

**PAKSA**





**MARGARITA  
PAKSA**



Presidente de la Nación Argentina  
*Cristina Fernández*

Secretario de Cultura de la Nación  
*Jorge Coscia*

**Municipalidad de Neuquén**  
Intendente  
*Martín Farizano*

Secretario de Cultura  
*Oscar Smoljan*

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén  
Director  
*Oscar Smoljan*

# MARGARITA PAKSA

**Junio - julio de 2010**  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Neuquén

**MINBA**  
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
NEUQUÉN

## **ORGANIZACIÓN DE LA MUESTRA**

Dirección: *Oscar Smoljan*

Coordinación: *Marcela Rodríguez Ponte*

Curaduría: *Margarita Paksa, Oscar Smoljan*

Asesoría: *Beatriz Pelaez, Estefanía Petersen, Néstor Rinaldi*

Montaje: *Carlos Britos, Gustavo Altuna, Ricardo Ruiz Díaz*

Secretaría: *Cecilia Cil, Carolina Merli, Sandra Pavese, Leandro Vera*

Administración: *Laura Miranda, Alberto Querci*

Guías de sala: *Graciela Altieri, Gabriel Castro, Paola Ferrer, Matías Vázquez*

Asistentes de sala: *Maitén Bergallo, Jorge Escoda Huala, Nicolás Farías, Néstor Fernández, Ana Lucumán, Juan Martínez, Carlos Quinteros, Bella Sáez, Patricia Sepúlveda, Mabel Urán, María Teresa Vargas*

Colaboradores: *Roberto Calamita, Verónica Jaroslavsky, Graciela Monti*

## **CATÁLOGO**

Diseño gráfico: *Estudio Marius Riveiro Villar*

Fotografía de obras:  
*Gustavo Lowry, Daniel Kiblisky, César Caldarella, Sergio Cairola*

Fotografía pp. 6-7, 55, 69 y 72-73:  
*Daniel Mussatti*

Traducción al inglés: *Gunner & Asociados*

Corrección: *Alicia Di Stasio & Mario Valledor*

Impresión: *Latíngráfica*

El Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén presenta esta muestra antológica de la artista plástica argentina Margarita Paksa, precursora, junto a León Ferrari y Liliana Porter, del arte conceptual. Artista consecuenta con sus ideas, exponente fiel de las vanguardias que participaron en la experiencia de *Tucumán arde* y que deslumbraron la escena nacional desde el mitológico Instituto Di Tella.

Esta exposición, de la que forman parte obras emblemáticas, está compuesta por dibujos, esculturas e instalaciones que abarcan diferentes épocas de la artista, desde sus primeras aproximaciones conceptuales, pasando por su etapa de fuerte compromiso social, hasta sus últimas e inéditas creaciones: el mural de luz *Serie Pisa-Fibonacci*, obra que plantea una relación entre el arte y las matemáticas a partir de tubos fluorescentes inteligentemente dispuestos, y un tributo, también de luz, a Robert Delaunay.

Son trabajos de marcado minimalismo o, como ella misma dice: *la máxima concentración de obra con el mínimo soporte*, la síntesis que deviene tras la frenética y contradictoria persecución de la creación por parte del artista, el descarte de todo lo que resulta innecesario y superfluo, el mármol que sobra, según el gran Miguel Ángel.

Acrílicos tan transparentes como el aire, invisibles casi, conviven con su contracara absolutamente blanca. El vacío como contraparte de lo lleno, el ying-yang, la metáfora del zen del propio universo materializada con la máxima economía de recursos.

Pero también juega a escribir con grafías como herramienta de la plástica. Pinta y escribe o viceversa. Porque es un tiempo de palabras que amenazan vaciar de contenidos la realidad, y es así como la artista las pone en valor con criterio estético; del mismo modo que los estudiantes que poblaron las calles parisinas en aquel mayo del 68, ella proclama con luces de neón: *El arte ha muerto, viva el arte*.

Una muestra antológica de una artista antológica, proclama una colección que nos llevará de la mano por los últimos cincuenta años de arte argentino en su más alta expresión. Lo que fue vanguardia, hoy es camino. *El arte ha muerto, viva el arte*.

**Oscar Smoljan**

Director del Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén





# EL NACIMIENTO DEL ARTE CONCEPTUAL

Pierre Restany\*

Para comenzar a hablar sobre el nacimiento del arte conceptual, es importante denotar la fecha inicial que sería el año 1966. Es muy importante en la situación cultural Argentina de la época, porque corresponde al desenvolvimiento del Instituto Di Tella y porque es parte de una corriente general en los Estados Unidos y Europa Occidental. Constituye un segundo tiempo en esta búsqueda de la civilización urbana como fuente de *autoexpresividad* –la primera fue la iniciada por el constructivismo en 1922– en la toma de conciencia de un ambiente metropolitano urbano, la relación con la calle, sobre todo con *la vida en la calle*.

Es el momento donde con su máxima potencia se verificó, ésa es mi intuición, el concepto de artes en expansión, la teoría de John Cage, el concepto de George Maciunas, que de un modo más semántico fue desarrollado posteriormente por Umberto Eco. Fue un momento de cultura general porque fue un hecho común tanto en los Estados Unidos como en Europa y en la Argentina, el primer ensayo de lo que di en llamar el *consumismo*.

La situación socioeconómica en la Argentina era demasiado estable y tenía la misma visión optimista sobre el mundo urbano que tenían los americanos y los europeos; una visión casi, casi,

mística en las posibilidades de la *tecnología* y también del momento de la prosperidad, de la riqueza económica, alimentado por el mito de la aventura espacial.

El aporte, la reunión entre el arte y la producción es un tema importante de subrayar. La mirada del artista hacia la producción industrial –por eso la fecha de 1966– tiene como objeto dar una segunda vida semántica y poética, la *dematerialización*, después de su primera vida funcional. Antes estamos totalmente en el reinado del objeto manipulado, transfigurado, estéticamente valorizado; es la primera posición de esta aventura del objeto y después comienza, a partir del 66, 67, esta corriente de desmaterialización del arte que concluyó con la conceptualización, el paso del objeto a la idea, el paso al concepto.

El primer cuestionamiento del voyeurismo en Europa es en 1967, con el Arte Povera que inició Germano Celant; es muy significativo porque, en verdad, es la primera dimensión de este arte existencial y urbano; fue la invención de una gran oposición al optimismo exagerado, a la ilustración del mundo urbano rico. Tengamos en cuenta una cosa muy importante: el *pop art americano* es exactamente contemporáneo a la Guerra de Vietnam; sin embargo, no existe

\* Pierre Restany (1930-2003) pasó su juventud en Marruecos, antes de realizar sus estudios en Francia, Italia e Irlanda. Desde 1963 colaboró con la revista de arquitectura *Domus* y desde 1985 dirigió la revista *D'ARS*. En 1955 conoció a Yves Klein, lo que lo condujo a la teoría del “nuevo realismo”, que expondría en 1960, año de la creación del grupo de artistas del mismo nombre. Gran amigo del arte de la Argentina, nos visitó asiduamente, en especial durante el período ligado al Instituto Di Tella. Es autor de numerosas publicaciones sobre el arte del siglo XX. Las presentes declaraciones corresponden a una colaboración que realizó con Margarita Paksa para el proyecto de investigación “Los inicios del arte conceptual en la Argentina en los 60”, radicado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata.

en todo el *pop art* una obra que haga la mínima alusión a este hecho lacerante que fue para América del Norte un problema individual, colectivo, dramático y patético.

Ni el Neodadá de Rauschenberg, ni Jasper Johns, ni Alan Kaprow, el inventor del *happening* y el *environment*, ni Nam June Paik, el inventor del videoarte, hablan de Vietnam. Esta gente asume el optimismo poético de ese momento, no hace la crítica de la sociedad de consumo, recién nace la duda un poco más tarde, en el 66-67. Como en el *Homenaje a Vietnam* donde ustedes en la Argentina, y especialmente Margarita Paksa, junto a León Ferrari, fueron activos protagonistas de este momento de verdad. Puedes buscar en otros autores de la Argentina, como Floreal Amor, Rubén Santantonín o Rodríguez Arias-Stoppani, Canela-Mesejean y otros; no puedes encontrar en todos ellos una obra crítica de esta dramática situación social.

Pero antes de esa época, ustedes desenvuelven el *minimal art*, y este tiempo tiene una dimensión fuerte por vuestra presencia, la de David Lamelas, Margarita Paksa, con el uso de la luz, y tú posteriormente con la luz y el sonido, como una síntesis de motivaciones diferentes. En parte es la recuperación de la corriente cinética y geométrica en la Argentina, y no hay que olvidar que cuando fundé en 1960 el movimiento *Nuevo Realismo* en París, Le Parc fundó el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV). La motivación fundamental fue muy espontánea –las intervenciones en la ciudad–, y crearon una nueva dimensión de la visión consumista y urbana, una forma de distancia y análisis siempre más sintética y minimalista,

como una búsqueda de fundamentalismo en el pensamiento.

Pero regresando al tema conceptual, la obra de Ricardo Carreira es siempre fundamental, porque tiene una dimensión individualista; él no hace *declaraciones* a la manera de Kosuth; tenía siempre la duda existencial con dos aspectos muy importantes, lo aleatorio, el azar y el juego existencial, lo lúdico, que es una característica muy importante en este período, en este segundo tiempo de la búsqueda urbana y existencial, que toma la forma de arte conceptual, una forma analítica con la realidad del tiempo. Es interesante notar también que Romero Brest tenía la gran virtud de admitir, confesar públicamente sus omisiones en ese sentido; fue bastante perceptivo, pero con una distancia un tanto atrasada aunque sin una negación a priori. Fue así como permitió la realización de *Experiencias visuales 67 y 68*, que fueron francamente conceptuales, donde ustedes participaron.

Fue también importante la tentación conceptual en la obra de Bony *La familia obrera*, un desarrollo inesperado e interesante, porque yo no pensaba que él tenía esa preocupación. Otro momento importante es la coloración de las aguas de Venecia, el Gran Canal, de García Urriburu, realizada antes de las investigaciones de Beuys y de Christo, que hizo la primera gran intervención sobre la costa australiana en 1969.

Como testigo de todos estos procesos con mis habituales visitas a la Argentina, podría decir que mi primer interés fue el *pop lunfardo*, porque tenía muchas analogías, no de citación, no de imitación, analogías fundamentales y orgá-

*No es el mundo, 1967.*  
Fotografía intervenida. 110 x 92 cm.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 9



nicas con otros fenómenos similares en Estados Unidos y Europa; esto es muy importante, porque la Argentina de esa época vive totalmente una versión local particular y específica del fenómeno. Fue el período de oro, antes de

la llegada de los militares. Tal vez el gobierno civil de Humberto Illia quedará en la historia como un muy humano y generoso final de un capítulo tan importante en la historia cultural de la Argentina.

*Silencio*, 1967/2010.  
Acrílico cristal y botones de acero. 20 x 20 x 20 cm.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 10



# CONVERSACIÓN CON MARGARITA PAKSA Y SU TIEMPO HISTÓRICO

Laura Buccellato

Al revisar el arte argentino de la segunda mitad del siglo XX, el nombre de Margarita Paksa es una referencia ineludible. El propósito de esta conversación –a través de la cual se vislumbra una rica trayectoria en consonancia con otros escenarios, que trasciende nuestras fronteras– más allá del rigor artístico de sus obras, es recoger el espíritu contextual en que se generaron.

Este diálogo no implica un prolijo y minucioso análisis, sino más bien rescatar la espontaneidad que él sugiere. Un acercarse a las motivaciones y preocupaciones ético-estéticas que acompañan las obras de Margarita, en las que convergen la independencia de su pensamiento, su honestidad y su profundidad conceptual, con las que aceptó los desafíos planteados por su tiempo.

**LB:** Deseo saber cómo pasaste de la poética de la materia, de tu período escultórico, al objeto como un principio del arte conceptual en tu obra.

**MP:** La primera invitación que recibo del director de Artes Visuales Romero Brest es para participar en *Más allá de la geometría*, en 1966 en el Instituto Di Tella. Fue mi retorno a la escultura, pero a la escultura minimalista. En una pequeña sala que había en el Instituto, casi llegando a la calle, monté cuatro grandes trapezoides, *Idea correspondiente*, realizados en Fiberglass y totalmente blancos. Esta instalación, así como muchas de las realizadas anteriormente, se inscribe en una aproximación franca hacia el

procedimiento industrial, en un rechazo drástico hacia las formas tradicionales manuales de la escultura y pintura, y en dirección a criticar el rol del comprador o propietario único de la obra.

**LB:** Pero la pregunta apunta a que me cuentes cómo en esa época *arte y vida* eran, para ustedes, una conjunción con el rechazo a la obra única. ¿Con quién discutías los temas de arte?

**MP:** Nos reuníamos en el bar El Moderno a la salida de las exposiciones, y despellejábamos las muestras. Criticábamos mucho, mucho. Como influencia para nosotros, París había muerto; ahora los centros artísticos eran Londres, Nueva York y Buenos Aires. Discutíamos con todos los artistas, en especial con Pablo Suárez,<sup>1</sup> por ejemplo, que era un gran polemista. Un día aceptaron *Calórico, Construcciones en poliéster y vinilo*, reconociendo que era una gran obra, esa cosa extraña que titulé como *construcciones*, pero que en realidad era una *ambientación*, como se conoció más tarde. Rodríguez Arias,<sup>2</sup> León Ferrari,<sup>3</sup> absolutamente todos vinieron a mi muestra.

Otra personalidad con quien conversaba era Eliseo Veron,<sup>4</sup> que trabajaba con Masotta

<sup>1</sup> Artista argentino (1937-2006). Interviene en las *Experiencias visuales* del Instituto Di Tella.

<sup>2</sup> Alfredo Rodríguez Arias (1944), artista y director teatral de amplia trayectoria.

<sup>3</sup> León Ferrari (1920).

<sup>4</sup> Eliseo Verón (1935), sociólogo, antropólogo y semiólogo argentino.

y había empezado a dar pequeños cursillos. También me reunía con Ricardo Carreira para hablar sobre lo que pensábamos, sobre nuestros escritos, y cada uno de nosotros se comportaba sacando las ideas desde su propia realidad. No era lo mismo que ahora que vas a informarte a Nueva York en cualquier momento.

Además traté mucho al escritor y poeta Francisco “Paco” Urondo,<sup>5</sup> nos hicimos muy amigos cuando nos analizábamos juntos con ácido lisérgico, con Fontana y Pérez Morales como psiquiatras. También pertenecía al grupo Noé Jitrik.<sup>6</sup>

**LB:** Bueno, ese tipo de vínculo me gustaría que cuentes. El psicoanálisis en esa época me parece que era algo que había que hacer como experiencia. Da la impresión de que ustedes lo experimentaban todo, tanto en la vida como en el arte.

**MP:** Paco conoció mi obra desde mi primera muestra con esculturas en hierro, algunas de las cuales expuse ahora en el Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén. Luego coincidimos en la terapia de grupo. Más tarde nos dejamos de ver por un tiempo, porque él se había retirado hacia un tratamiento más privado, y nos volvimos a ver en los 70, pero ya él como dirigente político.

**LB:** En esa época hicieron el encuentro *Buenos Aires Cultura 68*, y vos hablás de Rodolfo Walsh y el periódico de la CGTA.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Francisco “Paco” Urondo (1930-1976), poeta, periodista, académico y militante político.

<sup>6</sup> Noé Jitrik (1928), crítico literario.

<sup>7</sup> Confederación General del Trabajo de los Argentinos.

**MP:** Organicé *Cultura 68*.<sup>8</sup> Como era época de dictadura, varios artistas nos pusimos como invitadores. Solanas (Pino) en ese momento estaba en Europa y asistió Getino (Octavio) para presentar la *Hora de los hornos*, y Rodolfo Walsh vino con el inicio del periódico de la CGTA. Nosotros presentamos *Tucumán arde* y Jaime Kogan<sup>9</sup> habló sobre *Viet-Rock*,<sup>10</sup> que había tenido un importante éxito teatral y era una gran obra de denuncia. Así constituimos los cinco informes. Luego se sucedieron una cantidad de reuniones semanales en la SAAP,<sup>11</sup> en la calle Florida, donde había entre cincuenta y doscientas personas, intelectuales y artistas, discutiendo constantemente hasta marzo.

**LB:** Era una época sociopolítica conflictiva que, como se ve a través de tu obra, siempre fue una preocupación, pero me gustaría que cuentes esa especie de nomadismo que va de un soporte a otro, de una situación a otra, en ese contexto de los años 70.

**MP:** Creo que te estás refiriendo a la muestra de *La comida*.<sup>12</sup>

**LB:** Sí, pero también creo que esa actitud ya venía de *Tiempo de descuento*, que es cuando vuelve la figura humana aunque sea a través de otro

<sup>8</sup> Entre el 27 y el 28 de diciembre en la SAAP.

<sup>9</sup> Jaime Kogan (1937-1996), fundador y director del Equipo Teatro Payró.

<sup>10</sup> Comedia musical *Viet-Rock*, del norteamericano Megan Terry, dirigida en 1968 por Kogan.

<sup>11</sup> Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

<sup>12</sup> En 1976 expone individualmente *La comida*, una reflexión simbólica sobre el objeto de consumo, en la Galería Balmaceda.

soporte, el video. Me gustaría que hables del significado de *La comida*, ya que la mencionás.

