relacionados con el kitsch; un mundo caracterizado por la ostentación y la exuberancia, lo laberíntico; la utilización de lo maravilloso en su comunicación con el espectador y la provocación del "asombro"; la presencia constante de artificios y tensiones contradictorias; el valor de la fiesta y lo festivo, el lujo y el deslumbramiento; la operatoria del pliegue, la simultaneidad de un principio que sustenta y otro que decompone; que reviste; la tendencia en la materia a desbordar y configurar flujos continuos; el valor del simulacro y del engaño y de lo inestable, la incorporación de elementos como el fuego, el aire y el agua en sus efectos pictóricos y escultóricos; los dobleces entre lo artificial y lo natural, lo orgánico y lo construido, la continuidad entre las artes (la tendencia a instalarse entre dos artes: la pintura y la escultura, la escultura y la arquitectura), la realización en la ilusión convertida en presencia real; la comprensión de la alegoría y su potencia de figuración.<sup>22</sup>

Jean Baudillard en sus aproximaciones a la seducción en el orden del artificial, el signo y el ritual, abre caminos de reflexión y asociaciones que resultan muy sugerentes para "tomarlos" en relación con Vitali y sus objetos (objetos que siempre se muestran seductores en su despliegue formal, material y expresivo).<sup>23</sup> La seducción pensada como reversibilidad seductora (no como lo que se opone sino como lo que seduce); la transsexualidad de la seducción ("la seducción puede denominarse femenina por convención"); la seducción como "amo absoluto de las apariencias", como testimonio radical y, al mismo tiempo, superación de la simulación (Vitali y sus modelos figurativos que aparentan y simulan un mundo infantil y que despliegan sus errores y amenazas); la seducción como inversión de toda "pretendida profundidad de la realidad, [...] de toda verdad, de todo poder" y de todo arte (como dominio de la profundidad masculina, y ahí está Vitali con sus juguetes y sus tejidos de cuentas coloreadas); la seducción como "un juego del orden del signo", un juego mavedizo, un desafío (los sistemas que organizan el mundo de Vitali se derriban en sus certezas para convertirse en juego y dudas); "la estrategia de la seducción es la de la ilusión", seducir es moverse en "un mundo encantado" (las figuras de Vitali se dirigen hacia nosotros con sus capacidades de evocación y de duplicación de nuestras memorias, son seductoras porque son imágenes que nos restituyen a nosotros mismos); seducción, que para Baudillard (y para el goce de Vitali) tiene la "blancura espectral de las estrellas", esas stars que transturban nuestro universo glacial "en una apariencia brillante y superficial, que es una superficie seductora..."





Gilles Deleuze, en su libro sobre Leibniz explora, entre curvas y contra curvas, los laberintos del pliegue como rasgo y función operatoria del Barroco. Sus reflexiones alrededor de los pliegues del barroco ("repliegues de la materia y los pliegues en el alma") crean un contexto físico, estético y simbólico adecuado y provocativo para pensar y para mirar los objetos y las instalaciones de Vitali. Sus consideraciones sobre la materia, el universo, la forma, la masa, la percepción y los cuerpos, en la teoría filosófica y física de Leibniz (sobre nociones como la fluidez, la elasticidad, el resorte, el acontecimiento, la mónada) sugieren varios sentidos para entender el funcionamiento del mundo de Vitali (no sólo el desarrollo conceptual de Deleuze, sino sus constantes imágenes y metáforas visuales y sinestésicas, que coinciden además con algunos de los temas obsesivos del artista como el agua, el fuego, el viento, los árboles)<sup>24</sup>

En uno de sus textos más memorables, publicado en 1978, Ricardo Martín-Croza plantea la dependencia "de modos o de formas mentales característicos de la enseñanza primaria" como camino para pensar la obra de ciertos artistas argentinos. Croza llamaba la atención sobre el escolismo: un catálogo de recursos formales, una sintaxis a través de la cual "el futuro artista recompone e interpreta el mundo". Muchas de esos modos que proceden de la "retórica de la enseñanza primaria argentina" son detectables en Vitali. En los objetos de Vitali son evidentes ciertas persistencias escolares que el escolismo ilumina, no como azarosas, sino como comportamientos históricos (individuales y también colectivos y sociales). Su figuración es una figuración modelada; su hacer es una manualidad escolar, constantemente actualizada, el armado de una obsesión evidente a través del pegado a del tejido; sus juguetes se mantienen en la esfera de lo infantil y sus iconografías remiten a libros de lectura o álbumes para colorear; en su universo conviven en relatos continuos y sin jerarquías luces que son estrellas, lágrimas, luego, rayos, heridas; los referentes de la realidad se teatralizan enfáticamente y con gestos subrayados; el mundo de Vitali es siempre un mundo ordenado con esmero y pulcritud.<sup>25</sup>

"Falso espejo. Esto puede parecer absurdo, pero todo lo aquí tratado no es sino reverberación de un mundo estancado en su válida intraducibilidad. Bajo el resal, acepto la infidelidad de su espejo."<sup>26</sup>

Nota: el abuso del diccionario, sus etimologías y universos, y otras insistencias como los paréntesis, las palabras señaladas y las anotaciones de filiaciones históricas o estilísticas, corren por cuenta del autor y su manía de creer en lecturas que abren sentidos y ponen en juego significados; muchas veces, ajenos a los artistas, pero latentes en sus obras y en el devenir que es la historia, y en nuestra historicidad individual y social.



#### Imágenes

- Pág. 8 - Sin título, 1993. Instalación Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, Argentina. Detalle. "Cómo llegar hasta vos", 1994. Detalle.
- Pág. 10 - "Sentarse a mirar las estrellas", 1995. Instalación Museo Castagnino, Rosario, Argentina.
- Pág. 11 - Vistas generales. Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, Argentina.
- Pág. 12 - Sin título, 1996. Detalle. "Norma siempre quiso mucho a Mimi y Mimi siempre quiso mucho a Norma", 1995.
- Pág. 13 - "Cactus", 1996. "Girasoles", 1996. colección Brizzante.
- Pág. 14 - "Resquidame allí", 1996.
- Pág. 15 - Vistas generales. Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, Argentina.

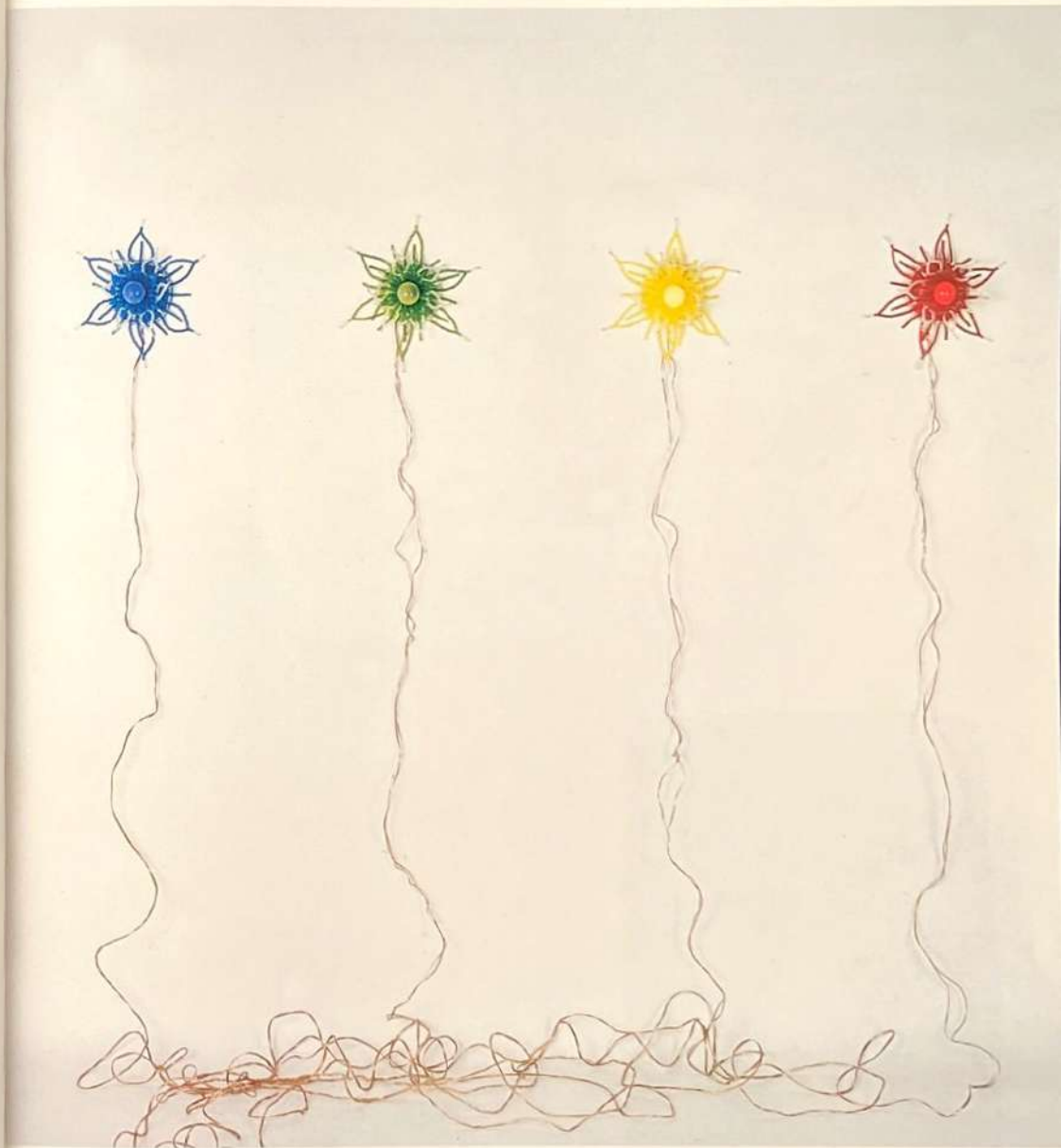
#### Notas

- 1 Al respecto es importante mencionar textos que han trabajado en esta dirección con apartes de documentación y de investigación, así como con marcos teóricos renovados. Cf. el concepto de "vanguardias intermitentes" en Guillermo Fantoni, "Itinerario de una modernidad estética. Inmidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosalío". En AAVV, *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993; Ana Langoni y Mariana Metzman, *Del Di Tello a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el '68 argentino, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2000.
- 2 Desde Buenos Aires es muy difícil editar un escenario como el de Rosalío y sus vertientes, un escenario precisamente caracterizado por su autonomía, sin embargo, es evidente la existencia de todo un grupo de artistas, que incluye a Vitali, que trabajan, en la ciudad, en líneas similares y muy porosas entre sí (pienso, por diferentes razones, algunas quizás que pueden parecer extrañas, por ejemplo, en los objetos de Battistelli, Rojas, Acevedo, Casellani, Gryciuk, en los dibujos y las pinturas mixtas de Inola y A. García). Con lo cual, muchos de los comentarios que el texto despliega alrededor de Vitali utilizando como referente al Rojas, deberán ser atravesados/marjados/cuestionados por otros comentarios desde el contexto específico rosarino.
- 3 En el caso de "arte light" es importante señalar que es, en su uso normativo y extendido, donde la propuesta de López Araya se desnaturaliza y se convierte en una simplificación fuera de control y abusiva, en lugar de polémica y estimulante de discusión y reflexión.
- 4 Declaraciones del artista, entrevista personal, Buenos Aires, 8 de junio de 2000.
- 5 Con respecto a las características de la mentalidad y la materialidad del Barroco que anatomiza Cf. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990; José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983; Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986; Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad barroca*, Barcelona, Planeta, 1969; Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Buenos Aires, Barcelona, 1989; Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Castalia, 1989. Esta relación entre Vitali y el Barroco fue planteada por Mercedes Cazanegra en la exposición *Clásico Barroco. Una mirada entre la polaridad y la confluencia*, Fundación Andreani, Buenos Aires, 1998. Cf. su texto *Clásico Barroco*, en el catálogo editado en esa oportunidad.
- 6 Jean Sautréillard, *De la seducción*, Buenos Aires, ECL Argentina, 1994.
- 7 Deleuze op. cit. 1989 Cf. especialmente capítulos 1, 2, 6, 7, 8 y 9.
- 8 Ricardo Martín-Croza, "Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la pintura argentina)", En: *Artemúltima*, Año 2 No. 4, Buenos Aires, mayo 1978, s/beginner.
- 9 Héctor Ojeda, *Tenoch me ronda*, Estados Unidos, Wichever Press, 1999, p. 211.
- 10 Bricolaje: Del fr. bricolage. 1. m. Actividad manual que se manifiesta en obras de carpintería, fontanería, electricidad, etc., realizadas en la propia vivienda sin acudir a profesionales. Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Real Academia Española, Espasa Calpe S.A., edición electrónica 1995.
- 11 Con respecto al color rosa Cf. Jorge Guzmán Maier, *El tao del Arte*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Centro Cultural Recoleta, 1997, pp. 9-10.
- 12 Deleuze op. cit. 1989, p. 14.
- 13 Diccionario de la Lengua Española ed. cit. 1995, Vitali op. cit. 1996 s/pega.
- 14 Deleuze op. cit. 1989, p. 51.
- 15 Labor: Del lat. labor, -oris. 1. Acción de trabajar y resultado de esta acción. 2. Adorno tejido o hecho a mano, en la tela, o ejecutado de otro modo en otras cosas. Ú. con frecuencia en pl. 3. Obra de coser, bordar, etc. 4. desus. Con el artículo la, escuela de niños donde aprendían a hacer labor. Ú. LA LABOR. 5. laboriosa, en especial lo de las tierras que se siembran. Hablando de las demás operaciones agrícolas, ú. m. en pl. 6. Y casa, tierra de labor. 7. Cada uno de los ruidos de arado o de las cava que se dan a la tierra. 8. Entre los fabricantes de teja y ladrillo, cada millar de estos objetos. 12. Mm. excavación. Ú. m. en pl. Hacer labores. 1. fr. Ar. Tomar las medidas convenientes para la consecución de una cosa. Meter en labor la tierra. 1. fr. Laboraría, prepararla para la siembra. Sus labores. 1. expr. fig. para designar la dedicación, no remunerada, de la mujer a las tareas de su propio hogar. Ú. m. c. fórmula administrativa. Diccionario de la Lengua Española, edición cit. 1995.
- Además visitar como palabras que iluminan el hacer de Vitali, la familia cercana a labor y labores, laborar, laboratoria, laborear, labores, laboreros, laborioso, laboriosamente, laboriosidad, laborotempia, con la persistencia sugerente de significados que recuerdan las relaciones con labor, gestiones, intrigas, cultivos, excavar, trabajar, pensar.
- 16 Entrevista personal cit. Junio 2000.
- 17 Declaraciones del artista, entrevista personal, Buenos Aires, 18 de mayo de 2000.
- 18 Entrevista personal cit. Junio 2000.
- 19 Con respecto a esta y otras anécdotas de la vida de Rosalío Cf. Ramón Vitali, "... yo también soy de un pueblo, Azequije". En Ramón Vitali, catálogo, Buenos Aires, Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, octubre de 1996.
- 20 Artefacto: Del lat. arte factus, hecho con arte. 1. m. Obra mecánica hecha según arte. 2. Máquina, aparato. 3. despect. Máquina, mueble, y en general, cualquier objeto de cierto tamaño. 4. Cualquier carga explosiva, como mina, petardo, granada, etc. 5. En los experimentos biológicos, formación producida exclusivamente por los reactivos empleados y perforador de la recta interpretación de los resultados obtenidos. 6. Med. En el trazado de un aparato regenerado, toda variación no originada por el órgano cuyo actividad se desea registrar. Diccionario de la Lengua Española ed. cit. 1995.
- 21 *Ibidem* p. 111.
- 22 Entrevista personal cit. Mayo 2000.
- 23 Inés Katzenstein ya señaló estas ambigüedades entre el dramatismo y la loya, la tragedia y el adorno, al referirse a las obras presentadas en la última exposición individual de Vitali en el año pasado. Al respecto Cf. Inés Katzenstein, "Ramón Vitali. Centro Cultural Ricardo Rojas". En: *Art Nexus*, Colombia, Julio-Septiembre 1999, N. 33, pp. 133-134.
- 24 Entrevista personal cit. Mayo 2000.
- 25 Entrevista personal cit. Junio 2000.
- 26 Jorge Luis Borges, "Las ruinas circulares". En: *Ficciones*, Buenos Aires, EMECE, 1956, pp. 50-51.





