





aire alrededor de los objetos

marcela cabutti







aire alrededor de los objetos
air among objects

marcela cabutti





Edición
Marcela Cabutti

Diseño y cuidado de la edición:
Manuela López Anaya

Ensayo:
Adriana Lauria

Entrevista:
Jimena Ferreiro

Corrección:
Juliana Lanza

Traducción:
Kit Maude

Impresión:
Akian Gráfica - Enero 2017

Créditos fotográficos:
Federico Acuto
Gustavo Barugel / Fundación OSDE
Martín Bonetto
Roxana Bravo Denis / World Bank
Marcela Cabutti
Santiago Cabutti
Fabián Cañas
Hernán Cédola
Mirta Demare
Patricio Gil Flood
Bob Goedewaagen
Andrés Gribnicow
Gustavo Lowry
Lea Lublin / Geo Global Foundation New York
Julia Maquieira
Paula Massarutti
Mario Moltedo
Tano Pancino
Lidia Pezzoli
Promover SA
Hernán Rojas
Davide Stallone
Alejandro Tosso
Omar Yacob

Fotografía de portada
Octas Fabián Cañas
Perro Grillo Patricio Gil Flood

aire alrededor de los objetos

Aires de naturaleza en la obra de Marcela Cabutti

Por Adriana Lauria¹

Curadora y crítica de arte, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires, profesora titular de la Universidad del Museo Social Argentino e investigadora invitada de la Universidad de Tres de Febrero. Especialista en arte argentino moderno y contemporáneo, es autora de numerosos textos publicados en ediciones académicas, libros, catálogos, revistas y diarios, además de ejercer la crítica en radio.

Fue investigadora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1983-2000) y curadora de su colección. Realizó exhibiciones para el Malba (2003, 2005, 2009), el Museo Castagnino de Rosario (1995, 2005, 2008, 2011), el Centro Cultural Recoleta (1996, 2001, 2008, 2012, 2014, 2016), el Parque de la Memoria de Buenos Aires (2013), el Museo Franklin Rawson de San Juan (2014), la Fundación Federico Jorge Klemm (2008 a 2010, 2015), entre otras instituciones. Fue curadora del envío argentino al I Salón Internacional de Arte Joven de Cuenca, Ecuador (1999), y participó como jurado de múltiples premios a la actividad creadora.

Es fundadora y curadora del Centro Virtual de Arte Argentino, conjunto de publicaciones on-line en el que aparecen, entre las de numerosos autores, varias de sus investigaciones. Este sitio web recibió en 2007 el Premio “Espacio de difusión de investigaciones sobre arte argentino en medios electrónicos” de la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

De niña Marcela Cabutti modelaba con plastilina y ponía bajo el microscopio todo aquello que suscitaba su curiosidad, sobre todo insectos y plantas. Fueron los inicios de una vocación creativa que floreció a lo largo de casi cinco lustros, entre la escultura y sus complejas manifestaciones contemporáneas como objetos e instalaciones. Estos recursos, a los que sumó el dibujo, la fotografía y el video, le sirvieron para indagar y poner en escena ciertos temas: la naturaleza compartida, mayormente simbiótica entre humanos, animales y vegetales; los paisajes que, desplazados por la creciente expansión de las ciudades, necesitan cada vez más ser restituidos al hábitat urbano por las expresiones artísticas, y un interés, siempre renovado, por explayarse en el espacio, camino que alcanzó su apogeo con la recreación de formas arquitectónicas.

Entre 1992 y 1994, con infatigable espíritu inquisitivo, emprendió una investigación técnica, artística e histórico-cultural para la tesis que culminaría sus estudios de Escultura en la Universidad Nacional de La Plata. Contra las tendencias dominantes en los talleres académicos, exploró la construcción de objetos inflables, realizados en PVC. Se le imponía la liviandad como alternativa a los procedimientos escultóricos tradicionales. Mediante esta búsqueda recuperó el concepto de juego y nutrió un imaginario original con motivos y realizaciones insólitos.

Diseñando, cortando y termosellando moldes,¹ consiguió una variedad de figuras, que el aire o el agua coloreada terminaban de conformar, en ocasiones policromándolas con tintas de serigrafía aplicadas con pincel o aerógrafo. Estas piezas inflables –cuyos antecedentes encontró en las obras del alemán Otto Piene, de los pop norteamericanos Oldenburg y Warhol, y en el *Fluvio subtunal* de la argentina Lea Lublin– tenían como tema una trasposición de aquellas visiones infantiles de los bichos inquiridos bajo el microscopio. Con estos *Insectos de la vida cotidiana* realizó en 1993 las primeras muestras con repercusión en su ciudad natal y en Buenos Aires. A estas efigies sumó figuras de otros animales, personajes antropomorfos y la instalación *Templo* con la que obtuvo el premio de escultura de la Bienal de Arte Joven. Esta obra, la primera con la que evocó la construcción edilicia, estaba constituida por treinta y dos columnas transparentes, una suerte de rememoración pop del bosque sagrado –fundamento de la tipología templaria–. Fue realizada bajo la impresión que le causaron los sitios rituales de Chichén Itzá –en especial el Templo de los Guerreros y las mil columnas– durante sus viajes a México.

¹ Conocimiento transmitido por el psicoanalista Jorge Rodríguez Marino quien lo implementó en objetos que empleaba para la estimulación psicomotriz. Véase en esta publicación: Jimena Ferreiro, “Construir con el aire. Una conversación con Marcela Cabutti entre Buenos Aires y La Plata”.

Pero fue la galería de bichos la que volvió distintivo su trabajo. Libélulas, moscas, cucarachas, mariposas o escarabajos se fusionaron con lo humano. Las denominaciones impuestas por la artista a estos inflables –“niki” y “tonto”, “mosquito chupasangre”, “insecto rapiña”, “brujo” o “Gregorio”– fueron referidas por Fabián Lebenglik como “los cruces entre animalización y humanización” relacionando estas obras con el pensamiento desestructurado estudiado por Deleuze y Guattari a propósito de la transformación de Gregorio Samsa, protagonista de *La metamorfosis* de Kafka, con su devenir imprevisible y su aspecto monstruoso, como modelo de esta perspectiva alterna.²

Pronto Cabutti expandió el efecto de sus trabajos. A *Chicharra*, realizada en base al estudio de ejemplares disecados,³ le agregó un motor que simulaba su respiración y el sonido pertinaz de su canto, y la situó sobre una mesa de disección. Fue el momento en que participó en las clases de Luis Bedit en el Taller de Barracas, sede de la Beca Antorchas. Bedit confirmó la validez de sus motivos y la impulsó a asociar su iconografía con mecanismos que completaran las cualidades científicas de los sujetos, para proyectarlos en el espacio de exhibición, involucrando en mayor medida al espectador. Para *Cigarra* creó una ambientación sonora y añadió un tronco que evocaba su hábitat. El paisaje se asomaba en *Lombrices*, donde los anélidos emergían y se ocultaban en su terrón. Impulsados por un ingenioso y sencillo dispositivo –aquellos que hacen girar a los pollos en los hornos al espiedo–, presentaban un temblor vital logrado por el mecanismo y la respuesta al movimiento del mórbido látex con que estaban confeccionados.

Estimulada por estas ideas realizó, entre 1997 y 1998, la maestría en Design e Bionica del Centro di Ricerche dell’Istituto Europeo di Design de Milán. Producto de estos estudios elaboró, sin abandonar sus bichos, artefactos de sofisticado diseño, trabajados con metales, madera, vidrio y luz eléctrica. De esta serie, que denominó *Frágiles seres invaden la casa* –seleccionados en el concurso internacional *Luci e Ombre* de la Expo 2000 de Torino– se destacó *Luciérnaga*, su primera pieza en cristal soplado ejecutada en Murano bajo la guía del artesano Pino Signoretto. El insecto

² Cfr. Fabián Lebenglik’, “Insectos de la vida cotidiana”, en *Página/12*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1993, p. 25. A lo largo de los años la artista ha profundizado sobre las teorías posthumanistas con textos como el de Mario Carlón, “La mediatización del ‘mundo del arte’”, en Antonio Fausto Neto y Sandra Valdetaro (dir.), *Mediatización, sociedad y sentido: diálogos entre Brasil y Argentina*, UNR, 2010, pp. 187-215 (véase sobre todo la nota 10, p. 190); y Julieta Yelín, “Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal”, en *E-misférica*, vol. 10, n° 1, Instituto Hemisférico / Universidad de Nueva York, invierno de 2013: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>> [consulta: junio de 2016].

³ Provenientes de la localidad santafesina de San Cristóbal donde vivía una de sus abuelas. Véase Cristian Alarcón Casanova, “Marcela Cabutti. El aire hecho escultura”, en *Giros*, La Plata, 15 de enero de 1994, p. 7. Las chicharras también serán motivo de otro conjunto hecho en resina poliéster exhibido en la muestra individual *Esculturas y Objetos* de 1995 en la Galería Alberto Elía de Buenos Aires.

resplandecía como una gema: el cristal translúcido se veía realzado por la luz proveniente de la base piramidal sobre la que se apoyaba, atravesaba el cuerpo y lo hacía irradiar desde su interior, consustanciando la pieza con su modelo natural. En las obras de este ciclo había un cierto realismo representativo; los rasgos caricaturizados que humanizaban a sus animales inflables ya no estaban presentes. En ellas predominó una síntesis que los enlazaba con el diseño industrial.

Este realismo, que pronto sufriría modificaciones, se volvió estadístico cuando exploró los insectos mediante la fotografía, como en el conjunto *150229, muertos*, acercamientos a una locomotora sobre la que se habían estampado cientos de bichos, atrapados por la velocidad de la marcha. En esta línea, además, registró mariposas muertas, atraídas por la luz eléctrica.

Con esta técnica ya había realizado la serie *Paisajes*, donde utilizó recursos experimentales como copias viradas al azul de negativos blanco y negro, tomas superpuestas y efectos de luces manipulando linternas sobre ilustraciones.⁴ Así aparecieron bosques, montañas, reverberaciones acuáticas o cielos atravesados por brochazos de luz, fragmentos de arquitectura, insectos de juguete dejando su estela de movimiento o alambres de púa, motivos –algunos claramente artificiales– que se infieren como visiones entre oníricas y nostálgicas.

Estudio de otras especies: analogías entre animales y humanos

En cada ciudad europea donde la llevaron estudios y residencias, Cabutti estrechó lazos con los museos de ciencias naturales, para obtener de sus acervos la documentación necesaria para sus trabajos. Quizás esta costumbre tuviera que ver con el vínculo que la mayoría de los platenses tiene con su propio museo, paradigmática institución argentina. Para la serie de los murciélagos investigó en el de Milán, donde tuvo acceso a una colección de grabados que recogían la fisonomía de mil quinientas variedades. Eligió treinta para realizar pequeños retratos, a manera de bustos, en masilla epoxi y resina poliéster. Sus bases contenían gráficas de los ultrasonidos que estos mamíferos emplean para orientar su vuelo nocturno y detectar a sus presas. Cada cabeza tenía su particularidad en tanto especie, pero la artista deslizó rasgos inspirados en los retratos de políticos de Daumier así como de personas de su entorno. De ahí su aspecto caricaturesco. Por su parte *Murciélago azul*, presentaba un espécimen de cuerpo entero mientras que una animación esquematizaba el modo de

⁴ Esta serie contó con el asesoramiento de la fotógrafa italiana Lidia Pezzoli.

volar de estos mamíferos, digitalizándolo con puntos luminosos unidos por líneas azules. Los puntos que marcaban las articulaciones de estos animales en distintas etapas del vuelo dieron origen a *Cielitos*, cinco cajas que eran soporte de imágenes fijas del video en las que las líneas habían sido borradas. Impresas sobre papel negro presentaban conglomerados de destellos luminosos en los que apenas podían reconocerse las siluetas de los murciélagos en sus periplos aéreos, sugiriendo visiones nocturnas de ciudades o cielos estrellados.

Finalmente, un grupo de estos animales envueltos en sus alas y colgados cabeza abajo –típica posición de reposo–, realizados en fundición de aluminio, completó la exhibición que, bajo el título *Bat*, Cabutti presentó en Milán en el 2000.

La connotación lúgubre y monstruosa de los murciélagos fue desmontada por la operación llevada a cabo sobre todo en el conjunto de expresivos y hasta graciosos retratos y por el clima de nocturna belleza que la síntesis de sus cuerpos en vuelo podía suscitar.⁵ Estas obras retomaron las analogías entre animales y humanos, particularidad que se tornó recurrente y se extendió al reino vegetal, como reveló *Mujeres cactáceas y suculentas* (2006), sugerente conjunto de figuras cuyos humores y caracteres se asociaban con peculiaridades de las plantas. La analogía entre naturaleza y cultura es un recurso que, en el arte, hace pensar en la producción de Víctor Grippo, quien lo utilizó en la década del 70 para ampliar ciertas categorías conceptuales aplicadas a productos naturales, como sus paradigmáticos desarrollos en torno de la papa.⁶ Como él, Cabutti buscó con estos deslizamientos “ampliar la conciencia” y deslimitar los modos de pensar acerca del ser humano y su ubicación relativa en la naturaleza.

Historia de una coneja

En 1999, durante un acotado retorno a la Argentina, presentó *Move in*⁷ en la ciudad de La Plata. Constaba de varias piezas. Un objeto –un híbrido cabeza de mujer con escafandra y cuerpo de conejo– que habitaba y se desplazaba por el piso de una caja de acrílico que reproducía la planta del hogar familiar de Cabutti. Se impulsaba por un mecanismo a pilas cuyo control remoto era

accionado subrepticamente por la artista. A este objeto se sumaba un ciclo de dieciséis fotografías que, como planos de una secuencia cinematográfica,⁸ narraban la historia de una mujer que transportando su equipaje llegaba a una casa donde le sucedía algo peculiar: vomitaba pequeños seres peludos. La obra se completaba con algunos dibujos que ilustraban el catálogo.

Esta instalación, que fue inspirada por “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar,⁹ hacía recurrentes alusiones al viaje, desde las fotos que coincidían con las circunstancias del protagonista, fatigado hacedor de valijas, hasta los pequeños seres expulsados por la modelo fotografiada, semejantes a los conejitos blancos que lo consternaban. Es fácil establecer vínculos de su situación con la de Cabutti, quien acababa de vivir como extranjera, tratando de acomodarse a lugares y situaciones inhabituales y que, aún desde el malestar, “regurgitaba” obras. Al tema del viaje también se refiere el texto con que Marcelo Pacheco acompañó la muestra.¹⁰ Allí relacionaba el periplo de formación de posgrado del que Cabutti acababa de volver, con la tradición de los viajes estéticos y de estudio ocurridos en la historia del arte argentino.

El diseño del montaje, que agrupaba las fotos en tres paneles dispuestos en una perspectiva acelerada, no solo planteaba la intención de componer las piezas en una instalación, sino que podía leerse como la puesta en escena de un punto de vista deformado, metáfora espacial de lo asimilado tanto en la experiencia de vivir y trabajar en el exterior, como en los desfases entre lo que se fue a buscar y lo que impensadamente se encontró. También señalaba la conciencia de una identidad adquirida en la confrontación con una realidad diferente.

Desde otro punto de vista

El 2000 encontró a Cabutti en otra residencia de estudios. Concurrió a Róterdam, con un proyecto premeditado: quería realizar un pato que se camuflara con las aves reales de los canales holandeses. Debía ser capaz de tomar imágenes desde el punto de vista de los mismos patos. Largas jornadas de observación, la información recogida en el Museo de Historia Natural de Róterdam y la ofrecida por la Vogelklas –institución que se ocupa del cuidado de los animales de la ciudad– se sumaron al

⁵ Véase Marcela Cabutti, “Proyecto Museo de Ciencias Naturales”, Milán-Buenos Aires, 2000, inédito.

⁶ Véase Adriana Lauria, “La trascendencia de la materia”, en Marcelo Pacheco, *Víctor Grippo / homenaje*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini / Malba, 2012, pp.19-20.

⁷ Esta expresión inglesa puede traducirse como mudarse, pero también como instalarse o asentarse.

⁸ Hace acordar por esto a *Untitled Film Stills*, serie de fotografías de Cindy Sherman comenzadas a fines de 1977.

⁹ *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

¹⁰ Marcelo Pacheco, “Marcela Cabutti, de regreso”, en catálogo *Move in*, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, 1999.

conocimiento de las disposiciones municipales que regulaban la interacción con los ciudadanos y fueron parte del operativo artístico tanto como la realización del objeto, las intervenciones en los canales y la captura de las imágenes que registraron los resultados.

Peculiar fue la decisión de la artista para la realización de *Desde el culo del pato*. Optó por realizar un modelo muy realista en resina poliéster, terminado con los mayores detalles. Solo que confeccionó la mitad trasera de su cuerpo para reproducir su posición alimentándose con la cabeza sumergida en el agua. La cámara de video para tomar las imágenes y el sensor que permitía accionarla a control remoto, fueron colados en el ano. El título de la obra establecía un paralelismo entre la perspectiva insólita que pueden aportar los animales y la de aquellos llegados desde el otro lado del mundo. A lo largo de esta experiencia la artista tuvo *in mente* la posición en que, más de medio siglo antes, Joaquín Torres García había colocado el mapa de Sudamérica invirtiéndolo para postular gráficamente que “nuestro norte es el Sur”, relativizando conceptos geopolíticos canónicos sobre la legitimidad de los discursos y las jerarquías. Con su obra, Cabutti se propuso reverdecir algo de este espíritu, empleando para ello los rigores del método científico para hacer más contundente el señalamiento de una apertura hacia otras maneras de ver y de pensar.

Y si de otras maneras de percibir se trató, nada las ejemplificó mejor que *Naturaleza muerta, perro, ave y abeja* del 2006, producto de otra pormenorizada pesquisa. La obra componía una frutera azul con frutas de cerámica blanca y tres fotografías captadas desde los puntos de vista y según las heterogéneas capacidades ópticas de cada uno de los animales involucrados. El objeto evocaba en forma y gama cromática –aunque invertida– la conocida frutera blanca de Cézanne. Por un lado, era punto de partida de la experiencia y, por otro, señalaba ese otro mirar –binocular y móvil– más ajustado a la realidad fisiológica humana, que el pintor francés aplicaba en sus obras y cuyo ejemplo revolucionaría la historia del arte y sus sistemas de representación.

La obra de Cabutti se completaba con gráficos en el catálogo y un texto de sala que daban información sobre el funcionamiento de los sistemas ópticos de las distintas especies, incluyendo el ser humano, creando, más allá de la precisión de los datos, una puesta en la que dominaba la parafernalia científica, constante en muchos de sus trabajos.¹¹

¹¹ Cfr. Florencia Suárez Guerrini, Berenice Gustavino, María Noel Correbo y Natalia Matewecki, *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Papers Editores, 2010, pp. 27-37. Para esta obra véase además Marcela Cabutti, “Gráficos del espectro de visión”, en *Marcela Cabutti. Jardines y Jardines. Mañana, tarde y noche*, Buenos Aires, 713 Arte Contemporáneo, 2006.

Pequeños animales y máscaras

Hacia el 2001, de regreso de su última residencia europea, realizó pequeñas esculturas en fundición de aluminio y resina poliéster transparente. El disparador fue una graciosa foca modelada en su infancia, a partir de la cual se materializaron una decena de animalitos en los que retomó el humor y la ternura con que había abordado sus inflables. La *Sra. Foca* asomaba curiosa su cabecita por encima del agua, la *Sra. Jirafa* abría sus patas a un tris de caerse para alcanzar el abrevadero, la *Sra. Avestruz*, fiel a su naturaleza, metía la cabeza en la tierra, y la *Sra. Pájaro de pico rojo*, coqueta y maquillada, hundía su boca pintada en una hipotética corteza. Una galería de personajes dignos de una animación, producto de una aguda observación. Nuevamente sus actitudes podían ser parangonadas con las humanas.

Por entonces la artista declaró:

Observo en los animales e insectos sus formas, sus colores y sus modos de adaptación al medio donde viven. La forma en que se mueven, sus particularidades y las maneras de expresarse frente a las distintas situaciones. [...] Investigo a distancia un comportamiento y expongo sus resultados. Rescato aspectos humorísticos e irónicos, haciendo evidentes ciertas relaciones que presiento con las personas.¹²

Del mismo año fue una caja con la fotografía de una parcela de tierra sobre la que dispuso esculturas de caracoles. Fue la primera de una serie de obras en las que representó langostas, orugas, ranas, tortugas o gusanos, realizados en fundición de aluminio, que convivían con otros de resina blanca retratados sobre el pasto en blanco y negro. La superposición de las figuras fotografiadas y las modeladas provocaba un efecto dinámico y, al ubicar la obra en el piso, daba la sensación de que un fragmento del mismo jardín, bullente de vitalidad, se hubiera mudado a la sala de exhibición.

Fue evidente que Cabutti empezó a otorgarle mayor entidad a los escenarios que sus personajes habitaban. El paisaje progresivamente adquirió relevancia y el recurso mencionado de combinar fotografía y escultura en una misma pieza se extendió a árboles y plantas.

¹² “Marcela Cabutti en primera persona”, en *El Día*, La Plata, 21 de octubre de 2001, p. 5.

En 2006 presentó *Máscaras* compuesta por siete cabezas de animales –cuatro pájaros, una comadreja y dos perros– modeladas en masilla epoxi pintada de plateado. Su ubicación en el muro remitía a los trofeos de caza, pero al ser usadas por la misma artista en un ciclo de *fotoperformances*, cobraron vida por las actitudes con las que imitó posturas propias de cada especie. En esta ocasión Cabutti puso su propio cuerpo para otorgarle a estas “personificaciones” un carácter delicado y vulnerable, presencias que tanto en imágenes como en los títulos volvían a involucrarse con un entorno paisajístico –*Carau y ciprés* o *Comadreja y palmera*– o francamente doméstico –*Perro y cucha* o *Paloma y ventana-nido*–. Los jardines de su biografía, con su carga de recuerdos y afectos, se volvieron detonantes para la siguiente temática.

Paisajes desde el alma

En 2003 la artista presentó *City Bell*. El título de la muestra aludía a una localidad cercana a La Plata. La elección remitía a su historia familiar plena de jardines cuya vegetación y bichos contaban tanto como abuelo y nieta encontrándose e intercambiando flores, o la mujercita que denodadamente buscaba, inclinada sobre una parcela de tréboles, uno de cuatro hojas. Malvones cuidadosamente preservados bajo una campana de vidrio, cactus de cristal de Murano, regaderas que espontáneamente inundaban una maceta, además de árboles y plantas que se proyectaban desde sus imágenes fotográficas hacia su continuidad escultórica, conformaron un panorama cargado de nostalgia, pero también de presencias convocadas.

En el catálogo, Daniela Koldobsky justificó algunas elecciones –las cromáticas, entre ellas– como un modo de representar algo tan escurridizo como los recuerdos:

[*City Bell*] es el jardín tamizado por una memoria que aparece en blanco y negro, como las fotos viejas, e incluso está plateado, como las cosas valoradas pero lejanas, convertidas en reliquias de mesa de luz.¹³

En un pormenorizado y conceptual artículo comentando esta característica de las piezas, Lebenglik encontró sus antecedentes en la Serie Plateada que Alberto Heredia desarrolló sobre todo entre 1979

y 1980.¹⁴ Sin embargo, el tono de sus obras se diferencia de la conmovedora ternura que atraviesa las de Cabutti, por ostentar una ácida ironía cargada de críticas hacia las convenciones sociales. El punto de encuentro quizás estaba en la reminiscencia de un pasado familiar a través de la cualidad plateada de ciertos objetos cotidianos, como la regadera de cinc o las cacerolas de aluminio, propios del tiempo de nuestros padres y abuelos.

La sensación frente a estas obras era de labilidad. La flexibilidad de los recuerdos era capaz de difuminar detalles, desdibujar rostros y fragmentar anécdotas pero los sentimientos eran precisos: perfilaban lo evocado a través de objetos y fotografías organizados en una meditada puesta en escena.

Este espíritu nostálgico se tornó maravilloso en los trabajos que mostró en *Jardines y Jardines. Mañana, tarde y noche* en 2006. Cabutti se había sumergido en la lectura de *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio, y había encontrado en este libro un universo de experiencias comunes y coincidencias poéticas. Era como si, aun sin conocerla, el imaginario de di Giorgio se hubiera materializado en varias de las obras de la escultora, desde las dedicadas a los murciélagos hasta las que integraron *City Bell*.¹⁵

En las azules y nacaradas *Flores de verano* –ceibo, laurel de jardín, limonero, achira, madreselva y jazmín, siempre sobredimensionadas– imperaba una atmósfera fantástica de jardines entrañables, vistos y vividos aunque trasmutados por el ensueño y la magia de lo imaginado. Lo mismo ocurría en *Pasionaria*, que emergía de un prisma blanco, como si este dispositivo museográfico se hubiera vuelto fecundo.

El paisaje que fluía de las plantas a las figuras femeninas –presentes en las obras y en la dedicatoria del catálogo a di Giorgio, Francesca Woodman y Silvina Ocampo–¹⁶, encontró un ingenioso método de recreación en las seis cajas de luz que integraron *Sorpresas*.

Imposibilidad, una pequeña composición donde un colibrí plateado intentaba libar infructuosamente el néctar de una flor encerrada en una bombilla de luz, fue una interpretación de una de aquellas narraciones poéticas, que evocaba la visión de una niña que despierta a la sensualidad:

¹⁴ Fabián Lebenglik, “Como las nieves del tiempo”, en *Página/12*, Buenos Aires, 12 de agosto de 2003, p. 29.

¹⁵ Cfr. Natalia Font y Soledad Montañez, “Entrevista a Marcela Cabutti”, en *The Garden of Earthly Delights: Essays on the Work of Marosa di Giorgio*, Cambridge Scholars Publishing, 2015, en edición.

¹⁶ Marcela Cabutti, “Homenaje a Marosa de Giorgio, Francesca Woodman y Silvina Ocampo por la intensidad de sus mundos...”, en *Jardines y Jardines. Mañana, tarde y noche*, Buenos Aires, 713 Arte Contemporáneo, 2006.

¹³ Daniela Koldobsky, “Cuando City Bell es la memoria de un jardín plateado”, en *Marcela Cabutti. City Bell*, Buenos Aires, Galería Luisa Pedrouzo, 2003.

¿Colibríes? ¿Qué confuso caso! ¿Cómo entran a mi huerto clemente, pero cerrado?...

Son novios, trajes fantasmales, los picos largos, entran una y otra vez, en lo más prohibido de las rosas. (...)

Asomo el rostro y la mano de niña, por la ventana, ansiosa. Vendrá la fiesta. Vendrá la guerra breve y trepidante del colibrí. Mas, cae la tarde, y ellos desaparecen tras las bromelias.

O acaso solo era uno, como siempre, por un segundo. El marido secreto e inestable de esa rosa. El que baila ahí.¹⁷

Envueltos para regalo

En *Esculturas de sombras. Envíos*, presentadas en la última edición de Estudio Abierto en 2006, que ocupó el antiguo Palacio de Correos de Buenos Aires,¹⁸ Cabutti utilizó los mismos materiales y recursos que en *Sorpresas*. Dispuso en cajas de acrílico translúcidas placas del mismo material recortadas, que con sus perfiles superpuestos dibujaban sobrecogedores paisajes de montañas, lagos y bosques. Bajo el fuerte impacto que le produjo la naturaleza patagónica en sus vacaciones de ese año, la artista ideó esta forma de atrapar esas visiones, pero al mismo tiempo las ofreció como obsequios, atadas con cintas rematadas en moños de colores, realizadas con masilla epoxi esmaltada.

El paisaje, que es un género desarrollado históricamente por la pintura, cobró aquí un formato tridimensional. Ya no era un detalle metonímico –una flor, un insecto, una planta donde la parte refería al todo–, sino que se mostraba en conjunto y vista panorámica. Los distintos planos, las evanescencias y *dégradés* fueron conseguidos calculando diferentes grados de opacidad cromática de los materiales –placas negras o grises– bajo los efectos de la luz que, presionando un interruptor, hacía visible la maravilla de las formas.

En *Homenaje a Caspar Friedrich* citó la célebre obra del pintor alemán *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), donde un hombre asomado a un acantilado ejemplificó para siempre la experiencia de lo sublime. En los paisajes del sur argentino, la artista actualizó aquel sentimiento de inmensidad avasallante a que la naturaleza somete nuestras ínfimas proporciones.

Fábulas, barcos de papel y deseos

El cruce entre lo experimentado y lo leído reapareció en 2008, en la muestra *Mira cuántos barcos aún navegan!* que también dio título a una instalación de importantes dimensiones que la integraba. Allí, en un gran estanque de nenúfares flotaba un barco de papel observado por un perro. Tras haberse inundado el taller de la escultora, la obra fraguó en la confluencia con los relatos de Hugo Padeletti y de Yasunari Kawabata.¹⁹ Los suaves tonos grises de su tratamiento atemperaron la evocación impresionista de los nenúfares, aunque tuvieron en común la influencia de los paisajes japoneses. El perro, parado en dos patas, con las delanteras apoyadas en la baranda del muelle, parecía encarnar un personaje de fábula, y el objeto de su mirada, el gran barco de papel, se convertía en epítome de lo vulnerable.

La pieza solicitada en muchas ocasiones para muestras en el país y en el exterior, fue punto de partida de otra versión realizada en acero corten y piedra tallada, emplazada en Pisogne, a orillas del lago Iseo, Italia.

El barco de papel plegado fue el disparador para que Cabutti concibiera una serie de acciones que bajo el nombre común de *Barcos-Deseos*, se desarrollaron a partir de 2009, en distintos puntos de nuestro país. Grupos escolares participaban escribiendo deseos –la consigna de la artista era que estos no pudieran comprarse con dinero– sobre papeles luego plegados como barquitos y puestos a navegar en distintos espejos de agua, acontecimientos que casi siempre estuvieron asociados a la conmemoración de hechos de la historia argentina.

En 2012 esta experiencia fue realizada en el Espacio para la Memoria, Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (ex ESMA), y los barquitos-deseos fueron lanzados por la artista a la pileta que se usaba para entrenamiento de los cadetes de la Escuela de Mecánica de la Armada hasta que el predio cambió de función. Desde lo más alto del trampolín y en soledad –solo acompañada por el fotógrafo que registró la *performance*–, Cabutti efectuó esta especie de ritual de purificación propiciado por los deseos formulados, en esta ocasión, por alumnos del Instituto Vocacional de Arte de Buenos Aires, entre los que se podía leer “Felicidad”, “Verdad”, “Justicia”, “Que no desaparezcan más”, “Amor”, “Igualdad”, “Conciencia”, “Nunca más”, entre muchos otros.

¹⁷ Marosa di Giorgio, *Los papeles salvajes II*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 83-84.

¹⁸ Desde 2015 transformado en el Centro Cultural Kirchner.

¹⁹ De Kawabata la artista se inspiró en el cuento “El lago” que aparece en el libro *Lo bello y lo triste*, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 116 y ss.

La profunda intensidad que caló a esta acción hizo que la artista afirmara: “Cuando escribí este proyecto decía que era ‘como colocarse en los deseos de los Otros’, no imaginé cuánto significaban en este espacio estas palabras”.²⁰

Flores monumentales

El paisaje, con referencias puntuales o metafóricas, siguió marcando la temática de muchos trabajos en este período, ya sea con pinturas de formulación lineal que la artista prefiere denominar dibujos,²¹ combinando cuadros y objetos,²² o en el intento de atraparlos en diversos formatos como mesas²³ o cajas espejadas en las que se abisman alusivas formas de cristal.²⁴

En cuanto a la escultura de gran aliento destinada al espacio público, se transformó en una necesidad que pudo concretar a partir de 2009. Una de las primeras fue *Pasionaria*, versión modificada y monumental de la escultura homónima realizada en 2006. Gracias a que resultó el proyecto ganador de la primera edición del Premio Arnet a Cielo Abierto, Cabutti pudo materializarla ubicándola en el Dique 4 de Puerto Madero en Buenos Aires. Este barrio se ha caracterizado por haber dedicado el nombre de sus calles a destacadas mujeres argentinas, tal el caso de Alicia Moreau de Justo o Azucena Villaflor, con lo que el título de la obra también se relacionó con Dolores Ibárruri Gómez, conocida como la Pasionaria, política de la República Española, de notoria actuación durante la Guerra Civil y luchadora por los derechos de la mujer.

El motivo propuesto era una planta autóctona doméstica –es una enredadera que suele encontrarse en los jardines– y salvaje a la vez, debido a su fácil crecimiento. La elección del rojo, que es también la tonalidad de una de sus variedades, se debió a su relación con la pasión, pero sobre todo para contrastarla con el entorno de su emplazamiento dominado por el vidrio de los edificios, el gris del acero y del solado de adoquines de la plazoleta donde se la fijó. Que la flor fuera un hito urbano, un punto de encuentro y un disparador para la fantasía del viandante eran los principales objetivos formulados por la artista para su recepción.

²⁰ Marcela Cabutti, “Barcos-Deseos”, en catálogo *Conti Artes Visuales 2012*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2013, p. 74.

²¹ *Piel de perro I y II, Caída I y II, Lluvia sobre La Josefina, Puente, Bosque con nieve, Nube con lluvia, Pozo.*

²² *Cascada y Piedras.*

²³ *Paisaje nocturno A, B y C.*

²⁴ *Paisajes infinitos y Panorámica sin fin.*

Con base en esta obra poco después concibió *Juego de pasionarias*, jornadas destinadas al estímulo lúdico de los niños, que se llevaron a cabo en el Museo de Arte de Tigre (2012) y en el Museo del Libro y de la Lengua de Buenos Aires (2013), esta última en homenaje a la escritora brasileña Clarice Lispector.

Las siguientes obras destinadas al aire libre fueron *Flor del secreto*, una casia, donada al Museo de Arte de Tigre en 2011 y *Homenaje al Cardo*, erigida a finales de 2015 en Rafaela, provincia de Santa Fe. Esta última pieza fue un encargo de la Comisión Municipal para la Promoción de la Cultura de esa ciudad, cuyos miembros tuvieron en cuenta la contemporaneidad que caracteriza la producción de Cabutti y su experiencia en la realización de este tipo de proyectos. Luego de investigar la flora de la región visitando el Arboretum Takku –un jardín botánico que alberga y estudia especies del lugar, la gran mayoría exótica–, decidió tomar la flor del cardo para su escultura por sus formas y colores y porque, si bien es una planta introducida por los inmigrantes italianos –entre otros usos para preparar *bagna càuda*–, se extendió y volvió típica de la pampa gringa, portadora de una imagen de fácil reconocimiento e identificación con el paisaje de campo, principal fuente de riqueza de la zona.²⁵ El hecho de que algunos de los ancestros de la artista pertenecieran a esa pampa gringa santafesina, no hizo más que agregarle densidad emocional a la realización de la obra.²⁶

Arquitecturas: la escultura expandida

En estrecha relación con la empresa Cerámica Ctibor, Cabutti comenzó a experimentar las posibilidades poéticas del ladrillo y materializó *Octas*, instalación que presentó en 2012. La obra tomó su título de la unidad para medir la nubosidad del cielo, concebida en la primera década del siglo XIX por Luke Howard, pionero de la meteorología. La artista se inspiró en las aguadas realizadas por el científico para distinguir las variedades de nubes, sobre todo en una en la que aparece una masa ascendente en forma de embudo, donde predominan las curvas. En estrecha colaboración con los trabajadores de la fábrica desarrolló la tarea sin amedrentarse por las dificultades técnicas inherentes a los módulos rígidos y rectilíneos de que iba a servirse.