**MP:** *La comida* la realicé después de haber pasado casi ocho años retirada de las artes visuales, luego de *Tucumán arde*. Primero, por una gran desilusión al comprobar que nuestras fuerzas como artistas no alcanzaban para modificar la sociedad, que lo único que se había modificado era mi manera de pensar y que, paralelamente, se había reforzado, a pesar de nuestros esfuerzos, el concepto de la obra hecha para un único poseedor, ya que nosotros nos habíamos retirado de la escena artística.

**LB:** O sea, la utopía del arte como modificadora del universo ya estaba cayendo, estabas entrando sin saberlo en la posmodernidad. En ese binomio *arte y vida*, la vida le ganó al arte en ese momento.

**MP:** Sí, el arte ya no tuvo interés para mí, pero fue como una retirada estratégica. Del 70 al 74 fui a trabajar a las villas, en La Matanza, y entré a relacionarme con un grupo que me había recomendado Rodolfo Walsh, que eran activistas peronistas; allí realicé mucha obra política.

Pero, cambiando de tema, quiero aclarar que en todo el transcurso de mi producción no me ha importado el estilo en sí mismo, si figurativo o no, sino cuál es mi objetivo.

**LB:** Más que el estilo, es la forma de representación. En ese sentido, de forma de representación, el texto se hace cada vez más evidente en tus obras, a veces como un signo y a veces como

una palabra concreta, y empezás a incluir la palabra dentro de tu obra.

**MP:** La palabra ya estaba incluida desde el comienzo. En *Experiencias visuales 68*, en el Instituto Di Tella, había presentado *Comunicaciones*, que contiene un poema –que forma parte de un disco– que hacía una descripción obsesiva de un ambiente. Quería crear una obra que trabajara en el imaginario del espectador, que no fuera un objeto, algo palpable, sino algo totalmente virtual, desmaterializado. Entonces realicé una obra abierta. Por un lado, el ambiente que construí en el estudio de Giesso; por otro lado, las dos caras del disco, después el tema de que regresaba al Instituto Di Tella, donde hice la impresión de los cuerpos en la arena. Eran cuatro secuencias, donde trabajaba lo visual y lo auditivo. La huella de la imaginación.

**LB:** Pero, ¿algunos de esos textos tenían frases reales?



Laura Buccellatto y Margarita Paksa

**MP:** Pueden haber sido signos resistentes, y tuve la satisfacción de que han sido reconocidos ahora, con la adquisición de la obra que estuvo colgada en mayo en Nueva York, en mi muestra en la Henrique Faria Fine Art Gallery, y que compró el Centre Pompidou.

Su título *NO*, pertenece a la serie de *Escrituras secretas*, de 1976. Me preguntaron por qué el título y contesté que en nuestra sociedad había que decir que no a muchas cosas políticas, sociales, íntimas también. Elegía el término de escrituras secretas; lo escribía casi oculto, no queriendo hacer un cartel. Muy por el contrario, lo escribí de manera tal que cueste leerlo. Estoy pidiendo al espectador que internalice los conceptos. Hay que decir que NO porque hay mucha opresión física e intelectual, decir que no porque estamos viviendo bajo una dictadura, decir constantemente que no a montones de cosas.

Por la misma época, comencé a dibujar con tipografía Letraset. No quería hacer el trazo manual, porque si me había opuesto a la pintura y la escultura tradicionales, también me oponía al dibujo tradicional del gesto. Quiero enfatizar la técnica, lo mecánico, que me aleje de los rasgos de lo humano.

**LB:** Sacarle lo afectivo. Objetivizar al máximo. En ese sentido es muy acorde con lo que habías hecho con el objeto. Distanciar el objeto para evidenciar más la reflexión.

**MP:** Así es. En *Identidad en dos situaciones*<sup>13</sup> pongo dos prismas acrílicos, uno transparente y otro que estaba iluminado interiormente. Le había retirado toda expresividad. Los monté en el Museo de Arte Moderno frente a una pared de vidrio. El prisma transparente, del lado del pasillo que estaba semioscuro, y la forma iluminada, del lado interior de la sala. Se produce así una refracción de la luz y entonces, mirado desde el lado de la luz, la forma del lado oscuro aparece como iluminada. Para mí fue como ponerle un significado a la reunión de esas dos entidades.

**LB:** O sea que el emplazamiento ayudó a darle un significado, hizo que se visualizara el contenido de esa opacidad y esa transparencia.

**MP:** Ese encuentro no fue casual, busqué ese resultado. Ahora, cuando llevé la obra a Neuchâten, colgué una gran plancha de acrílico entre las dos formas. Lo que es hermosísimo es que no se ve. Y está presente y produce esa misma refracción. Para mí, junto con el múltiple de *Relaxing Egg*, es un camino donde yo realizo el paso de lo minimalista a lo conceptual.

**LB:** Es toda una posición para la época que eligiste. ¿Qué hiciste ahora en Nueva York?

**MP:** Fue un pequeño recorrido, unas quince piezas, que conforman una gran vuelta que

---

<sup>13</sup> Se presentó en el Premio Braque de 1967, en el Museo de Arte Moderno, y en *Estructuras primarias II*, en el SHA, ese mismo año.



empieza con la obra que dice *NO* y termina en una que dice *SILENCIO*, que es el cubo vacío.

Curiosamente, a Nueva York llevé la primera utopía, cuando en la SAAP algunos artistas queríamos salir a la calle con carteles, o sea que llevé todos aquellos símbolos, signos u obras que hacíamos y que habían quedaron guardados. Y de pronto esos dibujos –que se reproducen ahora en algunas obras, también en Neuquén–, esa muestra de arte y política, concluyó en Nueva York.

**LB:** Pasó finalmente al centro de poder.

**MP:** La cuestión realmente es como algo loca, un disparate, Pero me pareció genial y que además pudiera regresar a esa época con mucho entusiasmo. Le escribí casi una página a Henrique Faria,<sup>14</sup> porque él es venezolano, no vivió nada de todo esto, y yo le vengo a contar la historia del 70 al 74, o antes, o de pedazos de antes. Y le tengo que dar algo para que él pueda hablar con el espectador, y entonces le conté toda esa parte de mi tarea en las villas, donde estuve trabajando con una célula peronista de Montoneros. La exhibición fue muy bien recibida por el crítico de arte Holland Cotter, en una nota del *New York Times*.

**LB:** Entonces esta muestra resultó una pequeña antología para un público que no te conoce en

Nueva York. O sea, como una obra conceptual, el relato se constituía en obra.

**MP:** Sucede que la lucha por el poder y el dinero sigue siendo ahora exactamente igual que entonces. Creo que debería haber un regreso mundial a lo orgánico, a lo humano, entonces me limité a decir que el cuerpo es uno y después tenés dos brazos y a continuación la mano que tiene cinco dedos; como lo representé en la serie de *Fibonacci*:  $1+1=2+1=3+2=5$ .<sup>15</sup> Regresar al cuerpo humano y regresar también a la naturaleza, al árbol donde desde el tronco sale una rama, después las ramas subsiguientes y después crecen las hojas. Es Fibonacci puro.

**LB:** Bueno, le hiciste un homenaje a través de una obra.

**MP:** Con la conciencia de iluminar con esa verdad. Yo siempre había trabajado con la línea áurea, los rectángulos áureos, con el cuadrado, las formas geométricas simples. Yo los amo, pero no significa que esté en una posición geométrica a ultranza.

**LB:** No, pero es como el modelo de la utopía. Da la impresión, por las últimas obras que recién mencionamos, que se hacen más simbólicas y más austeras, más despojadas, más asépticas.

<sup>14</sup> Galerista en Nueva York.

<sup>15</sup> Referencia el trabajo de Margarita Paksa basado en las teorías de Fibonacci.



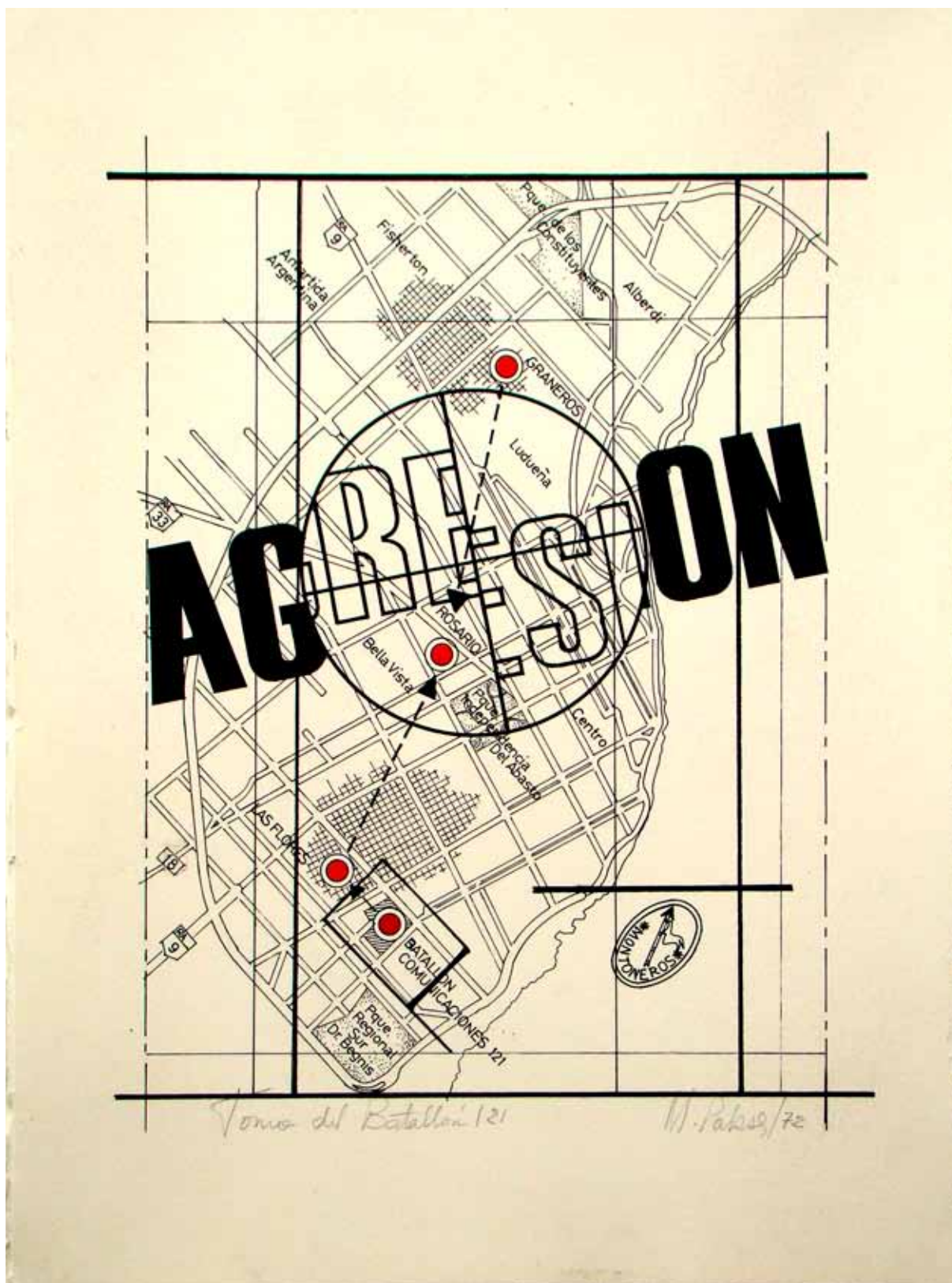
*La comida*, 1976.  
Tita negra y compás. 18 x 18 cm c/u.  
Col. Margarita Paksa

*Justicia*, 1967.  
Tinta negra y compás. 18 x 18 cm.  
Col. Margarita Paksa

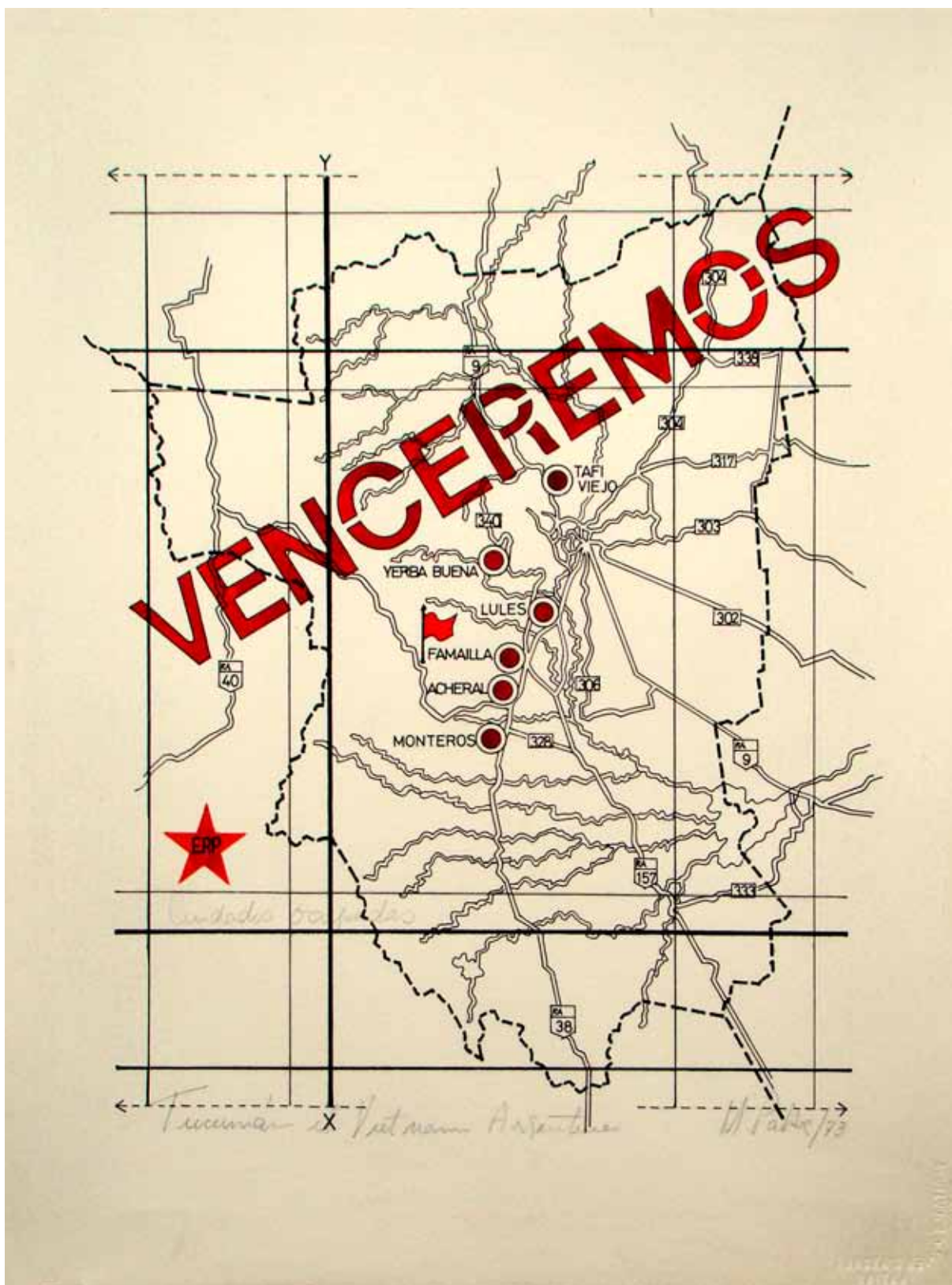
PAKSA 17



**JUSTICIA**



Agresión. Toma del batallón 121, 1972. Tinta negra y roja y compás. 50 x 40 cm. Col. Margarita Paksa



Venceremos. Tucumán, el Vietnam argentino, 1973. Tinta negra y roja. 50 x 40 cm. Col. Sergio Butinof



