COLECCIÓN POPULAR DE ARTE ARGENTINO | MANSALVA

Benito Laren
Guillermo Iuso
Marta Minujin. Los años psicodélicos
Florencia Böhtlingk. Misiones
Sebastián Gordín. Para colorear
Fernanda Laguna. Para colorear
Nahuel Vecino. Para colorear
Vicente Grondona. Para colorear
Florencia Böhtlingk. Río de la Plata
Miguel Harte

EL ESLABÓN PRENDIDO

JOHN ASHBERY Como un proyecto...
TRACEY EMIN Proximidad del amor
YAYOI KUSAMA La muerte huele a acacias
GIORGIO DE CHIRICO Hebdómeros [traducido por César Aira]
HARRY MATHEWS Veinte líneas por día
LEWIS CARROLL Diario de mi viaje a Rusia en 1899
RAYMOND ROUSSEL Impresiones de África
JIM MORRISON Notas sobre la visión

ALGUNOS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN CAMPO REAL

RICARDO STRAFACCE Osvaldo Lamborghini, una biografía
FOGWILL Los Libros de la Guerra
ROXANA PÁEZ Poéticas del espacio argentino
FOGWILL, UNA MEMORIA CORAL Patricio Zunini [compilador]
OSVALDO BAIGORRIA Sobre Sánchez
ROBERTO JACOBY El asalto al cielo
NÉSTOR PERLONGHER Correspondencia
ULISES CONTI La cinta transportadora
OSCAR MASOTTA Revolución en el arte
NICANOR ARÁOZ Antología genética
RICARDO STRAFACCE César Aira, un catálogo

ALGUNOS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN POESÍA Y FICCIÓN LATINOAMERICANA

FABIO KACERO A Carlos Tertius: el espacio
RUY KRYGIER Un erudito en problemas
CECILIA PAVÓN Un hotel con mi nombre
GUILLERMO IUSO Otro panorama de libertad
MARÍA GAINZA El nervio óptico



COLECCIÓN POPULAR DE ARTE ARGENTINO | MANSALVA

MIGUEL HARTE

10

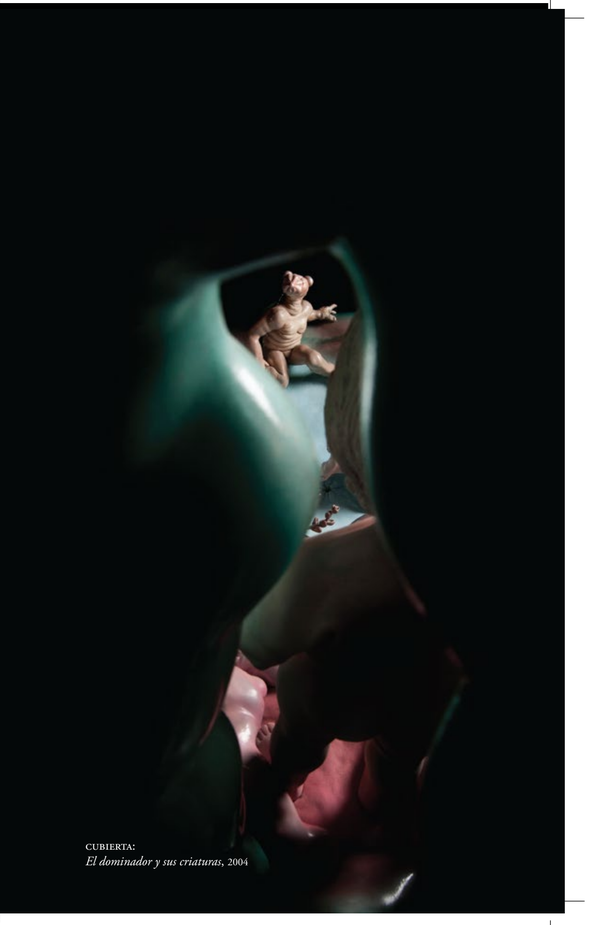
MIGUEL HARTE

MANSALVA



COLEÇÃO POPULAR DE ARTE ARGENTINA | MANSALVA

MIGUEL HARTE



CUBIERTA:
El dominador y sus criaturas, 2004



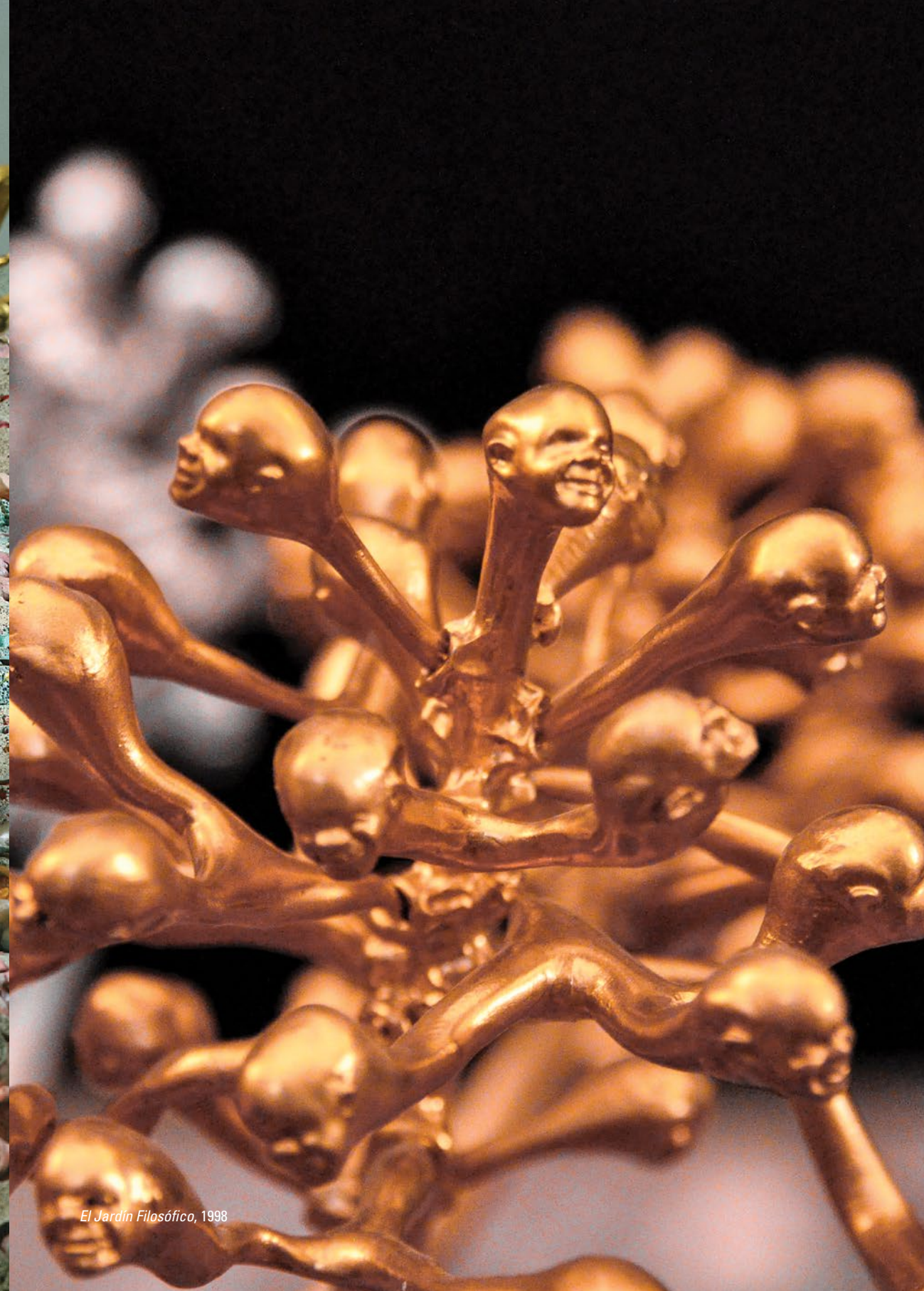
Huevojo, 1990



Podrido-Galáctico-Pantanoso, 1997

Sin Título, 1992





El Jardín Filosófico, 1998



La Mosca, 1991



Autorretrato Desnudito, 1992





El Regreso De San Miguel, 1997



El Regreso De San Miguel, 1997



Sin Título, 1998



El Jardín De Las Delicias, 1993



El Gordiplan Hártico, 1995



La Intrusa, 1998

Sin Título (sueño resguardado), 1993

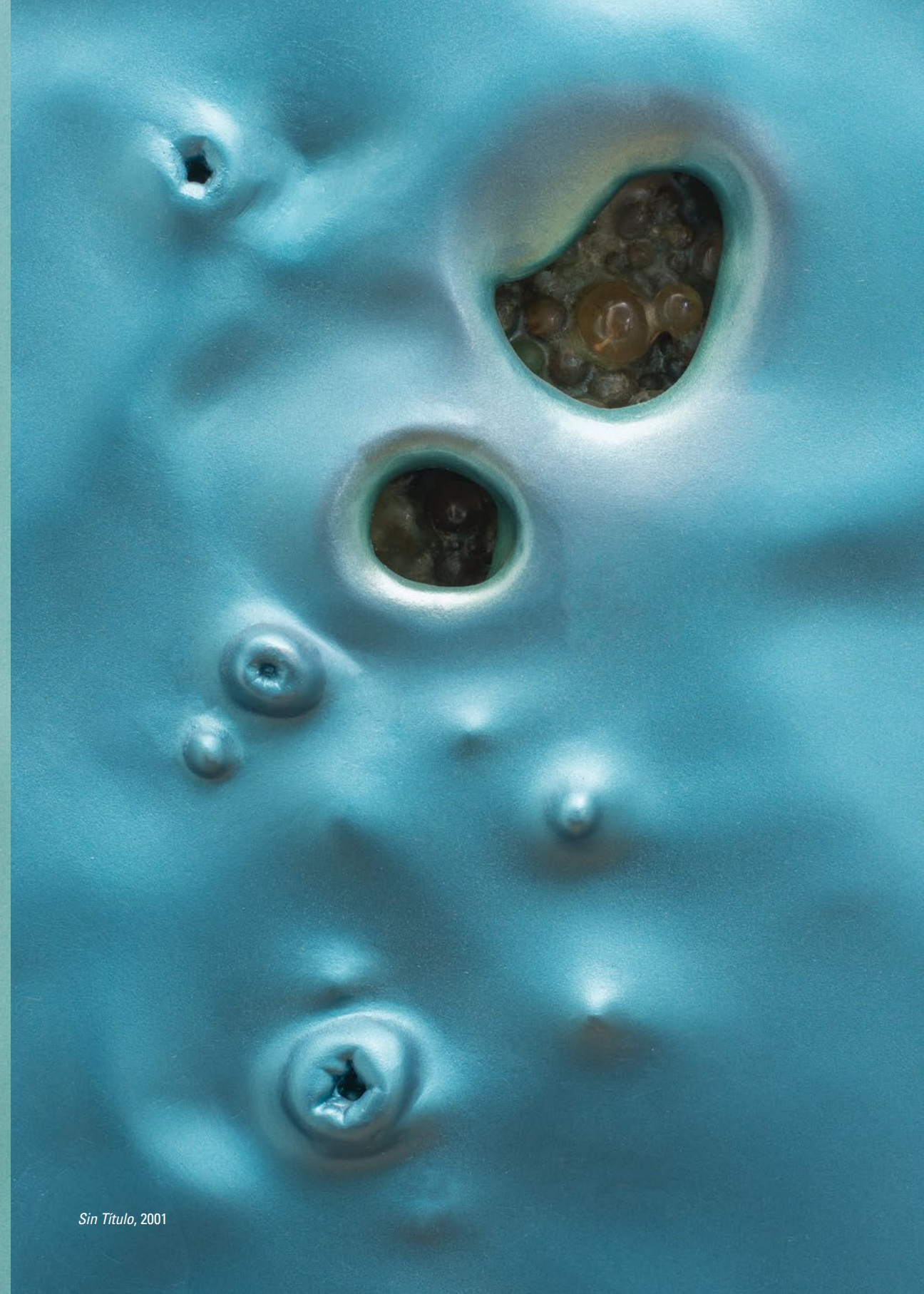
El Gordiagujero Negro, 1998

Mundo En Ámbar 06, 2015

Un Agujero En La Pared, 2016



Sin Título, 1998



Sin Título, 2001



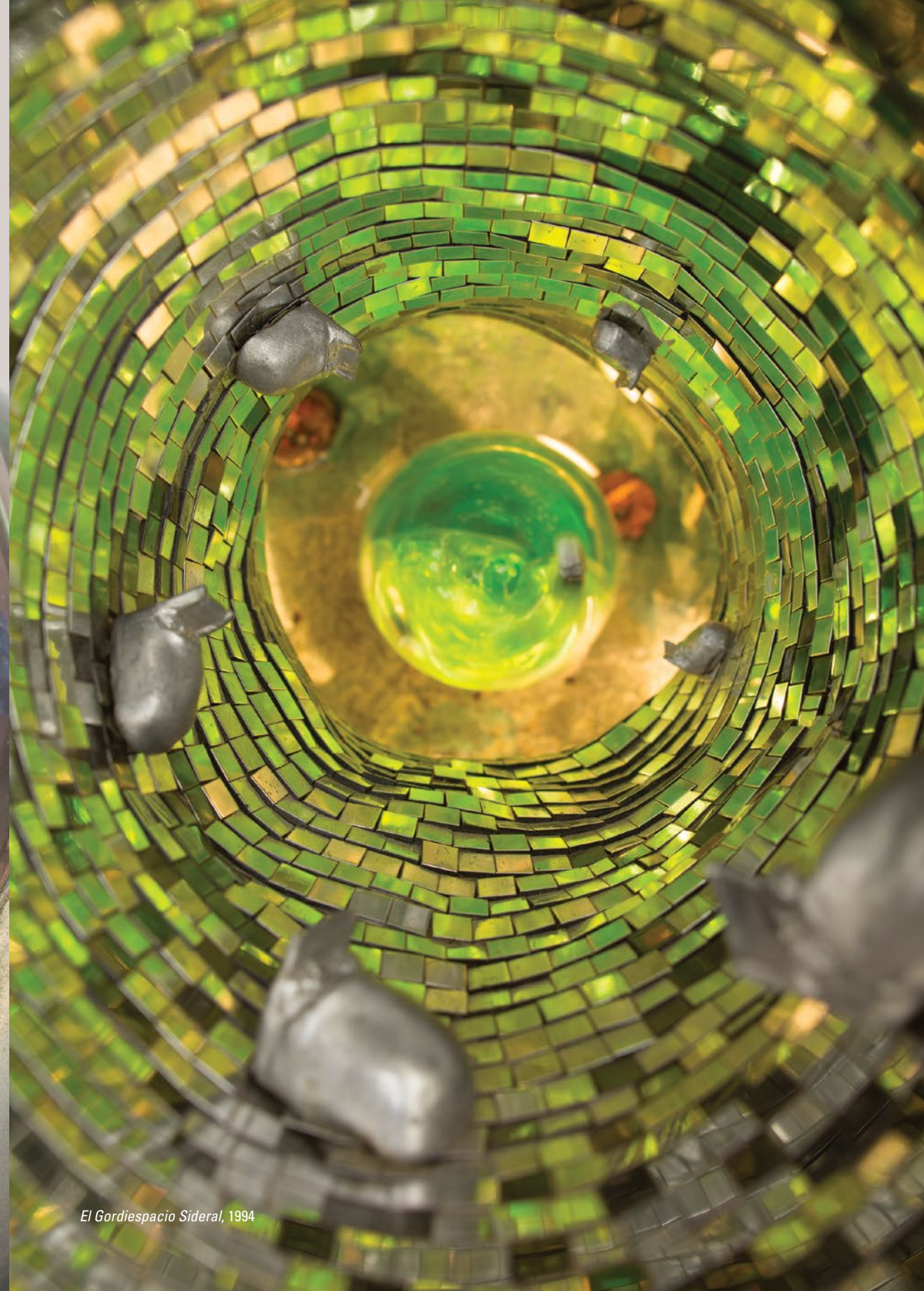
Três Ninfetas, 1997



Accidente Doméstico, 1999



Colonias, 2000



El Gordiespacio Sideral, 1994



Calamar, 2012



La Materia, 2002





Accidente Doméstico, 1999

La Profundidad De Las Cosas, 2016

Aleta, 2013

Oscuridad, 2008

Sin Título, 2009



Agujero perlado I, 2013



El Pozo, 2013

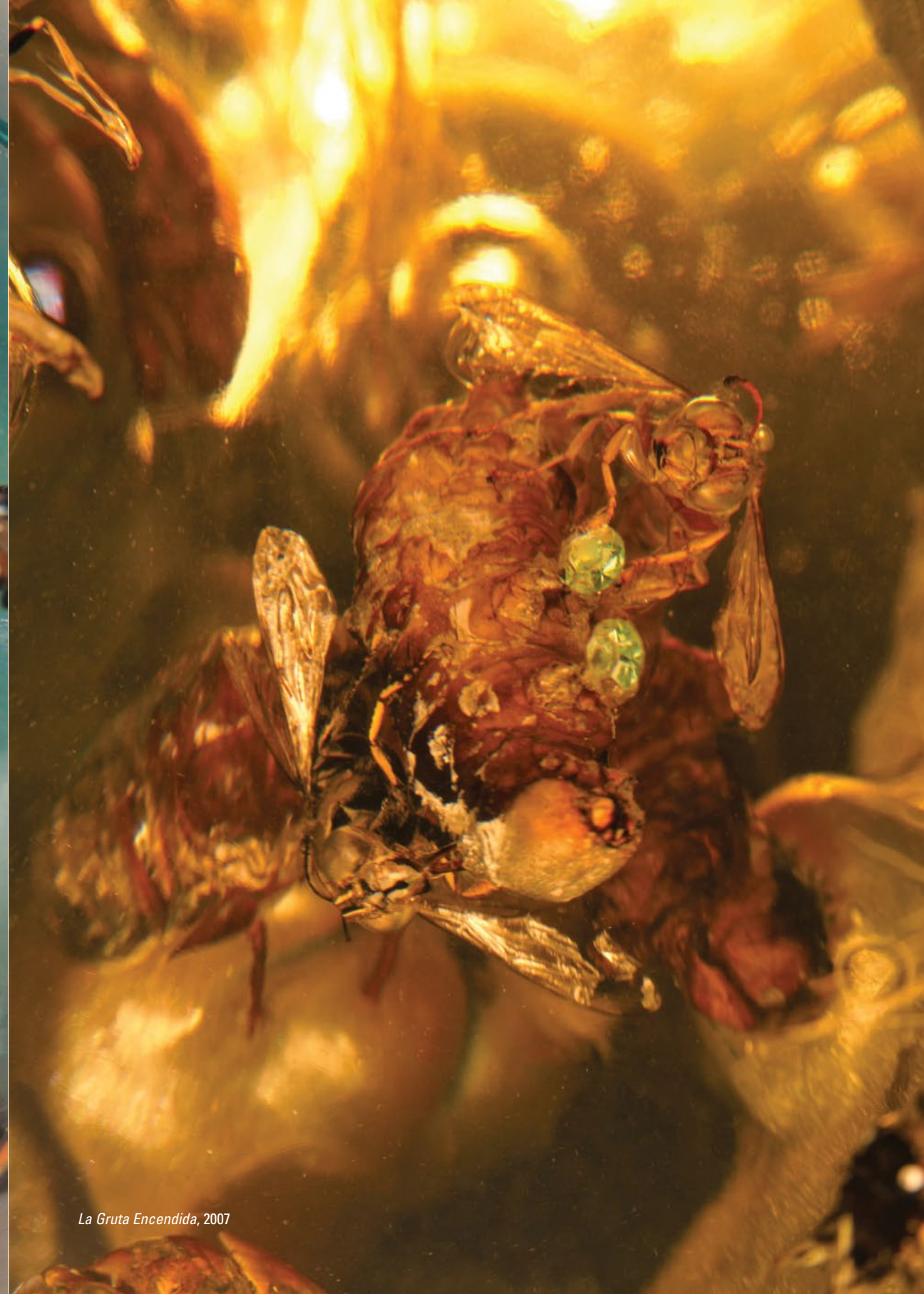




Furia Loca, 2009



Brotes En El Fango, 2010



La Gruta Encendida, 2007

El Pequeño Paraíso De Seriozha, 2008





El Pequeño Paraíso De Seriozha, 2008



Reparto Del Poder, 2016



B2, 2015

Miguel Harte

Un paréntesis a la uniformidad.
Sobre Miguel Harte y su trabajo
por ALEJO PONCE DE LEÓN 56

Um parentêsis na uniformidade:
sobre Miguel Harte e seu trabalho
Traduzido para o português por LEONARDO VILLA-FORTE 57

Más allá del planeta silencioso
Una entrevista con Miguel Harte*
por FLORENCIA QUALINA 141

Para além do planeta silencioso
Traduzido por LEONARDO VILLA-FORTE 185

"Quid rides?"
by GABRIEL PÉREZ-BARREIRO 217

"Slackening Risk Management:
On Miguel Harte and his Work"
Translated to English by JANE BRODIE 230

"Quid rides?"
Traducción del inglés por CECILIA PAVÓN 235
Traduzido para o português por LEONARDO VILLA-FORTE 240

Sobre los materiales de las obras
Índice de reproducciones 244

Exposiciones, Premios..... 246

"Beyond the Silent Planet"
An interview with Miguel Harte by Florencia Qualina
Translated by JANE BRODIE ..... *Available on miguelharte.com*

Gorditiempo Estelar, 1998

Gorditiempo Estelar, 1998

un paréntesis a la uniformidad. sobre Miguel Harte y su trabajo

por Alejo Ponce de León

Um parentêsis na uniformidade: sobre Miguel Harte e seu trabalho

Traduzido para o português por Leonardo Villa-Forte

Como el más firme empalme entre pérdida de tiempo y aprendizaje

que la civilización humana puede ofrecer, Internet pone al alcance del usuario paquetes de información cada vez más segmentados y específicos. Siempre va a haber alguien interesado, aunque sea de manera casual, en parafilias y efemérides curiosas; en atizar debates sobre la misteriosa inscripción de Shugborough o en compartir y comentar filmaciones de hora y media que registran recorridos nocturnos en auto por rutas interprovinciales. El conglomerado mediático trasnacional UBM, por ejemplo, fundó y financia *Radipaedia*, un sitio idealmente destinado a estudiantes de radiología y medicina pero disponible para atender el fisgoneo improductivo de cualquier navegante. Entre la miríada de imágenes radiográficas y tomografías que conforman este archivo y vuelven visibles lesiones más o menos corregibles, más o menos mortales o grotescas, aparecen los estudios de un paciente infantil afectado de querubismo.

El querubismo es un desarreglo genético que implica un déficit óseo significativo, por lo general concentrado en el área de los maxilares. Para suplementar la falta de hueso, el cuerpo genera de manera compulsiva una gran cantidad de tejido fibroso sin terminaciones nerviosas, que crece rodeando al cráneo y hace que el rostro del enfermo se inflame, a veces moldeando la cara hasta volverla un poco más regordeta y a veces produciendo malformaciones notables que pueden ocasionarle problemas respiratorios, del habla o para tragar.

Un médico canadiense fue el primero en documentar el querubismo, con lo que además se garantizó el derecho nominalista sobre la enfermedad. Precisar si el nombramiento respondió al ingenio irónico del doctor o si pretendía que funcionara como un consuelo para los afectados es imposible; lo que sí se sabe es que hace referencia a los *putti*, esos bebés alados que surgieron durante la antigüedad clásica y encontraron su forma rechoncha restaurada durante el Renacimiento. Los *putti*, masas blandas voladoras, son mal llamados querubines.



Putto Reggistemma

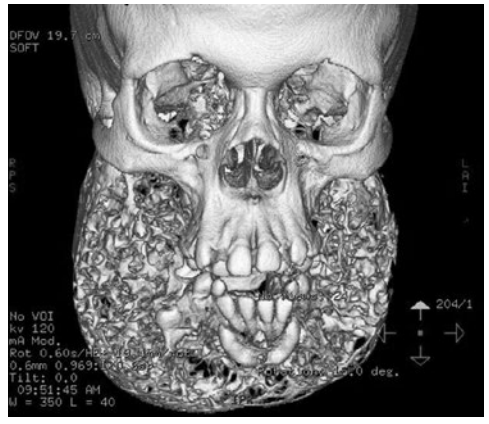
Expuesto gracias a una tomografía, el cúmulo de tejido que rodea los maxilares del niño querúbico se ve como un panal destruido, es decir, como una estructura perfecta desprovista con violencia de su lógica constitutiva. Los orificios desperdigados sobre esta bola de materia orgánica tienen —según puede comprobarse rastreando la presencia de esta misma imagen en otros foros y sitios— la capacidad de avivar una repulsión vestigial en algunas personas. Investigaciones informales asocian la tripofobia con el temor presocial a las criaturas venenosas que anidaban en huecos dentro de los mismos espacios que habitaba el hombre primitivo, una idea que a toda velocidad nos hace saltar de la imagen de una araña replegada en su nido a la sospecha de actividad larvaria intrusiva desarrollándose dentro de nuestro propio cuerpo. Es perfectamente probable que este mismo efecto fóbico puedan producirlo los trabajos de Miguel Harte.

Varios de sus *sin título* o las diminutas estructuras erguidas que aparecen en *Como una piedra que sueña* se adecúan a las descripciones que dan los tripófobos de las visiones que activan su rechazo: superficies planas atravesadas por grietas, elementos pequeños agrupados para formar patrones irregulares y perforaciones que dejan ver un interior de materia anómala en relación con el cuerpo general que las contiene. Es difícil no vincular el pilar de huevos de codorniz que traspasa la fórmica en *Los gusanos de la piedra* con la imagen de una pandilla de parásitos emergiendo desde el interior de un organismo mayor, insectos que se ayudan para salir a tomar aire después de haber fundado laboriosamente su finca en una herida fresca.

Como o cruzamento mais forte entre perda de tempo e aprendizagem

que a civilização humana pode oferecer, a Internet põe ao alcance dos usuários pacotes de informação cada vez mais segmentados e específicos. Sempre vai haver alguém interessado, ainda que de maneira casual, em parafilias e efemérides curiosas; em atiçar debates sobre a misteriosa inscrição de Shugborough ou em compartilhar e comentar filmagens de uma hora e meia que registram ocorrências noturnas de automóveis em estradas intermunicipais. O conglomerado midiático transnacional UBM, por exemplo, fundou e financia *Radipaedia*, um site idealmente destinado a estudantes de radiologia e medicina, mas acessível para atender a bisbilhotagem improdutiva de qualquer navegante. Entre a miríade de imagens radiógraficas e tomografias que compõem este arquivo e tornar visíveis lesões mais ou menos corrigíveis, mais ou menos mortais e grotescas, aparecem os estudos de um paciente infantil portador de querubismo.

O querubismo é uma desordem genética que causa déficit ósseo significativo, geralmente concentrado na área dos maxilares. Para compensar a falta de osso, o corpo gera, de maneira compulsiva, grande quantidade de tecido fibroso sem terminações nervosas, que cresce ao redor do crânio e faz com que o rosto do portador se inflame, às vezes modulando a face até torná-la um pouco mais rechonchuda e às vezes produzindo más-formações notáveis, que podem ocasionar problemas respiratórios, da fala ou para comer.



Querubismo

Um médico canadense foi o primeiro a documentar o querubismo, garantindo assim o direito nominal sobre a doença. Definir se a nomeação se deveu ao engenho irônico do doutor ou se pretendia que funcionasse como um consolo aos portadores é impossível; o que se sabe é que faz referência aos *putti*, esses bebês com asas que surgiram durante a Antiguidade Clássica e encontraram sua forma rechonchuda durante o Renascimento. Os *putti*, fofas massas voadoras, são chamados, com certa maldade, de querubins.

Exposto graças a uma tomografia, o cúmulo do tecido que rodeia os maxilares da criança querubínica parece uma colmeia destruída, ou seja, uma estrutura perfeita desprovida com violência da sua lógica constitutiva. Os orifícios espalhados sobre essa bola de matéria orgânica têm — segundo se pode comprovar rastreando a presença dessa mesma imagem em outros fóruns e sites— a capacidade de avivar uma repulsa primitiva em algumas pessoas. Investigações informais associam a trifobia com um temor pré-social às criaturas venenosas que aninhavam em buracos dentro dos mesmos espaços que o homem primitivo habitava, uma ideia que com toda a velocidade nos faz saltar da imagem de uma aranha recolhida em seu ninho a uma suspeita de atividade larvária intrusiva desenvolvendo-se dentro do nosso próprio corpo. É perfeitamente provável que esse mesmo efeito fóbico podem ser produzidos pelos trabalhos de Miguel Harte.

Vários de seus *sem título* ou as pequenas estruturas erguidas que aparecem em *Como una piedra que sueña* se adequam às descrições que os tripófobos dão sobre as visões que ativam o seu rechaçar: superfícies planas atravessadas por fendas, pequenos elementos agrupados para formar padrões irregulares e perfurações que deixam ver um interior de matéria anômala em relação ao corpo geral que as contêm. É difícil não vincular a pilha de ovos de codorna que transpassa a fórmica em *Los gusanos de la piedra* com a imagem de uma quadrilha de parasitas emergindo do interior do organismo grande, insetos que se ajudam a sair e tomar ar depois de haver fundado laboriosamente sua habitação em uma ferida fresca.

En un primer punto de contacto con lo corporal, entonces, la obra de Harte tiene el peculiar privilegio de poder entablar con sus testigos un diálogo por fuera del campo analítico; afecta al cuerpo y resuena en las vísceras gracias a su capacidad productora de asco. Permitámonos suponer que tanto para un tripófobo como para un porcentaje considerable del público consumidor de arte, la primera conclusión sobre el trabajo de Harte podría ser refleja y reactiva antes que crítica. Estaría mediada por una aversión previa a la conformación de un lenguaje para expresarla.

Apenas antes de su involucramiento con materiales no tradicionales y de la consolidación de sus formulaciones sobre la idea de cuerpo, Harte deambuló por una primera etapa como pintor que la mayoría de los registros que repasan su trayectoria consideran satírica. Si bien tímido, este período alcanzó para alumbrar un par de desvíos significativos en relación con el imaginario pictórico de la década de 1980, en particular el ñandú verde y pícaro de *Empanada criolla*, que parece el resultado de una fantasía ucrónica en la cual Molina Campos se convierte en la mano derecha de Chuck Jones y produce algunos capítulos del Correcaminos.

Las excursiones al grotesco y a la sátira fueron definidas por el propio artista como una simple solución para salirse del expresionismo, pero si decidimos tener en cuenta su producción futura y su propio temperamento, antes que como una declaración de principios formalistas la sátira aparece como un recurso de protección personal frente a su incipiente ingreso en la escena del arte y a la exigencia de desarrollar y mantener un discurso público por fuera de la imagen pura. Por ejemplo: a cada integrante de la tríada Harte-Pombo-Suárez le fue asignado un papel alegórico para la segunda muestra que hicieron juntos, en 1990: águila, gallina y huevo. En este chiste interno que acabó convirtiéndose en una nomenclatura casi oficial, Harte obviamente era el huevo, y su cascarón, podríamos decir, era de sátira, de evasivas, de hermetismo. Sonaba fuerte desde adentro, sin querer hacer ruido.

Podemos convenir que bajo el revestimiento de esa reunión entre comedia y horror, el cuerpo grotesco que Harte proyectaba —y que ya comenzaba a inflamarse hacia lo volumétrico y a despegarse de la pintura— sí le servía como amuleto contra lo ideal, lo urgente y lo expresionista; pero por otro lado, y en línea con la respuesta visceral directa que sus esculturas pueden provocar, ese mismo cuerpo grotesco se establecía como alternativa discursiva frente a la construcción manifiesta en la obra de momentos políticos basados en la denuncia social mediante la representación de mundos reales, como en el caso de Pombo, Suárez o Marcia Schvartz.

En la sátira y el desorden del grotesco se suspenden momentáneamente las certidumbres, son cuestionados los modos voluntarios de existencia —en tanto decisiones conscientes de acción y comunicación con el resto del mundo—, que derivan del convencimiento ideológico; desde el hermetismo se pueden organizar momentos regenerativos para la imagen, retrocesos hasta un hipotético primer momento de la imagen que la encuentre desprovista de significados.

En este sentido, se empieza a apuntalar un grupo de esculturas y pinturas que resultaría un exceso para la teoría, acorralada por la necesidad de formularse a partir de lecturas generalizadoras; las superficies satinadas hacen rebotar al pensamiento crítico y lo vuelven ineficaz si este no se atreve a vincular el trabajo de Harte con nociones como timidez, egoísmo, miedo y protección; la intención crítica no sirve si no puede contemplar el esfuerzo que pone la obra en gestionar medidas, a veces más, a veces menos efectivas, para superar estas restricciones.

A pesar de haberlo acompañado durante prácticamente toda su vida —o quizá por eso mismo—, Pablo Suárez lo definió, en el catálogo de la retrospectiva de Harte que albergó el Museo Nacional de Bellas Artes, como un outsider[1].

[1] Suárez, Pablo. "Un Outsider en el Museo". En *Miguel Harte en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Buenos Aires, 2003.

Num primeiro ponto de contato com o corporal, então, a obra de Harte tem o privilégio peculiar de poder estabelecer com suas testemunhas um diálogo fora do campo analítico; afeta o corpo e ressoa nas vísceras graças à sua capacidade produtora de asco. Permitamo-nos supor que tanto para um tripófobo quanto para uma porcentagem considerável do público consumidor de arte, a primeira conclusão sobre o trabalho de Harte pode ser instintiva e reativa antes que crítica. Ela estaria mediada por uma aversão prévia à formulação da linguagem para expressá-la.

Pouco antes de seu envolvimento com materiais não tradicionais e da consolidação de suas formulações sobre a ideia de corpo, Harte perambulou por uma primeira etapa como pintor cuja maioria dos registros que repassam sua trajetória consideram-na satírica. Ainda que tímido, esse período foi suficiente para trazer à tona um par de desvios significativos em relação com o imaginário pictórico da década de 1980, em particular a ema verde e pícara de *Empanada criolla*, que parece o resultado de uma fantasia ucrônica na qual Molina Campos se converte na mão direita de Chuck Jones e produz alguns episódios do Papa-Léguas.

As excursiones ao grotesco e à sátira foram definidas pelo próprio artista como uma simples solução para sair do expressionismo, mas se decidimos ter em conta sua produção futura e seu próprio temperamento, antes de tomá-los como declaração de princípios formalistas, a sátira aparece como um recurso de proteção pessoal frente ao seu incipiente ingresso na cena de arte e a exigência de desenvolver e manter um discurso público por fora da imagem pura. Por exemplo: foi indicado a cada membro da tríade Harte-Pombo-Suárez um papel alegórico para a segunda mostra que fizeram juntos, em 1990: águia, galinha, ovo. Nessa piada interna que acabou se convertendo numa nomenclatura quase oficial, Harte obviamente era o ovo, e sua casca, poderíamos dizer, era de sátira, de evasivas, de hermetismo. Fazia barulho por dentro, sem querer fazer ruído.

Convenhamos que por baixo dessa reunião entre a comédia e o horror, o corpo grotesco que Harte projetava —e que já começava a se inflamar até o volumétrico e a descolar-se da pintura— servia a ele como um amuleto contra o ideal, o urgente e o expressionista; mas, por outro lado, e alinhado com a resposta visceral direta que suas esculturas podem provocar, esse mesmo corpo grotesco se estabelecia como alternativa frente à construção manifesta na obra de momentos políticos embasados na denúncia social mediante a representação de mundos reais, como é o caso de Pombo, Suárez ou Marcia Schvartz.

Na sátira e na desordem do grotesco, suspendem-se momentaneamente as certezas, questionam-se os modos voluntários de existência —tanto as decisões conscientes de ação quanto a comunicação com o resto do mundo—, que derivam do convencimento ideológico; a partir do hermetismo pode-se organizar momentos regenerativos para a imagem, retrocessos até um hipotético primeiro momento da imagem que a encontre desprovida de significados.

Neste sentido, começa-se a dar a base a um conjunto de esculturas e pinturas que resultaria num excesso para a teoria, encurralada pela necessidade de ser formulada a partir de leituras generalizadoras; as superfícies brilhosas fazem quicar de volta ao pensamento crítico e o tornam ineficaz se este não se atreve a vincular o trabalho de Harte com noções como timidez, egoísmo, medo e proteção; a intenção crítica não serve se não pode contemplar o esforço que a obra põe sobre gerir medidas, às vezes mais, às vezes menos efetivas, para superar essas restrições.

Apesar de tê-lo acompanhado durante praticamente toda a sua vida —ou talvez por isso mesmo—, Pablo Suárez o definiu, no catálogo da retrospectiva de Harte no Museo Nacional de Bellas Artes, como um outsider[1].

[1] Suárez, Pablo. "Un Outsider en el Museo". Em: *Miguel Harte en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Buenos Aires, 2003.

Es difícil saber con exactitud a qué se refería si se tienen en cuenta ciertas puntualidades biográficas de Harte, como Vignes, la galería de su padre Ronnie; o como el proyecto de vida comunal en la sierras cordobesas (que según el propio Miguel tiene que ver con "ciertas condiciones de lo artístico"); o la residencia improvisada en Brasil, que surgió a partir de un viaje casual y se extendió durante casi una década, en paralelo al viaje que muchos otros artistas hacían durante los tempranos ochenta, chantajeados por el contexto general de represión. ¿Por qué, entonces, el suyo sería más outsider que el resto del arte crecido a la sombra de factores históricos comunes? ¿Por qué más marginal que el resto de los trabajos que vieron la luz en ese espacio "atorrante", como dijo Miguel Briante que fue el Centro Cultural Rojas? Es evidente que algo en Harte le despertaba a Pablo Suárez la misma paranoia que a un tripófobo le producen las cuevas y las madrigueras; una señal fuera de rango, un elemento impredecible.

Consideremos por un momento al sistema del arte como un plano afectado por determinadas leyes de regularidad que, como en la naturaleza, provienen de lo inanimado (llevado al arte, lo inanimado sería el tendido comercial, las tendencias formales y de discurso, la construcción de una carrera, etc.: todo lo que está fuera de la puntualidad de la obra); Harte pudo haber sido un outsider en ese plano, sobre todo por su reticencia a adoptar el perfil productor de la época, centrado en ideas y ejecuciones que casi siempre partían de lo social y lo mundano. Si hablamos antes de estructuras desprovistas a la fuerza de sus lógicas internas, de parásitos y agentes invasivos, esta personificación de Harte como elemento foráneo dentro de un organismo de conducta fuertemente regulada tendría sentido. No como saboteador, ni como un vampiro o un transgresor, pero sí como un excéntrico por silencioso, por amigable; por renunciar al conceptualismo, al expresionismo, a la denuncia compulsiva; por volver una y otra vez a la ingenuidad del formalismo pulp, por apelar a lo asqueroso, por producir sin agenda. La misma indisposición que pueden provocar sus texturas y perforaciones la provocaba Harte sobre Suárez, artista de proclamas, quien al momento de pensar en términos definitorios a su protegido se inclinó por definirlo como un no nativo.

Por supuesto, no podríamos lanzarnos a aseverar nada de esto sin proponer también un plan de respaldo material. La irrupción del elemento imprevisto en un orden fijo y de patrones regulares (que llegaría incluso a implicar la entrada de insectos y otros componentes biológicos en sus dioramas) es un recurso que caracteriza buena parte de la labor harteana. Es la "perfección" de lo no natural vuelta orgánica de repente lo que puede producir repugnancia; lo vivo es un paréntesis en la uniformidad. La pátina fantástica que recubre como piel a las criaturas de Harte sugiere una genética artificial que se deforma hasta volverse algo vivo. No es casualidad que el artista tome la materia inorgánica que más orgánica se antoja a la vista, como si se sintiera atraído por la posibilidad de existencia de una conciencia mineral empecinada en componer un soneto intraducible con las volutas del mármol, o que le ordena a las cáscaras de huevo brotarse con pequeñas manchas para defenderse quién sabe de qué amenaza.

Hasta que no obtuvo el control total sobre el elemento orgánico mediante el modelado de cuerpos, se entretuvo agotando la vida útil formal de todos estos materiales capaces de ofrecer imitaciones prosaicas pero voluntariosas de lo irregular-vital. Parece estar conmovido por esta propiedad de las superficies (que es visual, incluso narrativa) y no por su potencial para promover una crítica social desde el kitsch y la materialidad doméstica corriente en los noventa, como se ha señalado en más de una ocasión. Le encantan estas superficies por su bondad contradictoria; son industriales y están muertas, sí, pero son aptas para recibir y resguardar al componente ajeno. Son esperanzadoras para un outsider porque generan armónicos con la deformidad de lo natural.

Pero si Harte es un intruso ¿de dónde vino y adónde está buscando volver? Un hipotético punto de origen podría encontrarse en la vida serrana de su temprana adolescencia, socialmente exploratoria y activada en materia sexual, antes de la aparición impetuosa de la política en forma

É difícil saber exatamente ao quê se referia se tivermos em conta certos pontos biográficos de Harte, como Vignes, a galeria de seu pai Ronnie; ou como o projeto de vida comunitária nas serras cordobesas (que segundo o próprio Miguel tem a ver com "certas condições do artístico"); ou a residência improvisada no Brasil, que surgiu a partir de uma viagem casual e se extendeu durante quase uma década, em paralelo à viagem que muitos outros artistas faziam durante os primeiros anos da década de oitenta, quase forçados pelo contexto geral de repressão. Por que, então, o que ele faz seria mais outsider que o resto da arte nascida à sombra de fatores históricos comuns? Por que mais marginal que o resto dos trabalhos que vieram à luz nesse espaço "vagabundo", como disse Miguel Briante, que foi o Centro Cultural Rojas? É evidente que algo em Harte despertava em Pablo Suárez a mesma paranoia que as cavernas e covas produzem num tripófobo; um sinal fora do ar, um elemento imprevisível.

Consideremos por um momento o sistema da arte como um plano afetado por determinadas leis de regularidade que, como na natureza, provêm do inanimado (no campo da arte, o inanimado seria o a rede comercial, as tendências formais e de discurso, a construção de uma carreira, etc.: tudo o que está fora da concretude específica da obra); Harte pode ter sido um outsider nesse plano, sobretudo por sua reticência a adotar o perfil produtor da época, centrado em ideias e execuções que quase sempre partiam do social e mundano. Se falamos antes de estruturas desprovidas à força de sua lógica interna, de parasitas e agentes invasivos, essa personificação de Harte como elemento forasteiro dentro de um organismo de conduta fortemente regulada teria sentido. Não como sabotador, nem como um vampiro ou transgressor, mas sim como um excêntrico por ser silencioso, por ser amigável; por renunciar ao conceptualismo, à denúncia compulsiva; por voltar uma e outra vez à ingenuidade do formalismo pulp, por apelar ao asqueroso, por produzir sem agenda. A mesma indisposição que suas texturas e performances podem provocar, Harte provocava sobre Suárez, artista de declarações, que, no momento de pensar em termos definidores para seu protegido, inclinou-se a defini-lo como um não nativo.