²⁵ Cfr. “Inauguran la escultura ‘Homenaje al Cardo’ y se realiza la jornada Museo Turno Noche”, *Ciudad de Rafaela*, 1° de diciembre de 2015, <<https://www.rafaela.gov.ar/nuevo/Noticias-amp.aspx?i=13119&s=19&v=slide>> [consulta: junio de 2016].

²⁶ Otros proyectos de obras públicas están en curso, mientras algunos, como los *Jardines Flotantes Post Monet (Nenífares)* comenzados en 2013 y destinados a la localidad bonaerense de Tigre, fueron recientemente instalados.

Investigó las maneras en que los arquitectos utilizaron el ladrillo en la historia, desde Brunelleschi a los muros redondeados del ingeniero uruguayo Eladio Dieste,²⁷ o los paraboloides del argentino Amancio Williams, pasando por el opus incaico que trababa piedras sin argamasa, ya que había decidido no emplear cemento. Descubrió las bóvedas de ladrillos en curva catenaria –así llamada por semejar una cadena suspendida de sus extremos– magistralmente desarrollada por Gaudí en muchos de sus escultóricos y orgánicos edificios.²⁸ Enhebrando los miniladrillos con alambre de acero logró las curvas necesarias para los diferentes elementos de la instalación, incluyendo el enigmático cono pintado por Howard. Otras piezas evocaban paisajes de escarpadas montañas o variadas ondulaciones. Un arco de medio punto soportado por fuertes pilares daba la nota específicamente edilicia, aunque la vaguedad y extrañeza que dominaba el conjunto invitaba a imaginar misteriosas construcciones, escenarios metafísicos de alquímicas elucubraciones. Las tres piezas principales se articulaban por abiertas y aéreas curvas de ladrillos, semejantes a nubes del tipo lenticulares –*Altocumulus Lenticularis* en la taxonomía de Howard– y una lluvia de barro, también suspendida del techo, constituida por irregulares esferas de arcilla cruda de aspecto planetario que favorecía la interpretación fantástica.

Los ladrillos huecos combinados con diversos elementos, reaparecieron en *La constatación de las formas*, muestra del 2014. Allí presentó *Arco* donde los asoció a dos rojas burbujas de cristal soplado. *Columna* replicó a poca distancia un pilar de la sala. Carente de mampostería, de los ladrillos de exiguas dimensiones brotaban burbujas de vidrio, que la diferenciaban del dispositivo arquitectónico. *Acerca del equilibrio y la posibilidad de la magia* estaba constituida por un grupo de cuadros-relieve conseguidos yuxtaponiendo pequeños ladrillos, sobre los que dispuso aplicaciones de variadas formas y calidades de cristal. En el catálogo Florencia Battiti citó a Louis Kahn, maestro de las construcciones ladrilleras a gran escala, quien elaboró una especie de fábula para expresar la necesidad de dejar “hablar” a los materiales.²⁹ Este arquitecto es otro de los referentes estudiados por Cabutti quien, como él, cree firmemente que las sustancias con las que se trabaja encierran en potencia lo que están destinadas a ser y desde siempre ha estado dispuesta a “escucharlas”.

²⁷ En particular los de la iglesia Cristo Obrero construida en 1952 en las cercanías de la localidad balnearia de Atlántida, Uruguay.

²⁸ Como el Colegio de las Teresianas o la Casa Batlló, por citar dos ejemplos. Respecto de las múltiples fuentes de esta obra véase Viviana Usubiaga, “Fabricar nubes que traen la lluvia. Sobre la instalación *Octas* de Marcela Cabutti”, en *Marcela Cabutti. Octas*, Buenos Aires, 713 Arte Contemporáneo, 2012; y María Carolina Baulo, “Octas-Marcela Cabutti”, en *International Sculpture Center Blog*, Publisher of Sculpture Magazine: <<http://blog.sculpture.org/2013/01/09/octas-marcela-cabutti/>> [consulta: junio de 2016].

²⁹ Florencia Battiti, “Arribar al sentido a través de las formas”, en *Marcela Cabutti. La constatación de las formas*, Buenos Aires, Del Infinito, 2014.

Menos existen en un solo lugar fue una intervención en las salitas del Espacio de Arte de la Fundación OSDE y se presentó como un templo. En el portal evocó la monumentalidad de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, pero en el centro del dintel reemplazó la deidad andina por el relieve tallado de un caballo alado. Era una simplificación de los pegasos dorados que se encadenaban en el friso del último ambiente, e individualizaba y sobredimensionaba un motivo que compone la decoración clásica del edificio, inspirada en antiguas mitologías vaciadas de significación por su función ornamental. Esta coronación del portal puede asociarse a las figuras protectoras de antiguos leones alados persas, realizados en ladrillos esmaltados.

En el interior, mediante dos hileras de columnas realizadas en PVC transparente retoma los inflables de su primer período. Un sincretismo de arquitecturas rituales era subrayado por la convivencia armónica de materiales tan disímiles como el plástico y los ladrillos y, también, por el franco contraste con el edificio anfitrión, con el que la instalación componía por la disposición espacial y el cromatismo lumínico.

En la sala final se guardaban los secretos de la cella –aquella cámara interior de los templos griegos que contenía la imagen venerada–. Desde una chimenea existente, Cabutti hizo salir lenguas de fuego construidas con hileras de ladrillos que se disponían en dinámicas curvas y contracurvas. La potencia de la deidad se manifestaba en un monstruo que extendía los tentáculos de una fuerza transformadora, la cual, desatada, mostraba el arrebató de sus atributos.

El clima logrado era el de una leyenda fantástica basada en una multiplicidad de citas que convergían en tiempo y espacio. Hacía veraz la afirmación de la artista: “Mientras menos claras son, menos existen en un solo lugar”. Sobre las espaldas del arte pesan siglos de historia que conviven y se renuevan en cada creación.

Naturaleza cristalina

En 2009 participó de una residencia para artistas en la Cristalería San Carlos, en la provincia de Santa Fe. Como en otras ocasiones se propuso comprobar las propiedades de los materiales, en este caso del cristal. Ya en los 90 había hecho obras en Murano y en el 2000 había asistido al Columbus College Art & Design de Ohio para perfeccionarse en esa técnica.

Para el 2010 la artista tenía un nutrido número de piezas que pudo concretar con el auxilio de los artesanos de la fábrica. Entre ellas *Lluvia gruesa* y *Alientos contenidos*, la primera constituida por doce

grandes gotas de diversas formas suspendidas de hilos transparentes en correspondencia con la sensación referida en el título inspirado en lecturas de Haruki Murakami. En la segunda, tres irregulares globos, apoyados sobre una mesa, se constituían en relicario del aire exhalado para fabricarlos. La presencia animal no podía faltar: fue atestiguada por los transparentes “hocicos” de *Ronda de perros*. El cristal de colores tuvo en *Pagodas* ejemplos refinados y la inspiración oriental, en esta ocasión bajo la influencia de la lectura de Junichiro Tanizaki, se extendió a *Serie de papeles-chapas (furoshiki)*, instalación de piso en la que combinó planchas metálicas que simulaban papeles plegados acompañados con burbujas translúcidas de color rojo.³⁰

El recurso de chapas armonizadas con cristal también lo empleó en *Gota gruesa sobre montañas de papel* de 2011. La ficción del paisaje volvió a hacerse presente en un conjunto pleno de delicadas sugerencias, a pesar de que la amenazante gota se cernía sobre los metales que simulaban montañas de papel, de equívoca debilidad.

A partir de 2012 la artista concibió un grupo de piezas que tuvieron por tema el encuentro erótico. En otras ocasiones había puesto en evidencia el aparato genital de las flores para referirse al tema. Teniendo *in mente* las figuras eróticas de la cultura Mochica –consideradas por mucho tiempo pornográficas– o las decenas de posiciones sexuales que pueden hallarse en el tratado hindú del *Kama Sutra*, se propuso realizar una versión contemporánea de estas fuentes artísticas a partir de las cualidades que le insinuaba el cristal. Aprovechó la sensualidad del material y las formas voluptuosas que con él se pueden lograr, para proponer sutiles *Besos* de cristal transparente o densos *Besos negros* y alusiones, estilizadas pero explícitas, a la genitalidad masculina y femenina, a la penetración y a las distintas maneras del acercamiento erótico, resueltas con despojada belleza en su serie *Arquitecturas del amor*, presentada en 2015.

Refiriéndose, en particular, al variado inventario³¹ propuesto por *Besos* y *Besos negros* su autora escribió:

Estos Besos de cristal negro y cristal traslúcido son besos repetidos, que proponen diferentes tipos de encuentros y de desencuentros, como gestos del deseo, donde dobles figuras casi perfectas proponen maneras del besar.

³⁰ Véase *Marcela Cabutti. 14 elementos en pugna*, Buenos Aires, 713 Arte Contemporáneo, 2010. Los textos sobre estas obras están en la página web de la artista: <<http://www.cabutti.com/2010-obra-a.htm>>.

³¹ Esta idea de inventario puede relacionarse con el capítulo “El Beso: Muac!”, en donde Ivana Vollaró y Juan Carlos Romero hacen una larga enumeración de tipos de besos plena de humor y de alocada ficción poética, en su libro de artista *Listas*, São Paulo, Edições Tijuana, 2013, p. 80.

Besos dados, besos buenos, besos negados, también están aquellos que esperan o que nunca encontrarán su destinatario.

Estos Besos recuerdan a los besos censurados incluidos al final de la película *Cinema Paradiso*.³²

Representativas de algún fenómeno como en *Lluvia negra*, o más independientes y abstractas como *Formas rojas suspendidas en el espacio*, la artista ha sabido aprovechar las cualidades del cristal. Pero también se ha servido de objetos producidos en fábrica como utilitarios –variedad de copas y elementos decorativos– para instalaciones como *Geometría del cielo*, presentada en 2016,³³ bajo cuyo título dispuso un maravilloso altar de alquimista con piezas que podían reconocerse como provenientes de matrices preexistentes, pero claramente refuncionalizadas por la imaginativa transformación a que el arte de Cabutti logró someterlas.

A lo largo de su extensa pero joven trayectoria, Cabutti ha buscado en cada material, en cada tema y en cada forma, la manera de ponderar el vacío que permite que los seres y las cosas sean, se muevan, vibren, sientan, se relacionen, en suma, que vivan.

La investigación y la experimentación atravesaron los motivos de sus obras tanto como sus técnicas. Infatigable en su estudio, abrevó en la ciencia al igual que en la poesía y la literatura. Sin embargo, no dejó nunca de contar su propia historia, su inserción en un mundo de afectos y recuerdos entrañables, su pertenencia a una geografía que es tanto física como emocional. También pensó que tenía que dar cuenta de la naturaleza y de las caprichosas relaciones que los seres humanos hemos establecido con nuestro entorno vital, para lo que no perdió oportunidad de desmontar todo antropocentrismo.

Se ha reconocido siempre como escultora, aunque este concepto ya no se circunscriba a una unívoca manera disciplinar. El desborde de procedimientos y operaciones la expanden y la deslizan hacia otras prácticas, y en su caso no ha dudado en ponerlas en juego ya sea empleando la fotografía,

³² Marcela Cabutti, “Besos y Besos negros”: <<http://www.cabutti.com/2014-obra-c.html>> [consulta: junio de 2016].

³³ En el stand de la Galería Del Infinito en la última edición de arteBA.

planificando una *performance*, construyendo objetos, elaborando propuestas didácticas o planificando instalaciones.

Entre los seres y las cosas, decíamos, hay un vacío que Cabutti ha habitado con sus creaciones, con esa instancia milagrosa de la materia que en manos de un artista adquiere alma, se vivifica con un plus espiritual que se forja con la mano y con el pensamiento. Y algo de todo esto es lo que la hizo, muy tempranamente, proponerse asir el aire y volverlo volumen, cuerpo palpable, sin olvidar que tarde o temprano habría que soltarlo para que siguiera siendo él mismo, para que siguiera deslizándose entre los objetos.



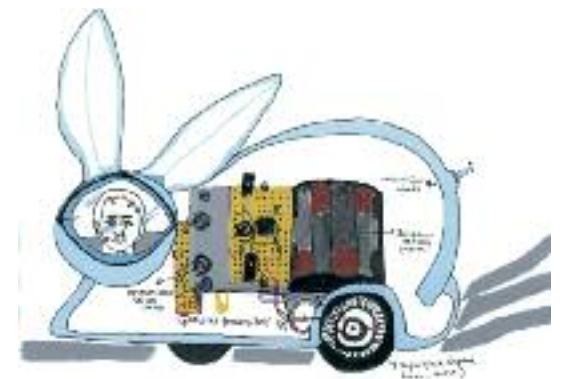
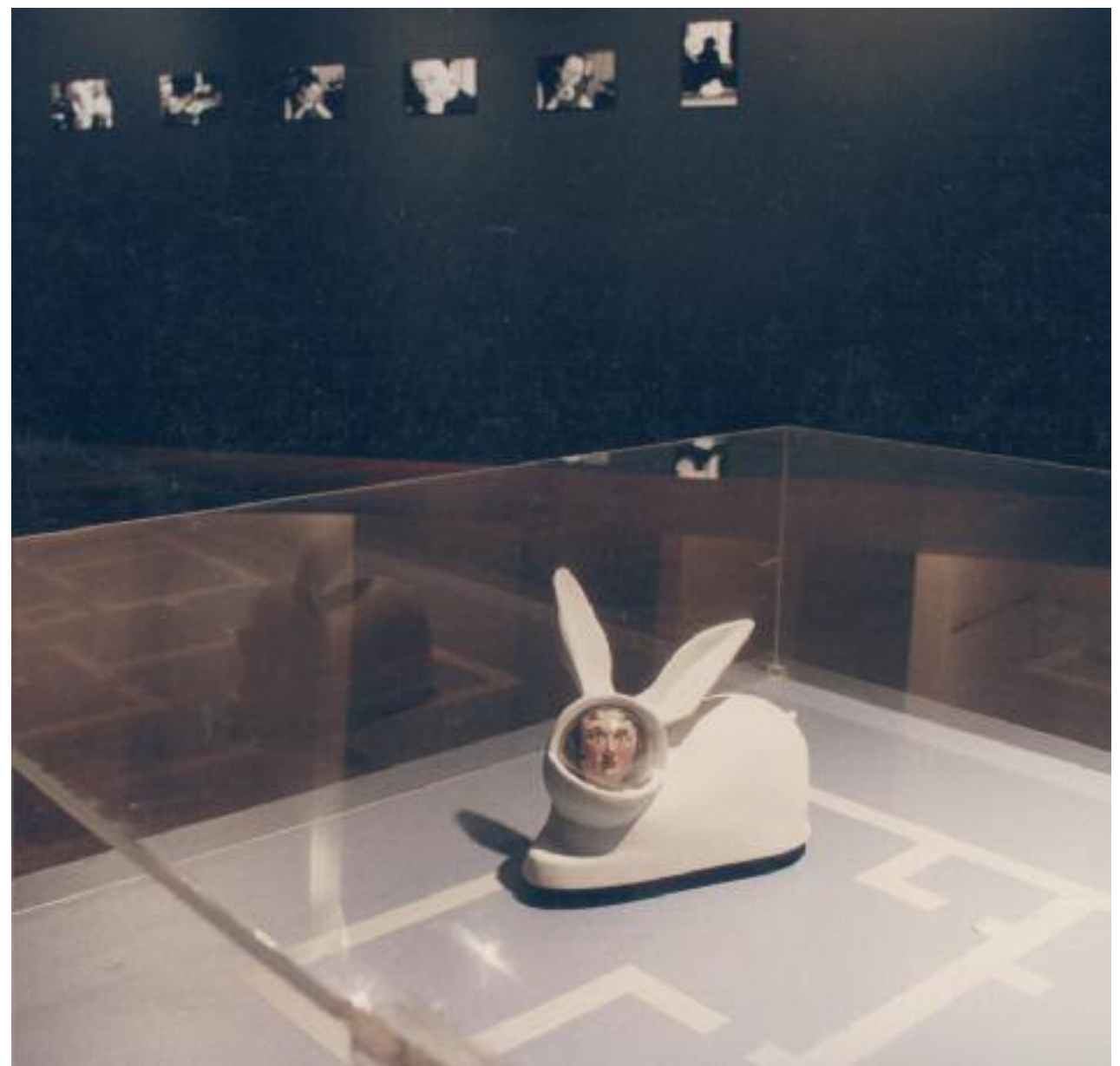








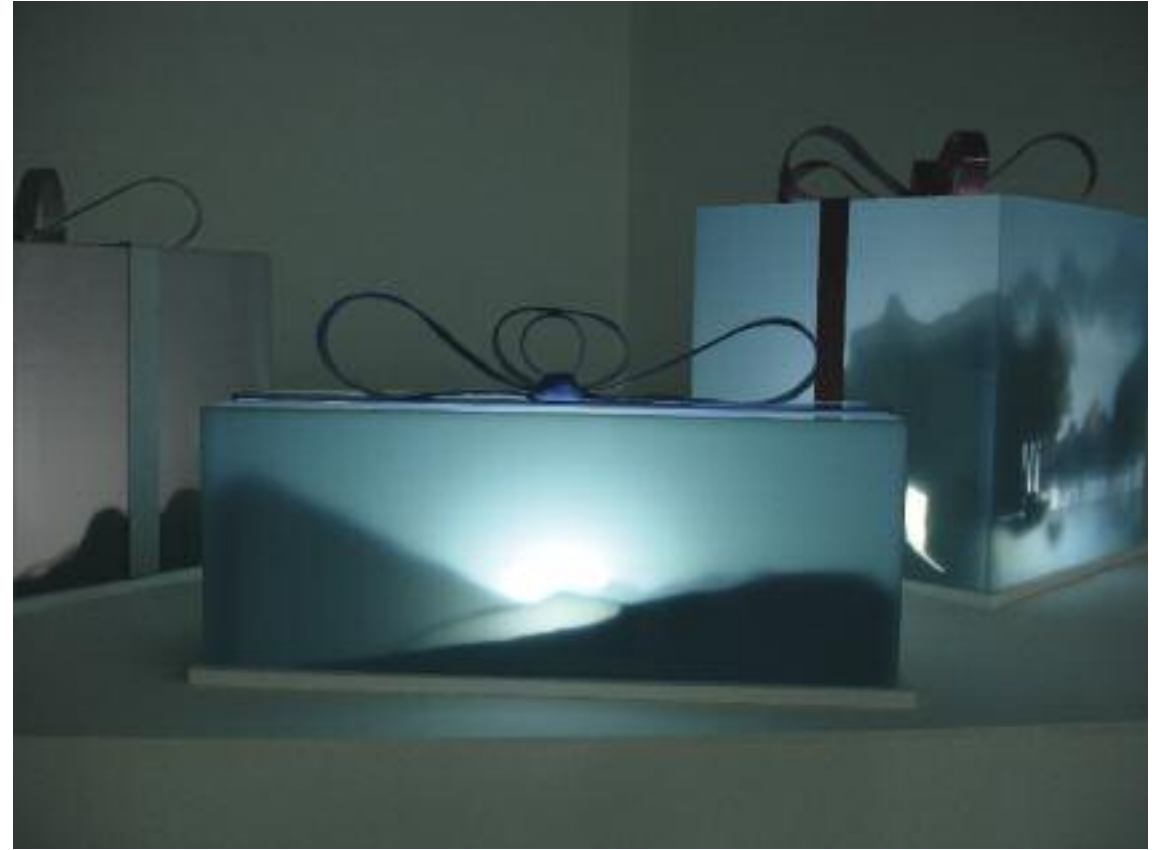






















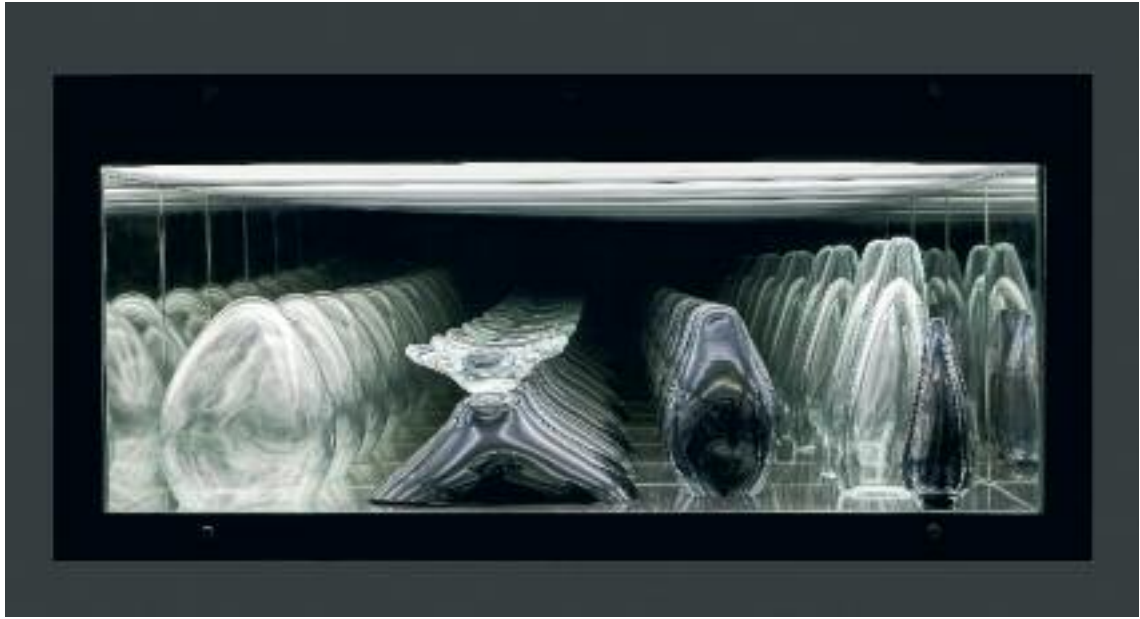




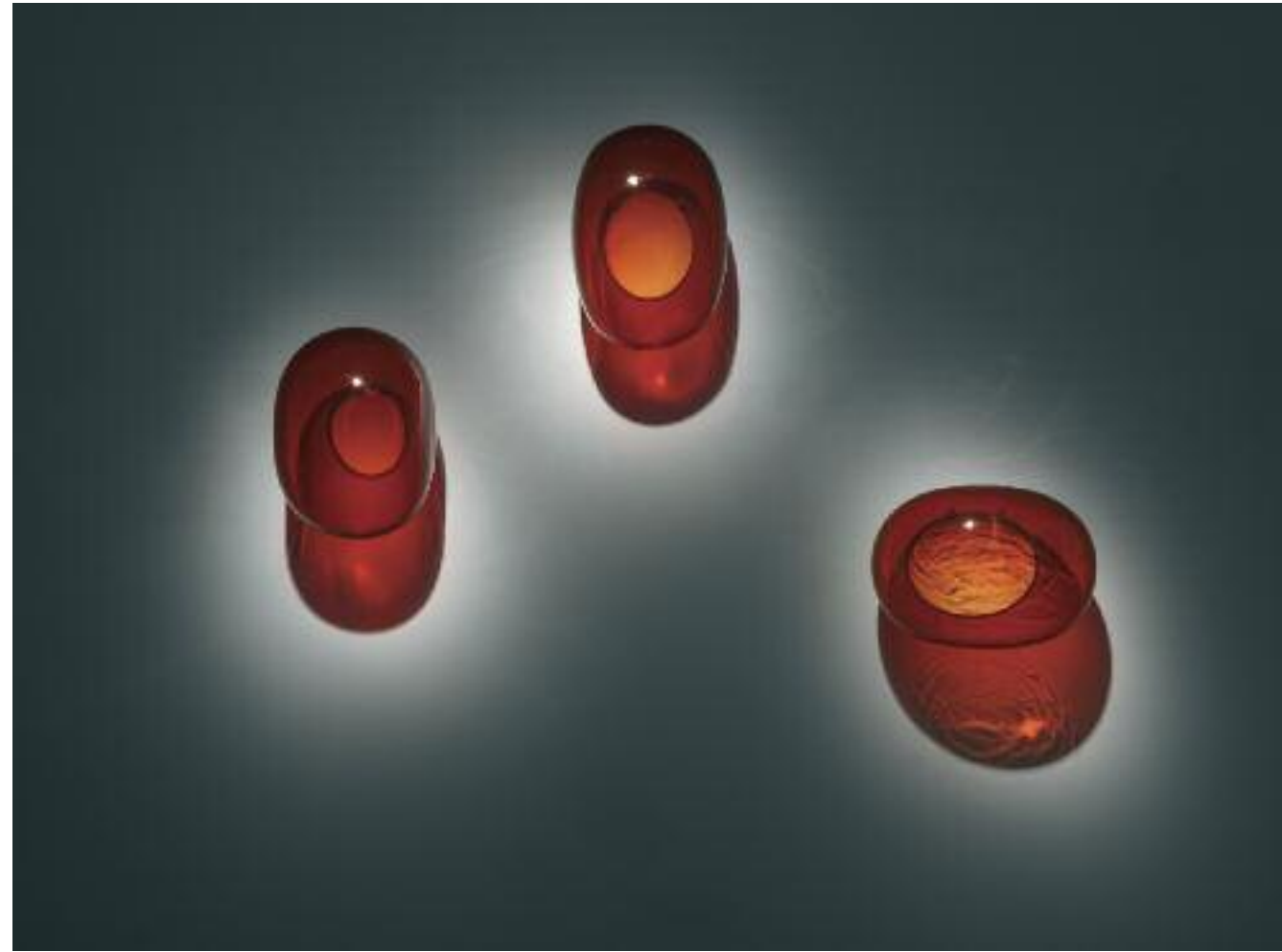


















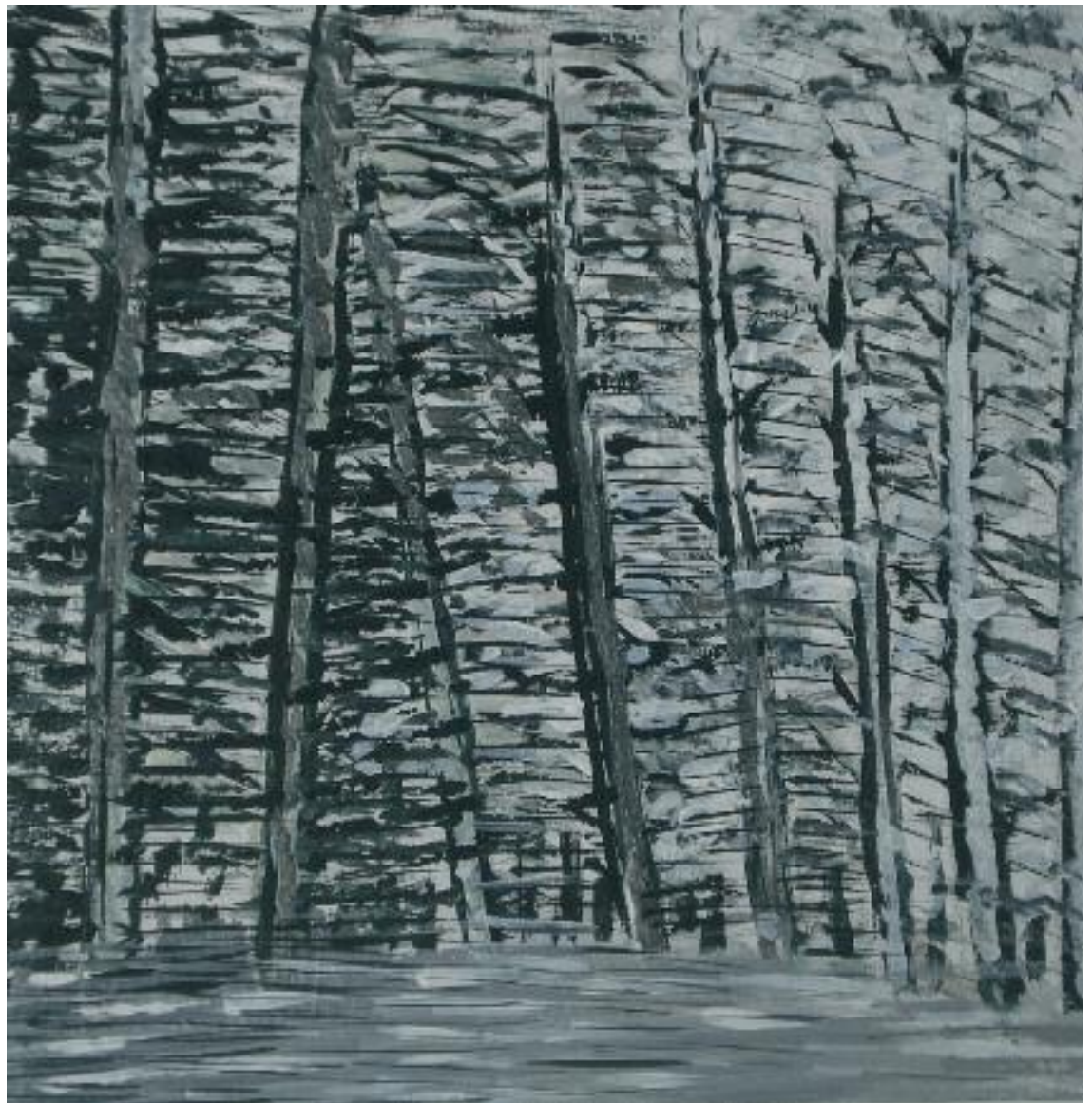


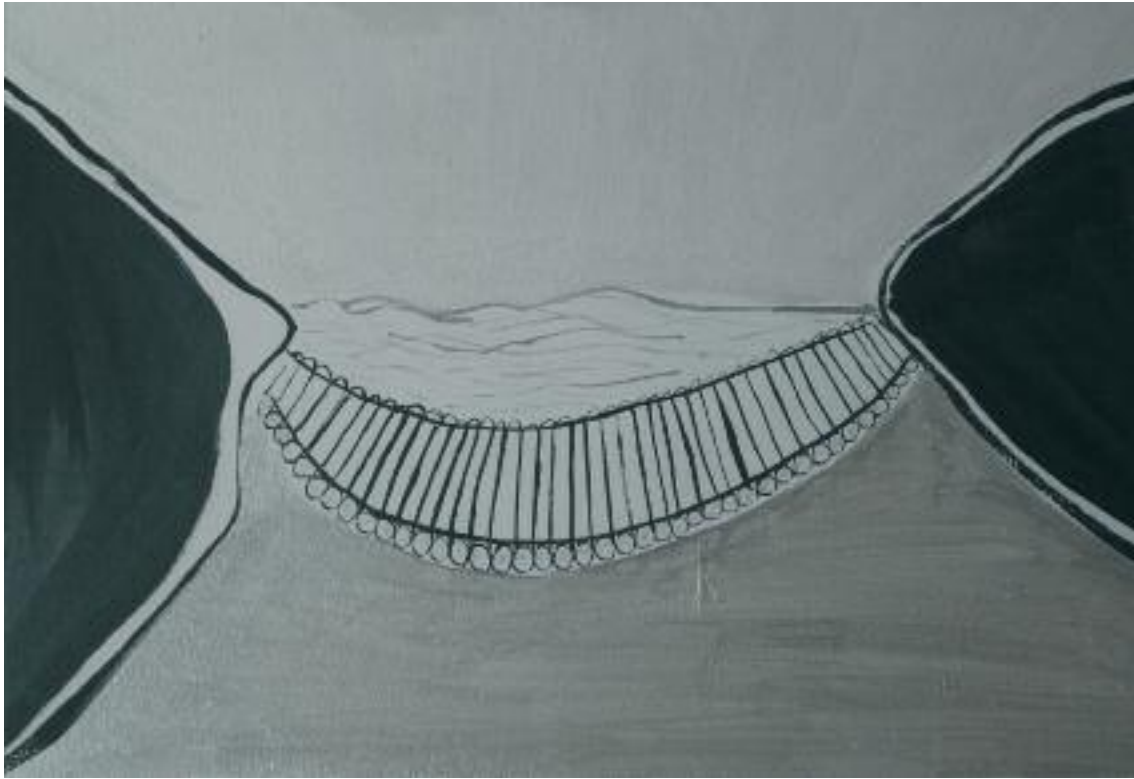




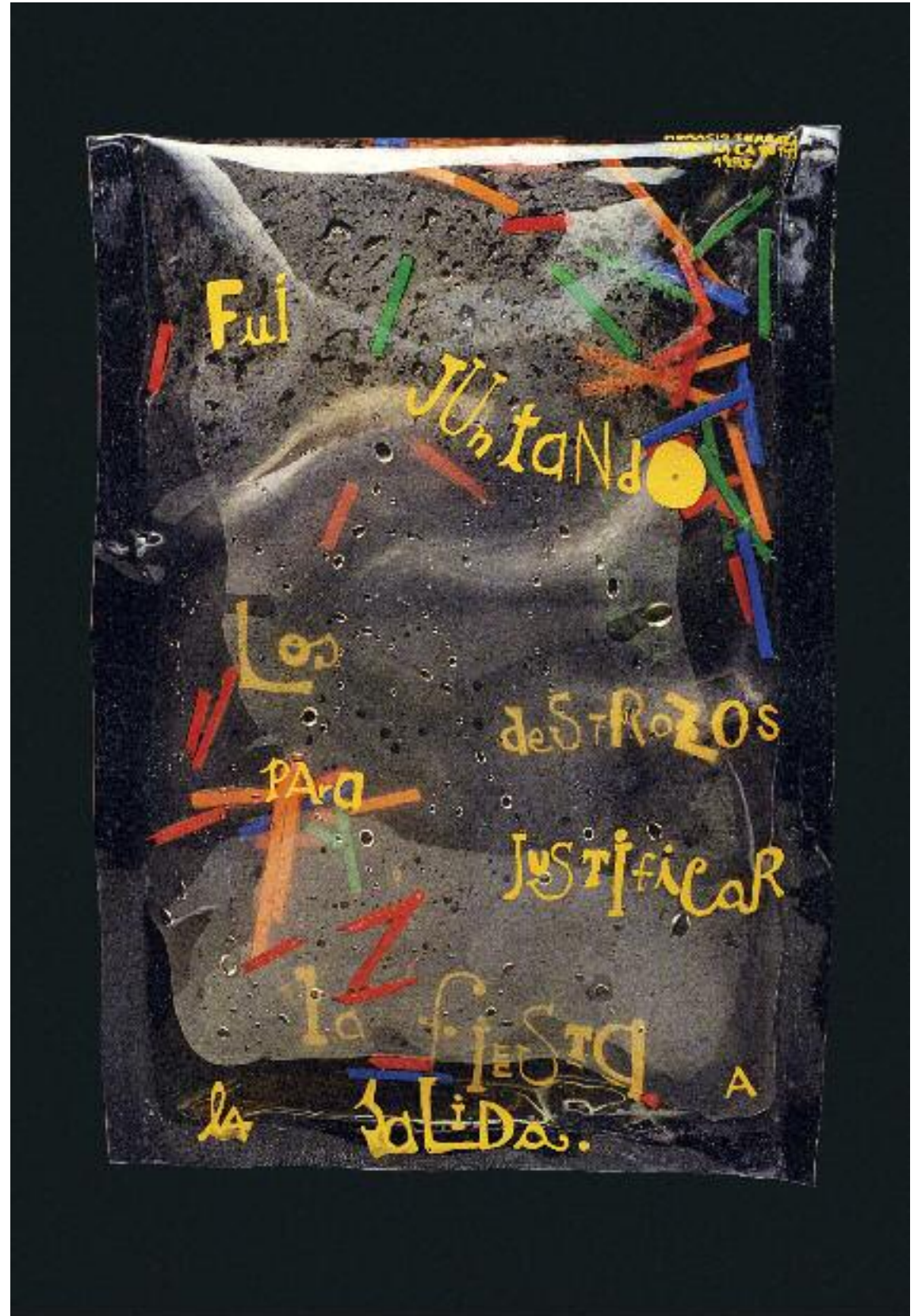














E S M A R A

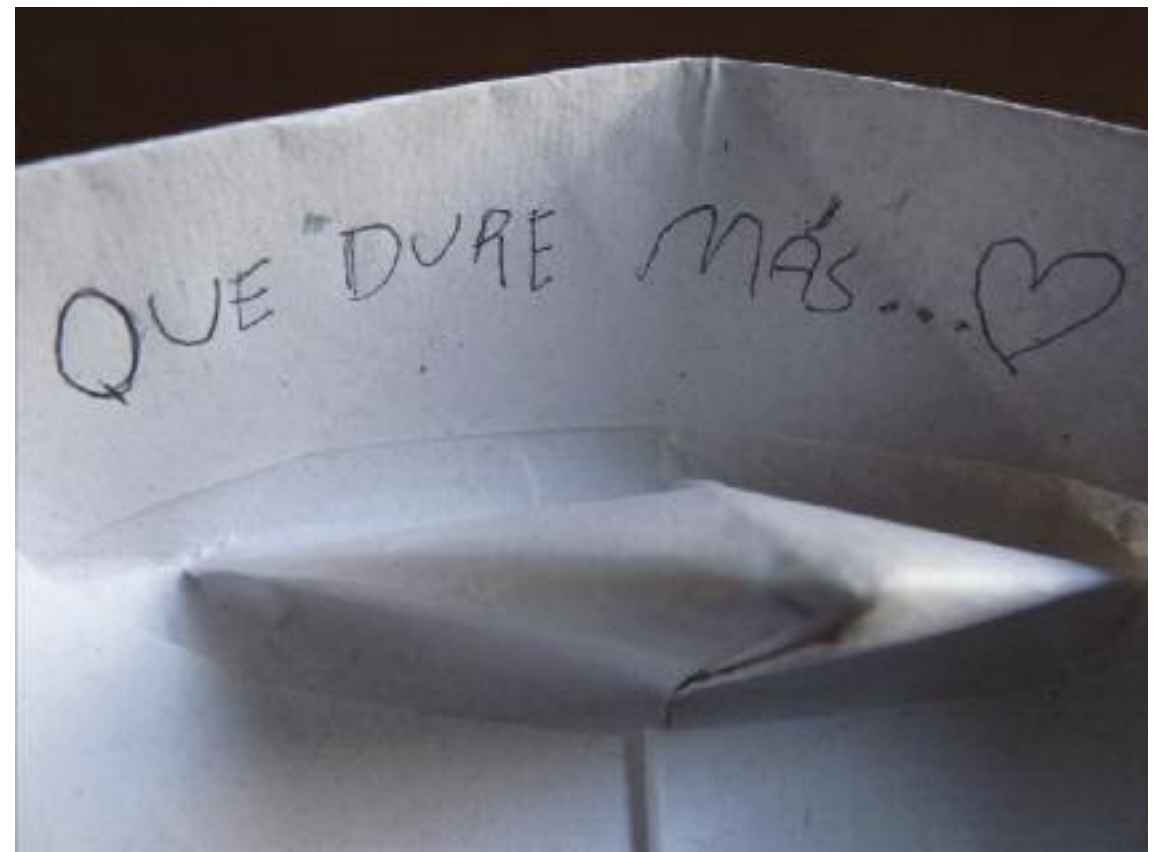
ROZERS































Página 1

Carau y ciprés (2006). Fotografía blanca y negra sobre papel mate, 40 x 30 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Patricio Gil Flood.