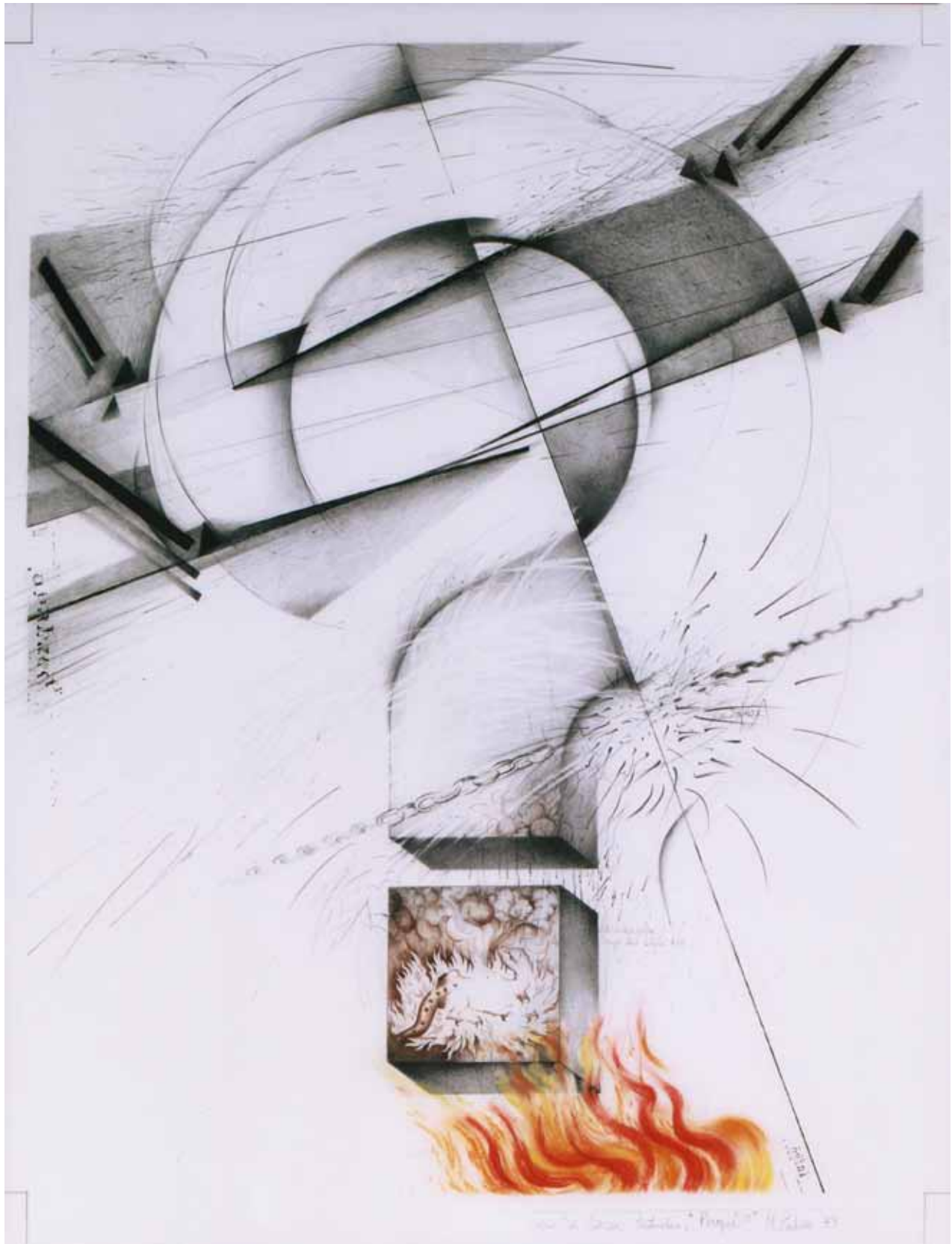
Páginas 20 a 23: Serie *La casa*, 1979.  
Lápiz, tinta, pastel y falso collage. 94 x 74 cm cada una.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 20

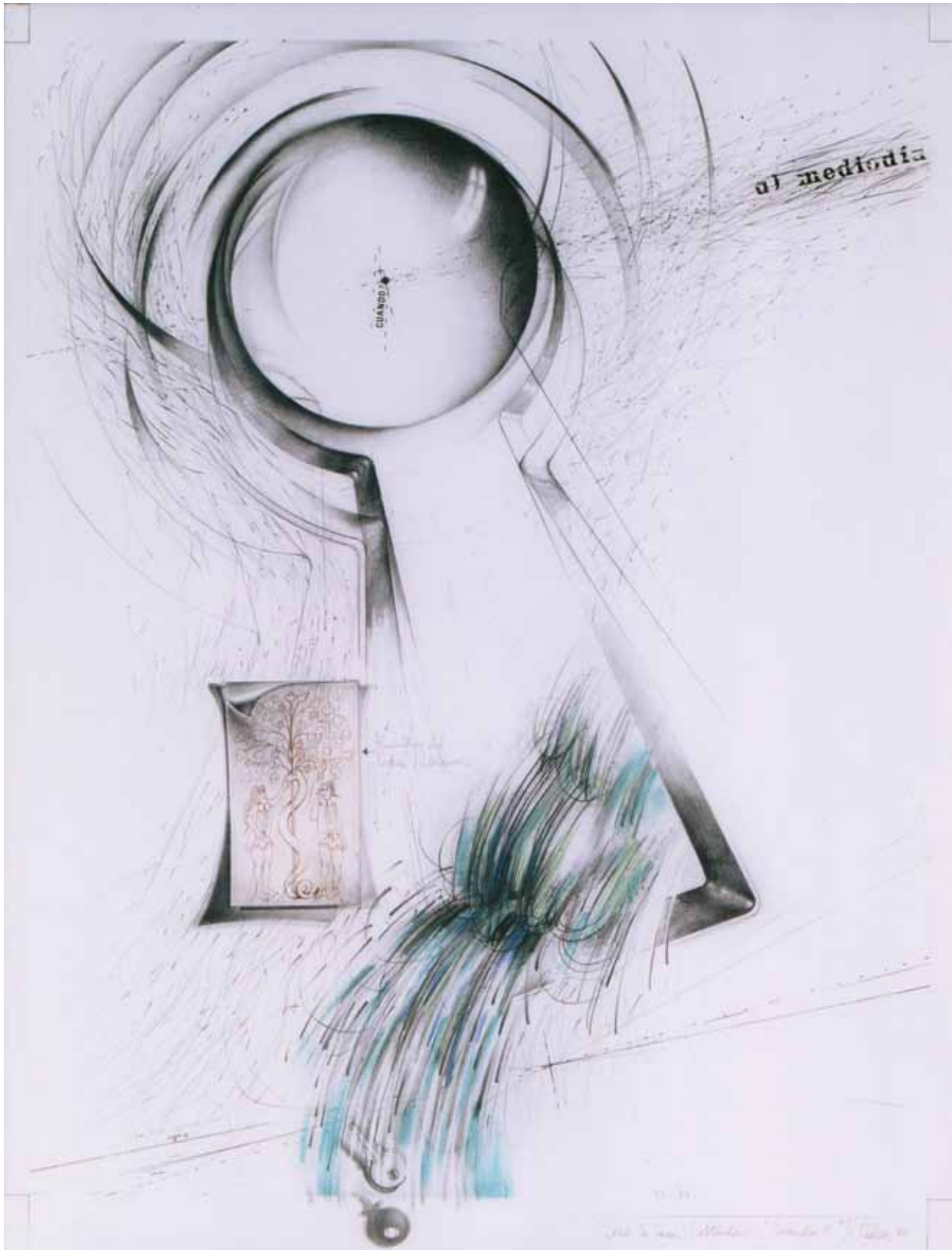




View of Casa (colada), 1962. H. 100cm, 79



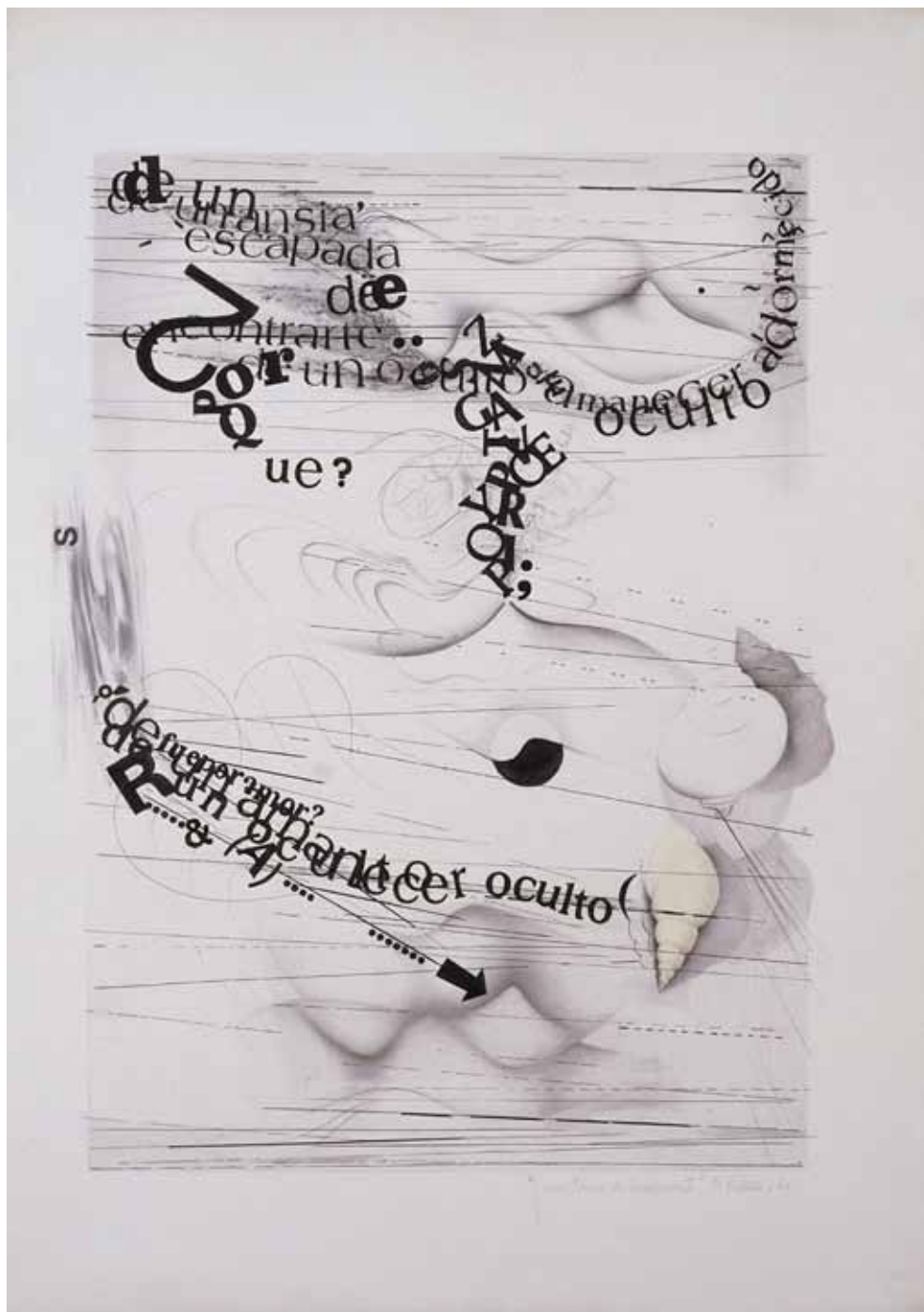


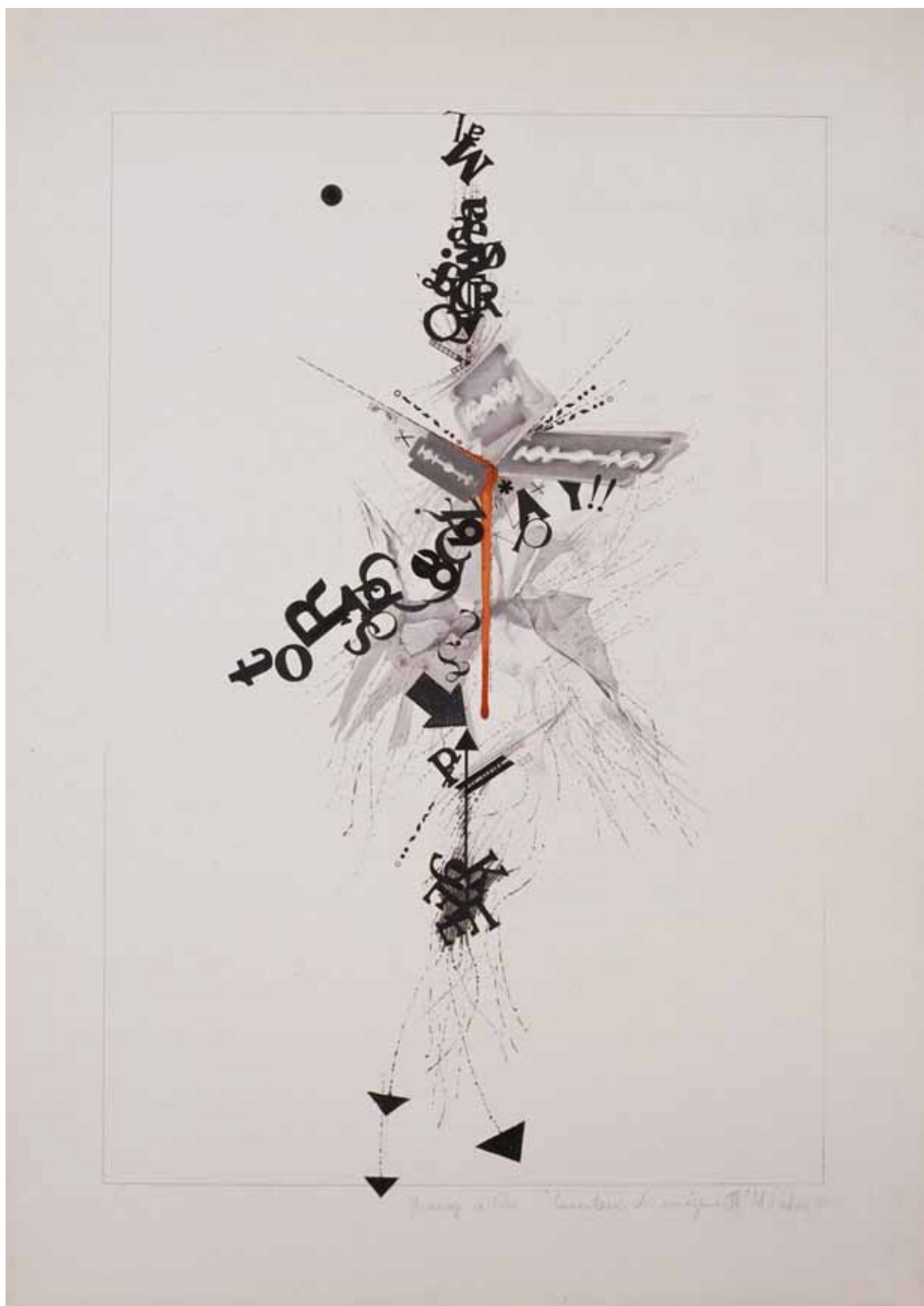


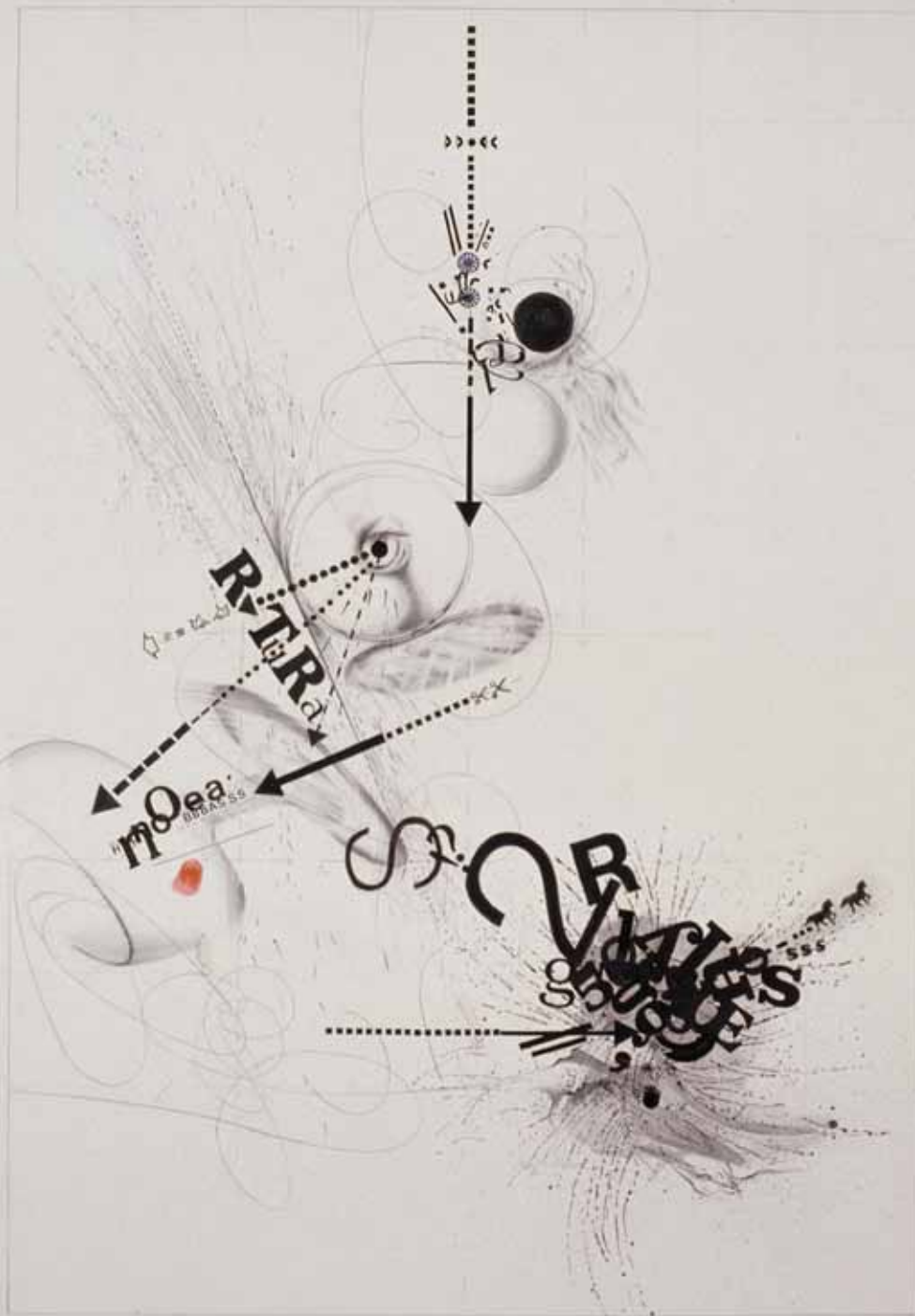
*Inventario de imágenes I*, 1980.  
Tipografías, lápiz y tinta. 82 x 62 cm.  
Col. Margarita Paksa

