

## RETRATO DEL ARTISTA PEREGRINO

*Existe una clase de artista cuyo destino es el de navegar incómodo a lo largo de su propio tiempo, el de no poder anclar con pericia en los puertos conocidos... Andrés Weissman pertenece, a mi juicio, a esta raza de artistas... Lo veo indiferente a las modas... En épocas en que "todo vale", el trazo de un pincel sobre una tela parece un llamado de atención y una muestra de valentía. Una vuelta de tuerca al concepto de transgresión.*

Marcelo Caruso <sup>1</sup>

### I.

Breves y concisas, las palabras de Marcelo Caruso describen, ayer pero también hoy, la singular posición de Andrés Weissman en el panorama artístico de los últimos años. Su observación es tan precisa que podría extenderse a casi toda la trayectoria del artista. Porque si bien es cierto que su pintura existe a contrapelo de las corrientes imperantes en el cambio de milenio, no es menos cierto que ya en los años setenta y ochenta –es decir, en los inicios de su producción– se perfilaba esa decisión de no ceder a los dictados de las modas y buscar, en cambio, un sendero personal.

La decisión era sin dudas extraña en épocas donde todavía parecían regir las líneas de trabajo con orientaciones precisas. No engrosar las filas del conceptualismo ideológico en los setenta, o de alguna de las versiones de la transvanguardia en los ochenta, era prácticamente optar por la auto-marginación y la ceguera de críticos y curadores, en un circuito crecientemente dominado por el poder de estas figuras. Los caminos se hacían más lentos y la circulación se volvía dificultosa para quien, ajeno a las exigencias del mercado y las instituciones, sospechaba de las corrientes que se instituían demasiado rápido y prefería privilegiar la búsqueda de una imagen propia o explorar las demandas de la técnica, tareas inexcusables en una etapa de formación. No obstante, el tiempo ha puesto en su verdadera perspectiva el arte de esos años, y aquellas corrientes dominantes han terminado por desvanecerse como marcos de referencia para la producción artística de la época. En su lugar, una fuerte actitud revisionista ha cuestionado el débil andamiaje teórico y crítico que sostenía su predominio, proponiendo lecturas renovadas, más atentas y profundas, de la singular coyuntura artística de los años que siguen al apogeo de las últimas vanguardias del siglo veinte.

No es casual, quizás, que esos años tengan tan poca repercusión en el discurso crítico reciente. Si bien en Argentina son los años de la más violenta dictadura militar, tiempos de censura y desestabilización institucional, no puede adjudicarse sólo a ese hecho la falta de una lectura intensiva sobre el arte surgido de tal contexto. Casi por el contrario, la escasez de información sobre esa producción debería haber incentivado la investigación, la recuperación y la reflexión. Pero eso no sucede, y uno se pregunta si no será que los macro-discursos del conceptualismo y la transvanguardia se evidencian hoy como opresivos a los fines de considerar la pluralidad de

vertientes que de hecho existieron en esos años, y ha llegado la hora de cuestionar su valor descriptivo al momento de volver sobre la obra de algunos artistas claves del período. En este contexto, el “destino de navegar incómodo por el propio tiempo” o la incapacidad para “anclar en puertos conocidos” se revelan como marcas de una intuición singular y de una firme personalidad artística. Ciertamente, esto no garantiza el valor de la obra de Andrés Weissman sin más. Pero pone de manifiesto la necesidad de revisar la complejidad de los momentos en que ésta va cobrando forma, y parece señalar un camino ineludible para su comprensión: la exigencia de desarticular los marcos de referencia anquilosados, poner entre paréntesis la hegemonía de las corrientes estéticas rectoras, e internarse por completo en el análisis, paciente y sin prejuicios, de su producción.

## II.

Andrés Weissman comienza su carrera al final de la que Alberto Guidici ha denominado “la década larga” (1958-1973)<sup>2</sup>, una década marcada por un intenso espíritu revolucionario, tanto político como intelectual y artístico, en el contexto de gobiernos dictatoriales intermitentes y de un incipiente terrorismo de Estado que se profundizaría en los años siguientes.

Hacia 1973, el retorno a la democracia no lograba borrar aún el recuerdo de la Masacre de Trelew (1972)<sup>3</sup>. El regreso del ex-presidente Juan Domingo Perón se había producido en un marco de inusitada violencia, alimentando las sospechas sobre su capacidad para devolver la paz al golpeado pueblo argentino.

Son épocas de alerta y desconfianza. En el ámbito de las artes, el panorama no es diferente. Algunos artistas desarrollan una obra profundamente crítica, consustantivada con el clima político y el espíritu dubitativo imperantes. En 1972, Juan Carlos Romero presenta su legendaria instalación *Violencia* en el Centro de Arte y Comunicación, donde un año después Horacio Zabala exhibirá sus *Anteproyectos de Arquitectura Carcelaria para Artistas Latinoamericanos*. Ese mismo año, Juan Carlos Romero, Edgardo Vigo, Paula Benveniste, Eduardo Leonetti y Luis Pazos presentan la instalación *Ezeiza es Trelew* en el marco de una exposición auspiciada por Acrílicos Paolini y realizada en el Museo de Arte Moderno.

Sin duda, estas referencias fueron desconocidas por el joven Weissman, que decidía por entonces aventurarse en el terreno de la producción plástica. No obstante, dan la pauta de un cierto clima epocal que no está del todo ausente en su obra.

Poco tiempo antes había cerrado el Instituto Di Tella, la incubadora de la vanguardia artística de los años sesenta. Pero continuaba su labor con gran fuerza otro espacio, frecuentemente opacado por el Instituto, que había sido el principal semillero para sus artistas: la Galería Lirolay. Allí comenzó la mayoría de los artistas más destacados de los años sesenta y setenta; allí, críticos y organizadores de exposiciones se daban cita para apreciar la labor de los jóvenes creadores, con el fin de “descubrir” el talento potencial de las nuevas generaciones.

En esa galería Andrés Weissman realiza su primera exposición, con tan sólo dieciocho años.

Exhibe en esa oportunidad un conjunto de monocopias y collages de una serie que denomina *Los Mutilados*, comenzada un par de años antes. Allí, también, se produce un hecho clave para el posterior desarrollo de su carrera artística: el encuentro con Córdova Iturburu, crítico de arte del diario *La Nación* y una de las figuras más respetables en el ámbito de la plástica local.

Las piezas presentadas poseen una unidad temática y formal evidente. Son principalmente grabados coloreados con tinta xilográfica, con un importante trabajo de transparencias que les otorga una luminosidad especial. Este tratamiento lumínico acentúa los contrastes entre las figuras y los fondos, generalmente negros. Las figuras tienen un carácter escultórico aunque bidimensional, y se recortan con nitidez de su entorno, recurriendo en muchos casos a una línea sintética y bien marcada.

Las obras poseen en general un matiz simbolista. Por momentos, sus protagonistas parecen embarcados en procesiones o en actos ceremoniales. Casi siempre aparecen rodeados de un halo, producto del trabajo con la luz y el color. Son personajes enigmáticos, de formas simples y con tendencia a la geometría, representados preferentemente de perfil. La composición es rigurosa; este elemento dota a las figuras de un cierto aire hierático y solemne.