Carau and cypress (2006). Black and white photograph on matt paper, 40 x 30 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Patricio Gil Flood.

Páginas 2 y 3

Comadreja y palmera (2006). Fotografía blanca y negra sobre papel mate, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Patricio Gil Flood.

Weasel and palm (2006). Black and white photograph on matt paper, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Patricio Gil Flood.

Página 4

Carau y ciprés (2006). Fotografía blanca y negra sobre papel mate, 40 x 30 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Patricio Gil Flood.

Carau and cypress (2006). Black and white photograph on matt paper, 40 x 30 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Patricio Gil Flood.

Página 6

Perro y cucha (2006). Fotografía blanca y negra sobre papel mate, 40 x 30 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección privada. Crédito fotográfico: Mario Moltedo.

Dog and kennel (2006). Black and white photograph on matt paper, 40 x 30 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Private collection. Photo: Mario Moltedo.

Página 7

Pichón y reja (2006). Fotografía blanca y negra sobre papel mate, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Patricio Gil Flood.

Chick and cage (2006). Black and white photograph on matt paper, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Patricio Gil Flood.

Paloma y ventana-nido (2006). Fotografía blanca y negra sobre papel mate, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Mario Moltedo.

Pigeon and window-nest (2006). Black and white photograph on matt paper, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Mario Moltedo.

Páginas 8 y 9

Perro Grillo (2006). Fotografía blanca y negra sobre papel mate, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Patricio Gil Flood.

Grillo the Dog (2006). Black and white photograph on matt paper 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Patricio Gil Flood.

Página 31

Pichón y palmera (2006). Fotografía blanca y negra sobre papel mate, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Mario Moltedo.

Chick and palm (2006). Black and white photograph on matt paper, 30 x 40 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Mario Moltedo.

Páginas 33 a 41

Move in (1999). Serie de fotografías blanco y negro, 22 x 30 cm. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.

Edición: Hernán Rojas.

Move in (1999). Series of black and white photographs, 22 x 30 cm. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Collection of the artist. Photos: Marcela Cabutti.

Edition Hernán Rojas.

Página 42

Move in (1999). Coneja de resina, 22 x 10 cm; caja de acrílico, 120 x 80 x 25 cm. Motor. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Hernán Rojas.

Move in (1999). Resin rabbit, 22 x 10 cm; acrylic box, 120 x 80 x 25 cm. Motor. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Collection of the artist. Photo: Hernán Rojas.

Página 43

Move in (1999). Coneja de resina, 22 x 10 cm; caja de acrílico, 120 x 80 x 25 cm. Motor. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Hernán Rojas.

Move in (1999). Resin rabbit, 22 x 10 cm; acrylic box, 120 x 80 x 25 cm. Motor. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Collection of the artist. Photo: Hernán Rojas.

Move in (1999). Dibujo en acrílico. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Hernán Rojas.

Move in (1999). Acrylic drawing. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Collection of the artist. Photo: Hernán Rojas.

Move in (1999). Dibujo en acrílico. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Hernán Rojas. *Move in* (1999). Acrylic drawing. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata. Collection of the artist. Photo: Hernán Rojas.

Páginas 44 y 45 *Odas a Neruda I y II* (2004). Resina pintada y metal, 10 x 10 x 8 cm. IILA, Roma, y Galería María Cilena, Milán. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti. *Odes to Neruda I and II* (2004). Painted resin and metal, 10 x 10 x 8 cm. IILA, Rome, and Galleria Maria Cilena, Milan. Collection of the artist. Photo: Marcela Cabutti.

Páginas 46 y 47 *Vogelklas [Desde el culo del pato]* (2000). Resina, cámara de vigilancia, control remoto, dibujos, silicona, 55 x 25 x 25 cm. Duende Studios y Mirta Demare Gallery, Róterdam. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti y Mirta Demare. *Vogelklas [From the duck's bottom]* (2000). Resin, surveillance camera, remote control, drawings, silicon, 55 x 25 x 25 cm. Duende Studios and Mirta Demare Gallery, Rotterdam. Collection of the artist. Photo: Marcela Cabutti and Mirta Demare.

Página 48 *Chicharra* (1995). PVC vulcanizado y pintado con motor y sonido, 140 x 70 x 53 cm. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Hernán Rojas. *Cicada* (1995). Inflatable motorized PVC installation with sound, 140 x 70 x 53 cm. Collection of the artist. Photo: Hernán Rojas. *Niki* (1994). PVC vulcanizado y pintado, 30 x 40 x 35 cm. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Hernán Rojas. *Niki* (1994). Vulcanized, painted PVC, 30 x 40 x 35 cm. Collection of the artist. Photo: Hernán Rojas. *Libélula* (1994). PVC vulcanizado y pintado, 30 x 40 x 35 cm. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Hernán Rojas.

Dragonfly (1994). Vulcanized, painted PVC, 30 x 40 x 35 cm. Collection of the artist. Photo: Hernán Rojas.

Página 49 *Imposibilidad* (2006). Picaflor, 18 x 20 x 17 cm; base de metal pintada, 15 x 36 x 104,5 cm; lámpara incandescente, masilla epoxi pintada, varilla de acrílico, madera. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Impossibility* (2006). Hummingbird, 18 x 20 x 17 cm;

painted metal base 15 x 36 x 104.5 cm; incandescent bulb, painted epoxy resin, acrylic bar, wood. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Gustavo Lowry.

Página 50 *Naturaleza muerta, perro, ave y abeja [Visión perro]* (2006). Fotografía, 90 x 60 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Patricio Gil Flood. *Still life, dog, bird and bee [Dog vision]* (2006). Photograph, 90 x 60 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Patricio Gil Flood. *Naturaleza muerta, perro, ave y abeja [Visión águila]* (2006). Fotografía, 90 x 60 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Patricio Gil Flood. *Still life, dog, bird and bee [Eagle vision]* (2006). Photograph, 90 x 60 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Patricio Gil Flood. *Naturaleza muerta, perro, ave y abeja [Visión abeja]* (2006). Fotografía, 90 x 60 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Patricio Gil Flood. *Still life, dog, bird and bee [Dog vision]* (2006). Photograph, 90 x 60 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Patricio Gil Flood.

Página 51 *Esculturas de Sombras. Envíos* (2006). Acrílico, madera y luz, dimensiones varias. Estudio Abierto, Correo Central. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti. *Sculptures of Shadows. Shipments* (2006). Acrylic, wood and lamp, varying dimensions. Estudio Abierto, Correo Central. Collection of the artist. Photo: Marcela Cabutti.

Página 52 *Sin título [chica tréboles]* (2003). Resina pintada, 20 x 20 x 8 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Colección privada. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Untitled [clover girl]* (2003). Painted resin, 20 x 20 x 8 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Private collection. Photo: Gustavo Lowry.

Página 53 *Sin título [Abuelo]* (2003). Fotografía blanco y negro, 42 x 28 cm. Epoxi pintado y alambre, dos piezas de 7 x 8 x 20 cm y 5 x 6 x 18 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Untitled [Grandfather]* (2003). Black and white

photograph, 42 x 28 cm. Painted epoxy resin and wire, two pieces of 7 x 8 x 20 cm and 5 x 6 x 18 cm each. Galería Luisa Pedrouzo. Collection of the artist. Photo: Gustavo Lowry.

Página 54 *Sin título [maceta cristal]* (2003). Resina pintada, 10 x 8 x 114 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Colección privada. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Untitled [Glass pot]* (2003). Painted resin, 10 x 8 x 114 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Private collection. Photo: Gustavo Lowry. *Sin título [regadera]* (2003). Resina pintada, 42 x 10 x 20 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Colección Fundación OSDE. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Untitled [watering-can]* (2003). Painted resin, 42 x 10 x 20 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Fundación OSDE Collection. Photo: Gustavo Lowry.

Página 55 *Sin título [malvones]* (2003). Resina pintada, 11,5 cm de diámetro x 18 cm de alto. Galería Luisa Pedrouzo. Colección privada. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Untitled [Geraniums]* (2003). Painted resin, 11.5 cm diameter x 18 cm height. Galería Luisa Pedrouzo. Private collection. Photo: Gustavo Lowry.

Página 56 *Sin título* (1997/1999). Cabezas de murciélagos, resina, 10 x 8 x 15 cm. Colección Museo Castagnino-Macro. Crédito fotográfico: Bob Goedewaagen. *Untitled* (1997/1999). Heads of bats, resin, 10 x 8 x 15 cm. Collection Castagnino-Macro. Photo: Bob Goedewaagen.

Página 57 *Sin título* (1997/1999). Detalle, cabezas de murciélagos, resina, 10 x 8 x 15 cm. Colección Museo Castagnino-Macro. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Untitled* (1997/1999). Detail, heads of bats, resin, 10 x 8 x 15 cm. Collection Castagnino-Macro. Photo: Gustavo Lowry.

Página 58 *Sin título [55 frutos]* (2003). Fotografía, epoxi y alambre, 80 x 122 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Tano Pancino y Gustavo Lowry. *Untitled [55 pieces of fruit]* (2003). Black and white photograph, painted epoxy resin and wire, 80 x 122 cm. Galería Luisa Pedrouzo. Collection of the artist. Photo: Tano Pancino and Gustavo Lowry.

Página 59 *Cactus* (2003). Cristal soplado, Murano, Vetreria Pino Signoretto, 18 x 10 x 10 cm. Colección privada. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Cactus* (2003). Blown glass, Murano, Vetreria Pino Signoretto, 18 x 10 x 10 cm. Private collection. Photo: Gustavo Lowry.

Página 61 *Pagoda [Incendio]* (2010). Cristal soplado negro, masilla epoxi, medidas variables. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección privada. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Pagoda [fire]* (2010). Blown glass, black epoxy putty, varying dimensions. Galería 713 Arte Contemporáneo. Private collection. Photo: Fabián Cañas.

Páginas 62 y 63 *Serie de papeles-chapas [furoshiki]* (2010). Chapa galvanizada impresa, cristal rojo soplado, 120 x 200 x 170 cm. Fundación OSDE, La Plata. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Hernán Cédola. *Series of paper-sheets [furoshiki]* (2010). Galvanized printed metal sheet, red blown glass, 120 x 200 x 170 cm. Fundación OSDE, La Plata. Collection of the artist. Photo: Hernán Cédola.

Páginas 64 y 65 *Mujeres Cactáceas y Suculentas* (2006). “Mickey”, “México”, “Púas”, “Florecida”, “Aloe”, “Pequeña”, “Peluca”, “Complicada”, “Planta”. Nueve piezas de masilla epoxi pintada, 11 x 14 x 49 cm; vinilo gris, 120 x 200 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección privada. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Cactus and Succulent Women* (2006). “Mickey”, “Mexico”, “Spikes”, “Bloom”, “Aloe”, “Small”, “Wig”, “Complicated”, “Plant”. Nine pieces of painted epoxy resin, 11 x 14 x 49 cm; gray vinyl, 120 x 200 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Private collection. Photo: Gustavo Lowry.

Páginas 66 a 68 *Mira cuántos barcos aún navegan!* (2008). Epoxi y madera, 450 x 170 x 600 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso. *Look at all the boats still sailing!* (2008). Epoxy and wood, 450 x 170 x 600 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso.

Página 69 *Gota gruesa sobre montañas de papel* (2011). Cristal soplado y chapa

pintada, medidas variables. Colección Museo Timoteo Navarro, Tucumán. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti. *Heavy Drop over Paper Mountains* (2011). Blown glass and painted metal sheets, variable dimensions. Museo Timoteo Navarro Collection, Tucumán. Photo: Marcela Cabutti.

Páginas 70 y 71 *Lluvia Gruesa* (2010), 180 x 150 cm; *Alientos contenidos* (2010), 50 x 30 x 40 cm. Cristal soplado. Fundación Federico Jorge Klemm. Colección privada. Crédito fotográfico: Gustavo Lowry. *Heavy Rain* (2010), 180 x 150 cm; *Held Breath* (2010), 50 x 30 x 40 cm. Blown glass. Fundación Federico Jorge Klemm. Private collection. Photo: Gustavo Lowry.

Página 72 *Paisajes Infinitos* (2010). Caja espejada y cristal soplado, 27 x 96 x 47 cm. Colección privada. Crédito fotográfico: Fabián Cañás. *Infinite Landscapes* (2010). Mirrored box and blown glass, 27 x 96 x 47 cm. Private collection. Photo: Fabián Cañás. *Panorámica sin fin* (2011). Caja espejada, copas de cristal de licor, vino, aperitivos, champagne, agua y tequila; tubo fluorescente, 25 x 130 x 35 cm. Colección Fundación Federico Jorge Klemm. Crédito fotográfico: Fabián Cañás. *Neverending Panorama* (2011). Mirrored box, crystal liqueur glasses, wine, aperitifs, champagne, water and tequila; fluorescent tube, 25 x 130 x 35 cm. Fundación Federico Jorge Klemm Collection. Photo: Fabián Cañás.

Página 73 *Ronda de Perros* (2010). Cristal soplado, 35 x 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección Museo Municipal de Arte de La Plata. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Round of Dogs* (2010). Blown glass, 35 x 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Museo Municipal de Arte de La Plata Collection. Photo: Fabián Cañas.

Páginas 74 y 75 *Lluvia Negra* (2014). Cristal soplado color negro, 130 x 80 x 87 cm. Galería Del Infinito. Colección privada. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Black Rain* (2014). Black blown glass, 130 x 80 x 87 cm. Galería Del Infinito. Private collection. Photo: Fabián Cañas.

Página 76 *Mini Lluvia* (2015). Doce piezas de cristal soplado

agua marina, 60 x 40 x 85 cm. Colección privada. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Mini Rain* (2015). Twelve pieces of aquamarine blown glass, 60 x 40 x 85 cm. Private collection. Photo: Fabián Cañas.

Página 77 *Formas rojas suspendidas en el espacio* (2014). Tres piezas de cristal rojo soplado, 40 x 20 x 30 cm. Galería Del Infinito. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Red Shapes Suspended in Space* (2014). Three pieces of red blown glass, 40 x 20 x 30 cm. Galería Del Infinito. Collection of the artist. Photo: Fabián Cañas.

Página 78 *Arquitecturas del Amor 2* (2015). Cristal negro soplado, 33 de diámetro x 22 cm de alto. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Architectures of Love 2* (2015). Black blown glass, 33 cm diameter x 22 cm height. Collection of the artist. Photo: Fabián Cañas.

Página 79 *Arquitecturas del Amor 5* (2015). Cristal negro y transparente soplado, 32 x 15 x 25 cm. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Architectures of Love 5* (2015). Black and transparent blown glass, 32 x 15 x 25 cm. Collection of the artist. Photo: Fabián Cañas.

Página 80 *Arquitecturas del Amor 4* (2015). Cristal negro soplado, 26 x 19 x 10 cm. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Architectures of Love 4* (2015). Black blown glass, 26 x 19 x 10 cm. Collection of the artist. Photo: Fabián Cañas.

Página 81 *Besos Negros* (2014). Cristal negro soplado, 40 x 20 x 30 cm. Colección privada. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Black Kisses* (2014). Black blown glass, 40 x 20 x 30 cm. Private collection. Photo: Fabián Cañas.

Páginas 82 y 83 *Besos* (2012). Cristal transparente soplado, 40 x 20 x 30 cm. Fondo Nacional de las Artes. Colección privada. Crédito fotográfico: Fabián Cañas. *Kisses* (2012). Transparent blown glass, 40 x 20 x 30 cm. Fondo Nacional de las Artes. Private collection. Photo: Fabián Cañas.

Páginas 84 a 87 *Pasionaria* (2009). Acero pintado, 320 x 320 x 400 cm. Puerto Madero. Crédito fotográfico: Promover SA. *Passion Flower* (2009). Painted steel, 320 x 320 x 400 cm. Puerto Madero. Photo: Promover SA.

Páginas 88 a 91 *Flor del Secreto* (2011). Acero pintado y epoxi, 250 x 220 x 200 cm. Colección Museo de Arte de Tigre. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti. *Flower of the Secret* (2011). Painted steel and epoxy, 250 x 220 x 200 cm. Museo de Arte de Tigre Collection. Photo: Marcela Cabutti.

Página 92 *Mira cuántos barcos aún navegan!* (2009). Acero corten, pintura, piedra tallada, 850 x 164 x 120 cm. Lago Iseo, Pisogne, Italia. Crédito fotográfico: Julia Maquieira. *Look at all the Boats Still Sailing!* (2009). Weathering steel, paint, chiseled stone, 850 x 164 x 120 cm, Lake Iseo, Pisogne, Italy. Photo: Julia Maquieira.

Página 93 *Mira cuántos barcos aún navegan!* (2009). Acero corten, pintura, piedra tallada, 850 x 164 x 120 cm. Lago Iseo, Pisogne, Italia. Crédito fotográfico: Julia Maquieira. *Look at all the Boats Still Sailing!* (2009). Weathering steel, paint, chiseled stone, 850 x 164 x 120 cm. Lake Iseo, Pisogne, Italy. Photo: Julia Maquieira. *Homenaje al Cardo* (2015). Acero pintado, 500 x 250 x 250 cm. Rafaela, provincia de Santa Fe. Crédito fotográfico: Omar Yacob. *Homage to the Thistle* (2015). Painted steel, 500 x 250 x 250 cm. Rafaela, Province of Santa Fe. Photo: Omar Yacob.

Página 94 *Piel de perro I y II* (2008). Pintura acrílica sobre madera, 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso. *Dog skin I and II* (2008). Acrylic paint on wood, 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso.

Página 95 *Caída I* (2008). Pintura acrílica sobre madera, 25 x 37 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso.

Fall I (2008). Acrylic paint on wood, 25 x 37 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso. *Bosque con nieve* (2008). Pintura acrílica sobre madera, 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso. *Forest with Snow* (2008). Acrylic paint on wood, 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso.

Página 96 *Nube con lluvia* (2008). Pintura acrílica sobre madera, 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso. *Cloud with rain* (2008). Acrylic paint on wood, 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso. *Pozo* (2008). Pintura acrílica sobre madera, 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso. *Well* (2008). Acrylic paint on wood, 20 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso. *Puente* (2008). Pintura acrílica sobre madera, 37 x 25 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso. *Bridge* (2008). Acrylic paint on wood, 37 x 25 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso.

Página 97 *Caída I y II* (2008). Pintura acrílica sobre madera, 25 x 37 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso. *Fall I and II* (2008). Acrylic paint on wood, 25 x 37 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso.

Páginas 98 y 99 *Lluvia sobre La Josefina* (2008). Pintura acrílica sobre madera, 37 x 25 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Alejandro Tosso. *Rain on La Josefina* (2008). Acrylic paint on wood, 37 x 25 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist. Photo: Alejandro Tosso. *Paisaje Nocturno* (2008). Epoxi sobre madera; quince

módulos, 50 x 30 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección privada.
Crédito fotográfico: Alejandro Tosso.
Night landscapes (2008). Epoxy on wood; fifteen modules, 50 x 30 x 20 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Private collection.
Photo: Alejandro Tosso.
Cascada (2008). Pintura acrílica y epoxi, 50 x 50 x 100 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Alejandro Tosso.
Waterfall (2008). Painted acrylic and epoxy, 50 x 50 x 100 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist.
Photo: Alejandro Tosso.

Páginas 100 y 101
Poesías Inflables (1995). Registro fotográfico de performance en el Río de La Plata (Punta Lara, Boca Cerrada). Toma fotográfica directa. Impresión color, 20 x 30 cm. Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Hernán Rojas.
Inflatable Poems (1995). Photographic record of performance at the Río de La Plata (Punta Lara, Boca Cerrada). Photograph. Colour print, 20 x 30 cm. Collection of the artist.
Photo: Hernán Rojas.

Páginas 102 a 105
Proyecto *Barcos-Deseos* (2012). Performance en el Espacio para la Memoria y Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (ex ESMA). Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Fabián Cañás.
Boats-Wishes Project (2012). Performance at the Espacio para la Memoria y Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (ex ESMA). Collection of the artist.
Photo: Fabián Cañás.

Páginas 106 a 109
Proyecto *Barcos-Deseos* (2010), en el marco de la Primera Bienal de Arte y Cultura. La Universidad en el Bicentenario. Escuela Joaquín V. González y Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata.
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.
Boats-Wishes Project (2010) at the First Biennial of Art and Culture. The University during the Bicentenary. Escuela Joaquín V. González and Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata.
Photo: Marcela Cabutti.

Página 110
Proyecto *Barcos-Deseos* (2011), en la Escuela Normal, Itatí, provincia de Corrientes. Invitada por el Instituto Cultural de Corrientes.
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.

Boats-Wishes Project (2011) at the Escuela Normal, Itatí, Province of Corrientes. Created on the invitation of the Instituto Cultural de Corrientes.
Photo: Marcela Cabutti.
Proyecto *Barcos-Deseos* (2013). Alumnos de la Escuela French y Beruti N° 6, “30 años de Democracia”.
Crédito fotográfico: Andrés Gribnicow.
Boats-Wishes Project (2013). Students from the Escuela French y Beruti N° 6, “30 years of Democracy”.
Photo: Andrés Gribnicow.
Barcos-Deseos (2010),
Crédito fotográfico: Paula Massarutti.
Boats-Wishes (2010). Photo: Paula Massarutti.

Página 111
Proyecto *Barcos-Deseos* (2011), en Monte Caseros, provincia de Corrientes.
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.
Boats-Wishes Project (2011), in Monte Caseros, Province of Corrientes.
Photo: Marcela Cabutti.

Página 113
Proyecto *Barcos-Deseos* (2015).
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.
Boats-Wishes Project (2015).
Photo: Marcela Cabutti.

Páginas 114 y 115
Juego de Pasionarias (2012). Museo de Arte de Tigre. Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Mario Moltedo.
Passion Flower Set (2012). Museo de Arte de Tigre. Collection of the artist.
Photo: Mario Moltedo.

Páginas 116 a 120
Octas (2012). Mini ladrillos y ladrillos huecos, esferas de tierra cruda; chapa de acero, 300 x 220 x 200 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Fabián Cañás.
Octas (2012). Mini bricks and hollow bricks, spheres of raw earth; steel sheets, 300 x 220 x 200 cm. Galería 713 Arte Contemporáneo. Collection of the artist.
Photo: Fabián Cañás.

Página 121
Acerca del Equilibrio y la posibilidad de la Magia I (2014). Mini ladrillos huecos y cristal soplado, 45 x 34 x 15 cm. Galería Del Infinito. Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Fabián Cañás.
On Balance and the Possibility of Magic I (2014). Mini hollow bricks and blown glass, 45 x 34 x 15 cm. Galería Del Infinito. Collection of the artist.
Photo: Fabián Cañás.

Páginas 122 y 123
Arco (2014). Ladrillos huecos, varillas de metal y esferas de cristal soplado de color rojo, 245 x 24 x 145 cm. Galería Del Infinito. Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Fabián Cañás.
Arch (2014). Hollow bricks, metal bars and red blown glass spheres, 245 x 24 x 145 cm. Galería Del Infinito. Collection of the artist.
Photo: Fabián Cañás.

Página 125
Columna (2014). Mini ladrillos huecos, varillas y estructura de metal, esfera de cristal soplado y tulipas de vidrio de la década del 60, 47 x 52 x 325 cm. Galería Del Infinito. Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Fabián Cañás.
Column (2014). Mini hollow bricks, bars and metal structure, blown glass sphere and glass tulips from the 60s, 47 x 52 x 325 cm. Galería Del Infinito. Collection of the artist.
Photo: Fabián Cañás.

Páginas 126 a 131
Menos existen en un solo lugar (2014). Ladrillos huecos, varillas y estructura de metal, PVC. Salitas Fundación OSDE. Colección de la artista.
Crédito fotográfico: Gustavo Barugel.
Less Exists in One Place (2014). Hollow bricks, bars and metal structure, PVC. Salitas Fundación OSDE. Collection of the artist.
Photo: Gustavo Barugel.

Página 132
Geometría del Cielo (2016). Vista general de la exhibición; técnica mixta, dimensiones variables. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Fabián Cañás.
Geometry of the Sky (2016). General view of the exhibition; mixed media, variable dimensions. Collection of the artist. Photo: Fabián Cañás.

Páginas 166 y 167
Mira cuántos barcos aún navegan! (2009). Acero corten, pintura, piedra tallada, 850 x 164 x 120 cm. Banco Mundial Washington, USA. Colección de la artista. Crédito fotográfico: Roxana Bravo Denis / World Bank 2012.
Look at all the Boats Still Sailing! (2009). Weathering steel, paint, chiseled stone, 850 x 164 x 120 cm, World Bank Washington, USA. Collection of the artist.
Photo: Roxana Bravo Denis / World Bank 2012.

Página 168
Jardines Flotantes Post Monet (Nenúfares) (2013/2016). Acero pintado; cada flor, 300 x 300 x 150 cm. Tigre. Crédito fotográfico: Fabián Cañás.

Floating Gardens after Monet (Waterlilies) (2013/2016). Painted steel; each flower, 300 x 300 x 150 cm. Tigre. Photo: Fabián Cañás.

Página 204
Abuela Prima (2001). Colección de la artista. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti y Mabel Cabutti.
Grandmother Prima (2001). Collection of the artist. Photo: Marcela Cabutti and Mabel Cabutti.

Construir con el aire

Una conversación con Marcela Cabutti entre Buenos Aires y La Plata

Por Jimena Ferreiro¹

¹ La autora es curadora e investigadora. Egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), se especializó en el Área de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes (IUNA) y obtuvo una maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Ha trabajado en diferentes instituciones como el Centro Cultural Recoleta, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, además de haber colaborado en proyectos para el MALBA, la Fundación Proa, el Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella, entre otros. Obtuvo la Beca Nacional del Fondo Nacional de las Artes para desarrollar la investigación “Modelos curatoriales en los años 90”. Además de haber curado numerosas exposiciones, ha publicado textos en catálogos, libros y revistas especializadas. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Retrato, 1994. Crédito fotográfico: Santiago Cabutti.
Portrait of the artist, 1994. Photo: Santiago Cabutti.



Marcela Cabutti nació en La Plata el 9 de septiembre de 1967. Sus padres, bioquímicos de profesión, le inculcaron una gran curiosidad por el mundo natural y el rigor del método científico. Pero la naturaleza estuvo siempre presente en su familia. Sus abuelos cultivaban y vendían flores para el cementerio de la ciudad. La “magia del crecimiento y del proceso de vida de las plantas fue parte de mi experiencia vital desde muy pequeña”, recuerda la artista.

Con una clara vocación artística que se manifestó muy tempranamente, en 1981 ingresó al Bachillerato de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, luego de haber cursado el ciclo básico preparatorio desde quinto grado. Tras concluir el colegio secundario, se anotó en 1987 en la Facultad de Bellas Artes para seguir la orientación en Escultura, estudios que alternó con la carrera de Historia del Arte en la misma facultad. Entre 1992 y 1994 trabajó intensamente en la tesis de grado en Escultura donde desarrolló su proyecto de inflables. Estas esculturas blandas, confeccionadas con PVC y modeladas con aire, constituyeron un umbral de gran crecimiento para su obra. Durante 1993 expuso parte de esta serie en el Centro de Artes Visuales junto con Carolina Sardi, en el Espacio Joven de la ciudad de La Plata; en Liberarte presentó su primera exposición individual en Buenos Aires; y también obtuvo el Primer Premio en Escultura de la Bienal de Arte Joven.

Luego de haber presentado públicamente su tesis en la recién inaugurada sala de exposiciones de la República de los Niños, obtuvo en 1995 una beca de la Fundación Antorchas para participar del Taller de Barracas. Concluyendo su experiencia allí obtuvo una beca para cursar una maestría en Design e Bionica en el Centro di Ricerche dell’Istituto Europeo di Design en Milán (1997). Su estadía en Europa se extendió en 1998 como becaria residente en Delfina Studio Trust en Londres. Luego de un tiempo corto en Argentina, donde presentó su exposición *Move in* en el Centro Cultural Islas Malvinas en La Plata (1999), emprendió un nuevo viaje para participar de una Residencia en Duende Studios en Róterdam (2000) y otra más breve en Columbus College Art & Design en Ohio (2000) para experimentar la técnica de soplado de cristal.

El cambio de década y la profunda crisis económica que se acentuó con mucha violencia en 2001, la encontró frente a la necesidad de hacer base en Argentina. Decidió, entonces, instalarse en City Bell, donde emprendió una intensa labor docente y un programa de obra más intimista e introspectivo. Su exposición individual, *City Bell*, en la Galería Luisa Pedrouzo en 2003, representó de algún modo la culminación de ese proceso de repliegue interior. Ya plenamente instalada en el medio porteño, realizó varias exposiciones individuales en las galerías 713 Arte Contemporáneo (2006, 2008, 2010, 2012) y en Del Infinito, su galería actual desde 2014.

También ha emplazado obras en el espacio público como *Pasionaria*, que obtuvo el Primer Premio Arnet (2009), el *Homenaje al Cardo* (2015) en Rafaela, además de haber obtenido numerosos premios como el Segundo Premio Adquisición en el XV Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales 2011, entre otros. Desde 2013 coordina en La Plata la residencia para artistas “Programa Arte e Industria del Museo del Ladrillo”, que en parte es deudora de su amplia experiencia como artista residente en varias instituciones entre los años 1990 y 2000. Actualmente vive y trabaja en Villa Elisa en su casa-taller.

La conversación que sigue a continuación resume una serie de encuentros transcurridos entre Buenos Aires y Villa Elisa, entre el verano y el otoño de 2016,¹ en esa mezcla de temporalidades pasadas y presentes que se produce cada vez que reflexionamos sobre la obra y el paso del tiempo.

Primeros años (una pequeña foca modelada en arcilla)

JF: *¿Cómo empezó tu relación con lo artístico?*

MC: Recuerdo que modelaba mucho en el jardín de infantes con plastilina. Luego en la escuela primaria N° 21 de La Plata continué dibujando. Era una escuela que quedaba muy cerca de la casa donde vivíamos, una escuela pública de maestras alucinantes súper incentivadoras. Mi placer siempre tuvo que ver con el modelado. Cursando quinto grado mi mamá decide mandarnos, a mí y a mi hermano, al Ciclo Básico del Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP. También recuerdo que todos los sábados íbamos a un ciclo de cine que organizaba Mario Grasso. Luego de las proyecciones, Mario pedía que dibujáramos algo de lo que habíamos visto, y el sábado siguiente le llevábamos los dibujos. Mis padres siempre se hicieron el tiempo para acompañarnos en este tipo de actividad aunque trabajaban mucho.