Página opuesta:  
*Inventario de imágenes II*, 1980.  
Tipografías, lápiz, hoja de afeitar y tinta. 82 x 62 cm.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 24







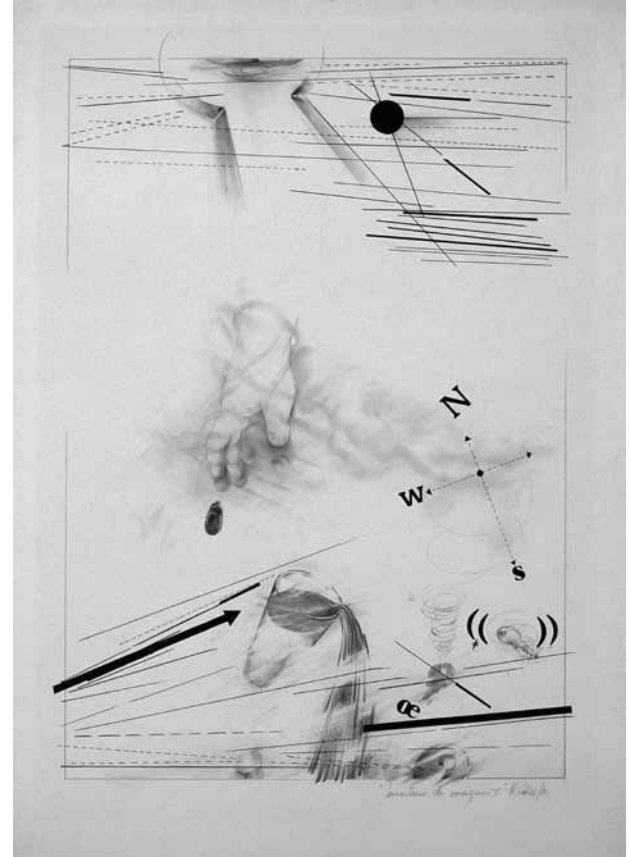
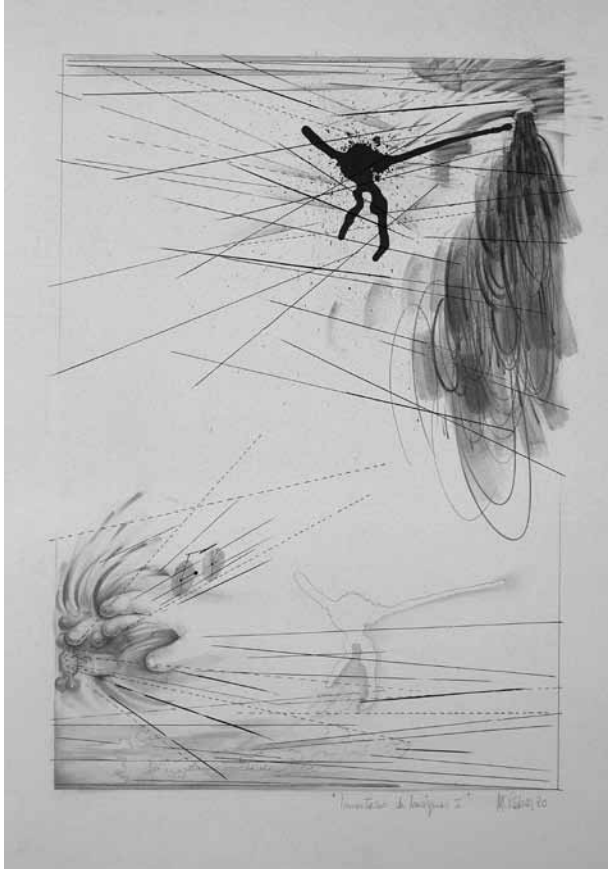
*Handwritten signature or text at the bottom right of the artwork.*





Página 26: *Inventario de imágenes III*, 1980.  
Tipografías, lápiz y tinta. 82 x 62 cm.  
Col. Margarita Paksa

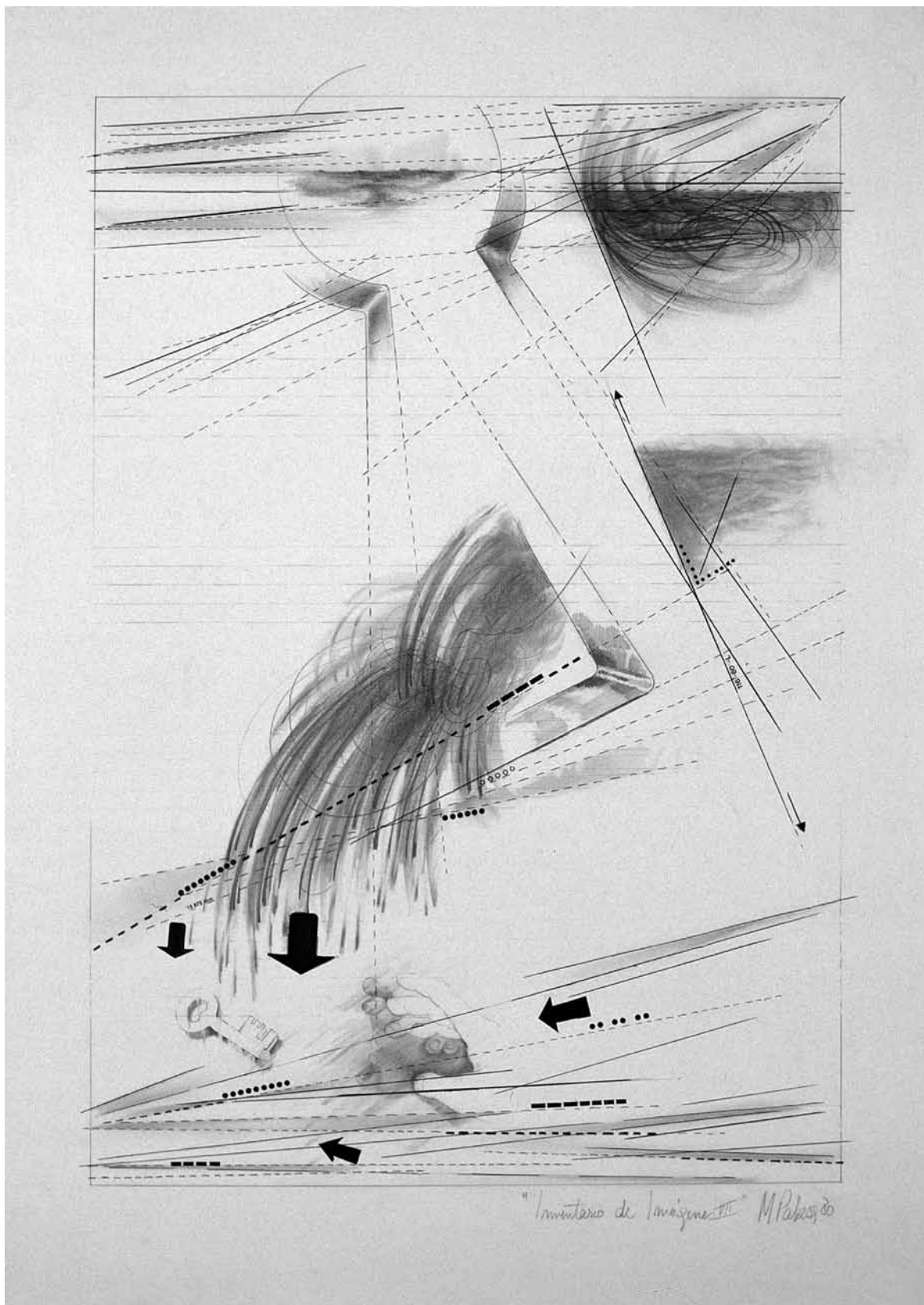
Página 27: *Inventario de imágenes IV*, 1980.  
Tipografías, lápiz, tinta y falso collage. 82 x 62 cm.  
Col. Margarita Paksa



*Inventario de imágenes V*, 1980.  
Tipografías, lápiz y tinta. 82 x 62 cm.  
Col. Margarita Paksa

*Inventario de imágenes VI*, 1980.  
Tipografías, lápiz y tinta. 82 x 62 cm.  
Col. Margarita Paksa

*Página opuesta: Inventario de imágenes VII*, 1980.  
Tipografías, lápiz y tinta. 82 x 62 cm.  
Col. Margarita Paksa

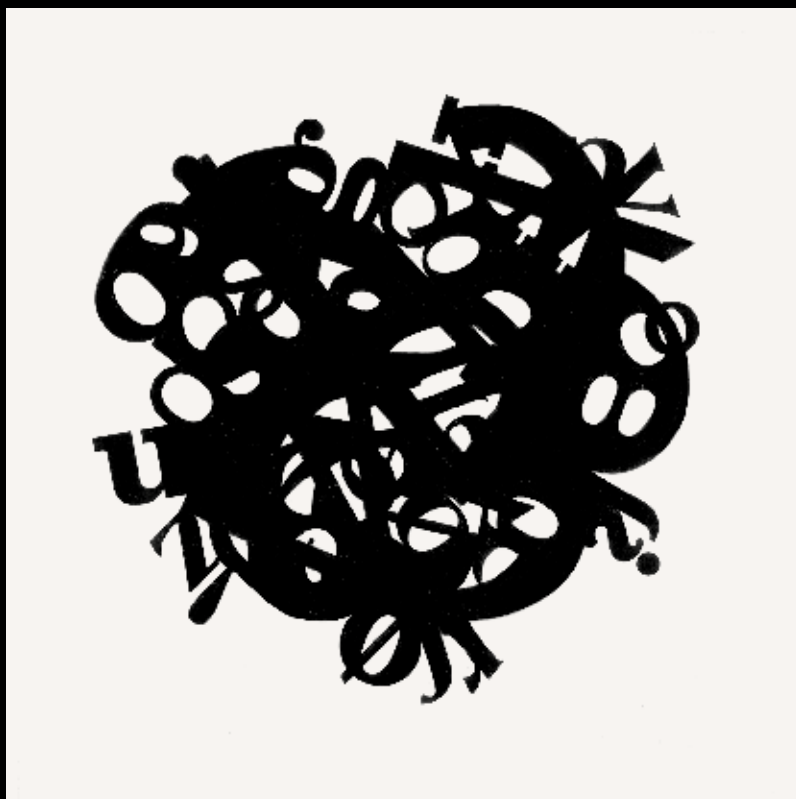
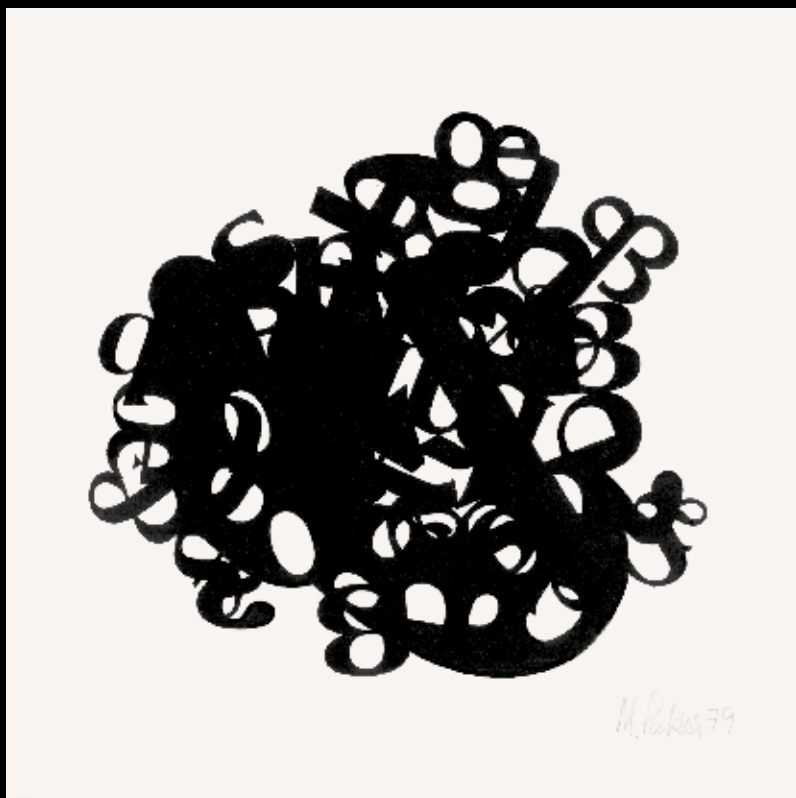






*La bicicleta escapa*, 1978.  
Tipografía y tinta. 17 x 17 cm.  
Col. Margarita Paksa





*Letras revueltas I y II, 1979.*  
Tipografías y tinta. 17 x 17 cm c/u.  
Col. Margarita Paksa

*Letras revueltas III Hombre, 1979.*  
Tipografías y tinta. 17 x 17 cm.  
Col. Margarita Paksa



De, 2000.  
Tipografías y tinta. 20 x 20 cm.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 34



se puede hacer arte  
 por ambición y rencor  
 vanidad o orgullo  
 se puede hacer ARTE  
 también por AMOR

Margarita Paksa

*Se puede hacer arte*, 1988.  
 Tipografías y tinta. 20 x 20 cm.  
 Col. Margarita Paksa

yo  
 enfermos de amor  
 ansiando glorias  
 hacer vibrar a otro  
 insaciable vanidad  
 para atrapar

Margarita Paksa

*Yo enfermos*, 1979. Tipografías y tinta.  
 17 x 17 cm. Col. Margarita Paksa

*Zehn*, 2002.  
Tipografías y tinta. 17 x 17 cm.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 36

UUNU ENU ENU  
DEISSNGESIE  
EUSZWEPT  
UNHE. JELAE  
NUHEINSZW  
EIDREIVIER. I  
UNISECHSSS  
LEBENAC. IT  
NEUN, ZEHN

M. Paksa 02

Traurig, 2000.  
Tipografías y tinta. 17 x 17 cm.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 37

ich weiß nicht, was es bedeutet,  
ich bin so traurig,  
bin ein fröhlicher Mann  
zu jeder Zeit.

Traurig M. Paksa/00

*La línea es limitación, el color da una profundidad que  
no es perspectiva, ni sucesiva, sino una profundidad  
simultánea de forma y movimiento."  
Es la disolución del espacio a través de La Luz. "*

*Robert Delaunay*



*Tributo a Robert Delaunay, 2010.  
Cinco backlights. 36 x 36 x 14 cm cada uno.  
Col. Margarita Paksa*



*La irradiación de la luz del sol y de la luna una forma abstracta de irradiación de la energía esencial para conseguir la sensación de movimiento. "*

*Robert Rabinow*

*El vidrio es una transición del estado interno al externo, del sólido al gaseoso. Como planes cromáticos es al mismo tiempo transparente, reflectivo, insubstancial y sólido. Como metáfora aludiría al arte como a una ventana. "*

*Robert Rabinow*

*"Rythme Sans Fin"  
Sans Rime Ni Raison et surtout*

*Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin  
Sans Fin Sans Fin Sans Fin Sans Fin*

*Robert Rabinow*

*... "esas reminiscencias de objetos, como residuos, se me aparecían como neocivos. Yo tenía la intención de fundir esas imágenes, coloreadas objetivas en ritmos. Acometi el problema desde el color formal."*

*Robert Rabinow*

*Comunicaciones.*  
Tapa del disco. Diseño de Rubén Fontana.  
Col. MNBA Neuquén

PAKSA 40



Página opuesta: *Libro de artista*, 2008.  
Caja de madera forrada con símil terciopelo que  
contiene todos los componentes de la instalación  
*Comunicaciones*. 23 x 23 x 7 cm (cerrada).  
Col. MNBA Neuquén



De la serie *Comunicaciones. Esquema de trabajo*, 1968.  
Col. MNBA Neuquén

Página opuesta: De la serie *Comunicaciones. Santuario del sueño*, 1968.  
Faz azul del sico. Texto antipoema.  
Col. MNBA Neuquén