Ese hieratismo y esa solemnidad se condicen con el tema elegido: las mutilaciones. La referencia al “clima de la época” es inevitable. Hay seres desmembrados, inválidos y funerales, imágenes poco frecuentes en artistas que apenas salen de su adolescencia, pero que hoy podemos leer cabalmente en el contexto de incertidumbre política en que fueron realizadas. Si bien no hay alusiones políticas explícitas, las piezas plasman una cosmovisión trágica de la que el artista no se siente excluido: una de las obras lleva por título *Yo, el Inválido*, y representa a una persona en sillas de ruedas, con un gran dispositivo triangular o cónico que podría ser un megáfono o un cono para aumentar la escucha o la visión. F 154 Otra de las obras lleva por título *Yo Contra Todos*.

Estas piezas evidencian tempranamente una característica que va a ser constante en la obra del artista: su posicionamiento frente al mundo. Weissman es un protagonista oculto de su obra. Si bien no acomete el género autobiográfico, ni hay referencias concretas a hechos personales en sus trabajos, su mirada está siempre presente como un centro gravitatorio desde el que se postula una lectura particular del entorno inmediato. Dicho rápidamente, sus obras no son descriptivas, sino más bien teóricas; no son una pura especulación visual sino el fruto de la necesidad de reflexionar sobre el ámbito socio-histórico en el que le ha tocado vivir.

Por este motivo, también, sus obras relativizan la pura expresión en favor de la comunicación. Esto ya era señalado por Córdova Iturburu en el catálogo de la muestra individual que Weissman realiza en la Galería Lirolay en 1977, donde presenta la serie *Quo Vadis*. “...un hecho singular trasciende sus realizaciones –asegura el crítico–. Yo diría que esa trascendencia no es deliberada sino consecuente de imperiosas exigencias interiores. Andrés Weissman quiere, siempre, comunicarnos algo. Algo que está más allá de lo estrictamente plástico y que unas veces fluye bajo el signo inquietante de lo dramático y, otras, de lo misterioso”<sup>4</sup>. F150

Las obras de estos años tienen un carácter sombrío. Quizás haya sido ese el motivo por el cual Córdova Iturburu lo elige para acompañar un conjunto de siete poemas de su autoría reunidos bajo el título de *Nocturnos* (1976), poemas graves y por momentos solemnes, inspirados por el recuerdo de la Guerra Civil Española.

Las aguadas que Weissman crea especialmente para esta publicación no son ilustraciones de los poemas. Son piezas independientes, que comparten el tono oscuro de los textos, desprovistas de color y con un sesgo expresionista. Excepto por un retrato, las seis imágenes restantes exhiben grupos de personas en espacios ambiguos, que por momentos las devoran y otras veces las expulsan de su seno. Gruesas pinceladas definen los lineamientos generales de la composición, que se completa con manchas, raspados y otros procedimientos de aplicación de la tinta. Algunas pocas líneas refuerzan el dibujo allí donde se hace necesario para sostener la figuración.

En dos trabajos una figura blanca se recorta del fondo, provocando un marcado contraste ausente en el resto de las piezas. Sus rasgos no están definidos; su extremada blancura las transforma en presencias fantasmagóricas. Una de ellas acompaña al poema *La Sombra*, generando un interesante contrapunto entre imagen y texto. **F129**

La totalidad de la serie *Nocturnos* es superior al número de piezas publicadas. Algunos trabajos están fechados en el año anterior y la mayoría incluye títulos individuales: *Nadie Sabe Qué Pasó*, *La Acusación*, *Perdieron Todo*, *Terminó la Farsa*. Esta última obra muestra una figura enlazada por el cuello, una imagen que será casi un *leit-motivo* en la producción de los ochenta.

Al año siguiente, Weissman vuelve a realizar una muestra individual en la Galería Lirolay. Pero las obras que presenta en esta oportunidad se distancian en gran medida de su producción anterior. Se trata de una serie de óleos reunidos bajo el título de *Quo Vadis* donde el artista explora una veta mística y metafísica.

En esta serie, las figuras han adquirido cuerpo y volumen. Representan monjes vistos de espaldas, mirando a través de grandes ventanales, en una posición rígida e hierática. Weissman se centra aquí en la cuidadosa construcción de la atmósfera, el balance lumínico, la solidez de las formas. La información visual ha sido reducida al mínimo, todo está resuelto mediante unas pocas líneas y una sutil modulación del color. La paleta es también reducida: predominan los azules con toques de blanco y ocre.

Se trata de una etapa de sedimentación técnica, que introduce otro de los temas que aparecerán recurrentemente en su obra: el misticismo. Son trabajos meditativos, silenciosos, donde las figuras de espaldas mirando al centro del cuadro inducen una actitud similar en el espectador, invitándolo al recogimiento y la contemplación. Córdova Iturburu asocia esos efectos al misterio y al enigma: “Las armonías monocromáticas, tan felices, en que están resueltos estos óleos, la dignidad de sus texturas y, sobre todo, la densidad estructural de sus formas, tratadas mediante una sutil modulación de los tonos que les confiere esa presencia de los valores táctiles de que habla Berenson, son susceptibles de sugerir, insisto, una dominante y casi exclusiva voluntad de forma, de rigurosas calidades pictóricas. Existe esa voluntad, sin duda. Pero por encima de ella,

trascendiéndola, hay algo que envuelve sus motivos y que nos llega. Ese algo es el misterio, esa especie de vibración enigmática que animan delicadamente en estos cuadros esas dos jerarquías inefables que son la inmovilidad y el silencio”<sup>5</sup>.

### III.

En 1978, Andrés Weissman viaja a París invitado por Antonio Seguí a trabajar en su taller de Arcueil por un año. Weissman describe el taller del artista radicado en Francia como una verdadera “central de inteligencia” por donde circulaba gran cantidad de información sobre lo que sucedía en Argentina durante la dictadura militar de aquellos días.

Hacia fines de 1978, ya de regreso en el país, comienza la serie *Rompecabezas*, que desarrolla durante seis años y presentará en la Galería Soudán de Buenos Aires en 1984, previo a su exilio voluntario a los Estados Unidos. Paralelamente trabaja en otras líneas: *Los Paisajes de mi Mundo* –un conjunto de piezas que no conforman una serie específica sino más bien un grupo donde el paisaje se manifiesta como una necesidad recurrente– y *Las Jaulas* –una serie de tintas y pinturas presentadas en la Galería Robles de Mar del Plata en 1980. F 117

Esta última serie puede verse como un trabajo de transición entre sus tintas de *Los Mutilados* y *Nocturnos*, de tendencia monocroma e informal, y su creciente interés por el óleo, la figuración franca, la expansión cromática y la narrativa, que caracterizarán su obra a partir de la década del ochenta.

La serie *Las Jaulas* está compuesta por doce trabajos, seis tintas en blanco y negro y seis pinturas. La forma humana posee un acentuado protagonismo mientras comienzan a aparecer figuras recurrentes que casi adquieren la categoría de personajes o símbolos. Aquí se trata de un pájaro, cuya repetición sugiere una narrativa implícita. Si bien su relación con el título de la serie es evidente, no lo es su contigüidad con los seres humanos representados, por lo que las piezas generan un estado de extrañamiento que, a la manera del extrañamiento brechtiano, captura la atención del espectador y la proyecta hacia una interpretación necesaria pero ambigua.

Ese ser extraño pero omnipresente se transfigurará en múltiples personajes, no menos extraños, en la serie *Rompecabezas* (1978-84). A veces será un lobo, otras un conejo, otras un gato, otras un cardenal... Indefectiblemente, su presencia en el contexto de la representación se presenta ajeno, aunque la mayoría de las veces ocupa un lugar protagónico al lado de las figuras humanas. Esta preeminencia lo dota de un carácter siniestro y amenazador, que genera un alto nivel de tensión dramática.