También estudiamos flauta con mis hermanos. La profesora venía a casa y daba clases en nuestra estrecha habitación. Escribía historias de teatro y de títeres para luego brindar funciones a mis amigos. Fue una formación artística variada y muy estimulante.



Jardín de Infantes N° 909, Salita Verde, 1972.
Kindergarten No. 909, Salita Verde, 1972.

JF: *Luego del Ciclo Básico pasaste al Bachillerato de Bellas Artes. ¿Tenías que optar de antemano por alguna orientación?*

MC: Había que optar recién en tercer año, pero a los ocho años ya sabía que iba a modelar y que seguiría con la especialidad de Escultura. Me acuerdo de la imagen de una foca modelada en arcilla. Quedó tan grabada en mi memoria que luego retomé su imagen y la modelé para la muestra de 2003 en la galería de Luisa Pedrouzo, aunque en aquella ocasión la hice en fundición de metal.

JF: *¿El bachillerato te ayudó a orientar tus inquietudes artísticas? ¿Aprendiste cuestiones relacionadas con la técnica y la experimentación?*

Sra. Foca, 2001. Resina y fundición de aluminio,
18 x 16 x 16 cm. Colección privada.
Crédito fotográfico: Gustavo Lowry.

Sra. Foca (Mrs Seal), 2001. Resin and cast aluminium,
18 x 16 x 16 cm. Private collection.
Photo: Gustavo Lowry.



MC: Seguramente me aportó nuevos elementos artísticos, pero sobre todo me aportó una adolescencia con otros intereses y la posibilidad de probar otras formas de comunicación y expresión. Otras maneras de usar el tiempo, otras miradas...

JF: *¿Cuál era el clima del colegio en los primeros años?*

MC: Eran tiempos de dictadura. Vestíamos uniforme: pollera azul, camisa blanca, las medias no podían tener logos y siempre el pelo atado. No podíamos llevar nada fuera de esos colores. Hacia el final de la dictadura se había puesto un poco más laxo, pero teníamos jefe de disciplina y la organización institucional era muy rígida. Recuerdo subir la escalera y ver al jefe de disciplina parado observando todo en la entrada.

Marcela Cabutti trabajando con Carolina Sardi y su abuelo, entre otros, en una escultura emplazada en la Escuela de Ciegos, City Bell, 1985.

Marcela Cabutti working with Carolina Sardi and her grandfather on a sculpture located in the School for the Blind, City Bell, 1985.



JF: *Durante la dictadura el colegio siguió funcionando, aunque imagino que muy restringido en sus contenidos.*

MC: Sobre todo con mucho control. Teníamos un profesor de Cívica con un discurso muy difícil de escuchar. No había estado de derecho y eso lo notabas.

JF: *¿Qué sucedió con la llegada de la democracia?*

MC: Previamente, hubo momentos en que te dabas cuenta de que los cambios se avecinaban: como lo fue recuperar la fiesta de la primavera. Durante esa semana de septiembre se decoraban las aulas y se hacían representaciones teatrales, recitales, pinturas. Fiestas... Eso sí se notó mucho. El tipo de música que se volvía a escuchar como el folclore y el rock.

JF: *Los años 80 fueron muy intensos en La Plata, ¿cómo impactaron en el ámbito de la universidad?*

Taller de Escultura, Bachillerato de Bellas Artes (UNLP), 1985.

Sculpture Workshop, Secondary School Course in Fine Art (UNLP), 1986.

Marcela Cabutti junto con sus compañeros Carolina Sardi, Mariano Rómulo entre otros.

Marcela Cabutti with her classmates Carolina Sardi, Mariano Rómulo and others.



MC: Se notó en la facultad, pero en especial en el circuito musical de la ciudad. Tengo la imagen de ir a la República de los Niños y bailar en el samba al ritmo del “Wadu Wadu” de Virus.

JF: *Escuchabas a Virus.*

MC: Sí, y además Fernando Bustillo fue profesor mío en el bachillerato. Él era muy cercano a la banda. Junto con Dina Hafter habían inventado una materia que era Arte del siglo XX. Hablábamos de arte escuchando música, íbamos a la capilla del Centro Cultural Recoleta a escuchar propuestas de Fernando Von Reichenbach, pionero de la música electroacústica en Argentina.² Pero era raro, pensá que nos sentaban en un pequeño salón de actos, estábamos todavía en un colegio secundario, no teníamos mucha perspectiva de la ruptura que implicaba todo eso y lo teníamos a él, el iluminador de Virus enseñándonos con Dina todos los movimientos de ruptura artísticos y musicales simultáneamente. Lo escuchaba realmente fascinada, y daba clases maravillosas con mucho detalle, mucha fineza en el conocimiento y eso me atraía mucho, su inteligencia. Nos seguimos juntando luego, sobre todo cuando empecé a viajar a Buenos Aires, en su departamento, mirábamos libros. Disfrutaba de sus charlas, el primer libro de Jeff Koons que vi en mi vida me lo mostró él. Viajaba mucho y me mostraba lo último que estaba dando vueltas en el mundo del arte, o entrabas a su taller y estaban saliendo artistas que admirabas.

JF: *¿Recordás una figura con ese peso en la facultad?*

MC: En la facultad tuve otro tipo de experiencia, aunque no recuerdo una figura semejante a la de Fernando, con ese peso contemporáneo. El perfil de los docentes era otro. En Escultura estuve en la cátedra de Rubén Elosegui. Era una cátedra machista, bravísima, pero Elosegui –que ya estaba grande– nos permitía ciertas transgresiones. Con él aprendí el lenguaje. Fue formador desde el punto de vista académico. Elosegui era un escultor con toda la tradición moderna de los años 50.

JF: *¿Cómo circulaba la información? Diapositiva, libros...*

MC: Muchos libros. Estudiábamos a través de libros y ese conocimiento sobre la historia de la disciplina era complemento del trabajo en el taller donde aprendíamos a construir la mirada a través de múltiples ejercicios experimentando con diferentes técnicas y materiales. Ejercitábamos con arcilla, cemento, talla en piedra y en madera, modelo vivo, mucho dibujo de modelo vivo, moldería. Recuerdo que cuando uno estaba trabajando mucho tiempo sobre un solo elemento decía “rompelo, que pase todo el verano y en marzo vas a arrancar desde otro lugar”. No era una decisión propia sino una estrategia del hacer, del volver sobre el deseo. Me acuerdo que destruí una pieza que no me acuerdo cómo era pero sí que era en arcilla, me había llevado un montón de tiempo y tuvo razón, volví en marzo y comencé de nuevo.

Elosegui quería que aprendiéramos haciendo cosas parecidas a lo que él hacía, basados en la abstracción y yo no estaba en ese camino. Además había instancias físicas, si te muestro obras de ese momento... *assemblage*, collage con maderas muy grandes... Todo era una cuestión físicamente pesada, en mi caso no podía. Me sentía bien con el modelado, y no tanto con la talla.

Trabajábamos mucho la figura humana, era una figura fragmentada, no trabajaba con una figura completa. Sinceramente me gustaba el contacto matérico para paliar tanta dureza. Para contrarrestar un poco los procesos escultóricos empiezo a hacer grabado. Me gustaba porque la disciplina me

ofrecía una instancia mucho más inmediata y me dejaba llegar a la experimentación. Tenía que ver con esa cuestión de “liviandad”.

Marcela Cabutti en su taller “El Galponcito” junto con la obra *Chica Inflable para guitarra de Bonetto*, 1994.
Crédito fotográfico: Martín Bonetto.
Marcela Cabutti in her studio “El Galponcito” together with her piece *Chica inflable para guitarra de Bonetto* (Inflatable Girl for Bonetto’s Guitar), 1994.
Photo: Martín Bonetto.



Gusano (1989), obra colectiva: Mariano Rómulo, Osvaldo Girardi, Marcela Cabutti, Carolina Sardi y Hernán Rojas. La Ciudad del Arte, Grupo Escombros, Ringuélet.
Crédito fotográfico: Hernán Rojas.
Worm (1989), collective work: Mariano Rómulo, Osvaldo Girardi, Marcela Cabutti, Carolina Sardi y Hernán Rojas. La Ciudad del Arte, Grupo Escombros, Ringuélet.
Photo: Hernán Rojas.



JF: *¿Con qué técnica del grabado te sentiste más en sintonía?*

MC: Mucho con el linóleo, con la xilografía, me gustaba mucho esa parte. Creo que era una posibilidad de contraste con las materialidades de la escultura. Entro en contacto con las tintas serigráficas, que después voy a utilizar para pintar los inflables que produje para el proyecto de tesis.

Recuerdo que leía mucho a Cortázar y la gráfica me permitía armar relatos, sobre todo trabajando con dos o tres colores planos a la manera de historietas. Tengo varias series de “Cronopios y Famas”.

JF: *Entonces la literatura está desde el principio en tu obra.*

MC: Tiene que ver con la formación del Bachillerato, recuerdo que durante los veranos, lo único que hacíamos era leer. La imagen que tengo es estar en la quinta, la hamaca paraguaya y leer literatura. Me interesaban textos donde había acciones, donde iban pasando cosas.

JF: *Vos terminaste de cursar Escultura en 1991 y te tomaste un tiempo para producir la tesis. En paralelo empezaste a estudiar Historia del Arte.*

MC: Eso tenía que ver nuevamente con el colegio secundario, con Fernando Bustillo. Buscaba una formación más crítica. Reconocía que había que poder entender un poco cómo funcionaban otras cosas. O por lo menos acompañar el proceso de producción.

JF: *Hacías grabado con mayor carga horaria, hacías Historia del Arte... Una dedicación enorme a tu formación. Tiempo completo...*

MC: Me encantaba, no me imaginaba otro mundo. Y además iba al Centro Cultural San Martín a tomar un curso con Enio Iommi que era todo lo opuesto a lo que estaba proponiendo la facultad. Buscaba generar espacios incómodos para pensar el arte.

JF: *¿Percibías que la facultad era un relato muy estable sobre el arte?*

MC: Venía siempre a ver muestras a Buenos Aires. Creo que eso debe tener que ver con el estímulo de Fernando [Bustillo]. Me armaba mi propio circuito, mis propios relatos: Julia Lublin, Ática de la calle Libertad, más adelante visitaba el ICI [Instituto de Cooperación Iberoamericana], Benzacar, el Rojas. En el San Martín visitaba la Fotogalería, donde empecé a entender qué era la fotografía. Era una etapa de búsqueda para mi trabajo de tesis, buscaba las respuestas que no encontraba en el contexto de la facultad.

Respirar debajo del agua

JF: *¿Cómo surgen los inflables?*

MC: Surgen porque no quería trabajar sobre lo que venía trabajando, es decir, el modelado en arcilla o el *assemblage*. Veía cosas que me interesaban y quería retomar cierta condición lúdica del arte. Siempre trabajé con chicos, desde que tenía nueve años animaba fiestas infantiles. Luego durante 1990 y 1991 trabajé como docente de plástica. Es más, mi primer contrato en 1989 fue en un taller barrial en conjunto con un taller de ciencias. Es así como busqué generar la condición liviana y portable en escultura que finalmente me posibilitaron los inflables.

El plástico no entraba en consideración en la cátedra que reemplazó a Elosegui. No fui muy apoyada: para ellos no era escultura. Me esforcé mucho para poder hacer esos trabajos por la propia resistencia de la cátedra. Pensaba mucho al respecto y eso me generaba ciertas dudas. Lo hablé después con Eduardo Rodríguez del Pino, quien había quedado como interino en reemplazo de Elosegui³ luego de su muerte. Eduardo fue un tutor de tesis generoso y con una amplia mirada del arte. También colaboró José Luis Di Leo en ese proceso. En ese momento las tesis no se escribían, no había un trabajo teórico o de escritura que acompañara la producción artística. Entonces, para poder justificar mis intereses hice una investigación intensa, personal, donde más que escribir algo definitivo busqué antecedentes en la naturaleza, en la historia, en la publicidad, la arquitectura, e incluí todas las estructuras neumáticas de los años 60. A través de esas búsquedas conozco el *Fluvio Subtunal* de Lea Lublin que hizo en 1969 en la ciudad de Santa Fe con apoyo del Instituto Torcuato Di Tella. Me instalaba en las bibliotecas y buscaba libros, recorría las librerías... me movía con una intuición que hoy me sorprende.

Página del documento impreso que acompañó la tesis de Escultura presentada en 1993, donde se reproduce una obra de Lea Lublin / Geo Global Foundation New York. Page from the document that accompanied the sculptural thesis presented in 1993 showing a work by Lea Lublin / Geo Global Foundation New York.



La tesis reunió muchos documentos en francés e inglés que hice traducir sobre las primeras construcciones neumáticas, de muchos artistas de San Francisco, mucho Arte Pop, pero también las máquinas para volar de Leonardo Da Vinci, los globos aerostáticos, la publicidad, una obra que vi en el bachillerato donde habían utilizado bolsas de nylon y helio, obviamente Oldenburg y Otto Piene, un artista alemán que había contactado por correo y a partir de allí comenzamos una correspondencia epistolar muy estimulante. La investigación también tenía una parte relacionada con la biónica que fue lo que luego desarrollé en Italia, y mucho del mundo animal.

Páginas del documento impreso que acompañó la tesis de Escultura presentada en 1993. Pages from the document that accompanied the sculptural thesis presented in 1993.



Hubo otros antecedentes extraartísticos del uso de PVC. También recuerdo que uno de mis juegos favoritos durante los veranos en Santa Teresita era la caminata lunar. Alucinaba yendo todos los días a las seis o siete de la tarde cuando bajaba el sol a saltar, saltar y flotar por segundos en el aire. La idea era poder construir, desinflar, doblar y volver a armar.

El trabajo con los inflables conserva elementos constructivos del lenguaje escultórico como la forma, el volumen, las direcciones, la luz y la materialidad, que permiten conservar o dialogar con rasgos de la disciplina. Luego supe que había un artículo en el reglamento de la facultad que me permitía trabajar en mi casa. El taller de la facultad era un espacio bastante sucio y con condiciones contrarias al espacio extenso y limpio que necesitaba para trabajar con PVC.

JF: *Eran clave los proveedores. ¿Cómo te hiciste de esos materiales? ¿El cosido lo hacías vos también?*

MC: Para comenzar esa investigación me instalé en la casa de mi abuelo. Él tenía un taller muy lindo, era un galpón grande porque había sido mayorista de flores, hacía las coronas para los muertos, los ramos para las novias, era proveedor del cementerio. Había un patio seco que después

Taller "El Galponcito", calle 68 n° 1439 de La Plata, 1989. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti. "El Galponcito" Studio, 1439 street 68, La Plata, 1989. Photo: Marcela Cabutti.



fue el lugar donde pintaba. Reciclamos juntos ese lugar. Meses de revoque. Mi abuelo tenía una inteligencia muy práctica, muy de oficio. Fue la matrícula número 1 como plomero de la ciudad de La Plata. Había que fundir plomo y sabía cómo hacerlo. Muchas de las herramientas que tengo me las enseñó a usar él. Cada vez que me ponía a trabajar con algo, él me decía “fijate esto, lo otro”. Era una persona que inventaba todo el tiempo...

Me instalo ahí. Toda la tesis se hizo ahí. Muy cerca del taller descubro a unos chicos que hacían toldos. Y empiezo con ellos a intentar construir objetos en plástico con las soldaduras eléctricas. Pero eso iba a contratiempo de su trabajo. Y esta técnica no me permitía hacer curvas. Igualmente iba a su taller, miraba, trataba de entender cómo se cortaba el material. El corte lo había aprendido de mi abuela que era modista y hacía trajes de novia. Sabía cómo extender la tela, cómo marcar, cómo tomar moldes; mi abuela tenía millones de revistas *Burda*.

Página del documento impreso que acompañó la tesis de Escultura presentada en 1993.

Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.

Page from the document that accompanied the sculptural thesis presented in 1993.

Photo: Marcela Cabutti.



JF: *Porque todas esas piezas tenían su molde, su corte...*

MC: Y su excedente. Viste que para marcar un molde se hilvana previamente. El hilván indica por dónde va a pasar la máquina de coser; en el PVC el excedente es lo que se superpone para pegar con máquina eléctrica. Dependía de una máquina que no tenía y que era la herramienta de trabajo de los chicos que estaban cerca de mi taller; por lo tanto no podía experimentar sola todo lo que quería. Hice pruebas con selladoras de fiambres, siempre tratando de buscar otra manera de costura.

En paralelo descubro que existía un lugar que se llamaba “Espacios Inflables” que había creado Jorge Rodríguez Marino, un psicoanalista que trabajó con Patricia Stokoe.⁴ Era un asesor de proyectos locos. El espacio quedaba en Palermo. Preparaban un material didáctico muy especial. Tengo una nota periodística de Patricia Stokoe rodeada de esas piezas incluida en mi trabajo de tesis. Ellos tenían una cámara Gesell para observar el comportamiento de los chicos con los inflables y a partir de los usos que cada chico inventaba, diseñaban las piezas. Era un espacio muy lúdico y creativo de estimulación temprana de la psicomotricidad. Construían piezas inflables para jardines de infantes de vanguardia que estuvieran vinculados con la senso-percepción.

El vínculo con Jorge no fue inmediato. Tuve que ganarme su confianza. Nos encontrábamos, charlábamos de arte e iba dándome información, algunas pistas. Fue un año y medio de encuentros periódicos entre 1992 y 1994. Hablábamos de todas esas instancias que él conocía. Jorge era un personaje excéntrico, un intelectual muy porteño. Siempre me dijo: “Tu karma pasa por el aire”. Me acuerdo que me hacía mal que me dijera eso y ahora comprendo que toda mi obra en parte tiene

Marcela Cabutti junto con Rodríguez Marino en su exposición individual en la Galería Alberto Elía, Buenos Aires, 1995.

Marcela Cabutti together with Rodríguez Marino at her solo exhibition at Galería Alberto Elía, Buenos Aires, 1995.



Marcela Cabutti junto a sus padres en la presentación de la tesis de Escultura, sala de exposiciones de la República de los Niños, 1994.

Marcela Cabutti with her parents at the presentation of her thesis in sculpture, exhibition hall at the República de los Niños, 1994.



que ver con eso, con la posibilidad de construir con el aire. Recuerdo que me había recomendado la lectura de Gaston Bachelard, *Poética del espacio* se convirtió en un libro clave para mí. Y finalmente él me enseñó a sellar el material a mano y a partir de ese aprendizaje tuve plena libertad para diseñar sin limitaciones.

Con este saber me encerré casi tres años en el taller, para experimentar totalmente aislada. Estaba obsesionada por lograr esas formas. Cuando produje la primera pieza, *Herida lunar* (1993), que es un volumen rojo atravesado por un cilindro inflable, entendí que estaba cerca de lograrlo.

JF: *Y tus padres entendían en qué estabas.*

MC: Mis papás fueron incondicionales. Ellos provenían del campo de la bioquímica. Las ciencias exactas y sus metodologías influenciaron mucho mi manera de ver el mundo. Creo que hasta el día de hoy no sé si entienden mucho pero fueron siempre incondicionales.

JF: *Y la tesis la presentaste en la República de los Niños.*

MC: Claro, hacia febrero de 1994 seguía terminando algunos trabajos que me faltaban y me llamaron para ofrecerme un nuevo espacio alternativo de exhibición en la República de los Niños que querían inaugurar con mi muestra. Me pareció que podía ser una buena idea. Era una sala que estaba pegada a los juegos mecánicos, las tazas voladoras, muy cerca del anfiteatro. Además de presentar la muestra hicimos talleres de plástica con los chicos.

JF: *¿Por qué el viaje de Chichén Itzá lo vinculás con las imágenes que después aparecen en la tesis?*

MC: Ese viaje fue en el verano de 1990-1991. Luego hice otro viaje a México pero entrando por Estados Unidos. México fue un proceso alucinatorio de descubrimientos y experimentación. Conocí también en Guatemala la festividad del Día de los Muertos en la localidad de Santiago de Sacatepéquez donde se construyen cometas gigantes. Se suponía que el ruido del papel aleja a los malos espíritus de los cementerios. Para mí eran instancias parecidas. Los chicos en mi taller construían barriletes y el profesor era mi abuelo. Hay algo que se cerró en esos años, las mil columnas de Chichén Itzá, Guatemala... el peyote.

JF: Pero además de la tesis, que fue un episodio muy importante, vos habías tenido un año muy intenso. Durante 1993 habían sucedido acontecimientos muy importantes. La muestra del Centro de Artes Visuales de La Plata fue también ese año.

MC: Fue Ana María Gualtieri⁵ quien me invitó a exponer. Ahí es donde nos conocemos con Edgardo Antonio Vigo y con Lalo Paineira... Lalo ya estaba trabajando como periodista y fue un gran incentivador del medio artístico platense. No había cosa que se hiciera en la ciudad que él no pusiera en la agenda del diario *El Día*, con notas a página completa. Ahora no existe nada parecido. Fueron años donde el diario era la manera de poder difundir lo que se hacía.

JF: Y también fue la Bienal de Arte Joven.⁶

MC: Sí, era una convocatoria abierta. Fue en el predio de La Rural. El 93 fue un año maravilloso para mí, yo no aspiraba a eso. Ahí me dan el primer premio en escultura. El jurado estaba integrado por Margarita Paksa y Norberto Gómez.

Buenos Aires viceversa

JF: Es bastante impresionante porque a partir de una tesis de grado, que suelen ser bastante formales, vos lograste desplegar un cuerpo de obra muy sólido para tu juventud, que te permitió a su vez aplicar al Taller de Barracas⁷ con una carpeta interesante y muy buenos antecedentes.

MC: Nunca fui muy consciente de eso, nunca miré al costado, siempre me concentré en mis cosas. Quedé, por un lado, aislada y, por el otro lado, me permitió seguir produciendo.

JF: Pero a la distancia decías que encontrás, y yo acuerdo con vos, que tus piezas compartían una visualidad de época. Hablo de las correspondencias.

MC: Sí, pero pensá que no conocía tanto lo que se estaba haciendo. Para mí el ingreso a Barracas fue un cimbronazo porque era un mundo que desconocía. Primero que había que compartir y cotejar obras en forma de discusión colectiva y también personalmente sentí un alto nivel de competitividad.

JF: ¿Tuviste que presentar un proyecto de obra?

MC: Sí, en esa época estaba trabajando con estos pseudoanimales y el proyecto fue generar la chicharra inflable con motor. Era la primera vez que podía contar con un estipendio para producir obra. Trabajaba como docente, vivía en lo de mi abuelo. Por un lado, la sensación era que algo se

Marcela Cabutti en "El Galponguito" con su familia y las piezas del dinosaurio inflable que construyó para el Parque de los Dinosaurios, 1993.

Marcela Cabutti in "El Galponguito" with her family and the inflatable dinosaur she made for the Parque de los Dinosaurios, 1993.



había vuelto más serio, pero mi búsqueda –que en una primera instancia había sido lúdica– se volvió experimental y necesitaba de un profesional en un campo que no manejaba: el movimiento.

Mi obra encontraba un buen interlocutor con Bedit, claramente se conectaba con toda su época de acuarelas, mariposas, todo su estudio de los insectos. Estaba fascinada, era un privilegio tenerlo cerca. Pablo aportaba la poesía...

Tatato [Bedit] es quien gestionó la exposición en Clásica y Moderna en 1995 con todos los becarios de Barracas. Una muestra colectiva donde presenté otra chicharra de resina con sonido. Desarrollando esa obra es que conozco a Víctor Grippo.

JF: ¿Lo conociste en Barracas, en una visita?

MC: Un tiempo antes le había pedido a mi papá que me acompañara a Buenos Aires, al ICI porque quería ver una muestra. Cuando papá leyó el nombre del artista me dijo que era un amigo suyo del Centro de Estudiantes Arquímedes de la Facultad de Ciencias Exactas de La Plata, cuando ambos estudiaban Química... ¡No podía creerlo, Grippo y mi papá se conocían de La Plata! Cuando tocó el turno de la visita de Grippo a Barracas le mostré mi trabajo sin decirle mi apellido. Eran trabajos en relación con el Museo de Ciencias Naturales, los insectos y los dispositivos de las ciencias naturales.

Vista general de la exposición *Esculturas y Objetos*, Galería Alberto Elía, Buenos Aires, 1995.

Crédito fotográfico: Hernán Rojas.

View of the solo exhibition *Esculturas y Objetos* (Sculptures and Objects), Galería Alberto Elía, Buenos Aires, 1995.

Photo: Hernán Rojas.



Víctor Grippo y Norberto Cabutti, el padre de la artista, en la inauguración, 1995.

Víctor Grippo and Norberto Cabutti, the artist's father, at the opening of the exhibition, 1995.

Grippo me dijo que era algo de su mundo, que se conectaba con su pasado en la facultad en La Plata. Dejé que hablara y cuando terminó de hablar le dije que era la hija del "Flaco" Cabutti. ¡Estuvo buenísimo! Siempre valoró mi gesto, en mi caso quería saber lo que pensaba de mi trabajo, sin compromisos personales. De allí en más continuamos un vínculo muy cercano de trabajo y de afecto tanto con él como con Nidia Olmos, su mujer.

JF: ¿Visitaste la Bienal de San Pablo de 1994? El envío argentino lo integraron Vigo, Suárez y Libero Badii.

MC: ¡Sí, y ahí tuve oportunidad de ver la obra de Lygia Clark! Esa bienal mostró su obra de manera amplia, todas las experiencias de senso-percepción, los objetos curativos, los caracoles, las bolsas de nylon. También en ese año conocí a Lea Lublin en la casa de su hermana Julia que tenía la galería.

En una feria de libros en La Plata en el pasaje Dardo Rocha había encontrado el libro *Présent Suspendu* de Lea Lublin y ahí veo el *Fluvio subterráneo* de 1969. Le escribí una carta a París, y nos vimos, creo que dos veces, cuando vino a Argentina. Ella estaba muy sorprendida que haya conseguido ese libro en La Plata porque se habían publicado unos pocos ejemplares.

JF: ¿Qué otras visitas recordás?

MC: De visita fueron [Jorge] Gumier Maier, [Marcelo] Pacheco, [Roberto] Jacoby, [Alfredo] Prior, Arturo Carrera, Oscar Bony, y también luego de las clínicas compartíamos cenas y asados con otros artistas: [Jorge] Macchi, [Pablo] Siquier, Benito Laren, [Marcelo] Pombo, [Miguel] Harte, [Ariadna] Pastorini, además de los becarios.

Vista del espacio interior del Taller de Barracas, Buenos Aires, 1996. Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.
View of the inside of the Barracas Workshop, Buenos Aires, 1996.
Photo: Marcela Cabutti.



Me acuerdo que Gumier me había planteado que le gustaban los inflables y que le parecía que mi trabajo había perdido cierto espíritu “fresco”, si querés. Esa supuesta “profesionalización” que proponía el programa, me había hecho perder algo de ese espíritu.

JF: Bueno, sí, la profesionalización es el rasgo del arte que obsesionó a Gumier.⁸

MC: Con Bénédict se hablaba en esos términos, de cómo moverse, era más estratégico. Hablaba también de la obra, claro, pero era más gestor. Suárez era el que hacía más clínica de obra. Eran opuestos complementarios.

JF: Tus primeros bichos eran más delirantes y después se volvieron un poco más verosímiles. También se transformaron en la escala.

MC: Sí, creo que tuvo que ver el riesgo que asumí involucrándome con los circuitos electrónicos. Pero a su vez eso dio lugar a mis primeros trabajos en colaboración con ingenieros. Buscaba el profesional que pudiera ayudarme. Empecé tomando cursos de planeadores a control remoto. Eso fue lo que me permitió hacer las arañas. Con otro ingeniero amigo hice las lombrices que subían y bajaban de un pan de tierra. Hubo algo de mí que no terminó de confiar en ese proceso personal del inflable por sí solo.

JF: ¿Cómo organizabas tu trabajo en Barracas y tu vida en La Plata?

MC: Iba y venía, estaba viviendo tres veces por semana en Buenos Aires. A eso sumale que trabajaba como ayudante en la Facultad de Bellas Artes, tenía un día de clases allí.

JF: Hiciste la obra de las lombrices y ahí te tuvo que haber visto Marcelo Pacheco porque el Premio Braque⁹ de 1997 fue por invitación. De todas formas por Barracas pasaban más artistas que críticos, ¿no?

MC: Sí, y desde la prensa quien centralizó el análisis de mi obra fue Fabián Lebenglik. Recorría las muestras, las analizaba para dar una devolución. Incluso en una nota que publicó en 2003 en ocasión de mi muestra individual en Luisa Pedrouzo me sorprendió haciendo referencia a una muestra que había hecho en Liberarte en 1993 y que yo había omitido de mi currículum.

JF: ¿Por qué no la mencionabas?

MC: Fabián me decía que quizás lo hice por considerarla una muestra muy temprana. No sé, puede haber tenido que ver con esto que te dije, quizás edité un poco esa condición más juguetona de los objetos del inicio.

Fotografía tomada durante su estadía en Milán, cursando la maestría en Design e Bionica, Centro di Ricerche dell'Istituto Europeo di Design, 1997.
Crédito fotográfico: Lidia Pezzoli.

Photograph taken during the artist's stay in Milan, taking the Masters Course in Design and Bionics, Centro di Ricerche dell'Istituto Europeo di Design, 1997.
Photo: Lidia Pezzoli.



Gira europea

JF: Es verdad que tu trabajo fue sumando capas de mayor complejidad, y en esa búsqueda aplicaste para desarrollar estudios de biónica en Milán.

MC: La información de la maestría en biónica la obtuve a través de la Embajada de Italia y descubrí que dentro de la oferta académica estaba el CRIED, Centro di Ricerche di Design en Milán, donde Tomás Maldonado era profesor. Luego cuando le comenté a “Meco” [Américo] Castilla, me dijo que era una convocatoria perfecta para mí y cuando se lo mencioné a Pablo Suárez me dijo que Maldonado era amigo suyo. Así que me escribió una carta de recomendación con la cual me aceptaron.

Era un posgrado en biónica para diseñadores industriales, se estudiaban los conceptos de la naturaleza, era una escuela donde teníamos todas las disciplinas que apuntaban a un objetivo: aprender de la naturaleza. Teníamos poesía y naturaleza, computación en base a cuestiones de la naturaleza, fotografía, modelística y muchísimas horas de biología. Era como las escuelas alemanas

Centro di Ricerche dell'Istituto Europeo di Design, Milán, 1997.
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.
Centro di Ricerche dell'Istituto Europeo di Design, Milan, 1997.
Photo: Marcela Cabutti.



de los setenta. Era un centro de investigación bastante de vanguardia patrocinada por la empresa Fiat.

En Milán me encontré con un ambiente de diseñadores en una ciudad bella y plagada de historia, y decidí trabajar con el Museo de Ciencias Naturales. Eso me permitió tener en mis manos los grabados clasificatorios de las especies, los *libri rari*, las aguafuertes originales de los primeros ilustradores científicos.

JF: *Siempre te orientaste muy bien en tus investigaciones. Intuición y perseverancia. Entonces, ¿en esos libros encontraste la taxonomía de los murciélagos? Porque tu obra Bat la desarrollás completa en Milán.*

MC: Sí, hago toda la serie, pero las referencias son cruzadas en este caso. El Duomo estaba lleno de murciélagos y aproveché esas presencias para grabar sus sonidos con un eco radar que conseguí, y fotografiarlos con un teleobjetivo que también me prestaron. En paralelo descubro que hay más de mil quinientas especies de murciélagos. Recuerdo que al principio me había propuesto hacer las mil quinientas. Después me pasaron tantas cosas que no llegué. La obra la traje conmigo de regreso y no llegué a mostrarla en Buenos Aires inmediatamente. Luego se documentó para el libro *Artistas argentinos de los 90* y se incorporó a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro).

JF: *Pero yo vi esa obra en Buenos Aires en arteBA.*

MC: Pero mucho después, eso fue en 2001 y la obra es de 1997-1999. En Milán mi taller era un balcón de cincuenta centímetros por un metro y medio. Ahí hice todo, los moldes y la resina. Las piezas no están hechas exactamente a escala pero sí guardé las relaciones entre el tamaño de la cabeza y la membrana auditiva. Las cajas de luces las terminé de imprimir en Argentina, al igual que el video que terminé de editar acá.

Estando en Milán me di cuenta de que quería quedarme más tiempo en Europa. Jorge Macchi había pasado por Italia, y me había contado de los Delfina Studio,¹⁰ una residencia en la que él ya había estado. Así fue como le pide a Mirta Demare (que para mí es una persona clave en esta cuestión), para que me pasara las bases. Delfina era, además de una residencia, un hospedaje para artistas que



Vista del taller en Delfina Studio Trust.
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.
View of the studio at the Delfina Studio Trust.
Photo: Marcela Cabutti.



El padre de la artista trabajando en el mecanismo de una obra, Londres, 1998.
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.
The artist's father working on the mechanism of a work, London, 1998.
Photo: Marcela Cabutti.

tenían muestras en Londres, artistas de la talla de Ilya y Emilia Kabakov. Desayunabas y compartías el café con ellos. Fue una época muy intensa. Vi muestras increíbles. En mi estadía trabajé la serie de fotos que luego exhibí titulada *Move in*. En ese momento me encontraba leyendo a Cortázar nuevamente, “Carta a una señorita en París”, y conocí a Anouchka Grose, una escritora australiana que cuando la vi reconocí en ella a la protagonista de mis fotos, sin duda ella era el personaje del cuento. No tenía muy clara la idea de qué hacer, pero sabía que quería fotografiarla en relación a ese cuento. Después encontré por casualidad la casa que sería perfecta como locación con la ventana *bow window* que necesitaba el relato.

Tenía una cámara Nikon que amaba... Con esa cámara fotografié mucho: los insectos que se estampaban en la trompa del tren que tomaba para ir a la casa de Patricio Forrester, los juegos de luces con la linterna sobre las imágenes de libros...

Retrato de Marcela Cabutti junto con una de las piezas que componen la instalación *Move in*, La Plata, 1999.
Crédito fotográfico: Hernán Rojas.
Marcela Cabutti with one of the pieces from her installation *Move in*, La Plata, 1999.
Photo: Hernán Rojas.



JF: *A la secuencia de fotos le sumaste una pieza motorizada con forma de coneja y cara humana. ¿Es un retrato tuyo?*

MC: En verdad es Anouchka pero veo que somos bastante parecidas...

JF: *A tu regreso presentás el proyecto en La Plata en 1999. ¿La sala del Centro Cultural Islas Malvinas se inauguró con vos?*

MC: Sí, para mí fue un lujo, tenía todo nuevo, impecable. ¡Trabajé mucho en el montaje! Fue un desafío pensar el espacio. Era la primera vez que pensaba una instalación en el marco de un espacio específico. Era volver a reinsertarme en el país y elegí a Marcelo Pacheco para que me acompañara. Lo fui a ver a Espigas con todo el material: la coneja, las fotos. A mí me tocaba ser un poco artista ambulante porque no tenía taller en Buenos Aires.