PAKSA 42

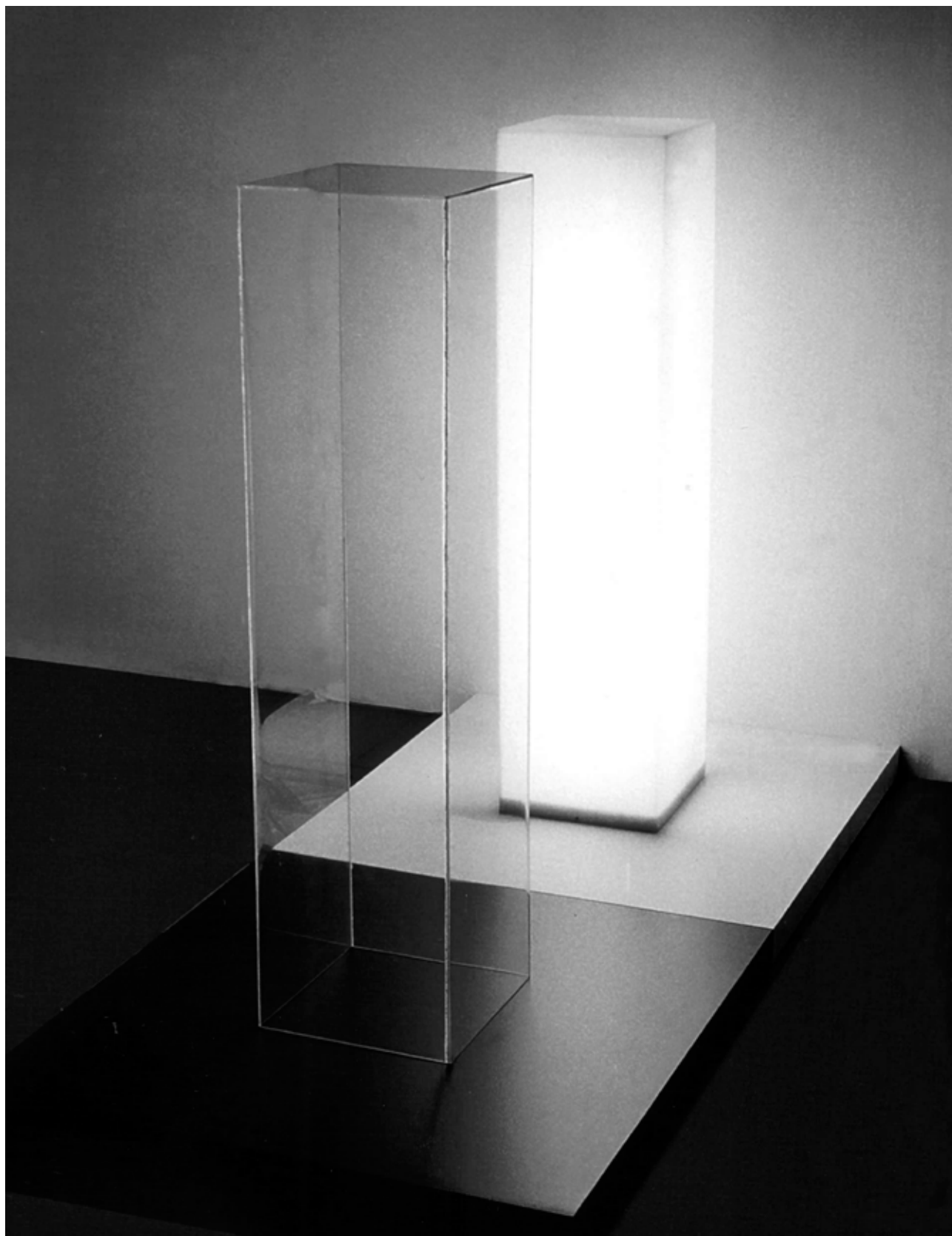
Comunicaciones - Esquema de Trabajo			
Emisor	Código	Estímulo	Receptor
1. El ambiente construido en el Estudio Giesso.	arquitectural	táctilo visual	La posibilidad de ser usado para relax, introspección el sueño o amor. Mensaje ambiguo
2. La descripción obsesiva del ambiente. Tema azul del disco: "Santuario del Sueño"	disco cassette	auditivo	El espectador/oyente, es introducido en 7' en blanco, la nada, el vacío. Mensaje unívoco
3. La respiración humana Tema rojo del disco: "Candente"	disco cassette	auditivo	El espectador/oyente, es propuesto a movilizar enérgicamente los sentidos. Mensaje unívoco
4. Performance en Instituto Di Tella. La artista y su pareja imprimen sus cuerpos en la arena, se escucha el disco por auriculares.	acción corporal	visual auditivo	La reconstrucción de las secuencias en el imaginario del espectador/oyente. Mensaje ambiguo



## SANTUARIO DEL SUEÑO

hay cuatro paredes piso y techo  
cuatro paredes piso y techo  
entramos en un ambiente que tiene  
cuatro paredes piso y techo  
    la pared derecha es igual al piso  
    la pared izquierda es igual al piso  
    la pared al frente es igual al piso  
    la pared atrás es igual al piso  
el techo es igual al piso  
el techo es igual a las paredes  
el piso es igual al techo  
el piso es igual a las paredes  
    los ángulos son curvos  
    es un infinito visual  
    hay un punto brillante  
    sólo hay un punto brillante  
los ojos están fijos en el punto brillante  
los ojos están fijos, es un infinito visual  
los ojos están fijos en el punto brillante  
    los párpados  
    los párpados pesan, pesan  
    los párpados pesan, pesan  
ahora entramos en un enorme globo  
un enorme globo blanco y transparente  
    ya no hay más cuatro paredes, piso y techo  
    sólo un enorme globo  
bajamos a un pozo  
es un pozo muy hondo  
    lejos, cada vez más lejos  
    arriba sólo queda un punto brillante  
    lejos, cada vez más lejos

PAKSA 44



*Estudio para Identidad en 2 situaciones*, 1967.  
Lámparas, madera y acrílico. 56 x 36 x 40 cm.  
Col. Margarita Paksa

Página opuesta: Lámparas *Identidad en dos situaciones*, 1967.  
Luz, acrílicos blanco y cristal. 100 x 25 x 25 cm cada uno.  
Col. Margarita Paksa





*Tríptico*, 1969.

Tres bloques de acrílico cristal unidos por dos barras de acero. 40 x 40 x 2,5 cm (cada acrílico) y 130 x 40 x 10 cm (total).  
Col. Margarita Paksa

Página 48: *Caños en movimiento*, 1964.

Hierro pintado y madera pintada. Movimiento manual. 190 x 90 x 30 cm.  
Col. Margarita Paksa

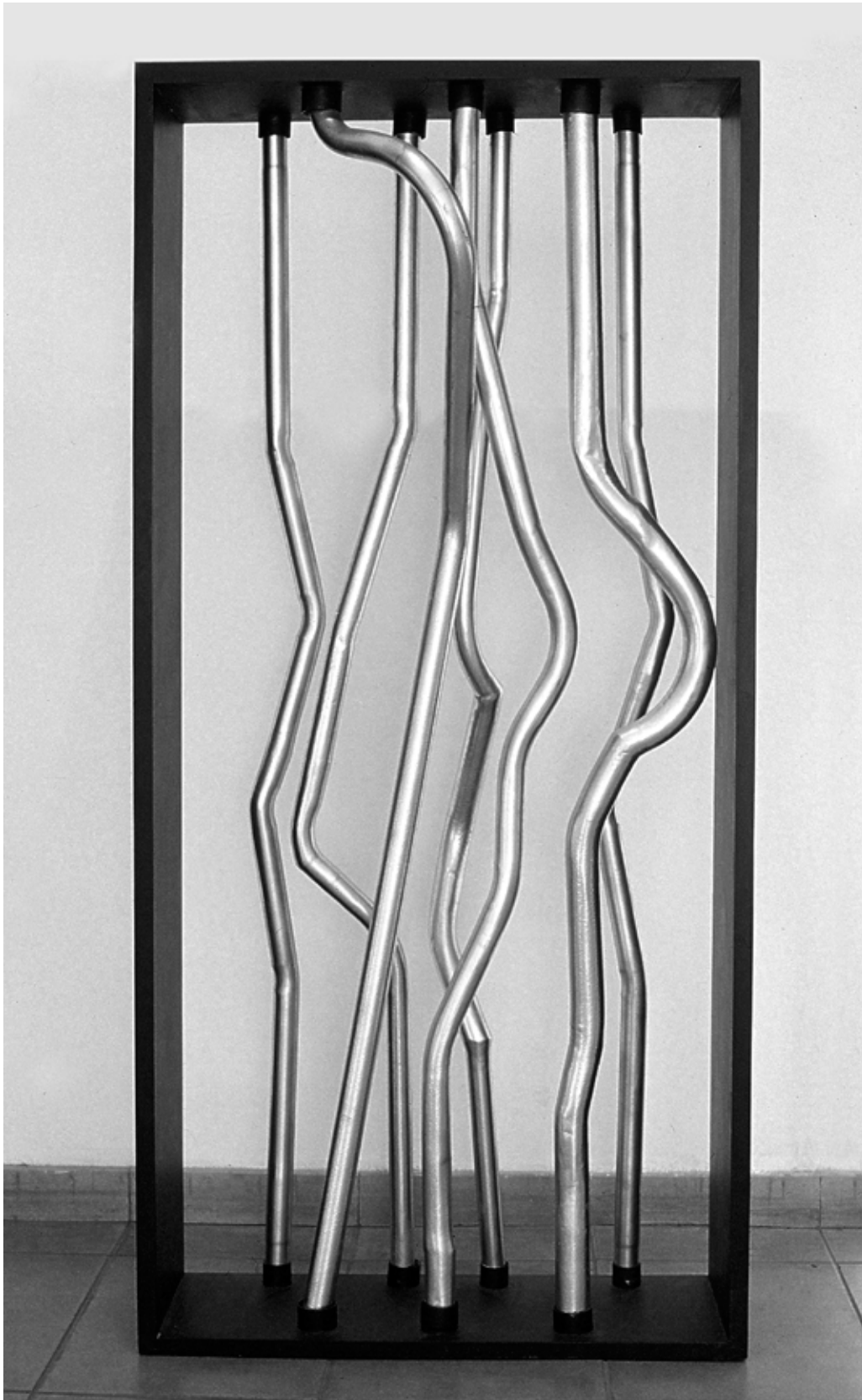
Página 49: *Realidad*, 2000.

Backlight, cadenas y lupas. 153 x 100 x 20 cm.  
Col. Margarita Paksa





PAKSA 48



EL RESULTADO DE UNA LUCHA DE TODOS CONTRA TODOS.  
 LA DESCRIPCION CIENTIFICA DE LA REALIDAD,  
 O EL ESTABLECIMIENTO DE UNA UTOPIA,  
 CUANDO EL MUNDO ECONOMICO ES UNA REALIDAD,  
 DONDE SOLO ES NECESARIO SABER,  
 ESA SUERTE DE DARWINISMO MORAL,  
 PARA HONRAR A ESE CRUEL Y SABROSO ARTIFICIO DEL INTELCTO  
 UNA DESCRIPCION CIENTIFICA,  
 HAGA AHORA UNA DESCRIPCION DE LA REALIDAD:  
 LA FILOSOFIA ESTA BASADA EN LA LOGICA.  
 ES LA DE OPONERSE A LA ACTITUD RACIONAL.  
 LA MISION DE LA INTUICION  
 LA FILOSOFIA NO ES ENTERAMENTE RACIONAL  
 LA FILOSOFIA SOLO PUEDE USAR LA INTUICION  
 PREFIERO LA VIDA.  
 NO UN EJEMPLAR PERFECTO E INMUTABLE,  
 EL ARTE NO ES ENTERAMENTE RACIONAL  
 LA VERDAD NO TIENE CONTRARIO, RACIONAL.  
 HAGA UNA CIENTIFICA DESCRIPCION DE LA REALIDAD:  
 A VECES A TU LADO, SE ENTRECERRAN TUS OJOS Y ME OLVIDAN.  
 DONDE LA LUNA PUEDE ESTAR ARRIBA DE LA MESA.  
 DONDE LOS PEINES, CAMAS, MENSAS, TAZAS YA NUNCA CAERAN  
 DONDE UN TIGRE PUEDE MORDER SIN SANGRE  
 O UN EQUILIBRIO IRREAL,  
 EL ESPERISMO.  
 EL DIA REPETIDO,  
 EL LATIDO DE LA ROCA,  
 LA LUZ DE LAS ESTRELLAS QUE VEO Y YA NO EXISTEN,  
 DISTANTES Y CONTRADICCIONES DE LA REALIDAD:  
 MATERIALES, EXISTENTES, OBJETUALES, VERIDICOS.  
 UN SISTEMA DE SIGNOS  
 Y EN FIN, ¿ QUE ES LA REALIDAD ?  
 FRAGMENTOS DE UNA O MAS REALIDADES  
 SOLO SOMOS RAFAGAS, SOMBRAS,  
 TE HABRIA ESCUCHADO HASTA EL FINAL DE LAS NOCHES  
 ES TARDE, MAJESTUOSA, LA SOBERANA DE MI DESEO  
 Y SE ESCAPA POR LAS RANURAS.  
 COMO CUANDO ECHAMOS AGUA EN UN CESTO DE MIMBRE  
 COMO EL AGUA EN EL AGUA  
 SE PIERDE,  
 TAN PRONTO COMO QUEREMOS ALCANZARLA.  
 UNA REALIDAD QUE SE ESCAPA DE NUESTRAS MANOS  
 HAY UNA REALIDAD FLUYENTE  
 JUNTO A ESA REALIDAD

J.T. Borges  
 quizás porque entinos que cada es real  
 fácilmente aceptamos la realidad



*Interior-Exterior I*, 1969 y 2000.

Acrílico cristal sobre madera pintada con marco de aluminio.

30 x 47 x 2,5 cm (acrílico) 90 x 90 x 4 cm.

Col. Margarita Paksa

PAKSA 50



*Interior-Exterior II*, 1969 y 2000.  
Acrílico cristal sobre madera pintada con marco de aluminio.  
47 x 30 x 2,5 cm (acrílico) 90 x 90 x 4 cm.  
Col. MNBA Neuquén

PAKSA 51





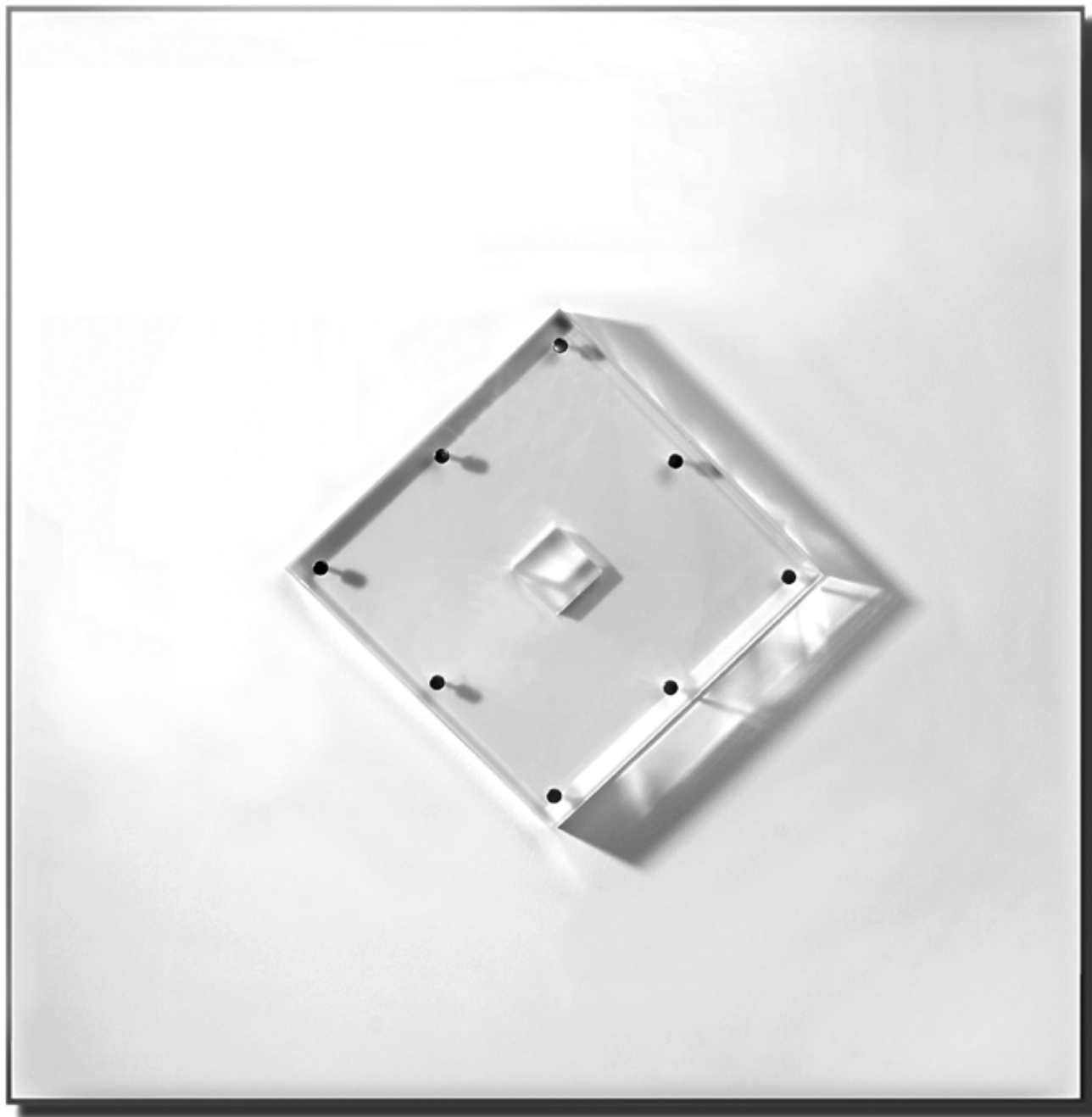
*Interior-Exterior III*, 1969 y 2000.  
Acrílico cristal sobre madera pintada con  
marco de aluminio. 25 x 51 cm (acrílico)  
y 90x 90 x 4 cm (madera). Col. Margarita Paksa



*Interior-Exterior IV*, 1969 y 2000.  
Acrílico cristal sobre madera pintada con  
marco de aluminio. 51 x 25 cm (acrílico)  
y 90 x 90 x 4 cm (madera). Col. Margarita Paksa

*Interior-Exterior V*, 1969 y 2000.  
Acrílico cristal sobre madera pintada con marco de  
aluminio. 30 x 30 cm (acrílico) y 90 x 90 x 4 cm (madera).  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 53