*Rompecabezas* gira en torno a la familia y la infancia. La composición copia el formato del retrato fotográfico: hay un fuerte sentido de la pose y la puesta en escena, la disposición de las figuras es invariablemente frontal y los rostros miran fijo “hacia la cámara”. Las situaciones son igualmente fotográficas: cuadros de conjunto donde la familia posa enmarcando a los niños o retratos individuales de éstos, captados en un entorno doméstico. La disposición recuerda a las fotografías antiguas, previas a la aparición de la instantánea, donde las personas debían

permanecer estáticas para evitar el movimiento; esto se percibe en la rigidez de los cuerpos y en los frecuentes puntos de apoyo de las figuras, que suelen estar sentadas o firmemente acomodadas.

Un elemento se repite en todas las imágenes conmoviendo el plácido entorno familiar. Se trata de un conjunto de lazos, líneas pictóricas que se proyectan como líneas de fuerza, que a veces aprisionan a los personajes y otras los conectan con el “fuera de campo”. Algunos de ellos aparecen atados por el cuello, otros simplemente sostienen en su mano una cuerda que los conecta con un más allá del cuadro imposible de definir.

El carácter de esos lazos es ambiguo, tanto en el nivel semántico como en el perceptivo. En principio parecen integrarse sin problemas a la composición, o tal vez, la pregnancia de las figuras centrales es tan fuerte que los lazos pasan desapercibidos. Pero con el tiempo, la presencia de esas líneas, por demás evidentes, se hace patente, convocando la atención y el intelecto del espectador. Esta temporalidad relativiza el primer impacto fotográfico e induce una exploración que se prolonga fácilmente al terreno pictórico.

De hecho, el tratamiento plástico es de gran riqueza. Como nunca antes, el color adquiere protagonismo, enfatizando contrastes, definiendo figuras, generando equilibrios, cargando de valor simbólico a los objetos sobre los que se aplica. Un uso moderado de la técnica claroscuro define volúmenes y figuras, dotándolos de cuerpo e incorporándolos a un espacio donde la perspectiva comienza a tener mayor relevancia. Hay, igualmente, un mayor cuidado del entorno de los personajes, de los objetos que los rodean, del ambiente que constituye su cotidianidad. Todos estos elementos no aplacan, sin embargo, el aire enrarecido que encierran las situaciones. Son episodios abiertamente ominosos, donde el adjetivo carga toda su significación freudiana, en el sentido de lo “familiar extrañado” (*unheimlich*)<sup>6</sup>. La atmósfera familiar traduce magníficamente una zozobra existencial que pulsa detrás de cada imagen.

La serie fue realizada durante el período de la dictadura militar más violenta de Argentina (1976-1983). Aun cuando el artista no vivió en el país durante algo más de un año (1978), tampoco era ajeno a lo que sucedía en su tierra, y las piezas de este conjunto lo demuestran cabalmente. Una obra en particular hace alusión explícita a los sucesos argentinos de entonces: se llama *Las Madres de la Plaza*, y si bien la referencia a las madres la liga al tono familiar de la serie, su tratamiento es por completo singular. **F 32**

Las figuras centrales, alargadas, no poseen rasgos bien definidos. Tampoco se diferencian claramente del fondo; más bien parecen fundirse por momentos con él, característica que recuerda algunas series anteriores del artista, como *Los Mutilados* y *Nocturnos*. La atmósfera general, más lúgubre que en el resto de las piezas reunidas en el mismo conjunto, también liga esta obra a sus antecesoras. La paleta ha sido reducida a los blancos, negros, ocre y unas aplicaciones en color rojo intenso que marcan con fuerza la composición, generando un contrapunto vertical/horizontal. Por encima de las figuras, y coronando un sendero de óleo rojo en elevación, se observa un rostro enmarcado a la manera de una pancarta.

El ámbito que contiene toda la escena es reducido. Sus personajes parecen aprisionados dentro de él. El rostro de la figura central, dirigido hacia las alturas desafiando los límites del cuadro, es contradicho por una flecha negra enmarcada en una superficie de color rojo, que fuerza la mirada nuevamente al interior. El conjunto es dinámico y tenso; este efecto contrasta con el estatismo característico del resto de las obras de *Rompecabezas*.

En *Sala de Juego*, la serie que Waissman presenta en el CAYC en 1986 durante su visita a Bs. As. y posteriormente en Anca Colbert Gallery, Los Angeles, el color adquiere predominio, no sólo como vehículo cromático sino también como agente de construcción del espacio. **F 153**

En efecto, la composición perspectiva ensayada en *Rompecabezas* es reemplazada aquí por un ordenamiento espacial basado en la superposición de planos de color, sobre el que se disponen figuras muchas veces planas o aplanadas por el entorno. La construcción en profundidad es desplazada por lecturas longitudinales, que favorecen el recorrido de la vista por la extensión de la tela antes que la concentración en un punto específico de la composición. En general, se ha perdido la unidad espacial. En su lugar se potencia la construcción sectorial, la fragmentación y la simultaneidad de eventos plásticos.

Los espacios poseen una identidad ambigua. Por momentos parecen ser interiores; en otras ocasiones, existe claramente un cielo o alguna referencia explícita a un paisaje exterior. Pero también son espacios artificiales, teatros, escenografías, sitios donde se acumulan edificaciones inexistentes o imposibles, generalmente en elevación, a veces enmarcados por cortinados o telones.

Los personajes han perdido su preponderancia habitual. Si bien siguen siendo protagonistas, su peso compositivo está relativizado por un contexto ricamente elaborado. Existe una gran cantidad de información en cada obra; su composición recurre a objetos y personajes muy variados que otorgan singularidad a cada pieza. Muy pocos elementos se repiten en la serie –un cuerno azul es el objeto más recurrente– cuya unidad está basada principalmente en los valores plásticos.

Las situaciones, y en particular el uso marcado del color, dan a esta serie un aire festivo y lúdico, alejado del tono sombrío de los primeros trabajos. Si bien la sospecha ominosa no está ausente, el carácter general no promueve las lecturas oscuras. La dramática reducción del color negro y de los tonos fríos potencian una pintura luminosa, abierta, dinámica y expansiva, vehículo de una expresión controlada pero franca.

Las piezas remiten al universo infantil, sus espacios y sus juegos. Los títulos acompañan esta orientación recurriendo a diminutivos (*El Teatrillo*, *Los Soldaditos*) o a figuras asociadas al mundo de los niños, como la magia o el circo (*El Cuerno Mágico*, *El Niño Trapecista*, *El Mago*). Hay referencias también a los teatros, las marionetas y el mundo de la representación. La inclusión de pequeños escenarios recuerda el recurso del cuadro dentro del cuadro, tan afín a la historia de la pintura. Este elemento, sumado al carácter fragmentario y múltiple de la composición, induce lecturas descentradas y móviles, en momentos donde comienza a hablarse

del neobarroco y se multiplican los discursos sobre la postmodernidad.