Después de la inauguración me pasaba todas las horas que podía en la muestra. El control remoto que accionada el movimiento de la coneja lo tenía escondido y esperaba que la gente se acercara para accionarlo. Miraban debajo de la mesa para ver cómo se movía. Lo más emocionante que pasó fue el contacto directo con la gente que me contaba su experiencia de qué significaba para ellos “vomitar conejitos”. En mi caso sabía perfectamente qué representaba para mí. Se acababa de vender mi casa de la infancia, el dibujo donde se movía la coneja era el plano de esa casa, venía de mudanza en mudanza, tenía que adaptarme a nuevos lenguajes, a un nuevo lugar, a nuevos códigos, a una manera de programar las cosas que no estaba en mí, yo fluía de una manera más intuitiva que no era como funcionaban mayormente las cosas. Había vuelto de Londres a fines de 1998, estuve un año y unos meses, y luego de la muestra en el Malvinas me fui a Róterdam en el 2000 por tres meses.

JF: *Y detectaste el fenómeno pato...*

MC: Sí, parto de una idea sencilla, la imagen turística de un pato comiendo patas para arriba en los canales. Había estado en Holanda anteriormente y me acordaba del canal con los patos, esa fue la imagen del inicio. Pensé en el mapa invertido de Joaquín Torres García: estamos yendo al norte pero somos los del sur, ¿o será al revés? ¿Nosotros miramos al revés o nos miran al revés? Todo lo que sucedió después me sobrepasó.

JF: *Para esa altura ya tenías mucha experiencia de interlocución con otros profesionales con obras previas que te dieron background para encarar un proyecto muchísimo más complejo.*

MC: ¡No sé cómo lo hicimos en tres meses! Fui con un papel dibujado, no me llevé ni un motor. Sí había realizado una consulta previa al viaje en el ECAS [Estación de Cría de Animales Silvestres] de La Plata y ubiqué a un especialista en patos y le conté lo que quería desarrollar en Holanda. Me dijo que no lo iba a poder lograr nunca porque no iba a conseguir camuflar ese objeto entre los demás patos.

JF: *¿El proyecto siempre consistió en un pato sumergido registrando los movimientos con una cámara de video?*

MC: Era una cámara de vigilancia, con conexión directa a través del control remoto que se transmitía a un reproductor de video conectado a un televisor. Lo manejaba con un control remoto desde el departamento de Mirta Demare. El proyecto lo hice con Allert Schokker, la pareja de Mirta que era ingeniero. El primer día que lo pusimos en el agua lo apedrearon unos chicos pensando que era un pato que se estaba muriendo y para mí ese episodio fue clave porque había logrado camuflar el dispositivo “pato”.

JF: *¿Y por qué nunca llegó a mostrarse Vogelklas [Desde el culo del pato]?*

MC: Porque para mí es un proyecto muy complicado, de muchas lecturas, en un momento de mucha inestabilidad personal que coincidía con un ánimo social general. Fue muy paralizante, dejé de producir mucho tiempo. Mucho silencio de mi parte...

Casa de Mirta Demare, Róterdam, 2000.
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.
Mirta Demare's house, Rotterdam, 2000.
Photo: Marcela Cabutti.



Marcela Cabutti en el Museo de Ciencias Naturales de Róterdam, 2000.
Marcela Cabutti at the Rotterdam Museum of Natural Sciences, 2000.



Sin embargo para esa misma época me invitan a un intercambio entre la Columbus College Art and Design de Ohio y el Centro Cultural Recoleta. Me llamó Erica Rubinstein para decirme que había un intercambio con una escuela de arte donde desarrollaban la técnica de soplado en cristal. Anteriormente durante mi estadía en Milán ya había hecho la primera pieza de cristal en Murano con Pino Signoretto (quien le hizo las piezas de cristal a Jeff Koons). Mostré la pieza en 1998 en Buenos Aires, en el Recoleta, y ahí Erica la vio. El intercambio consistió en una residencia muy breve. En Ohio hice unos ojos flotantes de una especie de insecto acuático que tenía la capacidad de mirar para arriba y para abajo del agua simultáneamente, en alusión a mi sobrino Tomás, en ese momento de menos de tres años, a quien le habían descubierto un glaucoma.

Marcela Cabutti en Murano en la Vetreria Pino Signoretto, Venecia, 1997.
Crédito fotográfico: Davide Stallone.
Marcela Cabutti in Murano at the Vetreria Pino Signoretto, Venice, 1997.
Photo: Davide Stallone.



La artista trabajando en los talleres de cristal soplado del Columbus College Art & Design, Ohio, 2000.
Obra desarrollada en la estadía en el Columbus College Art & Design, Ohio, 2000.
Work made during the artist's stay at the Columbus College of Art & Design, Ohio, 2000.



City Bell

MC: Regresé de Estados Unidos en medio de un contexto ya muy preocupante. Fue un tiempo de mucho aislamiento. Me instalé en City Bell y comencé a trabajar mucho en joyería para ganarme la vida. Tenía un contacto en Italia y mandaba para allá productos diseñados por mí. También trabajaba en La Plata, tenía alumnos particulares, la facultad... Hice unos reemplazos de clínica de Nicola Costantino cuando ella se fue a la Bienal de San Pablo. Trabajé haciendo piezas para otros artistas como Claudia Fontes o Pati Landen.

Empecé a dar clases con niños y clínica con adultos en 2000, además de las clases de siempre en la facultad. En City Bell encontré un lugar donde me sentía cómoda y trabajé bastante, dedicándole dos o tres días por semana a la docencia. Era mi medio de vida. Todo ese tiempo me había corrido del sistema institucional de las galerías.

Taller de City Bell preparando objetos que se incluyeron en la exposición *La Tierra. Una historia de cambios*, en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, con financiación de la Fundación Antorchas, Center for Latino Initiatives de la Smithsonian Institution, el United States Information Service y la OEA, 2002.

City Bell Studio preparing objects that were included in the exhibition *La Tierra. Una historia de cambios* (The Earth, a History of Change), at the La Plata Museum of Natural Sciences, funded by the Fundación Antorchas, the Smithsonian Center for Latino Initiatives, the United States Information Service and the OEA, 2002.



Con los alumnos desarrollamos experiencias muy interesantes. Yo les proponía diferentes ejercicios y siempre me sorprendía con su producción. En los chicos la construcción volumétrica abstracta es innata. En una época les hice construir sus propios inflables. Trabajaba mucho con láminas de PVC y les proponía dibujar a partir de la transparencia con el otro, como la pizarra mágica de Pipo Pescador, copiar y a su vez deformar...

Luego en 2001 la Secretaría de Cultura de La Plata presentó por primera vez un stand en arteBA con una selección de cuatro artistas locales entre los que me encontraba junto a Juan Pezzani, Andrés Compagnucci y Enzo Oliva. En esa feria me contactó Luisa Pedrouzo y me insistió en volver a trabajar y me invitó a ser parte del staff de su galería. Siempre le agradecí ese gesto porque terminó siendo un espacio muy estimulante para mi trabajo. Allí también conocí a Gustavo Vásquez Ocampo, con quien aprendí a pensar el espacio para lograr un recorrido visual.

Luego me propuso hacer una muestra individual y esa invitación fue estímulo suficiente para que me pusiera a trabajar nuevamente con mucho empeño. Así surgieron las obras que presenté en *City Bell*, buscando una forma que expresara mi realidad del momento, mi entorno más cercano. Mis afectos, mis animales, mis plantas, el lugar, lo que implicaba tomar la decisión de alejarme del centro de la ciudad e instalarme en las afueras. Tampoco era el medio del campo, pero sí fue un momento introspectivo muy interesante. Fue un proceso muy interno donde no había una especulación de ningún tipo. La muestra fue pensada en todos sus detalles y a pesar de la distancia, tanto Luisa como Gustavo vinieron al taller a ver toda la obra.

JF: *Y la muestra combinaba fotografías, objetos...*

MC: Y dibujos. Había varios objetos pequeños que tenían un concentrado de intensidades. Pequeñas escenas muy personales que a su vez evocan recuerdos colectivos. Cualquiera podía sentir una identificación en la maceta de malvones...

JF: *Tenía un tono nostálgico muy marcado. También en ese momento aparece tu interés por la botánica.*

MC: En verdad el interés por la botánica estuvo siempre. Creo que te conté que teníamos microscopio en mi casa de la infancia y con mis hermanos analizábamos todo lo que encontrábamos.

JF: *Sí, pero formalmente empezó a aparecer en tu obra con más claridad a partir de esa muestra.*

MC: Sí, lo que me gustó de esa muestra fue el juego de recursos espaciales. Me interesaba mostrar la fotografía pero no como fotografía. Estaba fotografiando objetos que a su vez les ponía objetos tridimensionales.

JF: *Sí, claramente la fotografía salía de un lugar de registro, era el telón de fondo de una indagación espacial o ficcional. A su vez mostrabas estados de transformación de la materia, en línea con las investigaciones de Grippio.*

MC: Sí, y también después, cuando vi la retrospectiva de Liliana Porter en el Recoleta¹¹ me di cuenta de que, sin saberlo, compartíamos indagaciones similares.

Fue un tiempo en que me volví a enamorar del arte. Volví a tener esa gran pulsión por el hacer. Además implicaba para mí una forma de regresar al medio después de mucho tiempo. Entre 1997 y el 2001 prácticamente no estuve en Argentina. Luego le siguió la crisis que nos obligó a reprogramarnos.

JF: *Lo que noto con este trabajo es una especie de cambio de estrategia. Tus últimos trabajos habían sido de mucho esfuerzo, mucha investigación, mucha escena preparatoria, y este era una vuelta a la materia, a la reflexión, una instancia un poco más intuitiva. El pato es una especie de hipérbole de lo proyectual, esa escena de investigación entre erudita y delirante, una serie de indicios que podían confluír en muchos lados; y después, el desarrollo de un objeto con robótica y el sistema de cámaras y demás.*

MC: Lo que necesité, y que tuvo que ver con el tiempo de formación en el exterior, fue concentrar los recursos en mí misma. Había recibido muchísima información y tenía que volver a empezar desde algún lugar diferente. Podría haber tomado otras decisiones, pero en ese momento necesitaba una instancia afectiva y un proceso interno de contención en mí misma.

JF: *Eso es evidente porque no es un trabajo especulativo.*

MC: Los proyectos en los cuales uno trabaja con instituciones son lugares de negociación, son todavía más difíciles. Hay veces que puedo afrontarlos y otras, no. La muestra en la Galería Pedrouzo tuvo un tono completamente distinto.

JF: *¿Cuándo sentís que retomaste una plataforma similar a los proyectos que desarrollaste en los noventa?*

MC: Durante el año 2009 con la Residencia de Arte e Industria del Museo Castagnino-Macro en la Cristalería San Carlos en la provincia de Santa Fe. La modalidad de trabajo fue explorar mucho lo material y sus posibilidades formales, que si bien sucede en un espacio fabril, funciona como un taller. Allí te preparan un espacio, tengo un mini taller dentro del espacio y tiempo fabril. En la cristalería hay un trabajo artesanal que aún se conserva, hay una división del trabajo por área con conocimientos específicos. La organización es empresarial, pero con una cuota de improvisación y flexibilidad que implican los oficios artesanales.

Uno llega por poco tiempo y hay mucho contacto, mucho intercambio de saberes todo el tiempo. Cuando un artesano, después de hablar de arte, me decía “yo ya no miro la copa del mismo modo”, para mí funciona como un gran logro, casi como un acto de enriquecimiento mutuo. Este tipo de experiencias están en la base de la “Residencia para artistas. Programa Arte e Industria del Museo del Ladrillo” que coordino en La Plata desde 2013.

En simultáneo estaba trabajando con el premio de Arnet donde presenté *Pasionaria*. El mismo año fue la obra del Lago Iseo, en Italia.

JF: *A todo esto, Francesca, tu hija, ya había nacido el año anterior...*

MC: Ella nació en 2007. Pero ahí es interesante poder conjugar todo. Luego de lo que te conté de la cristalería, inicio un proceso (que aún hoy sigue) de colaboración con una cooperativa metalúrgica donde se vuelven a establecer procesos de intercambio de saberes y de aprendizaje. Te cuento una anécdota esclarecedora: de un día para el otro, dejo en la metalúrgica una flor pasionaria tridimensional hecha en epoxi para que la llevaran a escala utilizando el escalímetro y el compás de precisión. Me pareció una tarea que podía delegar. ¡Hicieron un boceto en escala 1 en 1 del posible elemento central de la flor y cuando llegué no lo podía creer! ¡Era un misil!, ¡el centro de una flor era un misil! Estoy siempre en todo momento pero me pareció que era una cosa que ellos podían manejar solos sin mi presencia. Allí recordé algo importante que mi abuelo decía: “el que manda es el ojo”. Vos podés llevar a escala perfectamente un objeto y en un momento vas a tener que modificarlo para que pueda funcionar al nivel de lectura de la visión humana.

Durante ese año estuve trabajando en tres espacios externos a mi taller. Venía de la muestra *City Bell*, luego hice *Jardines y Jardines. Mañana tarde y noche* (2006) en la Galería 713.

JF: *Con Julia Grosso, la directora de la Galería 713, ya tenías un vínculo de más tiempo.*

Cristalería San Carlos, provincia de Santa Fe, 2010.
Crédito fotográfico: Marcela Cabutti.

Cristalería San Carlos, Province of Santa Fe, 2010.
Photo: Marcela Cabutti.



Inauguración *Pasionaria*, Dique 4 de Puerto Madero, Buenos Aires, 2009. Marcela Cabutti junto con su hija Francesca, Florencia Braga Menéndez, Adriana Lauria, Mercedes Casanegra, Nicolás García Urriburu y el Arquitecto Alfredo Garay.

Crédito fotográfico: Promover SA.

Presentation of *Pasionaria*, Dique 4, Puerto Madero, Buenos Aires, 2009. Marcela Cabutti together with her daughter Francesca, Florencia Braga Menéndez, Adriana Lauria, Mercedes Casanegra, Nicolás García Urriburu and the architect Alfredo Garay.

Photo: Promover SA.



MC: 713 Arte Contemporáneo en calle Defensa fue un proyecto que tuvo varias etapas. Desde negocio de objetos de diseño de autor en Dios los cría en City Bell, en 2003, a Espacio Ecléctico en Palermo, en 2005. Un tiempo después, cuando Luisa Pedrouzo cerró la galería, yo me incorporé a 713 como artista de su staff. Lo importante de este proyecto fue la impronta colectiva de los artistas que participaron. Todos trabajábamos para un mismo proyecto de galería: para mí fue un proceso muy enriquecedor, otra energía, otra gente. La galería dio muchas oportunidades, corrió muchos riesgos.

El diluvio

JF: *En 713 también presentaste tu exposición Mira cuántos barcos aún navegan! en 2008.*

MC: Fue una muestra muy dialogada con Lara Marmor que fue su curadora. Un proceso exquisito en el sentido de la mirada, de la generosidad, del tiempo, del aprendizaje de cómo ella pensaba las cosas. Ese fue el estilo de la galería: una manera de trabajo que se había propuesto Julia [Grosso].

A mediados de 2007 ya tenía la fecha de mi muestra para el año próximo. Me gusta trabajar con tiempo y, en febrero de 2008, después de cinco años de estar restaurando con mis propias manos mi casa-taller de Villa Elisa, se produjo una tremenda inundación y todo quedó bajo el agua. ¡Todo el trabajo de todo este tiempo sumergido! En este contexto tenía que armar una muestra que estaba apuntando en alguna dirección similar a lo que podría haber sido el mismo espíritu de *City Bell* o *Jardines...*, pero luego del agua ese proyecto entró en crisis. Francesca era una bebé muy chiquita, la inundación, muertos... parecía vaticinar lo que luego sucedió a gran escala en la ciudad de La Plata en abril de 2013.

No sabía cuál era el lugar desde dónde decir, y lo fui descubriendo. Recuerdo que estaba leyendo *Lo bello y lo triste* de [Yasunari] Kawabata y se me presentó la imagen que concentraba esa sensación interna que tenía desde hacía mucho tiempo. Junto con la inundación se había producido un hecho muy dramático para mí, como fue la muerte de una gran amiga. Creo que fue un momento de inflexión más que artístico, de vida. A pesar de que ya había recibido los golpes de las pérdidas personales, esta era otra dimensión.

Con la obra terminada y exhibida se inició un proceso inesperado de muchísimo placer y repercusión que no me atravesó únicamente a mí. Eso fue lo más gratificante de ese proyecto: que se mostró muchas veces después. Como la insignificancia de esa piecita del malvón de la muestra del 2003, que pudo evocar en una pequeña escala un rincón de mi infancia, sin querer se volvió un lugar de mucha identificación colectiva a partir de esta instalación.

Taller de Villa Elisa preparando la obra *Jardines Flotantes Post Monet (Nenúfares)* para el Municipio de Tigre, 2013.
Crédito fotográfico: Mario Moltedo.

At the Villa Elisa Studio preparing the artwork *Jardines Flotantes Post Monet (Nenúfares)* (Floating Gardens after Monet (Waterlilies)) for the Municipality of Tigre, 2013.
Photo: Mario Moltedo.



Emplazamiento instalación *Mira cuántos barcos aún navegan!*, Pisogne, Costanera del Lago Iseo, Italia, 2009. Crédito fotográfico: Federico Acuto.

Installation of the work *Mira cuántos barcos aún navegan!* (Look at all the Boats Still Sailing!), Pisogne, shore of Lake Iseo, Italy, 2009.

Photo: Federico Acuto.



JF: *Tuvo muchas derivaciones, no solo a través de la itinerancia del proyecto expositivo, sino por medio de la plataforma educativa que desarrollaste.*

MC: Eso surge de manera natural. Un estudio de arquitectura de Italia vio la obra y me propuso presentarlo en la costanera del Lago Iseo, al norte de Milán, en el paseo peatonal que estaban rehabilitando. Y pensé una manera de vinculación con la comunidad educativa del lugar, a quienes no conozco y que tampoco tenía mucho tiempo para hacerlo. A la gente le pedí que escribiera en un barco de papel de manera anónima algún deseo que no se compre con dinero. A raíz de las respuestas que obtuve (que todas me sorprendieron muchísimo y superaron mis expectativas), el proyecto se volvió independiente. Tuvo tanta fuerza que se transformó en un proyecto paralelo.

JF: *Es que la propuesta ofrece una situación de juego, porque también es como un viaje directo a la infancia.*

MC: Uno imagina una cosa y después el proyecto te deja de pertenecer. Quizás ese excedente de lo artístico puede ser lo constitutivo. Son instancias que no puedo hacer todo el tiempo.

JF: *Y es un work in progress... Cuando aparece la coyuntura y el contexto adecuado, se actualiza.*

Construyendo con el aire

JF: *En otro orden de cosas, y más próximos al presente, ¿cómo surge tu vínculo con la Galería Del Infinito, con quienes trabajás actualmente?*

MC: Cuando cerró la Galería 713, surgió el contacto con Estela Totah. Entonces decidí sumarme con el proyecto en carpeta de este libro que logró tomar impulso tiempo después gracias a la gestión de la galería. En 2013 presenté *La constatación de las formas*, mi primera muestra individual en Del Infinito. Venía muy entusiasmada trabajando con la fábrica de ladrillo Ctibor de La Plata y pensé que ese material sería el adecuado para abordar un proyecto con características más instalacionistas.

JF: *En el primer encuentro de esta larga conversación me hablaste de tu fantasía de poder respirar bajo el agua y la sensación que te generaba desde chica, una mezcla de fascinación y terror a la vez. Creo que el intento de apresar el aire recorre toda tu obra. El aire también lo veo en la combustión del ladrillo, y no solo en las formas más evidentes como puede ser el PVC o el cristal.*

MC: Cuando empiezo a trabajar en la muestra *Octas* (2012), que fue una muestra muy querida para mí, descubro lo que contás. Ahora estoy trabajando para un espacio grande, el stand de la Galería

Taller de Villa Elisa trabajando en *Menos existen en un solo lugar*, proyecto desarrollado para el Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Buenos Aires, 2014. Crédito fotográfico: Mario Moltedo.

Villa Elisa Studio: working of *Menos existen en un solo lugar* (Less Exists in One Place), a project created for the Espacio de Arte at the Fundación OSDE, Buenos Aires, 2014. Photo: Mario Moltedo.



Del Infinito en arteBA, donde estoy uniendo esa cuestión de la arquitectura, del inflable, las columnas, el cristal y el ladrillo.

No es casualidad que en este momento me retrotraiga a un momento de proyecciones y expectativas de cuando estaba embarazada. Las imágenes que tengo actualmente en mi cabeza provienen de la mitología griega y de su sistema visual: la columna, el sostén.

JF: *Bueno, se trata de un momento muy fundacional de las ciencias, cuando la astronomía y la astrología eran parte de un mismo sistema de pensamiento.*

Y pensando hacia adelante, ¿cómo proyectás tu trabajo desde este presente que te encuentra revisando tu obra para tu primer libro monográfico y a la vez produciendo activamente?

MC: Necesité volver al taller, estar más tiempo. Había estado ocupada en otras cuestiones personales como decisión, y ahora tengo que concentrarme nuevamente y tratar de dedicarme exclusivamente a esto.

Estoy disfrutando el crecimiento de mi hija, a quien que ya puedo soltar un poquito la mano y sé que va a caminar, y dedicarme al arte con la misma intensidad que lo hice en algún momento de la vida.

Me di cuenta de que me encanta ir a la fábrica a trabajar, me encanta descontextualizar mi trabajo, hablar con otra gente que no tiene nada que ver con lo artístico, juntarme con una ingeniera y que me explique dónde es el punto de fricción de una pieza, que yo intuitivamente me puedo dar cuenta, pero que me encanta que alguien me explique. Siento que me estoy volviendo detallista y

Ilustración de tapa del libro *Tránsito de Venus*. 1874.

Cover illustration from the book *Transit of Venus*. 1874.

Una de las últimas fotografías de la artista con su padre en la inauguración de la escultura *Homenaje al Cardo*, Rafaela, provincia de Santa Fe, 2015.

Crédito fotográfico: Mario Moltedo.

One of the last photographs of the artist with her father at the presentation of her sculpture *Homenaje al Cardo* (Homage to the Thistle), Rafaela, Province of Santa Fe, 2015.

Photo: Mario Moltedo.



más aguda. Una amiga me dice que siempre que me hundí, desde el submarino saqué algo. Es una imagen que me da confianza.

En este tiempo tallé con ladrillitos un perro alado que tiene ojos de muñeca. Hay algo que se repite, una pulsión muy primitiva. Aparecieron una imágenes de 1874 de una serie de ilustraciones del paso de Venus, es la abstracción pura del amor.

Sin quererlo, me di cuenta de que estoy escribiendo un montón, uniendo ideas e imágenes. No es casual que en este momento uno vaya hacia el origen, y si bien me da un poco de temor el hecho de volver hacia atrás con un recurso conocido, lo cierto es que en verdad lo estoy viviendo como si fuera desconocido.

Notas

¹ La entrevista se realizó los días 2 y 18 de marzo, y el 15 de abril de 2016.

² Fue director técnico en el laboratorio de música electroacústica del Instituto Di Tella y concluyó su carrera siendo director del Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta hasta su muerte en 2005.

³ Rubén Elosegui había nacido en La Plata en 1925 y murió en 1991 en la misma ciudad.

⁴ Patricia Stokoe (1919-1996), fue una bailarina y pedagoga, creadora de la Expresión Corporal-Danza y de la Sensopercepción.

⁵ La arquitecta Ana María Gualtieri es la responsable del Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata desde su creación en 1997, por iniciativa del propio artista antes de su muerte.

⁶ En 1987 se creó la Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, organismo que impulsó dos años después la Primera Bienal de Arte Joven, a la que le siguieron las ediciones de 1991 y 1993.

⁷ Creado en 1994, el Taller de Barracas fue un espacio destinado a la formación de artistas jóvenes dirigido por Luis Fernando Benedit, Pablo Suárez y Ricardo Longhini, y financiado por la Fundación Antorchas. La iniciativa contó con dos ediciones en 1994-1995 y 1996-1997. Algunos de los artistas que integraron la primera edición fueron Carlota Beltrame, Nicola Costantino, Mónica Girón, Analía Segal, Beto de Volder, Leandro Erlich, Claudia Fontes, Laura Ripa, Gabriel Ezquerro y Patricia Landen. En la segunda convocatoria participaron Alicia Herrero, Martín Di Girolamo, Alfredo Londaibere y Karina el Azem, entre otros. Ricardo Longhini no participó de la segunda edición quedando a cargo del proyecto Benedit, Suárez y Nicola Costantino.

⁸ El programa artístico curatorial que desarrolló Jorge Gumier Maier al frente de la galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas entre 1989 y 1996 se organizó en torno a ciertas ideas románticas sobre el arte que resaltaban la subjetividad, el hacer artesanal, la inmediatez perceptiva, y en consecuencia denostaban los protocolos profesionales que comenzaban a regular la práctica artística en la escena global de aquellos años.

⁹ En 1997 el legendario Premio Braque decidió cambiar su estrategia. En alianza con la Fundación Banco Patricios, y por iniciativa de Jack Batho (el recién llegado Consejero Cultural de la Embajada de Francia), decide convocar a cuatro jóvenes curadores y cambiar totalmente las modalidades de selección. Esta tarea quedó en manos de Fabián Lebenglik, Fernando Farina, Marcelo Pacheco e Inés Katzeinstein, quienes invitaron a los siguientes artistas: Ariadna Pastorini, Marcela Cabutti, Leonardo Battistelli, Raúl Flores, Ruy Krygier, Leonal Luna, Nicola Costantino, Karina El Azem, Marcela Astorga, Marcela Mouján, Martín Di Paola, Emiliano Miliyo, Alejandra Seeber, Gastón Duprat, entre otros, y Lux Lindner quien obtiene el primer premio.

¹⁰ Delfina Studio Trust es un espacio de arte contemporáneo destinado a residencias de artistas internacionales creado en 1988, que ocupa las instalaciones de una vieja fábrica de chocolates en la zona de Bankside, en el centro de Londres. Desde sus comienzos fue una institución que dinamizó la escena londinense a través de su política de mecenazgo que apoyó muchos proyectos de artistas latinoamericanos. Además de artistas como Jorge Macchi, circularon Mona Hatoum, Mark Wallinger, Damien Hirst, Michael Joo, Pierre Bismurth, Twin Gabriel, Lluís Hortalá y Karen Kilimnik, con quienes Marcela Cabutti frecuentaba The Groucho Club invitados por Damien Hirst.

¹¹ La exposición se llamó *Fotografía y ficción* y se realizó en el Centro Cultural Recoleta a finales de 2003, con curaduría de Inés Katzeinstein.





www.cabutti.com

TÍTULOS OBTENIDOS

1997

Maestría en Design e Bionica, Centro di Ricerche, Istituto Europeo di Design, Milán, Italia.

1992-94

Licenciada en Artes Plásticas, Orientación Escultura, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

1987-91

Profesora en Artes Plásticas Orientación Escultura, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

1987-91

Profesora de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

1981-86

Bachiller Especializado en Artes Plásticas, Orientación Escultura, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP.

1984-86

Maestra Especial de Dibujo, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP.

BECAS

2009

Residencia en Cristalería San Carlos, Santa Fe, Museo Castagnino-Macro, Rosario.

2000

Residencia en Duende Studios (enero-abril), Fundación Médici, Róterdam, Holanda.

2000

Residencia en vidrio soplado en Columbus College Art & Design, Ohio, EE. UU.

1997-98

Becaria del Delfina Studio Trust, Londres, Inglaterra.

1997-98

Becaria de la Fundación Antorchas para perfeccionarse en Escultura en Italia e Inglaterra.

1995-97

Becaria de la Fundación Antorchas para participar del taller de perfeccionamiento en

Escultura, objeto artístico e instalaciones del Taller de Barracas, a cargo de los artistas Luis F. Benedit y Pablo Suárez, Buenos Aires.

PREMIOS

2013

Igualdad Cultural, Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires.

2011

Primer Premio Adquisición Salón Municipal Artes del Fuego, Mumart, La Plata.

2011

Segundo Premio Adquisición, XV Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales, Buenos Aires.

2010

Mención del Jurado, LXIV Salón Nacional de Rosario, Museo Castagnino-Macro, Rosario.

2009

Primer Premio Adquisición, Premio Arnet a Cielo Abierto, Esculturas e Instalaciones, Buenos Aires.

2005

Premio Regional Adquisición, sección Esculturas y Objetos, Premio Argentino de Artes Visuales, Fundación OSDE, Buenos Aires.

1993

Primer Premio Bial de Arte Joven, sección Escultura, Buenos Aires.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2014

La constatación de las formas, Galería Del Infinito, Buenos Aires.

Menos existen en un solo lugar, Fundación OSDE, Buenos Aires.

2013

Proyecto Barcos-Deseos, actividad e instalación participativa *30 años de democracia*, Escuela French y Beruti, N° 6, Buenos Aires.

Taller de Flores Naturales y Juego de Pasionarias, *La hora de Clarice*, Museo del Libro y de La Lengua, Buenos Aires.

2012

Octas, 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

Octas, Museo del Ladrillo, Fundación Espacio Ctibor, La Plata.

Proyecto Barcos-Deseos, actividad e instalación participativa en IUNA y Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA).

Juego de Pasionarias, Espacio Arnet, arteBA, Museo de Arte de Tigre.

2011

Proyecto Barcos-Deseos, actividad e instalación participativa en las ciudades de Corrientes, Itatí, Monte Caseros y Paso de los Libres, Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes; en I Simposio Nacional de Escultores, Centro Cultural Comodoro Rivadavia, Comodoro Rivadavia; en la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

2010

14 Elementos en Pugna, 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires; Museo Castagnino-Macro, Rosario; Fundación OSDE, La Plata.

Proyecto Barcos-Deseos, video e instalación participativa, UNLP.

2009

Proyecto Barcos-Deseos, video e instalación participativa, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata.

Mira cuántos barcos aún navegan!, Residencia Corazón, La Plata; Teatro Auditorium, Mar del Plata.

Ricordati, le barche navigano ancora!, emplazamiento de la obra en Pisogne, costanera del Lago Iseo, Italia.

2008

Mira cuántos barcos aún navegan!, 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

2006

Jardines y Jardines. Mañana, tarde y noche, 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

2005

Historias de los dibujos, Macaya & Suárez Batán, Buenos Aires.

2003

City Bell, Galería Luisa Pedrouzo, Buenos Aires.

2000

Bat, Studio Maria Cilena, Milán, Italia.

1999

Move in, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata.

1995

Esculturas y Objetos, Galería Alberto Elía, Buenos Aires.

1993

Templo, Centro de Arte Visuales, La Plata.

Insectos de la vida cotidiana, Liberarte, Buenos Aires.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

(selección)

2014

El Museo de los Mundos Imaginarios, curaduría: Rodrigo Alonso, MAR, Mar del Plata.

Territorios conmovidos, curaduría: Lucía Savloff, MACLA, La Plata.

2012

El cristal del arte, curaduría: Jesica Savino, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

2011

About Change, The World Bank Art Program, Washington DC, EE. UU.

Proyecto Barcos-Deseos, Espacio Arnet, arteBA, Buenos Aires.

Estados de la materia II, curaduría: Mercedes Casanegra, Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires.

De regreso al paraíso, curaduría: Magdalena Mosquera y María Menegazzo Cané, Espacio Itaú Cultural, Buenos Aires.

Deseos Mutantes, curaduría: Julia Grosso, 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

Divergencias y convergencias en el paisaje contemporáneo, curaduría: Natalia Giglietti y Francisco Lemus, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

Olio y Cabutti, curaduría: Elián Epeloa, Fundación OSDE, La Plata.

2009

Self Fiction, curaduría: Jorge Sepúlveda T., Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

2008

Blanco, Sala Emilio Pettoruti, Teatro Argentino, La Plata.

2007

Argentine Arcadia, curaduría: Gavin Spanierman, Spanierman Gallery, Nueva York, EE. UU.

2006

Naturaleza Artificial, VII edición, Visiones Contemporáneas sobre Paisaje, Naturaleza y Entorno, curaduría: Marcelo de la Fuente, La Casona de los Olivera, Buenos Aires.

Sistema Natural, curaduría: Marcelo de la Fuente, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Llueve. Es de siesta de Mónica Millán, artista invitada, Galería Zavaleta Lab, Buenos Aires.

Estudio Abierto, Palacio de Correos, Buenos Aires.

La Hiedra de Ana Gallardo, artista invitada, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires.

2005

Colección Alberto Elía – Mario Robirosa: un momento del arte argentino, Teatro Argentino, La Plata.

2004

Neruda, Instituto Ítalo-Latino Americano, Roma, Italia.

2003

For All, Vestfossen Kunstlaboratorium, Oslo, Noruega.

Artistas argentinos de los 90, arteBA, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

2002

Estudio Abierto. Abasto, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.

2001

Exposición Inaugural II, Galería Luisa Pedrouzo, Buenos Aires.

ArteBA, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata, Predio Ferial de Palermo, Buenos Aires.

Premio Cultural Chandon, Museo Castagnino-Macro, Rosario.

Proyecto Exploratorio (muestra de objetos), curaduría: Florencia Suárez Guerrini y Berenice Gustavino, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata; Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Más allá de la luz (fotografías), curaduría: Yuyo Noé, Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

2000

The Family, Studio Maria Cilena, Milán, Italia.

Open Ateliers, Duende Studios, Fundación Médici, Róterdam, Holanda.

Luci e Ombre, Expo 2000, Torino, Italia.

1997

Premio Braque, auspiciado por la Embajada de Francia, Banco Patricios, Buenos Aires.

1995

Indumentaria Inflable-Proyecto Pur Pur, Exhibición Internacional Multimedia, Erotismo en las Artes, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Poesías Inflables-Revista Experimental Plages (Francia), arteBA, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Exposición del Taller de Barracas, Librería Clásica y Moderna, Buenos Aires.

Exposición AEIOU (objetos, escenografías e instalaciones), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Desde el año 2000 participa de ferias de arte como arteBA, MIART (Milán), RIPARTE (Roma), ARCO (Madrid), Ch.ACO (Chile), ARTBO (Colombia), ArtLima (Perú).

OBRAS EN ESPACIOS PÚBLICOS

Pasionaria (2009), Dique 4 Puerto Madero, Buenos Aires.

Mira cuántos barcos aún navegan! (2009), Pisogne, Lago Iseo, Italia.

Flor del Secreto (2011), Museo de Arte de Tigre.

Homenaje al Cardo (2015), Rafaela, provincia de Santa Fe.

Jardines Flotantes Post Monet (Nenúfares) (2013/2016), Tigre.

OBRAS EN COLECCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS

Museo Castagnino-Macro de Rosario.
Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro de Tucumán.
Centro Cultural Comodoro Rivadavia.
Museo de Arte Municipal de La Plata.
Fundación Federico Jorge Klemm.
Fundación OSDE.