OBRAS 96 | 00

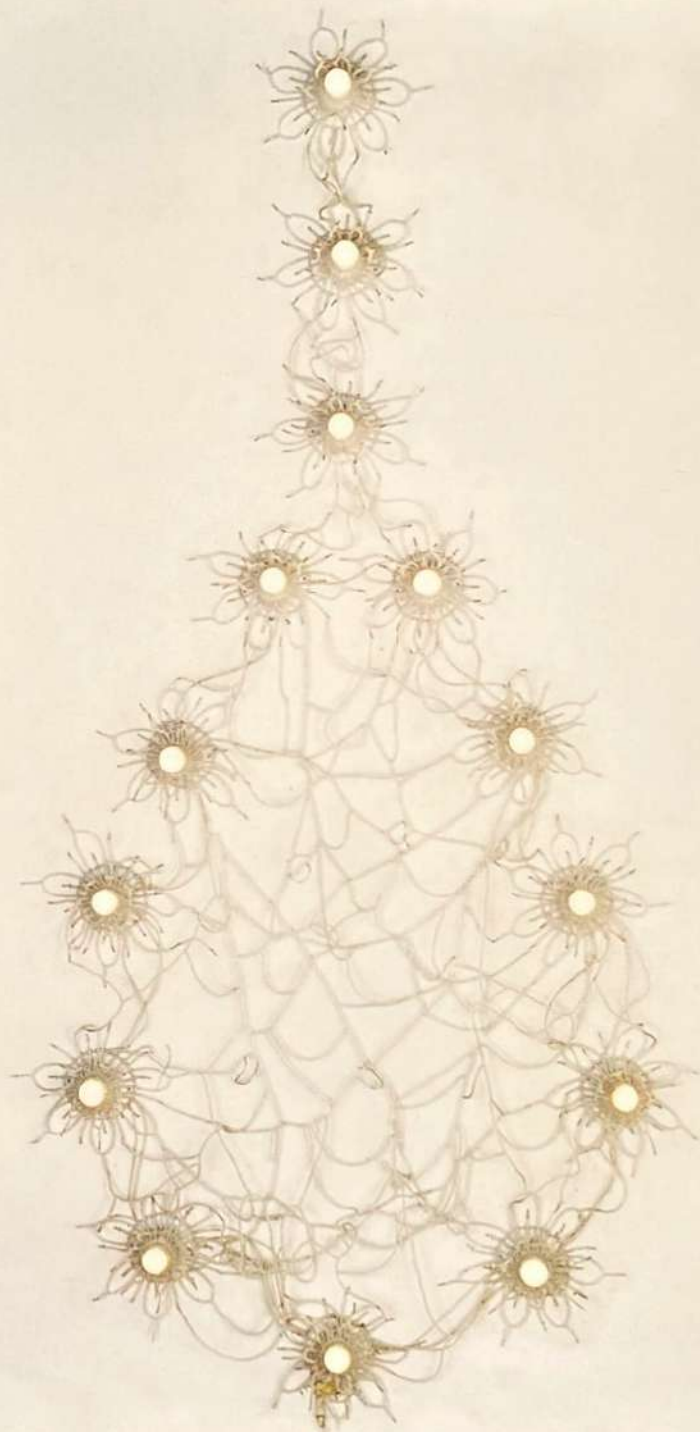


S/T 1996. Tejido con cuentas acrílicas facetadas. Luz secuenciada. Instalación. 180 x 200 x 18 cm.

Lágrima. 1997. Tejido con cuentas acrílicas facetados y cuentas de vidrio. Luz secuenciada. Instalación. 300 x 130 x 25 cm.



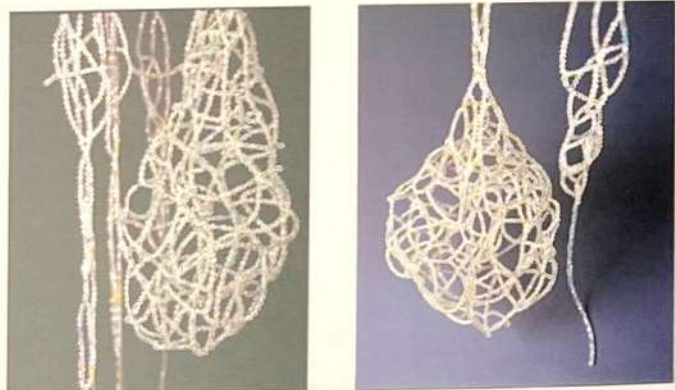
Lágrima. 1997. Tejido con cuentas de vidrio sobre telar. 12 x 9 cm.



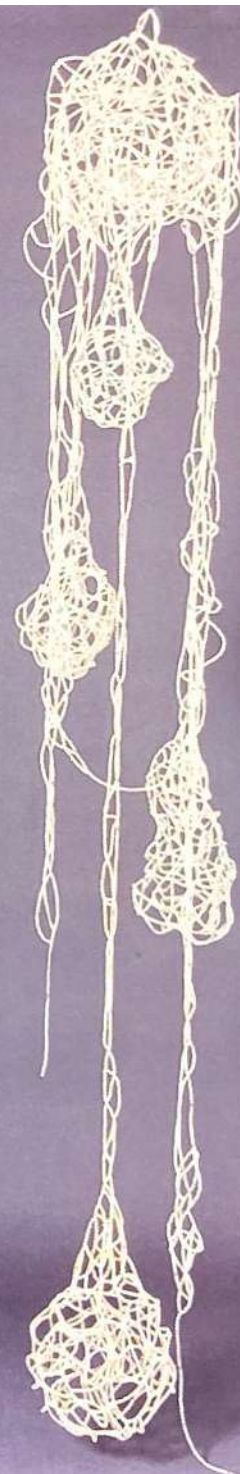




Páginas anteriores: Baba. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas. 300 x 60 cm (diámetro). Detalle y conjunto.

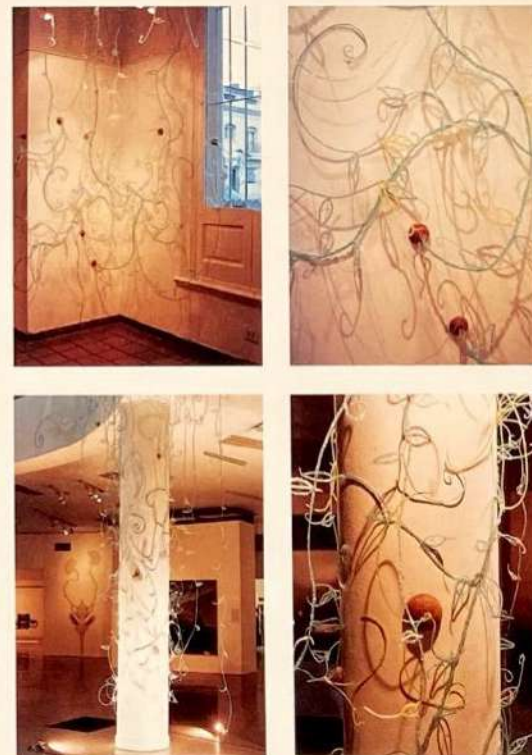
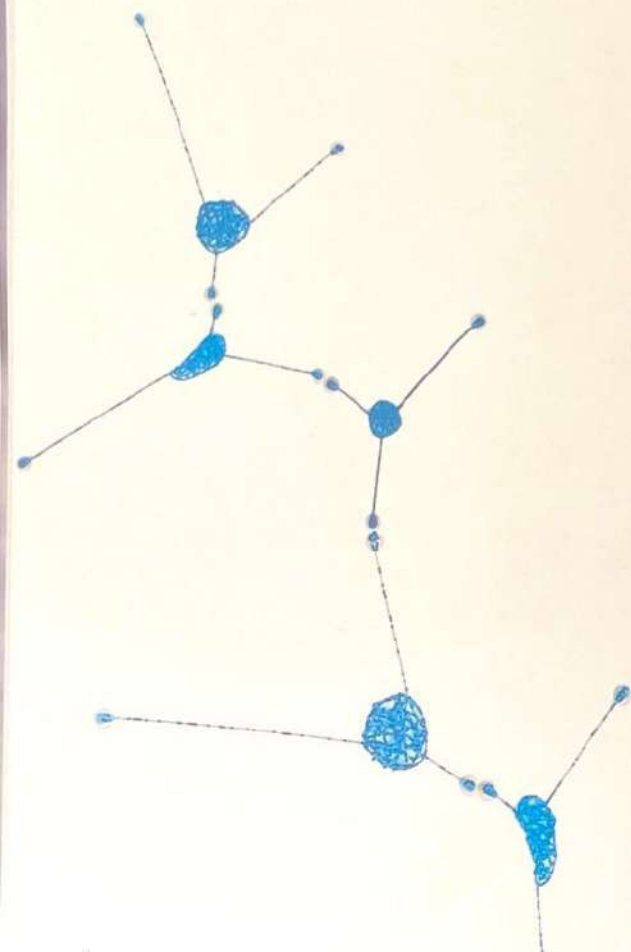


Espuma. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas. 300 x 63 cm (diámetro). Detalles (arriba) y conjunto (pág. siguiente).

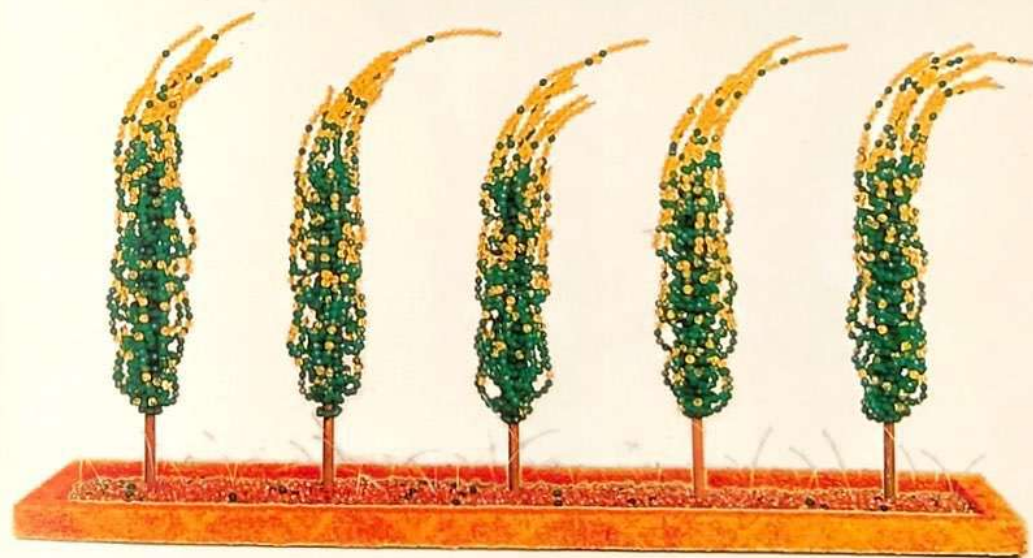




S/T. 1998. Tejido con cuentas facetadas. Ventosas. Medidas variables. Colección Zanela.



Madreselva. 1997. Cuentas acrílicas facetadas encastrables. Medidas Variables. Vistas y detalles de la instalación.



Viento. 1997. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Madera. 35 x 62 x 10 cm. Colección Lirandí.



S/T. (De la serie jardín de invierno) 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Acrílico. 48 x 12 cm. (diámetro).

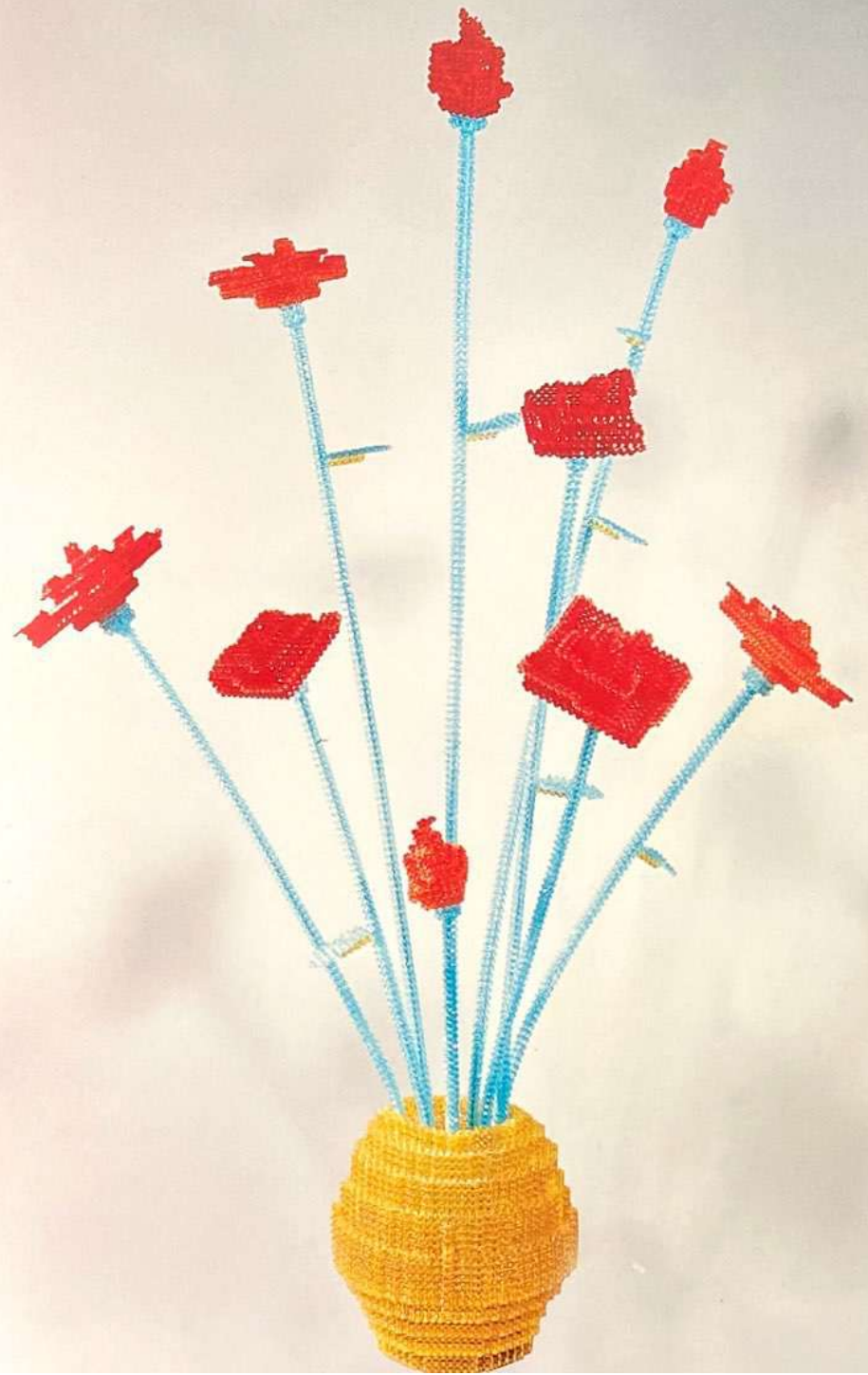
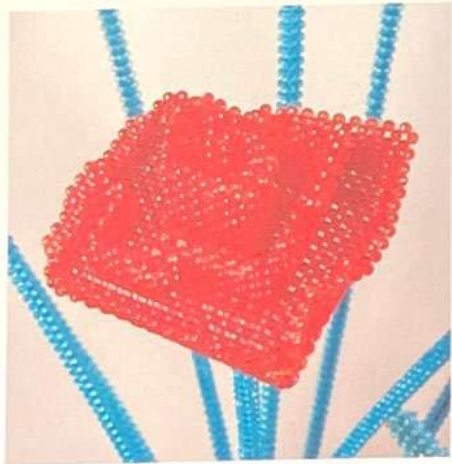


S/T. (De la serie jardín de invierno) 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Acrílico. Tanza. 37 x 12 cm. (diámetro) c/u.