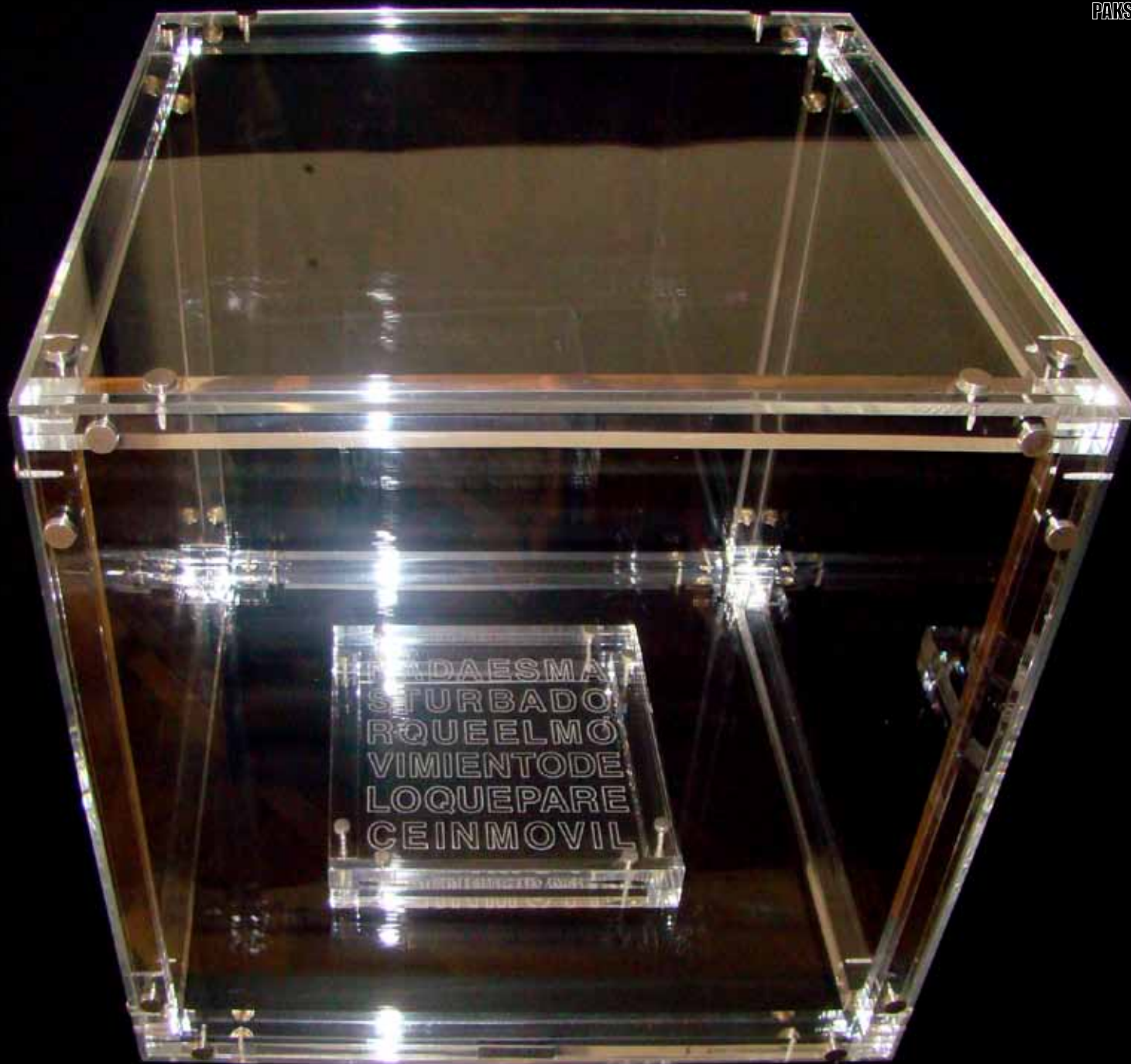
*Nada-Adan*, 1973.  
Acrílico cristal grabado y madera. 40 x 40 x 9 cm.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 54



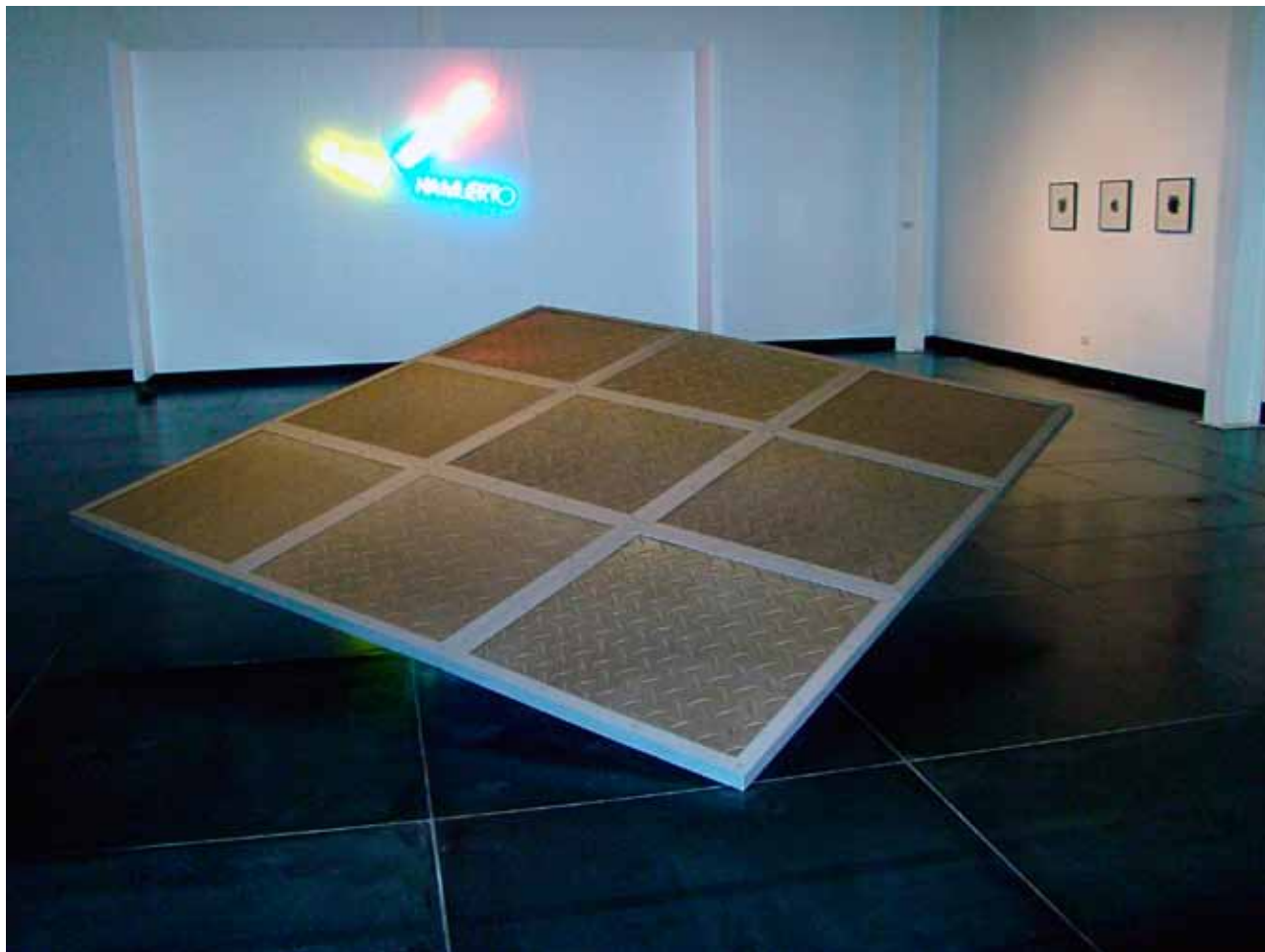


*Nada es*, 2001.  
Acrílico cristal y botones de acero. 60 x 60 x 60 cm.  
Col. Margarita Paksa



Dos vistas de la exposición en el MNBA Neuquén  
con la obra *Sin título o el avance urbano*, 1996.  
Hierro y maceta con pasto. 300 x 300 x 70 cm.  
Col. Margarita Paksa

PAKSA 56









*Sin título*, 1979.

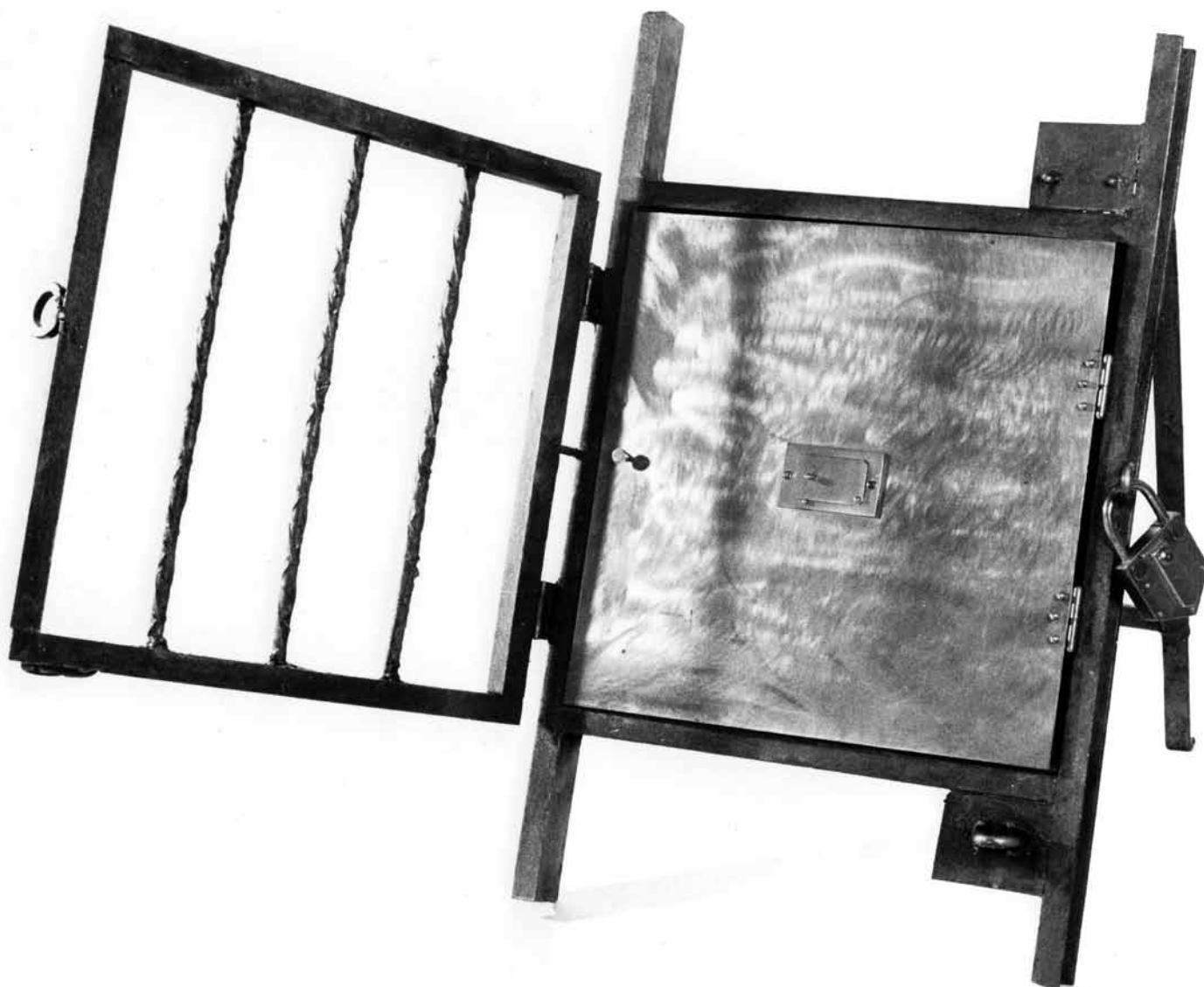
Libro de artista. Hierro, aluminio, espejo, candados. 82 x 50 cm (cerrado).  
Col. Margarita Paksa

Página opuesta: vista de la exposición en el MNBA Neuquén.

A la izquierda, *Rueda rueda, mujer rueda*, 1979.

Metal soldado patinado. 98 x 50 x 20 cm.

Col. particular



EL ARTE

VIVA EL ARTE

HA MUERTO

# INSTALACIONES

Ticio Escobar

*La razón del círculo es imitar su cola sin principio.*

Carlos Colombino, *El tiempo, ese círculo*

PAKSA 61

En un comentario hecho en 1989, en el catálogo de una exposición suya, Margarita Paksa admite la posibilidad de que la obra de un artista relate siempre la misma historia: *El hilo conductor –dice– se expresa no en una sucesión lineal de acontecimientos, sino en una circular sucesión perpleja.*

Creo que el devenir de su propia obra es un buen ejemplo de ese andar recurrente: un despliegue obsesivo en torno de alguna cuestión oscura, remota siempre. Cuando esa cuestión tiene que ver con la propia problemática de la temporalidad, el círculo debe dar una segunda vuelta sobre sí y buscar, inútilmente, volver a cerrarse para cubrir la distancia insalvable que separa sus extremos.

Las dos instalaciones que presenta Margarita Paksa en esta muestra tienen que ver con esta obsesión del *dragón que se muerde la cola*, según ella misma describe la figura en el texto referido más arriba. Obsesión del tiempo, que, trastornado por el hacer refringente del símbolo, ocurre siempre más allá de sí mismo y produce desfases y confusiones. Obsesión por el mecanismo del reflejo surgido de tales desencastres y responsable, a su vez, del enfrentamiento radical entre lo real y lo nombrado. Obsesión por el sentido del arte, como del mito, del rito, que tratan siempre de explicar el después de la muerte o develar el fondo del último sueño.

*El arte ha muerto, viva el arte*, titula la artista su primera propuesta. Alude, tal vez, a la buena

salud de que gozan tantos muertos ajusticiados por la ilusión del tiempo; menta al nuevo rey que sucede al rey muerto (y que quizá sea siempre el mismo) o recuerda la amenaza antigua que lanzó Hegel para susto y deleite de generaciones enteras. A partir de esta propuesta, la artista intenta cerrar el círculo apurando su trayecto exacto, saltando hacia adelante: mirando desde la otra orilla. Presenciar el ritual del sepelio propio sólo puede ocurrir en los sueños y en los mitos; o en el arte, encargado de asignar una imagen a lo imposible.

Para representar el rito y, simultáneamente, asistir a su puesta, los actores deben desdoblarse y fundar un tiempo alternativo. Pero esa operación instaaura una escisión definitiva: las cosas quedan de un lado; las imágenes, del otro. Es por eso que la escena se levanta siempre en el dintel de la caverna y tanto nombra los objetos como señala sus sombras. *Mi cuerpo deseó su sombra*, dice el poema a través del cual la artista dialoga con Big Jim (Dios). Enseguida, el texto sugiere una estrategia destinada a saciar ese deseo, a consumir el ciclo: a restablecer la armonía matemática del círculo. Para acceder a *la hora cero* debe iniciarse una cuenta regresiva o debe congelarse el tiempo. Tarea vana: la mirada requiere una distancia; el recuerdo, una ausencia, y el deseo, una falta. La forma sólo se recorta sobre el fondo de lo sustraído.

La segunda instalación presentada por Margarita Paksa se titula *El descanso de Loreta* -

\* Ticio Escobar es investigador, crítico de arte y escritor; actualmente se desempeña como ministro de Cultura de la República del Paraguay. El presente texto es el prólogo que escribió para la muestra Instalaciones (1994), que Margarita Paksa llevó a cabo en el Museo del Barro de Asunción, del cual en ese momento era director.



*Metamorfosis*. Los elementos utilizados en su puesta son otros, como son otros el esquema y la propuesta del montaje. Pero se mantiene la obsesión por el vínculo entre lo real, la imagen y el símbolo, y es la misma la preocupación por el tiempo recurrente y el transcurso paralelo: el devenir perplejo de la sucesión que acontece en el otro lado de la escena, en el más allá del último límite.

El sueño es la memoria de ese tiempo transgresor. La informática es la memoria del tiempo ordenado. La artista enfrenta estas miradas rivales e invierte sus direcciones a través del juego perverso del espejo: entonces el sueño puede ser registrado y mil veces repetido y proyectado, y la imagen de la computadora y el

video puede verse perturbada por las razones nubladas del deseo, por el tiempo intrincado de los sueños.

Es cierto; la historia relatada es siempre la misma: el intento de derogar la muerte y descifrar los sueños. La posibilidad de tergiversar la lógica secuencial del tiempo, descubriendo pliegues y atajos, retrocesos, meandros y dobles fondos en un discurrir enrevesado que apunta a rumbos plurales. Pero, al final, el tiempo no es lineal ni circular. Quizá sólo sea una figura para medir la espera de un plazo imposible: el que marca la ejecución del arte, postergada siempre en el último momento. Quizá sea sólo el nombre de ese trecho inútil que media entre sueño y sueño.

*El descanso de Loreta*, 1992.  
Video SVHS color, sonoro. 12 minutos.  
Col. MNBA Neuquén

PAKSA 63



“Somos un soñar sin límites y sólo soñar”  
Macedonio Fernández

Singular metáfora del arte debatiéndose entre el hombre y el ordenador. El ordenador detenido no piensa, descansa y crea como flores dormidas que se funden en la ensoñación humana del arte, metáfora de la mujer encerrada en el espacio-tiempo de las formas mutantes.