OTRAS ACTIVIDADES RECIENTES

(selección)

Desde 2013: coordinadora general de la Residencia para Artistas, Museo del Ladrillo, Programa Arte e Industria, Fundación Espacio Ctibor, La Plata.

Desde 2012: tutora de tesis de Escultura para la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Desde 1991: docente de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

BIBLIOGRAFÍA

Natalia Font y Soledad Montañez, *The Garden of Earthly Delights: Essays on the Work of Marosa di Giorgio* (*El jardín de las delicias: ensayos acerca de la obra de Marosa di Giorgio*), Cambridge Scholars Publishing, 2015, en edición.

Herrera, María José, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2014, pp. 303, 337 y 338.

Ríos, Clara, “Perfiles. Marcela Cabutti”, en AAVV, *Mapa de las artes*, #45, Buenos Aires, 2014, pp. 46-51.

Savloff, Lucía, “Territorios conmovidos. Algunas reflexiones”, en AAVV, *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, año 1, n° 1, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2014, pp. 36-40.

AAVV, *Residencia en el mundo*, Rosario, Museo Castagnino-Macro, 2011, pp. 23-29.

Kartofel, Graciela, “Graciela Olio y Marcela Cabutti”, en *ArtNexus*, #80, marzo-mayo, Bogotá, 2011, pp. 91-92.

AAVV, *Poéticas Contemporáneas. Itinerario de las artes visuales en Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 104.

Carlón, Mario, “La mediatización ‘del mundo del arte’”, en *Mediatización, sociedad y sentido: diálogos entre Brasil y Argentina*, Rosario, UNR, agosto 2010, pp. 187-215.

De Marciani, Julieta (ed. fotográfica), *La Universidad en el Centenario*, La Plata, Programa Bicentenario de la UNLP, 2010.

Suárez Guerrini, Florencia; Gustavino, Berenice; Correbo, María Noel y Matewecki, Natalia, *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Papers Editores, 2010, pp. 27-37.

AAVV, *Transacciones filosóficas*, Buenos Aires, Uqbar Foundation-Cepia, 2009, pp. 98-107.

AAVV, *Estudio Abierto: experiencias de arte y cultura contemporánea en Buenos Aires 2000-2006*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 125-182.

AAVV, *Ramona*, # 80, mayo 2008, p. 19.

Dalsson, Pia, “Sorpresas”, en *Ventizca*, 7ª edición, Buenos Aires, invierno 2008, p. 13.

Conti, Viana, “La tercera dimensión de la memoria”, 2005, <<http://www.cabutti.com/2003-obra-a.html>>.

López Anaya, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005, pp. 539, 542-543 y 573.

AAVV, *Artistas argentinos de los 90*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 140-141.

CATÁLOGOS

(selección)

Igualdad Cultural. 100 artistas, 10 museos, Programa Nacional de Adquisiciones de Obras de Arte Contemporáneo 2013-2014, 2014, p. 212.

Artes Visuales 2012, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2013, pp. 74-75.

El cristal del arte, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2012, pp. 2-3.

About Change in Latin America and the Caribbean, The World Bank Art Program, 2011, p. 14.

Catálogo de Galaac, Buenos Aires, Asociación de Galerías Argentinas Arte Contemporáneo, 2010, pp. 22-23.

Premio Arnet a Cielo Abierto 2009, Buenos Aires, 2009, pp. 22-23.

Geumgang Nature Art pre-Biennale Nature Peace Korea, Korea, 2009, pp. 140-141.

Colección Premio Argentino a las Artes Visuales OSDE, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2005, p. 29.

Catálogo de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario, Museo Castagnino-Macro, 2004, p. 59.

Colección Alberto Elía – Mario Robirosa, Buenos Aires, 2004, p. 108.

ACADEMIC QUALIFICATIONS

1997

Masters in Design and Bionics, Centro di Ricerche, Istituto Europeo di Design, Milan, Italy.

1992-94

Bachelor's Degree in Fine Art, Specializing in Sculpture, Faculty of Fine Art, Universidad Nacional de La Plata.

1987-91

Professor of Fine Art, Specializing in Sculpture, Faculty of Fine Art, UNLP.

1987-91

Professor of History of the Visual Arts, Faculty of Fine Art, UNLP.

1981-86

Special Secondary School Course in Fine Art, Specializing in Sculpture, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP.

1984-86

Special Teaching Degree in Drawing, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP.

GRANTS AND RESIDENCES

2009

Residence at Cristalería San Carlos, Santa Fe, Museo Castagnino-Macro, Rosario.

2000

Residence at Duende Studios (January-April), Medici Foundation, Rotterdam, The Netherlands.

2000

Glassblowing residence at Columbus College of Art & Design, Ohio, USA.

1997-98

Grant from the Delfina Studio Trust, London, UK.

1997-98

Grant from the Fundación Antorchas to perfect sculptural techniques in Italy and the UK.

1995-97

Grant from the Fundación Antorchas to take part in the finishing workshop in sculpture, artistic objects and installations at the Taller de Barracas, overseen by the artists Luis F. Bénédict and Pablo Suárez, Buenos Aires.

AWARDS

2013

Cultural Equality, Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires.

2011

First Acquisition Prize Salón Municipal Artes del Fuego, Mumart, La Plata.

2011

Second Acquisition Prize, 15th Premio Federico Jorge Klemm a las Artes Visuales, Buenos Aires.

2010

Special Mention from the Jury, LXIV Salón Nacional de Rosario, Museo Castagnino-Macro, Rosario.

2009

First Acquisition Prize, Premio Arnet a Cielo Abierto, Esculturas e Instalaciones, Buenos Aires.

2005

Regional Acquisition Prize, Sculpture and Objects category, Premio Argentino de Artes Visuales, Fundación OSDE, Buenos Aires.

1993

First Prize, Young Artists Biennial, Sculpture category, Buenos Aires.

INDIVIDUAL EXHIBITIONS

2014

La constatación de las formas (Proving the Forms), Galería Del Infinito, Buenos Aires.

Menos existen en un solo lugar (Less Exists in One Place), Fundación OSDE, Buenos Aires.

2013

Proyecto Barcos-Deseos (Boats-Wishes Project), activity and participative installation 30 años de democracia (30 years of democracy), Escuela French y Beruti, N° 6, Buenos Aires.

Taller de Flores Naturales y Juego de Pasionarias (Workshop on Natural Flowers and Passion Flowers Kits), La hora de Clarice, Museo del Libro y de La Lengua, Buenos Aires.

2012

Octas, 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

Octas, Museo del Ladrillo, Fundación Espacio Ctibor, La Plata.

Proyecto Barcos-Deseos (Boats-Wishes Project), activity and participative installation at the IUNA and the Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (former ESMA).

Juego de Pasionarias (Passion Flowers Kits), Espacio Arnet, arteBA, Museo de Arte de Tigre.

2011

Proyecto Barcos-Deseos (Boats-Wishes Project), activity and installation in the towns of Corrientes, Itatí, Monte Caseros and Paso de los Libres, Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes; at the First National Symposium of Sculptors, Centro Cultural Comodoro Rivadavia, Comodoro Rivadavia; at the the Faculty of Fine Art, UNLP.

2010

14 Elementos en Pugna (14 Struggling

Elements), 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires; Museo Castagnino-Macro, Rosario; Fundación OSDE, La Plata.

Proyecto Barcos-Deseos (Boats-Wishes Project), video and participative installation, UNLP.

2009

Proyecto Barcos-Deseos (Boats-Wishes Project), video and participative installation, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata.

Mira cuántos barcos aún navegan! (Look at all the Boats Still Sailing!), Residencia Corazón, La Plata; Teatro Auditorium, Mar del Plata.

Ricordati, le barche navigano ancora! (Look at all the Boats Still Sailing!), installation of the artwork in Pisogne, Lake Iseo, Italy.

2008

Mira cuántos barcos aún navegan! (Look at all the Boats Still Sailing!), 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

2006

Jardines y Jardines. Mañana, tarde y noche (Gardens and Gardens. Morning, Noon and Night), 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

2005

Historias de los dibujos (The Stories of Drawings), Macaya & Suárez Batán, Buenos Aires.

2003

City Bell, Galería Luisa Pedrouzo, Buenos Aires.

2000

Bat, Studio Maria Cilena, Milan, Italy.

1999

Move in, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata.

1995

Esculturas y Objetos (Sculptures and Objects), Galería Alberto Elía, Buenos Aires.

1993

Templo (Temple), Centro de Arte Visuales, La Plata.

Insectos de la vida cotidiana (Insects from Everyday Life), Liberarte, Buenos Aires.

COLLECTIVE EXHIBITIONS

(selection)

2014

El Museo de los Mundos Imaginarios (The Museum of Imaginary Worlds), curated by Rodrigo Alonso, MAR, Mar del Plata.

Territorios conmovidos (Moving Territories), curated by Lucía Savloff, MACLA, La Plata.

2012

El cristal del arte (Art Crystal), curated by Jesica Savino, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

2011

About Change, The World Bank Art Program, Washington DC, USA.

Proyecto Barcos-Deseos (Boats-Wishes Project), Espacio Arnet, arteBA, Buenos Aires.

Estados de la materia II (States of the Matter II), curated by Mercedes Casanegra, Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires.

De regreso al paraíso (Return to Paradise), curated by Magdalena Mosquera and María Menegazzo Cané, Espacio Itaú Cultural, Buenos Aires.

Deseos Mutantes (Mutant Desires), curated by Julia Grosso, 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

Divergencias y convergencias en el paisaje contemporáneo (Convergence and Divergence in the Contemporary Landscape), curated by Natalia Giglietti and Francisco Lemus, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

Olio y Cabutti, curated by Elián Epeloa, Fundación OSDE, La Plata.

2009

Self Fiction, curated by Jorge Sepúlveda T., Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

2008

Blanco (White), Sala Emilio Pettoruti, Teatro Argentino, La Plata.

2007

Argentine Arcadia, curated by Gavin Spanierman, Spanierman Gallery, New York, USA.

2006

Naturaleza Artificial (Artificial Nature), 7th Edition, Contemporary Visions of Landscape, Nature and its Surroundings, curated by Marcelo de la Fuente, La Casona de los Olivera, Buenos Aires.

Sistema Natural (Natural System), curated by Marcelo de la Fuente, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Llueve. Es de siesta (It's Raining. Time for a Siesta) by Mónica Millán, guest artist, Galería Zavaleta Lab, Buenos Aires.

Estudio Abierto (Open Studio), Palacio de Correos, Buenos Aires.

La Hiedra (Ivy) by Ana Gallardo, guest artist, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires.

2005

Colección Alberto Elía – Mario Robirosa: un momento del arte argentino (Alberto Elía – Mario Robirosa: a moment in Argentine Art), Teatro Argentino, La Plata.

2004

Neruda, Istituto Italo Latino Americano, Rome, Italy.

2003

For All, Vestfossen Kunstlaboratorium, Oslo, Norway.

Artistas argentinos de los 90 (Argentine Artists of the 90s), arteBA, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

2002

Estudio Abierto (Open Studio), Abasto, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.

2001

Exposición Inaugural II (2nd Inaugural Exhibition), Galería Luisa Pedrouzo, Buenos Aires.

ArteBA, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata, Predio Ferial de Palermo, Buenos Aires.

Premio Cultural Chandon, Museo Castagnino-Macro, Rosario.

Proyecto Exploratorio (muestra de objetos) (Exploratory Project, exhibition of objects), curated by Florencia Suárez Guerrini and Berenice Gustavino, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata; Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Más allá de la luz (fotografías) (Beyond Light, photographs), curated by Yuyo Noé, Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

2000

The Family, Studio Maria Cilena, Milan, Italy.

Open Ateliers, Duende Studios, Medici Foundation, Rotterdam, The Netherlands.

Luci e Ombre, Expo 2000, Turin, Italy.

1997

Premio Braque, sponsored by the French Embassy and Banco Patricios, Buenos Aires.

1995

Indumentaria Inflable-Proyecto Pur Pur (Inflatable Wear-Pur Pur Project), International Multimedia Exhibition, Eroticism in the Arts, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Poesías Inflables-Revista Experimental Plages (*Plages* Experimental Magazine-Inflatable Poetry (France), arteBA, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Exposición del Taller de Barracas (Barracas Workshop Exhibition), Clásica y Moderna Bookshop, Buenos Aires.

Exposición AEIOU (objetos, escenografías e instalaciones) (AEIOU Exhibition, objects, sets and installations), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Since 2000, the artist has taken part in numerous fairs including arteBA, MIART (Milan), RIPARTE (Rome), ARCO (Madrid), Ch.ACO (Chile), ARTBO (Colombia), ArtLima (Peru).

WORKS IN PUBLIC SPACES

Pasionaria (Passion Flower) (2009), Dique 4 Puerto Madero, Buenos Aires.

Mira cuántos barcos aún navegan! (Look at all the Boats Still Sailing!) (2009), Pisogne, Lake Iseo, Italy.

Flor del Secreto (Flower of the Secret) (2011), Museo de Arte de Tigre.

Homenaje al Cardo (Homage to the Thistle) (2015), Rafaela, Province of Santa Fe.

Jardines Flotantes Post Monet (Nenúfares) (Floating Gardens After Monet (Waterlilies)) (2013/2016), Tigre.

WORKS IN PUBLIC AND PRIVATE COLLECTIONS

Museo Castagnino-Macro de Rosario.
Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro de Tucumán.
Centro Cultural Comodoro Rivadavia.
Museo de Arte Municipal de La Plata.
Fundación Federico Jorge Klemm.
Fundación OSDE.

OTHER RECENT ACTIVITIES

(selection)

Since 2013: general coordinator of the Artists' Residence at the Brick Museum, Art and Industry Programme, Fundación Espacio Ctibor, La Plata.

Since 2012: tutor for the sculptural thesis at the Faculty of Fine Art, UNLP.

Since 1991: teacher at the Faculty of Fine Art, UNLP.

BIBLIOGRAPHY

Natalia Font y Soledad Montañez, *The Garden of Earthly Delights: Essays on the Work of Marosa di Giorgio*, Cambridge Scholars Publishing, 2015, in edition.

Herrera, María José, *Cien años de arte argentino* (One Hundred Years of Argentine Art), Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2014, pp. 303, 337 and 338.

Ríos, Clara, "Perfiles. Marcela Cabutti" (Profiles, Marcela Cabutti), in AAVV, *Mapa de las artes*, #45, Buenos Aires, 2014, pp. 46-51.

Savloff, Lucía, "Territorios conmovidos. Algunas reflexiones" (Moving Territories, Some Thoughts), in AAVV, *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, año 1, n° 1, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2014, pp. 36-40.

AAVV, *Residencia en el mundo* (Residence in the World), Rosario, Museo Castagnino-Macro, 2011, pp. 23-29.

Kartofel, Graciela, "Graciela Olio y Marcela Cabutti", in *ArtNexus*, #80, March-May, Bogotá, 2011, pp. 91-92.

AAVV, *Poéticas Contemporáneas. Itinerario de las artes visuales en Argentina de los 90 al 2010* (Contemporary Poetics. The Course of Visual Arts in Argentina from the 90s to 2010), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 104.
Carlón, Mario, "La mediatización 'del mundo del arte'" (The Media's Assimilation of 'the art world'), in *Mediatización, sociedad y sentido: diálogos entre Brasil y Argentina* (Media, Society and Sense: Dialogues between Brazil and Argentina), Rosario, UNR, August 2010, pp. 187-215.

De Marciani, Julieta (photographic ed.), *La Universidad en el Centenario* (The University During the Centenary), La Plata, Programa Bicentenario de la UNLP, 2010.

Suárez Guerrini, Florencia; Gustavino, Berenice; Correbo, María Noel and Matewecki, Natalia, *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo* (The Uses of Science in Contemporary Argentine Art), Buenos Aires, Papers Editores, 2010, pp. 27-37.

AAVV, *Transacciones filosóficas* (Philosophical Transactions), Buenos Aires, Uqbar Foundation-Cepia, 2009, pp. 98-107.

AAVV, *Estudio Abierto: experiencias de arte y cultura contemporánea en Buenos Aires 2000-2006* (Open Studio: Experiences of Contemporary Art and Culture in Buenos Aires 2000-2006), Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 125-182.

AAVV, *Ramona*, # 80, May 2008, p. 19.

Dalesson, Pia, "Sorpresas" (Surprises), in *Ventizca*, 7th edition, Buenos Aires, Winter 2008, p. 13.

Conti, Viana, "La tercera dimensión de la memoria" (The Third Dimension of Memory), 2005, <<http://www.cabutti.com/2003-obra-a.html>>.

López Anaya, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)* (Argentine Art. Four Centuries of History, 1600-2000), Buenos Aires, Emecé, 2005, pp. 539, 542-543 and 573.

AAVV, *Artistas argentinos de los 90* (Argentine Artists of the 90s), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 140-141.

CATALOGUES

(selection)

Igualdad Cultural. 100 artistas, 10 museos (Cultural Equality, 100 artists, 10 museums), Programa Nacional de Adquisiciones de Obras de Arte Contemporáneo 2013-2014, 2014, p. 212.

Artes Visuales 2012 (Visual Arts 2012), Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2013, pp. 74-75.

El cristal del arte (Art Crystal), Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2012, pp. 2-3.

About Change in Latin America and the Caribbean, The World Bank Art Program, 2011, p. 14.

Catálogo de Galaac (Galaac Catalogue), Buenos Aires, Asociación de Galerías Argentinas Arte Contemporáneo, 2010, pp. 22-23.

Premio Arnet a Cielo Abierto 2009 (Open Air Arnet Prize 2009), Buenos Aires, 2009, pp. 22-23.

Geumgang Nature Art pre-Biennale Nature Peace Korea, Korea, 2009, pp. 140-141.

Colección Premio Argentino a las Artes Visuales OSDE (OSDE Argentine Visual Art Award Collection), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2005, p. 29.

Catálogo de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Catalogue of the Collection of the Rosario Museum of Contemporary Art), Rosario, Museo Castagnino-Macro, 2004, p. 59.

Colección Alberto Elía – Mario Robirosa (Alberto Elía – Mario Robirosa Collection), Buenos Aires, 2004, p. 108.

Adriana Lauria is a curator, art critic, professor and researcher at the Universidad de Buenos Aires, a professor at the Universidad del Museo Social Argentino and a guest researcher at the Universidad de Tres de Febrero. She is a specialist in modern and contemporary Argentinian art, the author of numerous texts in academic journals, books, magazines and newspapers and is also a radio critic.

She has been a researcher at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1983-2000) and curated its collection. She has overseen exhibitions at the Malba (2003, 2005, 2009), the Museo Castagnino in Rosario (1995, 2005, 2008, 2011), the Centro Cultural Recoleta (1996, 2001, 2008, 2012, 2014, 2016), the Parque de la Memoria de Buenos Aires (2013), the Museo Franklin Rawson in San Juan (2014), and the Fundación Federico Jorge Klemm (2008 a 2010, 2015), among other institutions. She curated the Argentinian entry to the First International Salon of Young Art in Cuenca, Ecuador (1999) and has been a juror for several competitions for creative output.

She is the creator and founder of the Centro Virtual de Arte Argentino, a collection of online publications by numerous authors that features many of her research projects. In 2007, the website won the Award for “Electronic space for the promotion of research into Argentinian art” from the Argentine Association of Art Critics.

Aspects of nature in the work of Marcela Cabutti

When she was a girl, Marcela Cabutti made Plasticine models and shoved everything that interested her under a microscope, especially insects and plants. Thus began a creative vocation that flourished across a twenty-five year career of sculpture and complex contemporary manifestations of objects and installations. These mediums, which were also accompanied by drawings, photography and video, were her way of exploring and presenting certain themes: the natural world as shared, generally symbiotically, by humans, animals and plants; areas altered by the growth of cities transformed into urban habitats by artistic expression and a continuous interest in occupying space, a path that reached its highest expression in the recreation of architectural forms.

Between 1992 and 1994, her boundless curiosity was reflected in the final thesis for her degree in Sculpture at the Universidad Nacional de La Plata, which involved technical, artistic and historic and cultural research. Ignoring the dominant trends in academic studios, she explored the construction of inflatable objects made from PVC, presenting lightness as an alternative to traditional sculptural practices. It was during these explorations that she rediscovered the concept of playfulness, nourishing an original imaginative universe featuring unique and surprising motifs and fabrications.

Designing, cutting and thermosealing moulds,¹ she created a variety of figures filled with air or coloured water, occasionally adding colour with serigraphic ink applied with a brush or spray. The theme of these inflatable pieces – whose forebears can be found in works by the German artist Otto Piene, the American pop artists Oldenburg and Warhol and *Fluvio subtunal* (Underground Flow) by the Argentine artist Lea Lublin – was a reflection of those childish visions of insects as seen under a microscope. These *Insectos de la vida cotidiana* (Insects from Everyday Life) provided the basis for her first major exhibitions in her home town and Buenos Aires in 1993. These effigies were joined by figures of other animals, anthropomorphic characters and the installation *Templo* (Temple) with which she won the sculpture prize at the Young Artists’ Biennial. This work, which was her first to evoke building construction, consisted of thirty-two transparent columns, a kind of pop memorial to the sacred forest – the basis of temple symbolism. In creating this work, she was influenced by Chichén Itzá ritual sites – especially the Temple of the Warriors and the Thousand Columns – which made a big impression on her when she encountered them on her travels in Mexico.

But it was the gallery of beasts that made her work distinctive. Dragonflies, flies, cockroaches, butterflies and beetles merged with humans. The names the artist gave to these inflatables – “niki” and “tonto” (silly), “mosquito chupasangre” (bloodsucking mosquito), “insecto rapiña” (insect of prey), “brujo” (warlock) and “Gregorio” – were described by Fabián Lebenglik as “crosses between animalization and humanization” relating these works to the deconstructed thought studied by Deleuze and Guattari with regard to the transformation of Gregorio Samsa, the protagonist of Kafka’s “Metamorphosis”. Their unpredictable paths and monstrous appearances provided a model for alternative perspectives.²

Soon Cabutti was expanding upon the effects of her work. To *Chicharra* (Cicada), made following a study of desiccated samples,³ she added a motor that simulated chirping and breathing and placed it on a dissection table. At the time she was being taught by Luis Bedit at the Barracas Workshop, the headquarters of the Antorchas Grant Programme. Bedit affirmed the validity of her themes and encouraged her to associate her iconography with mechanisms that reflected the scientific aspects of her subjects, expressing them in the exhibition space and increasing the degree of observer involvement. For *Cigarra* (Cicada) she created a sound environment and added a trunk that evoked their habitat. A landscape appeared in *Lombrices* (Earthworms), with the worms emerging and disappearing from their underground home. Powered by a simple, ingenious device – a motorized spit – these latex constructions wriggled in a lifelike way.

Stimulated by these ideas in 1997 and 1998 Cabutti took a Masters course in Design and Bionics at the Centro di Ricerche dell’Istituto Europeo di Design in Milan. Following these studies, she continued with the animal theme, producing artefacts with sophisticated designs made from metal, wood, glass and electric lights. In this series, which she called *Frágiles seres invaden la casa* (Fragile Creatures Invade the House) – a selection at the international competition *Luci e Ombre* at Expo 2000 in Turin – *Luciérnaga* (Firefly) stood out, as it was her first piece made from blown Murano glass under the guidance of the craftsman Pino Signoretto. The insect shone like a jewel: the translucent crystal accentuated the light shining from its pyramid base, giving it an interior glow to echo its real-life model. The works in this cycle displayed a degree of representative realism; the caricatured features that humanized her inflatable animals were gone. Instead, they presented a synthesis that established a relationship with industrial design.

This realism, which would soon undergo modifications, moved into the field of statistics when she began to explore insects through photography, for instance in the group *150229, muertos* (150.229, Dead), enlarged photographs of a train

engine against which hundreds of insects had been crushed as it moved at high speed. This series also recorded dead butterflies attracted by electric light.

Cabutti had already produced one series of photographs, *Paisajes* (Landscapes), in which she employed experimental techniques such as tinting black and white negatives blue, superimposing and printing negatives and employing light effects by shining torches over illustrations.⁴ The resulting images of forests, mountains, aquatic ripples, skies crisscrossed by strokes of light, architectural fragments, toy insects in a blur of movement, and barbed wire – some of which were clearly artificial – were presented as dream-like or nostalgic visions.

The study of other species: analogies between animals and humans

In every European city where she studied or was an artist in residence, Cabutti established a relationship with the local museum of natural sciences in order to use their resources and obtain the documentation she needed for her work. Perhaps this habit was related to the bond between most citizens of La Plata and their museum, a paradigmatic Argentine institution. For her series on bats she did research at the museum in Milan where she had access to a collection of engravings that depicted the physiognomy of one thousand five hundred different species. She chose thirty to depict in small sculptural portraits, like busts, made from epoxy and polyester resin. The bases featured graphs of the sounds the mammals use for echo-location and finding prey.

Each head included the distinctive characteristics of each species but the artist also added features inspired by political portraits by Daumier and the people she was close to. This lent them a more caricature-like appearance. Meanwhile, *Murciélago azul* (Blue Bat) featured a whole body specimen while an animation depicted how the animals fly, digitizing the motions with points of light joined together by blue lines. The points that showed the animal's joints in each stage of flight gave rise to *Cielitos* (Little Skies), five boxes on which still video images were projected with the lines erased. Printed on black paper they featured conglomerations of light bursts in which the silhouettes of the bats in flight could barely be seen, suggesting nocturnal visions of cities, or exploding stars.

The exhibition, whose title was *Bat*, was completed with a group of the animals hanging upside down with their wings wrapped around them – their typical sleeping position – made from cast aluminium. It was held in Milan in 2000.

Bats' image as dark, monstrous creatures was thoroughly undermined by the expressive and comic aspects of the works as well as the aura of nocturnal beauty created by the sight of their bodies in flight.⁵ These works returned to the theme of analogies between animals and humans, a distinctive trait that would be a recurring aspect of Cabutti's oeuvre and even extend into the plant kingdom in works such as *Mujeres cactáceas y suculentas* (Cactus and Succulent Women, 2006), a suggestive set of figures whose moods and characters were linked to different aspects of plants. The analogy between nature and culture is a theme that in art is reminiscent of the work of Víctor Grippo, who drew on it in the 70s to expand certain conceptual categories of natural products, as can be seen in his paradigmatic potato-related output.⁶ Like him, Cabutti was seeking to “increase awareness” and expand ways of thinking about human beings and their relative place in nature.

The story of a rabbit

In 1999, when she briefly returned to Argentina, Cabutti held the exhibition *Move in* in La Plata. It featured several pieces. An object – a hybrid with a woman's head in a diving helmet and a rabbit's body – that lived inside and moved around an acrylic box displaying a plan of the Cabutti family's home. It was driven by a battery powered motor activated surreptitiously by the artist with a remote control. This object was joined by a cycle of sixteen photographs that, like shots in a cinema sequence,⁷ told the story of a woman carrying luggage who arrives at a house and begins to perform the peculiar act of vomiting hairy creatures. The work was completed with catalogue illustrations.

This installation, which was inspired by “Carta a una señorita en París” (Letter to a Young Lady in Paris) by Julio Cortázar,⁸ made recurring allusions to travel, from photos depicting the protagonist of the story, a tired suitcase maker, to the small creatures expelled by the model in the photograph, which were similar to the little white bunnies that so bothered him. It's easy to see links to Cabutti's life, as she had just had the experience of living in a foreign country, trying to adapt to new places and unfamiliar situations and in her discomfort “regurgitated” artworks. The travel theme is also noted in the text by Marcelo Pacheco that accompanied the exhibition.⁹ In it he linked Cabutti's post-graduate training with the tradition of aesthetic and study trips from the history of Argentine art.

The exhibition design, which grouped the photos in three panels to create an accelerated perspective, did not just reveal an intention to compose pieces as part of an overall installation but could also be read as a *mise en scene* with a twisted perspective, a spatial metaphor for what one assimilates during the experience of living and working overseas as well as the disconnect between what one was looking for and the unexpected things they actually find. It also pointed to an awareness of an identity constructed from a confrontation with a different reality.

From another point of view

In the year 2000, Cabutti found herself in another artist's residence in Rotterdam. She arrived with a project already in mind: she wanted to make a duck that could blend in with the real ducks in the Dutch canals and it had to be capable of recording images from the duck's point of view. Long days of observation, information gathered at the Natural History Museum of Rotterdam and Vogelklas – an institution that cares for urban animals – and municipal regulations about animals' interactions with people all became part of the artistic operation during the object's creation. It was then placed on canals and images of the experience were recorded.

The artist made a strange decision when creating *Desde el culo del pato* (From the Duck's Arse): she chose to make a very realistic model but only of the back half of the body, mimicking a duck's feeding position with its head under water. The video camera and remote control sensor were placed in its bottom. The title of the work created a link between the unusual perspective of the animals and people from the bottom half of the world. Throughout the experience, the artist had in mind the inversion Joaquín Torres García had worked on the map of the world half a century before; placing the south at the top to graphically demonstrate that “our north is the South” and raising questions about canonical geography, the legitimacy of discourse and hierarchies. With this work, Cabutti proposed a return to this spirit, using the rigour of scientific method to produce a strong symbol of new ways of seeing and thinking.

Nothing could have been a better example of other ways of seeing than *Naturaleza muerta, perro, ave y abeja* (Still Life, Dog, Bird and Bee) from 2006, the result of a detailed research. The work consisted of a blue fruit bowl with white ceramic fruit and three photographs taken from the points of view of each of the animals in question, representing their different optical capacities. In its shape and inverted colour scheme the object evoked Cézanne's well-known fruit bowl. This provided a basis for the experience and also signalled the new perspective – binocular and mobile – closer to the reality of human physiognomy that the French painter used in his works, revolutionizing the history of art and its systems of representation.

The piece was completed with graphics in the catalogue and a gallery text that provided information about how the optical systems of the different species, including human beings, worked while the precision of the data and scientific paraphernalia offered a distinctive atmosphere that appears in much of her work.¹⁰

Small animals and masks

In 2001, having returned from her latest European residence, Cabutti began to make small cast aluminium and transparent polyester resin sculptures. The inspiration for these was a funny-looking model seal she'd made when she was a girl, which led to a dozen small animals that marked a return to the humour and tenderness of the inflatables. *Sra. Foca* (Mrs Seal) poked her curious head above the water, *Sra. Jirafa* (Mrs Giraffe) opened her legs a little so as to reach the water trough, *Sra. Avestruz* (Mrs Ostrich), true to her nature, buried her head in the sand and *Sra. Pájaro de pico rojo* (Mrs Red-Beaked Bird), flirtatiously made-up, stuck her lipsticked beak into a hypothetical crust. The overall effect was a gallery of characters worthy of a cartoon, the result of sharp observation. Once again, the figures' personalities were comparable to those of humans.

At the time, the artist said:

I observe the shapes and colours of animals and insects and the way they adapt to their environments. The way they move, their distinctive characteristics and the way they express themselves in different situations. [...] I carry out remote research into their behaviour and present the results. I emphasize humorous and ironic aspects, making clear certain relationships I sense in people.¹¹

Another work from the same year was a box containing photographs of a parcel of land on which sculptures of snails were spread out. This was the first of a series of cast-aluminium works that also included locusts, caterpillars, frogs, tortoises and maggots, which were placed next to other pieces in white resin portrayed on the grass in black and white. The

superimposition of photographed and modelled figures created a dynamic effect while placing them on the floor gave the sensation that a fragment of the same garden, brimful with vitality, had been transported to the exhibition space.

It was clear that Cabutti was starting to pay more attention to the settings that her characters inhabited. The landscape progressively took on greater relevance and the aforementioned combination of photography and sculpture in the same piece would also be extended to trees and plants.

In 2006 she presented *Máscaras* (Masks), which consisted of seven animal heads – four birds, a weasel and two dogs – modelled in epoxy resin and painted silver. Their placement on the wall was reminiscent of hunting trophies but when the artist used them in a cycle of *photo-performances*, they took on a new life with poses that imitated the postures of each species. On this occasion Cabutti made use of her own body to imbue these “personifications” with a delicate and vulnerable character, presences whose images and titles referred to the natural – *Carau y ciprés* (Carau and Cypress) or *Comadreja y palmera* (Weasel and Palm Tree) – or frankly domestic realms – *Perro y cucha* (Dog and Kennel) or *Paloma y ventana-nido* (Dove and Window-nest). The gardens she had experienced in her lifetime, with their load of memories and emotions, would provide the inspiration for the artist’s next theme.

Landscapes of the soul

In 2003 the artist held the exhibition *City Bell*. The title was provided by a town close to La Plata. This choice referred to a family history of gardens whose vegetation and creatures were just as important as grandfather and granddaughter finding and exchanging flowers, or the young lady tirelessly scouring a bed of clovers for one with four leaves. Geraniums carefully preserved under a bell jar, a Murano crystal cactus, and watering cans spontaneously watering a plant pot joined photographs of trees and plants to provide a sculptural continuity resulting in a meaningful vision full of nostalgia and the presence of people long gone.

In the catalogue, Daniela Koldobsky described some of the choices – including the colour scheme – as being a way of representing the elusiveness of memories:

[*City Bell*] is a garden as seen through the filter of a memory in which everything is black and white, like old photos, and even silvery, like cherished but remote things, converted into relics on the nightstand.¹²

In a detailed conceptual article that noted this aspect of the pieces, Fabián Lebenglik saw a precursor in Alberto Heredia’s Silver Series, made by the artist in 1979 and 1980.¹³ However, the tone of his works lacks the moving tenderness of Cabutti’s pieces, opting instead for an acidic irony criticizing social conventions. The similarity perhaps lies in reminiscences of a family past in which the silvery quality of certain everyday objects used by our parents and grandparents such as a zinc watering can and aluminium casserole dish produced a labile sensation. The flexibility of memory can fade details, blur faces and fragment anecdotes but the feelings are more precise: the objects and photographs were carefully organized and placed to evoke these experiences.

This nostalgic spirit was transformed into wonder in the works that formed part of *Jardines y Jardines. Mañana, tarde y noche* (Gardens and Gardens. Morning Afternoon and Night) from 2006. Cabutti had immersed herself in *Los papeles salvajes* (Savage Papers) by Marosa di Giorgio, finding in that book a universe of common experiences and poetic coincidences. It was as though without her knowing it di Giorgio’s imagination had materialized itself in several of the sculptor’s works, from those dedicated to the bats to the pieces that made up *City Bell*.¹⁴

The blues and pearls of *Flores de verano* (Summer Flowers) – over-sized Ceibo flowers, oleander, lemon blossom, achira, honeysuckle and jasmine – created a fantastical atmosphere of charming gardens once actually seen and experienced but now transmuted by dreams and the magic of imagination. The same was true of *Pasionaria* (Passion Flower), which emerged from a white prism as though the museographic device had suddenly become fertile.

The landscape that flowed from plants to female figures – as seen in the works and catalogue dedication to di Giorgio, Francesca Woodman and Silvina Ocampo¹⁵ – was ingeniously recreated in the six boxes of light that made up *Sorpresas* (Surprises).