Com certeza, não poderíamos nos lançar a assegurar nada disso sem propor também um plano de respaldo material. A irrupção do elemento imprevisto numa ordem fixa e de padrões regulares (que chegaria inclusive a implicar na entrada de insetos e outros componentes biológicos em seus dioramas) é um recurso que caracteriza boa parte do trabalho harteano. É a "perfeição" do não natural que se torna orgânico de repente, o que pode produzir repugnância; o vivo é um parêntesis na uniformidade. A pátina fantástica que cobre como pele as criaturas de Harte sugere uma genética artificial que se deforma até tornar-se algo vivo. Não é por casualidade que o artista escolhe a matéria inorgânica que aos olhos afigura-se como mais orgânica, como se se sentira atraído pela possibilidade da existência de uma consciência mineral obstinada em compor um soneto intraduzível com os ornamentos do mármore, ou que leva as cascas de ovo a brotarem com pequenas manchas para se defenderem sabe-se lá de qual ameaça.

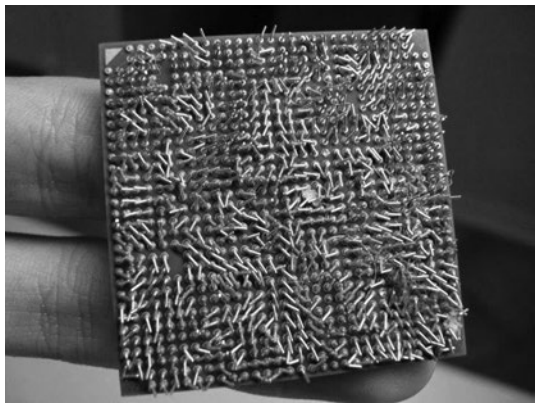
Até quando não obteve controle total sobre o elemento orgânico mediante a modelação de corpos, se compraziu esgotando a vida útil formal de todos esses materiais capazes de oferecer imitações prosaicas mas voluntariosas do irregular-vital. Parece estar comovido por esta propriedade das superfícies (que é visual, inclusive narrativa) e não por seu potencial para promover uma crítica social a partir do kitsch e da materialidade doméstica corrente nos anos noventa, como foi indicado em mais de uma ocasião. Encantam-lhe estas superfícies por sua bondade contraditória; são industriais e estão mortas, sim, mas são aptas a receber e resguardar o componente alheio. São esperançosas para um outsider porque geram harmônicos com a deformidade do natural.

Mas se Harte é um intruso, de onde veio e para onde busca voltar? Um ponto de origem hipotético poderia ser encontrado na vida serrana de seu início de adolescência, socialmente exploratória e ativa no campo sexual, antes da aparição impetuosa da política em forma de "milicos em Unimog" e antes da derrubada dos sistemas promíscuos de relacionamento em razão da epidemia de HIV/AIDS.

de “milicos en Unimog” y antes del derrumbe de los sistemas promiscuos de relacionamiento a causa de la epidemia del VIH/sida. A la aflicción íntima de este fin de la adolescencia que significó la vuelta al colegio, la resocialización bajo los parámetros de la vida urbana y la necesidad de un trabajo, se le sumaron una dictadura militar y un estado de sitio sexual que, al igual que la adultez, parecían enfermedades tremendas, sin causa y sin cura.

Si la respuesta de H.P. Lovecraft a la experiencia de la modernidad en Nueva York se traduce en su literatura como metrópolis barrocas infestadas por criaturas que exceden en su forma las capacidades descriptivas del ser humano, a su experiencia cordobesa Harte reacciona de manera similar: primero protegido por el atributo de incontestabilidad de la sátira y después esculpiendo figuras ominosas y cuerpos autopenetrantes —u orificios impenetrables—, que no precisan exponerse al riesgo del otro ni a sus trastornos biológicos.

Su cuerpo ideal es apolítico, asocial y perfectamente deforme; a veces aparece conservado en una burbuja al igual que Carita Dulce, uno de los personajes del cuento “Los embriones del Violeta” de Angélica Gorodischer, al que un planeta inteligente le concede el deseo de vivir para siempre en una cuna-útero donde es arrullado y mimado día y noche por un grupo de matronas intersexuales. *Rampa Mortal, Accidente doméstico, La intrusa, Perdiendo la protección*, son títulos de obras que parecen surgir desde este sector de paranoia y fatalidad, como dando a entender que el contacto con el aire de lo comunal sin filtrar podría llegar a desintegrar un organismo. Si Suárez elegía en todos los casos reclinarse sobre el otro y Pombo recuerda con pasión a sus amigos del G.A.G.[2], Harte trabaja para salir de sí mismo a otro ritmo; el peso tremendo del vacío en obras como *Oscuridad* habla tanto de un ánimo preventivo contra la acción intrusiva violenta como de la lucha interna entre guardarse y las ganas de estar afuera.



Procesador dañado

Resulta curioso que si bien un aire de espesa referencialidad sexual está estancado sobre su imaginario, Harte casi nunca esculpe parejas: las acciones de grupo que presenta suelen ser multitudinarias y están teñidas por una narrativa escatológica generalizada *à* la El Bosco, de realidades últimas y catástrofe. A veces él mismo aparece retratado con la anatomía angélica de los *putti* pero con rostro de hombre adulto; en calma, solitario o dominando a los demás, con la situación siempre bajo control, con una erección garantizada dentro de su burbuja.

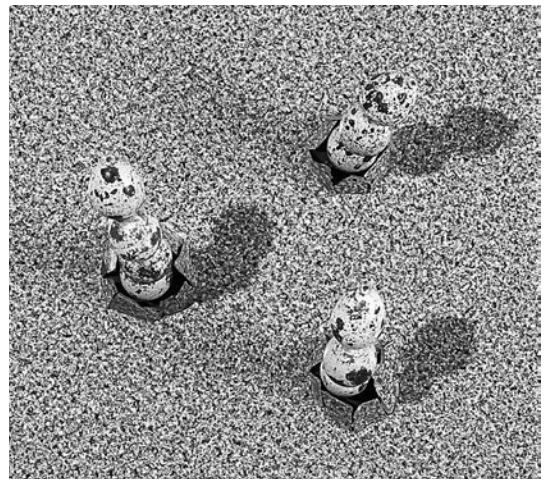
Podría decirse que la planetarización del sexo (la inscripción del evento sexual en un orden cósmico, por así decirlo) es su remedio para el dilema de la alteridad: el sexo planetario es sexo seguro, suspendido en el vacío, sin oxígeno que favorezca el desarrollo de microbiologías impredecibles. Muchas de sus esculturas anidan en el mismo registro visual impersonal y pulcro de la cultura pornográfica oficial, en la que el acto sexual tampoco encierra un riesgo verdadero más allá del desenlace fallido de alguna acrobacia. Aun así, y aunque Harte también acelere siempre hacia la zona del cuerpo como imagen clínica y esterilizada, lo sexual sanitarizado que predomina en la visualidad erótica/pornográfica contemporánea (y que aparece, por ejemplo, en Martín Di Girolamo) no es una zona de comodidad para él.

[2] Grupo de Acción Gay, grupo de reflexión colectiva pionero en la Argentina, activo durante la década de 1980 y dedicado a la reivindicación de la vida civil homosexual a través de pequeñas acciones públicas y de la edición de publicaciones.

À aflição íntima desse fim de adolescência que significou a volta ao colégio, e a ressocialização dentro dos parâmetros da vida urbana e da necessidade de um trabalho, somaram-se uma ditadura militar e um estado de sítio sexual que, como tornar-se adulto, pareciam grandes doenças, sem causa e sem cura.

Se a resposta de H.P. Lovecraft para a experiência da modernidade em Nova York se traduz em sua literatura como metrópolis barrocas infestadas de criaturas que excedem em suas formas as capacidades descritivas do ser humano, isso se dá de maneira similar com a experiência cordobesa de Harte; primeiro protegido pelo atributo de incontestabilidade da sátira e depois esculpindo figuras horríveis e corpos autopenetrantes —ou orifícios impenetráveis—, que não precisam se expor ao risco do outro nem a seus transtornos biológicos.

Seu corpo ideal é apolítico, associal e perfeitamente disforme; às vezes aparece conservado em uma bolha como Carita Dulce, um dos personagens do conto “Los embriones del Violeta” de Angélica Gorodischer, a quem um planeta inteligente concede o desejo de viver para sempre em um berço-útero onde é embalado e mimado dia e noite por um grupo de matronas intersexuais. *Rampa Mortal, Accidente doméstico, La intrusa, Perdiendo la protección*, são títulos de obras que parecem surgir dessa área de paranoia e fatalidade, como que dando a entender que o contato com o ar do lugar público, comunitário, sem filtrar, poderia chegar a desintegrar um organismo. Se Suárez escolhia sempre apoiar-se sobre o outro e Pombo lembra apaixonadamente seus amigos de G.A.G.[2], Harte trabalha para sair de si mesmo num outro ritmo; o tremendo peso do vazio em obras como *Oscuridad* fala tanto de um ânimo preventivo contra a ação intrusiva violenta como da luta interna entre guardar a si mesmo e a vontade de estar fora.



Harte, *Gusanos en la piedra*

Acaba por ser curioso que, se um ar de referen-cialidade sexual espessa está gravado sobre seu imaginário, Harte quase nunca esculpa casais; as ações de grupo que apresenta costumam ser multitudinárias e estão tingidas por uma narrativa escatológica generalizada *à* la El Bosco, de realidades últimas e catástrofe. Às vezes ele mesmo aparece retratado com a anatomia angelical dos *putti* só que com rosto de homem adulto; calmo, solitário ou dominando os demais, com a situação sempre sob controle, com uma ereção garantida dentro de sua bolha.

Poderia-se dizer que a planetarização do sexo (a inscrição do evento sexual em uma ordem cósmica, por assim dizer) é o seu remédio para o dilema da alteridade: o sexo planetário é sexo seguro, suspenso no vazio, sem oxigênio que favoreça o desenvolvimento de microbiologias imprevisíveis. Muitas de suas esculturas se aninham no mesmo registro visual impessoal e pulcro da cultura pornográfica oficial, na qual o ato sexual tampouco representa um risco verdadeiro para além do desenlace falido de alguma acrobacia. Ainda assim, e mesmo que Harte também acelere sempre na direção da zona do corpo como imagem clínica e esterilizada, o sexual sanitarizado que predomina na visualidade erótica/pornográfica contemporânea (que aparece, por exemplo, em Martín Girolamo) não é uma zona cômoda para ele. De fato, é na planetarização do sexo o lugar onde sua obra pode começar a ressoar como instrumento crítico e onde sua pretensão de romper a barreira do retraimento se faz mais efetiva. Recria as superfícies padronizadas do sexo mainstream, mas para denunciar sua colocação em cena, sua afinação perfeita, e trazê-las de volta a uma zona mais “natural” de ansiedades e imperfeições.

[2] Grupo de Ação Gay, grupo pioneiro de reflexão coletiva na Argentina, ativo na década de 1980 e dedicado à reivindicação da vida civil homossexual através de pequenas ações públicas e da publicação de publicações.

De hecho es en la planetarización del sexo donde quizá su obra pueda comenzar a resonar como instrumento crítico y donde su pretensión de romper la barrera del retraimiento se hace más efectiva. Recrea las superficies estandarizadas del sexo mainstream, pero para denunciar su puesta en escena, su afinación perfecta, y traerlas de regreso a una zona más "natural" de ansiedades e imperfecciones. A la voluptuosidad erótica la agiganta y la vuelve pesada, pero no en el sentido en el que uno esperaría que se hinchen los órganos sexuales: su maximización deja a la vista sectores que se ven lubricados y flexibles pero que en realidad son duros y secos como un hueso, rugosos y hostiles al tacto.



Delfines/golfinhos como dildos

Mediante sus puntos de acceso ambiguo (un esfínter es un músculo circular, sin particularidades de género) y sus miembros retráctiles tentaculares, las criaturas de Harte frustran los intentos culturales por ejercer dominio sobre el cuerpo y revisan el punto de origen de la imagen del deseo, la fuente referencial sobre cómo debe verse el sexo, cómo tiene que experimentarse y cómo se muestra la gente mientras lo tiene. Como formas nostálgicas que se retuercen al presentir el final de una era, las esculturas de Harte, si bien enuncian un riesgo latente y tienden a la autosuficiencia, en última instancia proponen a la forma física del individuo como una imagen imposible de unificarse por sí misma, perforada o en busca de complementos naturales que se manifiestan únicamente a través de la experimentación.

Si se considera el suyo como un esfuerzo por ensanchar el canon gonádico, las distintas complexiones y curvaturas que reaparecen en su obra tienen mucho que ver con los valiosos intentos de actualización del imaginario sexual que llevan adelante empresas independientes como Bad Dragon, dedicadas a la creación de juguetes sexuales moldeados a partir de criaturas reales o mitológicas como hombres lobo, delfines, perras antropomorfas y grifos.

Si bien Harte no parece tener el brío especulativo de la ciencia ficción más alucinada, ni buscar el rigor en la representación orgánica que obsesiona a autores gráficos como Wayne Douglas Barlowe, no se lo puede dejar de vincular a este género en tanto conjunto estetizado de inquietudes.

"Surface Tension", uno de los cuentos que integran *The seedling stars* —colección de relatos cortos escritos por James Blish y engarzados en ese cuerpo incandescente conocido como la Edad de Oro de la ciencia ficción—, narra la aventura de un grupo de colonos humanos que descienden a la fuerza en un planeta compuesto enteramente por pequeños charcos. Sin recursos naturales explotables que les garanticen la supervivencia, la desesperación lleva a los astronautas a darse cuenta de que cada charco es en sí mismo un ecosistema microscópico poblado por múltiples formas de vida. En un momento memorable de épica visionaria colonialista, deciden reajustar su código genético para que, a futuro, sus descendientes evolucionen en una raza capaz de adaptarse al biotopo extendido del planeta y puedan diseñar una nave que atraviese la tensión superficial de alguno de los charcos, con el fin de adentrarse a explorar y conquistar esos espacios hostiles contenidos en apenas un par de centímetros cuadrados.

Este cuento —que encontró su versión definitiva recién en 1952— fue publicado por primera vez en 1942, quince años antes del lanzamiento del Sputnik y once años antes de la revelación del trabajo investigativo de Francis Crick y James Watson en el que describían la estructura molecular del ADN. Blish efectuó una inversión sobre la forma tradicional de la idea de conquista del espacio, convirtiéndola en una exploración en escala subatómica (imaginen el tamaño de las células de cada minidescendiente humanoide de los colonos) teñida por la mística y el



Campaña contra el sida/Obelisco com camisinha

Agiganta e torna pesada a voluptuosidade erótica, mas no sentido em que se espera que inchem os órgãos sexuais; sua maximização deixa à vista partes que parecem lubrificadas e flexíveis, mas que, na realidade, são duras e secas como um osso, rugosas e hostis ao tato.

Mediante seus pontos de acesso ambíguo (um esfíncter é um músculo circular, sem particularidades de gênero) e seus membros retráteis tentaculares, as criaturas de Harte frustram as tentativas culturais por exercer domínio sobre o corpo e revisam o ponto de origem da imagem do desejo, a fonte referencial sobre como deve se ver o sexo, como tem que ser experimentado e como se mostra as pessoas quando o estão experimentando. Como formas nostálgicas que se retorcem ao pressentir o final de uma era, as esculturas de Harte, se enunciam um risco latente e tendem à autossuficiência, em última instância propõem a forma física do indivíduo como uma imagem impossível de unificar a si mesma, perfurada ou em busca de complementos naturais que se manifestam unicamente através da experimentação.

Se consideramos isso como um esforço para ampliar o cânone gonadal, as diferentes complexidades e curvaturas que reaparecem em sua obra têm muito a ver com as valiosas tentativas de atualização do imaginário sexual que levam adiante empresas independentes, como Bad Dragon, dedicadas à criação de joguinhos sexuais moldados a partir de criaturas reais ou mitológicos como homens-lobo, golfinhos, cadelas antropomórficas e grifos.

Apesar de Harte não parecer ter o brio especulativo da ficção científica mais alucinada, nem buscar o rigor da representação orgânica que é obsessão de autores gráficos como Wayne Douglas Barlowe, não se pode deixar de vinculá-lo a esse gênero quanto ao conjunto estetizado de inquietudes.

"Surface Tension", um dos contos que integram *The seedling stars* —coletânea de relatos curtos escritos por James Blish que fazem parte desse corpo incandescente conhecido como Era de Ouro da ficção científica—, narra a aventura de um grupo de colonos humanos que pousam à força num planeta composto inteiramente de pequenos charcos. Sem recursos naturais exploráveis que garantam a sobrevivência, o desespero leva os astronautas e se darem conta de que cada charco é em si mesmo um ecossistema microscópico povoado de múltiplas formas de vida. Em um momento memorável de épico visionário colonialista, decidem reajustar seu código genético para que, no futuro, seus descendentes evoluam para uma raça capaz de se adaptar ao biótipo estendido do planeta e possam projetar uma nave que atravesse a tensão superficial de algum dos charcos, com a finalidade de entrar nele e o explorar e conquistar esses espaços hostis contidos em apenas um par de centímetros quadrados.

Esse conto —que chegou à sua versão definitiva em 1952— foi publicado pela primeira vez em 1942, quinze anos antes do lançamento do Sputnik e onze anos antes da revelação do trabalho investigativo de Francis Crick e James Watson no qual descreviam a estrutura molecular do DNA. Blish fez uma inversão sobre a forma tradicional da ideia de conquista do espaço, convertendo-a em uma exploração em escola subatômica (imaginem o tamanho das células de cada minidescendente humanoide dos colonos) tingida pela mística e o entusiasmo cósmico-imperialista: a infinitude do universo podia se concentrar em um charco de água. Ao mesmo tempo, aventurava-se a profetizar um futuro no qual a engenharia genética fosse um recurso de ação para atacar de maneira operativa contingências pontuais.

entusiasmo cósmico-imperialista: la infinitud del universo podía concentrarse en un charco de agua. Al mismo tiempo, se aventuraba a profetizar un futuro en el que la ingeniería genética fuese un recurso de acción para atacar de manera operativa contingencias puntuales.

Harte avanza en su carrera siguiendo un impulso de autonomización que podría tener que ver con la inversión del espacio interior/exterior que imaginaba Blish. En una de sus reseñas, el crítico Fabián Lebenglik se permite imaginar un movimiento similar a partir del comportamiento de las inclusiones que fueron de a poco brotando sobre la faz de las esculturas: "(...) a medida que pasa el tiempo, las crecientes inclusiones se autonomizan al punto de —literalmente— radicalizarse: es decir, de transformarse en plantas y raíces gigantescas que, como vegetación de otro planeta, crece hasta contener renovadas formaciones inclusivas"[3]. Al retomar la senda de esta idea se llega a la conclusión de que el impulso autonomista no solo se manifiesta en la sistematización del desprendimiento, que da lugar a nuevas formas y ensancha el repertorio escultórico de manera fractal, sino que también es un deseo de autonomismo de la obra sobre sí misma, sobre su sistema de exhibición y el contexto social de su producción.

Si se mira la Tierra desde el espacio, la distancia se trivializa y toda la materia se vuelve evidente en simultáneo. Es materia congelada en el tiempo y, vista desde un punto cenital, aparece dedicada exclusivamente a coexistir. Entonces, aunque se lo haya caracterizado como un huevo, como un outsider traumado y temeroso, su trabajo supone ensayos lentos de movimiento, como si cada pieza encartara el día a día de una migración hacia afuera cuyo destino final es alcanzar esa perspectiva estelar totalizadora en la que todo pueda estar integrado.

El alejamiento es esto que Harte ejerce de manera sistemática: agota la materia, esquiva el statement, se aleja de la pared, se saltea la obra-como-obra y fantasea con que su trabajo alcance la condición de nervadura, de elemento que acompañe estructuralmente al espacio en forma de moldura. No se mueve para confinarse en un cuadrante de soledad lejana, sino que el suyo es un avance hacia volverse constitutivo con relación al espacio mismo, en una coexistencia que descomponga el circuito del aislamiento.

Durante su última muestra al momento de escribir este texto, Harte rememoraba en una entrevista para algún medio gráfico a "la primera gota de sudor corriéndome [a Harte] por la frente antes de los tres años, los veranos en el río con primos, los picnics familiares entre los juncos, los amigos de mi padre, (...) la mirada de mi madre, etc., [momentos] con los que se fue conformando una suerte de pelota muy sutil, hecha de todo". En la masa del recuerdo la totalización se vuelve efectiva; en la "pelota hecha de todo" las escenas viven acopladas y contagiándose unas a otras. Entonces, sumada a su dimensión más dramática, la experiencia en Harte decanta otra vez en formas nostálgicas: no encara la idea de utopía en un sentido propositivo sino que más bien se aplica a usar la galería como una sede informal de sus lóbulos temporales, asociados por lo general al esfuerzo de hacer memoria.

En sentido ascendente, su genealogía podría incluir al vértigo de atracción hacia las dimensiones interiores que formalizó Lucio Fontana; a los decretos visuales sobre acoplamiento e interconexión de Líbero Badíi; al espíritu de inocente ingeniería exploradora de Kosice; al colapso de los cuerpos como estructuras formales de Yves Tanguy; a las esculturas protozooicas de Otto Piene; a la conflación de géneros de Lynda Benglis; las extracciones carnosas de Alina Szapocznikow.

En sentido descendente, el asunto se hace más complejo. Aunque se entienda que la imagen pura a la que Harte aspira llegar es una imagen redimida de lo social, podría pensarse que quizás empieza en lo social y quiere darle la vuelta, regresar a ello en un recorrido circular.

[3] Lebenglik, Fabián. "El hombre de la burbuja". *Página/12*, 15 de junio de 2003.

Harte avança em sua carreira seguindo um impulso de autonomização que poderia ter a ver com a inversão do espaço interior/exterior que imaginava Blish. Em uma de suas resenhas, o crítico Fabián Lebenglik se permite imaginar um movimento similar a partir do comportamento das inclusões que foram pouco a pouco brotando sobre a face das esculturas: "(...) na medida em que passa o tempo, as crescentes inclusões se autonomizam ao ponto de —literalmente— radicalizarem-se: ou seja, transformarem-se em plantas e raízes gigantescas que, como vegetação de outro planeta, cresce até conter formações inclusivas renovadas"[3]. Ao retomar a trilha dessa ideia se chega à conclusão de que o impulso autonomista não só se manifesta na sistematização do desprendimento, que dá lugar a novas formas e amplia o repertório escultórico de maneira fractal, como também é um desejo de autonomismo da obra sobre si mesma, sobre seu sistema de exibição e contexto social de sua produção.

Caso se olhe a Terra desde o espaço, a distância se trivializa e toda a matéria se torna evidente em simultâneo. É matéria congelada no tempo e, vista desde um plano de cima, aparece dedicada exclusivamente a coexistir. Então, ainda que tenha sido caracterizado como um ovo, como um outsider traumatizado e amedrontado, o trabalho de Harte supõe ensaios lentos de movimento, como se cada peça registrasse o dia a dia de uma migração para fora cujo destino final é alcançar essa perspectiva estelar totalizadora na qual tudo pode estar integrado.

O afastamento é isso que Harte exerce de maneira sistemática: esgota a matéria, recusa o statement, se distancia da parede, se saltea a obra-como-obra e fantasia com que seu trabalho alcance a condição de nervação, de elemento que acompanhe estruturalmente o espaço na forma de moldura. Não se move para confinar-se em um quadrante de solidão distante, sendo que no seu caso é um avanço em direção a tornar-se constitutivo em relação ao espaço mesmo, em uma coexistência que descomponha o circuito do isolamento.

Deste sua última mostra, quando eu escrevia este texto, Harte relembrava em uma entrevista para algum meio gráfico a "primeira gota de suor me correndo [em Harte] pela testa antes dos três anos, os verões no rio com os primos, os piqueniques familiares entre os juncos, os amigos do meu pai, (...) o olhar da minha mãe, etc., [momentos] nos quais se foi formando um tipo de bola muito sutil, composta de tudo". Na massa da lembrança, a totalização se torna efetiva, na "bola composta de tudo" as cenas vivem acopladas e contagiando-se umas às outras. Então, somada à sua dimensão mais dramática, a experiência em Harte decanta outra vez em formas nostálgicas: não encara a ideia de utopia em um sentido propositivo, mas sim numa aplicação no sentido de usar a galeria como uma sede informal de seus lóbulos temporais, associados geralmente ao esforço de fazer memória.

Em sentido ascendente, sua genealogia poderia incluir a vertigem de atração para as dimensões interiores que Lucio Fontana formalizou, os decretos visuais sobre acoplamento e interconexão de Líbero Badíi, o espírito de engenharia exploradora inocente de Kosice; o colapso dos corpos como estruturas formais em Yves Tanguy; as esculturas protozoárias de Otto Piene; a conflação de gêneros de Lynda Benglis; as extrações carnosas de Alina Szapocznikow.

Em sentindo descendente, o assunto se faz mais complexo. Ainda que se entenda que a imagem pura à qual Harte aspira chegar seja uma imagem redimida do social, poderia-se pensar que talvez ela comece no social e queira dar a volta nele, regressar a ele num trajeto circular. Se fosse, de fato, um artista incapaz de gerar discurso (não esqueçamos que tanto Renart como Suárez, suas duas estrelas guia, eram artistas de manifestos para os quais separar vida e trabalho eram impossíveis), seria de convir considerar que Harte produz ensinamentos processuais. Distintos projetos escultóricos com maior ou menor repercussão no âmbito das galerias o têm como mentor: Dolores Furtado, Martín Osuna ou Santiago Rey; o coletivo Oligatega Numeric foi o ponto que pôde vincular a retórica pulp harteana com o caráter projetual e multidisciplinário do estritamente contemporâneo.

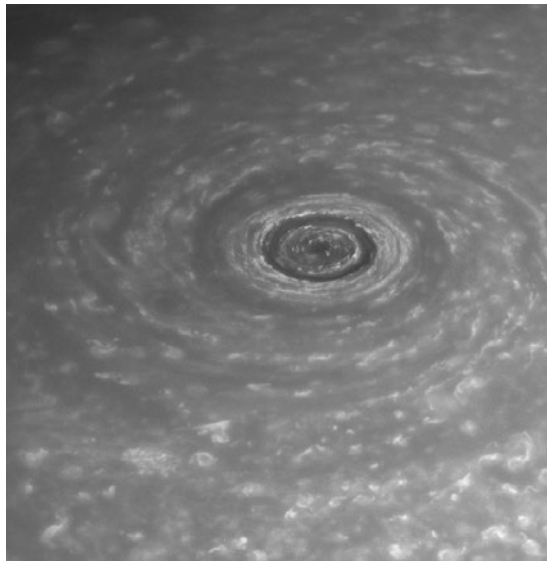
[3] Lebenglik, Fabián. "El hombre de la burbuja". *Página/12*, 15 de junio de 2003.

Si fuera en efecto un artista incapaz de generar discurso (no olvidemos que tanto Renart como Suárez, sus dos astros guía, eran artistas de manifiestos para los que separar práctica y vida era imposible), convendría considerar que Harte produce educandos procesales. Distintos proyectos escultóricos con mayor o menor repercusión en el ámbito de las galerías lo tienen como mentor: Dolores Furtado, Martín Osuna o Santiago Rey; el colectivo Oligatega Numeric fue el puente que pudo vincular la retórica pulp harteana con el carácter proyectual y multidisciplinario de lo estrictamente contemporáneo.

Su descendencia, entonces, pasa por enseñar una manera de hacer que puede aprenderse con las manos y que no debe ser leída o escuchada. Una lección que tiene más que ver con lo ajustado de un guante de que con estatutos y legislaciones sobre cómo vivir y cómo ser artista.

Aunque se hable de cuerpos y biologías, lo más orgánico que tienen las obras de Harte es el proceso que las trae al mundo: largo, gradual, que requiere la intervención de varias personas para concretarse. Como la gestación en los mamíferos, puede llegar a ser algo doloroso o incluso intoxicante. Lo que a Harte le falta de rigor a la hora de imaginar la mecanicidad de un cuerpo —o sea, el detalle del funcionamiento—, lo compensa con su entrega a este largo proceso de conformación, que es biológico y colectivo.

En el trabajo, en las horas de lijada, de respirar agentes tóxicos y de compartir el secreto de la materia, propone la resolución más convincente al problema de lo social como algo irrecuperable y al sentimiento claustrofóbico dentro de la propia piel. El trabajo, para él, es la búsqueda de métodos para realinearse con su contexto. Por eso es natural encontrar a sus amigos y asistentes en sus obras, en forma de homenaje en títulos y como presencias materiales; como alerones de tierra firme sobre los que Harte, el cósmico, consigue hacer pie y clavar los parantes de su carpa. De noche bajo el brillo de la Vía Láctea —que no es más que el cielorraso de un antro infinito incrustado de arena ardiente—, Miguel Harte se anima, protegido por el espacio y por sus amigos, a distender su sistema de control de riesgos: sale a cazar bichos y deja que los bichos lo cacen.

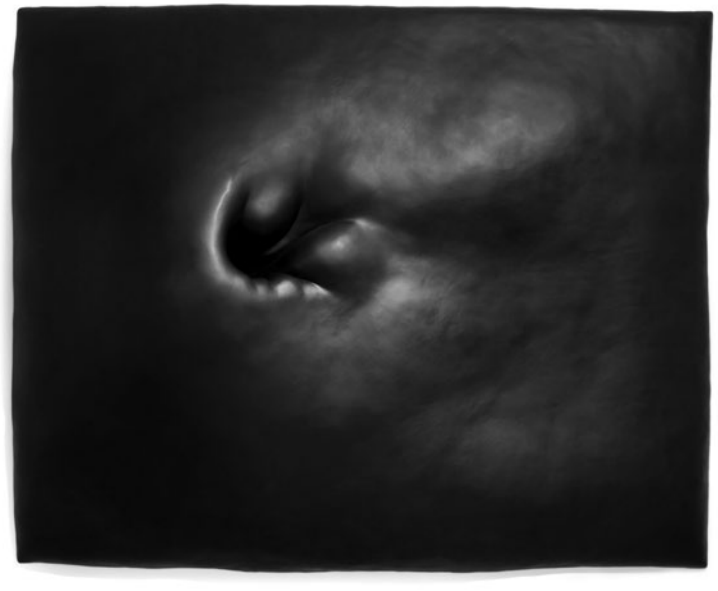


El Ojo de Saturno

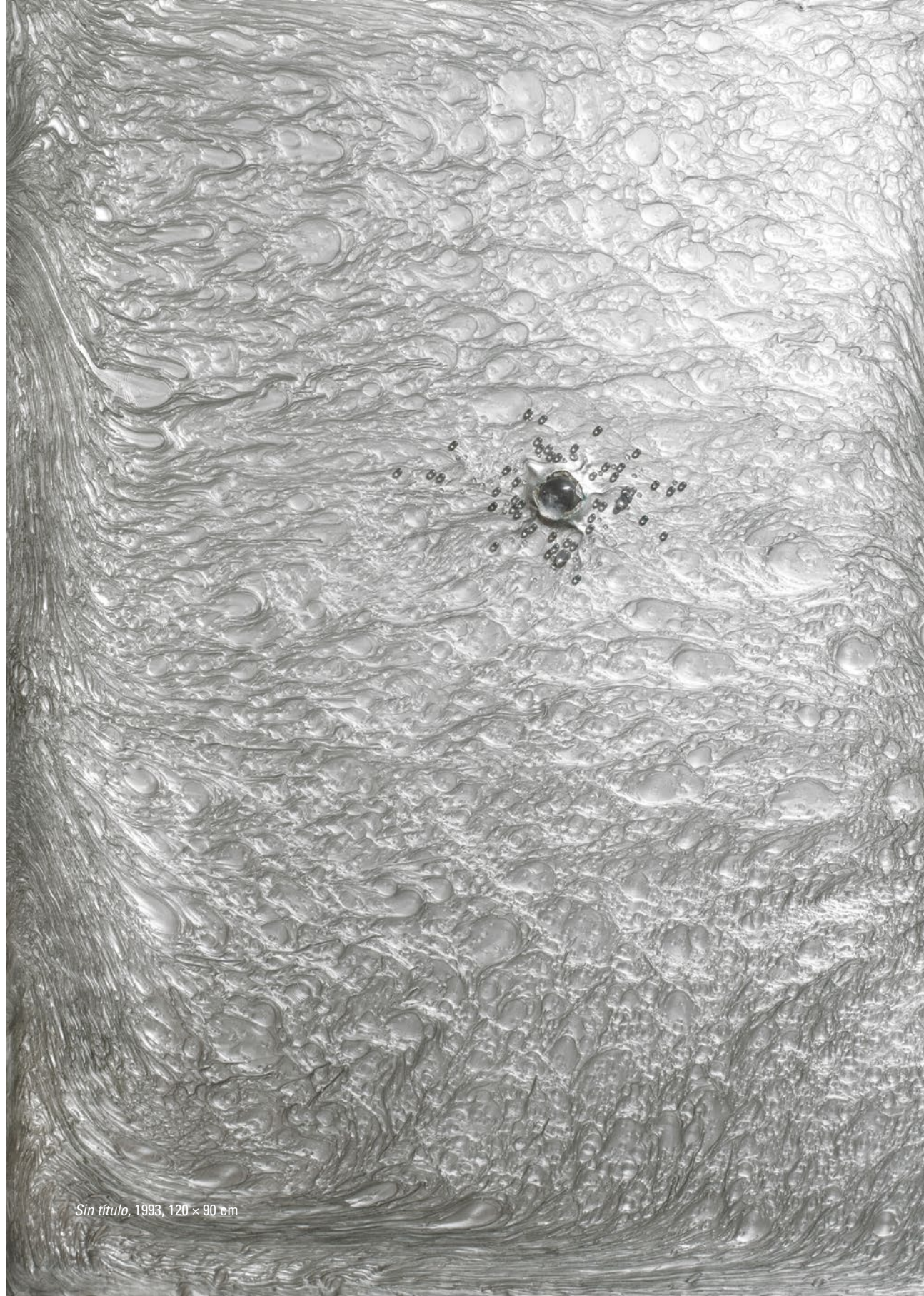
Sua descendência, então, passa por ensinar uma maneira de fazer que pode se aprender com as mãos e que não deve ser lida ou escutada. Uma lição que tem mais a ver com ajustar uma luva do que com estatutos e legislações sobre como viver e como ser artista.

Ainda que se fale de corpos e biologias, o que as obras de Harte têm de mais orgânico é o processo que as traz ao mundo; longo, gradual, que requer a intervenção de várias pessoas para se concretizar. Como a gestação nos mamíferos, pode chegar a ser algo doloroso ou até intoxicante. O que falta de rigor em Harte na hora de imaginar a mecânica de um corpo —ou seja, o detalhe do funcionamento—, é compensado por sua entrega e esse processo extenso de composição, que é biológico e coletivo.

No trabalho, nas horas de lixamento, de respirar agentes tóxicos e de compartilhar o segredo da matéria, ele propõe a resolução mais convincente ao problema do social como algo irrecuperável e ao sentimento claustrofóbico dentro da própria pele. O trabalho, para ele, é a busca de métodos para se realinhar com seu contexto. Por isso é natural encontrar seus amigos e assistentes em suas obras, em forma de homenagem em títulos e como presenças materiais; como ailerons de terra firme sobre os quais Harte, o cósmico, consegue firmar pé e cravar os suportes da sua tenda. De noite, sob o brilho da Via Láctea —que não é mais que o teto falso de um antro infinito incrustado de areia ardente—, Miguel Harte se anima, protegido pelo espaço e por seus amigos, a distender seu sistema de controle de riscos: sai para caçar bichos e deixa que os bichos o cacem.



Harte, *Oscuridad*



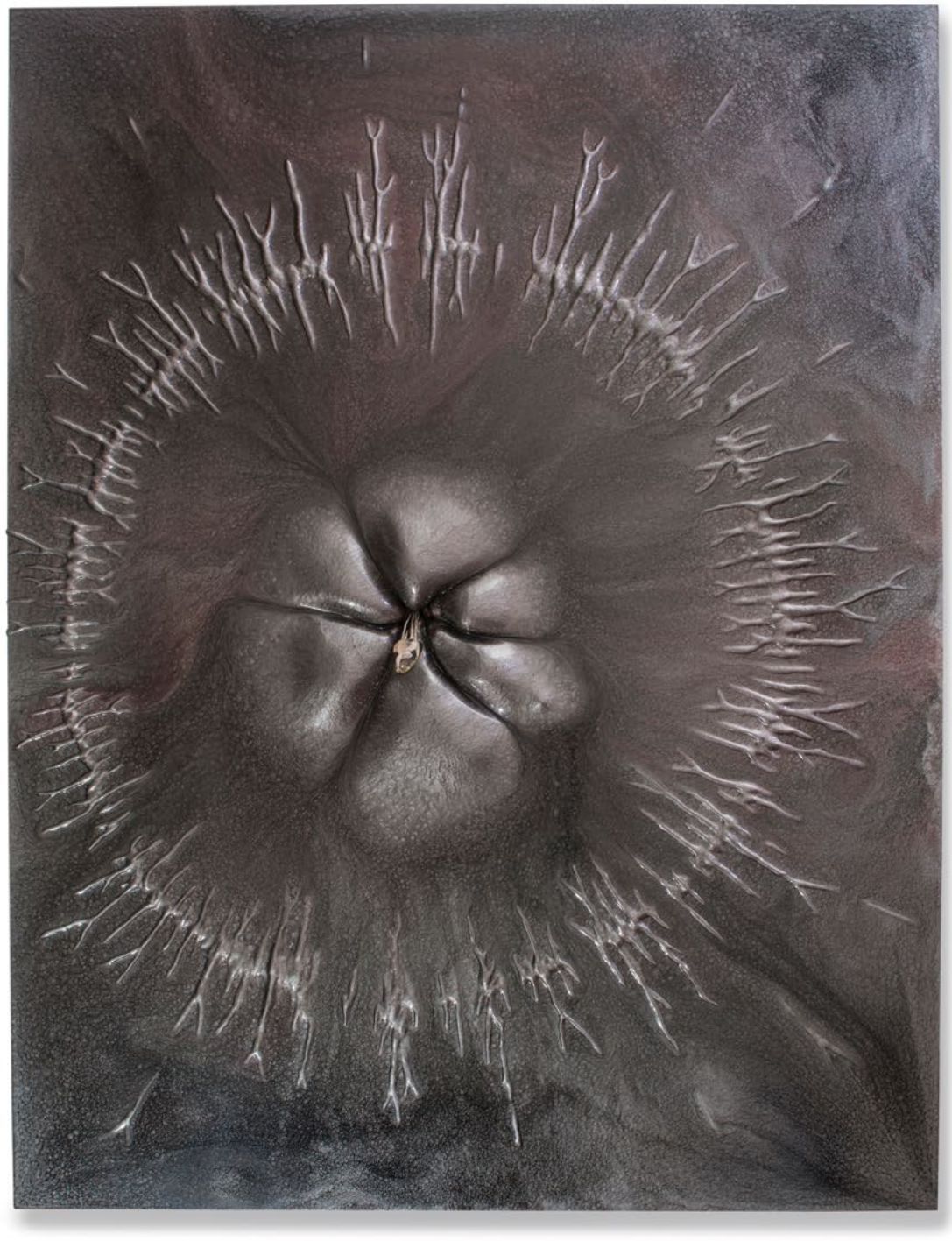
Sin título, 1993, 120 × 90 cm



Sin título M8, 2015, 129 × 183 cm



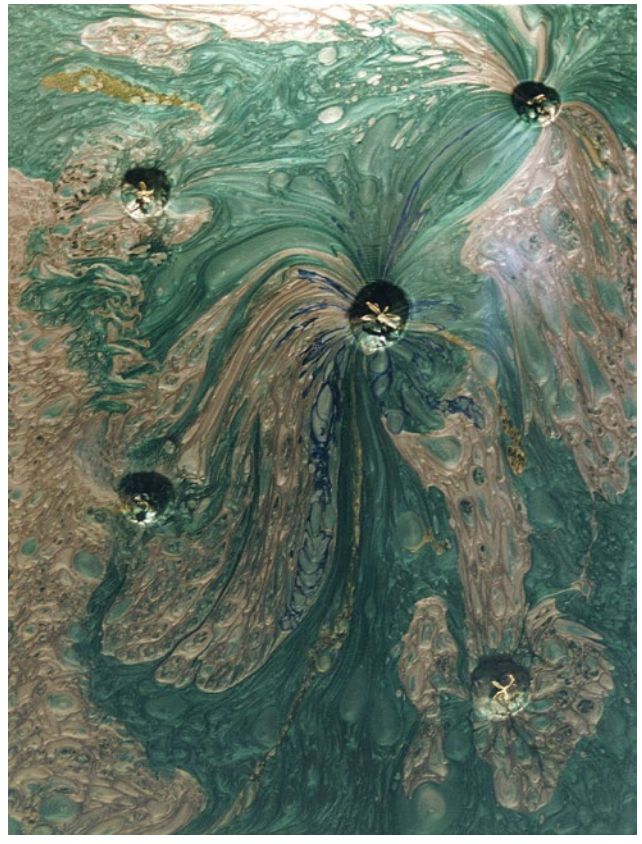
Sin título, 1997, 130 × 100 cm



Perdiendo la protección en el gran agujero negro, 2005, 150 × 195 cm



Tres ninfetas, 1997, 120 × 155 cm



Sin título, 1992, 120 × 90 cm















página 80

Sin título (estante lancha)
2013, 42 × 135 × 48 cm

Una cosquilla corre por mi sien, me toco y pruebo esa gota larga, no tengo por qué asustarme, hace calor y en el jardín estoy trabajando… y ya soy más grande
2013, 253 × 25 × 53 cm

Paseando en calzoncillos a su mascota, el dragón de Paolo Ucello y Alicia que mira el horizonte
2013, 73 × 25 × 33 cm

página 81

Es verano y mami trae huevos y tomates rellenos para el almuerzo en el río
2013, 175 × 29 × 53 cm

Por las caras sin sol seguro que deben ser ellos, un instante veloz para recordar las canciones y las sesiones de gimnasia a través de las ventanitas, los cigarrillos Jockey Club, la alegría con que nos despidieron, qué suerte tuvimos… aquel día nos vimos por primera vez, todavía estaban vivos, ahora ya parecen muertos… seguro que es la última vez que nos vemos, qué suerte que tengo …Mierda!
2013, 130 × 20 × 19 cm

La calle está desierta, silenciosa, el señor colgado del cuello apenas se mueve, su ropa es triste, y le falta un zapato
2013, 140 × 37 × 39 cm

página 83

En la tele está Mariani, navega entre los juncos, baja de la balsa, y como un náufrago en nuestra playa de siempre, hace un fuego y se cocina a la sartén un pescado con aceite Siete Días
2013, 135 × 31 × 48 cm