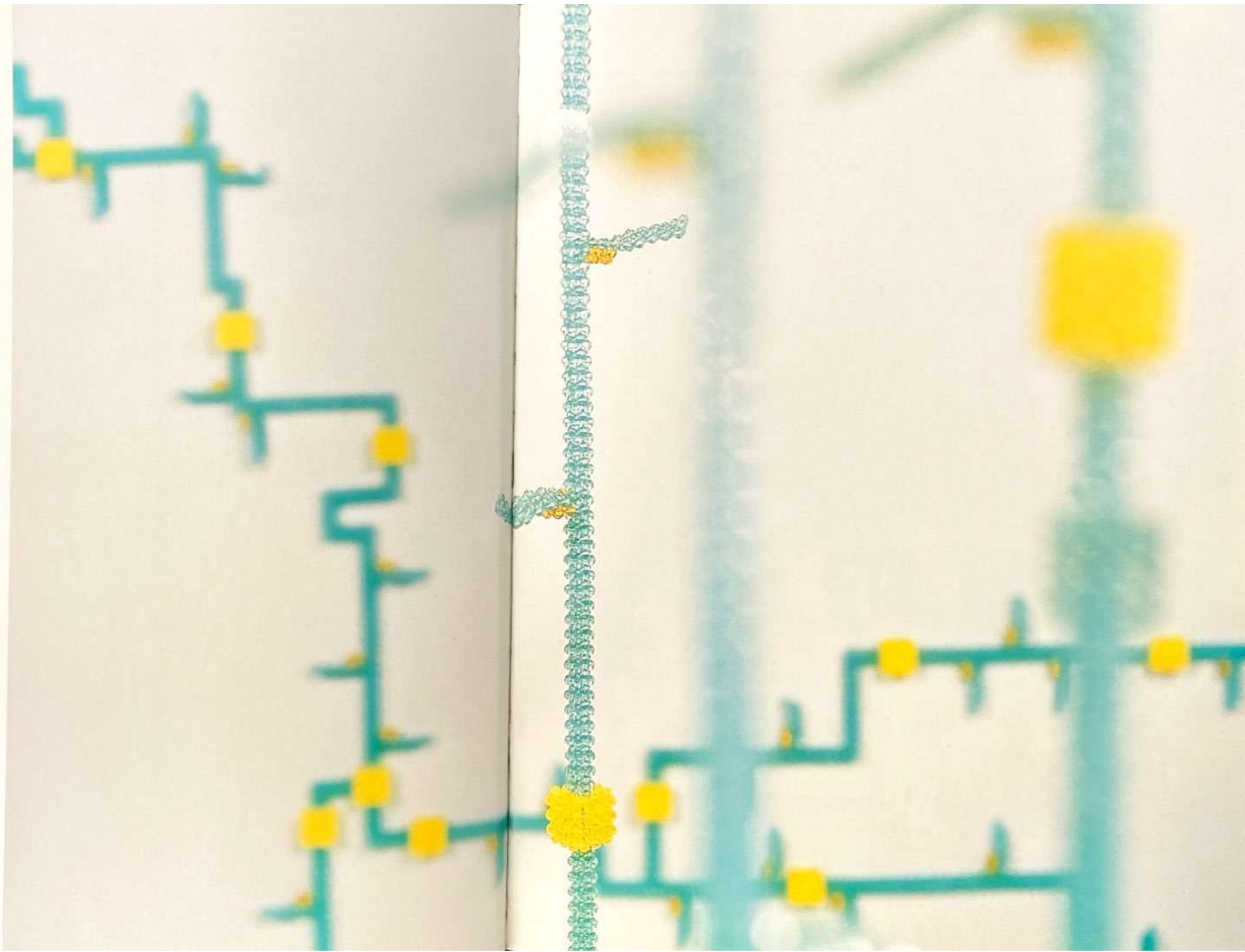


S/T. (De la serie jardín de invierno) 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Acrílico. Tanza. 52 x 40 cm. (diámetro)

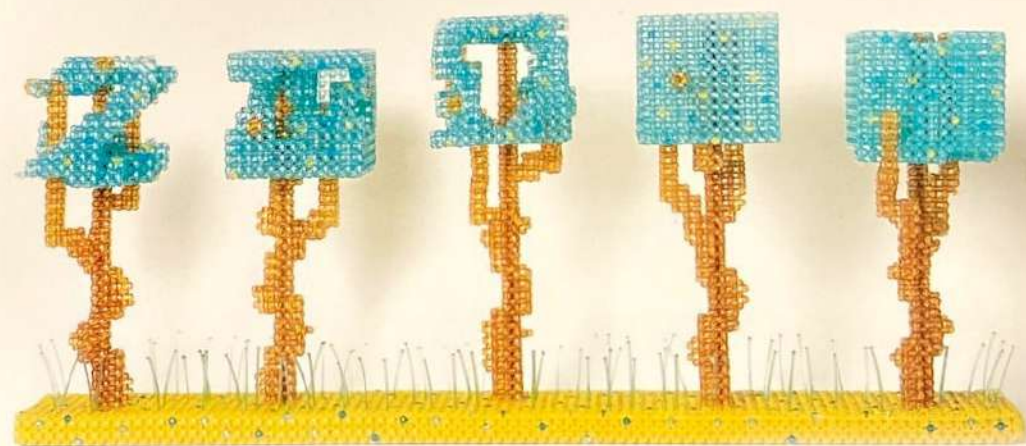
Rosas. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 210 x 120 cm. (diámetro). Colección particular.







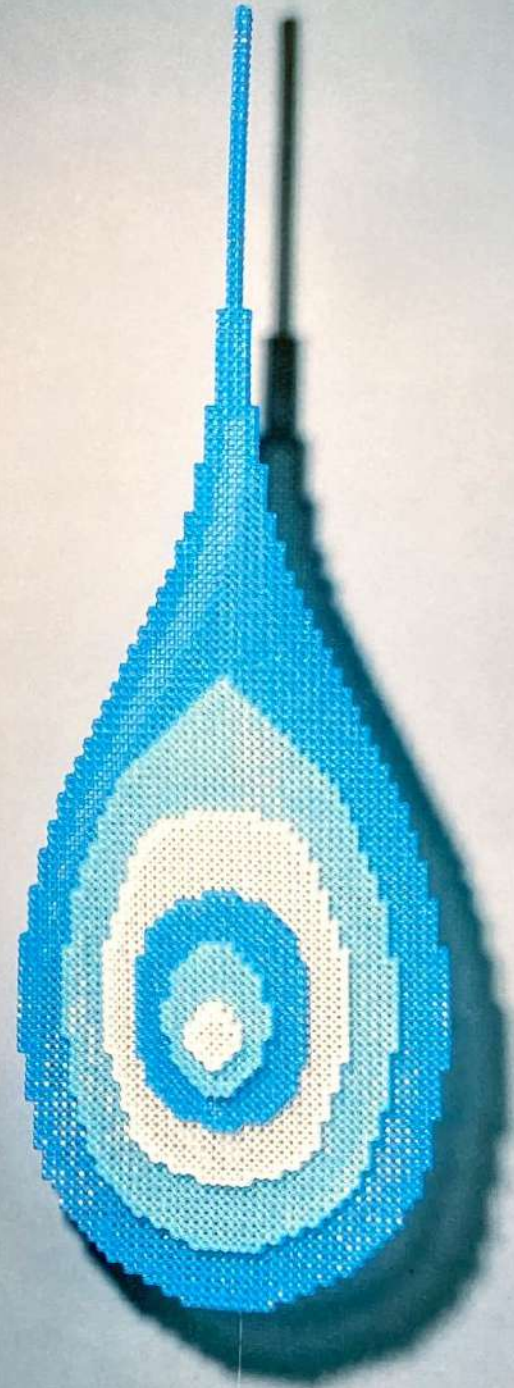
Página anterior: Madreselva (versión geométrica). 1999. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Instalación. Medidas Variables

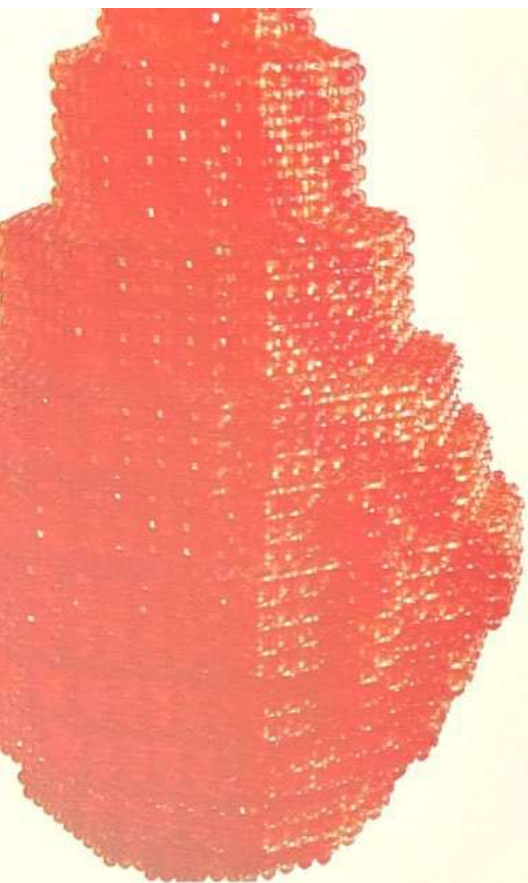


S/T. 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 35 x 76 x 16

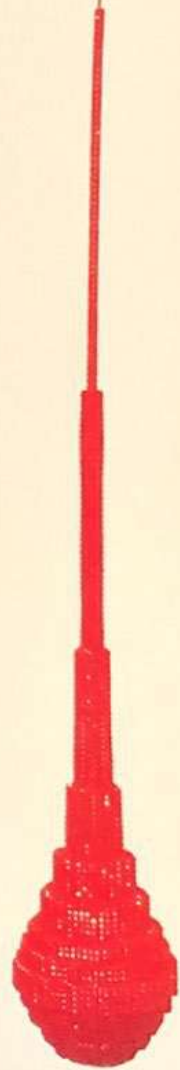


Lógima, 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 130 x 40 x 10 cm. Abajo: detalle.



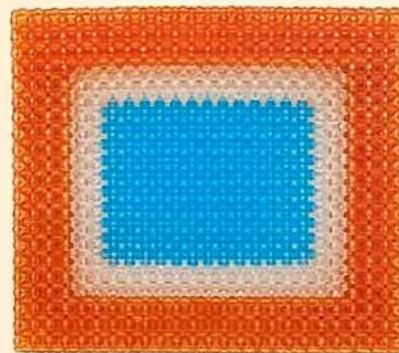


Lágrima. 1999. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 280 x 35 cm. (diámetro). Colección Luz y Mauro Herlitzka.



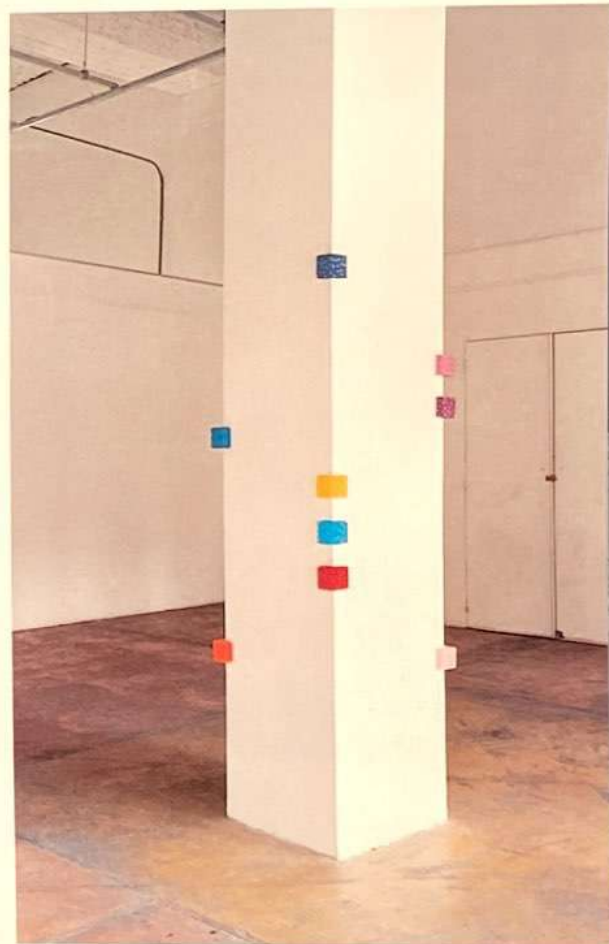
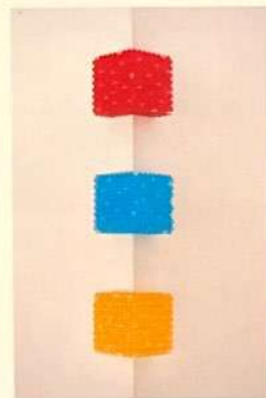
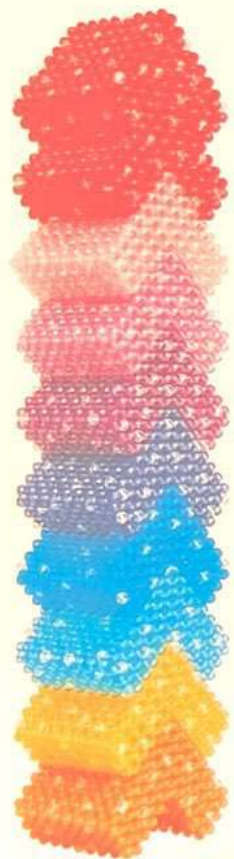


S/T.1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 7 x 3 x 45 cm.