Imposibilidad (Impossibility), a small composition in which a silver humming bird tries unsuccessfully to drink nectar from a flower enclosed in a light bulb, was an interpretation of one of these poetic narratives, which presented a girl’s sensual awakening:

¿Colibríes? ¿Qué confuso caso! ¿Cómo entran a mi huerto clemente, pero cerrado?...

Son novios, trajes fantasmales, los picos largos, entran una y otra vez, en lo más prohibido de las rosas.
(...)

A como el rostro y la mano de niña, por la ventana, ansiosa. Vendrá la fiesta. Vendrá la guerra breve y trepidante del colibrí. Mas, cae la tarde, y ellos desaparecen tras las bromelias.
O acaso solo era uno, como siempre, por un segundo. El marido secreto e inestable de esa rosa. El que baila ahí.

(Humming birds? What a confusing case! How do they get into my pleasant but enclosed garden?...

They are grooms, ghostly suits, long beaks, again and again they enter the most forbidden of roses. (...)

The girl’s face and hand appear timidly at the window. The party is coming. The brief, quick war of the humming bird is coming. Evening has fallen and they disappear behind the bromelias.

Or perhaps it was just one, as always, for a second. The secret and unstable husband of that rose. The one dancing over there.)¹⁶

Gift-wrapped

In *Esculturas de sombras. Envíos* (Sculptures of Shadows.Shipments), presented at the final edition of Estudio Abierto in 2006, which was held at the former Palacio de Correos in Buenos Aires,¹⁷ Cabutti used the same materials and techniques as she had in *Sorpresas* (Surprises). She placed acrylic cut-outs in transparent acrylic boxes whose superimposed profiles form a landscape of mountains, lakes and forests. Following the strong impression made by the landscapes of Patagonia during a holiday there the previous year, the artist conceived of the format to capture these visions but also offered them as gifts, tied up in ribbons finished with coloured bows made from enamelled epoxy resin.

Here, landscapes, traditionally a genre of painting, take on three-dimensional format. The artist had moved on from the metonymic detail – a flower, insect, or plant in which a part referred to the whole – to present a panoramic view. The different planes, evanescence and *dégradés* were calculated to create varying degrees of chromatic opacity – black or grey sheets – under a light that, at the flick of a switch, reveals the wonder of the forms.

In *Homenaje a Caspar Friedrich* (Homage to Caspar Friedrich) she cited the celebrated work by the German painter *El caminante sobre el mar de nubes* (Wanderer above the Sea of Fog, 1818), in which a man stands on top of a rocky outcrop, embodying the experience of the sublime. In the landscapes of southern Argentina, the artist updated this sense of overwhelming immensity, when nature asserts its infinitesimal proportions.

Fables, paper boats and wishes

The combination of experiences and literature reappeared in 2008, in the exhibition *Mira cuántos barcos aún navegan!* (Look at all the Boats Still Sailing!) which was also the title of the large installation of which it was a part. Here, a paper boat floated in a large tank of water lilies, observed by a dog. After Cabutti’s sculpture studio was flooded, the work was inspired by stories by Hugo Padeletti and Yasunari Kawabata.¹⁸ The soft grey tones reduced the impressionist resonance of the water lilies, although the inspiration from Japanese landscapes remained. The dog, standing on its hind legs with its forelegs on the railing of the dock, seemed to embody a character from a fable while the subject of its gaze, a large paper boat, was the very incarnation of vulnerability.

This artwork was often invited to form part of other exhibitions around the country and overseas and led to another version made from weathering steel and carved stone and permanently installed in Pisogne, on the shore of Lake Iseo in Italy.

Meanwhile, the paper boat provided the inspiration for a series of activities organized under the name *Barcos-Deseos* (Boats-Wishes), starting in 2009 in different locations of the country. School groups took part, writing down their wishes – the artist’s only instruction was that they couldn’t be for things that can be bought with money – on pieces of paper that were then stuck to the boats and sent out into different lakes and ponds on occasions that tended to be associated with historical events from Argentine history.

In 2012 this experience was organized at the Espacio para la Memoria, Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (former ESMA), and the boat-wishes were launched in the pool used by the cadets at the naval school before the building’s function was changed. From atop a diving board, alone – accompanied only by the photographer who documented the performance – Cabutti performed a kind of purification ritual, on this occasion featuring the wishes of students at the Instituto Vocacional de Arte de Buenos Aires, among which could be read the words “Happiness”, “Truth”, “Justice”, “Never let them disappear again”, “Love”, “Equality”, “Conscience”, “Never again”, and much more.

The profound intensity of this action moved the artist to say: “When I drew up the plans for this project, I said that it was like ‘placing oneself into other people’s wishes’. I had no idea how significant those words would be in this space.”¹⁹

Monumental flowers

Landscapes, as specific or metaphorical references would continue to provide the theme for works from this period, in linear paintings that the artist prefers to call drawings,²⁰ combinations of paintings and objects,²¹ and attempts to capture them in different formats such as tables²² and mirrored boxes harbouring allusive glass forms.²³

Cabutti also felt driven to create large scale sculptures, an ambition that was realized in 2009. One of the first was *Pasionaria* (Passion Flower), a modified, monumental version of the 2006 sculpture of the same name. After it won the first edition of the Premio Arnet a Cielo Abierto, Cabutti was able to make it, placing it on Dique 4 in Puerto Madero, Buenos Aires. This area stands out for streets named for notable Argentine women such as Alicia Moreau de Justo and Azucena Villaflor, and the work’s title also refers to Dolores Ibárruri Gómez, known as La Pasionaria, a politician in the Spanish Republic who was a prominent figure in the Civil War and fought for women’s rights.

The proposed theme was a native domestic plant – a vine often found in gardens – that also grows vibrantly in the wild. The choice of red, which is also the colour of the flowers of one of the species, was due to its evocation of passion but especially the contrast with its setting, which is dominated by the glass windows of office buildings, grey steel and the cobbles in the small plaza where it was installed. The artist’s main objectives with this piece were to create an urban landmark, a meeting point and a catalyst for fantasy among passersby.

This work was followed by *Juego de pasionarias* (Passion Flower Kit), activities aimed at stimulating play among children, held at the Museo de Arte de Tigre (2012) and the Museo del Libro y de la Lengua de Buenos Aires (2013), the latter event organized to pay homage to the Brazilian writer Clarice Lispector.

The next open air works were *Flor del secreto* (Flower of the Secret), a Cassia tree, donated to the Museo de Arte de Tigre in 2011 and *Homenaje al Cardo* (Homage to the Thistle), erected at the end of 2015 in Rafaela, Province of Santa Fe. This latter piece was commissioned by the Municipal Committee for the Promotion of Culture in that city whose members took into account Cabutti’s contemporary feel and experience with these kinds of projects. After researching the flora of the region at the Arboretum Takku – a botanical garden that houses and studies species native to the region, most of which are exotic – she decided to use the thistle flower for her sculpture due to its forms and colours and because, although it was introduced by Italian immigrants – to make *bagna càuda* among other things – it spread and became common in the Pampas, and was easy to recognize and identify with the landscape, the main source of the area’s wealth.²⁴ The fact that some of the artist’s ancestors lived in the Santa Fe pampas simply enhanced the emotional impact of the work.²⁵

Architectures: expanded sculpture

Working closely with the company Cerámica Ctibor, Cabutti began to experiment with the poetic possibilities of brick, creating *Octas*, an installation she presented in 2012. The artwork took its title from the unit used to measure cloud density in the sky, conceived in the first decade of the 19th century by Luke Howard, a pioneering meteorologist. The artist was inspired by the wash drawings the scientist made to distinguish between the different varieties of cloud, especially one that portrays an ascending funnel-shaped mass with prominent curves. Working with the workers at the factory, the artist was unfazed by the difficulties inherent to the rigid, rectilinear modules she was using as her material.

Cabutti researched the different ways in which architects had used brick throughout history, from Brunelleschi, to the rounded walls created by the Uruguayan engineer Eladio Dieste,²⁶ and the parabolic forms created by the Argentine architect Amancio Williams, as well as the ancient Inca techniques of setting the stones without mortar as she had decided not to use it. She discovered the brick vaults featuring catenaries – named for the ends, which resembled a suspended chain – masterfully employed by Gaudí in many of his organic, sculptural buildings.²⁷ By tying together the mini-bricks with steel wire she was able to create the curves necessary for different elements of the installation, including the enigmatic cone painted by Howard. Other pieces evoked mountainous landscapes and the undulations of the land. A semi-circular arch supported by strong pillars provided a specifically building-like element although the imprecise strangeness of the overall installation invited associations with more mysterious constructions; metaphysical scenes with alchemical connotations. The three main pieces unfolded in open spaces and curved brick areas similar to lenticular clouds – *Alto cumulus Lenticularis* in Howard’s taxonomy – while a shower of mud, also suspended from the ceiling and made up of crude, irregular clay spheres further encouraged fantastical interpretations.

The technique of combining hollow bricks with different elements reappeared in *La constatación de las formas* (Proving the Forms), an exhibition from 2014. There, Cabutti presented *Arco* (Arch), in which the bricks were joined by a pair of red bubbles of blown glass. *Columna* (Column) replicated a pillar from the gallery, placed close to the actual one. Here, glass bubbles sprouted from the tiny, unplastered bricks, distinguishing it from purely architectural forms. *Acerca del equilibrio y la posibilidad de la magia* (On Balance and the Possibility of Magic) consisted of a group of relief-paintings juxtaposed with small bricks on which different glass forms and appliquéés were placed. In the catalogue, Florencia Battiti cited Louis Kahn, the master of large scale brick constructions, who invented a kind of fable to convey the need of materials to “talk”.²⁸ This architect was another of the references studied by Cabutti, who, like him, believes firmly that the substances with which she works contain inherent potential and has always been willing to “listen” to them.

Menos existen en un solo lugar (Less Exists in One Place) was an intervention in the small galleries of the Espacio de Arte at the Fundación OSDE, which was structured like a temple. At the door, it evoked the monumentality of the Puerta del Sol in Tiahuanaco, but at the centre of the lintel she replaced the Andean deity with a carved relief of a winged horse. This was a simplification of the series of golden Pegasuses featured in the frieze in the final room, enlarging and individualizing a motif drawn from classical building decorations inspired by ancient mythology but stripped of meaning by its ornamental function. The crowning of the entrance can also be associated with the protective figures of Persian winged lions made from enamelled brick.

Inside the exhibition, two rows of columns made from transparent PVC marked a return to the artist’s early inflatables. The evocation of ritual architecture was accentuated by the harmonious combination of very different materials such as brick and plastic and also the sharp contrast with the building housing the pieces with which the installation interacted through its spatial layout and lighting.

The final gallery housed the secrets of the cella – the interior chamber of ancient Greek temples containing the sacred image – where Cabutti had tongues of fire emerge from an existing chimney. These were made from brick rows arranged to form dynamic curves and undulations. The power of the deity was manifested by a monster that stretched out its tentacles with transformative strength; once unleashed it was able to display the full range of its attributes.

The overall atmosphere was that of a fantasy legend drawing on a wide range of sources converging in the same time in space. It was a resounding affirmation of the artist’s statement: “The less clear things are, the less they exist in a single place”. Centuries of history stand upon the shoulders of art, merging and renewing with each new creation.

Crystalline nature

In 2009 Cabutti took part in an artist’s residence at Cristalería San Carlos in Province of Santa Fe. As on other occasions, she set out to test the properties of the material, in this case glass. In the 90s she had made works in Murano and in 2000 had attended Columbus College of Art & Design in Ohio to perfect her technique.

By 2010 the artist had a sizeable group of works made with the help of the craftsmen at the factory. These included *Lluvia gruesa* (Heavy Rain) and *Alientos contenidos* (Held Breath), the former consisting of twelve large drops in different shapes hanging from transparent threads, the title embodying the sensation described by the writer Haruki Murakami in a series of lectures. In the latter piece, three irregular balloons placed on a table formed a reliquary of the breath exhaled to make them. Of course, animals also had to feature: *Ronda de perros* (Round of Dogs) consisted of a series of transparent “muzzles”. The coloured crystal used in *Pagodas* was a refined reflection of Eastern inspirations, especially a lecture by Junichiro Tanizaki, and this extended into *Serie de papeles-chapas (furoshiki)* (Series of paper sheets (*furoshiki*)), a floor installation that combined metal sheets mimicking folded paper with translucent red bubbles.²⁹

The technique of combining metal sheets with glass was also used in *Gota gruesa sobre montañas de papel* (Heavy Drop over Paper Mountains) from 2011. The fictional landscape returned in a delicately suggestive piece overshadowed by the threat of a drop hanging over metal models of piles of paper of uncertain strength.

In 2012, the artist conceived a group of pieces based around the theme of an erotic encounter. Previously, she’d used the genitalia of flowers to convey similar ideas. With the erotic figures of Mochica culture – which were long considered to be pornographic – in mind, as well as the many different sexual positions contained in the *Kama Sutra*, she decided to create contemporary versions, making use of the qualities of glass. Drawing on the sensuality of the material and the voluptuous forms it can be used to create, she created subtle, transparent glass *Besos* (Kisses) and denser *Besos negros* (Black Kisses) as well as stylized but explicit allusions to male and female genitals, penetration and different incarnations of erotic encounter, resolved with untrammelled beauty in the series *Arquitecturas del amor* (Architectures of Love), presented in 2015.

Referring in particular to the varied inventory³⁰ included in *Besos* and *Besos negros* the artist wrote:

These Kisses in black glass and translucent crystal are repeated, evoking different kinds of encounter and heartbreak; expressions of desire where near-perfect double figures suggest different ways of kissing.

Kisses given, good kisses, kisses denied, and all those that await their moment or that will never find their destination.

These kisses are reminiscent of the censored ones included at the end of *Cinema Paradiso*.³¹

Cabutti has made use of the qualities of glass to create representations of phenomena, as in *Lluvia negra* (Black Rain), and more independent and abstract pieces such as *Formas rojas suspendidas en el espacio* (Red Shapes Suspended in Space) but she has also used utilitarian or mass-produced objects – a variety of glasses and decorative elements – in installations such as *Geometría del cielo* (Geometry of the Sky), presented in 2016,³² which included a wonderful alchemical altar of pieces that were recognizable as ready-made objects but clearly repurposed by Cabutti’s imaginative transformation.

Throughout her long but youthful career, Cabutti has probed each material, theme and form for ways to explore the void that allows creatures and things to be, to move, vibrate, feel, relate... in short: to live.

Research and experimentation have been crucial aspects of both her motifs and techniques. Tireless in the studio, she has included science, poetry and literature in her work and yet she has also always told her own story, conveying her experience in the world of emotion and relationships and her sense of belonging to both a physical and sentimental geography. She also felt that she had to reflect nature and the capricious relationships that human beings have established with our environment and never missed out on the chance to undermine anthropocentrism.

She has always been seen as a sculptor but this concept has not limited her to a single discipline. The wide range of procedures and actions that she has presented spill over into other practices that she has never hesitated to make use of. She has included photography, performance, and objects in her work and also regularly plans educational programmes and installations.

As mentioned above, between beings and objects there is a void that Cabutti fills with her creations, showing the miraculous way in which an artist can imbue a subject with a soul, making it come alive with a spiritual dimension forged by hands and thought. This is what she has done from the very beginning, when she set about shaping the air and giving it volume, a palpable body, knowing that sooner or later she would have to let it go so it can be itself and continue to fill the space between objects.

Notes

¹ A technique taught to her by the psychoanalyst Jorge Rodríguez Marino who used it to make objects to stimulate psycho-motor skills. See the present book: Jimena Ferreiro, “Building with Air. A conversation with Marcela Cabutti in Buenos Aires and La Plata”.

² See Fabián Lebenglik, “Insectos de la vida cotidiana” (Insects in Everyday Life), in *Página/12*, Buenos Aires, 14 December 1993, p. 25. Over the years the artist has expanded on her post-humanist theories, drawing on texts such as “La mediatización del ‘mundo del arte’” (The media’s assimilation of the “art world”) by Mario Carlón in Antonio Fausto Neto and Sandra Valdetaro (dir.), *Mediatización, sociedad y sentido: diálogos entre Brasil y Argentina* (Media, Society and Meaning: Dialogues between Brazil and Argentina), UNR, 2010, pp. 187-215 (see especially note 10, p. 190); and Julieta Yelín, “Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal” (Toward a Post-Humanist Literary Theory), in *E-misférica*, vol. 10, No. 1, Instituto Hemisférico / University of New York, Winter 2013: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>> [consulted in June 2016].

³ These came from San Cristóbal in Province of Santa Fe where one of the artist’s grandmothers lived. See Cristian Alarcón Casanova, “Marcela Cabutti. El aire hecho escultura” (Air made into Sculpture), in *Giros*, La Plata, 15 January 1994, p. 7. Cicadas would also be a motif for another set made with polyester resin exhibited in the solo exhibition *Esculturas y Objetos* (Sculptures and Objects) from 1995 at the Galería Alberto Elía in Buenos Aires.

⁴ The Italian photographer Lidia Pezzoli provided advice for this series.

⁵ See Marcela Cabutti, “Proyecto Museo de Ciencias Naturales” (Museum of Natural Sciences Project), Milan-Buenos Aires, 2000, unpublished.

⁶ See Adriana Lauria, “La trascendencia de la materia” (The Transcendence of the Subject), in Marcelo Pacheco, *Victor Grippo / homenaje*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini / Malba, 2012, pp.19-20.

⁷ It is thus reminiscent of *Untitled Film Stills*, a photographic series by Cindy Sherman that began at the end of 1977.

⁸ *Bestiario* (Bestiary), Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

⁹ Marcelo Pacheco, “Marcela Cabutti, de regreso” (The Return of Marcela Cabutti), in the catalogue *Move in*, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, 1999.

¹⁰ See Florencia Suárez Guerrini, Berenice Gustavino, María Noel Correbo and Natalia Matewecki, *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo* (The Uses of Science in Argentine Art), Buenos Aires, Papers Editores, 2010, pp. 27-37. For this work see also Marcela Cabutti, “Gráficos del espectro de visión” (Graphics in the Visual Spectrum), in *Marcela Cabutti. Jardines y Jardines. Mañana, tarde y noche* (Gardens and Gardens. Morning, Afternoon and Night), Buenos Aires, 713 Arte Contemporáneo, 2006.

¹¹ “Marcela Cabutti en primera persona” (Marcela Cabutti in person), in *El Día*, La Plata, 21 October 2001, p. 5.

¹² Daniela Koldobsky, “Cuando City Bell es la memoria de un jardín plateado” (When City Bell is a memory of a silvery garden), in *Marcela Cabutti. City Bell*, Buenos Aires, Galería Luisa Pedrouzo, 2003.

¹³ Fabián Lebenglik, “Como las nieves del tiempo” (Like the snow of time), in *Página/12*, Buenos Aires, 12 August, 2003, p. 29.

¹⁴ See Natalia Font and Soledad Montañez, “Entrevista a Marcela Cabutti” (Interview with Marcela Cabutti), in *The Garden of Earthly Delights: Essays on the Work of Marosa di Giorgio*, Cambridge Scholars Publishing, 2015, under publication.

¹⁵ Marcela Cabutti, “Homenaje a Marosa de Giorgio, Francesca Woodman y Silvina Ocampo por la intensidad de sus mundos...” (Homage to Marosa de Giorgio, Francesca Woodman and Silvina Ocampo for the intensity of their worlds), in *Jardines y Jardines. Mañana, tarde y noche*, Buenos Aires, 713 Arte Contemporáneo, 2006.

¹⁶ Marosa di Giorgio, *Los papeles salvajes II* (Savage Papers), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 83-84.

¹⁷ Renamed in 2015 as the Centro Cultural Kirchner.

¹⁸ The artist was inspired by Kawabata’s story “The Lake” from the book *Lo bello y lo triste*, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 116 and onwards.

¹⁹ Marcela Cabutti, “Barcos-Deseos” (Boats-Wishes), in the catalogue *Conti Artes Visuales 2012*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2013, p. 74.

²⁰ *Piel de perro I y II* (Dog Skin I and II), *Caida I y II* (Fall I and II), *Lluvia sobre La Josefina* (Rain on La Josefina), *Puente* (Bridge), *Bosque con nieve* (Snowy Forest), *Nube con lluvia* (Rain Cloud), *Pozo* (Well).

²¹ *Cascada* (Waterfall) and *Piedras* (Stones).

²² *Paisaje nocturno A, B y C* (Night Landscape A, B and C).

²³ *Paisajes infinitos* (Infinite Landscapes) and *Panorámica sin fin* (Neverending Panorama).

²⁴ See “Inauguran la escultura ‘Homenaje al Cardo’ y se realiza la jornada Museo Turno Noche” (‘Homage to the Thistle’ presented and Museum Night Shift held), *Ciudad de Rafaela*, 1 December 2015, <<https://www.rafaela.gov.ar/nuevo/Noticias-amp.aspx?i=13119&t=19&cv=slide>> [consulted in June 2016].

²⁵ Other public projects are underway, while some, such as *Jardines Flotantes Post Monet (Nenífares)* (Floating Gardens After Monet (Waterlilies)) begun in 2013 for the town of Tigre were recently installed.

²⁶ Especially the Cristo Obrero church built in 1952 on the outskirts of Atlántida, Uruguay.

²⁷ Such as the Colegio de las Teresianas and Casa Batlló, to name a couple of examples. With regard to the multiple sources for this work, see Viviana Usubiaga, “Fabricar nubes que traen la lluvia. Sobre la instalación *Octas* de Marcela Cabutti” (Making the Clouds that bring Rain. On the installation *Octas* by Marcela Cabutti), in *Marcela Cabutti. Octas*, Buenos Aires, 713 Arte Contemporáneo, 2012; and María Carolina Baulo, “Octas-Marcela Cabutti”, in the *International Sculpture Center Blog*, Publisher of *Sculpture Magazine*. <<http://blog.sculpture.org/2013/01/09/octas-marcela-cabutti/>> [consulted in June 2016].

²⁸ Florencia Battiti, “Arribar al sentido a través de las formas” (Finding meaning in forms), in *Marcela Cabutti. La constatación de las formas*, Buenos Aires, Del Infinito, 2014.

²⁹ See *Marcela Cabutti. 14 elementos en pugna* (Marcela Cabutti. 14 Struggling Elements), Buenos Aires, 713 Arte Contemporáneo, 2010. The texts on these works can be found on the artist’s website: <<http://www.cabutti.com/2010-obra-a.htm>>.

³⁰ The idea of the inventory can be seen as related to the chapter “El Beso: Muac!” (The Kiss: Mwah!), in which Ivana Vollaro and Juan Carlos Romero documented a long list of different types of kiss with humour and wild poetic fiction in their book *Listas* (Lists), São Paulo, Edições Tijuana, 2013, p. 80.

³¹ Marcela Cabutti, “Besos y Besos negros” (Kisses and Black Kisses): <<http://www.cabutti.com/2014-obra-c.html>> [consulted in June 2016].

³² At Galería Del Infinito’s stand in the 2016 edition of arteBA.

Building with Air

A conversation with Marcela Cabutti in Buenos Aires and La Plata

by Jimena Ferreira¹

¹The author is a curator and researcher. A graduate of the Faculty of Fine Art at the Universidad Nacional de La Plata (UNLP), she specialized in Art Criticism at the Universidad Nacional de las Artes (UNA) and earned a Masters degree in Curatorship of Visual Arts at the Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). She has worked at several different institutions including the Centro Cultural Recoleta and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, and has also worked on projects for the MALBA, the Fundación Proa, and the Art Department at the Universidad Torcuato Di Tella, among others. She has received a National Grant from the Fondo Nacional de las Artes for her research into “Curatorial models of the 90s”. In addition to curating numerous exhibitions, she has published several texts in catalogues, books and specialized magazines. She lives and works in Buenos Aires.

Marcela Cabutti was born in La Plata on the 9th of September, 1967. She inherited a deep curiosity about the natural world and the rigour of scientific method from her parents, both of whom were biochemists. Nature had always been a significant presence in her family; her grandparents grew and sold flowers to the city cemetery. The “magic of growth and the living inner workings of plants were part of my experience from a very young age,” the artist remembers.

A clear vocation towards art manifested itself when Cabutti was still a girl. In 1981 she began her Fine Art studies at the Universidad Nacional de La Plata, having previously taken the university’s basic preparatory courses in primary school from the age of ten. After graduating, in 1987 she moved on to the Faculty of Fine Art to continue her specialization in sculpture, studies that she alternated with a course in the History of Art at the same faculty. Between 1992 and 1994 she worked intensively on her thesis in sculpture, creating a series of inflatable pieces. These soft sculptures, made from PVC and modelled with air, represented a major watershed in her work. In 1993 she exhibited part of this series at the Espacio Joven of the Centre of Visual Arts in La Plata together with Carolina Sardi before holding her first solo exhibition in Buenos Aires at Galería Liberarte. That year, she also won First Prize for Sculpture at the Young Artists Biennial.

After the public presentation of her thesis at the recently opened exhibition hall of the República de los Niños, in 1995 she won a grant from the Fundación Antorchas to take part in the Barracas Workshop. Once this experience was over, Cabutti won a grant to take a Masters Course in Design and Bionics at the Centro di Ricerche dell’Istituto Europeo di Design in Milan (1997). Her stay in Europe was extended in 1998 with a residency at the Delfina Studio Trust in London. After a short time in Argentina where she presented her exhibition *Move in* at the Centro Cultural Islas Malvinas in La Plata (1999), she set off once more to take part in a residence at Duende Studios in Rotterdam (2000) and another shorter one at Columbus College Art & Design in Ohio (2000) where she experimented with glass-blowing techniques.

With the new decade and the profound economic crisis and violence of 2001, Cabutti found herself looking for a base in Argentina. She eventually decided to move to City Bell where she began an intensive programme of teaching and the creation of more intimate, introspective work. Her solo exhibition, *City Bell*, held at Galería Luisa Pedrouzo in 2003, was to some extent a culmination of this new inward-looking approach. Now having fully established herself in Buenos Aires, she held several solo exhibitions at 713 Arte Contemporáneo (2006, 2008, 2010, 2012) and Galería Del Infinito, which has represented her since 2014.

Some of her works have also been installed in public spaces. These include *Pasionaria* (Passion Flower), which won the First Arnet Prize (2009), and *Homenaje al Cardo* (Homage to the Thistle, 2015) in Rafaela, and she has won numerous prizes including the Second Acquisition Prize at the 15th Federico Jorge Klemm Awards for the Visual Arts in 2011. Since 2013 she has coordinated the La Plata artist residency programme “Programa Arte e Industria del Museo del Ladrillo” (Brick Museum Art and Industry Programme), for which she draws on her ample experience as an artist in residence at several different institutions in the 90s and 2000s. She currently lives and works in Villa Elisa at her home-studio.

The following conversation took place during a series of meetings in Buenos Aires and Villa Elisa in the summer and autumn of 2016,¹ during which we moved back and forth in time to reflect on her work and career.

Early years (a small clay seal)

JF: *How did your relationship with art begin?*

MC: I remember that I spent a lot of time in kindergarten making models from Plasticine. Then at Primary School No. 21 in La Plata I started to draw. The school was very close to our home, it was a public school with amazing teachers that offered a lot of encouragement. I always enjoyed modelling things. In fifth grade, when I was ten, my mother decided to send my brother and I to the Basic Courses in Fine Art run by the UNLP [Universidad Nacional de La Plata]. I also remember that on Saturdays we went to a cinema cycle organized by Mario Grasso. After the screenings, Mario asked us to draw something we’d seen and the following Saturday we would take him the drawings. My parents always made time to be with us during these activities, even though they worked very hard.

My brothers and I also took flute lessons. The teacher came to our house and gave the class in our little bedroom. I wrote plays and puppet shows to put on for my friends. It was a very varied and stimulating artistic education.

JF: *After the Basic Courses, you moved on to the secondary school art programme. Did you have to choose your specialization beforehand?*

MC: You had to choose in the third year, but I knew that I wanted to make models when I was eight years old, so it was already decided that I would specialize in Sculpture. I remember the image of a clay seal. It was so vivid in my memory that I returned to it and made one for an exhibition in 2003 at Luisa Pedrouzo’s gallery, although then I made it in cast aluminium.

JF: *Did the secondary school course help to guide your artistic interests? Did you learn about techniques and experimentation?*

MC: It certainly taught me new artistic tools, but most of all it gave me an adolescence with other interests and the chance to try a variety of forms of communication and expression. New ways of using time, new perspectives...

JF: *What was the atmosphere at school during those first few years?*

MC: It was during the dictatorship. We wore a uniform: blue skirt, white shirt, the socks weren’t allowed to have logos and your hair always had to be tied back. Those were the only colours we were allowed to wear. Towards the end the dictatorship had grown a little more lenient but we had a head of discipline and the institutional organization was very rigid. I remember going up the stairs and seeing the head of discipline standing at the top watching everything that was going on at the entrance.

JF: *The school still ran during the dictatorship, although I imagine that the subject matter was very restricted.*

MC: Most of all there was a lot of control. We had a civics teacher with a discourse that was very difficult to hear. The rule of law didn’t exist and you could tell.

JF: *What happened with the arrival of democracy?*

MC: Before, there were times when you realized that change was coming: like getting back the spring festival. During that week in September, we decorated the classrooms and held plays, concerts, and painting sessions. Parties... you could really tell something was going on. You started to hear folk and rock music again.

JF: *The 80s were very intense in La Plata, how did that affect the university environment?*

MC: It showed in the faculty, but especially in the city’s music scene. I have an image of going to the República de los Niños and dancing to Virus’ “Wadu Wadu” on tagoda.

JF: *You listened to Virus.*

MC: Yes, and Fernando Bustillo was one of my teachers at school. He was very close to the band. He and Dina Hafter invented a subject called Art of the 20th Century. We talked about art listening to music, we went to the chapel at the Centro Cultural Recoleta to hear the work of Fernando Von Reichenbach, a pioneer of electro-acoustic music in Argentina.² But it was strange because we were in a small events hall, we were still in secondary school and we didn't quite realize how new all this was and what it meant to have him, Virus' lighting technician teaching us along with Dina about all the different revolutionary artistic and musical movements at the same time. We were in thrall to him, he gave wonderful classes with plenty of detail, a lot of refined knowledge and I was fascinated by that; by his intelligence. We continued to see each other afterwards, especially when I started to go to Buenos Aires. I went to his flat and we looked at books. I enjoyed talking with him, he showed me my first ever book about Jeff Koons. He travelled a lot and showed me the latest things that were going on in the art world, you'd go to his workshop and artists you admired would be coming out.

JF: *Do you remember a figure with that kind of importance at the faculty?*

MC: The experience at the faculty was different, I don't remember anyone like Fernando; with that level of contemporary significance. The professors were different. In sculpture I was taught by Rubén Elosegui. It was a tough, sexist course, but Elosegui – who was old by then – allowed us to transgress a little. I learned the language with him. He gave me an academic grounding. Elosegui was a sculptor very much in the tradition of 50s modernism.

JF: *How was information transmitted? Slides, books...?*

MC: A lot of books. We studied with books and that knowledge of the history of the discipline complemented the work in the studio where we learned to build our gaze through a range of exercises, experimenting with different techniques and materials. We worked with clay, cement, stone and wood, did life studies, and lots of drawings for models of life studies and moulds. I remember that when you'd been working for long time on one element he'd say "Smash it up, leave it for the summer and in March you can start somewhere else." It wasn't my decision but a strategy for making, a way of getting back to the original wish. I remember that I destroyed a piece, I don't remember what it was, but it was definitely made of clay and it had taken a long time. He was right though, I came back in March and started again.

Elosegui wanted us to learn by making things that were similar to the things he made, based in abstraction and I wasn't on that path. Also there were physical things, I can show you works from the time... assemblage, collages of very large pieces of wood... It was all physically very weighty and I couldn't do it. I felt better modelling rather than carving.

We worked a lot with the human form, a fragmented form, we didn't work with complete figures. I truly liked the contact with the material to balance out all that hardness. To counter all those sculptural processes, I started to do engravings. I liked it because the discipline provided me with a far more immediate experience and allowed me to experiment. It was connected to that idea of "lightness".

JF: *What engraving technique were you most comfortable with?*

MC: I was very comfortable with linoleum and woodcuts, I liked that part a lot. I think it was a chance to get some contrast with the material qualities of sculpture. I came into contact with serigraphy ink, which I then used to paint the inflatables I produced for my thesis project.

I remember that I was reading a lot of Cortázar and the graphics allowed me to put together stories, especially working in two or three colour planes like comics. I have several series based on *Cronopios y Famas*.

JF: *So literature has had a presence in your work from the beginning.*

MC: It was a part of my secondary school education, I remember that in the summer reading was all we did. The image I have is reading in the hammock in the countryside. I was interested in the texts that had action, the ones in which things happened.

JF: *You finished your course in sculpture in 1994 and took some time off to do your thesis. At the same time you started to study History of Art.*

MC: That was also related to secondary school and Fernando Bustillo. I wanted more of a critical grounding. I knew that I had to better understand how other things worked. Or at least to be able to follow production processes.

JF: *You spent more time on engraving, you took History of Art... You were very dedicated to your education. Full time...*

MC: I loved it. I couldn't imagine doing anything else. And also I went to the Centro Cultural San Martín to take a course with Enio Iommi that was very much the opposite to what was being offered at the faculty. He was looking to create uncomfortable spaces from which to approach art.

JF: *Did you feel that the faculty had a very staid perspective of art?*

MC: I always came to see exhibitions in Buenos Aires. I think that that has to do with Fernando [Bustillo] too. I set up my own circuit, my own stories: Julia Lublin, Ática in Calle Libertad, and later I visited the ICI [Instituto de Cooperación Iberoamericana], the Benzacar gallery and the Rojas. At the San Martín I visited the Photography Gallery, where I began to understand what photography was. I was exploring for my thesis work, I was looking for answers that I couldn't find in the context of the faculty.

Breathing under Water

JF: *How did the inflatables come about?*

MC: They happened because I didn't want to work with the things that we'd been working with, modelling with clay or assemblage. I'd seen the things that interested me and I wanted to return to the playful aspects of art. I always worked with children, I'd performed at children's parties since I was nine years old. Then in 1990 and 1991 I worked as an art teacher. In fact, my first contract in 1989 was with a neighbourhood workshop attached to a science workshop. So I started to look for light, portable forms of sculpture and that search ended up with the inflatables.

Plastics didn't come into the equation in the course after Elosegui. I didn't get much support: they didn't think what I was doing was sculpture. I had to make a big effort to make those works because of resistance from the faculty. I thought hard about it and had a lot of doubts. Then I talked about it with Eduardo Rodríguez del Pino, who was the temporary replacement for Elosegui³ after his death. Eduardo was a generous thesis tutor with a very open-minded view of art. José Luis Di Leo also helped with the process. At the time the thesis didn't have a written element, you didn't have to do a theoretical text to accompany the artistic work. So to justify my interests I concentrated on intense, personal research during which, rather than writing something definitive, I looked for precedents in nature, in history, advertising and architecture, including all the pneumatic structures from the 60s. It was during this research that I came across *Fluvio Subtunal*, which Lea Lublin made in 1969 in Santa Fe with the support of the Instituto Torcuato Di Tella. I spent a lot of time in libraries and looked for books, went to bookshops... I was moved by an intuition that still surprises me to this day.