En la foto de La Razón que nos llega a la nada de las Sierras Grandes dice Ronnie Harte, en el epígrafe el título del cuadro de Federico: al marchand que murió pobre
2013, 120 × 22 × 29 cm



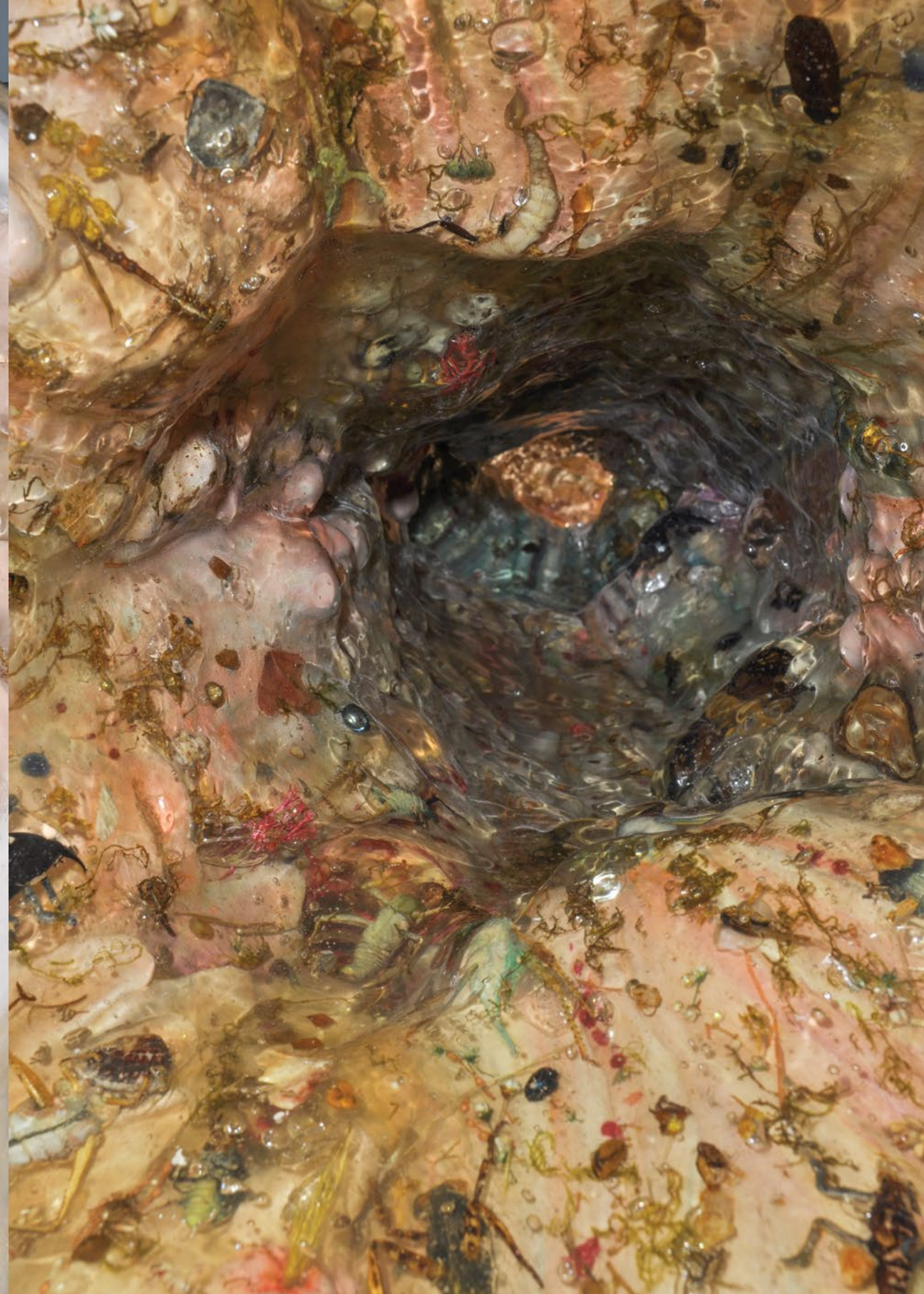




Miguel Harte, 2013, Ruth Benzacar



El Pozo, 2013, 194 × 113 × 45 cm





Bicha con Luz, 2013, 238 × 127 × 116 cm



Bicha con Luz, 2013, 238 x 127 x 116 cm



Crepuscular, 2004-2008, 205 × 50 × 40 cm

Crepuscular, 2004-2008, 205 × 50 × 40 cm

Lámpara Esquinera, 2008



La Salida, 2016, Galería Big Sur



Escenas de la conquista, 2016, 38 × 30 × 35 cm



Coral de abejas, 2016, 25 × 24 × 23 cm



Mi amigo especial, 2017, Galería MCMC



Mi amigo especial, 2017, Galería MCMC



Tormentas Nucleares, 2017, 182 × 400 cm



Mundo en Ámbar, 2018, 13 × 8 cm



Detalle de *Sin título-B3*, 2015



Detalle de *Sin título-B1*, 2015







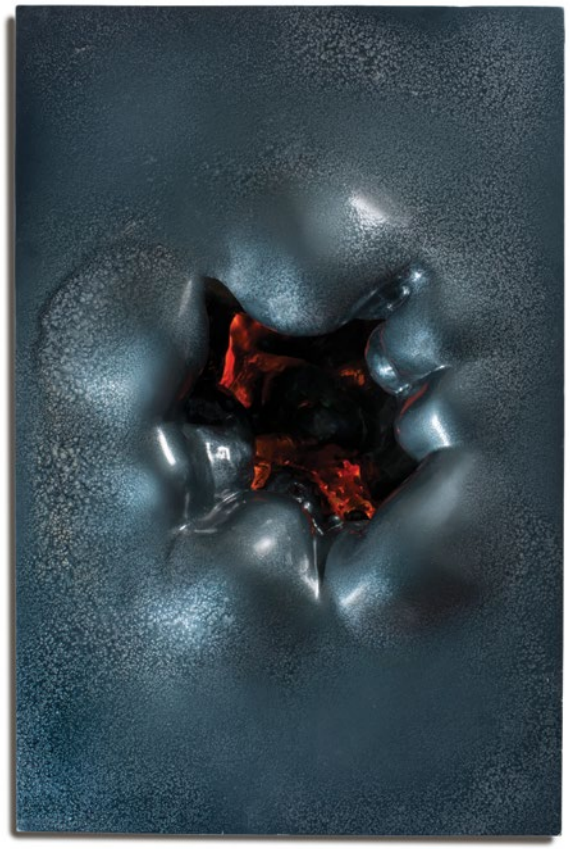
De un lado al otro, 2016, 200 × 50 × 100 cm



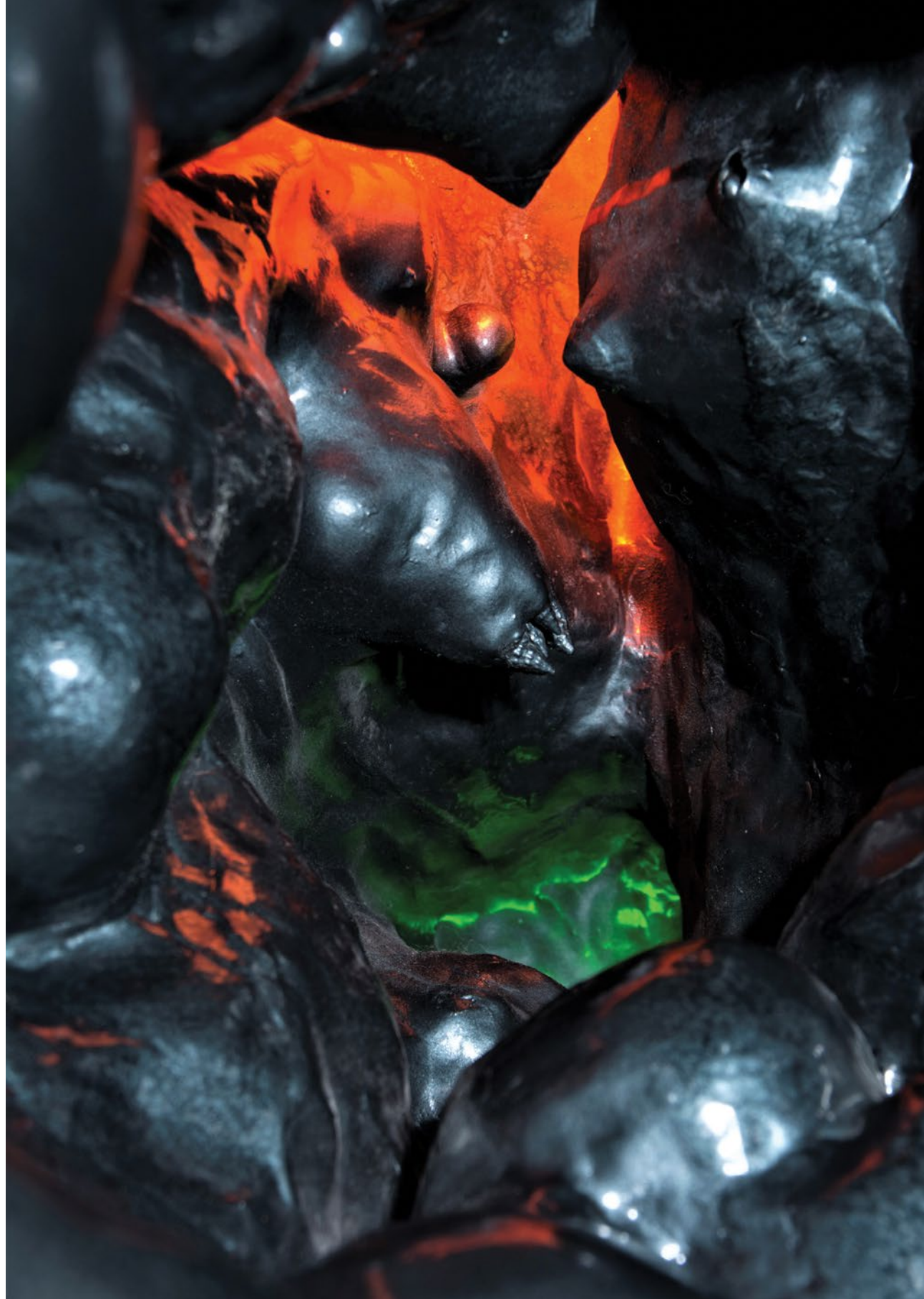
Detalle de *Sin título,* 2006



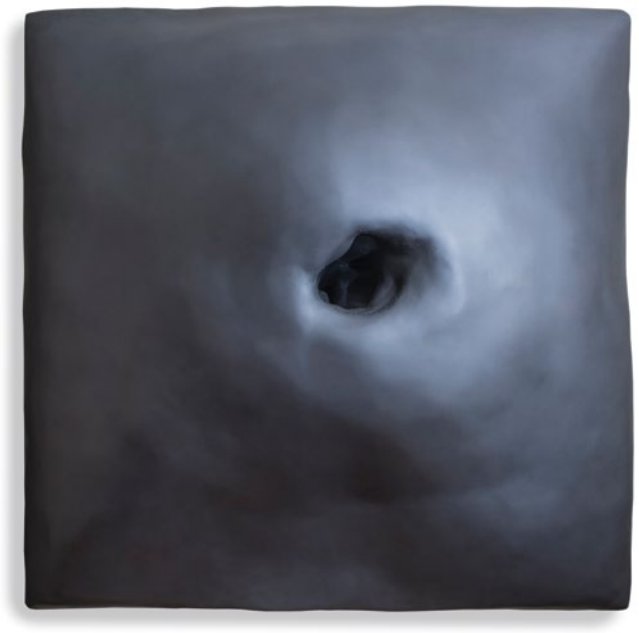
La gruta encendida, 2007, 80 × 200 × 23 cm



Portal, 2005-2008, 92 × 60 × 42 cm







Sin título, 2009, 180 × 180 × 48 cm



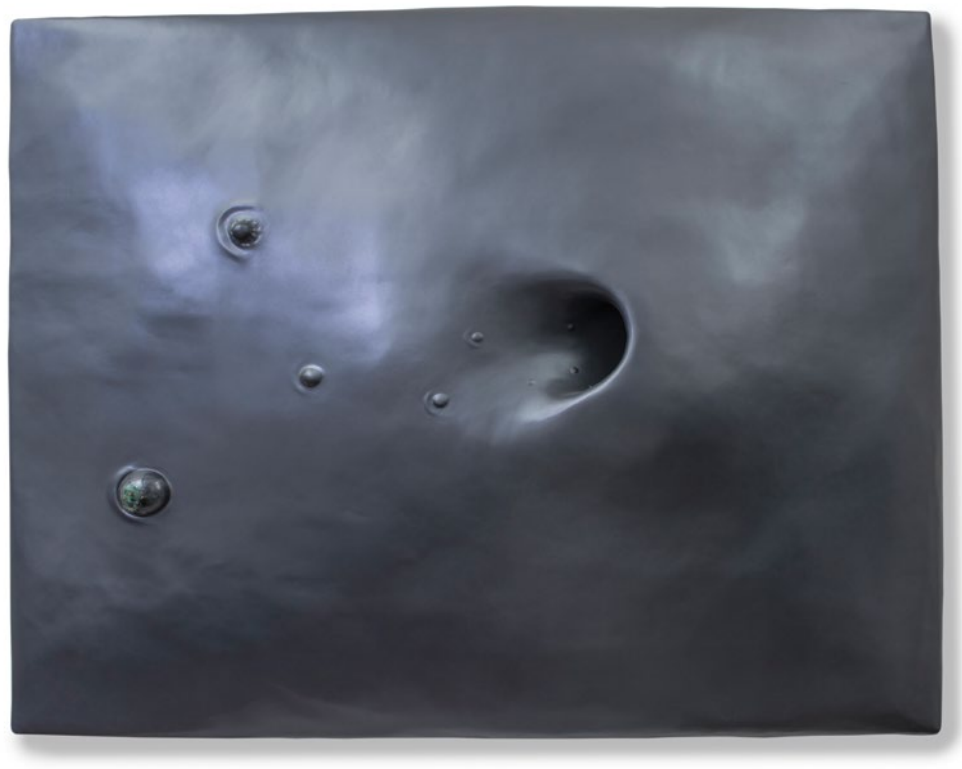
Sin titulo, 2008, 206 × 260 × 50 cm



Sin título, 2009, 82 × 200 × 25 cm



Anguilas, 2005, 100 × 200 cm



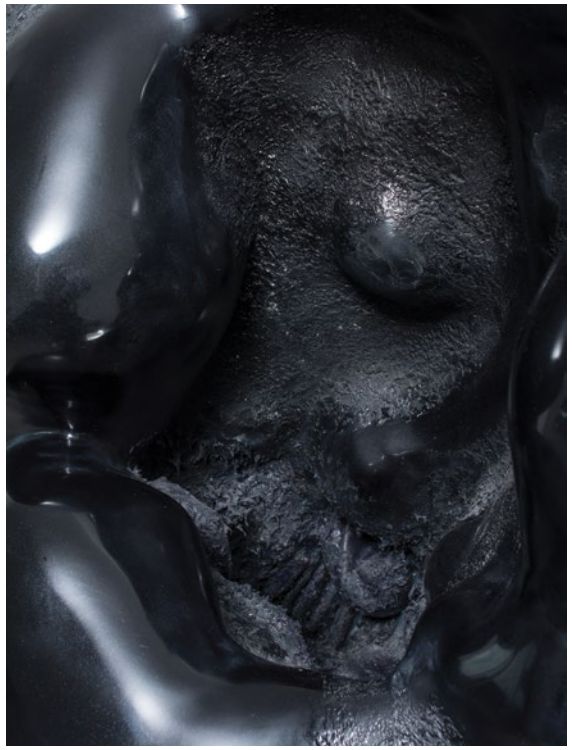
Sin título, 2008, 206 × 260 × 50 cm

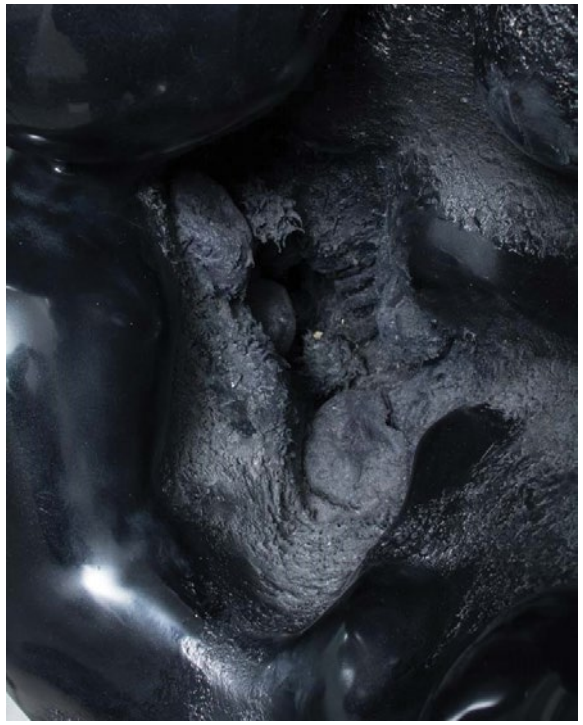






Bicho-Agujero-Pozo, 2014-2015, 180 × 180 × 60 cm







Detalles de *Bicho-Agujero-Pozo*, 2014-2015



Filiaciones, 2014, muestra colectiva con Dolores Furtado y Emilio Renart en Casa de la Cultura, FNA





Agujero Perlado, 2013, 122 × 80 cm

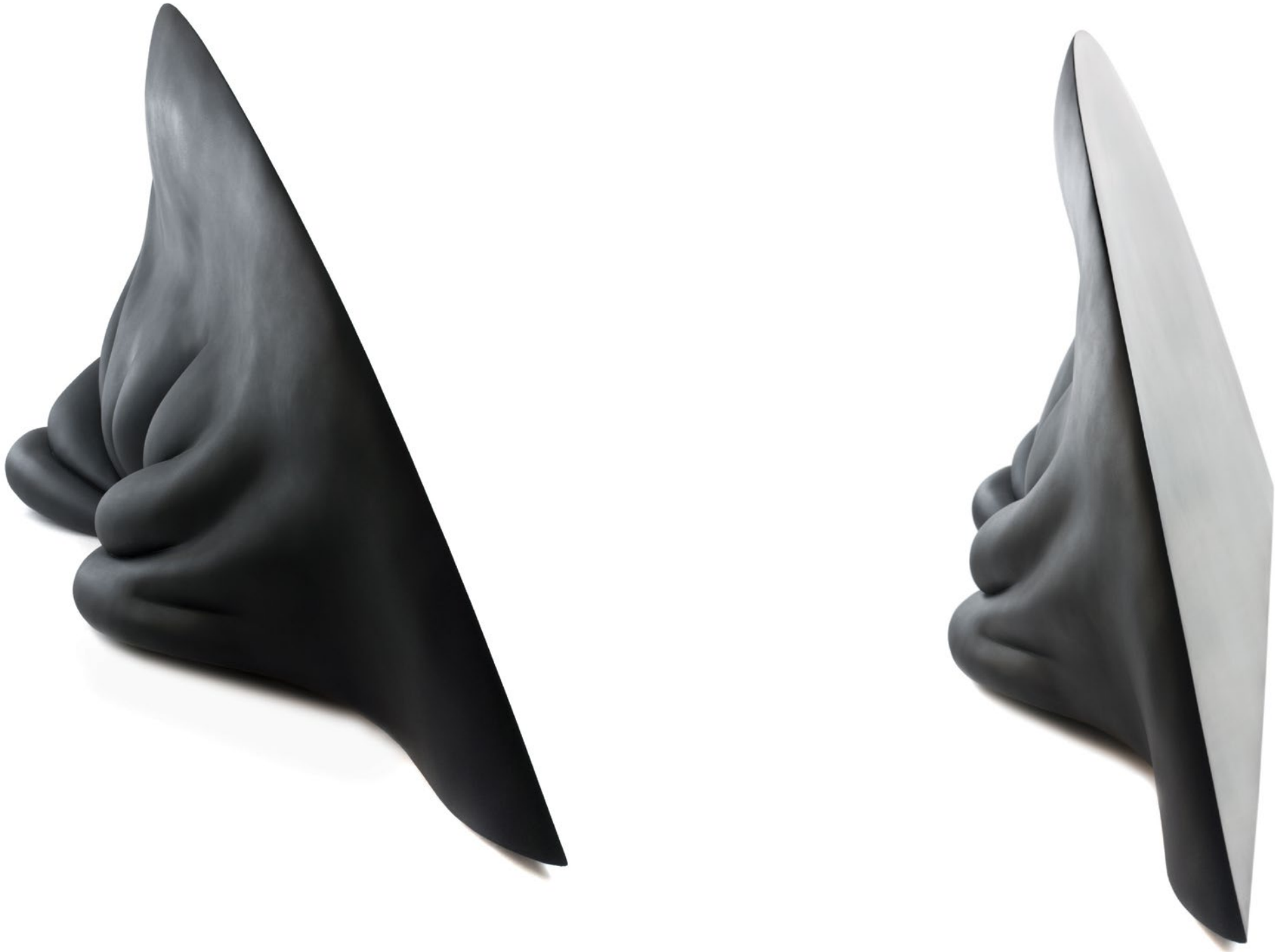
Grieta Blanda Rosada I, 2011, 135 × 70 × 35 cm



Grieta Tuneada, 2012, 135 × 70 × 35 cm



Asi como es arriba, es abajo, 2013, 84 × 66 × 27 cm



Aleta, 2013, 140 × 320 × 90 cm





Aleta III, 2014, 123 × 125 × 90 cm



Masa cerebral, 2013, 92 × 30 × 40 cm



El Pozo, 2016, collage para fanzine de la muestra *La Salida* en Galería Big Sur

Más allá del planeta silencioso

Una entrevista con Miguel Harte por Florencia Qualina

Florencia Qualina— Tu padre Ronnie, junto con otros socios fundó la galería de arte Vignes a mediados de la década del 60', donde expusieron varios de los artistas paradigmáticos de esos años, entre ellos Víctor Grippo, Emilio Renart, Federico Manuel Peralta Ramos, Pablo Suárez. ¿Crees que fue una experiencia decisiva tener una proximidad familiar al arte a una edad tan temprana?

Miguel Harte— En mi casa, cuando yo tenía entre seis y ocho años, había muchos cuadros, muy llamativos. Y recuerdo haber ido a Vignes y encontrar en el piso de la galería unas pilas de diarios. Supe con los años que eso era arte conceptual, pero en ese momento, yo veía unas pilas de diarios. Vale aclarar que mi viejo no fue realmente un galerista o marchand. Convenció a su cuñado para que aporte como socio un local muy bien ubicado para poner aquella galería, con Julio Llinás[1] como director. La galería estaba condenada al fracaso económico. Funcionaba alineada con lo que pasaba en el Di Tella. Duró un año y medio y cerró porque no se vendió ni un dibujo, parece. El objetivo de mi padre supongo que era coronar el contacto con el mundo de bohemios con el que se había fascinado los años anteriores.

Lo perdían las ideas de ruptura y de vanguardia. Era lo único que le importaba. Y divertirse, claro. Algo que al poco tiempo nos llevó a vivir atrás de proyectos utópicos y rodeados de precariedad y necesidades como corresponde.

Tal vez, el haber sido criado en medio de una aventura semejante y de manera muy convincente, haya tenido que ver con mi inclinación artística. Sentía que había algo en ese espíritu por lo que valía la pena apostar, algo ligado a la aventura. Para mí, eso tenía que ver con ciertas condiciones de lo artístico. Pablo Suárez, desde la época de Vignes, estaba muy entusiasmado con la figura de mi viejo y con los años de convivencia casi familiar todo se terminó mezclando. Se me agregó la visión y la actividad más propia del artista.

[1] Julio Llinás fue crítico de arte y poeta, con un activo rol en el campo cultural local desde mediados de la década del 50. Ligado al *Grupo Siete Pintores Abstractos,* formado por Rómulo Macció, Clorindo Testa, Marta Peluffo, Víctor Chab, Josefina Robirosa, Kasuya Sakai y Osvaldo Borda, fundó la revista Boa en 1958.

Tu infancia y adolescencia estuvieron signadas por las mudanzas y desplazamientos: después de vivir en Acasusso, se mudaron a Mar del Plata y después de algunos años en la costa, se establecieron en Córdoba. Tu familia estaba bien desplazada de la normativa clásica y pudiste experimentar tempranamente un modo de vida contracultural en un contexto político hostil, como fue la dictadura militar. ¿Qué recordás de esos años?

Los años de mi primera adolescencia coincidieron con la puesta en práctica por parte de mi viejo de sus ideales hippies: incluir en la familia a sus amigos, varias novias y armar pequeñas comunidades críticas de las normas sociales. Todo eso a mí me parecía muy divertido y excitante. La comparación con las vidas familiarmente comunes que llevaban mis conocidos, amigos, vecinos o compañeros de escuela, me hacía creer que estábamos en un estadío superior, veía a mis viejos como habiendo superado un casillero que pocos habían sido capaces de ver. Ellos se habían animado y yo lo vivía con disimulado orgullo. Para entonces mis viejos eran padres héroes que revolucionaban la institución familiar. Cuando llegó el Proceso con mi vieja y mis hermanos ya estábamos instalados en Villa General Belgrano, Córdoba, en la casa de vacaciones de mi abuela paterna. Parte del entorno de mi viejo se resintió con la nueva situación. Mi viejo no. Era muy delirante y además estaba alejado de cuestiones políticas. No registró el peligro que cualquier persona corría en esos tiempos, a pesar de que mi familia estaba rodeada de potenciales enemigos del régimen. Sin ir más lejos, Pablo Suárez se había involucrado con la CGT, había estado en *Tucumán Arde* y además era un peronista convencido. Incluso mis viejos mismos por hippies o ridículos, también eran sospechosos. Pero les ganaba la idea de intocabilidad, de creer que al no estar involucrados entonces se era inocente... Creo que mis viejos no se dieron por aludidos ni aún cuando nosotros mismos, parte de su familia y amigos, fuimos en cana sospechados de actividad guerrillera por estar viviendo en carpas y en un par de ranchos en medio de las sierras grandes, un lugar que se sabía caliente y peligroso por entonces.

¿Cómo fue tu detención?

Recuerdo patente ese día gris, de llovizna. A los siete meses de estar en ese lugar casi inaccesible se apareció un grupo de milicos en un Unimog y nos metieron presos a todos. Las escenas del asalto y del estar una semana incomunicado son tal cual la película *La noche de los lápices*.

Tu situación personal, familiar, comunitaria después de esta situación tan traumática se habrá reconfigurado totalmente...

Hasta este episodio yo vivía fascinado con el entorno de mis viejos, con la posibilidad de una vida con esos ideales. Había decidido abandonar los estudios en segundo año y me fui a vivir con una novia algo mayor que yo a las sierras, dentro de un proyecto comunitario.



A los 12 años en la casa de Villa Gral. Belgrano, Córdoba

La conclusión violenta del proyecto fue horrible pero, de alguna manera, fue un límite necesario para los delirios familiares. A mí me benefició al menos para volver a tener una vida social más acorde con mi edad.

Con el proyecto arruinado y mi viejo que quedó preso algo más de un año, nos vimos obligados a volver a Buenos Aires. Retomé los estudios en una escuela nocturna, para adultos. En ese colegio me hice muy amigo de Juan y de Ricardo. Juan escribía y estaba ligado al ERP, Ricardo dibujaba y era muy inquieto intelectualmente. Nos acostumbramos a meternos en algún bar a la salida del colegio para charlar de todo y mucho de política, de lo que se podía saber de las situaciones más clandestinas ligadas al proceso. Así fui armando una conciencia política. Era atractiva la idea de la resistencia. También comencé a frecuentar solo y alguna que otra vez con ellos el taller de Pablo, que había regresado definitivamente de Córdoba. Ahora lo veía desde otro lugar, no desde su relación con mi viejo, sino porque me interesaba su vida, su visión del arte y su mirada política. Junto al contagio que me generaba Pablo para desarrollar una vida ligada al arte, también a través de él me copé con el Peronismo.

Plena dictadura militar.

Fueron también dos años bastante tensos, el 77 y el 78, en los que completé mi segundo y tercer año. En el 79 creo, a mi viejo que después de la cana hacía rato que estaba encerrado en casa al pedo, le salió un laburo en un boliche bailable en las sierras en Córdoba, esta vez en Rumipal, Embalse de Río Tercero, y nuevamente me prendí. Este siguiente año y pico lo disfruté mucho pero en solitario. Volví a aislarme y de alguna manera perdí la socialización de los años anteriores. Como remate luego vino el tan temido llamado a la colimba. De vuelta a Buenos Aires. La hice en Palermo, en el Regimiento de Patricios que había participado activamente en la represión y se jactaba de eso, obviamente.


Colimba en 1980

Fue como que mi vida se hubiese interrumpido desorientada. Esta vez me encontré solo frente a esto, solo con mi abuela paterna, una católica y acrítica practicante que me adoraba. Vivía con ella en su departamento de Villa Devoto y desconectado de mis antiguos amigos, de Pablo, de todo... No había tiempo para nada, además yo estaba apichonado, solo quería hacer las cosas bien porque no soportaba la idea de quedar preso, perderme algún franco…

La rama en la boca

¿Cómo se fue conformando tu cultura visual durante tu infancia? ¿Recordás cuáles son las imágenes que te afectaron, capturaron a primera vista?


Alegoría de la Primavera, Botticelli

De mi infancia recuerdo esos cuadros pop de la linda casa de barrancas de Acassuso. Pero sobre todo, el encuentro con la colección *Pinacoteca de los genios*, descubierta en un rincón dentro de un placard. Cada vez que me encontraba solo, iba a espiar pensando que me era vedado como un tesoro prohibido. Lo que me quedó grabado son las imágenes que tienen que ver con el Renacimiento. El detalle de la ramita en la boca de la mujer en *La primavera* de Botticelli me resultaba muy excitante, también el *San Sebastián* de Mantegna… *El jardín de las delicias* de El Bosco, *El infierno musical...* Todo tenía que ver con secretos y con tener que interpretarlos. Esa cantidad de pequeños e indescifrables detalles, muchos cuerpos semi tapados con telas transparentes o con pliegues mórbidos, sedosos. Muchos bebés con caras raras, poco infantiles. Tetas, cuerpos desnudos y caras sugestivas y pálidas mirándome. Y ese olor a publicación vieja, a cosa guardada. Todo era muy sugerente. Esta situación de espionaje potenció las imágenes con más erotismo del que ya tenían. Quedé marcado con esa sensación.

En el Renacimiento las obras son, por sobre todas las cosas, narrativas. Las pinturas que te llamaban la atención, como las de Botticelli —La *Alegoría de la Primavera*, *El nacimiento de Venus*— están contando una historia. ¿Pensaste que esas imágenes eran fundacionales en tu propia narrativa de algún modo?

Siempre fui bastante narrativo, pero recién de grande asocié esto al mecanismo de aquellas pinturas. Incluso darme cuenta de esta relación me ayudó una vez a concebir un objeto después de haber estado muchos meses sin laburar. Fuimos a San Nicolás con Gustavo Bruzzone a visitar a Benito Laren. Para mí ese viaje resultó el corte a una sequía creativa y el origen de justamente *El regreso de San Miguel*, una de mis obras preferidas. En este caso fui salvado, diría, por una medallita que encontré tirada en la calle de ese pueblo, con la figura de San Miguel y el diablo. Las figuritas eran estilizadas y graciosas. Me recordaron a Botticelli, a unas obras que relataban una historia en varias escenas al estilo de un cómic. Al día siguiente, ya en la ruta de regreso a casa, le conté a Gustavo como sería la obra. De golpe la había visto: consistiría en tres globos de vidrio alrededor de un caño para colgar del techo, arriba el más pequeño sería una explosión, más abajo el mediano se llamaría "lágrimas en la lluvia" por una frase del final de *Blade Runner;* y la tercera y principal sería la batalla final entre San Miguel y el diablo.


La creación del mundo, Bosch

Cuando ves obras del Renacimiento, pienso por ejemplo en *El pago del tributo* de Masaccio en la Capilla Brancacci, te das cuenta que está ordenado con un sentido narrativo: hay un antes, un durante, un después. El cine es de alguna manera la culminación técnica de siglos de investigación en ese sentido. ¿Usás algo del lenguaje del cine para abordar tu propia imagen?

Venía haciendo hacía varios años obras que obligaban a la gente a acercarse y esa dirección que le daba al cómo mirar la obra me parecía cinematográfica. Todo el pasaje que uno hace hacia un detalle es un traveling y un zoom. *El regreso de San Miguel* fue un encuentro de vuelta con esos pintores del Renacimiento. Un homenaje a Boticelli. El Bosco es otro bien narrativo, con infinidad de detalles, que lo hace mas cinematográfico aún. Me encanta y es uno de mis ídolos. Yo igual creo que siempre estoy contando algo, aún en las obras en que no lo puntualizo con evidencia, y que además soy más austero como en mis últimas cosas,


El Regreso de San Miguel, 1997

creo que siempre hay un tipo de narración en lo que hago, aunque solo se trate de formas o texturas, de una curva mínima, de un pulido, como que siempre lo que hago va hacia determinado lugar, y que ya en ese recorrido casi obligado del que mira hay una narración. Las pinturas del Bosco tienen todo eso.



Laburando en barcito de Geribá, Buzios, 1982



Intervenciones artísticas con Orlando Rafael, Alexandre da Costa y Ricardo Basbaum, Río, 1984



Para recaudar hacía retratos por encargo, Río, 1983-1986

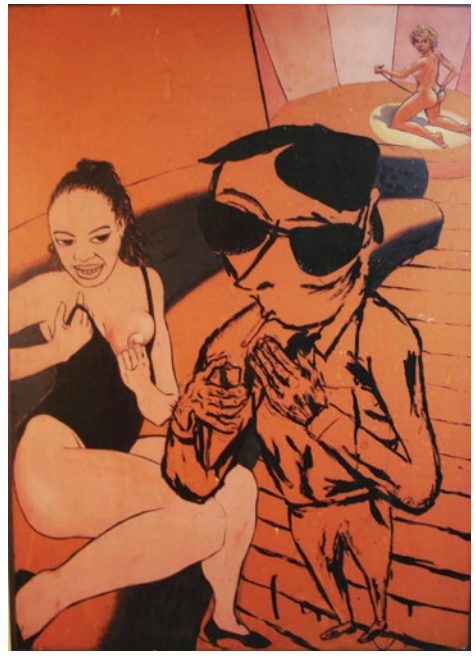
Desde cero...

En 1979 y después de pasar por situaciones muy graves —detención, padre preso— te fuiste a Brasil. ¿Tenías en mente instalarte a largo plazo? Y por otra parte, ¿pudiste integrarte, tener diálogo con otros artistas allí?

Cuando llegué a Buzios, lo consideré un paraíso. Lo que empezó como un paseo, un viaje de visita, se transformó en no querer volver a la Argentina, cosa que hice recién de manera esporádica cuando llegó la democracia y definitivamente casi ocho años después.
Luego de dos años en Buzios precisé ciudad y conectarme con gente para desarrollar mis intereses artísticos así que me mudé a Río. La verdad es que integrarme en Brasil fue imposible. Lo que yo hacía era muy "antropológico" para ellos. A mí me gustaba el arte popular y mis conocidos estaban en otra. Lo popular estaba pasado por Oiticica. Había una movida transvanguardista como en todos lados pero lo que más interesaba era lo conceptual o lo muy formalista. Yo me copaba con Iemanjá, el samba, el carnaval y esas cosas. Y a ellos les resultaba folklórico, turístico. Y tenían razón. Disfruté la playa, la gente, la música. Del mundo del arte cada vez menos. Por eso a partir de determinado momento comencé a venir una vez al año acá. Durante esos años entre otras muestras colectivas en Buenos Aires expuse con Gustavo Marrone, Martin Reyna, Sergio Avello, José Garófalo y Alejandro de Ilzarbe en un rejuntado que llamamos "Los últimos pintores".



Volley, 1987, 35 × 35 cm



Sin título, 1987, 60 × 40 cm



Laburando con Pablo Suárez en 1988, Buenos Aires



Sin título (Baijinho), 1985, 18 × 22 cm, mi primera venta en el medio artístico



Aníbal, o la descomposición afectiva de un muerto, 1986, MAC, Bogotá

¿Cuáles fueron las condiciones de tu vuelta a Buenos Aires?

Yo había venido de Rio en el 87', sin un mango, sin saber dónde vivir, sin nada. Me instalé de querusa en el taller de Cangallo[2], escondido en uno de los cuartos gracias a Gustavo Marrone que además me invitó a una muestra que él tendría junto con Cristina Schiavi en el Recoleta[3]. Dije sí, me tiré de cabeza. Pensé que tenía que agarrarme de eso. Era el salvavidas. Empecé a trabajar frenéticamente haciendo cuadros gigantes. Y con la estrecha cercanía de Suárez y su apoyo logístico salió algo muy impactante y llamativo que fue muy bien recibido. No podía sentirme mejor.

Recién mencionaste el Taller de Cangallo donde trabajaron entre 1978/79 en la realización de marcos con Pablo Suárez. Viste trabajar directamente a artistas que eran muy sólidos y divergentes entre sí. ¿Qué recordás de esa experiencia?

En esa etapa estaba Kenneth Kemble, con sus alumnas y un whisky en la mano. Yo me veía bastante influenciado por Pablo, y Kemble no era de su interés, y tampoco del mío. Tenía una obra muy seca, dura. Usaba p*atterns* y en eso había algo que no me gustaba. Lo recuerdo como alguien muy prolijo, un ilustrador. Sus obras informalistas después me interesaron más. Era medio académico y para mí, la palabra Academia era una muy mala palabra.

[2] El taller de Cangallo fue una casona en la que compartían sus talleres Victor Grippo, Keneth Kemble, Emilio Renart, Alberto Heredia, Oscar Smoje y Osvaldo Giesso desde finales de los 70. Estaba ubicado en Cangallo 1227 (hoy Presidente Perón).
[3] *Harte, Marrone, Schiavi*, CC de la Ciudad, Buenos Aires, 1988.





Harte-Marrone-Schiavi, 1988, CC Recoleta

Estaba también Alberto Heredia, que era genial. Me encantaba. Era un personaje muy lumpen, todo lo contrario a Kemble. Kemble tenía el taller más lindo a la entrada, y a partir de ahí iban empeorando hacia el fondo. El peor era el de Pablo, aunque el de Heredia era bastante horrible. No tenía un mango, se peleaba con todo el mundo, se le caía la dentadura cuando se reía, era desopilante. Tenía un sentido del humor perverso. Con Pablo se llevaban bárbaro. Su taller de entonces tenía muchos de esos armarios plateados con pintura de aluminio, medio fetichistas. Era un tipo que en sus comentarios remarcaba también que estaba peleado con el *establishment*, como Pablo. Y yo estaba de ese lado. También estaba Emilio Renart, a quien le enmarcamos algunos dibujos, y Víctor Grippo.

Volvamos a tu retorno a Buenos Aires, en 1988. ¿Qué imagen estabas gestando en ese momento?

Yo venía produciendo imágenes con un espíritu algo así como popular y regional y produciendo un cambio hacia lo objetual. Los meses siguientes de la muestra con Marrone-Schiavi continué haciendo objetos pequeños siguiendo con el espíritu de la etapa pop. Tal vez entre lo último haya estado la *Pizzería Harte*[4]. Era una instalación de características culinarias que parodiaban por un lado la idea de que algo era bueno si se vendía mucho y a la vez a una moda de por entonces: la idea de serie en la producción artística. Vista desde ahora parece una ofrenda al viejo gurú. Años después hice otra con una idea similar, esta vez con una con una salchicha verdadera clavada en la pared al lado de un molde de siliconas con una frase como slogan publicitario: "siempre la misma, siempre diferente", era un poco más jodida. Pero volviendo al 88, recuerdo después de la *Pizzería*, ya sería en el 89, intentos de volver a la pintura con un par de cuadros nuevamente sobre tela. Hubo uno muy feo que preparé para un salón y que por suerte fue rechazado y después la nada. Me conecté de a poco con algo nuevo, sin planes. Empecé a jugar con materiales encontrados o comprados, sin pretensiones, con inseguridades y con bajas expectativas. Cuando sentía la necesidad de puntualizar algo con una figura humana me retrataba.

[4] *Pizzería Harte, Artículos de arte*, 1988, telgopor pintado, ojos de vidrio, bandejas y cajas de cartón, luz fluorescente, instalación de medidas variables.

En *Pizzería Harte* introdujiste la autorreferencialidad con el uso de tu apellido en el título de la obra. Después empezaste a trabajar explícitamente sobre el autorretrato.



Sin título, 1988, 10 × 14 × 8 cm

Había algo terapéutico en este exorcismo. Pero concientemente el autorretrato surgió porque el uso de las figuras humanas me molestaba formalmente, sentía que llamaban la atención más de lo deseado.
Había además llegado a la ridícula conclusión de que representar a un ser humano era una responsabilidad extra. Hacer un retrato de alguien, era como necesariamente estar hablando de otro, era algo que quedaba afuera de mí y eso me excedía. No me dejaba concentrarme en mí. En fin, creo que me perseguía con estas consideraciones porque finalmente resonaban en un universo que debía abandonar, en un pasado que se me había agotado. Supongo que se trataba de una reacción contra el universo de Pablo, poblado de invocaciones a la condición humana y social.

El autorretrato me dio impunidad. Lo usé de cualquier manera, sin tener en cuenta sus implicancias y simbologías tradicionales. Llamé autorretrato a una fórmica rota con ojos de vidrio, a una tira de huevos con picos de pato, a un chorizo con hocico de perro. Cada cosa que parecía un ser, era yo y a la vez representaba al género humano. Precisaba creer esto para no detenerme y para despojarme, para sentirme solo con los materiales.
En *Arrojado al vacío*, un autorretrato que graficaba mi sensación de caída libre, se produjo algo que me interesó más claramente a partir de entonces: la importancia del material en la generación de ideas y su poder de influencia en las transformaciones que iban sucediendo. La imaginación dependía del material elegido, todo estaba ligado. En este retrato el cuerpo de la figura está representada con agujeros que se proyectan agujereando el fondo también como dejando ver la pared. El nivel de importancia del registro del material y de la fantasía empezaba a ser similar, se mezclaba en la superficie.



De la sala al comedor, 1989, 6 × 40 × 25 cm



Pizzería Harte, Artículos de Arte, en revista del CC Recoleta para las Jornadas de la Crítica, 1988, CC Ciudad de Bs As



Mi Amigo Especial, 2017, MCMC

El extraño mundo de Miguelito

En 1989 hicieron la primera muestra Harte-Pombo-Suárez en la Galería del Rojas. ¿Cómo surgió la posibilidad de hacerla?