#### IV.

La serie siguiente es bastante más ecléctica. Se presentó en la Anca Colbert Gallery de Los Angeles y lleva por nombre el título de una de la piezas, *Memorias de la Patria Grande* (1988). En comparación con la anterior, esta serie presenta una importante reducción cromática, con predominio de los colores fríos y desaturados. F 76 El tema organizador parece ser el recuerdo del país natal, aunque las referencias no son demasiado explícitas, excepto quizás en *Sombras Porteñas en New York* (1987) que alude con claridad a la ciudad de Buenos Aires. F 143 No obstante, la alusión no va mucho más allá del título: las sombras nombradas son bastante imprecisas y difícilmente identificables como características de la capital argentina.

Esta pieza, al igual que algunas otras de la serie, conserva el espacio escenográfico de *Sala de Juego*. Las sombras parecen formar parte de un telón o decorado, frente al cual una figura gigantesca manipula unos hilos misteriosos. La incongruencia de las escalas de las sombras, la figura, y los elementos del espacio refuerzan el sentido teatral del conjunto. En la base, una franja horizontal nutrida de pinceladas rojas hace las veces de escenario.

Los hilos que surgen de las manos de la figura central recuerdan los lazos que caracterizaban la serie *Rompecabezas*. Como sucede frecuentemente en la obra de Waissman, existe un diálogo intenso y permanente en toda su producción que genera asiduas remisiones y resonancias. La observación no parece ser caprichosa. En *The Lost South I* existen lazos similares atados al cuello de una figura –si es que puede calificársela como tal– suspendida. F146

En contraste con *Sala de Juego*, las figuras que pueblan los cuadros de este ciclo están apenas esbozadas, resueltas de forma muy sintética y en contacto íntimo con las pinceladas que las conforman. La única figura de la pieza *Memoria de la Patria Grande* se desprende tímidamente de las huellas que el pincel ha dejado sobre su cuerpo.

De hecho, la presencia de la pincelada es mucho más evidente en esta serie que en la anterior. Con la progresiva desaparición de los planos de color despunta otro procedimiento pictórico: la aplicación repetida y superpuesta de pinceladas que promueve la coexistencia de capas pictóricas. Si bien no se trata exactamente de transparencias –debido al empaste del medio plástico– hay un juego conciente de oscilaciones entre las diferentes capas de óleo, potenciado por las diferencias cromáticas entre aquellas: blanco sobre negro, negro sobre rojo, etc. Este procedimiento abre la puerta a una profundidad que se potenciará en los trabajos posteriores. Lentamente, las obras de *Memoria de la Patria Grande* van recuperando el espacio tridimensional, sin ser aun perspectivo, o por lo menos sin serlo en el sentido renacentista. Las figuras van ocupando su lugar en una extensión que se proyecta en las tres dimensiones de la representación, renunciando un nuevo camino en la obra de Waissman. Algunas piezas encarnan la transición hacia el pleno dominio del espacio tridimensional que se agudizará en la producción posterior del artista.

En *La Coronación* (1988), un hombre sentado ocupa el lugar central de la tela, al final de un sendero que se proyecta dramáticamente hacia su interior con una perspectiva exagerada. Lo rodea un grupo de chimeneas que lo enmarcan reforzando su verticalidad. Una tonalidad azulada gobierna la escena, complementada por el resto de los primarios como valores cromáticos dominantes. El cielo está atravesado por humo y nubes volumétricos, que se recortan con precisión del azul que reina el espacio por encima del horizonte. En cambio, la rampa que conduce al personaje central tiene un tratamiento diferente. En ella conviven sucesivos rastros pictóricos, creando una trama cromática de gran variedad y riqueza. Detrás y a la distancia, un grupo de personas trepan las chimeneas, transformados en sombras azules como el resto del paisaje lejano. **F 60**

*El Rey de Terracota* (1987) muestra a un personaje perfectamente definido inserto en un cuenco, formando parte de un paisaje desértico en perspectiva. Además del protagonista, unos pocos objetos encuentran su lugar en este espacio, que ha perdido gran parte de la artificialidad escenográfica de las series anteriores y va cobrando visos de realismo. Los temas, sin embargo, previenen la interpretación excesivamente realista. Hay reyes y calderos, volcanes y serpientes, en contextos desolados y enigmáticos. Los pocos elementos que completan la composición poseen más bien un carácter simbólico. Hacen referencia a la creación del mundo, la explosión de la vida, la desolación y los peligros. Hay un tono simbolista creciente que aparece como otro eco de la producción pasada del artista. **F 141**

Esa marca simbolista cristalizará en una imagen emblemática: los calderos, protagonistas de una serie de obras que comienza a cobrar forma a partir de 1987, y que perdurará hasta entrados los noventa, luego del regreso del Waissman a Buenos Aires. Coincidiendo con este traslado aparecen los barcos y los paisajes marinos, que se prolongarán en migraciones y éxodos, temas centrales al concepto de multitud sobre el que gravitará gran parte de la producción waissmaniana de los noventa.

No es excesivo, por tanto, señalar que el retorno del artista a su ciudad natal constituye un hecho de capital importancia para su obra, aun cuando sus efectos no sean inmediatos, sino que se van decantando como lo hacen todos los temas y las ideas claves de su producción.

A finales de los ochenta, los calderos son el motivo principal de un conjunto de pinturas. Su presencia ocupa gran parte de las imágenes. En su seno habitan objetos ambiguos o personajes extraños, pero difícilmente el vacío ocupa ese interior. Casi invariablemente, los calderos están representados desde una perspectiva ligeramente aérea, con una estricta tridimensionalidad y un tratamiento por transparencias que acentúa su solidez y volumen. Posteriormente, los calderos penden de las alturas, a veces sostenidos por hilos de procedencia desconocida y otras suspendidos sin ningún tipo de apoyo, lo que los transforma en una presencia amenazante. Lentamente los calderos comienzan a integrar un paisaje cada vez más complejo, de arquitecturas colosales y construcciones elevadas. El tratamiento lumínico por contrastes tiñe estos parajes de visos románticos, que se refuerzan en la monumentalidad de las escalas, los

mares embravecidos, la pequeñez de las figuras en comparación con su entorno, el tono sombrío y melancólico.

*El Caldero* (1992) es una obra paradigmática en este sentido. Sobre un mar embravecido flota lo que parece ser una caja metálica con un personaje acostado en su interior. Detrás, un conjunto de chimeneas se alzan hacia unas alturas descomunales respecto de la figura acostada; más elevadas aún son las paredes que cercan el espacio, con la dureza y la violencia de una prisión.

Suspendido desde las alturas, un caldero volcado hacia adelante amenaza evacuar su contenido frente al personaje. **F 55**

La mera descripción de la pieza traduce el dinamismo de toda la representación, que va dejando detrás el estatismo de los paisajes anteriores. Ese dinamismo no es sólo anecdótico, sino que actúa también desde el tratamiento plástico, de enorme complejidad. A los contrastes lumínicos mencionados, y el predominio de una paleta que enfrenta colores cálidos y fríos, se suma el choque de técnicas diferentes de aplicación del óleo: una aplicación por pinceladas marcadas, horizontales, breves e insistentes, para generar la energía de la masa acuosa; una aplicación vertical, plana y sin sobresaltos, para construir la solidez de los muros circundantes, su homogeneidad y contundencia.