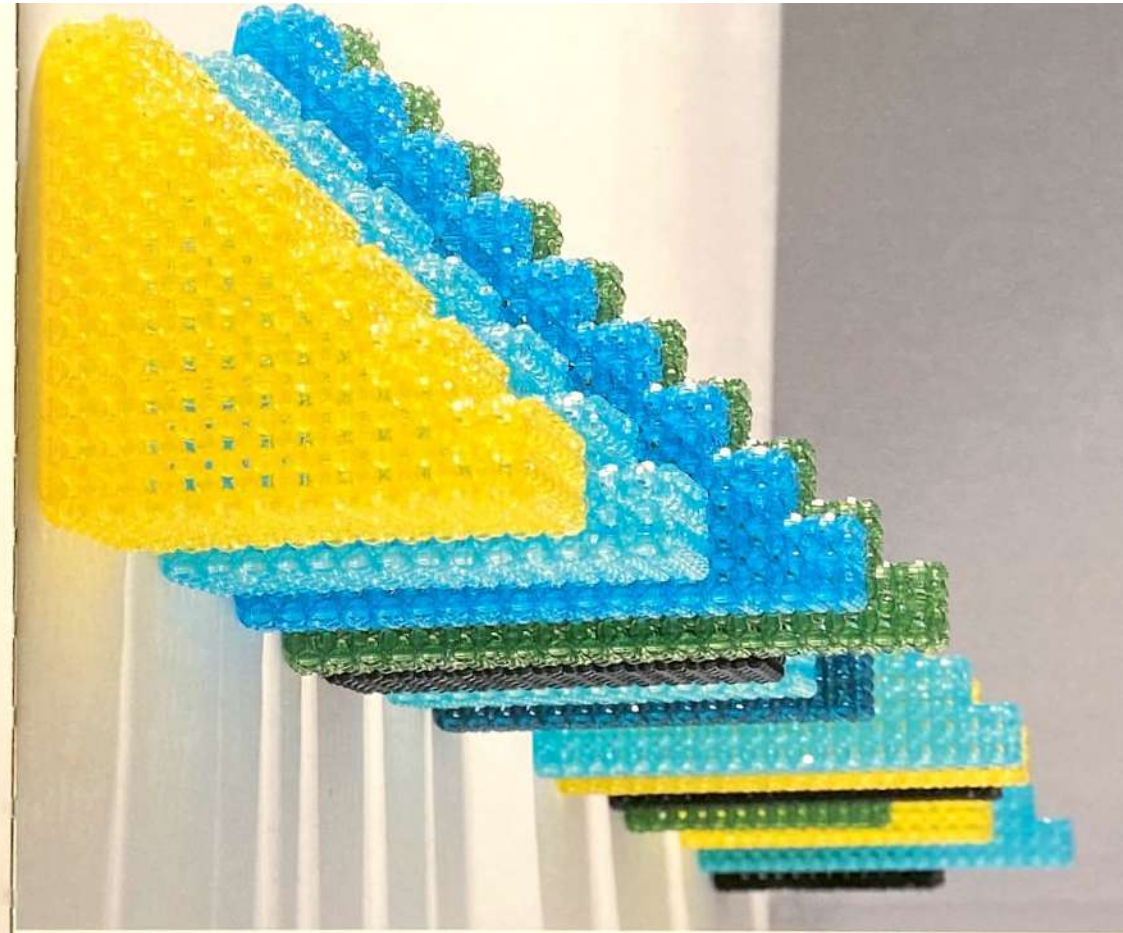
S/T. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 22 x 26 x 5 cm y 12 x 8 x 4 cm.

S/T. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 64 x 10 x 8 cm. Colección Gutniski-Scaglianni



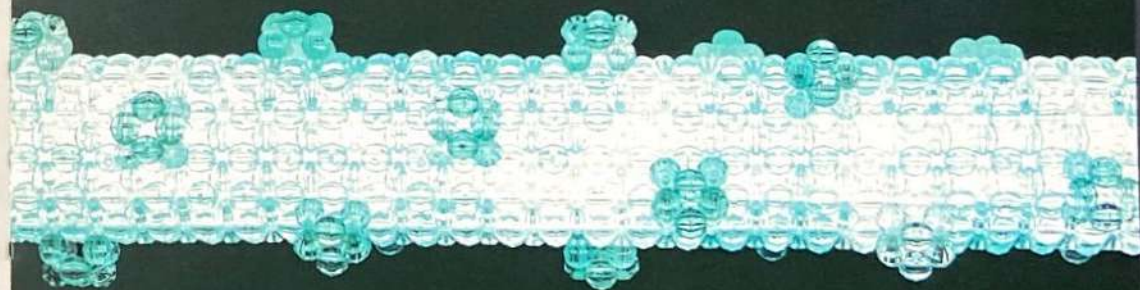
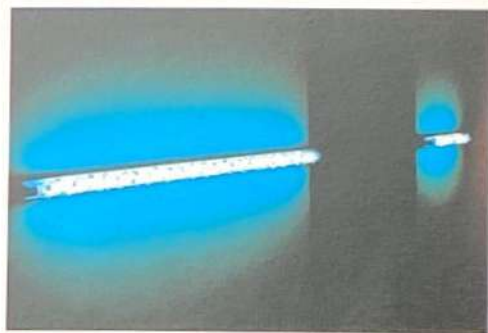
S/T. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Instalación. Medidas variables. Colección particular.





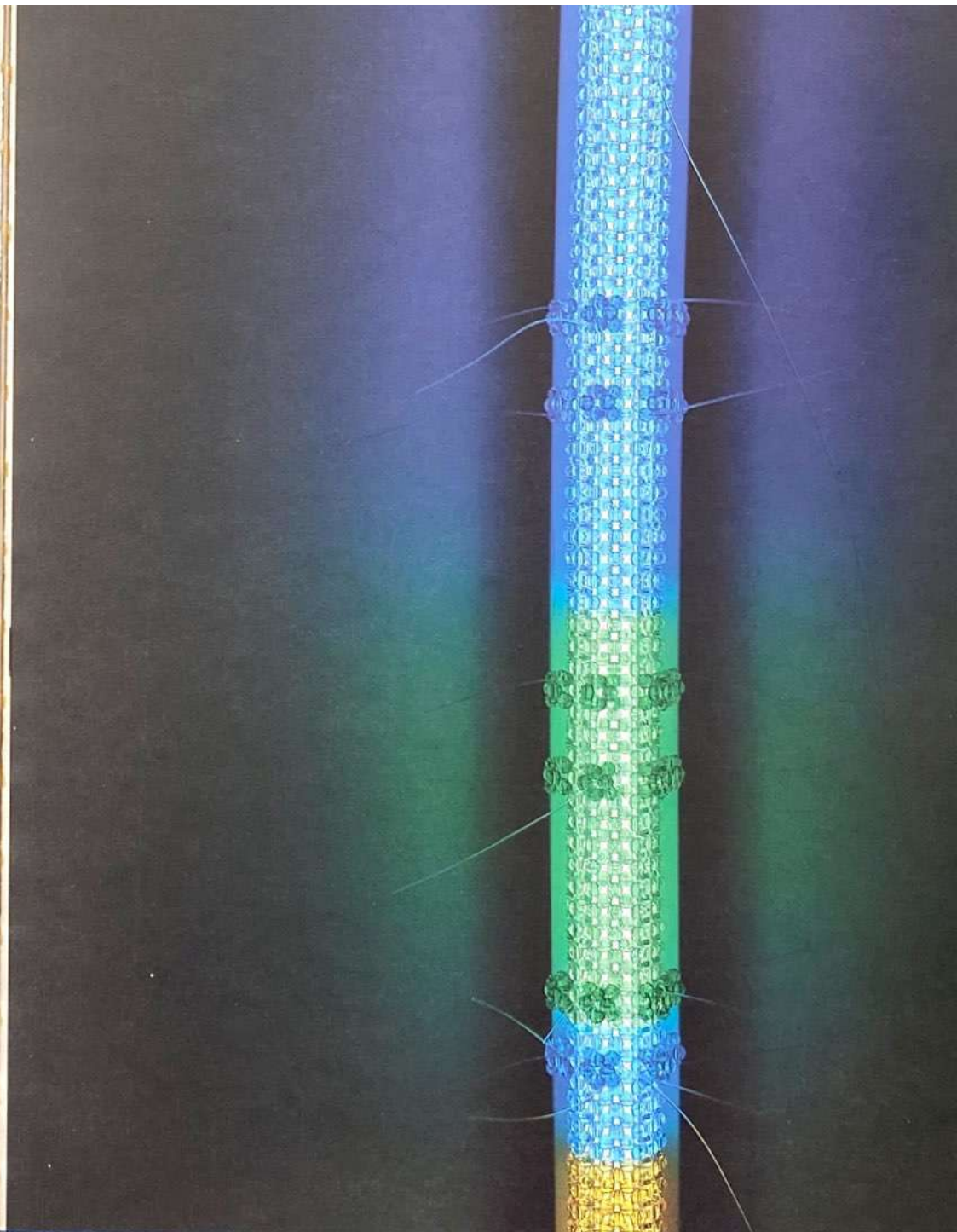
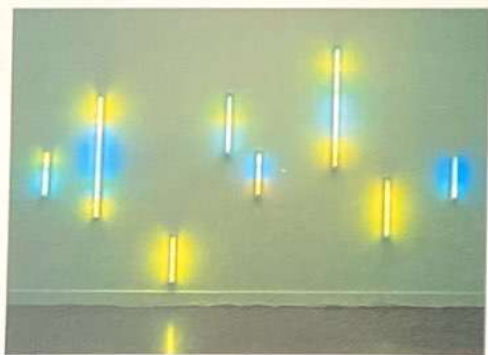
S/T. 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Instalación. Total 16 cuerpos. Medidas variables.

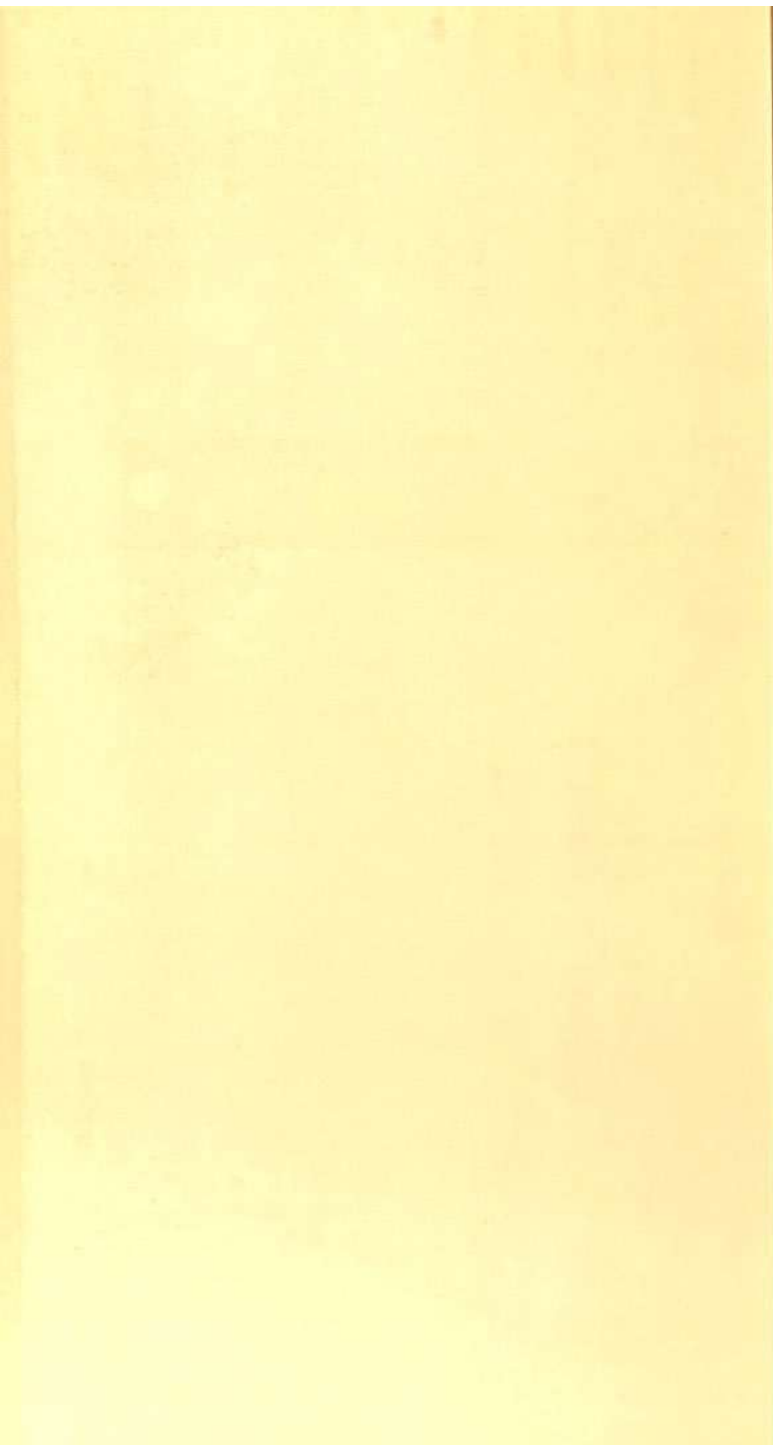
S/T. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Luz Fría. Instalación. Medidas variables. Página siguiente: detalle.





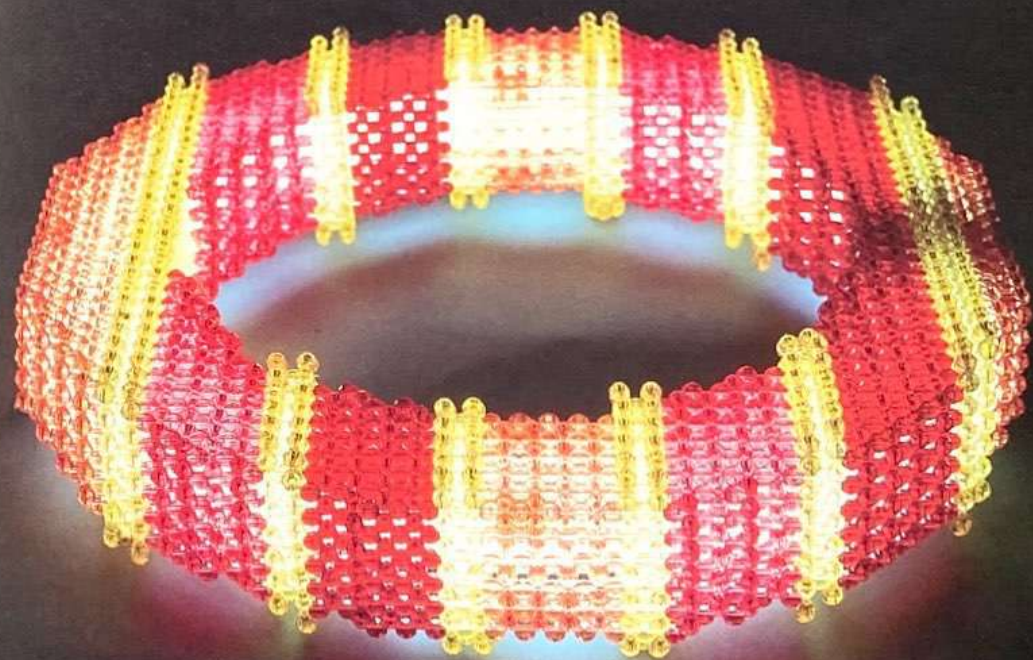
Relación, 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Luz Fría. Fibra óptica. Instalación. 260 x 360 x 13 cm.  
Colección Arte Contemporáneo Museo J. B. Castagnino.