Se le ocurrió a Pablo. La relación de Pablo con Marcelo ya existía. Cuando Pombo estaba exponiendo en el Rojas, Pablo me dijo "Tenés que ver la muestra de un tipo genial, Marcelo Pombo". Fui a verlo y obviamente me pareció genial, él me cayó divino, la obra me encantó y Pablo esa misma tarde dijo: "Tenemos que hacer algo juntos, me encantaría exponer con vos y con Miguel". Fue muy jugado de su parte porque yo estaba pasando por una crisis en la que no sabía qué carajo hacer.

¿Cómo era la relación entre los tres?

Los tres fuimos muy unidos, sentíamos que estábamos elaborando algo que excluía al resto, nos reíamos de esa pretensión nuestra pero la verdad es que nos sentíamos autosuficientes. Nos juntábamos cada tanto pero de manera muy intensa,



Idishe Mame, 1988, 200 × 170 cm



Con Pombo y Pablo Suárez, retratados por Alberto Goldestein

Pablo era un provocador de interminables charlas y frente a Marcelo, que es muy agudo y sorprendente, me hicieron partícipe de reuniones maravillosas.
Marcelo trataba de definirse frente a Pablo. Tenían agarradas importantes. Era muy divertido escucharlas. Tanto Marcelo como Pablo estaban permanentemente elaborando cuestiones de su obra, del lenguaje. Eso era genial. Lo hacían uno en relación al otro, y yo lo hacía pero no sé si en relación a ellos. Yo estaba en una ruptura con lo aprendido de Pablo. Era una ruptura secreta, silenciosa, sin enfrentamiento.
Pablo era nuestro catalizador, y a la vez nuestro "separador". Con el correr de los años, no paraba de hablarme bien de la obra de Marcelo, de lo genial que era y de lo bien que le iba. Y a Marcelo le hacía lo mismo conmigo. Con Marcelo nos reíamos de eso.

Decías que en ese momento estabas pasando por una crisis. ¿Cuáles eran los conflictos que la estaban generando? ¿Hacia dónde empezaste a ir después de la crisis?

Pablo antes de pasar a ser un colega, unos meses antes diría, fue lo que sería mi maestro, mi guía o lo que fuera, yo siempre le había dado muchísima bola, fue inevitablemente para mí el condicionante de lo que yo había hecho hasta entonces. Evidentemente lo que venía haciendo no respondía a algo muy mío, que saliese de mi cosa esencial. Lo supe porque no sabía por dónde seguir, porque seguir era posible solamente con voluntarismo o con trucos. Sentía que me volvía Suarez-dependiente.



Harte-Pombo-Suarez en el Rojas, 1989, afiche de Fernando Polanco



Autorretrato con mano vendada, 1989, 70 × 50 cm

Esto ya me había pasado muchos años antes y fue muy frustrante verme de nuevo en lo mismo. En ese entonces, pocos meses antes de la muestra del Rojas, de conocerlo a Marcelo, yo estaba frente a mi conciencia con una especie de ultimátum, al hecho de que si quería existir por mí y no volver a toparme con ese callejón sin salida, tenía que construirme diferente. La verdad es que esos meses anteriores llegué a sentirme tan mal que me aflojé como quien tira la toalla. No le encontraba la vuelta y no tenía esperanza. En relación a Pablo, con quien compartía el día a día, precisaba algo en lo que él no pudiera opinar. Cosa que finalmente sucedió.



Sin título, 1989, 50 × 60 cm

Agarraba un cacho de fórmica y le pegaba un cacho de telgopor. Probaba cualquier ridiculez combinando materiales y diseños en montajes pseudo minimalistas, agregaba ready mades, pero sobretodo nada tenía un sentido aparente, era medio kitsch tal vez, por decir un nexo posible con lo inmediatamente anterior, pero todo parecía ser contrario a sus intereses, y no es que yo lo hacía para provocarlo, no me hubiera animado creo, me salía casi a pesar mío y por suerte el supo respetarlo… Desde ese momento jamás volvió a hablar de la obra, ni a opinar, ni preguntar.

¿Nunca más?

Nunca más como lo había venido haciendo hasta entonces. Nunca más en los siguientes veinte años que duró la relación. Exagero, pero creo que él debió estar desconcertado con mi obra nueva… y a pesar de eso se le ocurrió armar esta muestra que finalmente me terminó fortaleciendo y sacando para siempre de aquellas crisis. Recuerdo que además por entonces yo también deseaba que saliera algo que se opusiese a los años 80', al expresionismo, a la mancha, al gesto pictórico, que a esa altura ya era algo muy de mercado. Se había instalado la idea que eso era el gran arte y eso ya me parecía una paparruchada, un cliché. Creo que lo interesante fue tener algo a que oponerse. Un móvil.

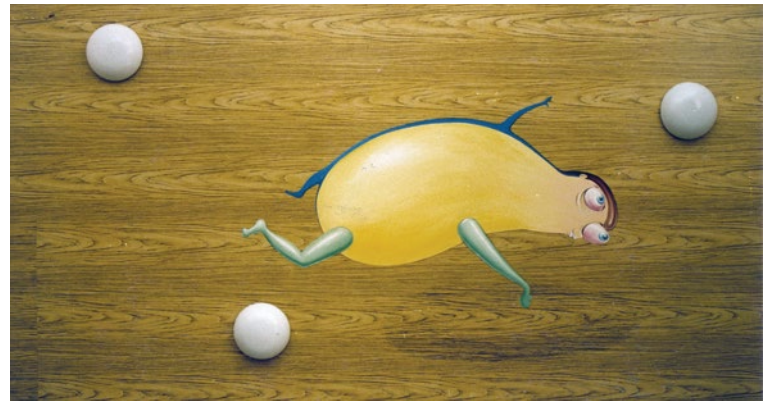


Sin título, 1989, 90 × 40 cm

Ese primer Rojas puede entenderse como una articulación entre los grupos que empiezan a trabajar en los 90 y el underground que venía de los años 80. ¿Compartiste algo con Batato Barea, Umberto Tortonese, Alejandro Urdarpilleta que actuaban en el Rojas?

No, casi nada con ellos. En los 80 venía cada tanto de Río, pero me llevó bastante dejar de sentirme de afuera, no conocía el rock argentino ni la movida de Buenos Aires y estaba enganchado con Pablo y con otra época. Igual tenía mi grupo de pertenencia y bastante del under curtí porque era inevitable, era todo lo que había pero me quedaba mas bien en la mía. No conocía del todo bien los códigos y además era tímido. Gumier escribió más tarde un texto de una de las muestras que hicimos con Pablo y Marcelo. Se llama "El águila, la gallina y el huevo"[5] y yo era el huevo. Hacía rato que venía siendo como un huevo.

[5] Gumier Maier, Jorge. "El águila, la gallina y el huevo". *Harte-Pombo-Suárez II* (catálogo exposición), CC Recoleta, 1990.



Sin título, 1990, 90 × 190 × 13 cm

¿Cómo percibís tu propia historización dentro de la escena asociada al arte de los 90? Por ejemplo, hace poco se hizo en el Blanton Museum of Art de Austin[6], Texas, una exposición colectiva sobre los artistas que exhibieron en el Rojas durante los 90. ¿Cómo vivís esa inclusión u otras exclusiones?

Haber estado fue muy bueno, un orgullo. Y no me parece menor que me identifiquen con una época que dio artistas más que interesantes, para mí muy importantes. Pero no me siento parte de una movida o representante de una línea, menos un seguidor de una idea. Tampoco la hubo. No sé muy bien qué es lo que se ve, cómo se ven mis cosas en este tipo de panorámicas. Nunca entendí bien qué tengo que ver con la mayoría de mis contemporáneos, ni con las definiciones de *Arte guarango* o *Light*. Creo que todavía sólo estamos amontonados en un cajón generacional.



Harte Pombo Suárez II, 1990, CC Recoleta

[6] *Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires*, febrero a mayo de 2011, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EE.UU.



Sin título, 1990, 30 × 30 × 30 cm

Tal vez con el tiempo se forme la conciencia de que este vacío hay que llenarlo, yo estoy seguro que va a pasar. Ser excluido de lecturas y de muestras es un trabajo aparte con la vanidad, con el ego. Acepto que mi obra no le gusta a toda la gente. A mí también me gusta la obra de pocos. Tengo una percepción de lo que soy, sé que mi obra tiene un lugar dentro de mi generación y percibo que me podría insertar en ciertas tradiciones. Iommi, por ejemplo, habló mal de mi obra a mediados de los 90, porque le recordaba a Kosice. No estuvo nada mal. Con el tiempo vi como valioso ese tipo de asociaciones aunque fuesen para ningunearme. Pero fueron contadas, y no por gente que se dedicara a escribir. Históricamente también podrían haberme asociado con Fontana o Santantonín por intereses espaciales en otras épocas con el espíritu lúdico de la juguetería Madí, en otras con el humor popular de Molina Campos o el más retorcido de Suárez, o con el mundo de Emilio Renart… Estaría bueno ir armando líneas, tradiciones, un cuerpo grande con todas las posibles relaciones en el arte argentino, desde los comienzos.

¿En qué contexto empezaste a vender obras? ¿Tenías presente la idea de pertenecer a una colección privada o al acervo de una institución pública?



Sin título, 1989, 70 × 50 × 25 cm

Para mí, a comienzos de los noventa, el summum era que Laura Buccellato me acepte en el ICI[7]. Casi me incluye en la muestra de inauguración de su gestión pero se arrepintió a último momento y pasó más de un año hasta que se decidió. Decía que me tenía en capilla, hasta que a la segunda muestra que hicimos con Marcelo y Pablo en Recoleta, me aprobó. Entonces hicimos ahí la muestra con Marcelo. Exponer ahí ya era mucho. Pero hasta entonces para mí no existía la idea de que le podía vender una obra a alguien en particular o tener acceso a un coleccionista y menos a una institución. Era un deseo pero de algo más bien lejano. Tampoco me preocupaba, yo laburaba haciendo pintura de paredes y estaba bien con eso.

[7] El ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana), hoy CCEBA, fue creado en 1988. Laura Buccellato fue su sub directora entre 1988 y 2002.

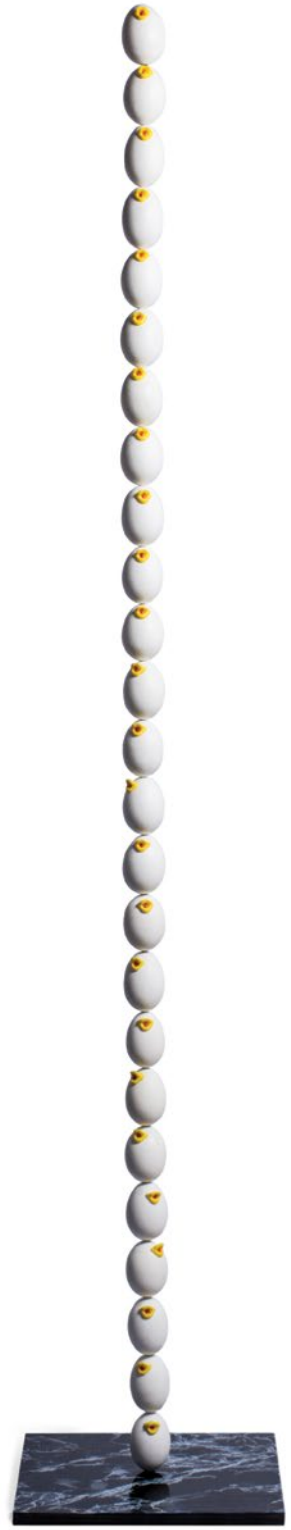


Sin título, 1989, 160 × 80 cm

Gustavo [Bruzzone] fue el primero que tuvo una buena cantidad de obra mía. Obras de años anteriores que por entonces estaba por tirar, las tenía en casa y le dije a Gustavo que ya no tenía lugar y que iba a tirar las obras grandes.

¿En serio ibas a tirar todo?

No sé si las hubiese tirado pero tampoco pensaba que pudiese venderlas algún día y eran muy aparatosas y delicadas. Gustavo me dijo que me las tenía en su casa. Esa fue la primera relación que tuve obra-coleccionista, aunque él no fuese todavía un coleccionista. Él estaba empezando también y me hizo el favor de tenerlas. Años después, cerramos el negocio.



Sin título, 1990, 170 × 30 × 30 cm

Cuando hicimos la tercera muestra con Pablo y Marcelo en la Fundación Banco Patricios se vendió casi todo. Ahí conocí compradores con aire de coleccionistas. Fue inesperado, de golpe. Al año siguiente, en el año 92, expusimos con Pombo, Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros y Eduardo Álvarez en Ruth Benzacar y también vendí casi todo. Ahí tomé consciencia del mercado del arte, de ser elegido para ser parte de algo nuevo para mí hasta entonces. Y pude dejar la pintura de paredes.

Te encontrabas entonces en el triángulo codiciado de los 90: Rojas/ICI/Ruth Benzacar. Las cosas estaban funcionando, vendías tu obra y podías dedicarte plenamente a ella. ¿Cómo te encontraste en esa situación? ¿Era estimulante, te divertía? ¿Tu obra se vio afectada por este contexto?

Una vez que llegué a Benzacar en 1992, me pregunté "¿y ahora qué?". Ya había expuesto en todos los lugares que había querido, desde lo mas outsider hasta llegar a la mejor galería. Ya no era tan divertido. De hecho, siempre me divirtió más hacer muestras en espacios desconocidos. Repetirme en espacios ya de por sí me quita emoción. Por otro lado, de alguna manera, me encontré solo en ese lugar.

Hasta llegar a Ruth todas mis muestras habían sido colectivas. Ahora tenía que inventarme algo solo. Había terminado una época y me costaba reubicarme, seguir. Sentí una baja en la tensión y tuve varios parates y cambios de rumbo. Empecé a incursionar en los objetos complejos, en nuevos materiales y otros procesos, en obras con mecanismos y efectos tecnológicos. En aquellos años me fui convirtiendo en alguien muy laborioso, como si fuese un relojero. Empecé a trabajar solamente si ya había una fecha, y con la soga al cuello para cumplirla. Producía poco pero obras muy condensadas. Por entonces no podía y no me interesaba tener ayudantes, me gustaba aprender todo lo que necesitaba y hacerlo yo. Varias veces me empantané, sin un mango. Por esos años de sequía económica me enganché jugando ajedrez a diario con Claudio Baroni y de copado que estaba con el tema se me ocurrió hacer piezas torneadas a mano, para un juego que iba a ser a la vez un objeto lumínico de mesa. Me llevó meses desarrollarlas. Me sentaba en el patio a hacer eso, como un laburo de preso. Vivía del aire prácticamente. Empezaban épocas de trabajos obsesivos.

A partir de ese momento que señalás, cuando empezás a trabajar desde otras premisas, a finales de los 80 tu trabajo parece anclarse cada vez con mayor insistencia en el sentido laborioso, en la concordancia entre el diseño y la realización.

Gran parte de mi obra es ese punto. A veces creo que está todo ahí: en el sentido de lo laborioso. De cualquier modo, no siempre llego a donde quiero. No me preocupa eso, me dejo llevar por lo que va sucediendo. Me gusta pensar que puedo ser una máquina trabajando, pero una máquina que no tiene una orden muy clara. Me interesa que luego la cosa sea leída como algo indefinido entre lo industrial y lo orgánico. Tal vez este sea



Autorretrato Larval, 1992-1999, 130 × 22 × 22 cm

el objetivo inalterable en los últimos años. Y para esto trabajo mucho con los sentidos, con el tacto, con la vista, con estar con el objeto, reconocer el cuerpo, ir descubriéndolo. El objeto ya está pero lo voy reconfigurando hasta que sea perfecto para mí: muchos pequeños agregados de material para generar cambios mínimos pero inevitables, mucha lija; detalles en formas simples que se perciben menos pero en donde reside el laburo.

Últimamente me jode bastante la inclusión del color en las obras. Soy daltónico. Soy inseguro con los colores. Imaginaba formas con colores claros pero en general no funcionaban. Las mismas cosas oscuras me gustaban mucho más. Así empezaron a aparecer formas ya pensadas como oscuras, ligadas a la noche, a cosas que se perciben de manera intuitiva, a tientas como en la oscuridad. Recuerdo que ya en la época de los primeros martilux dije que me sentía como si estuviera en un submarino guiado por un sonar, sin saber muy bien adónde iba…

Lo de ahora vuelve a unirse con aquel espíritu, donde no estaba muy seguro de lo que estaba haciendo ni diciendo. Aunque hoy soy capaz de ver lo que hice y reconocer un poco más lo que voy haciendo, volví a esa cosa oscura en ese punto, más táctil, de ciego. Un espíritu de trabajo. No solo pensar, no solo programar, acompañar el movimiento. Y eso que siempre me consideré alguien muy visual.

Para tu primera exposición individual en Ruth Benzacar en 1998, Ernesto Montequin escribió el artículo "El extraño mundo de Miguelito"[8], donde establece conexiones con tu obra *El Jardín Filosófico* y el lenguaje alquímico y habla de "una apropiación celebratoria de uno de los mitos de la alquimia tradicional: el legendario Árbol de la Vida en el que se unen lo masculino y lo femenino con todo su repertorio binario y simbólico (el sol y la luna, el oro y la plata, etc.) y que custodia entre sus raíces un lago de mercurio, sustancia mítica cuya posesión otorga el conocimiento de todos los misterios del universo y también la capacidad de transmutar los metales en oro puro". ¿Ese acercamiento para vos fue más o menos fortuito o formó parte de un horizonte de lecturas-imágenes frecuentes en tu imaginario?

Mi relación con este lenguaje es superficial, es sobre todo a nivel de imágenes. Siempre tuve curiosidad por cuestiones de tipo esotéricas, pero nunca llegué a profundizar. Me gusta el simbolismo en general. Algo que siempre me entusiasmó fueron los pintores simbolistas, por raros. Lo que me interesa también de esos artistas es su carga especial, medio al borde, en una frontera con la locura. Las imágenes de los libros de Alquimia y de ese tipo de filosofías herméticas también te predisponen a la rareza, a lo que se percibe pero no se ve. El otro día estaba viendo unas pinturas alucinógenas de un libro que se llama *Imágenes de Ayahuasca* o algo así. Me gustaron. Tienen una vibración loca, cercana a lo psicodélico. Vibran por el color, pero también por la manera de condensar sentido con símbolos.

Larvas de dinosaurios y agujeros negros

Hace un rato recordabas haber enmarcado una obra de Emilio Renart en el taller de Cangallo. En alguna oportunidad se ha citado cierto parentesco entre tu obra y la suya, una conexión en un plano formal dada por el uso de las formas orgánicas, redondeadas, como de magma, que se expanden del cuadro hacia el espacio. ¿Para vos es un referente más o menos explícito?

[8] Montequín, Ernesto. "El extraño mundo de Miguelito". En Radar, Página/12. Buenos Aires, 15 de noviembre de 1998.



Detalle de *Sin título*, 1992, 120 × 90 cm

Sí, en aquel entonces yo tendría 16 años y habíamos enmarcado con Pablo algunos dibujos de Emilio; meses después, influenciado por su imagen y técnica, casi que directamente lo copié. Usé un tratamiento parecido a sus cráteres para hacer el dibujo de una grieta, con el agregado del retrato de una mujer, algo súper cursi que presenté en un salón. Fue en la adolescencia. Pero no recuerdo haber visto otras cosas de él hasta mucho tiempo después. Una vez estaba en el Museo de Arte Moderno, sería en el año 2000, viendo una muestra de la colección y vi un cuadro mío. Me llamó la atención porque no recordaba haberlo dado en donación. Me acerqué a ver quién era entonces el coleccionista que lo había donado y… ¡era una obra de Emilio Renart! Pegué un salto y me alejé rápido. Pensé que sería un papelón que a alguien pudiera pasarle lo mismo. Luego de esta experiencia y viendo toda la obra de Emilio, sobre todo los *Bio-Cosmos* que me encantan, me di cuenta del gran parentesco y lo reconocí a él como un referente, quizá el más importante que tengo dentro del arte argentino. De hecho lo puse en el catálogo del Bellas Artes, tengo mucho que ver con él.

Si pensaras en tu obra como devenir de situaciones, imágenes, elementos que aparecen, desaparecen, reaparecen, ¿qué se fue, qué retorna, qué permanece?

A lo largo de todos estos años fui abriendo un abanico de intereses que fui desarrollando de manera paralela, tal vez para no aburrirme. Lo cierto es que este abanico ha ido creciendo, y aunque pasé mucho tiempo sin retomar ciertas cosas no significa que las haya abandonado. Pero hay mecanismos recurrentes desde el comienzo. Por ejemplo, para llamar la atención del desprevenido, el método que usé desde joven, cuando hacía obra expresionista y que terminó instalándose fue el de puntualizar algo para captar al espectador y obligarlo a acercarse. También creo que con el mismo objetivo traté a mi obra desde el inicio con humor: me interesó que el espectador pueda jugar, al menos con la mirada, y que pueda encontrarse con algún elemento lúdico, algo malvado o burlón, que establezca complicidades. Mi mayor fantasma fue ser un artista solemne. Hoy esa cualidad del humor está bastante apagada en mis cosas, ya no me pesa esa idea.

Los agujeros aparecieron también en la época expresionista y reaparecieron años después como grietas en fórmicas, después en algunos cuadros martilux y cada tanto en objetos. También como tajos y conductos durante los 90, y durante la década siguiente tuvieron su mayor desarrollo. Exploté de muchas maneras la idea de que tras la superficie hay un mundo por revelarse. Los autorretratos empezaron a finales de 1989 y hasta 2008. Los hice en muchísimos formatos, y si bien ahora están suspendidos, es difícil que desaparezcan del todo.

Las inclusiones en resina y el uso de insectos aparecieron a comienzos de los 90 y siguen desarrollándose, cada vez mas preciosistas. Creo que también podría leerse como continuidad el instalar relatos entre lo humano y lo material, lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo industrial.



Lámpara Esquinera, 2001, 178 × 65 × 65 cm

También se dio en su momento la idea de hacer esculturas que supusiesen objetos útiles, mobiliario. Lámparas de pared, los estantes, un perchero. Comenzó cuando empecé a trabajar con fórmica, conciente de que ese material había sido sacado de contexto; y entonces traer lo doméstico-utilitario al mundo de mis objetos y mantener esa rareza. Me gustaba sentir que lo que hacía se confundía con el entorno, hacer una obra que nadie se de cuenta que era una obra, y no solo porque era muy tímido y estaba elaborando algo que si nadie lo veía como arte mejor.

Recuerdo muchas obras que contienen algo del tema agua. Desde un gomón con Iemanjá y cataratas con pescados sobresaliendo en la caída, como jugando y corriendo peligro hasta otras con líquidos o agua verdadera como la de una fuente muy barroca de no hace tanto. Otra, un homenaje a Pelopincho y Cachirula. Entre el pop y la juguetería.

¿Los personajes de la revista *Anteojito*?

Si, me encantaban. Estaban cayendo de una catarata como de pintura y colores, era un chiste a los 80. La catarata neo expresionista.

Un biombo de telgopor entelado de 2x2 m. Las pizzas de *Pizzería Harte* tienen una anchoita, después hice unas latitas con otras anchoitas. También un autorretrato que se llamaba *Río Seco*, donde yo estaba atravesado por un río. Después, puntualicé seguido los trabajos sobre fórmica con gotas de resina o vidrio que a veces suponían sudor o lágrimas. Y ni hablar de toda la obra hecha con martilux, con ese aspecto líquido. No me cansé de encerrar insectos y mundillos dentro de burbujas o masas de aspecto acuático. Fui contemporáneo de *Jurasic Park*.

En la película, esos primeros planos de las gotas que son el germen de los dinosaurios parecen una obra tuya de esa época. El imaginario de la ciencia ficción es un referente en tu trabajo, pero ¿aparece explícitamente en tu obra?

Me gustan ese tipo de historias. De chico me fasciné con *La mosca*. La imagen de la miniatura de científico gritando me dio miedo. La voluntad de alterar la naturaleza, de pervertirla, era atrayente. Tiempo después le hice un homenaje: en una mesita como de picnic y en una gran burbuja puse tres moscas que rodeaban a otra muy muy grande, con una cabecita como autorretrato. La ciencia ficción me cautivó de chico, las historias de Verne, las historietas o películas como *La guerra de los mundos*, *La máquina del tiempo*, *Tierra de gigantes*, *La dimensión desconocida*. La idea del viaje a través del tiempo me fascinaba, veía casi a diario *El túnel del tiempo*, todo eso me copaba.

Hablás del túnel del tiempo y me gustaría preguntarte sobre esa zona de tu trabajo dominada por los túneles, pasajes o cuevas. Los pliegues, orificios, texturas de muchas de tus obras establecen asociaciones sexuales en el espectador, suelen ser una proyección bastante explícita. Para vos, ¿con qué se ligan esas imágenes ?



Rampa mortal, 2001, 70 × 160 × 50 cm

Cuando hago los agujeros pueden ser tanto orgánicos como espirituales. Sin duda, se relacionan con lo sexual. Los agujeros como orificios corporales, muchas veces llego al borde de que lo sean. Pero no quiero cargar todo ahí. También son pasajes hacia otro lado: agujeros negros, agujeros cósmicos, portales. Pueden estar relacionados con lo orgásmico y también con la muerte. La imagen del agujero que más me pesa es la sensación de vacío.

En otra asociación, recuerdo la foto de un agujero de bala en una cabeza. La piel alrededor del agujero parecía una cuestión hemorroidal, es decir, la herida de bala parecía un ano con hemorroides rodeado de pelos.





Miguel Harte, Ruth Benzacar, 1998

Mi interés por lo sexual nunca decayó. Existió desde mi primera aproximación al arte clásico, o sea, desde muy chico. Apenas pude dominar el dibujo, ya en la escuela primaria, lo usé para poner cuestiones del tema a la vista, a veces de manera explícita o con intencionalidad erótica. Todavía me dan ganas de hacerlo. En este punto, lo sexual se liga con el tipo de obra que hago últimamente en la manera de explorar. La libido está puesta en avanzar sobre territorios sensoriales, el trabajo crece a ciegas con formas y texturas que se producen a medida que se exploran unas y se transforman otras. Me interesa lo sexual en mi obra cuando puede funcionar con esa organicidad, mas allá de las imágenes orgánicas. No sé, es algo complejo, no pienso tanto en estas cosas.

Los agujeros son lo que te conecta con el mundo. También pienso en el Tao: Treinta radios se unen en el centro; gracias al agujero podemos usar la rueda. El barro se modela en forma de vasija; gracias al hueco puede usarse la copa. Se levantan muros en toda la tierra; gracias a la puerta se puede usar la casa. Así pues, la riqueza proviene de lo que existe, pero lo valioso proviene de lo que no existe.

Son pasajes, conductos por todos lados. Mi trabajo tiene que ver con cuestiones acerca de lo vacío. El agujero es contundente, oscuro, no le ves el fondo. Es paradójico porque es denso y al mismo tiempo es nada. Por ahí, como dijiste, los agujeros como canales, por vacíos, posibilitan comunicar con todo. Pero también son el pozo existencial en el que podés caer y ser devorado por un gran bicho. Hay algo metafísico del orden de lo infinito en la idea del agujero. Por eso no quiero que un agujero se lea solamente desde lo sexual, aunque tampoco solo en su aspecto metafísico. Dicho así, sería una gran pretensión.

Un entomólogo piadoso

La entomología fue un punto central en tu obra, un medio, una herramienta para desarrollar narraciones. Leí que cuando estabas en Córdoba se pegó una polilla en el cuadro y retrospectivamente la ubicas como un inicio de tu trabajo entomológico.

Sí, tengo una foto de esa obra. Hacía bastante que estaba trabajando con insectos cuando encontré esa foto junto con otras fotos familiares. Me sorprendió como algo premonitorio. Todo empezó en el 91-92, un poco después de trabajar con huevos empecé a usar gotitas de resina sobre fórmica y se me ocurrió incluir dentro de las gotas unas pequeñas larvas que fueron desarrollando un personaje, figurado nuevamente como autorretrato. Un día, entró zumbando al taller una mosca gigante justo cuando estaba en el medio de la tirada del martilux, que es muy tóxico. Yo estaba muy ocupado pero la mosca molestaba mucho y cuando vi su tamaño me interesó inmediatamente. Le dí un cachetazo rápido, la maté y enseguida se me ocurrió la obra. A partir de ahí empezó a ser un recurso que iba a desarrollar hasta hace muy poco, durante 20 años. Por esos meses, con el descubrimiento accidental del uso que le di al martilux, ya había ido inclinando mi obra hacia la ciencia ficción. Con este nuevo accidente ese universo se profundizó. Los insectos terminaron siendo los actores de muchas de las escenas que a su vez fueron los detalles de muchas obras, la parte micro, donde casi siempre soy barroco, recargado.

La entomología es la herramienta que te permitió conectar autorretrato, cine, cómics, ciencia ficción...

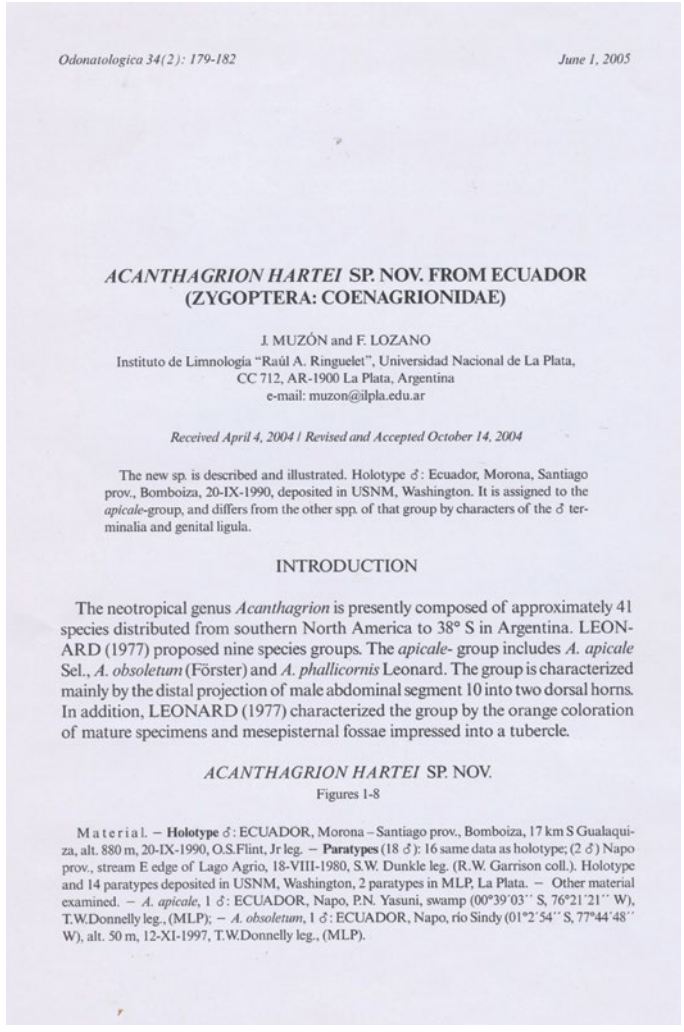


Gasparlandia, 2001



Retrato de Familia, 2001, 28 × 38 × 8 cm

Es verdad**,** al principio creaba mutantes con los insectos, pero al final casi no los intervenía. Sólo los humanizaba en sus posiciones y actividades. Mi contacto con la entomología entonces se debió a que se me empezaron a ocurrir personajes volando o nadando y para eso tenían que tener alas y era imposible hacer alas de ese tamaño. Busqué dónde conseguirlas y, a través de Marcela Cabutti, llegué hasta un entomólogo en La Plata, Javier Muzón, de quien me hice amigo. Enseguida me invitó a colectar insectos, me enseñó y además me proveyó. También Nicola Costantino me pasó el dato de un vendedor de insectos, una especie de traficante internacional al cual le compré un par de criaturas increíbles (una cabeza que



Odonatologica 34(2): 179-182 *June 1, 2005*

ACANTHAGRION HARTEI SP. NOV. FROM ECUADOR (ZYGOPTERA: COENAGRIONIDAE)

J. MUZÓN and F. LOZANO
Instituto de Limnología "Raúl A. Ringuelet", Universidad Nacional de La Plata, CC 712, AR-1900 La Plata, Argentina
e-mail: muzon@ilpla.edu.ar

Received April 4, 2004 / Revised and Accepted October 14, 2004

The new sp. is described and illustrated. Holotype ♂: Ecuador, Morona, Santiago prov., Bomboiza, 20-IX-1990, deposited in USNM, Washington. It is assigned to the *apicale*-group, and differs from the other spp. of that group by characters of the ♂ terminalia and genital ligula.

INTRODUCTION

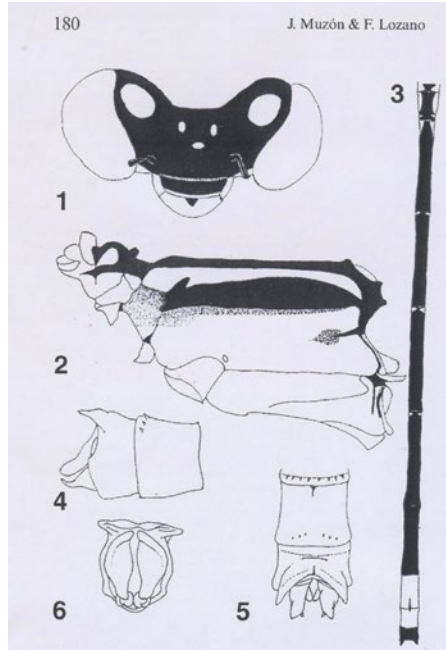
The neotropical genus *Acanthagrion* is presently composed of approximately 41 species distributed from southern North America to 38° S in Argentina. LEONARD (1977) proposed nine species groups. The *apicale*- group includes *A. apicale* Sel., *A. obsoletum* (Förster) and *A. phallicornis* Leonard. The group is characterized mainly by the distal projection of male abdominal segment 10 into two dorsal horns. In addition, LEONARD (1977) characterized the group by the orange coloration of mature specimens and mesepisternal fossae impressed into a tubercle.

ACANTHAGRION HARTEI SP. NOV.
Figures 1-8

Material. – **Holotype** ♂: ECUADOR, Morona – Santiago prov., Bomboiza, 17 km S Gualaquiza, alt. 880 m, 20-IX-1990, O.S.Flint, Jr leg. – **Paratypes** (18 ♂): 16 same data as holotype; (2 ♂) Napo prov., stream E edge of Lago Agrio, 18-VIII-1980, S.W. Dunkle leg. (R.W. Garrison coll.). Holotype and 14 paratypes deposited in USNM, Washington, 2 paratypes in MLP, La Plata. – Other material examined. – *A. apicale*, 1 ♂: ECUADOR, Napo, P.N. Yasuni, swamp (00°39'03'' S, 76°21'21'' W), T.W.Donnelly leg., (MLP); – *A. obsoletum*, 1 ♂: ECUADOR, Napo, río Sindy (01°2'54'' S, 77°44'48'' W), alt. 50 m, 12-XI-1997, T.W.Donnelly leg., (MLP).



Colectando insectos con Javier Muzón y sus alumnos, Santo Tomé, Corrientes



Etymology. – Named in honour of Miguel Harte, an Argentine plastic artist who give the first author a new and fascinating vision of insects.

MALE (**holotype**). – Head (Fig. 1). – Labium pale; labrum, mandibles, anteclypeus, genae and postocular spots pale blue, except a central black spot on the labrum posterior margin. Postclypeus black, except anterior margin and a small spot on each lateral corner, pale blue. Rear of the head pale. Antennae dark brown.

Thorax (Fig. 2). – Prothorax dorsally black, except anterior lobe brownish. Lateroventrally pale blue. Pterothorax pale blue, dark pattern as in Figure 2; venter of thorax pale. Legs: coxae and trochanters pale brown (probably pale blue in life), femora dorsally black, pale brown ventrally, tibiae pale brown with a black stripe on the basal 0.5 external surface, tarsi and claws dark brown. Wings hyaline, pterostigma and venation black. Postnodals (fore/hindwings): 12/10. Origin of R_2, forewing at sixth, hindwing at fifth or sixth. Origin of IR_2, forewing at ninth or tenth; hindwing at ninth.

Figs 1-6. *Acanthagrion hartei* sp. n., holotype ♂: (1) head, dorsal view; – (2) thorax, lateral view; – (3) abdomen, dorsal view; – (4) terminalia, lateral view; – (5) same, dorsal view; – (6) same, posterior view.

Abdomen (Figs 3-6). – Dorsal black pattern as in Figure 3. Tergites 1-2 greenish blue, pale areas on 3-6 pale blue, tergites 8-9 dark blue. Sternite 1 brown, except anterior margin and a narrow mid ventral stripe black. Sternites 3-9 brownish. Segment 10 ventrally pale, paraprocts brownish with black tips, cerci black. Horns of segment 10 as long as segment, apices acute (Figs 4-6).

Genital ligula (Figs 7-8). – Distal segment with two pairs of lateral lobes, the proximal one elongated with the apical tip rounded in dorsal (ectal) view and foot shaped in lateral view, basally with a small, pointed, caudally directed lobe; subapi-

Acanthagrion hartei Muzón & Lozano, 2005-2001 in Guala G, Döring M (2018) (ITIS), National Museum of Natural History, Smithsonian Institution



Sin Título, 1997

está en una de mis obras preferidas vino de Borneo). También amigos y conocidos empezaron a traerme cuanta libélula y grillo caía en sus manos. Aprendí a trabajarlos, a darles una posición. Hay un gran mundo artístico, gente que lo ha usado con maestría. Dos que me encantan son rusos, uno de comienzos del siglo pasado, Ladislav Starevicz, que hizo un par de películas geniales de insectos con stop motion, y Victor Pelevin, un escritor actual que me inspiró con su libro *La vida de los insectos*. Pero lo cierto es que hay mucho de la belleza del insecto vivo que cuando está muerto se pierde y da pena. Aunque sumergidos en resina vuelven a tener cierta cosa vital.

Pero reconozco que hoy me cuesta matarlos. Una vez encerré un insecto que parecía que gritaba. Era una hormiga preciosa, con una colita negra y peludita llena de pintitas blancas, suave, grandota. Creo que era una hormiga alada que en ese momento no tenía alas. La encontré caminando en la playa y no me animé a matarla. Cuando salís a colectar insectos vas preparado para finiquitar el asunto más tarde, terminando con los insectos sumergidos en acetona, proceso que no por científico deja de ser algo engorroso. Cuando llegué a casa, la puse en un frasco. Pasaban los días y la hormiga no moría. Son muy resistentes los insectos. Un día no la vi más en el frasco. Lo abrí desconcertado y la tipa estaba oculta, enredada en el plástico que tenía la tapa. Habría querido escapar, supuse. Moví la tapa y escuché un persistente chillido que me conmovió. Me hizo acordar a aquella primera película *La mosca,* que de chico me había impactado. Me superó. Tuve que soltarla. Es ridículo pero me gusta contarlo: hoy por hoy me cuesta mucho matar insectos, me volví sentimental.

Entonces pienso en *El dominador y sus criaturas*, ese hombrecillo desnudo y rollizo que somete a unas palomas y a un espécimen inclasificable; Harte es el señor de ese mundo y se ha servido del autorretrato para construir ficciones, historias más o menos crípticas, hechas de símbolos, cavernas y elementos industriales. Como un alquimista.



Movimiento nocturno I, 2008, 82 × 265 × 25 cm



La otra mascota del dominador, 2011, 60 × 40 × 60 cm



Dominador colector, 2008, 58 × 30 × 25 cm



Brillábamos, 2008, Ruth Benzacar



La Cima, 2008



La infancia de papá, 2008,



Brillábamos, 2008, Ruth Benzacar



Com Alicia, minha mãe



Meu velho Rony, com seu irmão Jimmy



Em 1995 retratado por Gian Paolo Minelli

Para além do planeta silencioso

Uma entrevista com Miguel Harte, por Florencia Qualina

Florencia Qualina: Junto com outros sócios, seu pai, Ronnie, fundou em meados da década de 1960 a galeria de arte Vignes, onde expuseram vários dos artistas paradigmáticos desses anos, entre eles Victor Grippo, Emilio Renart, Federico Manuel Peralta Ramos, Pablo Suárez. Acredita que foi uma experiência decisiva ter uma proximidade familiar à arte em uma idade tão jovem?

Miguel Harte: Na minha casa, quando eu tinha entre seis e sete anos, havia muitos quadros, muito chamativos. Lembro-me de ter ido a Vignes uma vez e encontrar no chão da galeria umas pilhas de diários. Com o passar dos anos, soube que isso era arte conceitual, mas, naquele momento, eu via umas pilhas de diários. Vale deixar claro que meu velho não foi realmente um galerista ou marchand. Ele convenceu o seu cunhado para que contribuísse, como sócio, com um lugar muito bem localizado para estabelecer aquela galeria, com Julio Llinás[1] como diretor. A galeria estava condenada ao fracasso econômico. Funcionava alinhada com o que acontecia em Di Tella.

Durou um ano e meio e fechou porque não vendeu nem um desenho, parece. O objetivo do meu pai, eu suponho, era coroar o contato com o mundo dos boêmios que o havia fascinado nos anos anteriores.

As ideias de ruptura e vanguarda o deixavam louco. Era a única coisa que lhe importava. E se divertir, claro. O que em pouco tempo nos levou a viver atrás de projetos utópicos e rodeados de precariedade e necessidades, naturalmente.

Talvez, o fato de haver sido criado no meio de uma aventura semelhante e de maneira muito convincente, tenha relação com minha inclinação artística. Sentia que havia algo nesse espírito no qual valia a pena apostar, algo ligado à aventura. Para mim, isso tinha a ver com certas condições do artístico. Desde a época de Vignes, Pablo Suárez[2] estava muito entusiasmado com a figura do meu velho e com os anos de convivência quase familiar tudo terminou se mesclando. Isso me agregou a visão e a atividade próprias ao artista.

[1] Julio Llinás foi crítico de arte e poeta, com papel ativo no campo cultural local desde metade da década de 1950. Ligado ao grupo Siete Pintores Abstractos —formado por Rómulo Macció, Clorindo Testa, Marta Peluffo, Victor Chab, Josefina Robirosa, Kasuya Sakay e Osvaldo Borda— fundou a revista *Boa* em 1958.

[2] Pablo Suárez foi um pintor e escultor argentino (Buenos Aires, 1937-2006).

Sua infância e adolescência estiveram marcadas pelas mudanças e deslocamentos: depois de viver em Acasusso, mudaram-se para Mar del Plata e, depois de alguns anos no litoral, estabeleceram-se em Córdoba. Você pôde experimentar cedo um modo de vida contracultural em um contexto político hostil como foi a ditadura militar. O que se lembra desses anos?