En *Cielo sobre Agua* (1995) las figuras han desaparecido, pero se mantiene el choque entre el mar horizontal, densamente pictórico, y los muros verticales, de aplicaciones planas y chorreados. Un elemento fundamental en esta pieza es la luz, de brillantes naranjas y rojizos, que invade desde un fondo impreciso el recinto principal, en primer plano, habitado por los tonos oscuros y lúgubres más acordes con la serie. Un enorme caldero pende desde un edificio ruinoso, con arcadas, que recuerda una recova o la entrada de un palacio o templo. **F 86**

Existe un cierto recurso al anacronismo o al eclecticismo por esta época, que a veces se plasma en objetos y escenarios, y otras, en citas a estilos pictóricos o a maestros de la historia del arte. Tal es el caso de *Donde no están los Monjes* (1993), obra inspirada en *San Antonio Abad* y *San Pablo Ermitaño* (1633), una de las pocas producciones religiosas de Velázquez. Sin embargo, la referencia es muy lejana e insuficiente para analizar la complejidad de esta pieza. De hecho, su estructura recuerda más a la pintura medieval que a la barroca, principalmente por la acumulación de cuadros independientes en toda su superficie y por los frecuentes cambios de escala entre estos episodios autónomos. La base está constituida por una arquitectura de arcadas, que construye tres espacios independientes delimitados por sendos arcos semicirculares. Todos estos espacios parecen extremadamente lejanos. En uno de ellos se alza una cruz, un símbolo infrecuente en la obra de Weissman pero afín a la historia del arte que se busca citar. Frente a la cruz se yergue un peñasco voluminoso, sobre el que una figura extremadamente diminuta alza sus brazos al cielo, como en señal de adoración. Una figura similar se repite por encima de la construcción arquitectónica, en una desproporción igualmente dramática respecto del entorno que la rodea. En la arcada central, unas franjas de pinceladas celestes circunscriben otra de color blanco, formando una bandera argentina de manera casi casual, aunque imposible de ignorar

debido a su lugar central y en primer plano. F 144

Todo este primer plano focalizado en la mitad inferior de la tela tiene un tratamiento más informal y por momentos casi abstracto, aunque sería más correcto decir que se trata de una zona de puro tratamiento pictórico, menos sujeta a la figuración que predomina en la mitad superior.

## V.

La voluntad abstracta en la producción de Weissman ha sido tema de numerosas observaciones críticas <sup>7</sup>. Según éstas, existe un conflicto entre figuración y abstracción que a veces parecería resolverse a favor de esta última.

En realidad, Weissman jamás ha explorado el puro valor formal *per se* y sus obras son siempre el resultado de ideas plásticas nacidas del pensamiento conceptual. No obstante, es posible detectar en sus trabajos momentos donde la figuración se disuelve en virtud del tratamiento pictórico, amenazando peligrosamente a su referente. En estos casos, la abstracción no es tanto el resultado de una voluntad formal como un efecto de la percepción, un puro efecto fenomenológico inducido por la eventual importancia de la materialidad pictórica.

Sin embargo, vistas con detenimiento, estas obras revelan su impulso figurativo inicial. Incluso, en gran parte de las pinturas de esta época podría postularse una instancia narrativa que circula subrepticamente a lo largo de los espacios, los objetos y las situaciones que pueblan las telas.

Los ambientes marítimos son una constante, como lo son toda una serie de elementos cargados de una fuerte semántica, como los calderos y los barcos mencionados anteriormente. Esos elementos ofrecen un punto de anclaje vacilante pero fundamental a la hora de descifrar la propuesta compositiva. Otro factor clave son los títulos, que orientan significativamente la lectura. Este factor no es para nada menor, principalmente después del impacto del conceptualismo. Como señala Jacques Derrida, constituye uno de los marcos de referencia central e inevitable a la hora de la lectura pertinente de cualquier producción artística.

Debidamente articulado con lo que nombra, el título no es un elemento accesorio sino un componente con todo derecho de la composición pictórica <sup>8</sup>.

Weissman jamás ha descuidado este aspecto en su producción, al punto tal de construir un verdadero cuerpo lingüístico que dialoga íntimamente con la materialidad plástica de sus telas.

Piezas como *El Barco Va* (1992) ponen de manifiesto esta precisa articulación entre representación visual y textual: la imagen de un barco atrapado en una tormenta de formas y substancia plástica se abre paso con lentitud a partir del título que la nombra.

Progresivamente, los títulos adquieren visos literarios, proyectan narrativas o citan la historia. El artista lo atribuye irónicamente a una supuesta vocación literaria frustrada, pero la broma introduce un dato altamente significativo. Como muchos de sus coetáneos, Weissman mantiene un contacto permanente con las letras y el cine además de un diálogo fluido con la historia del arte, actitudes que para Yves Michaud caracterizan a su generación, a diferencia de los artistas de los noventa que se inclinarían más por el diseño y la escena electrónica <sup>9</sup>.

La obra de Andrés Weissman se orienta con preferencia a la literatura y la poesía. Y junto con estas referencias, introducidas en los temas y los títulos de las piezas, aparece la práctica de la escritura que el artista ensayará en diversas oportunidades, siempre articulada con el pensamiento de su labor plástica. En marzo de 1997 escribe un breve texto para el catálogo de la exposición *La Ilusión de lo Real* que lleva por título “Las Multitudes” (nombre que tomará después una de sus series paradigmáticas). En él se conjugan, como suele suceder también en su pintura, aspectos que atraviesan su historia plástica, y que en esta oportunidad confluyen hacia un tema que acaparará su atención en los próximos años, las multitudes, ligadas en primera instancia al público de los estadios de fútbol como emergentes de una imagen del país.

“El estadio es un caldero encendido en donde todo ocurre –señala en ese texto– una multitud peregrina que pisotea su propia sombra, ida y vuelta... La Argentina se convierte en si misma, en un estadio colmado hasta sus límites... El país descubre sus miedos y la gente grita. El hoy es la hilera multitudinaria que atraviesa las calles, que se pierde a través de una puerta pequeña, el hueco de paso hacia la humillación de ser todos y nadie; pero parte de algo, parte de otra hilera zigzagueante que se descubre con los brazos en alto y la garganta ronca... El agua del río, las fábricas del sur, los hierros en los descampados, sus propias sombras desparramadas en una ciudad que alguna vez fue propia y posible. Una vida posible, una barcaza oscura golpeándose contra las maderas desprendidas de algo que pareció ser un puerto... El país que va leyendo su historia como si fuera ajena”<sup>10</sup>.

El texto condensa varios de los temas e imágenes de su obra pasada y reciente: los calderos, el paisaje acuoso, los barcos, las multitudes, los brazos en alto, el destino incierto. Todos estos temas giran en torno a una preocupación constante: la reflexión sobre el entorno inmediato, sobre la Argentina y su gente, sobre los proyectos de país y sobre la laboriosa vida cotidiana, sobre el presente pero también el futuro, sobre signos reales y perspectivas posibles.

Antes de volcarse de lleno a las multitudes, Weissman realiza dos piezas singulares: *Aquelarre Porteño I* y *Aquelarre Porteño II* (1996). **F 53** y **F 80** Como sucede con frecuencia, estas obras son el producto de imágenes que retornan, de lazos de unión permanente que atraviesan su producción desconociendo etapas evolutivas. Aquí, las referencias ineludibles son sus primeras series, *Los Mutilados* y *Nocturnos*, principalmente por las atmósferas sombrías, las figuras alargadas que se desprenden con dificultad de su entorno, la composición ortogonal y constructiva, el sutil tratamiento de la luz.