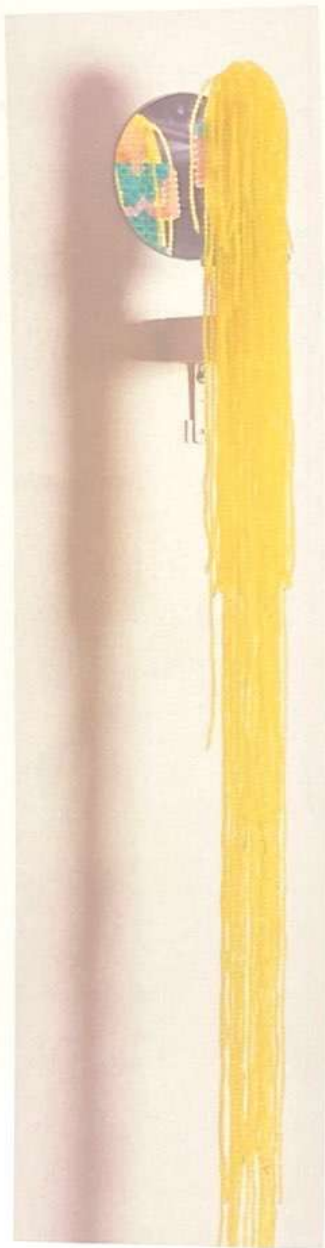
S/T 1998 Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Luz Fria. 10 x 35 cm.



5/T. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 26 x 10 x 3 cm c/u. Colección particular.



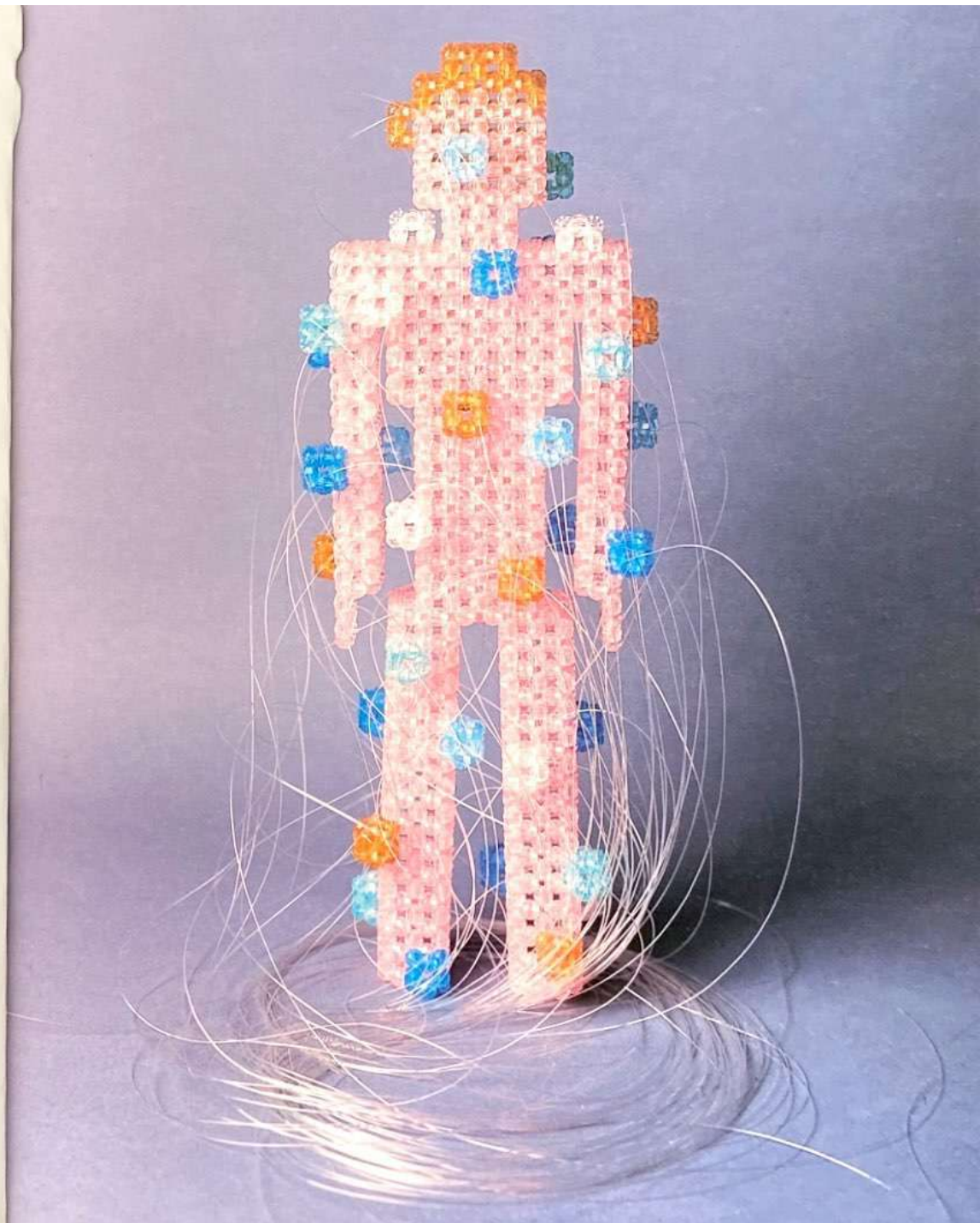
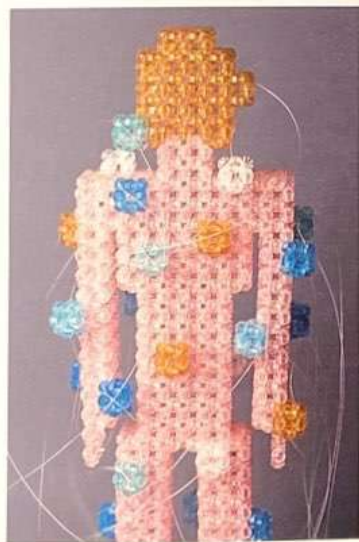
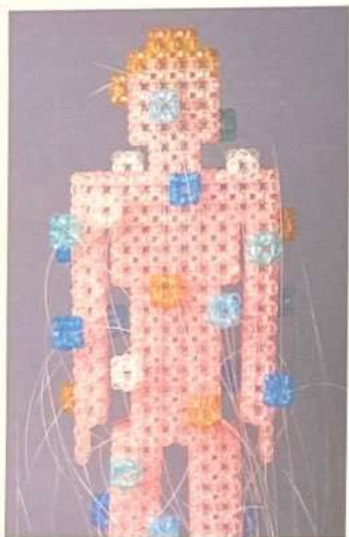




Relopromesa 1998 Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Espejo. 180 x 20 x 28 cm. Colección Luz y Mauro Herfiza.

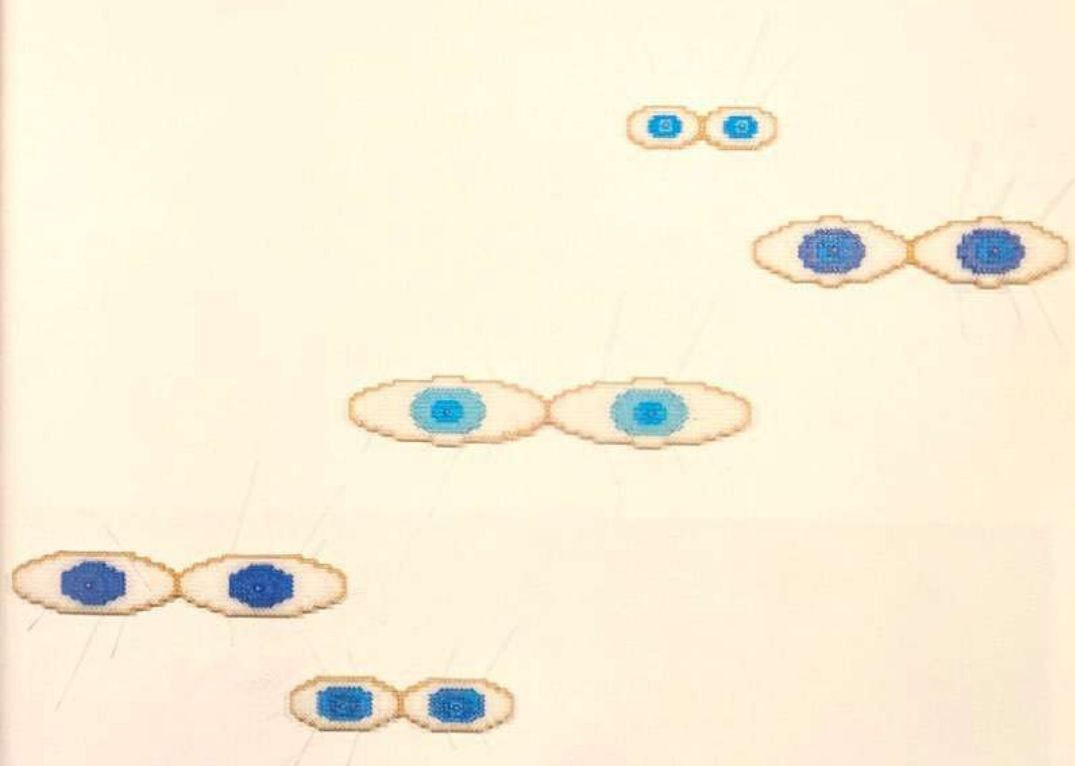
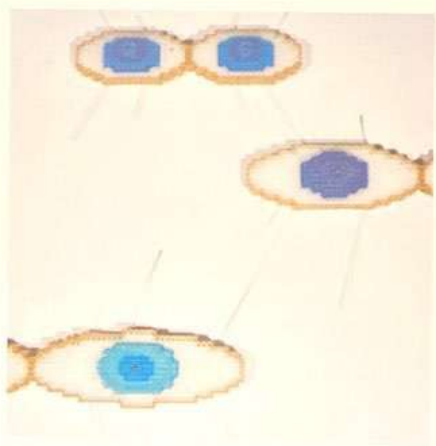






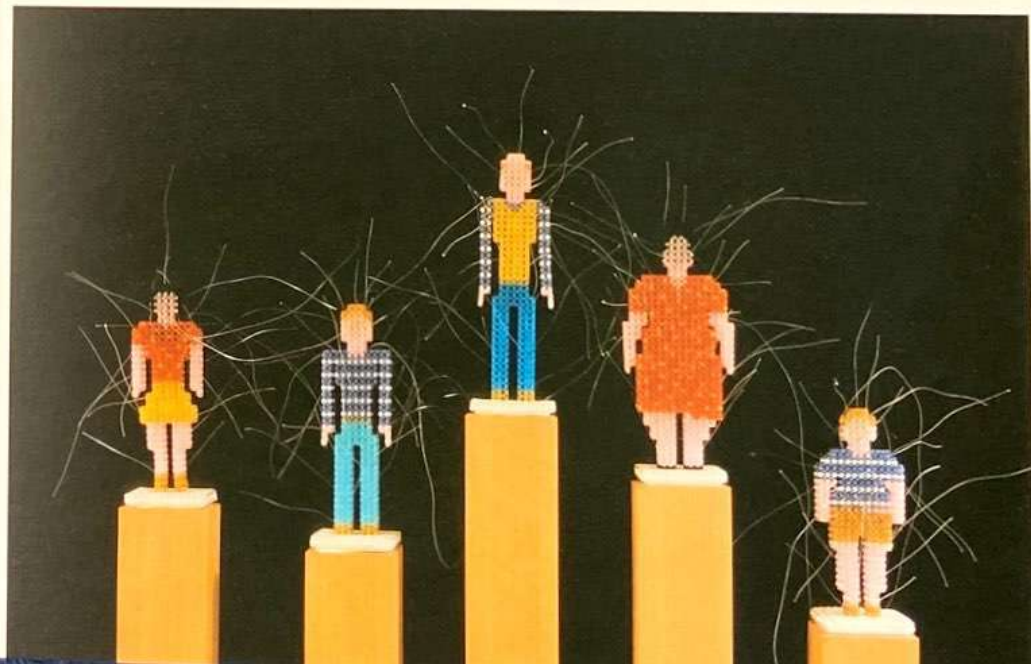
S/T. 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Medidas variables.



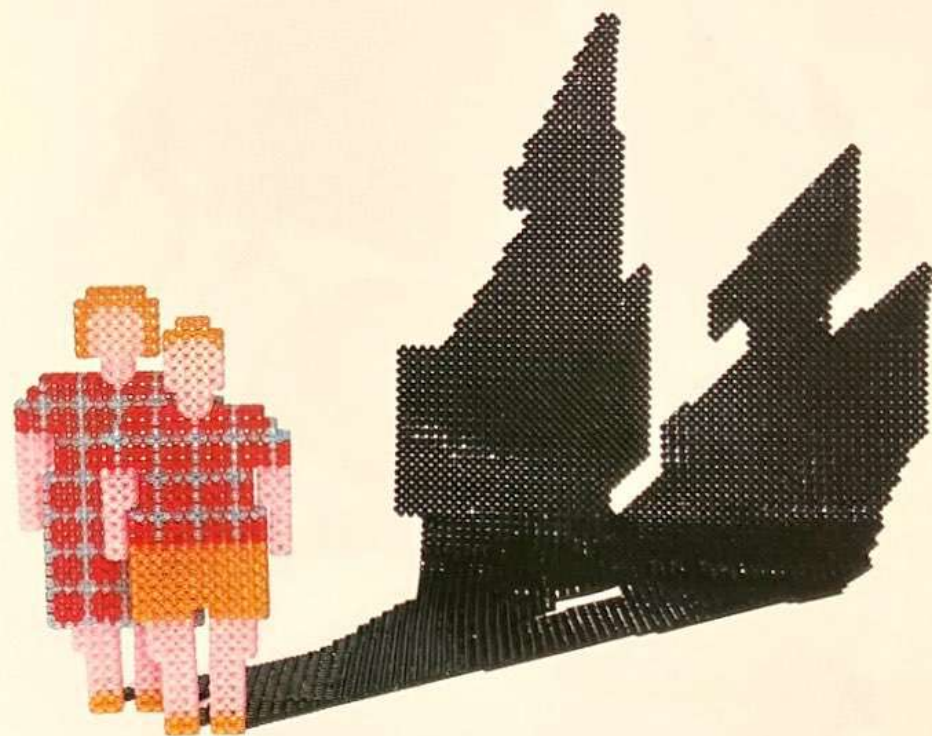


S/T 2000 Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Acrílico. Metal. 140 x 260 x 8 cm.

Familia. 1999. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Fibra óptica. Luz fría. 160 x 50 x 60 cm.  
Colección particular. Gentileza Galería Ruth Benzarar.







S/T. 2000 Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 90 x 70 x 10 cm.