Infância com meus irmãos na praia do Rio de la Plata

Os anos da minha primeira adolescência coincidiram com a colocação em prática, por parte do meu velho, dos seus ideais hippies: incluir na família os seus amigos, várias namoradas e armar pequenas comunidades críticas às normas sociais. Tudo isso me parecia muito divertido e excitante. A comparação com as vidas familiares comuns que levavam os meus conhecidos, amigos, vizinhos ou companheiros de escola me fazia acreditar que estávamos em um estágio superior, via meus velhos como tendo superado um modelo que poucos haviam sido capazes de enxergar. Eles estavam animados e eu vivia com um orgulho dissimulado. Àquela altura, meus velhos eram pais heróis que revolucionavam a instituição familiar. Quando chegou o Processo, eu, minha velha e meus irmãos já estávamos instalados em Villa General Belgrano, Córdoba, na casa de férias da minha avó paterna. Parte do círculo do meu pai se ressentiu com a nova situação. Meu velho, não. Era muito delirante e, além do mais, estava alheio às questões políticas. Não tomou consciência o perigo que qualquer pessoa corria nesses tempos, apesar da minha família estar rodeada de potenciais inimigos do regime. Sem me alongar, Pablo Suárez havia se envolvido com a CGT, havia estado em *Tucumán Arde* e ainda era um peronista convicto. Meus velhos mesmo, por serem hippies ou ridículos, também eram muito suspeitos. Mas eram vencidos pela ideia de serem intocáveis, de acreditar que, por não estarem envolvidos, então eram inocentes... Creio que meus velhos não deram por si mesmos como visados nem quando nós mesmos, parte da sua família e dos seus amigos, fomos em cana suspeitos de atividade de guerrilha por estarmos vivendo em barracas e em um par de ranchos no meio das serras grandes, um lugar que se sabia ser quente e perigoso na época.



O túnel do tempo

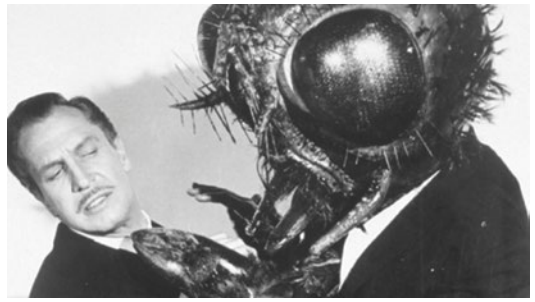


Ladislav Starewicz

Como foi sua detenção?

Lembro com clareza desse dia cinza, em que chuviscava. Fazia sete meses que estava nesse lugar quase inacessível e apareceu um grupo de milicos em um caminhão Unimog e nos levaram todos presos. As cenas do ataque e da semana em que fiquei incomunicável são como o filme *La Noche de los Lápices*.

Sua situação pessoal, familiar e comunitária depois disso será reconfigurada totalmente...



O retorno da mosca

Até esse episódio eu vivia fascinado com o círculo dos meus velhos, com a possibilidade de uma vida com esses ideais. Havia decidido abandonar os estudos no segundo ano e fui viver com uma namorada um pouco mais velha que eu nas serras, em um projeto comunitário familiar.
A conclusão violenta do projeto foi horrível, mas, de alguma maneira, foi um limite necessário para os delírios familiares. Para mim, teve o benefício de ao menos me fazer voltar a ter uma vida social mais de acordo com minha idade. Com o projeto arruinado e meu velho que ficou preso por pouco mais de um ano, nos vimos obrigados a voltar a Buenos Aires. Retomei os estudos em uma escola noturna, para adultos. Nesse colégio me fiz muito amigo de Juan e de Ricardo. Juan escrevia e estava ligado ao ERP. Ricardo desenhava e era muito inquieto intelectualmente. Nos acostumamos a ir a algum bar depois do colégio para conversar sobre tudo e muito de política, do que se podia saber das situações mais clandestinas ligadas ao Processo. Assim fui construindo uma consciência política. A ideia de resistência era atrativa.



Mural em Shannsi, Villa Rumipal, Córdoba, 1979

Também comecei a frequentar, sozinho e uma ou outra vez com eles, o ateliê de Pablo [Suárez], que havia regressado definitivamente de Córdoba. Agora eu o via a partir de outro lugar, não da sua relação com meu velho, (mas) porque me interessava sua vida, sua visão da arte e seu olhar político. Associado ao contágio que Pablo exercia sobre mim para desenvolver uma vida ligada à arte, foi também através dele que fiquei entusiasmado com o peronismo.

Era plena ditadura militar.

Foram também dois anos bastante tensos, 77 e 78, nos quais completei meu segundo e terceiro ano. Em 79, acho, apareceu para o meu velho, que depois da prisão fazia um tempo que estava fechado em casa ao léu, um trabalho em uma discoteca nas serras em Córdoba, dessa vez em Rumipal, Embalse de Rio Tercero, e novamente eu embarquei nessa.


Rio de Janeiro, 1995

Durante o próximo ano e pouco eu me diverti muito, mas voltei a me isolar e de alguma maneira perdi a socialização dos anos anteriores. Para arrematar, logo chegou o tão temido chamado à farda. De volta a Buenos Aires. Fui para Palermo, no Regimento de Patricios que havia participado ativamente da repressão e se jactava disso, obviamente. Foi como se minha vida houvesse se interrompido e caído em desorientação. Dessa vez me encontrei sozinho em frente a isso; sozinho com minha avó paterna, uma católica acrítica praticante que me adorava. Morava com ela em seu apartamento de Villa Devoto e desconectado de meus antigos amigos, de Pablo, de todos... Não havia tempo para nada; além do mais eu estava acuado, só queria fazer as coisas bem porque não suportava a ideia de ficar preso, de perder uma folga...

O galho na boca

Como foi se formando sua cultura visual durante a sua infância? Lembra quais são as imagens que mais lhe afetaram?

Da minha infância lembro esses quadros pop da linda casa de barrancos de Acassuso. Mas sobretudo o encontro com a coleção *Pinacoteca de los genios*, descoberta num canto dentro de um armário. Cada vez que estava sozinho, ia espiar aquilo pensando que me era vedado como um tesouro proibido. O que ficou gravado em mim foram as imagens que têm a ver com o Renascimento. O detalhe do galhinho na boca da mulher em *Alegoría de Primavera* de Botticelli era muito excitante, também o *São Sebastião* de Mategna... *O Jardím das Delicias Terrenas* de Bosch, *O Inferno Musical*... Tudo tinha a ver com segredos e com ter de interpretá-los. Essa quantidade de detalhes pequenos e indecifráveis, muitos


Sin Título (O corte final chegou), 1986, 270 × 165 cm


Sin Título (A descida), 1986, 270 × 165 cm

corpos semicobertos com telas transparentes ou com dobras mórbidas, sedosos. Muitos bebês com rostos raros, pouco infantis. Peitos, corpos nus e caras sugestivas e pálidas olhando para mim. E esse cheiro de publicação antiga, de coisa guardada. Tudo era muito sugestivo. Essa situação de espionagem potencializou as imagens com mais erotismo do que já tinham. Fiquei marcado por essa sensação.

No Renascimento as obras são, acima de tudo, narrativas. As pinturas que lhe chamavam a atenção, como as de Botticelli —a *Alegoria da Primavera, O nascimento de Vênus*— estão contando uma história. Acredita que essas imagens são fundantes na sua própria narrativa de algum modo?

Sempre fui bastante narrativo, mas só mais velho associei isso ao mecanismo daquelas pinturas. Inclusive me dar conta dessa relação me ajudou a conceber um objeto depois de passar muitos meses sem trabalhar. Fomos a San Nicolás com Gustavo Bruzzone[3] visitar Benito Laren[4]. Para mim, essa viagem resultou num corte numa seca criativa e na origem justamente de *El regreso de San Miguel*, uma das minhas obras preferidas. Nesse caso fui salvo, eu diria, por uma medalhinha que encontrei jogada na rua desse povoado, com a figura de San Miguel e o Diabo.

[3] Gustavo Bruzzone é um colecionador argentino.
[4] Benito Laren é um artista argentino (San Nicolás, 1962).

As figurinhas eram estilizadas e graciosas. Me fizeram lembrar de Botticelli e umas obras que relatavam uma história em várias cenas ao estilo dos quadrinhos. No dia seguinte, já no caminho de volta à casa, contei a Gustavo como seria a obra. Eu a havia enxergado de uma vez só: consistiria em três globos de vidro ao redor de um cano pendurado no teto; acima, o menor seria uma explosão; mais abaixo, o de tamanho médio se chamaria "Lágrimas en la lluvia", por causa de uma frase do final de *Blade Runner*, e a terceira e principal seria a batalha final entre San Miguel e o Diabo.

Quando vê obras do Renascimento, como por exemplo *El pago del tributo* de Masaccio na Capilla Brancacci, você se dá conta de que está ordenado com um sentido narrativo: há um antes, um durante, um depois. O cinema é, de certa forma, a culminação técnica de séculos de investigação nesse sentido. Você usa algo da linguagem do cinema para abordar sua própria imagem?

Há vários anos eu vinha fazendo obras que obrigavam as pessoas a se aproximar e essa direção que eu lhes dava, sobre como olhar para a obra, me parecia cinematográfica. Toda a passagem que alguém traça até chegar num detalhe é um travelling e um zoom. *El regreso de San Miguel* foi um encontro com os pintores do renascimento. Uma homenagem a Botticelli. El Bosco é outro bem narrativo, com infinidade de detalhes, que o tornam ainda mais cinematográfico. Me encanta e é um dos meus ídolos. Como ele, creio que estou sempre contando algo, até nas obras em que não deixo isso evidente e onde sou mais austero, como nas mais recentes. Creio que sempre há um tipo de narração no que eu faço, ainda que se trate apenas de formas e texturas, de uma curva mínima, de um polimento; meio que sempre o faço em direção a determinado lugar, e nesse percurso, quase feito por obrigação, da parte de quem olha, há uma narração. As pinturas de Bosco têm tudo isso.

Desde zero

Em 1979, depois de passar por situações bastante graves —detenção, o pai preso— você foi ao Brasil. Tinha em mente viver lá a longo prazo? E, por outro lado, pôde se integrar e ter diálogo com outros artistas lá?

Quando cheguei a Búzios, o considerei um paraíso. O que começou como um passeio, uma viagem de visita, se transformou em não querer voltar à Argentina; coisa que fiz esporadicamente logo quando chegou a democracia e de maneira definitiva oito anos depois. Ao final de dois anos em Búzios precisei da cidade e de me conectar com gente para desenvolver meus interesses artísticos, então me mudei para o Rio. A verdade é que me integrar no Brasil foi impossível. O que eu fazia era muito "antropológico" para eles. Eu gostava de arte popular e meus conhecidos estavam em outra. O popular estava atravessado por [Hélio] Oiticica. Havia uma onda transvanguardista como em todo



Convite para a mostra *Alguns trabalhos da coleção Bruzzone*, com *Rio Seco* e *Empanada Criolla*, CC Rojas, 1999

canto, mas o que mais se destacava era o conceitual e o muito formalista. Eu curtia Iemanjá, o samba, o carnaval e essas coisas. E isso lhes parecia folclórico, turístico. E eles tinham razão. Desfrutei da praia, das pessoas, da música. Do mundo da arte, cada vez menos. Por isso, a partir de determinado momento, comecei a vir uma vez por ano para cá. Durante esses anos, entre outras mostras coletivas em Buenos Aires, expus com Gustavo Marrone, Martín Reyna, Sergio Avello, José Garófalo y Alejandro de Ilzarbe em um agrupamento que chamamos de "Los Últimos Pintores".

Em que condições se deu sua volta a Buenos Aires?

Eu havia vindo do Rio em 87; sem um tostão, sem saber onde viver, sem nada.
Me instalei sorrateiramente no ateliê de Cangallo[5], escondido em um dos quartos graças a Gustavo Marrone, que depois me convidou a participar de uma mostra que ele faria junto com Cristina Schiavi em Recoleta[6]. Eu aceitei e me joguei de cabeça. Pensei que tinha de me agarrar a isso. Era o salva-vidas. Comecei a trabalhar freneticamente fazendo quadros gigantes. E com a proximidade de Suárez e seu apoio logístico saiu algo muito impactante e chamativo que foi muito bem recebido. Não podia me sentir melhor.

[5] O Ateliê de Cangallo foi uma casa grande em que, desde os finais da década de 1970, Víctor Grippo, Kenneth Kemble, Emilio Renart, Alberto Heredia, Oscar Smoje e Osvaldo Giesso compartilham seus estúdios. Localizava-se em Cangallo (hoje Teniente General Juan Domingo Perón), 1227.
[6] Harte, Marrone, Schiavi. Centro Cultural de la Ciudad, Buenos Aires, 1988.

Você mencionou há pouco o Ateliê de Cangallo onde trabalharam em 1978/79 na realização de molduras com Pablo Suárez. Você viu diretamente artistas que eram muito sólidos e divergentes entre si trabalhando. O que guarda dessa experiência?



Sin Título, 1989, 10 × 20 × 13 cm

Nesse período tinha o Kenneth Kemble, com suas alunas e um uísque na mão. Eu me via bastante influenciado por Pablo, e Kemble não era do seu interesse, tampouco do meu. Tinha uma obra muito seca, dura. Usava padrões e nisso havia algo que eu não gostava. Lembro dele como alguém muito prolixo, um ilustrador. Suas obras informalistas, depois, me interessaram mais. Era meio acadêmico e, para mim, a palavra "academia" era uma palavra muito má.

Havia também Alberto Heredia, que era genial. Eu ficava encantado. Era um personagem com espirito marginal, exatamente o contrário de Kemble. Kemble tinha o ateliê mais bonito logo na entrada, e dali para o fundo ia piorando. O pior era o de Pablo; embora o de Heredia fosse horrível. Não tinha um tostão, brigava com todo mundo, a dentadura caía quando ele ria, era muito engraçado. Tinha um senso de humor perverso. Se dava maravilhosamente bem com Pablo. O ateliê de Heredia tinha muitos desses armários prateados com pintura de alumínio, meio fetichistas. Era um tipo que fazia questão de marcar, nos seus comentários, que estava rompido com o *establishment*, como Pablo. E eu estava desse lado. Também o Emilio Renart, de quem emolduramos alguns desenhos, e Victor Grippo.

Voltemos ao seu retorno a Buenos Aires, em 1988. Em quais imagens você estava trabalhando nesse momento?



Objeto de *Pizzería Harte, Artículos de Arte*, 1988

Eu vinha produzindo imagens com um espírito meio popular e regional, e realizando uma mudança em direção ao objetual. Nos meses seguintes à mostra com Marrone-Schiavi continuei fazendo objetos pequenos ainda com o espírito da fase pop. Talvez um dos últimos desse período seja *Pizzaria Harte* [7]. Era uma instalação de características culinárias que parodiava, por um lado, a ideia de que algo era bom se vendesse muito e, ao mesmo tempo, aquilo que era uma moda àquela altura: a ideia de série na produção artística. Vista em retrospectiva parece uma oferenda ao velho guru [Pablo Suárez]. Anos depois fiz outra com uma ideia similar, desta vez com uma salsicha de verdade cravada na parede ao lado de um molde feito de silicone com uma frase no estilo slogan publicitário: "Sempre a mesma, sempre diferente."; era um pouco mais sacana. Mas voltando a 88, lembro, depois de *Pizzería*... —isso já seria em 89—, tentativas de voltar à pintura com um par de quadros novamente sobre tela. Houve um muito feio que preparei para um salão e que por sorte não foi aceito. E depois, o nada. Me conectei aos poucos com algo novo, sem planos. Comecei a brincar com materiais encontrados ou comprados, sem pretensões, com incertezas e baixas expectativas. Quando sentia a necessidade de fazer algo como uma figura humana, retratava a mim mesmo.



Sin Título (Na Cachoeira), San Jorge, 1988 e *O Dragão*, em *Harte-Marrone-Schiavi*, CC Ciudad de Buenos Aires

Em *Pizzería Harte* você introduziu a autorreferencialidade com o uso do seu sobrenome no título da obra. Depois começa a trabalhar explicitamente com o autorretrato.

Havia algo terapêutico nesse exorcismo. Mas conscientemente o autorretrato surgiu porque o uso das figuras humanas me incomodava formalmente; eu sentia que chamavam a atenção mais do que o desejado. Eu havia chegado, além do mais, à conclusão ridícula de que representar um ser humano era uma responsabilidade extra. Fazer um retrato de alguém era meio que necessariamente estar falando de outro. Isso não era algo que estava em mim, me excedia; não permitia que eu me concentrasse em mim. Enfim, creio que insistia comigo mesmo com essas considerações porque finalmente ressoavam em um universo que eu devia abandonar, em um passado que havia se esgotado. Suponho que se tratava de uma reação contra o universo do Pablo, povoado de evocações à condição humana e social. O autorretrato me deu impunidade. Eu o usei de um jeito qualquer, sem ter em conta suas implicações e simbologias tradicionais. Chamei de "autorretrato" uma fórmica quebrada com olhos de vidro, uma linha de ovos com bicos de



Descomposición de la serie, 1995, medidas variáveis, XI Mostra da Gravura-Mostra América, Curitiba

[7] *Pizzería Harte, artículos de arte*, 1988, instalação: isopor pintado, olhos de vidro, bandejas e caixas de cartão, luz fluorescente, medidas variáveis.

pato, uma linguiça com focinho de cachorro. Cada coisa que parecia um ser, era eu, e ao mesmo tempo representava o gênero humano. Precisava acreditar nisso para não me reprimir e para me desvencilhar, para me sentir sozinho com os materiais. Em *Arrojado al vacío*, um autorretrato que gratificava minha sensação de queda livre, foi produzido algo que me interessou mais claramente a partir de então: a importância do material na geração de ideias e seu poder de influência nas transformações que iam acontecendo. A imaginação dependia do material escolhido, tudo estava ligado. Nesse retrato, o corpo da figura está representado com furos que se projetam furando o fundo também, deixando a parede visível. O nível de importância do registro do material e o da fantasia começava a ser similar, se misturava, na superfície.

O estranho mundo de Miguelzinho

Em 1989 fizeram a primeira mostra Harte-Pombo-Suárez na Galería del Rojas. Como surgiu a possibilidade de fazê-la?

Foi ideia do Pablo. A relação de Pablo com Marcelo já existia. Quando Pombo estava expondo no Rojas, Pablo me disse "Você tem que ver a mostra de um cara genial, Marcelo Pombo". Fui ver e obviamente me pareceu genial. Achei divino, o trabalho me encantou, e Pablo, nessa mesma tarde, disse: "Temos que fazer algo juntos; adoraria expor com você e com Miguel". Foi muito arriscado da parte dele, porque eu estava passando por uma crise durante a qual não sabia que caralho fazer.

Como era a relação entre os três?

Fomos muito unidos, sentíamos que estávamos elaborando algo que excluía os outros. Ríamos dessa nossa pretensão, mas a verdade é que nos sentíamos autossuficientes. Nos juntávamos a cada de vez em quando mas de maneira muito intensa. Pablo era um provocador de conversas intermináveis e, diante de Marcelo, que era muito afiado e imprevisível, me fizeram parte de reuniões maravilhosas.
Marcelo tratava de se definir diante de Pablo. Tinham discussões importantes. Era muito divertido escutá-las. Tanto Marcelo quanto Pablo estavam permanentemente elaborando questões de suas obras, de linguagem. Isso era genial. Faziam isso um em relação com o outro, e eu também fazia, mas não sei se em relação com eles. Eu estava num processo de ruptura com o que havia aprendido com Pablo. Era uma ruptura secreta, silenciosa, sem enfrentamento. Pablo era nosso catalisador e, ao mesmo tempo, nosso "separador". Com o passar dos anos, não parava de me falar bem da obra de Marcelo, de como era genial e de como gostava. E com o Marcelo ele fazia o mesmo, só que falando de mim. Eu e Marcelo ríamos disso.



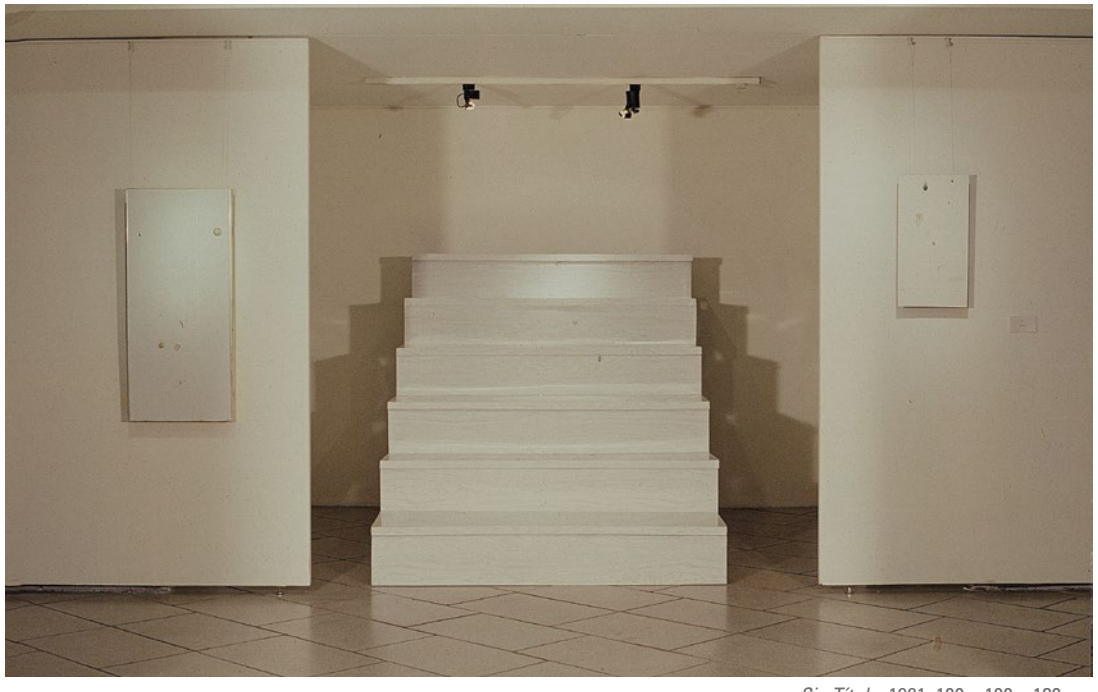
Arrojado al vacío, 1989, 115 × 65 cm

Você dizia que nesse momento estava passando por uma crise. Quais eram os conflitos que geravam essa crise? Que direção você tomou depois dessa crise?

Pablo, antes de se tornar um colega —uns meses antes, eu diria— foi o que seria meu mestre, meu guia ou o que seja. Eu sempre lhe dei muita bola. Foi, inevitavelmente para mim, o que condicionou tudo que eu havia feito até então. Evidentemente o que eu vinha fazendo não respondia a algo muito meu, que



Ojos en el Patrón, 1991, 160 × 240 cm



Sin Título, 1991, 100 × 100 × 130 cm

saísse da minha essência. Soube disso porque me tornei Suárez-dependente. Isso já havia acontecido mutios anos antes e foi muito frustrante me encontrar de novo na mesma situação. Nessa época, poucos meses antes da mostra em Rojas e de conhecer Marcelo, eu estava diante da minha consciência numa espécie de ultimato. Estava diante do fato de que, se queria existir por mim e não voltar a topar com esse caminho sem saída, tinha que me construir de maneira diferente. A verdade é que nesses meses anteriores cheguei a me sentir tão mal que relaxei como quem joga a toalha. Não encontrava como voltar e não tinha esperança. Em relação a Pablo, com quem eu compartilhava o dia a dia, eu precisava de algo em que ele não pudesse opinar. O que finalmente aconteceu.

Pegava um pedaço de fórmica e colava nele um pedaço de isopor. Testava qualquer besteira combinando materiais e desenhos em montagens pseudominimalistas, agregava ready-mades, mas o principal era que nada tinha um sentido aparente. Era meio kitsch, talvez, para fazer uma ligação possível com o que veio imediatamente antes, mas tudo parecia ser contrário aos seus interesses. E não é que eu fazia para provoca-lo —não teria me animado a fazer isso, acho—; me vinha quase contra a minha vontade e por sorte ele soube respeitar... Desde esse momento jamais voltou a falar da obra, nem a opinar nem a perguntar.

Nunca mais?

Nunca mais como o vinha fazendo desde então. Nunca mais nos vinte anos seguintes que durou nossa relação. Um exagero, mas creio que devia estar desconcertado com meus novos trabalhos... e apesar disso, organizou essa mostra que finalmente acabou me fortalecendo e me tirando para sempre daquela crise. Lembro que, além do mais, naquela época, eu também desejava fazer algo que se opusesse aos anos 80, ao expressionismo, à mancha, ao gesto pictórico, que a essa altura já era algo muito de mercado. Havia se instalado a ideia de que isso era a grande arte e eu achava isso uma bobagem, um clichê. Penso que o interessante foi ter algo ao que fazer oposição. Um impulso.



Poster para mostra no ICI, 1992, Buenos Aires, por Luis Wells

Pode-se entender esse primeiro Rojas como uma articulação entre os grupos que começaram a trabalhar nos 90 e o underground que vinha dos anos 80. Você compartilhou algo com Batato Barea, Humberto Tortonese, Alejandro Urdapilleta, que trabalhavam na Rojas?

Não, quase nada com eles. Durante os 80, de tempos em tempos eu vinha do Rio, mas me levou um bocado até deixar de me sentir de fora. Não conhecia o rock argentino nem a onda de Buenos Aires e estava ligado a Pablo e a outra época. Nesse mesmo sentido, eu tinha o meu grupo de pertencimento e curti bastante o underground, era inevitável, era tudo o que havia, mas eu me sentia melhor na minha. Não conhecia muito bem os códigos e, ainda por cima, era tímido. Algum tempo depois, Gumier escreveu um texto para uma das mostras que fizemos com Pablo e Marcelo. Chamou-se "El águilla, la gallina y el huevo"[8], e eu era o ovo. Fazia tempo que eu vinha sendo como um ovo.

[8] Jorge Gumier Maier, "El águila, la gallina y el huevo". *Harte-Pombo-Suárez II* (catálogo da exposição), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 20 de agosto de 1990.



Sin Titulo, 1991, 220 × 30 cm



Detalhe de *Sin título*, 1991



Sin título, 1991, 117 × 60 × 65 cm

Como percebeu sua própria historização dentro da cena associada à arte dos anos 90? Em 2011, por exemplo, você foi incluído na mostra coletiva que se realizou no Blanton Museum of Arte de Austin[9], Texas, sobre os artistas que expuseram na Rojas durante os anos 1990. Como você vive com essa inclusão e outras exclusões?

Ter participado foi muito bom, um orgulho. E não me parece algo insignificante que me identifiquem com uma época que ofereceu artistas mais do que interessantes; muito importantes, para mim. Mas não me sinto parte de um movimento ou representante de uma linha. Menos ainda como seguidor de uma ideia; tampouco ocorreu algo assim. Não sei muito bem o que se vê, como se veem as minhas coisas neste tipo de panorâmica. Nunca entendi bem no que eu tenho a ver com a maioria dos meus contemporâneos, nem com as definições de *Arte guarango* ou *Light*. Acredito que, de toda maneira, apenas estamos empilhados na mesma caixa geracional. Talvez, com o tempo, se forme a consciência de que é preciso preencher esse vazio. Tenho certeza de que isso vai acontecer. Ser excluído de leituras e de mostras é um trabalho à parte com a vaidade, com o ego. Aceito que minha obra não agrada a todos. Eu também gosto da obra de pouca gente. Tenho uma percepção do que sou, sei que a minha obra tem um lugar dentro da minha geração e percebo que eu poderia me inserir em certas tradições.

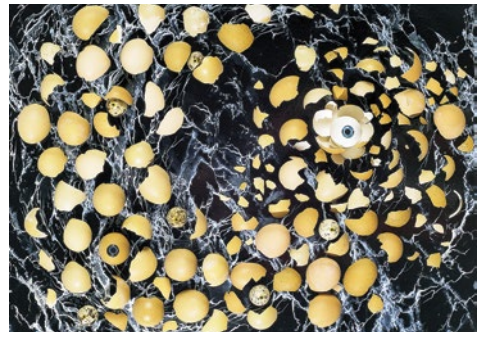


La quebrada
1997, 8 × 20 × 20 cm



Como una piedra que sueña,
1997, 28 × 30 × 30 cm

[9] *Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires*, fevereiro-maio de 2011, Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EUA.

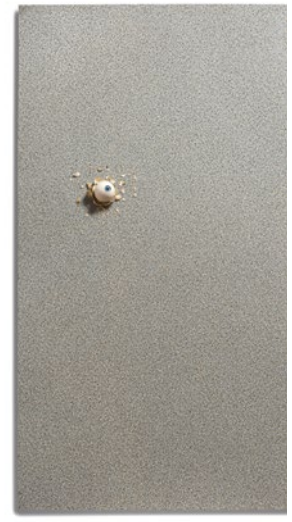


Galáctica de huevos, 1991 57 × 76 × 14 cm

Iommi, por exemplo, falou mal da minha obra, na metade dos anos 90, porque lhe lembrava Kosice. Nada mal. Como o tempo passei a valorizar esse tipo de associações, ainda que fossem para me menosprezar. Mas foram poucas vezes, e não vieram de pessoas que se dedicaram a escrever. Historicamente, também poderiam me haver associado por interesses espaciais com (Lucio) Fontana, (Rubén) Santantonín, Em outras épocas, com o espírito lúdico do movimento Madí; em outras, com o humor popular de Molina Campos ou o mais distorcido de Suárez, ou com o mundo de Emilio Renart. Cairia bem desenhar linhas, tradições, um corpo grande com todas as relações possíveis com a arte argentina desde o começo.

Em qual contexto começou a vender obras? Carregava com você a ideia de pertencer a uma coleção privada ou a um acervo de instituição pública?

Para mim, no começo dos anos noventa, o auge era que Laura Buccellato me aceitasse no ICI[10]. Quase me incluiu na mostra de inauguração da sua gestão, mas se arrependeu no último momento, e passou mais de um ano até ela se decidir. Ela dizia que eu seria o próximo, até que, na segunda mostra que fizemos com Marcelo e Pablo na Recoleta, me aprovou. Então fizemos lá a mostra com Marcelo. Expor lá já era demais. Mas até então não havia para mim a ideia de que podia vender uma obra a alguém em particular ou ter acesso a um colecionador, e ainda mais a uma instituição. Era um desejo, mas de algo ainda muito distante. Tampouco eu me preocupava, trabalhava fazendo pintura de paredes e estava bem com isso. Gustavo (Bruzzone) foi o primeiro a ter uma boa quantidade de obras minhas. Obras dos anos anteriores, que à época eu estava para jogar fora, e que ficavam na minha casa. Disse a Gustavo que não tinha mais lugar e que ia jogar fora as obras grandes.



Huevojo, 1990, 130 × 50 cm

Realmente ia jogar tudo fora?

Não sei se teria jogado fora, mas também não achava que poderia vendê-las algum dia e eram muito espetaculosas e delicadas. Gustavo me disse que queria na casa dele. Essa foi a primeira relação que tive obra-colecionador, ainda que ele não fosse, àquela altura, um colecionador. Ele estava começando também e me fez o favor de tê-las. Anos depois, fechamos o negócio

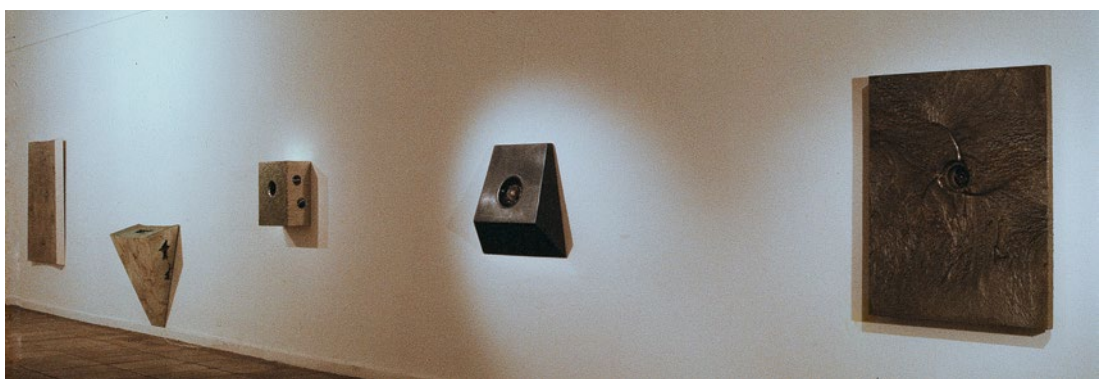
[10] O Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI, atualmente CCEBA) foi criado em 1988. Laura Buccellato foi subdiretora do ICI de 1988 até 2002.



Erupciones, 1998, 130 × 150 cm

. Quando fizemos a terceira mostra com Pablo e Marcelo, na Fundación Banco Patricios, quase tudo foi vendido. Aí conheci compradores com ar de colecionadores. Foi inesperado, de repente. No ano seguinte, 1992, expusemos com Pombo, Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros e Eduardo Álvarez na Ruth Benzacar e também vendi quase tudo. Ali tomei consciência do mercado de arte, e de ser escolhido para fazer parte de algo novo até então para mim. E pude largar a pintura de paredes.

Àquela altura você estava no cobiçado triângulo dos anos 1990: Rojas-ICI-Ruth Benzacar. As coisas estavam funcionando, suas obras eram vendidas e você podia se dedicar plenamente a ela. Como se encontrou nessa situação? Era estimulante, você se divertia? Sua obra foi afetada por esse contexto?



Ilusiones de artista, 1993, CC Recoleta



Vassily Ivanchuk y Viswanathan Anand jogando com *Ajedrez*, 1994, Fundação Banco Patricios

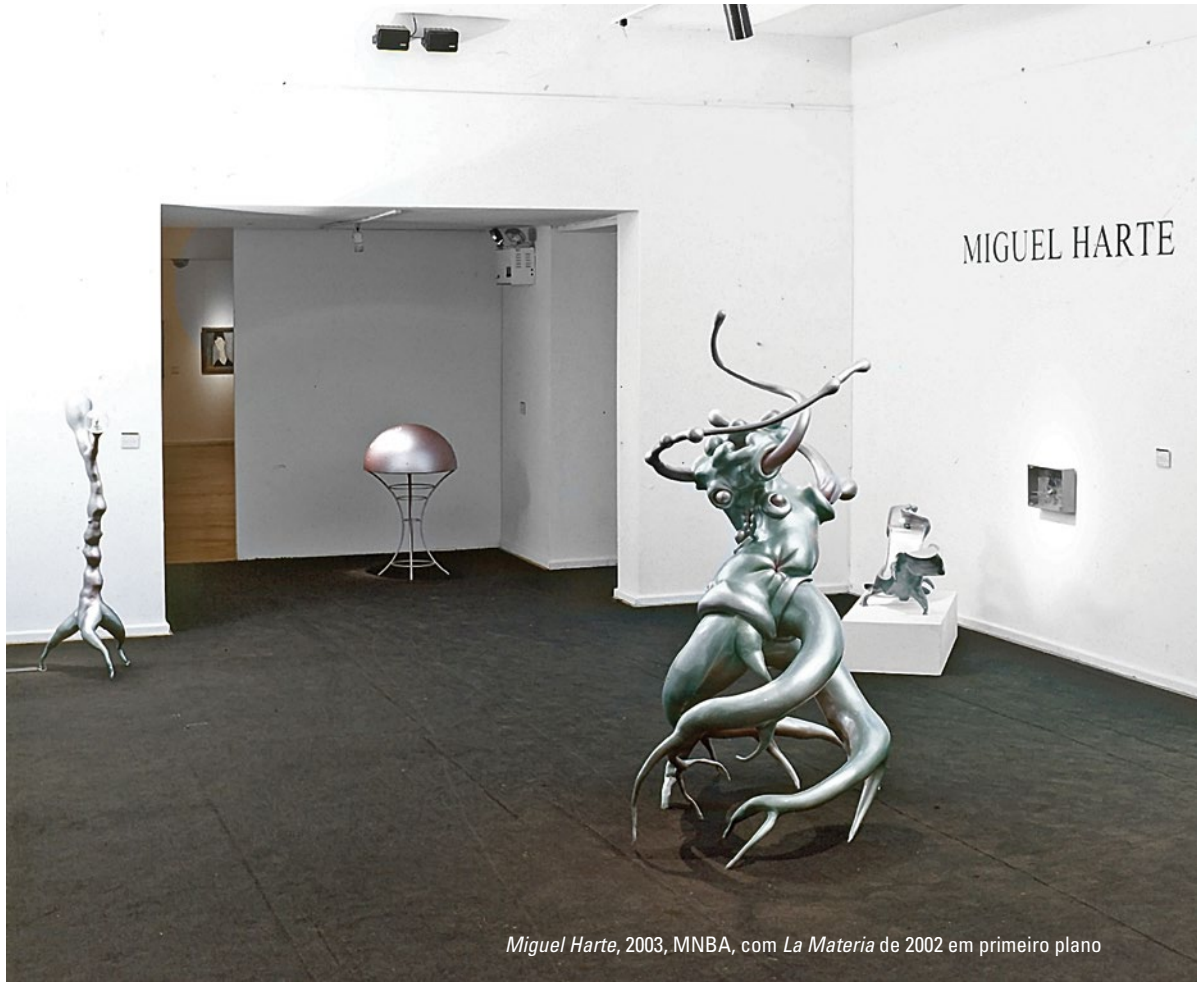
Tendo chegado até Benzacar, em 1992, me perguntei; “E agora o quê?”. Já havia exposto em todos os lugares que queria, desde o mais outsider até chegar na melhor galeria. Me repetir nos espaços me tira a emoção. Por outro lado, de alguma maneira, me encontrei sozinho nesse lugar. Até chegar a Ruth, todas as minhas mostras haviam sido coletivas. Agora tinha que me inventar como artista solo. Havia terminado uma época e não era fácil me realocar, continuar. Senti uma baixa na tensão e tive várias interrupções e mudanças de rumo. Comecei a testar objetos complexos, com novos materiais e outros processos, em obras com mecanismos e efeitos tecnológicos. Durante aqueles anos fui me transformando em alguém muito trabalhador, como se fosse um relojoeiro. Comecei a trabalhar somente se havia um prazo, e com a faca no pescoço para cumpri-lo . Produzia pouco, mas obras muito condensadas. Àquela altura não podia e não me interessava ter ajudantes, eu gostava de aprender tudo que era necessário para chegar ao resultado, e fazê-lo eu mesmo. Várias vezes eu congelei, sem um tostão. Nesses anos de deserto financeiro me viciei em jogar xadrez, o que fazia diariamente com Claudio Baroni, e de tanta ligação com isso me ocorreu fazer peças torneadas a mão para um jogo que seria também um objeto luminoso de mesa.. Levei meses as desenvolvendo. Me sentava no pátio para fazer isso, como um trabalho de presidiário. Vivia do ar praticamente. Começaram períodos de trabalhos obsessivos.



Ajedrez, 1994

A partir desse momento que você indica, quando começa a trabalhar a partir de outras premissas no final dos anos 1980, seu trabalho parece se ancorar com maior insistência no sentido laborioso, na concordância entre desenho e a realização.

Grande parte da minha obra é esse ponto. Às vezes creio que está tudo aí: no sentido do laborioso. De qualquer modo, nem sempre chego aonde eu quero. Isso não me preocupa, me deixo levar pelo que vai acontecendo. Gosto de pensar que posso ser uma máquina trabalhando, mas uma máquina que não tem uma ordem muito clara. Me interessa que a coisa possa ser lida como algo indefinido entre o industrial e o orgânico. Talvez esse



Miguel Harte, 2003, MNBA, com *La Materia* de 2002 em primeiro plano

seja o objetivo que se manteve inalterado nos últimos anos. E para isso eu trabalho muito com os sentidos, com o tato, com a vista, com estar com o objeto, reconhecer o corpo, ir descobrindo-o. O objeto já existe, mas eu vou reconfigurando-o até que seja perfeito para mim: muitos pequenos agregados de material para gerar mudanças mínimas, mas inevitáveis, muita lixa: detalhes em formas simples que se percebe menos, mas onde reside o laboro. Ultimamente me ferra a inclusão de cor nas obras. Sou daltônico. Sou inseguro com as cores. Imaginava forma com cores claras, mas em geral não funcionavam. Gostava mais das mesmas cores, só que escuras. Assim começaram a aparecer formas já pensadas como escuras, ligadas à noite, a coisas que se percebe de maneira intuitiva, com incerteza como na escuridão. Lembro que já na época dos primeiros trabalhos de martilux disse que me sentia como se estivesse em um submarino guiado por um sonar, sem saber muito bem aonde ia... A fase atual volta a se unir a esse espírito, onde não estava muito seguro



Recovening Beauty: The 1990`s in Buenos Aires, 2001, Blanton Museum, Austin, Texas, com *El Jardín Filosófico* de 1998 em primeiro plano

do que estava fazendo nem dizendo. Ainda que hoje eu seja capaz de ver o que fiz e reconhecer um pouco mais o que vou fazendo, voltei a esse coisa escura nesse ponto, mais tátil, de cego. Um espírito de trabalho. Não só pensar, não só programar, acompanhar o movimento. E olha que eu sempre me considerei alguém muito visual.

Para sua primeira exposição individual na Ruth Benzacar (1998), Ernesto Montequin escreveu um artigo, "El extraño mundo de Miguelito"[11], onde ele estabelece conexões entre a sua obra *El Jardin Filosófico* e a linguagem alquímica, quando fala de "uma apropriação celebratória de um dos mitos da alquimia tradicional: a lendária Árvore da Vida na qual se unem o masculino e o feminino com todo seu repertório binário e simbólico (o sol e a lua, o ouro e a prata, etc.), e que guarda entre suas raízes um lago de mercúrio, substância mítica cuja possessão outorga o conhecimento de todos os mistérios do universo e também a capacidade de transmutar os metais em ouro puro". Para você, essa aproximação foi mais ou menos fortuita ou foi/é parte de um horizonte de leituras-imagens frequentes no seu imaginário?



Colonias, 2000, 290 × 100 × 100 cm

Minha relação com essa linguagem é superficial. Ela acontece sobretudo no plano das imagens. Sempre tive curiosidade por questões esotéricas, mas nunca cheguei a aprofundar. Gosto do simbolismo em geral. Algo que sempre me entusiasmou foram os pintores simbolistas, por serem estranhos. O que me interessa também nesses artistas é sua carga especial, meio fronteiriça, numa fronteira com a loucura. As imagens dos livros de Alquimia e desse tipo de filosofias herméticas também lhe predispõem para o que é estranho, o que se percebe mas não se vê. Outro dia estava vendo umas pinturas alucinógenas de um livro que se chama *Imágenes de Ayahuasca* ou algo assim. Gostei. Têm uma vibração louca, próxima ao psicodélico. Vibram pela cor, mas também pela maneira de condensar sentido com símbolos.

[11] Montequin, Ernesto. "El extraño mundo de Miguelito". Radar, *Página/12*. Buenos Aires, 15 de novembro de 1998.