*Tiempo de descuento, cuenta regresiva, la hora 0, 1978.*  
Video Performance. U-MATIC/ Betamax, color, sonido.  
12 minutos

Un actor vestido con malla negra, entra a un escueto escenario delimitado en el piso para “representar” al hombre que corre, siempre en el mismo lugar. Ese individuo metaforizaba a la especie humana, que corre, se afana, trabaja, sin poder liberarse de su encierro; encierro de vida que, a su vez, no puede liberarse de la muerte.  
El actor corre en vivo al lado del televisor. Se reparten antipoemas del mismo título, sobre un collage sobre definiciones sobre el Tiempo.



“TIEMPO DE DESCUENTO, CUENTA REGRESIVA, LA HORA O”

La ley de su continuidad  
*es el sentimiento de lo mismo*  
*de lo idéntico, el que sirve de base a la memoria*  
*el tránsito de lo homogéneo a lo diferente*  
la forma de toda actividad, a su vez  
una forma sucesiva  
**una sucesión perpleja**  
*la forma sucesiva de los cambios que se producen en todo ser*  
cuando el apetito de lo porvenir, es el verdadero revelador  
**hacia lo que no es,**  
*pero pudo ser y será*  
**y por lo tanto abraza,**  
la continuidad de la multiplicidad sucesiva y  
*la característica de su sucesión exclusiva*  
*dejando en la conciencia, los residuos*  
de la sucesión en la conciencia  
*y la conciencia de su propia sucesión;*  
una sucesión perpleja  
*no se debe negar*  
*una sucesión perpleja*  
*es la percepción de la diferencia pero en supuesto de homogeneidad*  
mas, el vértigo de impresiones diferentes  
**nos hace ignorar, no sólo racional**

sino experimentalmente

su correlatividad y recíprocamente conciertan la movilidad, el cambio  
y se imponen a la condición humana;

*una sucesión perpleja*  
*fórmula abstracta de todo cambio*  
*vale, por la cualidad e intensidad de los mismos*  
*el nuestro, dentro del que rige las experiencias y*  
con impulsos a su reforma y mejora  
*ordenado y constante, nos domina idéntica ilusión*

*y siempre, siempre olvidando que la vida*  
**que la vida demanda y, enamorada de lo que fue**

**LA MEMORIA**

*de lo que fue, se dejó y no fue*

*fluye en un aire tenue de fantasmas puramente imaginarios.*

En ambos casos nos domina la misma ilusión

*una sucesión perpleja*

en la persecución de un imposible,

*encaminados tras fantasmas sin realidad*

*en un vacío de movimiento.*

La ley de su continuidad

*es el sentimiento de lo mismo, de lo idéntico*

ES TARDE  
VUELA

RUIN RICH RUIN

RUIN RICH RUIN

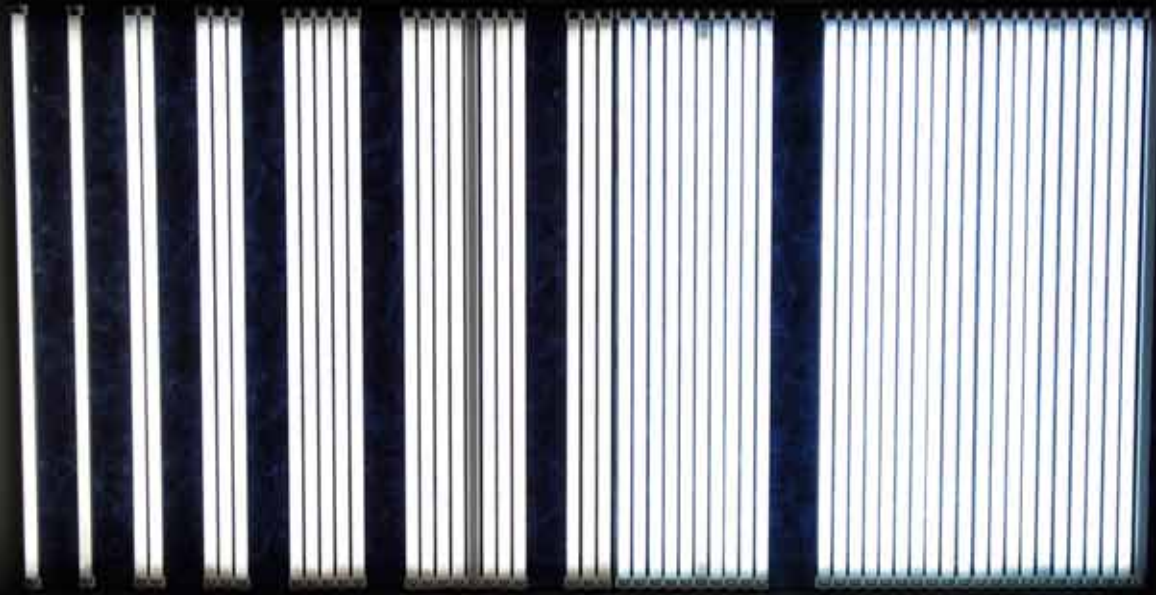
Página 66: *Es tarde* vuela, 1994.  
Neones de tres colores montados sobre acrílico cristal.  
125 x 30 x 1 cm.  
Col. Margarita Paksa

Página 67: *Escritura gótica*, 2000.  
Neones blancos montados sobre acrílico cristal.  
125 x 22 x 15 cm.  
Col. Margarita Paksa

*Run Rush Run*, 1977/2009.  
Neones de tres colores montados sobre acrílico cristal.  
125 x 30 cm.  
Col. Margarita Paksa

Página opuesta:  
*Serie Pisa-Fibonacci*, 2010.  
 $DYV = \log_2(n)$ . Cincuenta y cuatro tubos de luz  
florescentes sobre dos paneles.  
125 x 125 x 7 cada panel.  
Col. Margarita Paksa







Margarita Paksa y sus colaboradores,  
Leandro Julián Cairola y Sergio Javier Cairola

# MARGARITA PAKSA

Nace en Buenos Aires y vive y trabaja entre esta ciudad y Canadá. Es profesora superior de Escultura y se desarrolla como artista de amplio registro, alternando a lo largo de su trayectoria escultura, pintura, dibujo, grabado, diseño industrial, objetos, instalaciones, arte multimedia y video, y escritura.

Participa activamente en las artes visuales multimedia desde 1964, a partir de su incorporación al Instituto Di Tella. Ha sido una de las fundadoras de las tendencias del arte conceptual y del arte político en la Argentina en los años 60 y producido numerosos videos. Obtuvo el reconocimiento internacional en 2006 en *La scoperta del corpo elettronico. Arte y video negli anni 70*, en Turín, Italia, por *Tiempo de descuento*, de 1978, considerado como el primer videoarte de la Argentina.

Ha tenido una importante actuación docente como titular de Multimedia en carreras de grado y posgrado del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Asimismo, como investigadora del Conicet ha dirigido varias investigaciones sobre “arte en el espacio público” y “net.art”. En 2004 la Fundación Espigas editó su libro bilingüe *Proyectos sobre el discurso de mí*, acerca de los proyectos presentados al Instituto Di Tella en los 60. Ese mismo año recibió la Beca John Simon Guggenheim para desarrollar sus investigaciones.

Ha dictado conferencias y seminarios en diversos congresos y mesas redondas del país y del extranjero, como los realizados en el Malba, la Facultad de Bellas Artes de La Plata y la Facultad de San Carlos, de Valencia, España, sobre temas de arte y política y arte en el espacio público. También, en las numerosas ocasiones

en las que expuso en Canadá, dictó cursos en la Facultad de Arte de Ottawa y en New Brunswick y Concordia, en Montreal.

Ha publicado numerosos ensayos, entre los que se destacan el estudio de las láminas del Rorschach, y sobre Marcel Duchamp y Macedonio Fernández; desde 1996 escribe textos sobre arte y tecnología, tema que ha desarrollado ampliamente en su trayectoria artística multimedia. Ha participado como jurado de concursos docentes en importantes facultades de Arte del país, en Tucumán, Rosario y Córdoba. También actuó como curadora en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en *Ejercicios de Ricardo Carreira*.

Poseen su obra importantes museos y colecciones particulares nacionales e internacionales. Entre las recientes distinciones, obtuvo el Primer Premio de Pintura de la Fundación Forabat, Premio Multimedia de Faena District, la Beca Guggenheim en 2004 y el Premio de Instalaciones en la 5ª Bienal Internacional de Arte de El Cairo, Egipto, en 1994.

Está desarrollando una importante tarea internacional junto a la Henrique Faria Fine Art Gallery, en exhibiciones como Volta 5, arteBA, Pinta New York, ARCO Madrid y Art Brussels, en 2009, y en 2010 Pinta, Londres, Nuevos conceptualismos y la reciente muestra en Nueva York, exaltada por la crítica. En 2011 estará con un “solo project” en ARCO Madrid.

En la actualidad prepara el libro sobre minimalismo que editará el MNBA Neuquén y un libro antológico de su obra para ser presentado en la exposición retrospectiva que le dedicará el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: *Margarita Paksa*.



Vista de la exposición en el MNBA Neuquén



VIVA EL ARTE  
HA MUERTO





## TEXTS IN ENGLISH

The Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén presents an anthological exhibition of works by the Argentine artist Margarita Paksa. Together with León Ferrari and Liliana Porter, she is one of the pioneers of conceptual art, an artist consistently committed to her ideas and beliefs; a true exponent of the avant-garde which was part of the Tucumán arde experience and which dazzled the nation from the mythical Instituto Di Tella.

This exhibition, which includes a series of emblematic works, is composed of drawings, sculptures and installations representing different periods of the artist's life, from her first conceptual approaches, passing through a stage of passionate social commitment, to her most recent and as yet unseen creations; the light mural *Serie Pisa-Fibonacci*, which poses a relationship between art and mathematics using fluorescent tubes placed in an intelligent layout of interrelations, and a tribute, also using light, to Robert Delaunay.

These are works of a marked minimalism, or as she herself says: *the maximum concentration of work with the minimum support*, the synthesis which comes about in the wake of the artist's frenetic yet contradictory persecution of creation, the

discarding of all that is unnecessary and superfluous, the left-over marble, according to the great Michelangelo.

These acrylics are as transparent as air, almost invisible, co-existing with their entirely white counter-face. Emptiness is the counterpart of fullness, yin and yang, the metaphor for the universe's very own Zen, made matter with a total economy of resources.

But she also plays with graphic symbols as a tool of visual art. She writes and paints, or vice-versa. Because this is a time of words that threaten to empty reality of content, which is why the artist imbues them with meaning using an aesthetic criteria; in the same way that the students took to the Parisian streets back in May 1968, she proclaims in neon lights that *Art is dead, long live art*.

This is an anthology of an anthological artist, an anthological collection that will lead us by the hand through the last fifty years of Argentine art in its fullest expression. What was once the avant-garde is now the way. *Art is dead, long live art*.

*Oscar Smoljan*

Director, MNBA Neuquén





# THE BIRTH OF CONCEPTUAL ART

By Pierre Restany

Before talking about the birth of conceptual art, it is important to bear in mind the actual date when it all started, 1966. A key year for Argentina's cultural environment, in that it saw the emergence of the Instituto Di Tella and the winds of change sweeping through the United States and Western Europe. This was the second quest for the source of self-expression in urban civilization—the first was the birth of constructivism in 1922—within the awareness of a unique urban and metropolitan climate, the relationship with the streets, in particular with *life on the streets*.

This was the moment—at least my intuition tells me so—when the concept of art in expansion was verified in all its power, John Cage's theory and the concept of George Maciunas which was subsequently developed in a more semantic fashion by Umberto Eco. This was a major mark on the landscape of general culture, for this first essay in what I call *consumerism* was as visible a manifestation in the United States as it was in Europe and Argentina.

The socio-economic conditions in Argentina were very stable, and the optimistic view of an urban world prevailed in much the same way as it did in North America and Europe. This was practically a mystic vision of the possibilities of *technology* and the imminence of prosperity and economic wealth, encouraged by the myth of space travel.

The contribution, or union, of art and production is a matter of great significance. The artist's view of

industrial production—hence the relevance of the date, 1966—had as its objective the conferral of a second life on the object, one both semantic and poetic, a *dematerialized* existence following on from its first functional life. Before, we were utterly entrapped in the kingdom of the object as something manipulated, transfigured and valued from an aesthetic point of view; this was the first chapter in the adventure of the object, followed, as from 1966, 1967 or thereabouts, by this current of the dematerialization of art which led to conceptualization: the shift from object to idea, from object to concept.

The first time that voyeurism was questioned in Europe was in 1967, with the Arte Povera movement spearheaded by Germano Celant. This is highly significant, as in fact, this was the first dimension of existential urban art, invented by a forceful opposition to the exaggerated optimism and portrayal of the wealthy urban world popular at the time. Let us not forget that *American pop art* was a direct contemporary of the Vietnam War. Yet there is not one single work in pop art which refers to this agonizing episode in North American history, one which was at once an individual, collective and dramatic problem, as well as one full of pathos.

Neither Rauschenberg's Neodada, nor Jasper Johns, nor Alan Kaprow, the inventor of the happening and the environment, nor Nam June Paik, the inventor of video art, ever talked about Vietnam. These people assume the poetically optimis-

\* Pierre Restany (1930-2003) spent his formative years in Morocco, before undertaking his studies in France, Italy and Ireland. From 1963 onwards, he worked with the architecture magazine *Domus*, and in 1985 took over the position of director of the *D'ARS* magazine. In 1955 he met Yves Klein, which led him to the theory of "new realism" which he would present in 1960, the year when the group of artists that went under the same name was created. A great friend of Argentine art, he often traveled to these shores, particularly during the period when the Instituto Di Tella was at its peak. He authored several publications about 20th-century art. These statements are from work Restany carried out with Margarita Paksa for the research project on *Los inicios del arte conceptual en la Argentina en los 60*, based at the Facultad de Bellas Artes of the Universidad de La Plata.

tic mantle of the times, eschewing any criticism of the consumer society. Doubts only began to surface a little later, in 1966-1967, with, for instance, *Homenaje a Vietnam*, where you in Argentina, particularly Margarita Paksa, and León Ferrari, took it upon yourselves to be the active protagonists of this moment of truth. You can seek out other Argentine authors, such as Floreal Amor, Rubén Santantonín or Rodríguez Arias-Stoppini, Cancela-Mesejean or others, but in none of them will you find a critical work that describes this dramatic social situation.

But before this, you had already begun to develop minimal art and this period resounded with the powerful vibrations of your presence, of David Lamelas and Margarita Paksa, using light, and you yourself, using both light and sound to synthesize different motivations. In part, this is the resurgence of the kinetic and geometric movement in Argentina; it should not be overlooked that when I founded the *Nouveau Réalisme* movement in Paris in 1960, Le Parc was at the same time founding the *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV). Our fundamental motivation was purely spontaneous, and consisted of interventions on urban territory which added a new dimension to the view of consumer urban life, a way of creating distance and analysis which were increasingly minimalist and synthesized, akin to the search for fundamentalism in thought.

To return to the conceptual issue under discussion, Ricardo Carreira's work has always been fundamental, as it has an individualist dimension; he never made *declarations* in the style of Kosuth and he was permanently assailed by existential doubts, primarily about two leading issues, chance and the existential game we play, which were the typical

features of that era, the second urban and existential quest, which on this occasion took the form of conceptual art, an analytical form imbued with the reality of the times. It is interesting to note that Romero Brest also possessed the admirable virtue of admitting and confessing his omissions in public; a reasonably perceptive man, but one whose distance held him back, even though he did not reject things openly. Thus it was that he permitted the exhibition of *Experiencias visuales 67* and *68*, which were clearly conceptual, and in which you participated.

The conceptual temptation in the Bony's work *La familia obrera* was also key, an unexpected and intriguing development, as I did not think that this was a matter of particular concern for him. Another major moment was when García Uriburu dyed the waters of the Grand Canal in Venice, before the researches carried out by Beuys and Christo, who made the first major art intervention on the Australian coast in 1969.

As a witness to all these processes during my frequent visits to Argentina, I could say that my first interest lay in *lunfardo pop*, as it offered up so many analogies—neither quotes nor imitations, but true fundamental and organic analogies—with other similar phenomena in the United States and Europe. This is most significant, because Argentina at the time was living a uniquely local version of this manifestation. This was the golden age, before the military took over. It is likely that the civil government of Humberto Illia will go down in history as a wondrously human and generous end to a chapter of incomparable importance in the cultural history of Argentina.

# A CONVERSATION WITH MARGARITA PAKSA AND HER TIME

By Laura Buccellato

Among the many names that stand out in the history of Argentine art in the second half of the 20<sup>th</sup> century, that of Margarita Paksa is among the most prominent. The purpose of this conversation—which offers a glimpse of a vast and rich career in resonance with many different scenarios ranging far and wide—beyond the artistic rigor of her works, is to gather a sense of the spiritual context in which they were created.

This dialogue is not meant to be a detailed and punctilious analysis, but rather an attempt to imbue spontaneity through direct exchange. It is a way of approaching the motivation and ethical-aesthetic concerns raised by Margarita's works, charged with her thoughts, intellectual honesty and conceptual depth; works with which she accepted the challenges posed by her times.

**LB:** I'd like to know how you passed from poetry to matter, from your sculpture period to seeing the object as the beginning of conceptual art in your work.