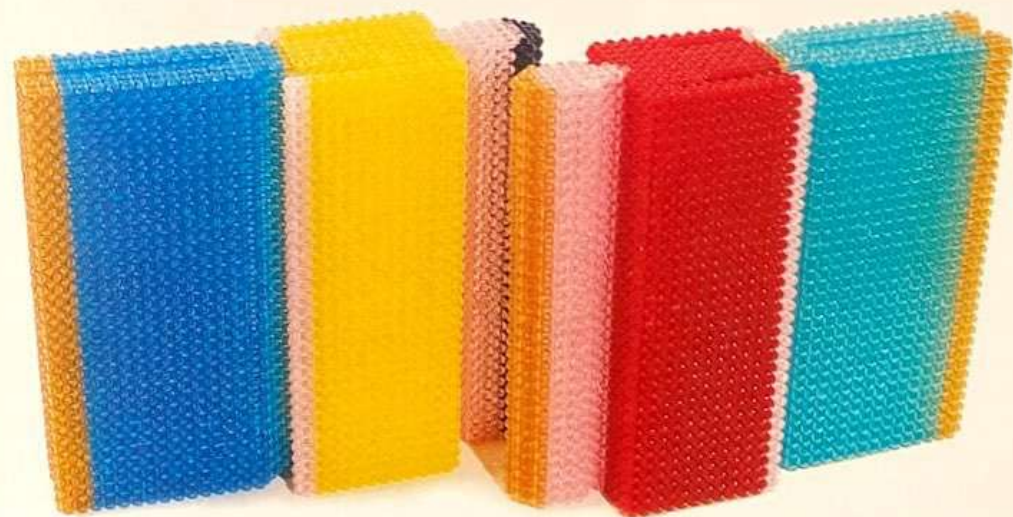


Mujer en llamas. 1998. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 38 x 22 x 8 cm. Colección privada.



Maldición. 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Medidas Variables.





S/T 2000. Tejido con cuentas plásticas facetadas encastrables. 31 x 9 x 29 cm. c/u.

S/T. 2000 Tejido con cueritos acrílicos facetados encastrables. 93 x 57 x 37 cm. c/v.





Castro, 1998. Tenda con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Fibra óptica. Luz fría. 25 x 20 x 20 cm. Colección Liprandi.



Desgracia. 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. Fibra óptica. Luz fría. 110 x 55 x 20 cm.







Incendio. 2000. Tejido con cuentas acrílicas facetadas encastrables. 200 x 35 x 10



## Biografía

Román A. Vitali nace en Rosario en 1969. Vive hasta 1986 en Arequito.

Desde 1986 vive y trabaja en Rosario.

Estudia Psicología en la Facultad de Psicología de la U.N.R. y Licenciatura en Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes. U.N.R. A través de la Beca de Estudio y Perfeccionamiento de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe realiza en el año 1995-96 clínicas de obras con el artista Jorge Gumier Maier.

En 1997-98-99 participa del programa de Becas para jóvenes artistas "Guillermo Kuitca" en el Centro Cultural Borges. Buenos Aires, Argentina.

En 1999 obtiene el Subsidio a la creación artística de Fundación Antorchas, la beca a las artes plásticas del Fondo Nacional de las Artes y el premio Leonardo "Joven generación" otorgado por el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.

## Becas y Distinciones

1º Mención sección "Color". "XXVIII Salón de Arte Contemporáneo. Amigos del Arte". Museo Municipal Juan B. Castagnino. Noviembre de 1994. Rosario, Argentina.

Beca de Estudio y Perfeccionamiento. Secretaría de Cultura y Educación de la Provincia. de Santa Fe. Clínica de Obra, Jorge Gumier Maier. 1995.

Programas de Becas "Guillermo Kuitca". Centro Cultural Borges. 1997-1998-1999.

Subsidio a la creación artística. Fundación Antorchas. 1999.

Beca del Fondo Nacional de las Artes. Artes Plásticas-Creación. 1999.

Premio Leonardo. "Joven generación". Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. 1999.

## Publicaciones (selección)

Revista Lápiz. 158/159. Diciembre 1999.

"Hacia el siglo XXI: destellos de insubordinación". Eva Grinstein. Pág. 115.

"No crear sino inventar". Fernando Farina. Pág. 65.

Revista ELLE. Decoración. Argentina nº4. "Diseñadores Argentinos: la joven guardia". Pág. 25.

Revista "Art Nexus". Nº 33. "Román Vitali, Centro Cultural Ricardo Rojas". Inés Katzenstein. Pág. 133.

Revista ELLE. Argentina. Nº 60. "Aquí Rosario. Un Mundo de bolitas en colores". Pág. 66.

Diario "La Capital". "Hay que atreverse a mirar mas allá de la Epidermis que es muy finita". Fernando Farina.

"Clásico-Barroco". "Conceptos polares-Leyes antinómicas". Mercedes Casanegra. Horacio Salans. Mayo 1998. Catálogo Muestra Fundación Andreani.

## Muestras individuales

2000

Museo Juan B. Castagnino. Rosario. Argentina.

Galería Ruth Benzacar. Buenos Aires. Argentina.

1999

Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires. Argentina.

1996

Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires. Argentina.

1995

"La puerta Arte Contemporáneo" Rosario. Argentina.

## Muestras grupales y colectivas (selección)

2000

"ARCO, 2000" Madrid. Galería Ruth Benzacar. España.

"Colección Arte Contemporáneo". Museo J.B. Castagnino. Rosario. Argentina.

1999

"Parisomonia". Galería Ruth Benzacar. Buenos Aires. Argentina.

"34 A.R.C. Museo Juan B. Castagnino. Rosario. Argentina.





"Algunas obras colección Bruzzone. Un recorte del arte de los 90" Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires. Argentina.  
"100 años un mes". Muestra homenaje a Jorge Luis Borges. Centro Cultural San Martín. Buenos Aires. Argentina.

1998

"Una pequeña resistencia a la felicidad". Mansión Rouges. San Miguel de Tucumán. Argentina.  
"Clásico y Barroco" Fundación Andreani. Buenos Aires. Argentina.

1997

"Bárbaros" Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires. Argentina.  
"Premio Braque", Centro Cultural de la Fundación Banco Patricios, Buenos Aires. Argentina.  
"Salón de Otoño". Museo Municipal Juan B. Castagnino. Rosario. Argentina.  
"1º encuentro de Artistas plásticos de Rosario". Centro Cultural Bernardino Rivadavia. Rosario. Argentina.

1996

"En Grupo" Centro de Expresiones Contemporáneas. Rosario. Argentina.  
"Rocé tus labios. La siesta..." Centro Cultural Eugenio F. Virlo, San Miguel de Tucumán, Tucumán. Argentina.  
"Salón de Otoño". Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Argentina.  
"Salón de Artistas Premiados" Amigos del Arte. Museo Municipal Juan B. Castagnino. Argentina.

1995

"11 por 11". Instalaciones. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Argentina.  
"El Objeto de los 90". Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Argentina.  
"III Salón Nacional de Rosario. Arte sin disciplinas" Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Argentina.  
"Premio Banco Mayarata del Plata-Museo Nacional de Bellas Artes". Buenos Aires. Argentina.  
"II Bienal de Mini-trabajos en el espacio". Centro Cultural B. Rivadavia. Rosario. Argentina.

1994

"Inútil es tocar" Esculturas. Centro Cultural B. Rivadavia. Rosario. Argentina.  
"Lobo, está?" Instalaciones. Centro Cultural B. Rivadavia. Rosario. Argentina.  
"XXVIII Salón de Arte Contemporáneo, Amigos del Arte. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. Rosario. Argentina.

1993

"Rosa de lejos" Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires. Argentina.  
"La intención es lo que vale". "Los Tiempos Modernos". Rosario. Argentina.  
"Ética con Spray". "Los Tiempos Modernos". Rosario. Argentina.  
"El Espectro del deseo". Centro de Convenciones Patio de la Madera. Rosario. Argentina.  
"1º Bienal de Mini-trabajos en el espacio" Espacio Rozarte. Rosario. Argentina.

1992

"Fe de Erratas" Librobjetos. "Los Tiempos Modernos". Rosario. Argentina.  
"Arte joven Argentina". Instalación. Bienal de Arte joven. Centro de Convenciones del Patio de la Madera. Rosario. Argentina.  
"Ecos Secretos". Instalación Túneles de Contrabando. Rosario. Argentina.

1991

"Gente feliz y sonriente". Realizada en Aux Deux Magots. Rosario. Argentina.  
"Obras inéditas". Librobjetos. Los tiempos Modernos. Rosario. Argentina.

## TWO TEXTS... AND SOME NOTES FOR ROMAN VITALI

Marcelo E. Pacheco

A first text situates Román Vitali in his "category" as an artist from Rosario

It is not a tabulating mania (although a slight obsession in that sense is evident), but a need to rescue and point out that geographic and cultural belonging as a necessary line of reading for his production and his poetic landscape.

The old, and already traditional assimilation of Argentine art history with only what has happened inside the frontiers of Buenos Aires, has always found an uncomfortable and defiable provocation in Rosario's art and artists. Since modernity there's an evident need for the capital to "borrow" the protagonists, the actions and the discourses that have emerged on the shores of the Paraná, in the city where Antonio Berni, Lucía Fontana, Augusto Schiavoni, Domingo Candia, Juan Grelo, Leónidas Gambartes, Claudia Giraldo, Enio Iommi, Carlos Uriarte and Juan Pablo Renzi have lived or worked, just to mention the most "famous".

Some of them, at sometime in their lives, made the "wise" decision of moving to the "center", and Buenos Aires, fast and hungry and, why not, needy, adopted them as their own, celebrating them as prodigal children.

It is not only about painters, sculptors, engravers, but also critics and collectors, about magazines and institutions that, from Rosario, have been an important part of the Argentine artistic field. Either with autonomy or fluent contacts with Buenos Aires, depending on the times, from the first decades of the twentieth century, the scene in Rosario has shown a special ability to provoke and renew, in its own words and with coinciding, different or independent positions regarding the models of Buenos Aires. There are radical impulses that from Rosario expand over the national cultural scene, showing a relationship with its own context, on the social, political and artistic levels.

Other names to remember: the critic and journalist Atalaya (Alfredo Valentí), the magazines "Bohemia", "La Pluma", "Apalo" and "El Círculo", the collectors Domingo Minetti and Gonzalo Martínez Carbonell, the Autumn Salons, Souza and Renom galleries, the Students and Plastic Artists Mutuality, Juan B. Castagnino Municipal Museum of Fine Arts, the Group Litoral.

Publications, institutions and protagonists, all necessary to understand many of the processes in Argentine art history during the first fifty years of the century.

In the same way, the acceleration and the end of the neo-vanguardisms of the 60s and the historical and conceptual fractures of those years, can only be understood by incorporating into the scene the gestures, the works and the statements of the group from Rosario "Avant-garde Artists". The accumulated tensions during the long and complex process of the local 60s end, precisely, in Rosario with the experience "Tucumán Arde" (Tucumán Burns). The later abrupt cut, with the virtual suicide of almost a complete generation of artists, fully makes sense if we incorporate into the debate and the horizon both textually and of production- the actions of the artists from Rosario.

Rosario, in its own history and in its relation with the rest of the country, not only functions as an important center of production, but also as an alternative center and, in many cases, counter-cultural regarding the axle and directions pointed out and sustained by Buenos Aires. As far back as early modernity, for instance, the jury of the Rosario Salon accepted works from artists frequently rejected by the National Salon, such as Güthera, Fomer, Sibellina, Fontana and Berni, and the Municipal Museum exhibited and bought works by Pettioniti and Figari. Painters such as Schiavoni constructed personal images, outside the dogmatic discussion of certain Buenos Aires avant-garde identified with languages imported from Europe. In a similar way, in the 60s, the crisis between the avant-garde movement and politics, between art and militant activity, emerges with the action of a group from Rosario that stimulates the debate. Buenos Aires' gracious grazing fractures with the external irruption and the advancement of new strategies and expositions of the the issue, both in thinking and doing.

These few mentioned characteristics, as reference, describe a way of functioning that makes the exchange and tense porosity between Rosario and Buenos Aires, one of the most dynamic vectors of the local cultural history.

In the 90s the issue reappears with renewed strength. Some of the protagonists of this decade are artists from Rosario, such as Graciela Sacco, Nicola Costantino and Daniel García (as a matter of fact, they have been, respectively, the official representatives of Argentina in the last two editions of Sao Paulo International Biennial and the last Venice International Biennial). Two of the present Argentinian artists in the transnational contemporary circuit are also from Rosario, Fabián Marrocchio and Daniel Scheimberg. And thus, the examples multiply in the case of art critique, research, curatorship and institutional activity.

In more recent years, with the emergence of a new generation of artists identified with the 90s, the artists from Rosario insist on their presence and their peculiarities, with figures such as Leonardo Battistelli, Eladia Acevedo, Claudia del Río and Fabiana Inola.

In short, Rosario and its artistic field in the Argentine cultural map and also in the regional (the contacts with other centers such as Tucumán, Córdoba, Porto Alegre and Sao Paulo are outside the power system of Buenos Aires), act as determining factors and as active spaces for confrontation and production. In this direction, following this cartography of multiple and displaced centers, the works of Román Vitali appears askew and provocative from its origin in Rosario. His works place on the scene the ways of exchange and the relationship between the two cities and their artistic sub-worlds.

For a text written in Buenos Aires, Vitali is situated on a natural and typical scenery of Buenos Aires: Rojas Cultural Center (and I don't mean only because of the fact that he has exhibited his works in its halls, but also because of the different ways of approaching the artistic métier).

In many ways, Buenos Aires, with its obsession for being the epicenter, controlled the 90s discourses, not with its protagonists but with its different readings. And Buenos Aires critics and their discussions carefully constructed one of the dominant aesthetic and ideological art models in the last ten years, stemming from the curatorial activities and Jorge Gurmier Moier's "tastes" and his exhibits in the already utopic Rojas Center. With artists sustaining a variety of proposals and coming from different geographies, but with Buenos Aires as the stage, the Rojas was transformed, in a hurry from



1992 on, into a comfortable simplification, named by categories such as "light art" (Jorge López Anaya) or its parodic supplement "bright art" (J. Gumier Moier) or, in French confusion and disconcert, by the most extensive and comprehensive term "coarse art" (Pierre Restany).<sup>3</sup>

The poetic landscapes of the Rojas, varied, informal and singular (far from and alien to the shield of a Rojas model), are keys to understanding (from a Buenos Aires perspective) Vitali and his posted or netted objects. There are winks and manners in his works that are settled on paths already chosen by artists such as Omar Schilliro and Marcelo Pombo, Benito Laren, Cristina Schiavi and Feliciano Centurión. Communicating vessels, evident or underlying, that provide materials, narratives, intentions and gestures. Tastes and manners that, intertwined, surround Vitali and nourish him, and that, with an inverse force, come back from Vitali and nourish other perspectives on that founding period of the Rojas.

1993-1996-1999 Vitali at the Rojas, transforming his images, his objects, his materials and his narrative: Vitali diverse but persistent, between dominated and surprised "by the cunning and whims of each work." Vitali joining the certain collective imaginary "Rojas", as an extension of materialities and emotions that grew from the initial objects of Schilliro and their slight brushes with beauty. But, this is another story, another text.