## VI.

Para las primeras apariciones de las multitudes Weissman preferirá los colores claros, con un gran predominio del blanco sobre el que la incorporación del color va construyendo espacios, a veces por transparencias, otras por contrastes. Las multitudes están conformadas por pequeñas pinceladas repetitivas, que generan un contrapunto con el paisaje a su alrededor, construido por lo general mediante amplias pinceladas horizontales o verticales. Los paisajes, aunque con

frecuencia anónimos, son evidentes: hay líneas de horizonte, cielo, tierra o mar, grandes extensiones desérticas. Sobre la vastedad del desierto se yerguen los conglomerados humanos. Su presencia, incluso cuando a veces se hace casi imperceptible, modifica el espacio de una manera especial y definitiva.

El escenario de las multitudes es siempre diverso, pero en algún punto es siempre el mismo. Es el territorio de la silenciosa expresión popular y el nomadismo, del éxodo y la búsqueda permanente. Dentro de esos márgenes, los sitios varían: estadios de fútbol, barcos, desiertos. Para las multitudes son siempre sitios pasajeros: lugares de paso, transitorios, “no-lugares”, como los describe Marc Augé <sup>11</sup>.

Se ha señalado con frecuencia la incertidumbre de estas muchedumbres, su peregrinaje errante y sin rumbo, su emergencia como signo de la disolución del individuo y su capacidad para la acción. Se ha interpretado también el desierto a su alrededor como un mundo de devastación, yermo y hostil; como el escenario de un destino nefasto o una pulsión inmovilizante. Si bien estas observaciones no son del todo erróneas, e incluso pueden ser convalidadas por algunos textos del artista, es posible postular otras lecturas no menos relevantes.

Por una parte, las multitudes se hallan siempre en movimiento. Si ellas representan el mundo, entonces el mundo según Waissman no es una entidad estática sino dinámica, un territorio en cambio permanente. Y ese cambio está promovido por la voluntad de la multitud; no es el resultado de la contingencia o el azar. Si el artista ha planteado alguna vez en sus textos las aristas oscuras de la realidad contemporánea, sus pinturas nos ubican frente a una voluntad de cambio, persistente y tenaz. Por eso es quizás excesivo pensar que las multitudes se mueven en un entorno desolador; en todo caso, habitan un terreno en el que se avanza con dificultad.

Por otra parte, los desplazamientos, los nomadismos y las migraciones son los protagonistas de gestas heroicas (pensemos en el éxodo jujeño), del nacimiento o crecimiento pueblos y naciones como la nuestra, de la búsqueda de la tierra prometida. Ninguna de estas situaciones se ha dado sin penas y dificultades, sin voluntades y sin luchas.

Las pinturas de Waissman encarnan un discurso agónico, una narrativa de conflictos y contiendas que son al mismo tiempo relatos de esfuerzo y compromiso. A través de aquél, el autor asume una perspectiva concreta en relación al mundo que retrata; sus pinturas no son meras crónicas de acontecimientos ficticios, sino un verdadero posicionamiento frente al mundo contemporáneo expresado en el lenguaje de las imágenes plásticas.

En una conocida entrevista <sup>12</sup>, Claude Lévy-Strauss señaló cómo el impresionismo fue testigo de un universo que desaparecía, la expresión de una vida sepultada en el crecimiento de las ciudades y en la violenta transformación de la experiencia urbana. El posicionamiento de Waissman es, quizás, el opuesto. Antes que un universo en desaparición, Waissman plasma un mundo que aparece, situaciones cada vez más presentes e ineludibles que exigen la reflexión y la mirada. Su pintura no es complaciente ni evasiva; es, por el contrario, urgente.

Es altamente significativo que el artista haya comenzado a trabajar con las multitudes muy poco

tiempo antes que el concepto de multitud sea uno de los más vitales y ricos en la teoría política contemporánea <sup>13</sup>. En contraposición a la idea de masa, que describe a un conjunto de seres indiferenciados caracterizados por su generalidad y anonimato, el concepto de multitud se refiere a un grupo humano en el que se mantienen las diferencias y particularidades de los miembros que lo componen. La multitud no niega al individuo; articula su capacidad de acción de una manera singular, propiciando la actividad conjunta a pesar de las diferencias individuales. El concepto ha adquirido una importancia capital en el pensamiento político actual porque permite pensar la posibilidad de una acción política y de transformaciones sociales radicales sin la exigencia de un sujeto político unificado que comparta una única ideología.

Esta perspectiva refuerza los argumentos contra la indiferencia y el anonimato en las multitudes de Waissman. Su permanente voluntad de movimiento y cambio les confiere un rol activo frente al entorno que las rodea. Es importante recalcar también que frente a los conflictos del mundo actual, Waissman ensaya una respuesta colectiva, comunitaria, recuperando una instancia política frecuentemente elidida en los discursos de la postmodernidad. En el mismo sentido podría comprenderse su evocación de la historia, la memoria, el relato literario o poético. Una de las primeras piezas en las que aparecen las multitudes, *La Ciudad Iluminada* (1996), se desarrolla en un paisaje complejo y estratificado. **F 56** Agua, tierra y cielo se suceden verticalmente, construyendo los diversos contextos para el peregrinar de los grupos humanos. En la parte inferior, éstos se desplazan en tres barcos impulsados por remos. Hacia arriba, y en sucesivas capas, se suceden las hileras de individuos contruidos por pinceladas pequeñas y alineadas, que le otorgan ritmo y movimiento. La estratificación por capas recuerda esa imagen de la memoria que describe Freud en “La Interpretación de los Sueños” <sup>14</sup>, su caracterización del recuerdo como el producto de la sedimentación de huellas mnémicas, acumuladas capa sobre capa, a la manera de la ciudad de Roma. Aquí, el trabajo por capas refuerza la existencia potencial de cada línea humana, las conecta en su voluntad común, las extrae del paisaje omnipresente. La horizontalidad predominante está equilibrada por la verticalidad de unas montañas lejanas y por unas superficies netas, detrás de los barcos, que parecen paredes o acantilados, donde predominan los tonos fríos, a diferencia del resto de la tela donde predominan los blancos.

El tema de los barcos aparecerá en varias pinturas. En *Tanta Agua tan Cerca de Casa* o *Las Tres Últimas Naves* (1997) serán el motivo central. Aquí, tres barcos enormes transportan a las multitudes, enmarcadas únicamente por un paisaje marino donde imperan el agua y el cielo. Hacia la izquierda parece asomarse la tierra, posible destino de la muchedumbre. **F 61**  
A pesar de los escasos elementos compositivos, las situaciones representadas avalan ciertas lecturas narrativas. Este proceder se refuerza en algunos títulos de las piezas. Si tomamos tres obras del mismo año y sobre el mismo tema, ese sentido se hace evidente: *Las Tres Naves*, *Las Multitudes Esperan* y *La Tácita Llamada de la Tierra* (todas de 1997) conforman prácticamente un relato, la crónica de las multitudes en su difícil peregrinar entre el mar y el territorio, en la

búsqueda de su lugar en el mundo. El eco de las inmigraciones históricas seguramente no es casual.

La referencia histórica no es de ninguna manera caprichosa. Algunas piezas la ponen de manifiesto explícitamente, como *Los Sesenta Granaderos* (1997). En ella, por encima de la multitud se elevan las lanzas, esbozadas con finas pinceladas. **F 27** Otra pintura de la misma época presenta un grupo humano muy similar, aunque en un contexto diferente. Lleva por título *La Necesidad de Mapas* (1997). En el centro, el núcleo humano posee cierta preponderancia, a diferencia del resto de la serie donde las multitudes suelen estar subsumidas por el paisaje. El entorno posee un tratamiento plástico muy elaborado mediante diferente tipo de pinceladas y transparencias, que construyen un espacio de vocación bidimensional del que se desprenden, con una tridimensionalidad marcada, la mencionada multitud y lo que puede constituir su punto de apoyo, quizás una planicie y un peñasco. Si bien no es la primera vez que Weissman emplea el formato apaisado, la referencia a la obra de Cándido López –del que el artista es confesado admirador– es ineludible <sup>15</sup>.