Accidente doméstico, 1999, 265 × 180 cm

Larvas de dinossauros e buracos negros

Há pouco você lembrava de haver emoldurado uma obra de Emilio Renart no ateliê de Cangallo. Já foi comentado um certo parentesco entre a obra dele e a sua, uma conexão no plano formal devido ao uso de formas orgânicas, arredondadas, como de magma, lava que se expande do quadro em direção ao espaço. Para você, é uma referência mais ou menos explícita?

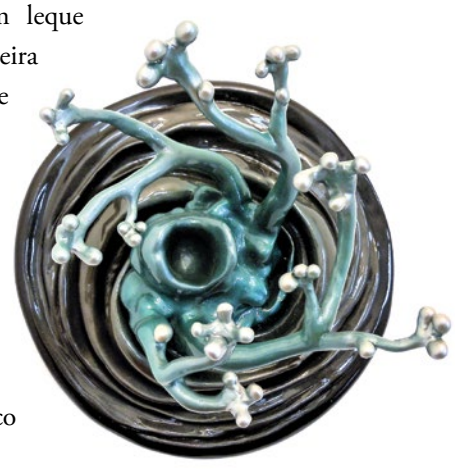


Caracola, 2014, 26 × 12 × 10 cm

Sim, naquele momento eu tinha 16 anos e havíamos emoldurado com Pablo alguns desenhos de Emilio e meses depois se pôde ver que, muito influenciado por sua imagem e técnica, quase que diretamente o copiei. Usei um tratamento parecido a de suas crateras pra fazer o desenho de uma fenda, com o acréscimo do retrato de uma mulher, algo super brega que apresentei em um salão. Foi na adolescência. Mas não me lembro de ter visto outras coisas dele até muito tempo depois. Uma vez estava no Museo de Arte Moderno —devia ser o ano 2000— vendo uma mostra da coleção e vi um quadro meu. Me chamou a atenção porque não lembrava de tê-lo doado. Então me aproximei a fim de ver quem era o colecionador que o havia doado e... era uma obra de Emilio Renart! Dei um pulo e me afastei rápido. Logo depois dessa experiência, e vendo toda a obra de Emilio —sobretudo os Bio-Cosmos, que eu adoro—, me dei conta do grande parentesco e o reconheci como uma referência, talvez a mais importante que tenho na arte argentina. De imediato o pus no catálogo de Bellas Artes; tenho muito a ver com ele.

Se pensar na sua obra como um sucedâneo de situações, imagens, elementos que aparecem, desaparecem, reaparecem, o que se foi, o que retorna, o que permanece?

Ao longo de todos esses anos fui abrindo um leque de interesses que fui desenvolvendo de maneira paralela, talvez para não me entediar. Esse leque ia crescendo e, ainda que tenha se passado muito tempo sem eu retomar certas coisas, não quer dizer que as tenha abandonado. Mas há mecanismos mais recorrentes desde o começo. Por exemplo, para chamar a atenção do desprevinido, o método que usei desde jovem, desde quando fazia obras expressionistas, e acabou por permanecer, foi o de concretizar algo específico para captar o espectador e o obrigar a se aproximar.



Remolino Paraná III, 2012, 35 × 20 cm

Acredito também que, com o mesmo objetivo de atrair a atenção, desde o início tratei a minha obra com humor: me interessou que o espectador pudesse brincar, ao menos com o olhar, e que seja possível se encontrar com algum elemento lúdico, algo maldoso ou zombeteiro, que estabeleça cumplicidades. Meu maior fantasma era ser um artista solene. Hoje essa qualidade do humor está bastante apagada das minhas coisas... já não me pesa aquele fantasma.



Jet Lag trío, com Prior y Passolini retrados por Gaspar Harte em CCEBA, 2006

Os buracos apareceram também na época expressionista e reapareceram anos depois como fendas em fórmicas, depois em alguns quadros martilux e, de tempos em tempos, em objetos. Também como talhos e canais durante os anos 90, e durante a década seguinte, quando tiveram seu maior desenvolvimento. Explorei de várias maneiras a ideia de que por detrás da superfície há um mundo a se revelar. Os autorretratos começaram no final de 89 e foram até 2008. Fiz autorretratos em muitos formatos e, embora estejam suspensos agora, é difícil desaparecerem totalmente. Os acréscimos em resina e o uso de insetos que começaram no início dos anos 90 também seguem se desenvolvendo, melhorando, cada vez mais preciosistas. Acredito que também pode ser lida como continuidade a instalação de relatos entre o humano e o material, o natural e o artificial, o orgânico e o industrial. Também apareceu, em certo momento, a ideia de fazer esculturas que sugerissem objetos úteis, mobiliário. Lâmpadas de parede, estantes, um cabide. Começou, talvez, quando comecei a trabalhar com fórmica, consciente de que esse material havia sido retirado de contexto; trazer o doméstico-utilitário ao mundo dos meus objetos e que permaneça essa estranheza.



Sin título (lámpara), 2010, 39 × 18 × 23 cm



Mas allá en la espesura, 2008, medidas variáveis

Eu gostava de sentir que o que eu fazia se confundia com o ambiente, fazer uma obra que ninguém se desse conta de que era uma obra, e não só porque era muito tímido. Estava elaborando algo que, se ninguém visse como arte, melhor.
Lembro de muitas obras que contêm o tema água. Desde um bote de Iemanjá e cachoeiras com peixes sobressaindo na queda, como brincando e correndo perigo até outras com líquidos ou água de verdade como uma fonte muito barroca de pouco tempo atrás. Outra, uma homenagem a Pelopincho e Cachirula. Entre o pop e uma loja de brinquedos.

Os personagens da revista *Anteojito*?

Sim, me encantavam. Estavam caindo de uma cachoeira de pintura e cores, era uma piada com os anos 80. A cachoeira neoxpressionista.
Um biombo de isopor entelhado de 2 x 2 m. Em seguida, as pizzas de Pizzería Harte têm anchova; depois fiz umas latinhas com outras anchovas. E depois um autorretrato que se chamava Río Seco no qual eu estava atravessado por um rio. Depois, criei detalhes nos trabalhos sobre fórmica com gotas de resina ou vidro que representavam suor ou lágrimas. Sem falar de toda a obra feita com martilux, com esse aspecto líquido. Não me cansei de prender insetos e pequenos mundos dentro de bolhas ou massas de aspecto aquático. Fui contemporâneo a Jurassic Park.

No filme, esses primeiros planos das gotas que são o germe dos dinossauros parecem uma obra sua dessa época. O imaginário da ficção científica é uma referência no seu trabalho, mas, para você, ele aparece explicitamente nas suas obras?

Eu gosto desse tipo de histórias. Quando criança, me fascinou o filme *A mosca*, de 1958. A imagem do cientista em miniatura gritando me deu medo. A vontade de alterar a natureza, de pervertê-la era atraente. Tempos depois fiz uma homenagem: em uma mesinha de piquenique e numa grande bolha pus três moscas que ficavam em volta de outra muito grande, com um autorretrato pequeno como cabecinha.
A ficção científica me cativou desde pequeno, as histórias de Verne, os gibis, ou filmes como *A guerra dos mundos*, *A máquina do tempo*, séries como *Terra de gigantes* ou *A quinta dimensão*. A ideia da viagem através do tempo me fascinava, eu via quase diariamente *O túnel do tempo;* eu me amarrava nisso tudo.

Você fala de *O túnel do tempo* e eu gostaria de lhe perguntar sobre essa zona do seu trabalho dominada pelos túneis, passagens ou cavernas. As dobras, orifícios, texturas de muitas de suas obras despertam associações sexuais no espectador; costuma ser uma projeção bastante explícita. Para você, com o que essas imagens dialogam?

Quando faço os buracos, podem ser tanto orgânicos quanto espirituais. Sem dúvida, se relaciona com o sexual. Sobre os buracos como orifícios corporais, muitas vezes chego ao extremo de querer que sejam percebidos somente em sua conotação sexual, mas não quero fechar tudo aí. Também são passagens para o outro lado: buracos negros, buracos cósmicos, portais. Podem estar relacionados com o orgásmico e também com a morte. A imagem do buraco que mais me mobiliza é a sensação de vazio.



Em outra associação, eu me lembro da foto de um buraco de bala. A pele em volta do buraco parecia uma questão hemorroidal, quer dizer, a ferida de bala parecia um ânus com hemorroidas rodeado de pelos.



Meu interesse pelo sexual nunca diminuiu. Ele existe desde a minha primeira aproximação com a arte clássica, ou seja, desde muito pequeno. Assim que passei a dominar o desenho, na escola primária, o usei para trazer à vista questões do tema, às vezes de maneira explícita ou com intenção erótica. Ainda me dá vontade de fazer isso. Nesse ponto, o sexual dialoga com o tipo de obra que faço ultimamente em relação à maneira de explorar. A libido está posta em avanço sobre territórios sensoriais, o trabalho se desenvolve às cegas com formas e texturas que se produzem na medida em que se exploram umas e transformam outras. Na minha obra, o sexual me interessa quando pode funcionar com essa organicidade, para além das imagens orgânicas. Não sei, é algo complexo, não penso tanto nessas coisas.









Lámparas y manoseables, 2007

Os buracos são o que o conecta ao mundo. Também penso no Tao: "Trinta raios se unem em uma roda; mas o funcionamento da roda depende do espaço entre os raios.// A argila é trabalhada na forma de vasilhas; mas o funcionamento das vasilhas depende de seus espaços ocos.// Erguem-se paredes por toda a terra; mas o funcionamento da casa depende da porta.// Dessa maneira, a riqueza provém do que existe, mas o valioso provém do que não existe".

São passagens, condutores por todos os lados. Meu trabalho tem a ver com questões em torno do vazio. O buraco é contundente, escuro, não se vê seu fundo. É paradoxal, porque é denso e ao mesmo tempo é nada. Dessa forma, como você disse, os buracos como canais, por vazios, possibilitam a comunicação com tudo. Mas também são o poço existencial em que se pode cair e ser devorado por um grande bicho. Há algo metafísico, da ordem do infinito, na ideia do buraco. Por isso não quero que um buraco seja lido somente como algo relativo ao sexual; ainda que tampouco seja considerado apenas em seu aspecto metafísico. Dizendo assim, seria uma grande pretensão.



Perdido en el más allá, 2011, 110 × 90 × 80 cm

Um entomólogo misericordioso

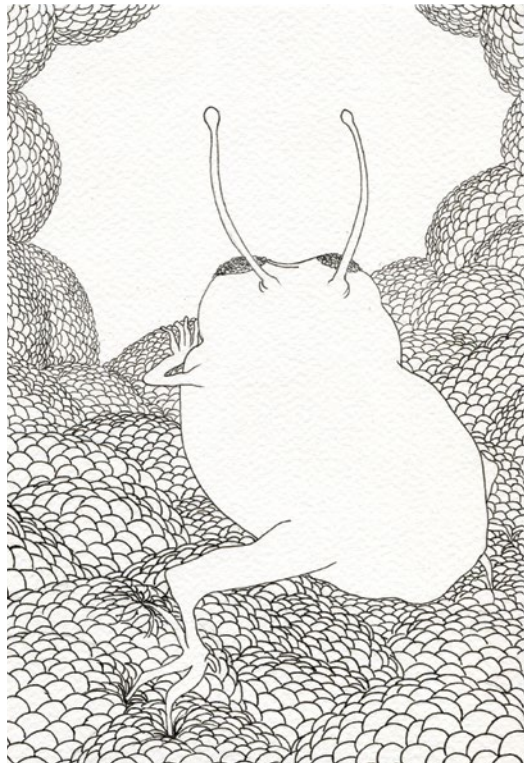
A entomologia foi um ponto central na sua obra, um meio, uma ferramenta para desenvolver narrativas. Li que quando você estava em Córdoba colou uma mariposa no quadro e, retrospectivamente, localiza aí o início do seu trabalho entomológico.

Sim, tenho uma foto dessa obra. Fazia bastante tempo que eu vinha trabalhando com insetos quando encontrei essa foto junto com outras fotos familiares. Me surpreendeu como algo premonitório. Tudo começou em 91-92; um pouco depois de trabalhar com ovos comecei a usar gotinhas de resina sobre fórmica e me ocorreu incluir dentro das gotas umas pequenas larvas que foram desenvolvendo um personagem, algo figurado novamente como autorretrato. Um dia, uma mosca gigante entrou zumbindo no ateliê justamente quando eu estava no meio do derrame do martilux, que é muito tóxico. Estava muito ocupado, mas a mosca incomodava demais e quando vi seu tamanho me interessou imediatamente. Dei um tapão rápido, a matei e em seguida me ocorreu a obra. A partir daí começou a ser um recurso que desenvolvi até muito recentemente, durante vinte anos. Naqueles meses, com o descobrimento acidental do uso que dei ao martilux, já inclinava a minha obra na direção da ficção científica. Com esse novo acidente, esse universo se aprofundou. Os insetos terminaram sendo os atores de muitas das cenas que, por sua vez, foram os detalhes de muitas obras; a parte micro, onde quase sempre sou barroco, cheio do enfeites.

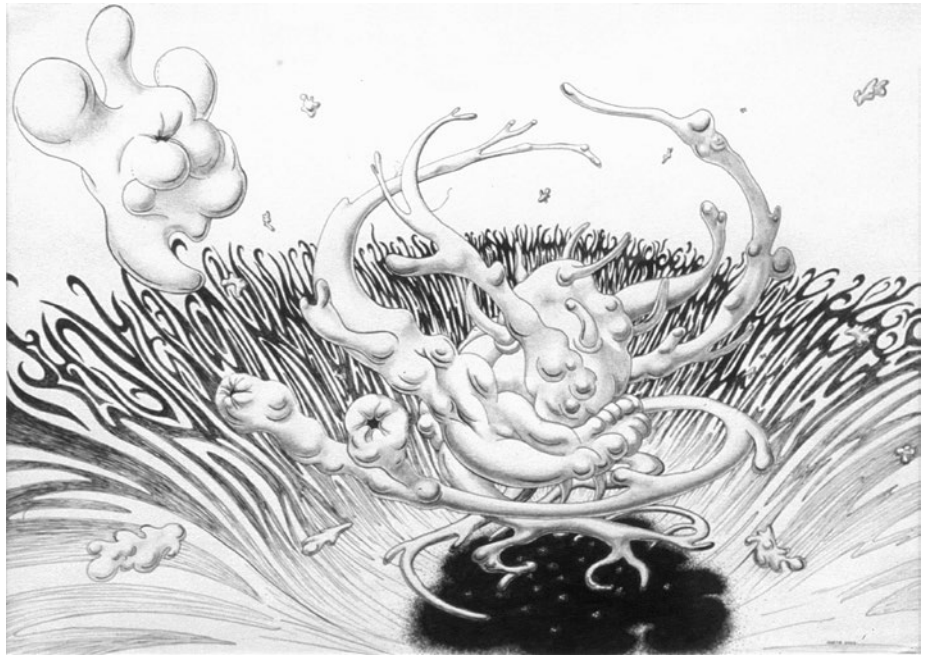
A entomologia é a ferramenta que lhe permitiu conectar autorretrato, cinema, quadrinhos, ficção científica...

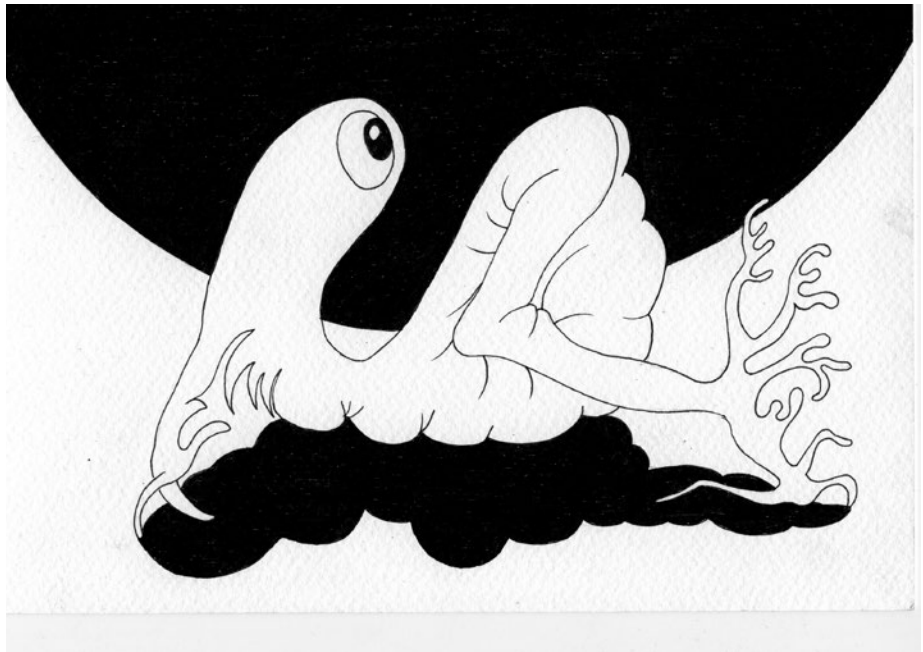
É verdade, no início eu criava mutantes com os insetos, mas ao final quase não intervinha neles. Apenas os humanizava em suas posições e atividades. Meu contato com a entomologia então tinha a ver com terem me ocorrido personagens voando ou nadando e para isso deveriam ter asas, e era impossível fazer asas desse tamanho. Procurei onde consegui-las e, por meio de Marcela Cabutti, cheguei até um entomólogo em La Plata, Javier Muzón, de quem virei amigo. Em seguida ele me convidou a coletar insetos, me ensinou e ainda me forneceu. Nicola Costantino também me passou o contato de um vendedor de insetos, uma espécie de traficante internacional de quem comprei um par de criaturas incríveis (uma cabeça que está em uma das minhas obras preferidas veio de Borneo). Amigos e conhecidos começaram a me trazer todas as libélulas e os grilos que caíam nas suas mãos. Aprendi a trabalhá-los, a lhes dar um lugar. Há um grande mundo artístico, gente que os usou com maestria. Dois que eu adoro são os russos, um do começo do século passado, Ladislaw Starewicz, que fez um par de filmes geniais com insetos em stop motion, e Victor Pelevin, um escritor atual que me inspirou com seu livro A vida dos insetos. Mas o certo é que muito da beleza do inseto vivo se perde quando ele morre, e dá pena; ainda que submersos em resina voltem a ter certa coisa vital. Assim, reconheço que hoje me custa matá-los. Uma vez prendi um inseto que parecia gritar. Era uma formiga preciosa, com uma cauda negra e peludinha cheia de pintinhas brancas, macia, grandona. Acho que era uma formiga voadora que naquele momento não tinha asas. A encontrei caminhando na praia e não me animei a matá-la. Quando você sai para coletar insetos, sai preparado para completar a missão mais tarde, terminando com os insetos submersos em acetona, processo que, sendo científico, não deixa de ser pesaroso. Quando cheguei em casa, a pus num frasco. Passavam os dias e a formiga não morria. Os insetos são muito resistentes. Um dia não a vi mais no frasco. O abri desconcertado e a bicha estava escondida, enredada no plástico da tampa. Havia querido escapar, eu supus. Movi a tampa e escutei um guincho persistente que me comoveu. Me fez lembrar daquele primeiro filme A mosca que me impactou quando era criança. Me venceu. Tive que soltá-la. É ridículo, mas gosto de contar: atualmente, me custa muito matar insetos, fiquei sentimental.

Então eu penso em El dominador y sus criaturas, aquele pequeno homem nu e gordinho que subjuga pombos e a um espécime não classificável; Harte é o senhor desse mundo e usou o auto-retrato para construir ficções, histórias mais ou menos crípticas, feitas de símbolos, cavernas e elementos industriais. Como um alquimista



La salida, 2010, 29 × 19 cm





Observatorio, 2010, 14 × 21 cm

“Quid rides?”

By Gabriel Pérez-Barreiro

I first came across Miguel Harte’s work in the early 1990s, while working on David Elliott’s groundbreaking exhibition *Art from Argentina* at the Museum of Modern Art Oxford. As is so often the case, any contemporary artist I spoke to was indignant that this artist (and therefore not them) had been chosen for the rarest of honors: participation in an important international exhibition. This was a long time ago, and things have changed: the bienalization of the contemporary art world means this is no longer such a big deal, but the shock at the time was clearly palpable. Aside from the professional jealously and conspiracy theories that are par for the course in these cases, and perhaps particularly so in the hypersensitive porteño artworld, Harte really was a strange choice. His polished and kitsch *martilux* surfaces peopled by strange insects and deformed figures were a slap in the face to the notion of good taste, and it was pretty much impossible to find parallels in the art of anywhere else at the time. Of course Elliott, one of the leading contemporary art curators of that time, was drawn precisely to the difference he saw in the work, suffering, as so many do, from seeing versions of the same art being produced around the globe. Elliott contextualized Harte through what he saw as a trend in Argentine art that favored the bizarre, the grotesque, or the abject. In this narrative, Pablo Suarez was rightly given pride of place as an artist and mentor who cast a long shadow. Within the fickle and changing winds that are intrinsically part of the art system, few international curators and art historians are today aware of Suarez’s work, his fame being eclipsed to a certain extent by the more easily-digestible aesthetic and politics of León Ferrari whose seemingly limitless production flooded the art market for many years, perhaps unintentionally obscuring the remarkable legacy of Suarez, Luis Benedit, Alberto Heredia, Norberto Gómez, Victor Grippo, and others of that generation.

Within this legacy Harte's work continues to be strange, but perhaps not so isolated. So while many lineages can be established for Harte's work within the rich, albeit slightly obscure traditions of Argentine art, his work is also quite unique. One of the ways in which Harte's work declares its individuality is through the recurrent use of the self-portrait. Harte is blessed or cursed with a very distinct set of features, topped by an intense pair of bulging eyes. These eyes appear frequently in his work, from his early paintings to his more recent dwarf sculptures, and serve not only as an indicator of the artist, but also of the very challenge of looking. If looking at his works is already an intense experience, it is doubled when these eyes look back at you, often in a simultaneously challenging and pleading expression, as if asking for help, while making you wonder if you should really help or not. The self-portraits are often ambivalent in this way, creating a moral tension in our responses that fluctuate between attraction and repulsion, horror and empathy. In many of his works the structure is such that we are put in the position of omnipotent observer, either peeking into a globe, or leaning over a table, or squinting through a peephole in order to see the scene unraveling in a world that is not familiar. At one level this could be seen as a critique of the western scientific gaze, the idea that our disinterested analytic vision is the primary tool for understanding the world: ours or that of an 'other'. Of course that gaze is mediated by desire, by a certain kind of perverse interest in what is happening in a context into which we are not able to enter unless through the act of seeing. It's no coincidence that many of Harte's works use quasi-scientific devices such as globes, platforms or spotlights, but the effect is often of a dystopian experiment gone wrong, a mutation that runs the risk of contaminating our world from which it is separated by a thin membrane. In popular culture fears of contagion and epidemics have greatly increased. The flipside of a global economy is that the unwashed hands of a tourist can spark a biological catastrophe among a population with no protection to that particular virus. In the pantheon of modern fears epidemics coexist with genetically modified foods, biological warfare and climate change as the seeds of a new Armageddon that will destroy the planet. As we plan and build the large things of life, the biggest risks seem to come from small almost invisible cultures (in both senses of the word).

Many of Harte's works play with scale to create the impression of distance and strangeness within his created world. The painstaking details and textures create a consistent and convincing plateau in which the reigning logic is palpable, but not ours. As in a Bosch painting, the details help us to believe the unbelievable whole. It's a similar effect to many science fiction movies where the walls of elaborate panels of flashing lights and meters help us to believe that there is a whole technology and elaborate system that is keeping the space station functioning. In almost all sci-fi movies there is a moment when the spaceship comes under attack and those same panels start to explode into sparks as the cables come loose. Yet somehow the ship continues to fly, so maybe they were not so necessary after all. We need to establish the fiction to then disregard it. Something similar happens in Harte's constructions: we see the painstaking attention to apparently superfluous details and an extreme craftsmanship in the particular way a viscous liquid seeps over a branch, but it is all just a ruse to make us believe for long enough, and we ultimately believe because we want to, we want to think that these other worlds exist, if only so we can look at them a little bit longer.



Perchero, 2001, 186 × 33 × 33 cm



Alberto Heredia



Pablo Suárez

I would argue that Harte's work is particularly ocular, of the eyes. Not only through the many references to actual eyes in his work, but also to the act of looking that is the start, middle and end of the experience of his work. While much contemporary art —and indeed the conceptual art from which much contemporary art is drawn— is concerned above all with communicating a message or position, Harte's work seems to actively avoid such predetermined outcomes. It's hard to know exactly what is going on in the works, or what precisely we are supposed to think about them. We are seduced into looking, engaged by what we see, and then walk away with the vague feeling that something strange just happened in a world immediately adjacent to ours that is simultaneously familiar and alien. The things that we actually see in his work are quotidian: insects, sticks, eggshells, plants, but we have never seen them like this, in contexts that are unfamiliar yet apparently totally consistent within their own world. The experience of interrupting expectations and smooth narrative flow is central to his work, yet the disruptions seem to be generated from inside the work itself rather than being the result of a conscious reorganization along a predetermined artistic or aesthetic agenda.

Many thinkers from Carl Jung to Joseph Campbell have drawn attention to the importance of myth and narrative in structuring and reinforcing core functions of the human psyche. Fairy tales, sagas, creation myths, oral traditions, all serve to lay out the fundamental stories and situations that structure our deepest personal and social expectations. Through the fairy tales of the Grimm Brothers, for example, generations of children learned to cope with fear, the unknown, the path to safety and many other necessary emotions to deal with daily life. Harte's work has a similar fairy tale-like atmosphere: the creation of world that is peopled by characters who are different, but whose function we broadly understand. We see battles, Edenic landscapes, small villages by a river, all apparently stage-sets for scenes that will transport us into a parallel world from which we will similarly be able to take away conclusions and experiences that will teach us something about our life and society. Except that in most cases we are left wanting, the moral certitude of the fairy tale is no longer present, we have no idea what happened immediately before or after our arrival, a strange sense of abandonment as if this particularly story didn't quite work out the way it was supposed to.

Many of Harte's scenes share a certain affinity with Tarkovsky's version of Stanislav Lem's short novel Solaris, which tells the story of a mission to an abandoned space station that was sent to investigate a mysterious region in which peoples' dreams seemed to continually build and destroy reality. The only glimpses we get of this rumored world, Solaris, are strange magma/cloud formations that coincidentally bear a visual similarity to some of Harte's liquid and reflective surfaces. The scientists who remained on the space station are haunted by the ability to coexist with their deepest desires and memories in a parallel reality, and as such they completely abandon their expected roles as scientists, and by extension, as disinterested observers. The Solaris story posits a world just beyond the scientific method in which dreams and fantasy become more real than matter, or rather the expected relationship between the two is inverted completely. Although none of these scientists understands what is happening, they are unable to leave the environment and resist any attempt to return and they also, significantly, stop reporting back. Meanwhile, the authorities back on earth can only think of blasting Solaris



Con Sebastián Gordín





20.000 leguas de Suárez submarino
1993, 55 × 25 × 46 cm,

with radiation, understanding its mystery to be an existential threat to their understanding of the universe. On a smaller scale, there is something of the Solaris ambience in many of Harte's works, a place where the unformed or in-formation matter reflects some of our deepest fears and desires, yet whose logic is not entirely our own.

The question of observation and distance is central to Harte's work. It's telling that photographs of the work tend to oscillate between distant overall views and extreme closeups. In many cases the traditional viewing distance for a sculpture or painting— around 2 meters from the surface— is the least satisfying perspective for these works. It seems that the work requires or a greater distance to see how it occupies space, or a very close proximity, in order to be able to appreciate the complex details. This impossibility of a general perspective that would deliver all of the information is consistent with a body of work that demands a very special type of attention. The ideal viewing position is often uncomfortably pressing up against the surface, hunched over and nervous about the possibility of falling or damaging the object. Contemplation in these circumstances involves a certain amount of risk and trepidation, the visual discomfort paralleled exactly in its physical counterpart.

Miguel Harte's work can be inserted into a long lineage of the grotesque. Throughout history, artists and writers have consciously chosen the abject and ugly as a platform from which to construct truths about our existence. It is as though conventional beauty is understood to be a veil behind which more profound meanings can be obscured. In the grotesque, we are all reduced to our most basic reality, the naked, physical and imperfect body. This body, while repelling our notions of good taste, also connects us deeply, as we instinctually understand its place, feelings, and functions. The grotesque tradition serves as the natural antidote to the traditions of idealism, in which the particular, the specific, the basic, are denied in favor of a constructed and lofty notion of perfection. The grotesque tradition has its heroes in Bosch, Francisco de Quevedo, Rabelais, Shakespeare, Durer, Francis Bacon. Within the traditions of Latin American art, José Luis Cuevas led a revolt against the idealism of Mexican Muralism through a revival of the grotesque that was to find its echo in later generations often responding to adverse political conditions. Within the Argentina of the 1970s and 1980s, the afore mentioned Suárez, Heredia, Gómez, and Emilio Renart represented a revolt against the 'cold' conceptualism that was also used to protest oppression from a more ideological and linguistic perspective. This embrace of the grotesque, implying a distrust of all constructed discourses and positions, was to be extremely important to the next generation of artists who, like Harte, found inspiration in this return to the darker and more complex explorations of human nature. Harte, together with his generational colleagues Sebastián Gordín, Marcelo Pombo, or Feliciano Centurión explored the popular, the kitsch, the sexual, almost as ways to avoid the ideological generalizations that characterize much 'political' art.

The grotesque is a genre that often appears in moments of political or existential crisis and acts as a kind of 'back to basics', a reminder that all discourses and solutions mask a deeper more complex reality of what it means to be human. As such, despite its apparently ugliness or rejection, it is a language that tries to recover a sense of vulnerability and compassion into art. Harte's insertion of his own naked middle-aged body into his works can also be seen as an act of intentional vulnerability, the artist whose job it is, after all, to expose himself, does so quite literally in a quite disarmingly honest way. In an early work, *Autorretrato desnudito*, the artist, suspended in a glass ball,



Emilio Renart



Aleta IV, 2015, 13,5 × 36 × 12 cm



Aleta IV, 2015, 13,5 x 36 x 12 cm

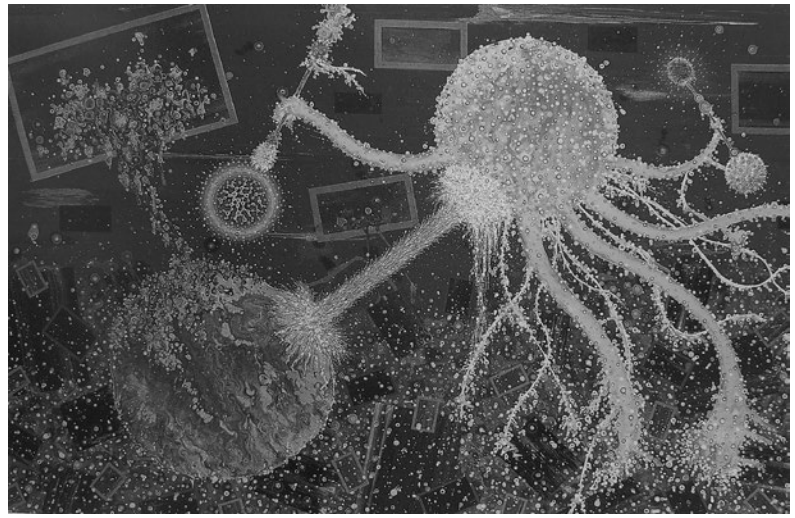


Norberto Gómez

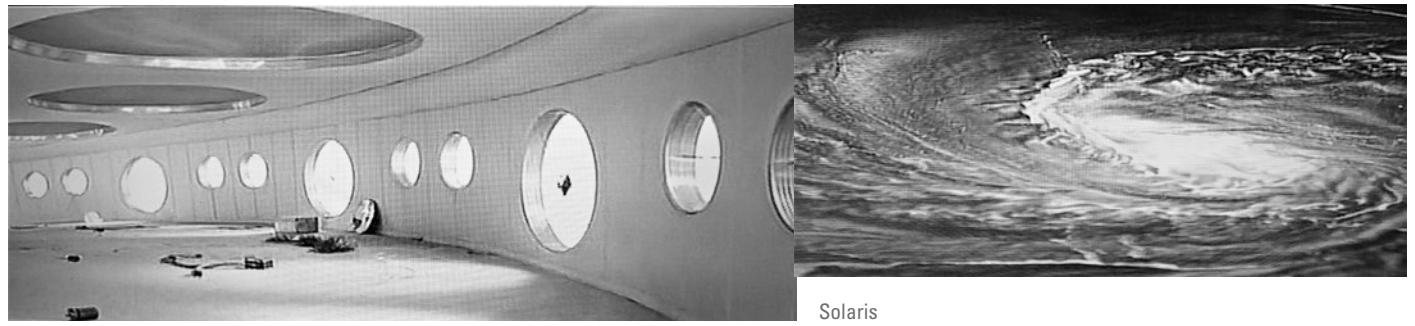
is holding his oversize penis with a self-absorbed and happy childish grin. Tellingly, his eyes are closed, as he is lost in an entirely personal sense of pleasure, suspended in his own world free of the need to perform and alone with his dominant manhood. As in many of his works, society is absent and isolation here recalls the womb, but a womb with all the knowledge of grownup life and therefore doubly pleasurable.

The grotesque is, perhaps unexpectedly, also a call for universality. In Argentina, as elsewhere in the southern cone of South America, geometric abstraction has a long and rich tradition. Abstraction is of course the language of universalism par excellence, reducing all the specifics into absolute forms and colors. However, the case made by the grotesque tradition is just as compelling: we all share not only an ability for abstraction and generalization, but also an experience of the particular, the physical, the cycle of life, pain, joy, etc. It can be argued that these experiences unite us more than rational archetypes, that they are independent of any cultural construction or history. The grotesque therefore appears at moments in history when we are at risk of taking ourselves too seriously. Within the visual arts it comes to reset our sense of taste or propriety, as a humbling reminder that all knowledge is ultimately born of the body, and the body is transient and imperfect.

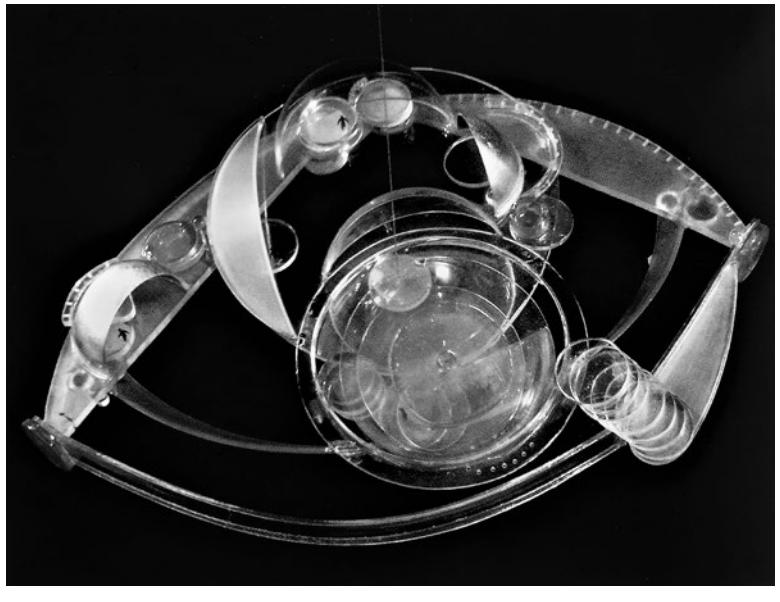
The Roman poet Horace in his Satires said “Quid rides? Mulato nomine, de te fabula narratur”, which translates as “Why are you laughing? Change the names and the story is about you”. This quote points to the universality of many jokes or parodies. While we may think the joke is on the other, more often than not, we are equally implicated. Looking at Miguel Harte’s sculptures creates a similar effect: while we first think we are looking at a world quite separate and different from our own, in fact, the stories being told there are universally applicable. The many devices Harte uses to separate the scenes from the viewer end up having the opposite effect, our gaze and curiosity is engaged not by the unfamiliarity but rather by an uncomfortable recognition of our own perversions, fears and desires.



Marcelo Pombo



Solaris



Gyula Kosice



El Gordiplan Hártico, 1995, 80 × 35 cm



Élice (pensando en Omar), 1993, 120 × 90 cm



La intrusa, 1998, 200 × 100 cm

“Slackening Risk Management:
On Miguel Harte and his Work”

By Alejo Ponce de León

As the soundest union between wasting time and learning that human civilization is capable of, the Internet provides users with increasingly segmented and specific packets of information, which ensures it an unwavering pool of engaged users. There will always be someone with an interest, however passing, in paraphilia and strange diseases, in stirring up debates on the mysterious Shugborough inscription, or in sharing and commenting on hour and half-hour long recordings of nighttime drives down rural highways. The transnational media conglomerate UBM, for instance, founded and funds *Radiopaedia*, a website ideally geared to radiology and medical students but available as well to any idle internet surfer. The medical tests of a child suffering from cherubism appear amidst this archive’s myriad x-rays and tomograms that render visible more or less curable, deadly, and grotesque lesions.

A genetic disorder, cherubism entails a major deficiency in bone tissue usually concentrated in the jaw area. To compensate for the lack of bone, the body compulsively generates a large amount of fibrous tissue with no nerve endings. This tissue grows around the skull causing the patient’s face to swell up, sometimes simply causing it to appear somewhat chubby and sometimes producing dramatic deformities that can lead to respiratory problems as well as difficulties speaking and swallowing.

It was a Canadian doctor that first documented cherubism, which thus earned him the right to name the disease. It is impossible to know if the name he chose reflects the doctor’s sense of irony or if it is intended to console those afflicted; what is known is that the name makes reference to *putti*, those winged babies that first appeared in Classical art and whose chubby form reappeared during the Renaissance. *Putti* —soft flying masses— are mistakenly called “cherubs.” Visible thanks to tomography, the mass of tissue surrounding the jaw of the child with cherubism looks like a honeycomb that has been violated, that is, like a perfect structure whose constitutive logic has been ravished. Apparently—as you can see if you paste this image in other forums and websites—the orifices that are spread throughout this ball of organic matter have the ability to stir a vestigial repulsion in some people. It is entirely possible that Miguel Harte’s work can incite this same phobic reaction.

A number of his untitled works, and the small structures that emerge in *Como una piedra que sueña* [Like a Rock that Dreams], fit trypophobics’ descriptions of the visions that trigger their fear: flat surfaces riddled with cracks, patterned clusters of small elements, and perforations that expose an interior full of matter anomalous in relation to the larger body that contains it. Some researchers associate trypophobia with the pre-social fear of poisonous creatures forming nests in those hollows, an idea that takes us straight from the image of a spider withdrawing into its nest to the suspicion of intrusive larva activity taking place within our own bodies.

It is hard not to associate the pillar of quails’ eggs that breaks through the formica in *Los gusanos de la piedra* [The Worms of the Rock] with the image of a gang of parasites coming out of a larger organism, like insects that help each other surface for a breath of fresh air after having laboriously taken root in a fresh wound.

In its initial contact with the corporal, then, Harte’s work has the dubious privilege of establishing a dialogue with its witnesses outside the realm of analytic thought; it acts on the body and resonates in the gut thanks to its ability to trigger disgust. It seems safe to assume that, not only for a trypophobic, but for a large proportion of the art-viewing public, the first reaction to Harte’s work may well be reflexive rather than critical. It is likely to be mediated by a sense of aversion prior to a language capable of expressing that aversion.

Harte’s early work in the painting medium —produced just before he began meddling with non-traditional materials and took a leap into the terrain of the body— is almost universally described as satirical in the accounts that encompass this stage of his career. This period evidences, albeit timidly, a few important deviations from the pictorial imagination of the eighties. The cunning green rhea in *Empanada criolla*, for instance, looks like the product of an uchronic fantasy in which Molina Campos becomes the right-hand man of Chuck Jones and produces some episodes of Roadrunner.

Harte himself describes his excursions into the grotesque and satire as a simple solution to expressionism. If, however, we bear in mind his future work and his temperament, it would seem that satire was less a statement of formalist principles than a means of personal protection as he made his way into the art scene and, hence, had to develop and uphold a public discourse beyond sheer image. For example, each member of the Harte-Pombo-Suárez triad was assigned an allegorical role on the occasion of the second show they held together, in 1990: the Eagle, the hen and the egg. In this inside joke that ended up becoming almost official nomenclature, Harte was, obviously, the egg. His shell, it could be said, was satire, evasion, hermeticism. It was loud from within even though it didn’t want to make any noise.

It would seem, then, that under the protective coating of this meeting of comedy and horror, the grotesque body that Harte projected—which was already beginning to swell up as volume and to move away from painting—acted as a sort of amulet against the ideal, the urgent, and the expressionistic. But, at the same time—and in keeping with the purely visceral reaction that his sculptures can provoke—that grotesque body acted as a discursive alternative to the manifest construction of political junctures in works—like those of Pombo, Suárez, and Schvartz—based on social protest and the representation of real worlds. Certainty is temporarily suspended in the satire and disorder of the grotesque. Voluntary modes of existence are reexamined, modes of existence born of ideological conviction as conscious decision to take action and to communicate with the rest of the world. Hermeticism affords the organization of moments regenerative in relation to the image, moments that exceed the commonplaces of social discourse. In this sense, a group of sculptures and paintings begins to take shape that would be excessive for theory restricted by the need to base its formulations on generalizing readings. Critical intent bounces off of glossy surfaces, rendering it ineffective unless Harte’s work is boldly tied to notions like timidness, egoism, fear, and protection. Critical intent is useless if it fails to consider how the work strives to take measures—some more effective than others—to go beyond those restrictions.

Even though—or perhaps because—he was at Harte’s side for most of his life, Pablo Suárez, in the catalogue to the Harte retrospective at the Museo Nacional de Bellas Artes, calls him an outsider[1]. It is hard to know exactly what he meant unless we decide to overlook some of the particularities of Harte’s life: the fact that his father, Ronnie, had a gallery called Vigne and a project for communal living in the sierras of Córdoba, which, according to Miguel, is connected to his own “artistic inclinations”; Miguel’s improvised residence in Brazil, pursuant to a chance trip there. He ended up staying for a period of almost ten years that encompassed the early eighties, when many other Argentine artists traveled to Brazil as well due in part to the repressive atmosphere in Argentina at the time. Why, then, would Harte’s art be more “outsider” than the art of the rest of a generation that grew up in the shadow of common historical factors? Why more maverick than the other works that came to light in what Miguel Briante called the “naughty” venue that was the Centro Cultural Rojas? Clearly, something in Harte awakened in Pablo Suárez the same paranoia that a typophobic experiences before grottoes and crevices, something that has to do with that which is not in its proper place and, hence, unpredictable.