A second text situates Román Vitali searching for his own horizons

Vitali peaking through little dolls and geometries, traveling between Rosario and Buenos Aires, remembering his grandmother's crocheted flowers (and those on the wallpaper at home), showing his work at the Rojas and at the Borges Cultural Centers, attending Gumier Moier's workshops, participating in the Brique Award, working on the Kuitca Scholarship, confronting artists from different geographies, exhibiting at Ruth Benzacar Gallery and at ARCO 2000.

Vitali, always traversing the same obsessions: measure, order, system, structure, vectors and tensions (his obsession for organizing, according to mathematical models, a world that finally sleeps through dramatic and threatening anecdotes). Always doing something with his hands, constantly and repeatedly: pilfering, constructing, cutting, pasting, beadweaving. Always concentrated in his catalog of domestic and poetic motifs (between soap operas and shallowness, between the pen and "post-modern" existentialism): flowers, plants, lights, fountains, foam, fire, stars and "Radiolandia 2000" magazine showgirls and porno stars, and mother and son and family, and flowers. Always bizarre in his narrations and comic-strip characters (landscapes with sunflowers or palm trees, drool and foam falling like cascades, strands of fire or endless tentacles, houses exploding, figures split by lightning, insected forests, little men erupting), in his bohemian-style titles that grow dimmer with time, in his honeysuckles and in his climbing tears, in his flowers that grow brighter in their geometry or whither sadly in their abandonment, in modules that invade and occupy columns or turn into little roofs, absurd and useless. Always with his pictorial materials, translucent, fragile, familiar, and his mania for bricolage: towels, snails, adhesives, photographs and magazine articles, faceted beads, fluorescent lights, fiber optics, fishing lines, cables, plastic, acrylic rods.<sup>4</sup>

So many little figures, so many flowers, so many colored beads, and the obviousness of a baroque and excessive and decorative materiality lead to a teacherous model. The game of a festive world, full of simulation and flamboyance that has dressed, also insistently, many speeches regarding the Rojas and many of its protagonists, until it installed a determined model of production. Certain "Rojas" esthetics identified with handicraft, brightness, lightness, gay sensitivity, bastard materials, childlike sweetness, linsell, whim, informality, Kitsch, beauty and feelings, pink and rosy.<sup>5</sup> And this is a complicated issue. There are truths in this "recipe" of the Rojas, truths that crisscross and annihilate unpretentiously and without pretending to, the commonplace fatigue of international and local neo-expressionism that victoriously dominated the artistic scene of the 80s.

This description, that starts repeating itself with a malicious tone, enumerates verifiable and true realities, but that instead of being celebrated were seen as flaws, as opinions and tastes that showed cowardice and triviality in the artists who delighted in craftiness and emotions, who deviated art from its function and responsibilities. And so, it is all mixed in the same brew. Artists and critics; collectors and galleries; curators and historians, sieving through the Rojas and its esthetics. "Either this or that", a fundamentalist baroque so attractive to the Argentine way that still shows its weakness for factions and its fear of difference.

And behind the scenes, but decisively approaching, we have those who assimilate the Model and wow! Fringes and brilliantine, knitting and pasting, old dress patterns, and sewing classes for several generations of "contemporary" artists (an evil also seen in the rest of the world and its globalized art agendas).

This Rojas "phenomenon", beyond its shades and intestine battles, proposes and sets forth other ways of making art, inaugurates a poetic constellation where Vitali places himself, from Rosario and its peculiarities (as other artists place themselves from Tucumán, or from Córdoba, or from the same Buenos Aires). And Vitali places himself far from the recipe that points out flaws and omissions, or that repeats itself mechanically and lazily and with or without skill. But, he places himself near many of the ingredients the recipe indicates with great care (if it is difficult for artists to navigate along their own needs and the discourses they describe to name, organize and simplify, it is difficult for discourses to maintain their ability to illuminate leisurely, without surrendering to the impulse of explaining everything as if it were the truth).

As it happens with many of the artists of the 90s (seen from this other territory which is not one of artistic creation but of the discourse and historical practice), Vitali's gestures involve folds and recesses (or unfoldings) with their own densities and temperatures, even inside an outfit of brightness, lightness and craftsmanship.

Vitali's world (his narrations, his reported scenes) is restless, shaky, deceitful; it is an exuberant world even inside its system of objective relations (or, in spite of...). Besides, it is a poor world, a world of banana republics (a country with 10 million poor, 15 percent unemployed, a devastated middle class, an obscene and indifferent ruling class). The economy of his works is local, as local and national as "mate"<sup>6</sup> and "la Bomba Tucumana"<sup>7</sup>, as popular as "Sustentazo" and "San Cayetano", as cheap as national industry can allow (for now, no Czechoslovakian crystal, Vitali suffers with the consumer uncertainty of a Pyrexia threatened by recession and globalization). So local, national and popular as the plastic beads he uses for his objects, his narrations: his beadweaving. Nostalgic beads of the bioplastic of the 70s, the years of Adriana Aguirre and "Los exits del amor", "Piel Naranja" and "TV Guide" and the betrayed utopia of a world that promised better. (Only his Superman saving the little man is made of crystal, some irony, a tiny tiny Superman, but very muscular and with Susana G.'s cape, yet, made of crystal: luxurious and heavy, imported, expensive and international).

During the first years, objects and installations combined snails, flowers, towels, lights, soil, acrylic beads, adhesives and cables (always with the messy presence of plugs and miles of cable, a "disorder" that bothers many people. Please, Vitali, be a little more professional. In the 90s everything is web and neat). Vitali unfolded his seductive dream world, his festive memories of those 70s. The protagonists appeared an lifes (a veneration of Norma and Mimi) or in cutout figures of magazines (adolescent fervor for covering walls with pictures of unattainable stars). The collage introduced anonymous or famous stars, glamorous or forbidden. Later ornivals are, with variations and shades (more organic or more artificial, more controlled or more at random), the drools and the foam, the landscapes, the first column, the ornamented lampshades, the suction cups.

Step by step, Vitali's system materializes as individual and personal. The netted beads, not posted, the structure obtained by tension, on a vacuum, without internal support, the industrial colors of the beads displace the previous elaborate colors; the appearance of numerical sketches, of computer designs. All choices that impose a geometry, an external and internal net, that is the base of a new language, less linked to the esthetic of the early 90s, and that coexists with new forms of narration. More and more tense and faceted little men are added, simultaneously to geometric and ornamental shapes. The first toys appear. Figures or family groups, cubes or roofs or stairs. The characters multiply, and Vitali's scenes are inhabited, occupying bases and supports or appearing unexpectedly and suddenly over the architecture.

Under the circumstances, Vitali's anecdote of beadweaving is loaded with several other interpretations, besides the manual and practical, besides the choice of his work method. And again the dictionary: "tejer. Del lat. *texere*. ...5. fig. Componer, ordenar y colocar con melada y disposición una cosa...". The obsessions of the artist find proper ground in the needs and mechanisms of weaving, in its possibilities and limitations. It's the discovery of a way that contains in itself those constant impulses that celebrate a world and an order. Since then, Vitali quickly weaves forms that appear to be solid but that are, actually, flexible. They are elastic and active bodies, dealing with a material at the same time fluid and hard, the beads settle themselves in successive and extensive folds. "[...] The division of a continuum must not be considered the same as the division of sand in grains, but as a paper or a tunic in pleats, in such a way that there can be in it an infinity of folds, some smaller than others, without the body ever breaking up into points or minima]. There is always a fold in a fold, the same way there is a cave in a cave. The uniformity of matter, the smallest element of the labyrinth is a fold, not a point, which is never a part but a simple end of a line. That is why the parts of matter are mass or aggregates, as a correlation of the comprehensive elastic force. Unfolding is therefore not, then, the contrary of the fold, but what succeeds the fold to the next fold".<sup>8</sup>

Besides, memories weigh heavily. Memories of Aunt Marta with her Tricot, knitting for a living, and grandmother crocheting carnations with plastic string, wire stems and plastic pistils, and the memory of a handmade orange crucifix of translucent beads, hanging in his grandparents' room.<sup>9</sup> From pasting to weaving there's a vital decision. The material becomes a matter of expression and the woven piece a form of expression "[...] is it a texture, or a fold of the soul, of the mind? Matter that reveals its texture becomes material, the same way that a form that reveals its folds becomes force".<sup>10</sup>

His scenes (all his objects and installation need to be seen as actions telling stories) unfold contradictions, ambiguities and secrets. Vitali resorts to rational structures to laboriously build (oh! The artist and his labor)<sup>11</sup>, an absurd, magic, extravagant, dramatic and poetic world. A world that adds its geometric appearances to small and familiar appearances closer to cake decorating ("I work as if I were using cookie cutters")<sup>12</sup>, to children's jigsaw puzzles and to the didactic toys that reproduce real and fictional worlds, in miniature, with scale models and characters (stages for children to imitate the adult patterns of socialization and organization or to imagine different universes).

The feeling is almost immediate. Vitali obstinately seeks to construct, contain, present. He tests, once and again, sizes, measures, combinations, embeddings, positions. His figures or his "abstractions" seem playful, but are actually numeric systems and pixel structures where programming intervenes with trials and variations ("I imagine the work with alternatives even before making it")<sup>13</sup>. Vitali unfolds in his objects what he calls "the painter's logic" (and adds, watching his roofs or remembering his corner furniture: "all the pieces weigh the same, have the same amount of beads, a mathematical logic, such a concrete logic appears that, well, this is this way and no other way")<sup>14</sup>. But it's a child's logic, complex combinations of numbers and relations that allow the construction of objects which are toys. Toys in size, in color, in material, in weight, in their tactile provocation, in their dealing with school signs (Man, Boy, Mother, Tree, Family, House). Toys in design and in the feeling of being pieces to fit together and take apart, with their hundreds of acrylic beads (maybe Vitali is still paying for his childhood resistance to "studying" in kindergarten, and almost thirty years later insists on demonstrating that, spanking included, he was a good student and learned handicrafts and model construction well).<sup>15</sup>

His more rational and abstract works, linked with architecture, thoroughly unfold an objective, quantified and organized system. Equivalent units of information shown in physical space, with shapes and colors measured in their concrete existence of real objects. Universal extensions and sets that obey their own mathematical logic outside any artistic contingency, any individual shipwreck. However, the self-sufficient modules, potent in their autonomy, soon show their weak spot. Something breaks in the numeric balance: "the autumn spectrum", "the inverted stairs that lead nowhere", "the incorrect heights". Vitali is alert (or he isn't and that's how it comes out) betraying an economy he thinks is imposed from somewhere else, from the supreme and comfortable place of scientific Order. That way, roofs, canopies, stairs, little houses and corner furniture are transformed, piled up in space or posted on the architecture. The little modules "placed", activated in the scene, become accidents, nuisances; signals that disconcert, change our position, alter the path of our gaze, our tactile sensitivity and our body image. We visitors take shelter under those little roofs, explore curiously those colored prisms that surround columns and walls. We investigate and observe until we can touch them to discover their nature, their consistency: the origin of their colors and lights (paraphrasing Deleuze, excuse me, Vitali's art is not an art of structures but an art of textures).

There are numeric sketches and calculations, there are obvious (and voluntary) relations with the minimal and its concepts and its modular proposals. But there is also an impulse, a gesture, something that escapes and fractures the system. A "falsehood" that slides and alters the order to point out its inability and its impossibility for maintaining an objective asepsis. The construction itself of these geometric artifacts with their netted beads, their colors and lights, provoke tense, at first glance, infantile emotions and nostalgia and primary (and not precisely those "primary structures" of Robert Marris or Donald Judd, but those of school and the first grade teacher). Vitali's pieces refer to an order but it is the order of a game, it is the possibility of fitting things together to construct a miniature world. His objects are simple and can be combined, taken and exchanged, they are pieces to fit together and take apart. As a supplement to this ludic character, other things askew are added, as a result of the positions, the sensorial attraction, the unexpected. (Another dispersion, which we could call more accurately, another fold: regarding Vitali and the minimal, it's interesting to remember that certain bibliography since the 80s has referred to the relations between the minimal and Baroque, as it analyzed, for example, the works of Smith, LeWitt, Andre, Judd and Morris).



Something similar occurs with his fluorescent lights (and again the associations, it is impossible not to mention Don Flavin and forget him quickly) that come, since 1998, in several formats and mountings: Domestic light, yes, kitchen lights, those that blind "even the cockiest". But they are fluorescent tubes covered with nets of beads. Tubes of light that appear gnawed or infected, or imprisoned. Tubes in the midst of eruptions that dressing usefulness and emptily and disguising them, disturbing them, and at the same time overflowing cover them and drown them. The minimal poetry turned into an error of nature, a biological accident. The luminous immateriality, the minimum structure, transformed in the baroque extreme of dressing, of nets of threaded acrylic beads. Ornamental covers them in their jeweled reflections. And the light of public offices or modest kitchens becomes a flash traversing faceted colors and magic acrylic and recovers that other symbolic dimension of light and its metaphors (or simply, the imaginary appearance of stage lights among glitter and sequins, among wigs and makeup, among plastic objects that become Venetian crystals and fluorescent tubes that trans-estilate into the fantasies of nocturnal and sleepless drag queens, and of course those childhood memories of Arequito and its carnival singers and dancers).

Since his first solo exhibit at the Rojas, "Tears and Honeysuckles" multiply, suggestive and jungle-like, to become geometrical and enter a universe of net and faceted volumes. The last tears and flowers (1998/1999) are three-dimensional, rotund and hieratic images compressed and adjusted (reds, blues, whites and greens condensed). Certain monumental aims and deco that dominate objects and installations. Again the tension travels a universe that moves from the organic to the artificial. That, from the natural and undulating, crystallizes in controlled but continuous formalities in their folds and unfoldings. Netted beads that change their biological and random texture, and become concise artifacts, emblematic images, abstractions that distance themselves from the previous emotions and odors (of course Vitali must follow certain laws of the material which predetermines a geometric texture in his sewing, but there is a will of shape that belongs to him, and that he himself doses and amplifies each moment of his work). Artifacts and not objects, because these pieces contain in the ambiguity of their meanings and their matter, the opposition between the mechanical and the disturbing nature of error and explosiveness.<sup>17</sup> The changes in scale and volume make the last tears monstrous quotes of a crying frozen in blocks of color, cryings calculated in blocks of information systematically falling. Immense drawings on a computer screen brought to reality in thousands of small units coded and organized in numeric maps. And the flowers, in their size and the obviousness of their artificiality place themselves in the discomfort of the banality and lesser taste, in the annoyance of the plastic and popular decorative (a vase with flowers, dangerous limit for the Argentine taste and for the masculinity of art, in painting, well, if they are well painted of course, but an object... anyway, placed in a living room it would provoke doubts in more than one and discomfort in most people, like trying to explain the difference between a bazaar in Once' or an artisan's fair in Francia Square and the bouquet bought at an art gallery).

Vitali's artifacts, monumental, erect and explicit, soften and explode from the inside. The artist's own system is again a fallacy, an occasion for doubt, there is something disturbing, something disquieting (again, it is better to insist, look at these objects, these objects from Rosario, to find a story, decode a narration). Perhaps it has to do with the return of that childhood fixation: the joy of coloring books following the established order of the printed drawings but... but always altering something, always challenging the resistance of the established order. Now, an adult already, he himself constructs his numeric patterns, but... but once calculated and organized, each world of relations is altered by something, questioned by something, traversed by something. Error leads to thinking the whole structure from outside its concrete logic. Eyes cannot rest quietly or indolently on those opulent and seductive toys, the gaze finds other challenges. Challenges that are not formal but positional, Vitali is a nuisance on the frontier of a natural order that, organized in a geometric order, shows itself, however, simulated and theatrical (Theater, what you do is mere theater, falsehood well rehearsed, studied simulation... forgive me for not believing you, I think it's theater!).