Conectando ambas piezas, la necesidad de mapas a la que alude el título de la segunda bien podría articularse con la historia y la memoria evocadas en la primera. En “La Lógica Cultural del Capitalismo Tardío” <sup>16</sup>, Fredric Jameson plantea la necesidad de lo que él denomina “mapas cognitivos”, elementos capaces de ofrecer orientación en el paisaje violentamente reconfigurado de las ciudades postindustriales. Esos mapas no son simplemente un instrumento para ubicar un determinado sitio geográfico, sino fundamentalmente, una guía para situarse subjetivamente en la complejidad de la trama urbana actual. Se trata de un mapa propio, conformado por sitios reconocibles, lugares del recuerdo, espacios marcados por la experiencia personal. Cartografías que redimensionan los territorios en función de los sujetos que los ocupan, cartas que transforman no-lugares en lugares, compuestas por localidades impregnadas por el recuerdo y la memoria. En las piezas mencionadas, como en la mayoría de la serie, son las multitudes las que marcan con su presencia el espacio donde se sitúan; son ellas las que transforman un paisaje por momentos anodino en un territorio cargado de significación.

El desarrollo del tema introduce un tratamiento pictórico cada vez más intrincado y evidente. Los paisajes se difuminan y cobra mayor importancia la superficie plástica, profusamente trabajada, donde las texturas y las cargas matéricas adquieren nuevo protagonismo. En paralelo a un grupo de “pinturas negras” pertenecientes a la serie *La Sombra Colectiva (Pliegues y Despliegues F 118, El Muro F 46, Todos los Mapas Mienten F 20, Desde el Tren F 5, La Sombra Colectiva, todas de 1997)*, el artista produce *La Multitud* (1997), **F 116** obra paradigmática de este nuevo tratamiento pictórico. En ella, la muchedumbre es absorbida por una superficie altamente elaborada de pinceladas obsesivas y múltiples transparencias. La paleta también se ha diversificado un poco; si bien predominan los tonos ocre, el azul y el rojo brindan un contrapunto que induce la vibración cromática.

*El Hormiguero I y El Hormiguero II* (ambas de 1997) poseen un tratamiento similar. Pero aquí,

las multitudes confluyen hacia un sector circular que se abre en el seno de la superficie plástica y parece atraerlas como un remolino. Si bien el movimiento de las multitudes es constante en todas sus apariciones, en estas obras es más evidente su destino. Las figuras circulares se recortan con precisión en la trama pictórica llamando con fuerza a la mirada. De esta forma, el espectador es conducido al mismo sitio donde se congrega la multitud, formando, quizás, parte de ella. **F 34** Como es habitual en el autor, los desarrollos de su obra nunca son lineales ni rotundos. Los motivos reaparecen con frecuencia, como sucede en *La Nave* **F 54** y *Desde la Cubierta más Alta* (ambas de 2000), donde el artista retoma el tema de los barcos, aunque con un tratamiento más cercano al de su última producción. En *Paisaje Urbano* y *Migraciones Espontáneas* **F 39** (ambas de 2002), las multitudes vuelven a disponerse en hileras sobre un espacio de lectura vertical. Las referencias al paisaje son ínfimas. Predomina el fragor de las caminatas, que se traduce en una suerte de continuidad frenética de las figuras, que a veces las transforma en un gran manchón que atraviesa el espacio pictórico. En ambas obras se destaca el tratamiento lumínico, que guía la mirada desde la base hacia la altura, siguiendo el sentido de la luz que se intensifica en la parte superior de las telas.

## VII.

Hacia el año 2001 se produce un cambio radical en la imagen de la serie. Las multitudes ocupan ahora todo el espacio pictórico, eliminando toda otra referencia espacial. Como señala Florencia Battiti en el texto del catálogo de la exposición *Final del Imperio* donde comienzan a aparecer estas pinturas <sup>17</sup>, “Aquellas caravanas humanas son ahora sometidas a un violento close up pictórico y, de este modo, el entorno o el contexto tiende a desaparecer. Waissman acerca el foco de su mirada y transforma la parte en el todo”.

Efectivamente, el cambio de escala coloca a las multitudes a una proximidad tal que no sólo su entorno desaparece, sino que también se desdibuja su propia fisionomía. Las pinceladas repetitivas que las conforman ocupan ahora el primer plano de la representación. Las referencias cinematográficas que Battiti utiliza en su descripción (close up, cambio de foco) sugieren una operación formal sobre una película que continúa desarrollándose. Esta observación es acertada, porque conecta esta producción con la anterior, a pesar de su apariencia bien diferente.

*Preparativos para la Partida* (2001) es una de las primeras piezas dentro de esta nueva opción formal. Las líneas de pinceladas cortas y repetitivas corren en paralelo al formato apaisado de la tela, salvo por la formación de un círculo central que introduce una variación significativa al patrón general. El color genera una marcada vibración que enfatiza la clave rítmica que rige la aplicación del material plástico (témpera y gouache).

Las siguientes producciones dentro de esta vertiente se caracterizan por una drástica reducción cromática, donde suele predominar el blanco y el negro. En *Aguada* (2003), unos breves toques de ocre matizan el diálogo entre los negros y los blancos, que se encuentran en las diferentes escalas del gris. **F 22** Sin embargo, en *Multitudes I y II* (díptico, 2003) **F 4 a y b** o en *Columnas*

(2004) hay prácticamente un divorcio entre ambos colores, lo que genera imágenes basadas en un fuerte contraste.

Las piezas comienzan a privilegiar la lectura perceptiva, enfatizando las propiedades ópticas. Las vibraciones se potencian al máximo, se acentúa el conflicto entre figura y fondo, se propician efectos de contraste y contrapunto. *Transeúntes II* (2004), por ejemplo, es una tela de gran formato compuesta por dos sectores bien diferenciados: el superior es rectangular, angosto, y atraviesa la tela horizontalmente; el inferior es prácticamente cuadrado y del mismo largo. El sector inferior exhibe líneas ondulantes de multitudes en un estricto contraste de blanco y negro; el superior está poblado por figuras similares pero en rojo y blanco. La proximidad fuerza la confrontación, el canon, el contrapunto. **F 35** Ese mismo año, Waissman realiza un pequeño conjunto de obras con un tratamiento plástico similar, en blanco y negro, pero acentuando el formato apaisado (serie *Los Transeúntes*). **F 47 y 48**

Paralelamente, las multitudes se va diversificando en un número de series afines: *Las Multitudes* (1999-2001), *Las Tribus* (2002) **F 156**, *Los Alfabetos Perdidos* (2002), *Multitudes Fragmentadas* (2003) y finalmente *Fragmentaria* (2003). En *Multitudes Fragmentadas* se produce la transición hacia una propuesta diferente, donde los grupos humanos dejarán de ser el motivo principal.