Let us envision for a moment the art system as a plane influenced by certain laws of regularity that, like the laws of nature, come from the inanimate (in the case of art, “the inanimate” would be the art market, certain formal and discursive tendencies, the process of building of a career, and so forth, that is, everything that lies outside the strict sphere of the work). Harte may well have been an outsider in relation to that plane, mostly due to his reluctance to embrace the figure of the artist-producer in vogue at the time, a figure whose work almost always revolved around the idea of the social and the mundane. This personification of Harte as a foreign element within an organism whose behavior is strictly regulated makes sense in relation to the structures forcibly stripped of their inner logical, the parasites and invasive agents, of which we spoke earlier. He is an eccentric—not a saboteur or a vampire or a rebel—by virtue of silence and friendliness, by virtue of his rejection of conceptualism and compulsive protest, by virtue of his relentless return to the ingenuousness of pulp formalism, by virtue of his constant appeal to the repulsive and to production without agenda. His person produced in Suárez—artist of statements who defined Harte as a “non-native”— the same sense of unease that his textures and perforations tend to produce in viewers.

Of course, we would not venture to claim any of this without providing substantial material backing. The eruption of the unforeseen in an established order

[1] Suárez, Pablo. “Un Outsider en el Museo”. In *Miguel Harte en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, 2003.

with regular patterns (which has even meant the inclusion of insects and other biological components in his dioramas) is a resource employed in a good deal of Harte's production. What produces this repugnance is precisely the "perfection" of the non-natural suddenly rendered organic; the living is a parenthesis in uniformity. The fantastical sheen that, like a skin, covers his creatures suggests an artificial genetics that undergoes deformation until it becomes a living thing. It is not by chance that Harte uses the inorganic material that most strikes the eye as organic, as if he were drawn to the possible existence of a mineral consciousness determined to compose an untranslatable sonnet with marble volutes or to command the eggshells to break out in small blotches to ward off who knows what threat.

Until he had taken full control of the organicity factor by molding bodies, he amused himself exhausting the formal use life of each and every material capable of providing prosaic yet willful imitations of the irregular-vital. It would appear that that quality of surfaces—which is visual, even narrative—is what moved him rather than their ability to further a certain social criticism by means of the kitsch or the domestic materiality popular in the nineties, a much-discussed phenomenon. He loves these surfaces due to their richness in contradiction; though industrial and dead, they can take in and hold a foreign element. They are promising for an outsider because they generate harmonics with the deformity of the natural.

But, if Harte is an outsider, where has he come from and where does he attempt to return to? One hypothetical point of origin may be his early teen years spent in the sierras of Córdoba, years of social and sexual exploration and activity, before the impetuous apparition of politics in the form of the "milicos in Unimog" and the abrupt end of any system of promiscuity due to the outbreak of the HIV/AIDS epidemic. The personal affliction in reaction to adolescence brought to an end by the return to school, re-socialization under external conditions, and the need to find a job was aggravated by a military dictatorship and a sexual state of siege that, like adulthood itself, seemed like dreadful diseases with neither cause nor cure.

Harte seems to have processed the catastrophic end to his experience in Córdoba the same way Lovecraft, in his literature, responded to the experience of the modernity of New York: mainly, by imagining baroque metropolises infested by creatures whose forms exceed human description. First, Harte took shelter in the indisputable nature of satire and then he began sculpting ominous forms and self-penetrating bodies—and impenetrable orifices—that feel no need to expose themselves to the risk of the other or to their own biological disorders.

His ideal body is apolitical, asocial, and perfectly deformed; it is sometimes preserved in a bubble, like Carita Dulce, one of the characters in Angélica Gorodischer's "Los embriones del Violeta". Carita Dulce is granted by an intelligent planet the wish to live forever in a cradle-womb where it is cooed to and pampered day and night by a group of intersexual matrons. The works *Rampa Mortal* [Mortal Ramp], *Accidente doméstico* [Domestic Accident], *La intrusa* [The Intruder], and *Perdiendo la protección* [Losing Protection] all seem to arise from that realm of paranoia and doom, as if insinuating that contact with unfiltered communal air could cause an organism to disintegrate. If Suárez always chose to lean on the other and Pombo recalls with great passion his friends from G.A.G.[2], Harte hits another stride in his attempts to break out of himself; the tremendous weight of the void in works like *Oscuridad* [Darkness] speaks as much of a will to ward off violent intrusion as it does of the inner struggle between the impulse to keep to oneself and the desire to be out in the open.

Interestingly, though his imaginary is bogged down in a dense air of sexual references, Harte almost never sculpts couples: when he presents more than one figure engaged in an action, he usually presents a great many, and they are tinged by a scatological narrative of final and catastrophic realities *à* la El Bosco. Sometimes Harte himself is portrayed with the angelic anatomy of the *putti* but the face of an adult man. Calm, alone, and commanding the others, he always seems to have the situation under control, erection guaranteed inside his bubble.

Perhaps the planetarization of sex is his cure for the dilemma of otherness: planetary sex is safe sex, with no oxygen to help along the development of unpredictable microbiologies. Many of his sculptures dwell in the same impersonal and flawless visual register as official pornography and its culture where—like in Harte's work—the sex act does not bear any real risk except for the failed execution of a certain acrobatics. Nonetheless, and even though Harte also rushes to the body as clinical and sterilized image, the sanitized sexuality that has a hold on the contemporary imaginary in, say, the work of Martín Di Girolamo, is not, for Harte, a zone of comfort. Indeed, it is in the planetarization of sex where his work may perhaps begin to resonate as an instrument of criticism and where his attempt to break the barrier of reserve becomes most effective. He re-creates the standardized surfaces of mainstream sex to condemn its stagedness, its flawlessness, and to bring those surfaces back to a more "natural" region of anxiety and defect. He blows up erotic voluptuousness and renders it weighty, but not like a swollen sex organ. This maximization exposes sectors that, though seemingly lubricated and flexible, are in fact hard and dry as a bone, course and hostile to the touch, sectors that it is impossible to invade.

Thanks to their ambiguous points of entry (a sphincter is an ungendered circular muscle) and their retractable tentacular members, Harte's creatures frustrate cultural attempts to master the body and reexamine the exact origin of the image of desire, the source of reference for how sex should be seen and experienced, and how people having it should look. Like nostalgic forms that writhe when they sense the impending end of an era, Harte's sculptures, even though they voice a latent risk and tend towards self-sufficiency, formulate, in the end, the physical form of the individual as an image that cannot hold itself together as a unit, an image that is perforated or in search of natural complements that can only be manifested through experimentation.

Insofar as Harte's basic concern is to expand the gonadic canon, the different physiques and curvatures that appear time and again in his work are akin to the valuable attempts to update the sexual imaginary undertaken by, for instance, Bad Dragon, a small company that tries to create sex toys based on real and mythological creatures like wolf men, dolphins, anthropomorphic dogs, and faucets.

While Harte may not have the speculative spirit of the most delirious science fiction or obsessively pursue rigorous organic representation the way creators like Wayne Douglas Barlowe do, he is most certainly bound to that genre as an aestheticized set of concerns.

"Surface Tension", one of the stories in *The Seedling Stars*—a collection of short stories by James Blish that form part of that beautiful and passionate body of work known as the Golden Age of science fiction—tells the adventures of a group of human settlers forced to land on a planet that consists entirely of small puddles. Without exploitable natural resources to ensure their survival, the astronauts, in their desperation, realize that each of the puddles is in itself a microscopic ecosystem populated by multiple life forms. In a memorable moment of epic colonialist vision, they decide to readjust their genetic code so that, in the future, their descendents will evolve into a race capable of adapting to the planet's wider biotope and be able to design a vessel capable of withstanding the surface tension of some of the puddles in order to delve into, explore, and conquer those hostile spaces contained in just a few square centimeters.

Though its definitive version was not completed until 1952, "Surface Tension" was first published in 1942, fifteen years before the launching of Sputnik and eleven years before Francis Crick and James Watson's research into the molecular structure of DNA was made public. Blish inverted the traditional formulation of the conquest of space by rendering it exploration on a subatomic scale (imagine the size of the cells of each of the settlers' mini-humanoid descendent), one tinged by cosmic-imperialist mystique and enthusiasm: the boundlessness of the universe could be boiled down to a puddle of water. The story even foretells a future when genetic engineering would be a way to attack specific contingencies.

Harte's career advanced according to an impulse towards autonomy that might be connected to the reversal of interior/exterior space that Blish envisioned. In one of his reviews, critic Fabián Lebenglik imagines a similar movement on the basis of the behavior of the embedded elements that gradually break out on the surface of Harte's sculptures: "[...] as time goes by, these embedded formations—ever greater in number—gradually become more autonomous until they literally take root: that is, they turn into gigantic plants and roots that, like vegetation from another planet, grow until they hold new embedded formations."[3] Retracing that idea, we could conclude that that impulse to autonomy is not only manifested in the systematization of detachment that gives rise to new forms and effects a fractual expansion of Harte's sculptural repertoire, but also takes the shape of the

[2] Gay Action Group, a collective reflection group pioneered in Argentina, active during the 1980s and dedicated to the vindication of homosexual civil life through small public actions and the publication of publications.

work's desire for overall autonomy and for autonomy from its system of exhibition and the social context in which it is produced.
If earth is observed from space, distance becomes insignificant and matter, all matter, becomes evident at once. Matter frozen in time and seen from above appears to have no purpose other than coexistence. Even though Harte has been described as an egg, as a traumatized and frightened outsider, his work entails slow attempts at movement, as if each piece mapped out a daily migration outwards whose ultimate end were that totalizing stellar perspective that can encompass everything.
Harte's operation of distancing is performed systematically: he exhausts material, avoids declarations, moves away from the wall, rejects artwork as artwork, and fantasizes about his work becoming instead nervation, an element that structurally accompanies the space in the form of molding. He does not do all of this to isolate himself in a quadrant of distant loneliness. His encroachment, rather, is constitutive of his relationship to space itself in a coexistence that takes apart the circuit of isolation. In the context of Harte's most recent show at the time of the writing of this text, he recalled "the first drop of sweat running down my forehead before I was three years old, summers in the river with my cousins, picnics with family amidst tall grasses, my father's friends, [...] the look in my mother's eye, and so forth., [moments] that together gave shape to a very subtle ball made out of everything." This mass of memories effects totalization; in the "ball made out of everything," scenes are joined, infecting one another. In conjunction with this dramatic dimension, then, experience in Harte once again yields nostalgic forms: he does not embrace the idea of utopia as purpose, but rather sets out to use the gallery as the informal setting of his temporal lobes, generally associated with the effort to recall.
In ascending order, his genealogy could include Lucio Fontana's formalization of the vertigo of the pull of interior dimensions; Líbero Badíia's visual decrees on couplings and interconnection; Kosice's spirit of innocent exploratory engineering; Yves Tanguy's collapsing of bodies as formal structures; Otto Piene's protozoic sculptures; Lynda Benglis's merging of genders; Alina Szapocznikow's fleshy extractions.
In descending order, it is harder to say. While it is clear that the pure image to which Harte aspires is outside the social, it could be said to begin in the social and to long to get back to it by means of a circular return. Though he may well be an artist incapable of generating discourse—though we must bear in mind that both Renart and Suárez, his two guiding stars, were artists of the sort that issued manifestos, artists who found it impossible to separate artistic practice from life—Harte does produce disciples of process. He is the mentor of a variety of sculptors with projects that have received more or less attention from galleries: Dolores Furtado, Martín Osuna, and Santiago Rey, for instance. The Oligatega Numeric collective was the bridge that proved capable of connecting Harte's pulp rhetoric with the project-oriented and multidisciplinary nature of strictly contemporary art.
His legacy, then, entails conveying a way of making that is learned with the hand, not through reading or listening. A lesson more tied to putting on a latex glove than to rules and statement about how to live and be an artist.
Though his work talks about bodies and biologies, the most organic thing about it is how it comes into the world: through a long and gradual process that involves many. Like the gestation of mammals, it may be painful and even intoxicating. If the imagined mechanism of Harte's bodies—the details of their functioning—may lack rigor, that is offset by the artist's willingness to engage in this long process of making, a process both biological and collective .
In the work itself, in the hours spent sanding and inhaling toxins, in sharing the secret of the material, he formulates an utterly convincing solution to the problem of the social as something irretrievable and to the sense of claustrophobia within one's own skin. Work is, for Harte, an attempt to find methods to realign with one's context. For that reason, his friends and assistants are often included in his works as titles in their honor and as material presences, like ailerons that allow the cosmic Harte to touch ground and nail down the poles of his tent. At night under the glimmering Milky Way—which is nothing other than the ceiling of an endless grotto in the burning sand—Miguel Harte, sheltered by space and his friends, can muster the courage to slacken his management of risk: he goes out to hunt creatures and let creatures hunt him.

[3] Lebenglik, Fabián. *El hombre de la burbuja*. Página/12, 6/15/2003.

"Quid rides?"

Gabriel Pérez-Barreiro

Traducción del inglés por Cecilia Pavón

Conocí el trabajo de Miguel Harte por primera vez a comienzos de la década de 1990, mientras trabajaba en la exhibición *Art from Argentina*, curada por David Elliott para el Museo de Arte Moderno de Oxford. Como suele pasar, muchos de los artistas contemporáneos con los que tuve la oportunidad de hablar en ese momento estaban indignados por no haber sido elegidos para este exclusivo honor: participar en una exhibición internacional importante. Esto fue hace muchos años, y hoy las cosas han cambiado: la "bienalización" del mundo del arte contemporáneo ha hecho que formar parte de una muestra de esas características ya no sea tan gran cosa. Pero en aquel momento el impacto de una muestra así era claramente palpable. Dejando de lado los celos profesionales y las teorías conspirativas que son esperables en estos casos —y especialmente en el mundo del arte porteño híper sensible—, hay que decir que Harte fue realmente una elección extraña. Sus superficies *martilux*, relucientes y kitsch, pobladas por extraños insectos y personajes deformes, eran una cachetada a cualquier noción de buen gusto. Encontrar paralelos en el arte de cualquier otro lugar en ese momento, se hacía, además, muy difícil. Obviamente, Elliott, que entonces era uno de los curadores de arte contemporáneo más importantes, se sintió atraído por la diferencia que vio en la obra, cansado (como les pasaba y les sigue pasando a muchos), de ver distintas versiones del mismo arte producidas alrededor del mundo. Elliott contextualizó el trabajo de Harte a través de lo que percibió como una tendencia en el arte argentino que favorecía lo bizarro, lo grotesco o lo abyecto. En esa narrativa, a Pablo Suárez se le otorgó, con justicia, la posición de maestro. Dentro de los vientos cambiantes y caprichosos que son una parte intrínseca del sistema del arte, pocos curadores e historiadores internacionales conocen hoy la obra de Suárez.
Su fama ha sido eclipsada hasta cierto punto por la estética y la política más fácilmente digeribles de León Ferrari, cuya producción, en apariencia ilimitada, inundó el mercado del arte durante muchos años y oscureció, quizás involuntariamente, la obra notable de artistas como Suárez, Luis Benedit, Alberto Heredia, Norberto Gómez, Víctor Grippo y otros de esa generación. Dentro de esta herencia, la obra de Harte sigue siendo extraña aunque quizás menos aislada.

Entonces, a pesar de que pueden establecerse muchos linajes para el trabajo de Harte dentro de las ricas y oscuras tradiciones del arte argentino, podemos decir que su obra es bastante singular. Una de las formas en que el trabajo de Harte declara su individualidad es a través del uso recurrente del autorretrato. Harte está bendecido, o maldecido, con un conjunto de rasgos físicos muy distintivos, coronados por un par de ojos saltones. Esos ojos aparecen con frecuencia en su obra, desde sus primeras pinturas hasta sus esculturas más recientes de enanos, y sirven para indicar no sólo la presencia del artista sino también del mismísimo desafío de mirar. Si el acto de mirar las obras de Harte, constituye de por sí una experiencia intensa, esta intensidad se multiplica cuando esos ojos le devuelven a uno la mirada, muchas veces con una expresión retadora y suplicante a la vez, como si te pidieran ayuda y al mismo tiempo te hicieran dudar sobre si ayudarlos o no. Los autorretratos tienen muchas veces esa clase de ambigüedad, y crean una tensión moral en nuestra respuesta, que fluctúa entra la atracción y la repulsión, el horror y la empatía. Muchas de sus obras poseen una estructura que nos coloca en la posición de un observador omnipotente que mira dentro de una esfera, se inclina sobre una mesa, o espía por una mirilla para ver la escena que se desarrolla en un mundo desconocido. En un plano, esto podría leerse como una crítica de la mirada científica occidental; la idea de que nuestra visión analítica desinteresada es la herramienta primaria para comprender el mundo, ya sea nuestro mundo o el del "otro". Pero la mirada está mediada por el deseo, por un cierto tipo de interés perverso en lo

que sucede en un contexto para nosotros inaccesible salvo a través del acto de mirar. No es casualidad que muchos de los trabajos de Harte hagan uso de instrumentos cuasi científicos como esferas, plataformas o reflectores. Aunque el efecto suele ser el de un experimento distópico que salió mal, una mutación que corre el riesgo de contaminar nuestro mundo, del que apenas está separado por una delgada membrana. En la cultura popular, el miedo al contagio y las epidemias ha crecido enormemente en el último tiempo. La otra cara de la economía global es el hecho de que las manos sucias de un turista pueden generar una catástrofe biológica entre las poblaciones sin protección para un determinado virus. En el panteón de los miedos modernos, las epidemias conviven con los alimentos genéticamente modificados, las armas biológicas y el cambio climático, como las semillas de un nuevo Armageddon que destruirá el planeta. Mientras planeamos y construimos las grandes cosas de la vida, los mayores riesgos parecen provenir de culturas (en ambos sentidos de la palabra) pequeñas, casi invisibles.

Muchas de las obras de Harte juegan con la escala para crear una impresión de distancia y extrañeza dentro del mundo creado por él. Los meticulosos detalles y texturas crean una meseta congruente y convincente donde la lógica reinante es palpable pero ajena. Como en la pintura de Bosch, los detalles nos ayudan a creer en una totalidad increíble. Es un efecto similar al de muchas películas de ciencia ficción en que las paredes de elaborados paneles con luces intermitentes y medidores nos ayudan a creer que existe un sistema tecnológico completo que mantiene a la nave espacial funcionando. En casi todas estas películas, hay un momento en que la nave es atacada y esos mismos paneles empiezan a explotar y lanzar chispas cuando los cables se sueltan. Sin embargo, la nave sigue volando, y uno piensa que quizás no fueran tan necesarios después de todo. Necesitamos establecer la ficción para luego ignorarla. Algo similar sucede en las construcciones de Harte: observamos la meticulosa atención que se le ha prestado a ciertos detalles en apariencia superfluos como la extrema destreza con la que un líquido viscoso se extiende por una rama.

Pero solo se trata de un ardid para hacernos creer durante un lapso de tiempo; finalmente, creemos porque queremos pensar que esos otros mundos existen, al menos para poder seguir mirándolos un ratito más.

Me gustaría afirmar que la obra de Harte es particularmente ocular. En numerosas ocasiones, su trabajo hace referencia no solamente a los ojos, sino también al acto de mirar, que es el comienzo, el medio y el final de la experiencia de su obra. Mientras que gran parte del arte contemporáneo —y el arte conceptual en el que se basan muchas obras contemporáneas— está preocupado con la comunicación de un mensaje o una postura, la obra de Harte parece evitar activamente este tipo de resultados predeterminados. Es difícil saber con exactitud qué está sucediendo en sus trabajos, o qué es lo que se espera que pensemos de ellos. Nuestra mirada es seducida, nos involucramos con lo que vemos, y nos retiramos con la extraña sensación de que algo raro acaba de pasar en un mundo inmediatamente adyacente al nuestro; un mundo que es a la vez familiar y ajeno. Las cosas que vemos concretamente en sus obras son cotidianas: insectos, ramas, cáscaras de huevo, plantas; pero nunca las hemos visto, como aquí, en contextos extraños y, a la vez, completamente coherentes dentro de su universo. La experiencia de romper con lo esperable y con un flujo narrativo regular es central en su trabajo. Pero las disrupciones parecen estar generadas desde el interior de la obra misma en lugar de provenir de una reorganización consciente de algún plan artístico o estético predeterminado.

Muchos pensadores como Carl Jung o Joseph Campbell, para citar algunos, han llamado la atención sobre la importancia del mito y la narración en la estructuración y el fortalecimiento de las funciones centrales de la psiquis humana. Las historias de hadas, las sagas, los mitos de creación, las tradiciones orales, etc., tienen la función de establecer las historias fundamentales que estructuran nuestras expectativas más profundas tanto a nivel personal como social.

A través de los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, por ejemplo, generaciones de niños aprendieron a lidiar con el miedo, lo desconocido, el camino hacia la seguridad y muchas otras emociones necesarias para hacer frente a la vida cotidiana. La obra de Harte tiene una atmósfera de cuento de hadas similar: la creación de un mundo poblado por personajes que son diferentes pero cuya función podemos comprender. Vemos batallas, paisajes edénicos, pequeños pueblos junto a un río. Todos parecen escenarios montados para el transcurso de escenas que nos transportarán a un mundo paralelo que nos permitirá sacar conclusiones y tener experiencias aleccionadoras sobre nuestra vida y la sociedad. Pero en la mayoría de los casos nos quedamos con las ganas, la certeza moral del cuento de hadas ha desaparecido, no sabemos qué pasó antes o después de nuestra llegada, reina una extraña sensación de abandono, como si precisamente esta historia no funcionara cómo se esperaba.

Muchas de las escenas de Harte comparten cierta afinidad con la versión que hizo Tarkovsky de Solaris, la novela de Stanislav Lem. Solaris narra la historia de una misión hacia una estación espacial abandonada, enviada para estudiar una región misteriosa donde los sueños de la gente parecían construir y destruir la realidad constantemente. Los únicos vislumbres que obtenemos de ese mundo son extrañas formaciones de magma y nubes que, casualmente, poseen un parecido visual con algunas de las superficies líquidas y reflectantes de Harte. Los científicos que han permanecido en la estación espacial son poseídos por la habilidad de coexistir con sus más profundos deseos y memorias en una realidad paralela. Abandonan por completo su trabajo de científicos y, por extensión, su papel como observadores desinteresados. La historia de Solaris postula un mundo detrás del método científico en el que los sueños y las fantasías se vuelven más reales que la materia. Un mundo en el que la relación esperable entre estos dos órdenes se invierte por completo. Aunque ninguno de los científicos de la historia comprende lo que está sucediendo, todos permanecen en ese entorno y resisten cualquier intento de regresar, a la vez que dejan de enviar informes. Mientras tanto, las autoridades en la Tierra consideran que el misterio de Solaris es una amenaza existencial para su idea del universo, y debaten si hacerlo explotar con radiación. En una escala menor, hay algo de la atmósfera de Solaris en muchas de las obras de Harte, un espacio donde la materia no formada, o en formación, refleja algunos de nuestros miedos y deseos más profundos pero cuya lógica, sin embargo, no dominamos completamente.

El problema de la observación y la distancia es central en la obra de Harte. Resulta revelador el hecho de que las fotografías de sus trabajos tiendan a oscilar entre visiones generales distantes y primeros planos muy cerrados. En muchos casos la distancia de observación tradicional para una escultura o pintura —unos dos metros desde la superficie— es la perspectiva menos satisfactoria para las obras de Harte. Da la impresión que su trabajo necesitara una distancia mayor para lograr ver cómo ocupa el espacio, o bien una proximidad muy estrecha para apreciar los complejos detalles. Esta imposibilidad de una perspectiva general que proporcione toda la información es coherente con un corpus de obras que requiere un tipo muy especial de atención. Muchas veces, la posición ideal para observar estas obras es presionando incómodamente su superficie, o inclinándose hacia adelante mientras se sienten nervios por la posibilidad de dañar el objeto. La contemplación, en estos casos, conlleva una cierta cantidad de riesgo e inquietud; la incomodidad visual y la física van en paralelo.

La obra de Miguel Harte se inserta en un extenso linaje del grotesco. A lo largo de la historia, los artistas y los escritores han elegido conscientemente lo feo y abyecto como una plataforma desde donde construir verdades sobre nuestra existencia. Es como si se pensara que la belleza convencional fuera un velo que oscureciera significados más profundos. En el grotesco, somos reducidos a nuestra realidad más básica: el cuerpo desnudo, físico e imperfecto. Un cuerpo que, a pesar de rechazar nuestras nociones de buen gusto, nos conecta profundamente al comprender instintivamente su

lugar, sus sentimientos y funciones. La tradición grotesca sirve como el antídoto natural contra las tradiciones del idealismo que niegan lo particular, lo específico y lo básico a favor de la idea construida y elevada de la perfección. Esta tradición grotesca tiene sus héroes en Bosch, Francisco de Quevedo, Rabelais, Shakespeare, Durero, Francis Bacon. Dentro de las tradiciones del arte latinoamericano, José Luis Cuevas lideró una rebelión contra el idealismo del Muralismo mejicano a través de una resurrección del grotesco, que encontró eco en generaciones posteriores que respondían muchas veces a condiciones políticas adversas. En la Argentina de las décadas de 1970 y 1980, Suárez, Heredia, Gómez y Emilio Renart, más arribas mencionados, representaron una rebelión contra el conceptualismo "frío" que también se usó para protestar contra la opresión, pero desde una perspectiva más ideológica y lingüística. Este abrazo del grotesco, que implicaba una desconfianza a todos los discursos y posiciones construidas, resultó importante para la generación siguiente de artistas que, como Harte, encontraron inspiración en este regreso a las exploraciones más oscuras y complejas de la naturaleza humana. Harte, junto con sus compañeros generacionales como Sebastián Gordín, Marcelo Pombo o Feliciano Centurión, exploraron lo popular, lo kitsch, lo sexual, casi como una forma de evitar las generalizaciones ideológicas que caracterizan gran parte del arte "político".

El grotesco es un género que suele aparecer en momentos de crisis política o existencial, y actúa como una suerte de "vuelta a los orígenes", un recordatorio de que todos los discursos y soluciones esconden una realidad más compleja de lo que significa ser humano. Como tal, a pesar de su aparente fealdad o repulsión, es un lenguaje que intenta recuperar un sentido de vulnerabilidad y compasión para el arte. La inclusión que hace Harte en sus obras de su propio cuerpo desnudo de edad mediana puede también ser leída como una acto de vulnerabilidad intencional. El artista cuyo trabajo es, después de todo, el de exponerse a sí mismo, lo hace de un modo literalmente sincero y conmovedor. En una obra temprana, *Autorretrato desnudito*, el artista, suspendido dentro de una bola de vidrio, sostiene su pene representado de un tamaño descomunal, con una sonrisa infantil y feliz. Tiene los ojos cerrados y está perdido en una sensación de placer completamente personal, suspendido en su propio mundo sin la necesidad de actuar, solo con su masculinidad dominante. Como en muchos de los trabajos de Harte, la sociedad está ausente y el aislamiento recuerda aquí al útero, pero un útero con todo el conocimiento de la vida adulta y, por eso, doblemente placentero.

Quizás el grotesco sea también, inesperadamente, un llamado a lo universal. En Argentina, como en otros países de América del sur, la abstracción geométrica posee una tradición grande y rica. La abstracción es, obviamente, la lengua de lo universal par excellence, que reduce todas las especificidades a formas y colores absolutos. Sin embargo, lo que nos dice el grotesco es igual de cautivador: además de una capacidad para la abstracción y la generalización, todos compartimos una experiencia de lo particular, lo físico, los ciclos de la vida, el dolor, la alegría, etc. Puede decirse que estas experiencias son independientes de cualquier historia o construcción cultural y nos unen en mayor medida que los arquetipos racionales. El grotesco, por lo tanto, aparece en esos momentos de la historia en que corremos el riesgo de tomarnos a nosotros mismos con demasiada seriedad. Dentro de las artes visuales, llega para cuestionar nuestro sentido de lo apropiado, como un humilde recordatorio de que todo conocimiento está finalmente atado al cuerpo, y el cuerpo es transitorio e imperfecto.

El poeta romano Horacio dijo en sus sátiras: "Quid rides? Mulato nomine, de te fabula narratur", que se traduce como: "¿De qué te ríes? Cambia los nombres y la historia es sobre ti". Esta cita habla de la universalidad de muchos chistes y parodias. Aunque pensemos que el chiste está en el otro, la mayoría de las veces nos incluye también a nosotros en la misma medida.

Al observar las esculturas de Miguel Harte se crea un efecto similar: primero pensamos que estamos mirando un mundo separado y distinto del nuestro, pero pronto vemos que las historias allí narradas pueden tener una aplicación universal. Los artefactos que Harte utiliza para separar las escenas del espectador, terminan teniendo el efecto opuesto. Lo que involucra nuestra mirada, y nuestra curiosidad no es lo extraño sino, más bien, un incómodo reconocimiento de nuestros propios miedos, deseos y perversiones.

"Quid rides?"

Gabriel Pérez-Barreiro

Traduzido para o português por Leonardo Villa Forte

Tive acesso ao trabalho de Miguel Harte pela primeira vez no começo da década de 1990 enquanto trabalhava na exposição Art from Argentina, curada por David Elliot para o Museu de Arte Moderna de Oxford. Como costuma acontecer, muitos dos artistas contemporâneos com quem tive a oportunidade de conversar naquele momento estavam indignados por não haverem sido escolhidos para essa honra exclusiva: participar de uma exposição internacional importante. Isso aconteceu faz muitos anos, e hoje as coisas mudaram: a bienalização do mundo da arte contemporânea fez com que ser um participante de uma mostra com essas caracaterísticas já não seja grande coisa. Mas naquele momento o impacto de uma mostra assim era claramente palpável. Deixando de lado o zelo profissional e as teorias conspiratórias que esperamos nesses casos —especialmente no mundo hipersensível da arte portenha—, é preciso dizer que Harte foi realmente uma escolha estranha. Suas superfícies de *martilux*, reluzentes e kitsch, povoadas de insetos esquisitos e personagens disformes eram uma bofetada em qualquer noção de bom gosto. Encontrar paralelos na arte de qualquer outro lugar, nesse momento, se mostrava, além de tudo, muito difícil. Obviamente, Elliot —então um dos curadores de arte contemporânea mais importantes— sentiu-se atraído pela diferença que viu na obra, cansado que estava (como acontecia e segue acontecendo com muitos) de ver versões diferentes da mesma arte produzidas ao redor do mundo. Elliot contextualizou o trabalho de Harte através do que percebeu como uma tendência na arte argentina que favorecia o bizarro, o grotesco ou o abjeto. Nessa narrativa foi outorgada a Pablo Suárez a posição de mestre, com justiça. Dentro dos ventos caprichosos e sempre em mudança que são parte intrínseca do sistema da arte, poucos curadores e historiadores internacionais conhecem hoje a obra de Suárez. Sua fama foi eclipsada, até certo ponto, pela estética e a política mais facilmente digerível de León Ferrari, cuja produção, aparentemente ilimitada, inundou o mercado de arte durante muitos anos e obscureceu, talvez involuntariamente, a obra notável de artistas como Suárez, Luis Benedit, Alberto Heredia, Norberto Gómez, Victor Grippo e outros dessa geração. Nessa linha de herança, a obra de Harte continua sendo estranha ainda que esteja menos isolada.

Então, apesar de ser possível estabelecer várias linhagens dentro das ricas e obscuras tradições da arte argentina para o trabalho de Harte, podemos dizer que sua obra é bastante singular. Uma das maneiras pela qual o trabalho de Harte afirma sua individualidade é por meio do uso recorrente do autorretrato. Harte é abençoado, ou amaldiçoado, com um conjunto de traços físicos muito específicos, coroados por um par de olhos saltados. Esses olhos aparecem com frequência na sua obra, desde as primeiras pinturas até as esculturas de anões, e servem para indicar não só a presença do artista como também do mesmíssimo desafio de olhar. Se o ato de olhar as obras de Harte constitui-se por si uma experiência intensa, essa intensidade se multiplica quando esses olhos devolvem a alguém o olhar, muitas vezes com uma expressão desafiadora e suplicante ao mesmo tempo, como se pedissem ajuda e lhe fizesse duvidar sobre ajudá-los ou não. Os autorretratos muitas vezes têm esse tipo de ambiguidade, e criam uma tensão moral que faz flutuar nossa resposta entre a atração e a repulsão, o horror e a empatia. Muitas de suas obras apresentam uma estrutura que nos coloca na posição de um observador onipotente que olha para o interior de uma esfera, inclina-se sobre uma mesa ou espia por um olho mágico para ver a cena que se desenrola em um mundo desconhecido. De certo lugar, isso poderia ser lido como uma crítica ao olhar científico ocidental; a ideia de que nossa visão analítica desinteressada é a ferramenta primária para compreender o mundo, seja o nosso mundo ou o do "outro". Mas o olhar está mediado pelo desejo, por um certo tipo de interesse perverso pelo que acontece num contexto inacessível para nós, a não ser pelo ato de olhar. Não é por acaso que muitos dos trabalhos de Harte fazem uso de instrumentos quase científicos como esferas, plataformas ou refletores. Ainda que o efeito costume ser o de um experimento distópico que deu errado, uma mutação que corre o risco de contaminar nosso mundo, do qual está separado apenas por uma membrana.. Na cultura popular, o medo do contágio e das epidemias cresceu enormemente nos últimos tempos. A outra face da economia global é o fato de que as mãos sujas de um turista podem gerar uma catástrofe biológica entre as populações que não têm proteção para um determinado vírus. No panteão dos medos modernos, as epidemias convivem com os alimentos geneticamente modificados, as armas biológicas e o câmbio climático, como as sementes de um novo Armagedon que destruirá o planeta. Enquanto planejamos e construímos as grandes coisas da vida, os maiores riscos parecem provir de culturas (em ambos sentidos da palavra) pequenas, quase invisíveis.

Muitas das obras de Harte jogam com a escala para gerar uma impressão de distância e estranheza dentro do mundo criado por ele. Os detalhes meticulosos e as texturas produzem uma plataforma congruente e convincente na qual a lógica reinante é palpável mas alheia. Coma na pintura de Bosch, os detalhes nos ajudam a acreditar numa totalidade incrível. É um efeito similar ao de muitos filmes de ficção científica, nos quais superfícies de painéis elaborados com luzes intermitentes e medidores nos ajudam a imaginar que existe um sistema tecnológico completo que mantém a nave espacial funcionando. Em quase todos esses filmes, há um momento em que a nave é atacada e esses mesmos painéis começar a explodir e lançar faíscas quando os cabos se soltam. No entanto, a nave continua voando e assim pensa-se que talvez os cabos não fossem tão necessários afinal. Necessitamos estabelecer a ficção para logo ignorá-la. Algo similar acontece nas construções de Harte: observamos a atenção meticulosa que ele ofereceu a certos detalhes aparentemente supérfluos como a extrema destreza com a qual um líquido viscoso se extende por um galho. Mas trata-se apenas de um ardil para nos fazer acreditar durante um lapso de tempo; finalmente, acreditamos porque queremos pensar que outros mundos existem, ao menos para seguirmos os olhando um pouquinho mais.

Gostaria de afirmar que a obra de Harte é particularmente ocular. Em diversas ocasiões, seu trabalho faz referência não apenas aos olhos, mas também ao ato de olhar, que é o início, o meio e o final da experiência da sua obra. Enquanto grande parte da arte contemporânea —e da arte conceitual na qual se baseiam muitas obras contemporâneas— está preocupada com a comunicação de uma mensagem ou postura, a obra de Harte parece evitar de maneira ativa esse tipo de resultado predeterminado. É difícil saber com exatidão o quê está acontecendo nos seus trabalhos, o que é esperado que pensemos deles. Nosso olhar é seduzido, nos envolvemos com o que vemos e nos retiramos com a estranha sensação de que algo incomum acaba de acontecer em um mundo imediatamente adjacente ao nosso; um mundo que é ao mesmo tempo familiar e distante. As coisas que vemos concretamente em suas obras são cotidianas: insetos, galhos, cascas de ovo, plantas; mas nunca as havíamos visto como aqui, em contextos estranhos e, ao mesmo tempo, completamente coerentes dentro de seu universo. A experiência de romper com o que se espera e com um fluxo narrativo regular é central em seu trabalho. Mas as disrupções parecem ser geradas desde o interior da obra ao invés de provir de uma reorganização conciente de algum plano artístico ou estético predeterminado.

Diversos pensadores, como Carl Jung ou Joseph Campbell, para citar alguns, chamaram atenção para a importância do mito e da narração na estruturação e fortalecimento das funções centrais da psique humana. As histórias de fadas, as sagas, os mitos da criação, as tradições orais, etc., têm a função de estabelecer as histórias e relatos fundamentais que estruturam nossas expectativas mais profundas tanto em nível pessoal quanto social. Através dos contos de fadas dos Irmãos Grimm, por exemplo, gerações de crianças aprenderam a lidar com o medo, o desconhecido, o caminho em direção à segurança e outras emoções necessárias para fazer frente à vida cotidiana. A obra de Harte tem uma atmosfera similar de conto de fadas: a criação de um mundo povoado por personagens que são diferentes de nós porem cuja função podemos compreender.

Vemos batalhas, paisagens edênicas, pequenos povoados junto a um rio. Todos parecem cenários montados para o desenrolar das cenas que nos transportam a um mundo paralelo o qual nos permitirá chegar a conclusões e ter experiências instrutivas sobre nossa vida e a sociedade. Mas na maioria dos casos ficamos apenas na vontade, a certeza moral do conto de fadas desapareceu, não sabemos o que se passou antes ou depois de nossa chegada, uma estranha sensação de abandono reina, como se precisamente essa história não funcionasse como se esperava.

Muitas das cenas de Harte compartilham certa afinidade com a versão cinemetográfica que Andréi Tarkovsky fez de Solaris, o romance de Stanislav Lem. Solaris narra a história de uma missão rumo a uma estação espacial abandonada, enviada para estudar uma região misteriosa onde os sonhos das pessoas pareciam criar e destruir a realidade constantemente. Os únicos vislumbres que obtemos desse mundo são estranhas formações de magma e nuvens que, casualmente, têm uma aspecto visual parecido com algumas das superfícies líquidas e refletoras de Harte. Os cientistas que permaneceram na estação espacial são tomados pela habilidade de coexistir com seus desejos e memórias mais profundos em uma realidade paralela. Abandonam totalmente seu trabalho como cientistas e, por extensão, seu papel como observadores desinteressados. A história de Solaris postula um mundo por trás do método científico no qual os sonhos e fantasias se tornam mais reais do que a matéria. Um mundo em que a relação que se espera desses dois campos se inverte por completo. Embora nenhum dos cientistas da história compreenda o que está acontecendo, todos permanecem nesse ambiente e resistem a qualquer intenção de retornar, bem como deixam de enviar informes. Enquanto isso, as autoridades na Terra consideram que o mistério de Solaris é uma ameaça existencial para sua ideia do universo, e debatem se o explodem com radiação. Numa escala menor, há algo da atmosfera de Solaris em muitas obras de Harte, um espaço onde a matéria não formada ou em formação reflete alguns de nossos medos e desejos mais profundos, mas cuja lógica, no entanto, não dominamos completamente.

A questão da observação e da distância é central na obra de Harte. É revelador o fato das fotografias de seus trabalhos tenderem a oscilar entre visões gerais distantes e primeiros planos muito fechados. Em vários casos, a distância de observação tradicional para uma escultura ou pintura —por volta de dois metros a partir da superfície— é a perspectiva menos satisfatória para as obras de Harte. Dá a impressão de que seu trabalho necessita de uma distância maior para conseguirmos ver como ela ocupa o espaço, ou então de uma proximidade bastante estreita para apreciarmos os detalhes complexos. Essa impossibilidade de uma perspectiva geral que proporcione toda a informação é coerente com um corpus de obras que requerem um tipo muito especial de atenção. Muitas vezes, a posição ideal para observar essas obras é pressionando incomodamente a sua superfície, ou inclinando-se para a frente enquanto se sente aflição pela chance de danificar o objeto. A contemplação, nesses casos, implica numa certa medida de risco e inquietude; o incômodo visual e físico correm em paralelo.

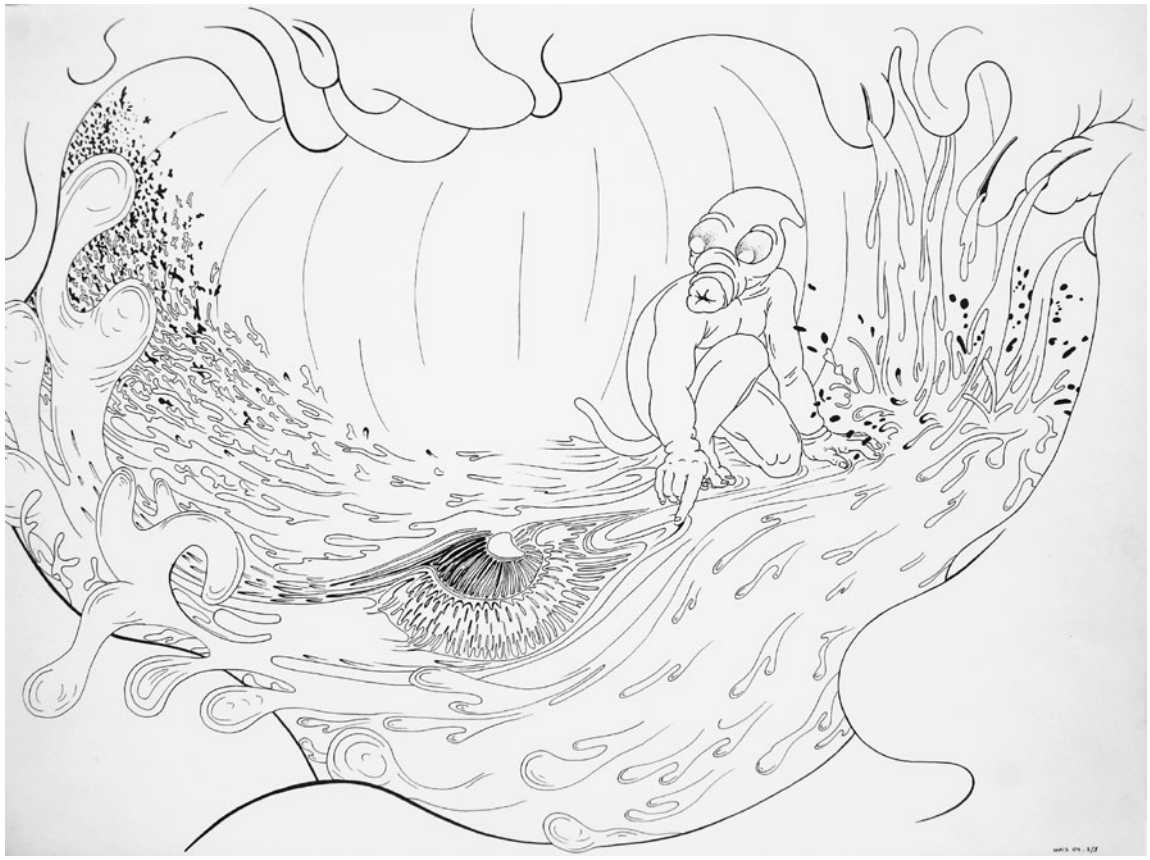
A obra de Miguel Harte se insere em uma extensa linhagem do grotesco. Ao longo da história, artistas e escritores escolheram conscientemente o feio e o abjeto como uma plataforma a partir da qual constróem verdades sobre nossa existência. É como se pensassem que a beleza convencional fosse um véu que obscurecesse significados mais profundos. No grotesco, somos reduzidos à nossa realidade mais básica: o corpo nu, físico e imperfeito. Um corpo que, apesar de rechaçar nossas noções de bom gosto, nos toca profundamente ao compreender instintivamente seu lugar, seus sentimentos e funções. A tradição grotesca atua como um antídoto natural contra as tradições do idealismo que nega o particular, o específico e o básico a favor da ideia construída e elevada da perfeição. Essa tradição grotesca tem seus heróis em Bosch, Francisco de Quevedo, Rabelais, Shakespeare, Durero, Francis Bacon. Dentro das tradições da arte latinoamericana, José Luis Cuevas liderou uma rebelião contra o idealismo do muralismo mexicano por meio de uma ressurreição do grotesco, que encontrou eco em gerações posteriores que respondiam muitas vezes a condições políticas adversas.