**MP:** I was first invited by the director of Visual Arts at the Instituto Di Tella, Jorge Romero Brest, to take part in *Más allá de la geometría*, in 1966. This was my return to sculpture, this time to minimalist sculpture. I put four enormous prisms made out of fiberglass, completely white, in a small room in the Institute, almost on the street, called *Idea correspondiente*. This installation, like many of those I made earlier, is part of a forthright approximation to industrial procedures, a radical rejection of traditional manual forms of sculpture and painting

and something akin to a criticism of the role of the buyer or sole owner of the work.

**LB:** But in fact, the question is about why at that time, *art and life* were for you synonymous with the rejection of a unique artwork. With whom did you discuss art issues?

**MP:** We used to meet up at the El Moderno bar after the shows and tear the exhibitions to pieces. We used to criticize everything, a lot. In terms of our influences, Paris was dead and the art centers were now London, New York and Buenos Aires. We used to have debates with all the artists at the time, particularly with Pablo Suárez,<sup>1</sup> who was very controversial in his views. One day, they accepted *Calórico, Construcciones en poliéster y vinilo*, recognizing that it was indeed a great work, this bizarre thing that I named constructions, but was really more of an *ambientation*, as it became known later. Rodríguez Arias,<sup>2</sup> León Ferrari,<sup>3</sup> absolutely everybody came to my show.

Another person I used to talk to was Eliseo Verón,<sup>4</sup> who was working with Masotta and had begun to give some courses. I also used to meet up with Ricardo Carreira to share views on the things we wrote,

---

<sup>1</sup> Argentine artist (1937-2006). Took part in *Experiencias visuales* at the Instituto Di Tella.

<sup>2</sup> Alfredo Rodríguez Arias (1944), artist and stage director with an extensive repertoire to his name.

<sup>3</sup> León Ferrari (1920).

<sup>4</sup> Eliseo Verón (1935), Argentine sociologist, anthropologist and semiologist.

and we would each contribute ideas directly from our own experience of reality. Things were not as they are now, when you can dart off to New York and find out what's going on whenever you feel like it.

I also saw a lot of the writer and poet Francisco "Paco" Urondo,<sup>5</sup> we became great friends when we were doing psychotherapy with LSD, with Fontana and Pérez Morales as our psychiatrists. Noé Jitrik was also a member of the group.<sup>6</sup>

**LB:** These are the kinds of relationships I'm interested in. Psychoanalysis at that time seems to have been a necessary experience. It gives the impression that you tried everything, in life and in art.

**MP:** Paco came across my work at my first show with iron sculptures, some of which I am now showing at the Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén. We later met up at group therapy. Later on we lost touch, as he retreated into a more private form of treatment, and we only met again in the 1970s, when he had become a political activist.

**LB:** That was when *Buenos Aires Cultura 68* was held. Now you're talking about Rodolfo Walsh and the CGTA journal.<sup>7</sup>

**MP:** I organized *Cultura 68*.<sup>8</sup> As this was during the dictatorship, a number of us artists decided to act as hosts. Solanas (Pino) was at the time in Europe, so Getino (Octavio) turned up to present *Hora de los hornos*, while Rodolfo Walsh came with the begin-

ning of the CGTA journal. We presented *Tucumán arde* and Jaime Kogan<sup>9</sup> talked about *Viet-Rock*,<sup>10</sup> which had been a great theatrical hit and was a major piece of denouncement. That is how we made up the five reports. Then we had a series of weekly meetings in the SAAP,<sup>11</sup> Florida Street, where there were some fifty to two hundred people, between intellectuals and artists, engaged in constant debate until March.

**LB:** This was a conflictive socio-political era, which, as seen through your work, was clearly a constant concern, but I would like you to tell me about that kind of nomadic roaming from one support and situation to another, within the context of the 1970s.

**MP:** I think you are referring to the show *La comida*.<sup>12</sup>

**LB:** Yes, but I also think that that attitude was already there in *Tiempo de descuento*, when the human figure returns, albeit through another medium, video. I'd like you to tell me about the meaning of *La comida*, now that you mention it.

**MP:** I did *La comida* after spending nearly eight years away from the visual arts, after *Tucumán arde*. First, due to an overwhelming sense of disillusion when I realized that our combined strengths as artists would still not be enough to change society,

5 Francisco "Paco" Urondo (1930-1976), poet, journalist, academic and political activist.

6 Noé Jitrik (1928), literary critic.

7 Confederación General del Trabajo de los Argentinos.

8 December 27 and 28 at the SAAP.

<sup>9</sup> Jaime Kogan (1937-1996), founder and director of the Equipo Teatro Payró.

<sup>10</sup> A musical comedy, *Viet-Rock* was written by the North American Megan Terry, and directed here in 1968 by Kogan.

<sup>11</sup> Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

<sup>12</sup> In 1976 she held an individual exhibition entitled *La comida*, a symbolic reflection of the object of consumption, at the Galería Balmaceda.

and that the only thing that had changed was my way of thinking. Secondly, in parallel, what had become stronger, in spite of our efforts, was the concept of the work created for a sole owner, as we had withdrawn from the artistic scene.

**LB:** In other words, the utopia of art as a force for change in the universe was already crumbling, and without knowing it, you were entering post-modernism. In this binomial of *art and life*, it was life's turn to conquer art.

**MP:** Yes. In fact, art ceased to have any interest for me at this point, but it was a strategic retreat. From 1970 to 1974, I worked in the shanty towns in La Matanza and began to frequent a group that Rodolfo Walsh had recommended me, Peronist activists. I did a great deal of political work there.

However, changing the subject, I'd like to make it clear that throughout my career, I have never cared for what kind of style it is, whether figurative or not, but have always focused on my objective.

**LB:** More than style, it's the form of representation. In this sense, as a representation, text becomes more and more visible in your works, sometimes as a sign and at other times as a concrete word, and you begin to include words in your work.

**MP:** Words were already part of things from the very beginning. In *Experiencias visuales 68* at the Instituto Di Tella, I had presented *Comunicaciones*, which contains a poem—which forms part of a record—with an obsessive description of a room. I wanted to create a work that would work on the spectator's imagination, something which was not an object or anything tangible but rather something

totally virtual or dematerialized. So I created an open work. On the one hand, there was the *ambient* which I built at the Giesso studio, and then the two sides of the record, and then the fact that I was returning to the Instituto Di Tella, where I did the impression of the bodies in the sand. There were four sequences where visual and aural experiences worked together. The print of imagination.

**LB:** But did any of these texts contain real phrases?

**MP:** There may have been signs of resistance, but I have had the satisfaction of seeing that they have since been recognized, with the acquisition of the work that was hung in New York, in May, at my show at the Henrique Faria Fine Art Gallery, subsequently bought by the Centre Pompidou.

Its title, *NO*, belongs to the *Escrituras secretas* series from 1976. They asked me about the title and I answered that in our society, we have to say no to many political, social and even intimate, private things. I chose the term secret writings (*Escrituras secretas*), writing it in almost hidden form, I didn't want to make a poster. On the contrary, I wrote it in such a way that it's hard to read. I'm asking the spectator to internalize the concepts. You have to say NO because there is so much physical and intellectual oppression, we are saying no because we are living in a dictatorship, saying no constantly to so many things.

At the same time, I started drawing with Letra-set typography. I didn't want to draw the letters by hand, because if I was against traditional painting and sculpture, I was also against traditional drawing movements. I wanted to emphasize technique, mechanics, to remove me from any trace of humanity.

**LB:** Remove emotion, objectify as much as possible. In this sense, this is perfectly aligned with what you did with the object. You distanced the object to place reflection as much in evidence as possible.

**MP:** That's right. In *Identidad en dos situaciones*,<sup>13</sup> I use two acrylic prisms, one transparent and the other illuminated from within. I had withdrawn all expressive elements from them. I set them up in the Museo de Arte Moderno facing a glass wall. The transparent prism on the side of the corridor which was half-lit, and the illuminated one on the inside of the hall. For me, this endowed the meeting of these two entities with meaning.

**LB:** In other words, the placing of the elements helped to give them meaning, visualizing the content of opacity and transparency.

**MP:** This was no coincidence, this was the result I was looking for. Now, when I took the work to Neuquén, I hung a large acrylic sheet between the two forms. The wonderful thing is that you can't see it. But it's there and it produces the same refraction of light. For me, together with the *Relaxing Egg* multiple, it is a path where I step from minimalist to conceptual.

**LB:** This is a quite a position for the era that you chose. What did you do in New York?

**MP:** A relatively small presentation, some fifteen works, which make up a big circle, beginning with the work that says *NO* and finishes with one that says *SILENCIO*, the empty cube.

Curiously, I took the first utopia to New York, when, at the SAAP, some of us artists wanted to take to the streets with posters, so I took all those symbols, signs and works we had made and which had been stored. And so these drawings—which have since been reproduced in a few works, also in Neuquén—which make up an exhibition of art and politics, ended up in New York.

**LB:** It ended up in the seat of power.

**MP:** The question really is about something quite crazy, quite off the wall. But I thought it was great, and I returned to that time with much enthusiasm. I wrote nearly a page to Henrique Faria,<sup>14</sup> because he is Venezuelan and so didn't experience any of this, and here I was telling him about our history from 1970 to 1974, or before, or bits of before at any rate. And I needed to give him something to tell the visitors, so I told him all about my work in the shanty towns where I was working with a Peronist cell from the Montoneros. The exhibition was extremely well received by the art critic Holland Cotter, writing in the *New York Times*.

**LB:** So this show was a kind of small anthology for a public that didn't know you in New York. In other words, a conceptual work, your narrative, became the work itself.

---

<sup>13</sup> Presented at the Premio Braque in 1967, at the Museo de Arte Moderno, and in *Estructuras primarias II*, at the SHA, that same year.

---

<sup>14</sup> A gallery owner in New York.



**MP:** What happened was that the struggle for power and money is just the same now as it was then. I believe that there should be a universal return to the organic, to the human. So I decided to say simply that the body is one, and then you have two arms, and then your hand has five fingers, as I showed in the *Fibonacci* series:  $1+1=2+1=3+2=5$ .<sup>15</sup> It's about returning to the human body and also to nature, to the tree, from whose trunk springs a branch, then other smaller branches and twigs and then the leaves. This is pure Fibonacci.

---

<sup>15</sup> Reference to those of Margarita Paksa's works inspired by Fibonacci's number sequences.

**LB:** Well, you paid him homage with a work.

**MP:** With the conscious aim of using this truth to enlighten. I had always worked with golden lines, golden rectangles, with a square, and simple geometric forms. I love them, but this doesn't mean that I'm going to remain wedded to geometric forms for ever.

**LB:** No, but this is like the model of utopia. It provides the impression, at least in terms of the last few works we have mentioned, that these are becoming gradually more symbolic and austere, more aseptic and bare.



# INSTALLATIONS

Ticio Escobar

*The reason for the circle is to imitate its tail without beginning.*

Carlos Colombino, *El tiempo, ese círculo*

PAKSA 85

In a commentary made in 1989, in the catalogue from one of her exhibitions, Margarita Paksa admits the possibility that an artist's work will essentially always tell the same story. *The narrative thread*, she says, *is expressed not as a linear sequence of events, but as a perplexing circular succession.*

I believe that the evolution of her own work is a good example of this recurrent trend, the obsessive stalking of an obscure yet perpetually remote question. When this question is about the issue of temporality, the circle has to turn on itself yet again to search in vain, closing the circle to cover the unsalvageable distance between its two extremes.

The two installations presented by Margarita Paksa in this exhibition are about this obsession with the *dragon biting its own tail*, according to her own description of the figure mentioned above. An obsession with time, which, disfigured by the refraction of the symbol, inevitably unfolds beyond itself, producing gaps and confusions. An obsession with the mechanism of the reflection produced by these disengagements, a reflection in turn responsible for the radical confrontation between what is real and what is merely named. An obsession with the meaning of art, of the myth and rite which always try to explain what follows on from death, or attempt to reveal the depths of man's final rest.

*El arte ha muerto, viva el arte*—art is dead, long live art—is the title the artist gives to her first proposal. Perhaps she is alluding to the good health enjoyed by so many dead executed by the illusion

of time; a mention of the new king who succeeds the dead one (who is perhaps always the same) or a reference to that old threat uttered by Hegel to the horror and delight of entire generations. On the basis of this proposal, the artist attempts to close the circle by speeding it along its path, leaping forward in order to look back at it from the other bank. To be present at one's own funeral rites can only happen in dream and myth. Or in art, charged with endowing the impossible with an image.

To play out the rite, and simultaneously be present at its enaction, the actors must divide themselves and plunge into an alternative timeframe. But this operation creates the ultimate schism, leaving things on one side and images on the other. This is why the scene is always set in the lintel of the cave and names the objects even as it identifies their shadows. *Mi cuerpo deseó su sombra* (My body desired its shadow), says the poem through which the artist converses with Big Jim (God). Immediately, the text suggests a stratagem to meet that desire and consummate the cycle, to reestablish the mathematical harmony of the circle. To access *la hora cero*, either a countdown must be started or time must be frozen. But this task is futile, for the gaze needs distance just as memory needs absence and desire seeks to replace a lack of something. Form can only take shape against a backdrop of what is withheld.

The second installation presented by Margarita Paksa is called *El descanso de Loreta - Metamorfosis*.

\* Ticio Escobar is a researcher, art critic and writer. Currently he is the minister for Culture of the Republic of Paraguay. This text is the prologue he wrote for the show *Instalaciones* (1994), which Margarita Paksa held at the Museo del Barro in Asunción, at the time presided by Escobar.

The elements she uses are different, as is the layout and the montage itself. But her obsession with the relationship between reality, image and symbol remains, as does her concern with the recurrence of time and its parallel passage: the perplexing evolution of the succession of events taking place on the other side of the scenario, beyond the final frontiers.

Dreams are the only memory of that time in its transgression. Informatics is the memory of ordered time. The artist brings these rival perspectives into play and inverts their sense of direction through perverted mirror games, so that dreams are recorded and repeated and projected a thousand times, while the image of the computer and the vid-

eo becomes troubled by the nebulous reasoning of desire, by the intricate time weave of dreams.

It is indeed true, the story told is always the same one, the attempt to derogate death and decipher dreams. The chance to distort the logical sequence of time, discovering its folds and shortcuts to meander tortuously back on itself, finding false walls and bottoms in a convoluted flow leading to multiple directions. But, in the end, time is neither linear nor circular. Perhaps it is just a device which measures the waiting for an impossible moment, the one which marks the execution of art, everlastingly stayed at the last instant. Perhaps it is simply the name of that pointless gap lying between one dream and the next.

# MARGARITA PAKSA

Born in Buenos Aires, she divides her time between this city and Canada. She is senior Sculpture professor and works as an artist in a broad variety of media, changing back and forth with ease between sculpture and painting, drawing, engraving, industrial design, objects, installations, multimedia art, video and writing throughout her work.

She has been participating actively in multimedia visual art since 1964, when she joined the Instituto Di Tella. She was one of the founders of conceptual art and political art in Argentina during the 1960s and has produced numerous videos. She achieved international recognition in 2006 in *La scoperta del corpo elettronico. Arte e video negli anni 70*, in Turin, Italy, for *Tiempo de descuento*, from 1978, considered to be the first video art in Argentina.

In a teaching capacity, she has had a great influence as the Multimedia chair in graduate and post-graduate courses at the Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). As a researcher at the Conicet, she has directed several investigations into “art in the public arena” and “net.art”. In 2004, the Fundación Espigas edited her book *Proyectos sobre el discurso de mí* in two languages, about the projects presented at the Instituto Di Tella during the 1960s. That same year, she was awarded the John Simon Guggenheim Scholarship to further develop her research.

She has given conferences and seminars at different congresses and roundtables in this country and abroad, such as those held at the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, the Facultad de Bellas Artes de La Plata and the Facultad de San Carlos, in Valencia, Spain. She has also exhibited and given courses in Canada, including at the Art

Faculty of Ottawa, New Brunswick and Concordia in Montreal.

Paksa has published numerous essays, in particular a study of the Roscharch plates, as well as on Marcel Duchamp and Macedonio Fernández. She has been writing texts on art and technology since 1996, a subject which she has developed extensively throughout her multimedia artistic output.

She has also taken part as a member of the jury to select teaching staff in some of the leading art faculties in Argentina, such as Tucumán, Córdoba and Rosario. She was also curator at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, for *Ejercicios de Ricardo Carreira*.

Her works are owned by major museums and private national and international collections. Her most recent distinctions include the Primer Premio de Pintura from the Fundación Fortabat, Premio Multimedia de Faena District, the Guggenheim Scholarship in 2004 and the Premio de Instalaciones at the Fifth International Art Biennial in Cairo, Egypt, 1994.

Currently, Paksa is carrying out international work with the Henrique Faria Fine Art Gallery at exhibitions such as Volta 5, arteBA, Pinta New York, ARCO Madrid and Art Brussels, in 2009, and in 2010, Pinta London, *New conceptualisms*, and the recent show in New York, which received rave reviews from the critics. In 2011 she will be present at ARCO Madrid with a solo project.

She is now writing a book on minimalism to be edited by the Museo de Bellas Artes Neuquén and an anthology of her work to be launched at the retrospective exhibition dedicated to her by the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: *Margarita Paksa*.



Corte de cintas en la inauguración de la exposición  
en el MNBA Neuquén, 4 junio de 2010