Esa propuesta será completamente efectiva en la serie *Fragmentaria*, que se presenta en el Centro Cultural Recoleta en 2003. Algunas piezas, como *Los Mensajeros* (2003), persisten en el tema de las multitudes peregrinas, quizás para establecer un punto de encuentro con la producción posterior. El título de la pieza es significativo; anuncia, quizá, este nuevo rumbo en la obra del artista. **F 18**

Las piezas más características de *Fragmentaria* presentan un fondo de color rojo saturado, compuesto de diversas capas pigmentadas superpuestas que acentúan la intensidad del color, a veces por transparencia y otras por chorreaduras. Por encima de la superficie se despliegan fragmentos de una retícula delineada con una pincelada precisa, que parece flotar sobre el fondo uniforme. Algunas de las áreas delimitadas por la estructura reticular están pintadas en colores vivos y saturados, generando un efecto lumínico que recuerda al de los *vitraux*. Las composiciones suelen ser balanceadas y estáticas; la pregnancia de las figuras reticulares estabiliza el campo de fuerzas del que participan, proyectando su presencia fuerte.

Hay aquí un retorno del simbolismo que acompaña al artista desde sus inicios, pero también un viraje confesado hacia el misticismo. Se percibe un hermetismo lingüístico, se presiente algún mensaje oculto tras este universo de formas potentes. Los títulos de las piezas acompañan este sentimiento: *La Búsqueda*, *La Clave*, *El Surco*, *El Templo*, *Alfabeto*. En todas se conserva, en mayor o menor medida, la estructura reticular fragmentaria, si bien el tratamiento de los fondos varía notoriamente de obra en obra. La misma red de líneas trueca su fisionomía en obras como *Mapa Futuro* **F 7** o *Las Líneas de la Ciudad Perdida*, **F 8** donde una maraña de pequeñas líneas superpuestas genera la estructura reticular imprecisa que parece aquí el resultado de la

superposición de rasgos caligráficos. En estas piezas, los fondos poseen una gran carga matérica, que conservan las huellas del trabajo con la espátula. Están realizadas sobre madera y su tamaño es reducido en comparación con las telas de la misma serie.

Un conjunto de trípticos sobre madera enfatizan este desplazamiento hacia lo simbólico y místico. Sus títulos son elocuentes: *La Palabra*, *El Oráculo*, *Escrituras*. Están realizados en una mezcla de pinceladas, manchas y chorreados, con una profusa carga matérica y una extensa variedad cromática, aún cuando en uno de ellos parece dominar la oscuridad. Hay un elaborado trabajo de transparencias y superposiciones que proyecta cada pieza hacia la profundidad del cuadro. Son piezas silenciosas y casi abstractas, expresivas como pocas veces se ha visto en la obra de Waissman, lo que les da un carácter privado e íntimo. **F 110 F 109 F 9**

Las tablas se continúan en un grupo de telas que, si bien difieren enormemente en tratamiento plástico, comparten la búsqueda del misterio de unas escrituras insondables. Son imágenes construidas con fragmentos caligráficos dispuestos sobre un fondo plano y monocromo. Las estructuras gráficas componen formas arquitecturales, que definen direcciones y espacios. Las líneas aglutinadas contrastan con los fondos planos. Hay cierta rigidez en la composición, que induce a la contemplación detenida. Mucho más que sus multitudes, estas obras exigen el silencio y la reflexión, el tiempo y la disposición de espíritu.

Waissman relata de esta manera su búsqueda: “Hace ya algo más de tres años comencé a pintar tablas, escrituras sobre pedazos de madera, letras hebreas, arameas, arábicas, letras bastardas. Intento con ellas descifrar un alfabeto, los secretos seguramente bien guardados de nuestra propia historia. Las vivo en estado místico, y hablar de misticismo en un mundo que apenas se puede detener fracciones de segundo es difícil, sin embargo, armé mi propia historia y me dije: es el lenguaje de mis multitudes, es la palabra perdida y ahora encontrada, es la palabra como en las tablas bíblicas que derraman sabiduría, conocimiento, principios... Estas obras, como *El Árbol de la Vida*, se fundan en un itinerario viajero a través de la historia, una historia leída e imaginada. No hay religiones que no sean universales... Tal vez sea el lenguaje de un mundo por venir”<sup>18</sup>. **F 96**

## VIII.

Con este ímpetu reciente, la obra de Andrés Waissman ingresa al nuevo milenio renovada y exultante. Por tal motivo, no existe conclusión posible para este estudio, en tanto la producción de la que pretende dar cuenta se encuentra en plena vitalidad, energía y desarrollo. Conociendo el trabajo del artista y su vocación por la reformulación continua de su propio camino, sería inútil buscar una palabra final.

En todo caso, si algo puede aventurarse a manera de conclusión, es la certeza que, de cara a la realidad, la vida y el mundo que lo rodea, Andrés Waissman es un artista que todavía conserva unas cuantas preguntas.

Rodrigo Alonso

**Notas:**

1. CARUSO, Marcelo. Texto sin título en el catálogo *Andrés Waissman. La Sombra Colectiva* (cat.exp). Buenos Aires: Galería de Arte Sara García Uriburu; Alliance Francaise, 1998.
2. GIUDICI, Alberto. *Arte y Política en los '60* (cat.exp). Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad, 2002.
3. Episodio en el que fueron asesinados dieciséis activistas políticos tras un intento de fuga de la Cárcel de Trelew, lugar donde estaban recluidos.
4. ITURBURU; Córdoba. “Prólogo”, en *Waissman. Óleos* (cat.exp). Buenos Aires: Galería Lirolay, 1977.
5. ITURBURU; Córdoba. *Ibidem*.
6. Véase FREUD, Sigmund. “Lo Ominoso”, en FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
7. Véase, por ejemplo, el texto crítico “La Parte por el Todo”, escrito por Florencia Battiti para *Final del Imperio* (cat.exp), Buenos Aires: Sara García Uriburu Galería de Arte, 2002.
8. DERRIDA, Jacques. *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
9. MICHAUD, Yves. *L'Art à l'État Gazeux. Essai sur le Triomphe de l'Esthétique*. Paris: Hachette, 2003.
10. WAISSMAN, Andrés. “Las Multitudes”, en *La Ilusión de lo Real* (cat.exp), Resistencia: Centro Cultural Nordeste, 1997.
11. AUGÉ, Marc. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995.
12. LÉVY-STRAUSS, Claude & CHARBONNIER, Georges. *Arte, Lenguaje, Etnología*. México: Siglo XXI, 1968.
13. Véanse, por ejemplo, HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2004; VIRNO, Paolo. *Gramática de la Multitud*. Buenos Aires: Colihue, 2003; HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Multitud*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
14. FREUD, Sigmund. “La Interpretación de los Sueños”, en FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
15. Así se refiere Waissman a Cándido López a propósito de una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes, en un texto de su autoría inédito: “Sus guerras específicas, relatos de batallas

puntuales, todas juntas y en esas salas, y en las medidas alargadas en que fueron pintadas, me llevaron a creer que Cándido López podía ser el punto de partida para una metáfora de aquello en lo que se había convertido el mundo de hoy, cruzando la historia reciente Argentina y global. Pensé que en ese artista primitivo estaba la respuesta a las complejidades inminentes”.

16. JAMESON, Fredric. “La Lógica Cultural del Capitalismo Tardío”, en JAMESON, Fredric. *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.

17. BATTITI, Florencia. *Op.cit.*

18. WAISSMAN, Andrés. Texto inédito leído con motivo de la presentación de la muestra *Encuentros Fugaces*, Hotel Llao Llao, Bariloche, 2005.