The process is fluent. The accidents in his abstract series are extended to his little figures or his figurations ("I must have a body, it's a moral need, a 'must'. And, in the first place, I have to have a body because there is something obscure in me")<sup>18</sup>. Certain strange and violent events invade bodies and histories. A woman with her hair in flames, a wounded man, tentacles, fibers, sharp points and exaggerated hair, an isolated family and the loneliness of its members, a mother and her son and the projection of an immense shadow, a house exploding in dozens of light beams, withering flowers, a man hit by lightning, a fire advancing... The images appear in dreams and impose themselves with that sensation of the real that crosses the threshold between waking and vigil ("...an absurd religiosity. Waking up in the morning and feeling the impulsion, the command of images that materialize")<sup>19</sup>.

The scenes slide independently but connected by insistent repetitions. The violent situations are solved in infantile, crafted, nostalgic materials, in joyful playful materials. Nothing bad can happen among colored beads and lights. How much drama can be contained in such a small and trivial world? But the house explodes and the woman goes up in flames and the child drowns and the flowers wither. And the harmless, dreamlike beads weave situations that are crossed by fatality and threat. A familiar and kind world that reiterates itself until the appearance of the feeling of the sinister and its ghosts. Dramatic resonances that always remain suspended in beautiful and glittering objects, in a materiality that maintains its seduction because they dazzle our senses.<sup>20</sup> Pieces of bijouterie amiable as materials, as shapes, as figures, but placed in crisis in the narration. Something happens. A certain temporality, a certain anguish in the unexpected. It's no longer the illusion of the toy nor the mirage of the jewel, but to realize something by presences that are hallucinatory.

The changes are actually reinforcements of the stresses. Vitali insists on his previous realities and hurriedly weaves, a slave of his own figures which become more and more demanding and commanding. He weaves as he enlarges sizes and extensions, not without a certain satisfaction (of having gone beyond the format of a toy, reach the pictorial sensitivity in great dimensions. Mom would be proud!) Bigger beads combined in different sizes, appearance of conical sharp points and lighting lines that go from one figure to the other. Fears expand and the little dolls are now big dolls, threatening presences ("I am frightened when I see them, I suffered them while I made them")<sup>21</sup>. Objects become scenes and show themselves as events. First, the isolated toy, unique and suspended in its own reality, then the figure that multiplies on a mirror, later the character connecting with a similar one. Further on, group images or dolls that prolong themselves physically in space (they acquire real volume in their accumulated thickness, "As if I had snapped in the weaving")<sup>22</sup>. And, finally, action starts and Vitali shows us something happening, putting time and space on his jeweled objects (another baroque gesture that is installed in his work: we attend to a fire that propagates quickly, we witness events that materialize in front of us and dazzle us or surprise us).

Narrations intensely fragile, vacillating, immoderate, syntomatic, strange. Fragility: if the thread snaps everything comes apart and disappears, if something falls on the thread or the net that world sinks, deforms, disappears. Vacillation: a threaded net suspended over the inner emptiness, over a ghostly skeleton, they are figures traversed by the void, put together over a hole we cannot see. Immoderation: in the work, in the beads, in the extension, in the sizes, in the events, in the geometry, in the colors. Syntomatic: in the gnawed, in the sick, in the sharp points, in the wounds, in the

explosion, in what rots or burns or is penetrated. Strangeness: the works appear in dreams, in that other place of the oniric which is strange but familiar, and when Vitali wakes, he weaves, concentrated, to give materiality to his visions (visions that once threaded and placed in the world, seem to him distant and alien).

"At first, his dreams were chaotic, then in a short while they became dialectic in nature. The stranger dreamed that he was in the center of a circular amphitheater which was more or less the burnt temple; clouds of taciturn students filled the tiers of seats; the face of the farthest ones hung at a distance of many centuries and as high as the stars, but their features were completely precise. The man lectured his pupils on anatomy, cosmography, and magic: the faces listened anxiously and tried to answer understandingly, as if they guessed the importance of that examination which would redeem one of them from his condition of empty illusion and interpolate him into the real world. Asleep or awake, the man thought over the answers of his phantoms, did not allow himself to be deceived by impostors, and in certain perplexities he sensed a growing intelligence: He was seeking a soul worthy of participating in the universe."<sup>23-24</sup>

Notes for Román Vitali (other compasses to travel through his narrations)

Baroque with its theatrical character, its extremes, its rhetoric of uncertainty and persuasion, its manipulation of seduction and appearances, its interest in time and staging, its manipulation of cheap methods of production, massive and related to Kitsch; a world characterized by ostentation and exuberance, the labyrinthine; the use of the marvelous in his communication with the spectator and the provocation of "surprise", the constant presence of artificiality and contradicting tensions; the value of the least and the festive, the luxury and the dazzling, the operation of the folding, the simultaneity of a principle that sustains and another one that decorates, that dresses; the tendency of the material to overflow and configure continuous fluids; the value of simulation and deceit and of the unstable, the incorporation of elements such as fire, air and water in his pictorial and sculptural effects; the fold between the artificial and the natural, the organic and the constructed; the continuity between the arts (the tendency of placing himself between two arts: painting and sculpting, sculpting and architecture), the realization of the illusion that becomes a real presence; the understanding of allegory and its force of figuration.<sup>25</sup>

Jean Baudrillard in his approximations to seduction in the order of artifice, the sign and the ritual, opens paths of reflections and associations that are very suggestive to "use" in reference to Vitali and his objects (objects that always show themselves seductive in their formal, material and expressive unfolding).<sup>26</sup> Seduction thought of as a seductive reversibility (not as something that opposes but as something that seduces), the transexuality of seduction (seduction can be called feminine by convention); seduction as "absolute master of appearances", as a radical testimony, and, at the same time, overcoming simulation (Vitali and his figurative models, that seem and simulate an infantile world and that unfold their errors and threats); seduction as an inversion of all "pretended deepness of reality, [...] of all truth, of all power" and of all art (as the dominions of the masculine deepness; and there is Vitali with his toys and his nets of threaded beads); seduction as "a game of the order of the sign", a moving game, a challenge (the system that organize Vitali's world crumble in their certainties to become games and doubts); "the strategy of seduction is illusion, seducing is moving along that enchanted world" (Vitali's figures come to us with their ability for evoking and duplicating our memories, they are seductive because they are images that restore us); seduction, that for Baudrillard (and for Vitali's pleasure) has the "spectral whiteness of stars", those stars that transfigure our glacial universe "in a brilliant and superficial appearance, which is a seductive surface."<sup>27</sup>

Gilles Deleuze, in his book on Leibniz, explores, between curves and counter-curves, the labyrinths of folds as an operative feature of Baroque. His reflections on the folds of baroque ("the recesses of matter and the folds of the soul") create a physical, aesthetic and symbolic context adequate and provocative to think of and look at Vitali's objects and installations. His considerations on matter, the universe, form, mass, perception and the bodies, Leibniz's physical and philosophical theory (on notions such as fluidity, elasticity, springs, event and monad) suggest several ways of understanding the functioning of Vitali's world (not only Deleuze's conceptual development, but his constant images and visual and synesthetic metaphors, that coincide moreover with some of the artist's obsessive themes such as water, fire, wind and trees).<sup>28</sup>

In one of his most memorable texts, published in 1978, Ricardo Morín-Croso talked about dependency "on mental modalities or forms characteristic of elementary education" as a way of thinking the works of certain Argentine artists. Croso focused the attention on schoolists: a catalog of formal of resources, a syntax through which "the future artist reorganizes and interprets the world". Many of those modalities that proceed from the "rhetoric of Argentine elementary school teaching" are detected in Vitali. In Vitali's objects certain school persistences are evident, which schoolism "illuminates, not of random but as historical behaviors (individual and also collective and social). His figuration is a model-seeking figuration; his work is a school handicraft, constantly updated; fitting is an evident obsession in his pasting or threading; his toys remain in the sphere of childhood and his iconographies refer to text books or coloring books; in his universe lights that are stars, tears, fire, mist, wounds live together in continuous narrations without hierarchy; the references to reality are theatrically emphasized and with underlined gestures; Vitali's world is always a world arranged neatly and carefully."<sup>29</sup>

"False mirror. This can seem absurd, but everything dealt with here is nothing but a reverberation of a world stuck in its valid impossibility for translation. Under the glare, I accept the infidelity of its reflection."<sup>30</sup>

Note: the abuse of the dictionary, its etymologies and universes, and other insistences such as parentheses, the emphasized words and the notes on historical or stylistic filiations, are responsibility of the author and his mania for believing in readings that widen the meanings, and place significant, many times, alien to the artists, but latent in their works and in the flux that is history, and in our individual and social historicity.



## Notes

- 1 It is important to mention texts related to this subject that have contributed documentation and research, as well as renewed theoretical frames. Cf. the concept of "intermittent vanguards" by Guillermo Fantoni, in his *Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario*. In: *AAVV. Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, 1992; Ana Langoni and Mariano Mehtman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el '68, Buenos Aires, El Cielo por Asfalto Publisher, 2000.
- 2 From Buenos Aires, it is very difficult to imagine a stage like Rosario and its nooks, a stage that is precisely characterized by its autonomy; however, the existence of a whole group of artists, which includes Vitali is evident. These artists work in the city along similar lines, porous in relation to each other (I can think of, for different reasons, some perhaps that can seem strange, for instance, the objects of Battistelli, Rojas, Acevedo, Castellani, Gryciuk, in the drawings and mixed paintings of Imola and A. Ciarco). Therefore, many of the comments expressed in the text that refer to Vitali and using the Rojas as a referent, must be traversed/varied/questioned by other comments from the specific context of Rosario.
- 3 In the case of "light art" it is important to point out that it is, in its normative and extended use, where the proposal of López Anaya was misinterpreted and became an out-of-control and abusive amplification, instead of a polemic and stimulating discussion and reflection.
- 4 Personal interview with the artist, Buenos Aires, June 8, 2000.
- 5 The author transcribes the dictionary entry of the word bricolage as it appears in *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Royal Spanish Academy, Espasa Calpe S.A. Publishers, electronic edition, 1995.
- 6 Regarding the color pink, Cf. Jorge Guzmán Moya, *El Tao del Arte*, Buenos Aires, University of Buenos Aires, Secretary of University Affairs and Student Welfare, Dean Ricardo Rojas Cultural Center, Recoleta Cultural Center, 1997, pages 9-10.
- 7 Gilles Deleuze, *El Plegue: Leibniz y el Barroco* (Title in English: *The Fold: Leibniz and the Baroque*), Buenos Aires, Barcelona, 1989, page 14.
- 8 *Diccionario de la Lengua Española* (Dictionary of the Spanish Language) Op. Cit. 1995, Vitali op. cit. 1996.
- 9 Gilles Deleuze op. cit. 1989, page 51.
- 10 The author transcribes here the dictionary entry of the word "labor" as it appears in *Diccionario de la Lengua Española*, 1995. Furthermore, visit words that illustrate Vitali's work, the family of words close to labor and labores: laborar; laboratoria; labores; laboreo; laboreo; laborioso; laboriosamente; laboriosidad; laborterapia; con la persistencia sugerente de significados que recuerdan las relaciones con labrar; gestiones; intrigas; cultivos; excavos; trabajos; pensar.
- 11 Personal interview with the artist. Cit. June, 2000.
- 12 Personal interview with the artist, Buenos Aires, May 18, 2000.
- 13 Personal interview with the artist. Cit. June, 2000.
- 14 Regarding this and other innuendoes of Ramón's life Cf. Ramón Vitali, "... I also come from a small town, Arequipa". In Ramón Vitali, catalog, Buenos Aires, Ricardo Rojas Cultural Center Gallery, University of Buenos Aires, October, 1996.
- 15 The author transcribes here the dictionary entry of the word artefacto (artifact) as it appears in *Diccionario de la Lengua Española* ed. cit. 1995.
- 16 *Ibidem*, page 111.
- 17 Personal interview with the artist. Cit. May, 2000.
- 18 Inés Katzenstein already pointed out these ambiguities between drama and the jewel, tragedy and ornament, referring to the works shown in Vitali's last solo exhibition in the Rojas, last year. Regarding this Cf. Inés Katzenstein "Ramón Vitali. Ricardo Rojas Cultural Center". In *Art Nexus*, Colombia, July-September, 1999, No. 33, pages 133-134.
- 19 Personal interview with the artist. Cit. May, 2000.
- 20 Personal interview with the artist. Cit. June, 2000.
- 21 Jorge Luis Borges, "The Circular Run". In *Ficciones*, Grove Press New York, 1962, page 58.
- 22 Regarding the characteristics of the mentality and materiality of Baroque we have noted Cf. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990; José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983; Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986; Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la festividad barroca*, Barcelona, Planeta, 1969; Gilles Deleuze, op. cit. 1989; Omar Coabresca, *La era neobarroca*, Madrid, Catedra, 1989. This relation between Vitali and the Baroque was stated by Mercedes Casanegra in *La exposición Clásico Barroco. Una mirada entre la polaridad y la confluencia*, Andriani Foundation, Buenos Aires, 1998. Cf. Her text *Clásico Barroco*, in the catalog published on occasion of that event.
- 23 Jean Baudrillard, *De la Seducción* (Title in English: *Seduction*), Buenos Aires, REI Argentina, 1994.
- 24 Gilles Deleuze op. cit. 1989 Cf. Mainly chapters 1, 2, 6, 7, 8 y 9.
- 25 Ricardo Martín-Cruz, *Esculismo* (Modelos semióticos escolares en la pintura argentina). In: *Artemúltiple*, Year 2 No. 4, Buenos Aires, May, 1978.
- 26 Hector Olea, *Tenochtitlan*, Estados Unidos, Wichever Press, 1999, page 211.

- a. Translation Note: A popular Argentine beverage, typical of southern South America, associated with gouchos.
- b. TN: An exuberant female cumbia singer and dancer.
- c. TN: Group of four musicians who perform popular music.
- d. TN: Popular want, said to perform the miracle of providing work.
- e. TN: Abbreviation of Pequeños y Medianos Industriales, an association of small business and industry owners.
- f. TN: Showgirl popular in the 1970s.
- g. TN: Chart of romantic music hits.
- h. TN: Popular soap operas of the 70s.
- i. TN: Susana Giménez, a popular talk-show hostess.
- k. TN: No direct translation is possible. The author refers to Vitali's work as tejido meaning a woven cloth or fabric. The dictionary definition refers, thus, to the definition of the term tejido in Spanish and reads: "tejer: From the Latin texere... 3. Fig. Compose, organize and place something with method and disposition...".
- l. TN: Once is a popular shopping district in the city of Buenos Aires. The shops are mostly retailers and the prices popular.
- m. TN: "The Circular Run". In *Ficciones*, by Jorge Luis Borges. Translated by Anthony Bonner. Grove Press New York, 1962.
- n. TN: In English in the original Spanish text.
- o. TN: The neologism "esculismo" in Spanish for "Schoolism", is my translation.