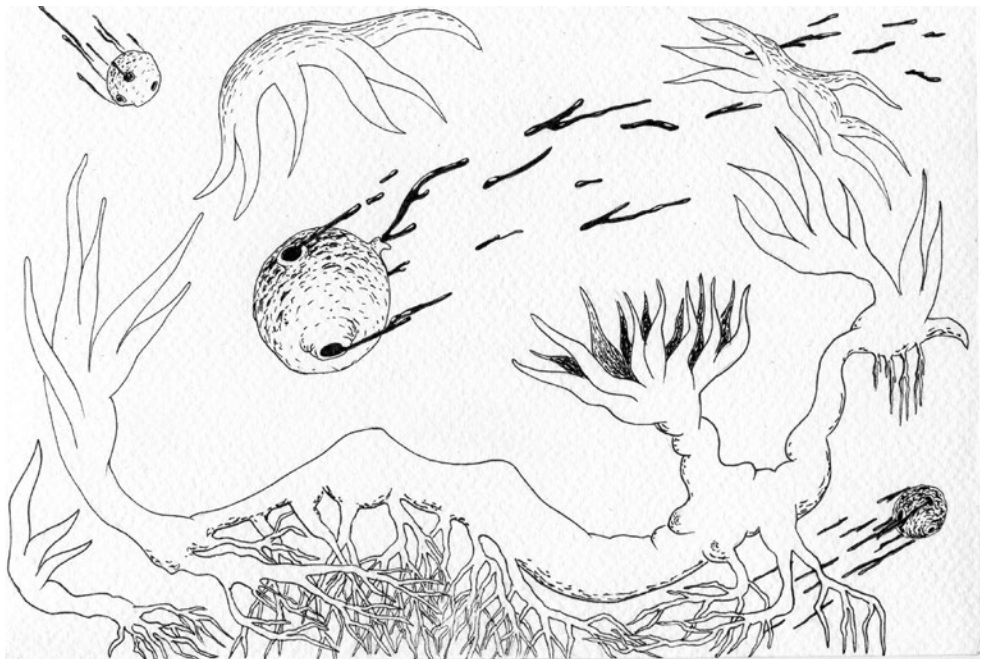
Na Argentina das décadas de 1970 e 1980, Suárez, Heredia, Gómez y Emilio Renart, anteriormente mencionados, representaram uma rebelião contra o conceitualismo "frio" que também se usou para protestar contra a opressão, mas a partir de uma perspectiva ideológica e linguística. Esse abraço ao grotesco, que implicava uma desconfiança em relação a todos os discursos e posições construídos, resultou importante para a geração seguinte de artistas que, como Harte, encontraram inspiração para esse retorno às explorações mais obscuras e complexas da natureza humana. Harte, junto com seus companheiros de geração como Sebastián Gordin, Marcelo Pombo ou Feliciano Centurión, explorou o popular, o kitsch, o sexual, quase como uma forma de evitar as generalizações ideológicas que caracterizaram grande parte da arte "política".

O grotesco é um gênero que costuma aparecer em momentos de crise política ou existencial, e atua como uma espécie de "volta às origens", uma recordação de que todos os discursos e soluções escondem uma realidade mais complexa do que significa ser humano. Como tal, apesar de sua aparente feiúra ou repulsão, é uma linguagem que intenciona recuperar para a arte o sentido de uma vulnerabilidade e compaixão. A inclusão de seu próprio corpo de meia idade e nu, que Harte realiza em suas obras, pode também ser lida como um ato de vulnerabilidade intencional. O artista, cujo trabalho é, ao final, expor a si mesmo, o faz de um modo literalmente sincero e comovente. Em uma obra do início de sua trajetória, *Autorretrato desnudito*, o artista, um Miguel Harte minúsculo, suspenso dentro de uma bola de vidro, sustenta seu pênis representado num tamanho descomunal, com um sorriso infantil e feliz. Tem os olhos fechados e está perdido numa sensação de prazer completamente pessoal, suspenso em seu próprio mundo sem a necessidade de atuar, sozinho com sua masculinidade dominante. Como em muitos trabalhos de Harte, a sociedade está ausente e o isolamento lembra aqui o útero, mas um útero com todo o conhecimento da vida adulta e, por isso, duplamente prazeroso.

Talvez o grotesco seja também, inesperadamente, um chamado ao universal. Na Argentina, como em outros países da América do Sul, a abstração geométrica possui uma vasta e rica tradição. A abstração é, obviamente, a língua por excelência do universal, que reduz todas as especificidades a formas e cores absolutas. No entanto, o que nos comunica o grotesco é igualmente cativante: para além de uma capacidade de abstração e generalização, todos compartilhamos uma experiência do particular, o físico, os ciclos da vida, a dor, a alegria, etc. Pode-se dizer que essas experiências são independentes de qualquer história ou construção cultural e nos unem em maior medida do que os arquétipos racionais. O grotesco, portanto, aparece nesses momentos da história em que corremos o risco de nos levarmos a sério demais. Dentro das artes visuais, ele chega para questionar o nosso sentido do que é apropriado, como uma recordação humilde de que todo conhecimento está, ao final, atado ao corpo, e que o corpo é transitório e imperfeito.

O poeta romano Horacio disse em sátiras: "Quid rides? Mulato nomine, de te fabula narratur", que se traduz como: "De quê ri? Mude os nomes e a história é sobre você." Essa citação fala da universalidade de muitas piadas e paródias. Ainda que pensemos que a piada está no outro, na maioria das vezes ela nos inclui também, na mesma medida. Ao observar esculturas de Miguel Harte cria-se um efeito similar: primeiro pensamos que estamos olhando um mundo separado e distinto do nosso, mas logo percebemos que as histórias ali narradas podem ter uma aplicação universal. Os artefatos que Harte utiliza para separar as cenas do espectador terminam tendo o efeito oposto. O que envolve nosso olhar e nossa curiosidade não é o estranho, e sim um incômodo reconhecimento dos nossos próprios medos, desejos e perversões.





Criatura en su cueva, 2004, 29 × 39 cm
Sin título, 2010, 15 × 23 cm





Dos criaturas, 2005, 29 × 39 cm
Sin Título, 24 × 33 cm

Sobre los Materiales de las Obras

En un principio fue óleo sobre tela, esmalte sintético sobre papel Kraft, pintura acrílica sobre telgopor entelado. En un segundo momento, cáscaras de huevos, inclusiones varias de cotillón, laminados plásticos, papeles con-tact, tinta sobre papel, vidrio, madera, acrílico, luces y mecanismos eléctricos. En los pequeños mundos hay insectos, plantas, geodas, masilla epoxi, poliuretano expandido y las inclusiones son en resina poliéster. En las obras de pared, esmalte martillado sobre mdf y en las esculturas y relieves puede haber hierro, bronce, aluminio. En general hay resina con fibra de vidrio, masilla plástica y pintura bicapa. Los dibujos son tintas sobre papel kraft.

Índice de reproducciones

Ordenadas por número de página, título, año; colección donde se encuentran las obras; fotógrafos.
Las referencias son [priv] para Colección privada, Buenos Aires; y [art] para Colección del artista.
Los autores de las reproducciones fotográficas son:
Pablo Mehanna [PM], Daniel Kiblisky [DK], Fabián Cañás [FC], Oscar Balducci [OB], Viviana Gil [VG], Bruno Dubner [BD], Caldarella & Banchero [C&B] y Rosana Schoijett [RS].

TAPA Y SOLAPAS
El dominador..., 2004, 190 × 170 × 107 cm, [priv] [PM]

PÁGINAS 3 A 49 DETALLES DE...
3 *Huevojo*, 1990, [Bruzzone] [PM]
4-5 *Podrido...*, 1997, [Juan y Pat Vergez] [PM]
6-7 *Sin título*, 1992, [Balanz] [PM]
8-9 *El Jardín...*, 1998, [Alejandro Bengolea] [DK]
10 *La Mosca*, 1991, [Bruzzone] [PM]
11 *Autorretrato...*, 1992, [priv] [PM]
12-15 *El Regreso...*, 1997, [Willy Navone] [PM]
16 *Sin título*, 1998, [Luis Fernando Benedit] [DK]
17 *El Jardín...*, 1993, [Delmiro Méndez e hijos S A] [PM]
18 *El Gordiplan...*, 1995, [Blanton Museum of Art] [DK]
19 *La Intrusa*, 1998, [Blanton Museum of Art] [DK]
20 *Sin título (sueño resguardado)*, 1993, [priv] [PM]
21 *El Gordiagujero...*, 1998, [priv] [PM]
22 *Mundo En...*, 2015, [art] [PM]
23 *Un Agujero...*, 2016, [art] [PM]
24 *Sin título*, 1998, [priv] [PM]
25 *Sin título*, 2001, [priv] [PM]
26 *Tres Ninfetas*, 1997, 120 × 155 cm, [priv]
27 *Accidente...*, 1999, [Alejandro Bengolea] [PM]
28 *Colonias*, 2000, [priv] [PM]
29 *El Gordiespacio...*, 1994, [Franco Bronzini] [PM]
30 *Calamar*, 2012, [Andrés Brun y Juan José Cattaneo] [PM]
31 *La Materia*, 2002, [Juan y Tiny Cambiasso] [PM]
32-33 *Accidente...*, 1999, [Alejandro Bengolea] [PM]
34 *La Profundidad...*, 2016, [Museo Provincial Timoteo Navarro] [PM]
35 *Aleta*, 2013, [priv] [PM]
36 *Oscuridad*, 2008, [priv] [PM]
37 *Sin título*, 2009, [priv] [PM]
38 *Agujero perlado I*, 2013, [BCRA] [PM]
39 *El Pozo*, 2013, [priv] [PM]
40-41 *Furia Loca*, 2009, [art] [PM]
42 *Brotes En...*, 2010, [priv] [PM]
43 *La Gruta...*, 2007, [priv] [PM]
44-47 *El Pequeño Paraíso...*, 2008, [art] [PM]
48 *Reparto...*, 2016, [art] [PM]
49 *B2*, 2015, [art] [PM]

52-55 *Gorditiempo...*, 1998, 39 × 80 cm, [PM]
73 *Sin título*, 1993, 120 × 90 cm, [Adrián Olivari] [PM]
74-75 *Sin título M8*, 2015, 129 × 183 cm, [art] [PM]
76 *Sin título*, 1997, 130 × 100 cm, [priv] [PM]
77 *Perdiendo...*, 2005, 150 × 195 cm, [priv] [PM]
78 Tres Ninfetas, 1997, 120 × 155 cm, [priv]
79 *Sin título*, 1992, 120 × 90 cm, [priv]
80 *Paseando...*, 2013, 73 × 25 × 33 cm, [art] [PM]
Una cosquilla..., 2013, 253 × 25 × 53 cm, [Guaglianone-Rodriguez] [PM]
La calle..., 2013, 140 × 37 × 39 cm, [art] [PM]
81 *Es verano...*, 2013, 175 × 29 × 53 cm, [art] [PM]
Por las caras..., 2013, 130 × 20 × 19 cm, [art] [PM]
Sin título (estante lancha), 2013, 42 × 135 × 48 cm, [art] [PM]
83 *En la tele...*, 2013, 135 × 31 × 48 cm, [art] [PM]
En la foto..., 2013, 120 × 22 × 29 cm, [art] [PM]
86-91 *El Pozo*, 2013, 194 × 113 × 45 cm, [priv] [PM]
92-94 *Bicha con Luz*, 2013, 238 × 127 × 116 cm, [priv] [PM]
95-96 *Crepuscular*, 2004-2008, 205 × 50 × 40 cm, [priv] [PM]
97 *Lámpara Esquinera*, 2008, [priv] [PM]
100 *Escenas...*, 2016, 38 × 30 × 35 cm, [art] [FC]
101 *Coral...*, 2016, 25 × 24 × 23 cm, [art] [FC]
106-107 *Tormentas...*, 2017, 182 × 400 cm, [art] [FC]
108 *Mundo en Ámbar*, 2018, 13 × 8 cm, [priv] [PM]
109 Detalle de *Sin título-B3*, 2015, [Guillermo Ruberto] [PM]
Detalle de *Sin título-B1*, 2015, [Amalia Amoedo] [PM]
110-113 *De un lado...*, 2016, 200 × 50 × 100 cm, [art] [PM]
114-115 Detalle de *Sin título*, 2006, [priv] [PM]
116-117 *La gruta...*, 2007, 80 × 200 × 23 cm, [priv] [PM]
118-119 *Portal*, 2005-2008, 92 × 60 × 42 cm, [art] [PM]
120-121 *Sin título*, 2009, 180 × 180 × 48 cm, [priv] [PM]
122 *Sin título*, 2008, 206 × 260 × 50 cm, [priv] [PM]
Sin título, 2009, 82 × 200 × 25 cm, [Guillermo Ruberto] [OB]
123 *Anguilas*, 2005, 100 × 200 cm, [priv] [PM]
Sin título, 2008, 206 × 260 × 50 cm, [priv] [PM]
124-127 *Bicho...*, 2014-2015, 180 × 180 × 60 cm, [priv] [PM]
130 *Agujero Perlado*, 2013, 122 × 80 cm, [art] [PM]
131 *Grieta Blanda...*, 2011, 135 × 70 × 35 cm, [priv] [PM]
132 *Grieta Tuneada*, 2012, 135 × 70 × 35 cm, [Willy Navone] [PM]
133 *Así como...*, 2013, 84 × 66 × 27 cm, [art] [PM]
134-135 *Aleta*, 2013, 140 × 320 × 90 cm, [priv] [PM]
136-137 *Aleta III*, 2014, 123 × 125 × 90 cm, [art] [PM]
138-139 *Masa cerebral*, 2013, 92 × 30 × 40 cm, [Denise Cirone] [PM]
140 *El Pozo*, 2016
145 *El Regreso...*, 1997, [Willy Navone] [PM]
147 *Volley*, 1987, 35 × 35 cm
Sin título, 1987, 60 × 40 cm, [Daniel Fanego]
Sin título (Baijinho), 1985, 18 × 22 cm, [Pedro Roth]
152 *Sin título*, 1988, 10 × 14 × 8 cm
De la sala..., 1989, 6 × 40 × 25 cm, [PM]
153 *Mi Amigo Especial*, 2017, [FC]
154 *Idishe Mame*, 1988, 200 × 170 cm, [FC]
155 *Autorretrato...*, 1989, 70 × 50 cm, [PM]
156 *Sin título*, 1989, 50 × 60 cm
Sin título, 1989, 90 × 40 cm
157 *Sin título*, 1990, 90 × 190 × 13 cm
Harte Pombo Suárez II, 1990, [RS]
158 *Sin título*, 1990, 30 × 30 × 30 cm
Sin título, 1989, 70 × 50 × 25 cm
159 *Sin título*, 1989, 160 × 80 cm
Sin título, 1990, 170 × 30 × 30 cm, [MNBA] [PM]
161 *Autorretrato...*, 1992-1999, 130 × 22 × 22 cm, [priv] [PM]
163 Detalle de *Sin título*, 1992, 120 × 90 cm
165 *Lámpara Esquinera*, 2001, 178 × 65 × 65 cm, [priv] [PM]
167 *Rampa mortal*, 2001, 70 × 160 × 50 cm, [Maya Castro de Westcott] [DK]
168-169 [DK]
170-171 *Gasparlandia*, 2001, [MAMBA] [VG]
Retrato de Familia, 2001 28 × 38 × 8 cm, [art] [DK]
173 *Sin Título*, 1997
175 *Movimiento nocturno I*, 2008, 82 cm × 265 × 25 cm, [art] [FC]
176 *La otra...*, 2011, 60 × 40 × 60 cm, [priv] [PM]
177 *Dominador...*, 2008, 58 × 30 × 25 cm, [Amalia Amoedo] [PM]
180 *La Cima*, 2008, [Fernando Pradilla] [PM]
181 *La infancia de papá*, 2008, [Marcelo Gioffre] [PM]
182-183 [PM]
189 *Sin título (O corte final chegou)*, 1986, 270 × 165 cm
Sin título (A descida) 1986, 270 × 165 cm
192 *Sin título*, 1989, 10 × 20 × 13 cm, [PM]
Objeto de *Pizzería Harte, Artículos de Arte*, 1988, [Bruzzone] [PM]
193 *Sin título (Na Cachoeira)*, San Jorge, 1988
Descomposición de la serie, 1995, medidas variáveis
195 *Arrojado...*, 1989, 115 × 65 cm, [priv] [PM]
196-197 *Ojos...*, 1991, 160 × 240 cm, [Alejandro Bengolea] [PM]
198 *Sin título*, 1991, 100 × 100 × 130 cm, [Castagnino-Macro]
199 *Sin título*, 1991, 220 × 30 cm, [MAMBA] [PM]
Detalle de *Sin título*, 1991, [PM]
200 *Sin título*, 1991, 117 × 60 × 65 cm, [BD]
La quebrada, 1997, 8 × 20 × 20 cm, [art] [PM]
Como una..., 1997, 28 × 30 × 30 cm, [Juan y Pat Vergez] [PM]
201 *Galáctica...*, 1991, 57 × 76 × 14 cm, [Fernando Pradilla]
Huevojo, 1990, 130 × 50 cm, [Bruzzone] [PM]
202 *Erupciones*, 1998, 130 × 150 cm, [Amalia Amoedo] [C&B]
203 *Ajedrez*, 1994, [PM]
204 *La Materia*, 2002, [Juan y Tiny Cambiasso]
205 *El Jardín Filosófico*, 1998, [Alejandro Bengolea]
206 *Colonias*, 2000, 290 × 100 × 100 cm, [priv] [PM]
207 *Accidente...*, 1999, 265 × 180 cm, [Alejandro Bengolea] [PM]
208 *Caracola*, 2014, 26 × 12 × 10 cm, [PM]
Remolino Paraná III, 2012, 35 × 20 cm
209 *Sin título (lámpada)*, 2010, 39 × 18 × 23 cm, [PM]
210 *Más allá...*, 2008, medidas variáveis, [art] [PM]
212 *Lámparas y manoseables...*, 2007
213 *Perdido...*, 2011, 110 × 90 × 80 cm, [Fundação Andreani] [DK]
215 *La salida*, 2010, 29 × 19 cm

216 *Observatorio*, 2010, 14 × 21 cm
219 *Perchero*, 2001, 186 × 33 × 33 cm, [PM]
221 Con Sebastián Gordín, [DK]
20000 leguas..., 1993, 55 × 25 × 46 cm, [Cristian Cardoner]
223 *Aleta IV*, 2015, 37 × 37 × 37 cm, [PM]
225 *El Gordiplan...*, 1995, 80 × 35 cm, [Blanton Museum of Art] [PM]
Élice..., 1993, 120 × 90 cm, [Franco Bronzini] [PM]
226-227 *La intrusa*, 1998, 200 × 100 cm, [Blanton Museum of Art] [DK]
242 *Criatura en su cueva*, 2004, 29 × 39 cm
Sin título, 2010, 15 × 23 cm
243 *Dos criaturas*, 2005, 29 × 39 cm
Sin Título, 24 × 33 cm
249-253 *Pozo bajo el agua*, 2017, [PM]
254-262 Trabajando en el taller, [PM]

Exposiciones*

Individuales

2017
Mi amigo especial, MCMC

2016
La salida, Big Sur

2013
Miguel Harte, Ruth Benzacar

2008
Brillábamos, Ruth Benzacar

2007
El mundo Harte, Sala Rivadavia, Cádiz, España

2005
Mundo Harte, CC San Martín
La luz sellada, Galería Fernando Pradilla, Madrid, España

2003
Miguel Harte, Museo Nacional de Bellas Artes

1998
Miguel Harte, Ruth Benzacar

1992
Críticos y Pintores, Clásica y Moderna

1991
Miguel Harte, Instituto de Cooperación Iberoamericana

1986
Anibal, o la descomposición afectiva de un muerto, Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá, Colombia

1985
Miguel Harte. Pinturas, Galería Contemporánea, Río de Janeiro, Brasil

Colectivas

2017
Pozo bajo el agua, Bienal Sur
¿Qué ves?, Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro, Tucumán
106 Salón Nacional de Artes Visuales, Palais de Glace
La Imaginación del Desastre (…o qué y cómo hacer con la maldad), Arte x Arte
Premio Braque (trayectoria 1963-1998), MUNTREF, Caseros
Naturaleza. Refugio y recurso del hombre, CCK
Objeto móvil recomendado a las familias, Fundación OSDE
El argentino ilustre, Galería Fernando Pradilla, Madrid

2016
Salón Nacional del Bicentenario de Artes Visuales, Tucumán
Disrupción, Roldán Moderno

2014
Fantasía fantasma, Fundación Lebensohn
Filiaciones, Fondo Nacional de las Artes
Imagine Malvinas (con espíritu amateur), CC Paco Urondo, UBA

2012
Vergel, María Casado Home Gallery

2011
Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires, Blanton Museum, Austin, Texas
Premio Fundación Andreani 2011/12, Museo Castagnino, Rosario; CC Recoleta; Museo Provincial de Bellas Artes, Corrientes; MAC, Salta
Fotografía Iberoamericana Contemporánea, Galería El Museo, Bogotá

2010
Ficciones y Fantasía, Galería El Museo, Bogotá
El Espacio en Cuestión, Fundación OSDE
Paisaje y Memoria, CC Recoleta.
Premio Fundación Andreani 09/10, CC Recoleta; Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro, Tucumán

2009
El Rojas: 20 años de artes visuales, CC Ricardo Rojas
Argentina Hoy, CC Banco do Brasil, São Paulo y Rio de Janeiro, Brasil
Premio Fundación Andreani 09/10, Teatro Auditorium, Mar Del Plata; Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba
Estados de la Materia, Fundación Federico Jorge Klemm
Salón Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca, Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca
Species, Museo de Ciencias Naturales, La Plata
Premio Pintura 2009, Fundación Trabucco, Academia Nacional de Bellas Artes, CC Borges

2008
Las entrañas del arte, un relato material, Imago, espacio de arte
Putas, CC Ricardo Rojas
Museo Salvaje, CCEBA
The Dreamy Dreamer, Galería The Hogar Collection, New York
Sumergido, Volumen 3
La tierra en el cielo, Fondo Nacional de las Artes
Límite difuso, CC José Ingenieros, Río Gallegos, Santa Cruz
Salón XII Premio Fundación Federico Klemm, Fundación Klemm

2007
Sumergido, Espacio La Guarda, Salta
Desplazamientos. Entre la escultura y la instalación, Espacio Casa de la Cultura

2006
Jet Lag Trío, CCEBA
Maestros del Arte Argentino, Colecciones Privadas, Catamarca

2005
Naturaleza artificial, La Casona de los Olivera
Premio Argentino de Artes Visuales 2005, Grabado y Dibujo-Región Metropolitana, Fundación OSDE

2004
Premio ArteBA-Petrobras de Artes Visuales

2003
Fondo Nacional de las Artes
Ruth Benzacar

2002
Últimas Tendencias, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
II Bienal Internacional de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes
El suelo por asalto, Casa de la Cultura

2001
Premio Banco Ciudad, CC Recoleta
Harte, Pombo, Suárez IV, Ruth Benzacar
Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca, Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca

2000
Premio Banco Nación, CC Recoleta

1999
Premio Fortabat, Museo Nacional de Bellas Artes
Premio Costantini, Museo Nacional de Bellas Artes
Balance 98, Fundación Proa

1998
Imágenes de Argentina. Analogías, Fundación Santillana del Mar
Autorretratos-Autobiografías, Galería Centoira

1997
Premio Fortabat, Museo Nacional de Bellas Artes
El Tao del Arte, CC Recoleta

1996
70-80-90, CC Borges

1995
70-80-90, Museo Nacional de Bellas Artes
Art from Argentina 1920-1994, Royal College of Art, Londres, Reino Unido; Centro de Exposiciones; CC de Belém, Portugal; CC Borges
XI Mostra da Gravura, Mostra América, Curitiba, Brasil
Premio Braque, Fundación Banco Patricios
1999-Fin de siglo, Fundación Banco Patricios

1994
Art from Argentina 1920-1994, Museum of Modern Art, Oxford, Reino Unido
Uno sobre el otro, Galería MUN
90-60-90, Fundación Banco Patricios
Exposición Torneo Mundial de Ajedrez Lev Polugaevsky, Fundación Banco Patricios

1993
Ilusiones de Artista, CC Recoleta
Álvarez, Ballesteros, Harte, Pombo y Siquier, Museo Municipal de Bellas Artes, Gral. Roca, Río Negro

1992
Ciclo de Clásica y Moderna, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Harte, Pombo, Suárez III, Fundación Banco Patricios
Algunos Artistas, CC Recoleta
Instalaciones, Centro de Arte Contemporáneo, Córdoba
Entre Trópicos, Museo Sofía Imbert, Caracas, Venezuela
Neo 90, Ruth Benzacar

1991
Premio Fortabat, CC Recoleta
Premio Braque, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Menor o igual a 30, Fundación Banco Patricios
Ritos y Mitos, Jornadas de la Crítica, Galería Centoira

1990
Harte, Pombo, Suárez II, CC Recoleta
De vuelta al Centro, CC Recoleta

1989
Harte, Pombo, Suárez, CC Ricardo Rojas
Exhibición de Pinturas, Museo Castagnino, Mar del Plata
Arrojados al Vacío, CC Ricardo Rojas
Avello, Garófalo, Harte, Biblioteca Municipal, Mar del Plata

1988
Las Voces Emergentes, CC de la Ciudad de Buenos Aires
Premio Movado, Mercado Spinetto
Pizzería Harte. Instalaciones, Jornadas de la Crítica, CC de la Ciudad de Buenos Aires
Harte, Marrone, Schiavi, CC de la Ciudad de Buenos Aires

1987
La Nueva Imagen Argentina, Galería Forum, Lima, Perú
Harte-Urbinati, Galería Contemporánea, Río de Janeiro, Brasil
20 Años del MAC, Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá, Colombia

1984
Passa na Praça, Muestras itinerantes, Río de Janeiro, Brasil
Kriptonita Verde, Museo Castagnino, Mar del Plata
Los Últimos, Espacio La Zona

Premios y Distinciones

2017
Tercer premio de escultura, 106 Salón Nacional de Artes Visuales, Palais de Glace

2016
Gran premio del Bicentenario de la Independencia, Salón Nacional del Bicentenario de Artes Visuales, Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro, Tucumán

2015
Tercer premio en la terna mayores de 35 años del Premio Nacional de Pintura Banco Central

2012
Premio Konex de Platino, Escultura y Objeto 2007-2011

2011
Primer premio Fundación Andreani, Museo Castagnino, Rosario

2008
Primer premio, XII Premio Fundación Federico Klemm. Bs. As.

2002
Mención, II Concurso de esculturas Boulevard Azucena Villaflor, Fundación ArteBA-Corporación Antiguo Puerto Madero
Diploma al mérito - técnicas mixtas, Premios Konex

1999
Primer Premio Escultura, Premio Fortabat
Artista del año, Premio Leonardo, Museo Nacional de Bellas Artes

1997
Mención, Premio Fortabat

1996
Beca Creación-Artes Plásticas, Fondo Nacional de las Artes
Subsidio a la Creación Artística, Fundación Antorchas
Premio Adquisición-Pintura joven, Fundación Telefónica

1993
Segundo Premio, Salón del Concejo Deliberante

1991
Premio Barón de Ramefort, "Al artista joven más promisorio de 1990", Librería Clásica y Moderna

*Todas las exposiciones fueron en la Ciudad de Buenos Aires salvo indicación

Haber hecho este libro fue posible gracias a ayudas de todo tipo, desde el acompañamiento amoroso, creativo y paciente de Florencia Böthlingk, hasta la existencia de la Ley de Mecenazgo, con el apoyo incondicional de Guillermo Tempesta, quién me alentó desde un comienzo y posibilitó la concreción de este proyecto.

Quiero agradecer muy especialmente a Ama Amoedo, Adrián Olivari, Guillermo Ruberto, Gustavo Bruzzone y Román Maltz, quienes me apoyaron comprándome obras para producir este libro.

A Gabriel Pérez Barreiro por su interés y generosidad.

A Claudia Akian por su disposición y generosidad.

A Jazmín Saidman y a Daniela Varone.

Al equipo del comienzo, Alejandro De Ilzarbe y Ariadna González Naya.

A Pablo Mehanna por su trabajo y su ojo, desde el comienzo.

Y en general a cada uno que trabajó o aportó lo suyo: Lucrecia Palacios, Nahuel Ortiz Vidal, Laura Batkis, Alejo Ponce de León, Florencia Qualina, Jane Brodie, Cecilia Pavón, Francisco Garamona, Santiago García Navarro, Leonardo Villa Forte, Sebastián Harte, Beto de Volder, Manuela López Anaya, María Calcaterra, Robert Harte, Javier Barilaro, Catalina Perez Andrade, Roberta Carla, Nicolás Moguilevsky, Santiago Villanueva y especialmente al interés y apoyo permanente de Andrés Buhar.

Y finalmente a quienes, además de a muchos de los ya nombrados, accedieron con gentileza a la invasión fotográfica de sus colecciones, a Aida y Tito Lederman, Andrés Brun y Juan José Cattáneo, Ariel Zitelli, Canela y Andrés Von Buch, Cristian Cardoner, Juan Becciú, Fernando de las Carreras, Franco Bronzini, Flor y Jaques Bedel, Norma Cizza, Matías Galera, María Herrero, Marlise y Anibal Jozami, Marion Eppinger, Marita Pearson, Miriam Nujimovich, Orly Benzacar, Patricia Pearson y Juan Vergez, Silvina Rossi, Patricia Rizzo y Claudio Golombek, Santiago Elisei, Tiny y Juan Cambiasso, Vivianne Eurnekian, Willy Navone, Zelmira Peralta Ramos, Fundación Andreani, Fundación Fortabat, Grupo Balanz, MNBA y MAMBA.

Y por todas esas razones juntas, a Alejandro Bengolea, con cariño, a su memoria.

Miguel Harte



Pozo bajo el agua, 2017, Bienal Sur, plaza Rubén Darío







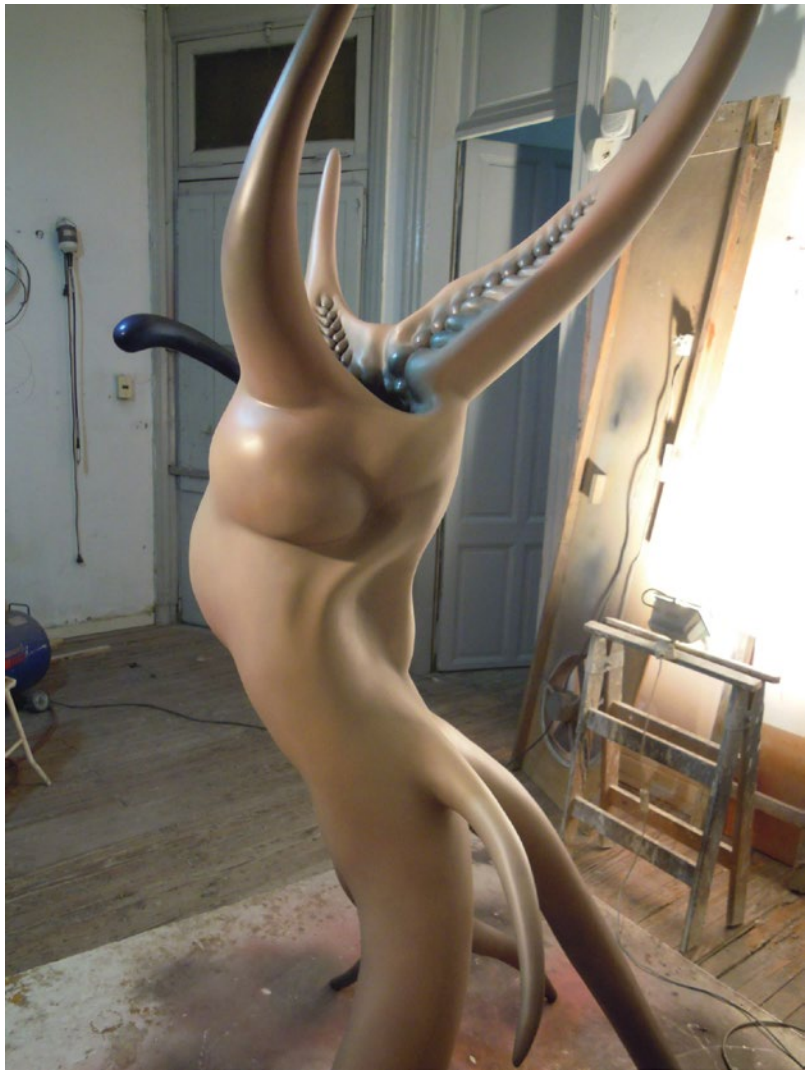


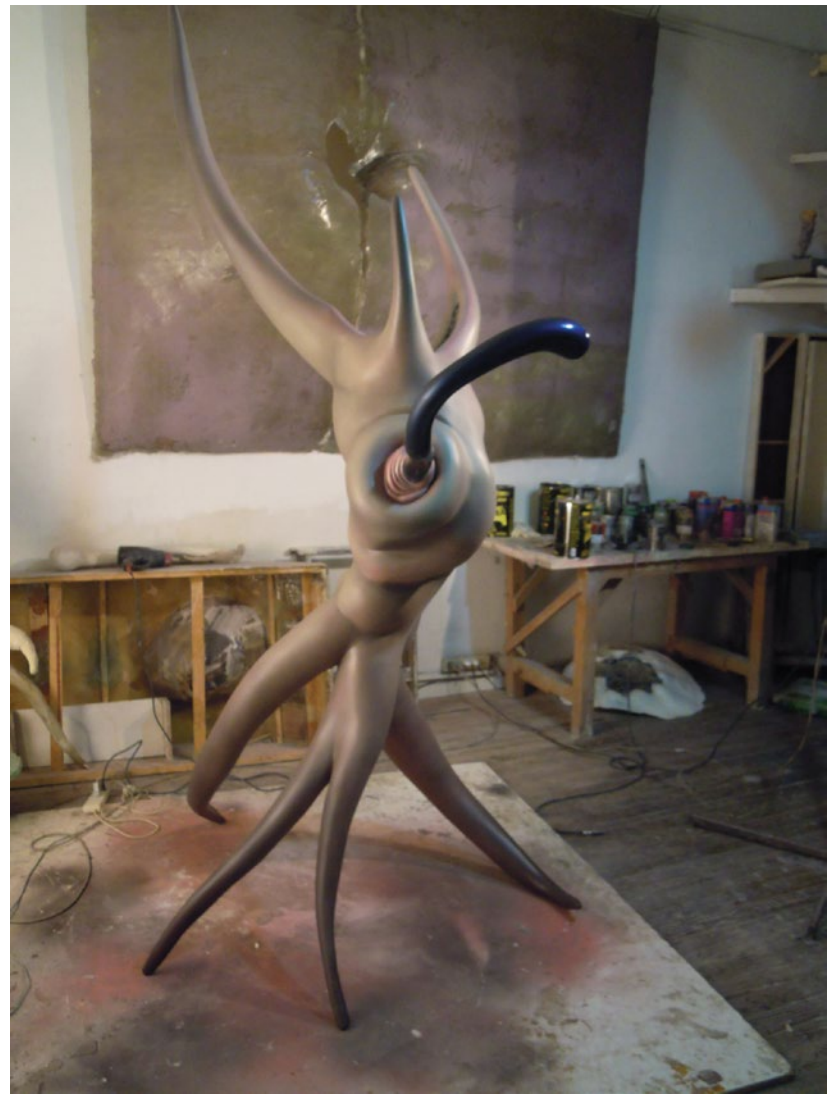


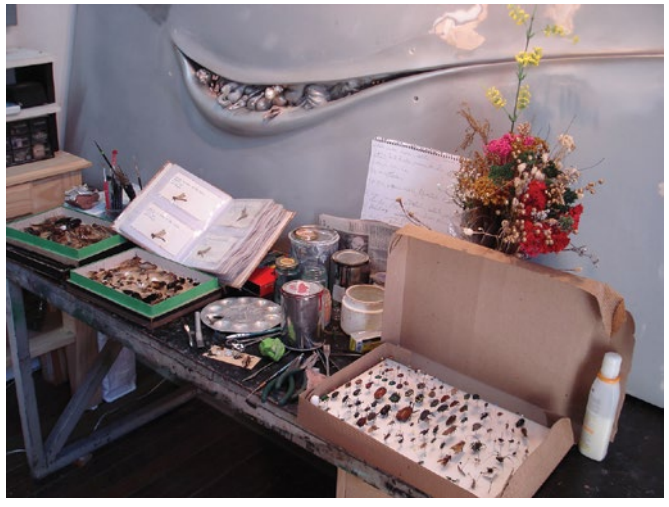










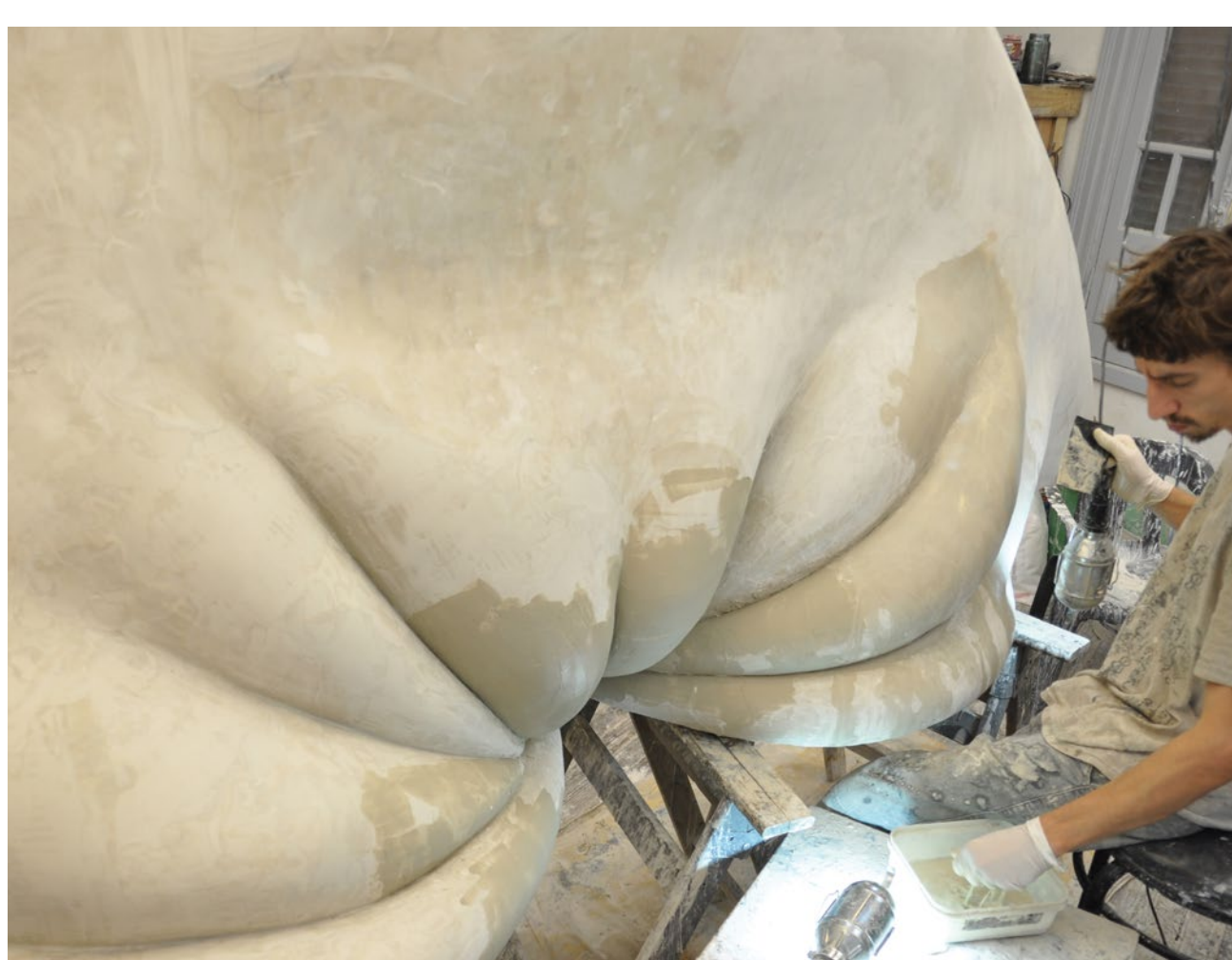













Football
is Life.





Miguel Harte
Mansalva Colección Popular de Arte Argentino

INTRODUCCIÓN
Alejo Ponce de León
ENTREVISTA
Florencia Qualina
POSTFACIO
Gabriel Pérez-Barreiro
TRADUCCIÓN AL PORTUGUÉS
Leonardo Villa-Forte
TRADUCCIÓN AL INGLÉS
Jane Brodie
TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL
Cecilia Pavón
DISEÑO
Javier Barilaro
RETOQUE DE IMÁGENES
Pablo Mehanna
RETOQUE DE TEXTOS
Catalina Perez Andrade

EDICIÓN AL CUIDADO DE MIGUEL HARTE Y JAVIER BARILARO

EDITORIAL MANSALVA
Dirección: Francisco Garamona
Arte: Javier Barilaro
Coordinación: Nicolás Moguilevsky
Prensa y difusión: Juan Pablo Correa
editorialmansalva@gmail.com / www.mansalva.com.ar
Padilla 865, C1414AGM Buenos Aires, Argentina

Primera edición
Buenos Aires, Argentina, 2018
ISBN 978-987-3728-78-5
1. Arte argentino I. Título
CDD 709.82

©Miguel Harte
©Alejo Ponce de León
©Editorial Mansalva

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, informático, de grabación o fotocopia, sin permiso previo del director.

Impreso en agosto de 2018
en Akian Gráfica, Buenos Aires, Argentina.
Printed in Argentina

MECENAZGO CULTURAL
Buenos Aires Ciudad



A Gaspar y Violeta