The thesis featured a lot of documents in French and English which I had translated on the first pneumatic constructions, a lot of artists in San Francisco, a lot of Pop Art, but also Leonardo da Vinci's flying machines, aerostatic balloons, advertising, an artwork I saw at school that used nylon bags and helium, obviously Oldenburg and Otto Piene, a German artist who I'd written to, beginning a very stimulating epistolary correspondence. I also did some research in bionics, which I later developed in Italy, and a lot in the animal world.

There was a lot of non-artistic background for the use of PVC. I also remember that one of my favourite games during the summer in Santa Teresita was the moon walk. I loved going every day at six or seven in the evening as the sun was going down to jump, jump and float for a few seconds in the air. The idea was to be able to build the sculpture, deflate it, fold it up and then set it back up again.

The work with the inflatables preserves the constructive elements of the sculptural language such as form, volume, direction, light and materiality, allowing for the preservation or creation of a dialogue with different aspects of the discipline. Then I heard that there was an article in the faculty regulations that allowed me to work at home. The faculty workshop was quite a dirty space and didn't offer the clean, expansive conditions I needed to work with PVC.

JF: *The suppliers must have been key. How did you get hold of the materials? Did you sew them as well?*

MC: To start with the research I moved into my grandfather's house. He had a lovely workshop, it was a big warehouse because he'd been a flower wholesaler, he made funeral wreaths, bridal bouquets and supplied the cemetery. The house also had a covered patio where I did my painting. We fixed up the place together. We spent months plastering. My grandfather had a very practical, very professional intelligence. He was the first licensed plumber in the city of La Plata. You had to know how to weld lead. He taught me to use a lot of my tools. Every time I set to work on something, he'd always give me advice. He was constantly inventing things...

I moved in there. I did my entire thesis there. Close by the workshop, I found some guys making awnings and I started to make objects from plastic using electric soldering irons with them. But that interfered with their work and I couldn't do curves with the technique. Still, I went to their workshop, observed and tried to understand how the material was cut. I'd learned how to cut from my grandmother who was a seamstress and made bridal gowns. I knew how to stretch out the fabric, how to mark the lines, how to make patterns: my grandmother had millions of *Burda* magazines.

JF: *Because all those pieces had patterns and moulds...*

MC: And overlapping material. You thread it before you make the pattern. The thread marks the path for the sewing machine; with PVC you place the overlap on top and stick it down with the electric machine. I needed a machine that I didn't have, it was a work tool belonging to the guys close by my workshop, so I couldn't experiment on my own as much as I'd have liked. I tried out the tools used to seal salamis and cold meats, I kept looking for a new way to sew.

At the same time I discovered a place called "Inflatable Spaces", which was created by Jorge Rodríguez Marino, a psychoanalyst who worked with Patricia Stokoe.⁴ He was a consultant for crazy projects. The space was in Palermo. They produced unique dialectical material. I have an article on Patricia Stokoe surrounded by the artwork for my thesis. They had a Gesell camera they used to observe the behaviour of children with inflatables and the uses that each child invented with them. Then they used this research to design new pieces. It was a very playful and creative space whose purpose was to stimulate psychomotor skills from a very early age. They made inflatable pieces for *avant garde* kindergartens that encouraged the development of sensory perception.

The link with Jorge didn't happen immediately. I had to earn his trust. We met, talked about art and he shared some information, a few clues. We met periodically for a year and a half between 1992 and 1994. We talked about all the examples he was aware of. Jorge was an eccentric person, a very Buenos Aires kind of intellectual. He always said: "Your karma flows through the air." I remember that the phrase upset me at the time but now I understand that there's something of that in all my work, the possibility of building with air. I remember that he'd recommended that I read Gaston Bachelard and *Poetics of Space* became a key book for me. Finally, he taught me to seal the material by hand and that knowledge gave me the freedom to design without any limitations.

With the knowhow under my belt I locked myself in my workshop for almost three years, experimenting in complete isolation. I was obsessed with creating these forms. When I produced the first piece, *Herida lunar* (Lunar Wound, 1993), a red volume with an inflatable cylinder running through it, I knew I was almost there.

JF: *And your parents understood what you were doing.*

MC: My parents gave me unconditional support. Their background was in biochemistry and the exact sciences and their methodologies had a big influence on how I saw the world. To this day I'm not sure how much they understand but they always supported me no matter what.

JF: *And you presented your thesis at the República de los Niños.*

MC: Yes, in February 1994 I was still finishing a few pieces and they called to offer me a new alternative exhibition space at the República de los Niños which they wanted to open with my exhibition. I thought it was a good idea. The hall was next to the mechanical games and the teacup ride, very close to the amphitheatre. As well as presenting the exhibition, we held art workshops with the children.

JF: *Why did you associate the trip to Chichén Itzá with images that later appeared in the thesis?*

MC: That trip took place in the summer of 1990-1991. Later I went back to Mexico but from the United States.

Mexico was an amazing source of discoveries and experimentation. I was also in Guatemala for the Day of the Dead in Santiago de Sacatepéquez where they build giant kites. The sound of the paper is supposed to drive evil spirits away from the cemeteries. I found both experiences similar. The kids in my workshop made kites and my grandfather was the teacher. Something came together in those years, the thousand columns in Chichén Itzá, Guatemala... peyote.

JF: *But in addition to the thesis, which was a very important event, you had had a very intense year. 1993 was very important for you: the exhibition at the Centre of Visual Arts in La Plata was also that year.*

MC: It was Ana María Gualtieri⁵ who invited me to exhibit. That was where I met Edgardo Antonio Vigo and Lalo Paineira... Lalo was already working as a journalist and was a big promoter of art in La Plata. He put everything that went on in the city in the agenda of *El Día* newspaper as well as writing full page articles. Nothing like that exists any more. In those years the newspaper was a way of letting people know what was going on.

JF: *And you also went to the Young Artists Biennial.⁶*

MC: Yes, entrance was open to all. It was held at La Rural in Buenos Aires. 1993 was a wonderful year for me, it came completely unexpectedly. That's where I received my first prize for sculpture. The jury was Margarita Paksa and Norberto Gómez.

Buenos Aires Vice-Versa

JF: *It's pretty impressive: your university thesis, which are usually quite formal, presented a very solid body of work for your age, which allowed you to apply to the Barracas Workshop⁷ with a very interesting portfolio and excellent references.*

MC: I was never very aware of that, I never looked at what anyone else was doing, I always concentrated on my work. On the one hand, it isolated me, but on the other it allowed me to go on producing artwork.

JF: *But looking back you say, and I agree with you, that your pieces shared the visual aesthetic of the time. There were parallels, weren't there?*

MC: Yes, but remember that I didn't know much about what other people were doing. Going to Barracas was a major eye-opener for me, it was a whole new world. First you had to share and evaluate works in a collective discussion and I personally also felt very competitive.

JF: *Did you have to present a project?*

MC: Yes, at the time I was working with the pseudo-animals and the project was to create an inflatable cicada with a motor. It was the first time that I had ever had a stipend to produce a work. I worked as a teacher and lived at my grandfather's house. To some degree it felt as though things were getting serious, but my exploration – which had been playful at first – became experimental and I needed a professional in a field I didn't know about: movement.

My work found a good collaborator in Benedit, obviously it was connected to his watercolours, the butterflies and studies of insects. I was fascinated, it was a privilege to have him close by. Pablo contributed poetry... Tatato [Benedit] organized the exhibition at Clásica y Moderna in 1995 for all the Barracas students. It was a collective show at which I presented another resin cicada with sound. I met Víctor Grippo while I was making that work.

JF: *Did you meet him in Barracas? Did he come to visit?*

MC: Some time before I'd asked my father to come with me to Buenos Aires and we went to the ICI to see an exhibition. When my father saw the name of the artist he said that he was a friend of his from the Archimedes Student Centre at the Faculty of Exact Sciences in La Plata, when they both studied chemistry... I couldn't believe it, Grippo and my father knew each other in La Plata! When it was Grippo's turn to come to visit in Barracas I showed him my work without telling him my surname. The work was related to the Museum of Natural Sciences, insects and slides from natural sciences.

Grippio told me that he was familiar with that world, it took him back to his time at the faculty in La Plata. I let him talk and when he'd finished I told him that I was "Flaco" Cabutti's daughter. It was great! He always appreciated my gesture, in my case I wanted to know what he thought of my work without any personal feelings getting in the way. After that, I kept up a close working and personal relationship with him and his wife Nidia Olmos

JF: *Did you go to the São Paulo Biennial in 1994? The Argentine contingent consisted of Vigo, Suárez and Libero Badí.*

MC: Yes, and that was where I got the chance to see the work of Lygia Clark! That biennial exhibited a wide range of her work, all the sensory-perception experiences, the objects with curative powers, the snails and the plastic bags. That year I also met Lea Lublin at her sister Julia's house. Julia owned the gallery. At the La Plata book fair at the Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha I'd found the book *Présent Suspendu* by Lea Lublin and that was where I saw *Fluvio subtunal* from 1969. I wrote to her in Paris and we met twice, I think, when she came to Argentina. She was very surprised that I'd got the book in La Plata because not many had been printed.

JF: *What other visits do you remember?*

MC: [Jorge] Gumier Maier, [Marcelo] Pacheco, [Roberto] Jacoby, [Alfredo] Prior, Arturo Carrera and Oscar Bony all came to visit and then after the clinics, we had dinners and *asados* with other artists: [Jorge] Macchi, [Pablo] Siquier, Benito Laren, [Marcelo] Pombo, [Miguel] Harte, and [Ariadna] Pastorini, as well as the students.

I remember that Gumier said that he liked the inflatables and he thought that my work had lost some of its "freshness", if you like. The "professionalization" that the programme was supposed to teach us meant that I'd lost some of that spirit.

JF: *Well, yes, Gumier was obsessed by the professionalization of art.⁸*

MC: Bénédict talked in those terms: how to act, strategies. He also talked about the artwork of course but he was more of an administrator. Suárez worked more closely with the works. They were complementary opposites.

JF: *Your first creatures started out more fantastical and then they became more realistic. The scale changed too.*

MC: Yes, I think that had to do with the risk I took on getting involved with electrical circuits. But that also led to my first work in collaboration with engineers. I looked for a professional to help me and started taking courses in remote control planes. That helped me to make the spiders. Another engineer friend of mine helped me to make the worms that poked up and down from a bed of earth. Something in me didn't quite trust the personal process of the inflatable on its own.

JF: *How did you arrange your work in Barracas and your life in La Plata?*

MC: I came and went. I came to stay in Buenos Aires three days a week. Then there was my work as an assistant at the Faculty of Fine Art, I had a day of classes there.

JF: *You made the work with the worms and Marcelo Pacheco must have seen it because the Premio Braque⁹ in 1997 was by invitation only. Still, it was mostly artists who visited Barracas rather than critics wasn't it?*

MC: Yes, the person who most discussed my work in the press was Fabián Lebenglik. He went around all the exhibits and analyzed them to give feedback. In an article he published in 2003 to mark my exhibition at Galería Luisa Pedrouzo I was surprised to see him referencing an exhibition at Liberarte in 1993 which I'd left off my CV.

JF: *Why did you leave it out?*

MC: Fabián said that it was probably because I thought it was a very early exhibition. I don't know, maybe it was that, maybe I wanted to edit out some of the more playful works from early on.

European tour

JF: *Your work certainly started to add more layers of complexity and your studies of bionics in Milan were part of this.*

MC: I found out about the Masters in Bionics at the Italian embassy and learned that the academic programme included the CRIED, the Centro di Ricerche di Design in Milan, where Tomás Maldonado was a professor. Then when I mentioned it to "Meco" [Américo] Castilla, he said that it was a perfect course for me while Pablo Suárez told me that Maldonado was a friend of his. So he wrote a letter of recommendation for me and I was accepted.

It was a postgraduate degree in bionics for industrial designers, they studied concepts taken from nature. At that school, all the disciplines had one objective: to learn from nature. There were classes in poetry and nature, computation related to natural issues, photography, modelling and lots of hours of biology. It was like the German schools in the seventies, a cutting edge research centre sponsored by Fiat.

In Milan I found a group of designers in a beautiful, historic city and decided to work at the Museum of Natural Sciences. That allowed me to get my hands on the first engravings classifying the different species, the *libri rari*, the original etchings by the first scientific illustrators.

JF: *You always chose your research very well. Intuition and perseverance. So, did you find the taxonomy of bats in those books? You developed the work Bat in Milan.*

MC: Yes, I did the entire series there, but there were a lot of different references. The Duomo was full of bats and I recorded the sounds they made with some radar equipment I got hold of and photographed them with a telephoto lens someone loaned me. I also discovered that there are one thousand five hundred species of bat. I remember that at first I wanted to do all of them. Then so many things got in the way that I didn't make it. I brought the work back with me but I didn't exhibit it in Argentina immediately. Then it was documented for the book *Artistas argentinos de los 90* (Argentine Artists of the 90s) and incorporated into the collection of the Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro).

JF: *But I saw the work in Buenos Aires at arteBA.*

MC: That was a long time afterwards; in 2001 and the work was made in 1997-1999. In Milan my studio was a half a metre by a metre and a half balcony. I made everything there, the moulds and the resin. The pieces aren't made exactly to scale but I did keep the proportions between the head size and the auditory membrane. I finished printing the boxes of lights in Argentina, and I also finished the video here.

In Milan I realized that I wanted to stay in Europe for longer. Jorge Macchi had come to Italy and he'd put me in contact with the Delfina Studio,¹⁰ a residence he'd already been on. So he asked Mirta Demare (who was key in organizing all this) to send me the terms and conditions. In addition to being a residence, Delfina provided accommodation to artists who had exhibitions in London, prestigious artists like Ilya and Emilia Kabakov. We had breakfast and coffee with them every day. It was a very interesting time, I saw some incredible exhibitions. During my stay I worked on a series of photographs that I then exhibited under the title *Move in*. I was also re-reading Cortázar, "A letter to a young woman in Paris" and met Anouchka Grose, an Australian writer who I identified with the character in the story, and made the protagonist of my photos. I didn't know exactly what to do but I knew that I wanted to photograph her in relation to the story. Then, by chance, I found the location with the bow window I needed for the story.

I had a Nikon camera that I loved... I took a lot of photographs with that camera: the insects that got smashed up against the front of the train I took to go to Patricio Forrester's house, the play of light from the torch over images of books...

JF: *You added a motorized piece with the body of a rabbit and a human face to the photo series. Is it a self portrait?*

MC: Actually it's Anouchka but we do look alike...

JF: *On your return, you presented the project in La Plata in 1999. Did the Centro Cultural Islas Malvinas open with your exhibition?*

MC: Yes, it was great for me, everything was new and untouched. I worked hard on setting it up! The space was a challenge. That was the first time I had considered the installation in the context of a specific space. It was a way of re-joining the country and I chose Marcelo Pacheco to accompany me. I went to see him at the Fundación Espigas with all the material: the rabbit and the photographs. I had to be something of a travelling artist because I didn't have a studio in Buenos Aires.

After the opening, I spent as much time as I could at the exhibition. The remote control that made the rabbit move was hidden and I waited for people to come up close to turn it on. They looked under the table to see how it worked. The most exciting thing was direct contact with people who told me what "vomiting rabbits" meant to them. I knew exactly what it meant for me. My childhood home had just been sold, the drawing on which the rabbit moved was the plans for that house, which came along with me on each move. I had to adapt to new languages, new places and new codes, it was a way of absorbing things that weren't a part of me, I was generally more intuitive than the world around me. I'd come back from London at the end of 1998, a year and a few months had passed and then after the exhibition at the Malvinas I went to Rotterdam for three months in 2000.

JF: *And you encountered the duck phenomenon....*

MC: Yes, I began with a simple idea, the touristy image of a duck foraging with its legs in the air in one of the canals. I'd been to the Netherlands before and remembered the canal with the ducks; that was the initial image. I thought of Joaquín Torres García's inverted map: we're going north but we're from the south, or was it the other way around? Whose view of ourselves was upside down? Ours or theirs? Everything came to me after that.

JF: *By now you had a lot of experience talking to other professionals about prior works to provide you with a grounding for this more complex project.*

MC: I don't know how we did it in three months! I went with a drawing on paper, I didn't even take a motor. I had made enquiries before the trip at ECAS [Estación de Cría de Animales Silvestres] in La Plata and found a specialist in ducks who I told about the project I wanted to do in the Netherlands. He told me that I wouldn't be able to do it because I couldn't camouflage an object like that among the other ducks.

JF: *Did the project always consist of an underwater duck making recordings with a video camera?*

MC: It was a remote control security camera that sent a signal to a video player and monitor. I operated the remote control from Mirta Demare's flat. I made the project with Allert Schokker, Mirta's partner, who was an engineer. The first day we put it in the water some kids threw stones at it thinking it was a dying duck and that was a key sign for me that we'd managed to camouflage the "duck" device.

JF: *Why was Vogelklas (From the Duck's Arse) never exhibited?*

MC: It was a very complicated project, there were many different possible readings and a very unstable time for me personally coincided with a period of generalized social uncertainty. It was very paralyzing, I stopped producing for a long time. I was silent for a while...

But during that time I was invited to take part in an exchange between the Columbus College of Art and Design in Ohio and the Centro Cultural Recoleta. Erica Rubinstein called me to say that there was an exchange with an art school where they taught glassblowing. Previously during my stay in Milan I'd made my first piece in Murano glass with Pino Signoretto (who made Jeff Koons' glass pieces). I exhibited the work in 1998 in Buenos Aires, at the Recoleta, and Erica saw it there. The exchange consisted of a very brief residence. In Ohio I made a pair of floating eyes from a kind of aquatic insect that could look both up and down in the water simultaneously, it was a tribute to my nephew Tomás, who was three years old at the time and had been diagnosed with glaucoma.

City Bell

MC: I came back from the United States in a worried about the state of the country. I was very isolated. I moved to City Bell and started to work hard on jewellery to earn my living. I had a contact in Italy and sent products I'd

designed there. I also worked in La Plata, I had private students, the faculty... I substituted at Nicola Costantino's clinic when she went to the São Paulo Biennial. I also did work making pieces for other artists like Claudia Fontes and Pati Landen.

City Bell Studio preparing objects that were included in the exhibition *La Tierra. Una historia de cambios* (The Earth, a History of Change), at the La Plata Museum of Natural Sciences, funded by the Fundación Antorchas, the Smithsonian Center for Latino Initiatives, the United States Information Service and the OEA, 2002.

I started to give classes to children and hold clinics with adults in 2000 as well as the classes I'd always taken at the faculty. In City Bell I found a place where I felt comfortable and worked quite a lot, teaching two or three times a week. It was how I made my living. All that time I'd kept away from the institutional gallery system.

I had very interesting experiences with the students. I proposed different exercises and was always surprised by what they produced. The construction of abstract volumes is innate to children. At one time I had them build their own inflatables. I worked a lot with PVC sheets and suggested that they trace through a transparent one, like Pipo Pescador's magic blackboard, to copy and also to deform...

Then in 2001 the La Plata Department of Culture had a stand at arteBA for the first time, presenting a selection of works by local artists. I was chosen along with Juan Pezzani, Andrés Compagnucci and Enzo Oliva. At that fair I was contacted by Luisa Pedrouzo and she insisted that I get back to work and invited me to join her staff at the gallery. I was always grateful to her for that because it ended up being a very stimulating space for my work. I also met Gustavo Vásquez Ocampo there, and he taught me to think about the overall work in the space; to create a visual journey.

Then she suggested holding a solo exhibition and that invitation drove me to get back to work more intensively. This was the stimulus for the works that I presented in *City Bell*, looking for a way to express my situation, my deepest intimacy. My emotions, my animals, my plants, my sense of place, what it meant to leave the centre of the city and move to its outskirts. It wasn't as though I was in the middle of the countryside either but it was a very interesting introspective moment, a very intimate process with no room at all for speculation. Every detail of the exhibition was thought out and in spite of the distance both Luisa and Gustavo came to the workshop to see all the work.

JF: *The exhibition combined photographs and objects...*

MC: And drawings. There were several small objects in which a lot of things were concentrated. Small, very personal scenes that also evoke collective memories. Anyone can identify with a pot of geraniums...

JF: *It had a notably nostalgic tone. That was also when your interest in botany appeared.*

MC: In fact the interest in botany was always there. I think I told you that when I was a girl we had a microscope and my brothers and I analyzed everything we found.

JF: *Yes, but it began to appear in your work more formally and clearly with that exhibition.*

MC: Yes, what I liked about the exhibition was the way it played with the spatial resources. I was interested in exhibiting photographs but not as photography. I was photographing objects and combining them with three-dimensional objects.

JF: *Yes, it was clear that the photography arose out of an impulse to document, it provided the backdrop to an exploration of space and fiction. You also presented states of transformation of materials, in line with Grippo's experiments.*

MC: Yes, and also afterwards when I saw Liliana Porter's retrospective at the Recoleta¹¹ I realized that we shared similar interests without my realizing it.

It was around then that I fell back in love with art. I felt a great need to make things once more. For me it also represented a return to the scene after a long time away. Between 1997 and 2001 I hardly spent any time in Argentina. Then the crisis struck and we were forced to reschedule.

JF: *What I notice about the work is a kind of change of strategy. Your previous works had taken a lot of effort, a lot of research and lots of preparation while this was a return to the subject, to reflection, to a more intuitive approach. The duck took the*

conceptual project to a kind of extreme, research that was both intellectual and fantastical, a series of points that could lead in many different directions and then the development of an object with robotics, the camera system and everything.

MC: What I needed, and this was related to my formative experience overseas, was to concentrate the resources within myself. I had received a lot of information and I had to start again from a different place. I could have taken other decisions but right at that moment I needed an emotional aspect and to process all this internally.

JF: *That's clear because it wasn't a speculative work.*

MC: The projects in which one works with institutions have to be negotiated, which makes them more difficult. Sometimes I can handle them and sometimes I can't. The exhibition at Galería Luisa Pedrouzo had a completely different tone.

JF: *When do you feel that you returned to a platform similar to the one you were developing in the nineties?*

MC: In 2009 with the Art and Industry Residence at the Museo Castagnino-Macro at the Cristalería San Carlos in the Province of Santa Fe. The working method was to explore the material and its formal possibilities in depth and although it took place in a factory, it worked like a studio. They prepared a space there, I had a mini-studio inside the factory's time and space. In the glassworks they still do artisanal work, the work is divided by areas with their specific expertise. It's organized like a business but with a degree of improvisation and flexibility for the artisanal crafts.

You're only there for a short time and you interact very intensely, there's a lot of exchange of expertise. When, after a discussion about art, an artisan says to you "I won't look at a glass the same way again," that's a big achievement, almost an act of mutual enrichment. Those kinds of experience are the basis for the Art and Industry Programme, Artist Residencies at the Brick Museum that I've been coordinating in La Plata since 2013.

At the same time I was working for the Arnet prize for which I entered *Pasionaria*. That was the same year as the piece at Lake Iseo in Italy.

JF: *And meanwhile your daughter Francesca was born the year before...*

MC: She was born in 2007. But it's interesting that it all came together like that. After the glass-making, I started a process (which continues to this day) of collaboration at a metallurgy cooperative where they're re-establishing the exchange of expertise and apprenticeship. I'll give you an anecdote to explain: I left a three dimensional passion flower made from epoxy for the metal workshop to make to scale using a scalometre and precision compass overnight. It seemed like a job I could delegate. They made a 1 to 1 model for the central element of the flower and when I arrived I couldn't believe it! It was a missile! The centre of the flower was a missile! Usually I'm always there but it seemed like something they could do on their own. That was when I remembered something important that my grandfather used to say: "The eye is the decision-maker." You can do everything perfectly to scale but at some point you'll have to modify it so that it works at the level of human perception.

During that year I worked in three spaces outside my studio. I had the exhibition *City Bell*, then I did *Jardines y Jardines. Mañana tarde y noche* (Gardens and Gardens. Morning, Noon and Night, 2006) at 713 Arte Contemporáneo.

JF: *You'd had ties with Julia Grosso, the director of Galería 713, for some time before then.*

MC: 713 Arte Contemporáneo on Calle Defensa was a project that had several different stages. From designer object store in Dios los cría in City Bell in 2003 to Espacio Ecléctico in Palermo in 2005. Some time later, when Luisa Pedrouzo closed her gallery, I joined 713 as a staff artist. The important thing about that project was the collective contribution of the artists involved. We all worked for the same project in the gallery: it was a very enriching process for me, it offered a new energy and new people. The gallery provided plenty of opportunities, it took a lot of risks.

The flood

JF: *You also presented your exhibition Mira cuántos barcos aún navegan! (Look at all the Boats Still Sailing!) at 713 in 2008.*

MC: I discussed that exhibition very intensely with its curator Lara Marmor. It was a wonderful process because of her perspective, generosity, time and learning process; the way she thought about things. That was the style of the gallery: a working method instilled by Julia [Grosso].

By the middle of 2007 we already had a date for the next year. I like to have time to work and in February 2008, after spending five years restoring my house-studio in Villa Elisa with my own hands, there was a terrible flood and everything was submerged under water. All that work for all those years under water! I was going to put together an exhibition in the same spirit as *City Bell* or *Jardines...* but after the flood the project was crisis-stricken. Francesca was a very young baby, the flood, people died... it was like a harbinger of what would happen on a much larger scale in the city of La Plata in April 2013.

I didn't know where to address it from but I soon began to find out. I remember that I was reading *Beauty and Sadness* by [Yasunari] Kawabata and an image came to me that concentrated a personal feeling I'd had for a very long time. As well as the flood, another major event happened: the death of a close friend. I think that it was a moment of personal rather than artistic reflection. I'd suffered personal blows before, but this was something else. Once the work was finished and exhibited an unexpected process began that gave me a lot of pleasure: the repercussions spread far beyond me. That was the most gratifying part of the project: the fact that it was exhibited many times afterwards. Like the small scale piece with the geraniums from 2003 that evoked a tiny corner of my childhood. In the installation, it became a focal point for collective identification.

JF: *It travelled a lot, not just with the exhibition tour but also the educational platform you prepared.*

MC: That came about naturally. An architecture studio in Italy saw the work and suggested presenting it on the shore of Lake Iseo, north of Milan, on the pedestrian walkway they were refurbishing. I thought of a way to create a link with the educational community in the area but I didn't know anyone and didn't have much time. I asked people to write down anonymous wishes for things that can't be bought with money on paper boats. With the answers I got (they all surprised me very much, exceeding my expectations) the project became independent. It had so much strength that it became a parallel project.

JF: *The idea is like a game, it takes you directly back to your childhood.*

MC: You create something and then the project ceases to belong to you. Maybe the part that exceeds the artistic realm makes it more substantial. I can't do that all the time.

JF: *And it's a work in progress... when the right context and combinations come together it updates itself.*

Building with air

JF: *Moving on to the present, how did your ties with the Galería Del Infinito, with whom you're currently working, arise?*

MC: When Galería 713 closed, I got in contact with Estela Totah. Then I decided to embark upon the project that includes this book, which gained momentum thanks to the gallery's organizational work. In 2013 I presented *La constatación de las formas* (Proving the Forms), my first solo exhibition at Del Infinito. I was very enthusiastic about my work with the Ctibor brick factory in La Plata and I thought that that material would be right for a more installation-style project.

JF: *When we first met for this long conversation you told me about your fantasy of being able to breathe under water and how you felt about it when you were girl: a mixture of fascination and terror. I think that attempt to tame the air runs throughout your work. I also see air in the combustion of bricks, not just in the more obvious forms like PVC and glass.*

MC: When I started to work on the exhibition *Octas* (2012), which was a very special exhibition for me, I could see what you're saying. Right now I'm working for a large space, Galería Del Infinito's stand at arteBA, where I'm bringing together architecture, inflatables, columns, glass and brick.

It's no coincidence that right now I'm being taken back to a period of hopes and expectations when I was pregnant. The images I currently have in my head come from Greek mythology and its visual system: the column, the support.

JF: *Well, it was a crucial period in the sciences, when astronomy and astrology were part of the same system of thought.*

And thinking of the future, what are your expectations for your work now that you're looking back over your career for your first monograph and also actively producing new pieces?

MC: I needed to get back into the studio, to spend more time there. I've been busy with personal things and now I have to concentrate again and try to dedicate myself exclusively to my work.

I'm enjoying my daughter growing up, I can let go of her hand now and watch her fend for herself a little. That allows me to get back to my art with the same intensity as other periods in my life.

I realized that I loved going to the factory to work, I love taking my work out of context, talking to other people who have nothing to do with art, getting together with an engineer and having him explain where the friction point of an artwork is. I can sense it intuitively but I love having someone explain it to me. I feel that I'm becoming more focused on the details and more perceptive. A friend of mine says that every time I sink underwater I take something back from the submarine experience. It's an image that gives me a lot of confidence.

In that time I've carved a winged dog with doll's eyes out of brick. Something is getting repeated, a very primitive impulse. Some images from the 1874 transit of Venus appeared; the pure abstraction of love.

Without meaning to I realize that I'm writing a lot, bringing together images and ideas. It's logical for me right now to go back to my origins and although the idea of returning to something familiar scares me a little, the truth is that I'm experiencing it as though it were entirely new.

Notes

¹ The interview was held on the 2nd and 18th of March and the 15th of April, 2016.

² The technical director of the electro-acoustic music laboratory at the Instituto Di Tella. He finished his career as the director of the Laboratory of Research and Musical Production at the Centro Cultural Recoleta until his death in 2005.

³ Rubén Elosegui was born in La Plata in 1925 and died in the same city in 1991.

⁴ Patricia Stokoe (1919-1996) was a dancer and educator, the creator of Body-Dance Expression and Sensory Perception.

⁵ The architect Ana María Gualtieri has run the Vigo Centre of Experimental Art in La Plata since it was founded in 1997 by the artist before his death.

⁶ In 1987 a Department of Youth was created by the Municipality of the City of Buenos Aires, and two years later it organized the First Young Artists Biennial, which was also held in 1991 and 1993.

⁷ Founded in 1994, the Barracas Workshop was a space for the training of young artists directed by Luis Fernando Benedit, Pablo Suárez and Ricardo Longhini and financed by the Fundación Antorchas. The initiative took place over two editions, in 1994-1995 and 1996-1997. Artists involved in the first edition included Carlota Beltrame, Nicola Costantino, Mónica Girón, Analía Segal, Beto de Volder, Leandro Erlich, Claudia Fontes, Laura Ripa, Gabriel Ezquerro and Patricia Landen. The second cycle featured Alicia Herrero, Martín Di Girolamo, Alfredo Londaibere and Karina el Azem, among others. Ricardo Longhini didn't take part in the second edition, so it was run by Benedit, Suárez and Nicola Costantino.

⁸ The curatorial artistic programme developed by Jorge Gumier Maier as director of the Centro Cultural Ricardo Rojas between 1989 and 1996 was based around certain romantic ideas about art that placed an emphasis on subjectivity, artisanal craft, perceptive immediacy and a denunciation of the professional practices that were starting to dominate on the global art scene in those years.

⁹ In 1997 the legendary Premio Braque decided to change its strategy. In partnership with the Fundación Banco Patricios, and on the initiative of Jack Batho (the newly arrived Cultural Attaché of the French Embassy), it was decided to invite four young curators and entirely change the selection methods. The process was left in the hands of Fabián Lebenglik, Fernando Farina, Marcelo Pacheco and Inés Katzeinstein who invited the following artists: Ariadna Pastorini, Marcela Cabutti, Leonardo Battistelli, Raúl Flores, Ruy Krygier, Leonal Luna, Nicola Costantino, Karina El Azem, Marcela Astorga, Marcela Mouján, Martín Di Paola, Emiliano Miliyo, Alejandra Seeber, Gastón Duprat and Lux Lindner, among others, with Lindner winning first prize.

¹⁰ Delfina Studio Trust is a contemporary art space set aside for international artist residencies created in 1988. The studio occupies an old factory in the Bankside area in the centre of London. From the beginning it was an institution that energized the London

scene through its policy of sponsoring projects by many different Latin American artists. In addition to Jorge Macchi, it also supported Mona Hatoum, Mark Wallinger, Damien Hirst, Michael Joo, Pierre Bismurth, Twin Gabriel, Lluís Hortalá and Karen Kilimnik with whom Marcela Cabutti went to The Groucho Club as guests of Damien Hirst.

¹¹ The exhibition was called *Fotografía y ficción* (Photography and Fiction) and was held at Centro Cultural Recoleta at the end of 2003, curated by Inés Katzeinstein.

A las personas que me ayudaron profesionalmente a lo largo de todos estos años:
To all the people who helped me professionally over the years :

Federico Acuto, Gonzalo Aguilar,
Marcelo Allasino, Rodrigo Alonso,
Irma Arestizábal, Flor Battiti,
Ana María Battistozzi, María Carolina Baulo,
Daniel Besoytaorube, Gianni Campochiaro,
Fabián Cañas, Mercedes Casanegra,
Américo Castilla, Juan Chiesa, Maria Cilena,
Patricia Ciocchini, Rafael Cippolini,
María Teresa Constantin, Viana Conti,
Noel Correbo, Pía Dalesson,
Marcelo de la Fuente, Mirta Demare,
Lelé de Rueda, Paula Domenech,
Andrés Duprat, Roberto Echen,
Alicia Efimes, Alberto Elía,
Fernando Farina, Daniel Fischer,
Natalia Font, Claudia Fontes,
Patricio Gil Flood, Valeria González,
Andrés Gribnicow, Julia Grosso,
Ana María Gualtieri, Chiara Guidi,
María José Herrera, Maxi Jacoby,
Daniela Koldobsky, Fernanda Kruger,
Andrés Labaké, Fabián Lebenglik,
Francisco Lemus, Jorge López Anaya,
Susana López Merino, Lara Marmor,
Paula Massarutti, Verónica Matos,
María Menegazzo Cané, Rodrigo Mirto,
Gustavo Mondino, María Soledad Montañez,
Magdalena Mosquera, Angeles Navamuel,
Luis Felipe Noé, Paula Okada, Graciela Olio,
Marcelo Pacheco, Margarita Paksa,
Lalo Panceira, Tano Pancino, Luisa Pedrouzo,
Andrea Perdoni, Liliana Piñeiro, Gachi Prieto,
Patricia Rizzo, Gabriel Romero,
Erica Rubinstein, Álvaro Rufiner, Ana Ruvira,
Diana Saiegh, Lucia Savloff,
Florencia Suárez Guerrini, Diego Soffici,
Fernanda Toccalino, Dani Toso, Ale Tosso,
Leila Tschopp, Viviana Usubiaga y
Gustavo Vázquez Ocampo.
Familias Ctibor y Sirk,
y a todo el personal de Cristalería San Carlos.

En memoria de mi padre.

A los amigos y colegas de quienes aprendo, y especialmente a aquellos que hacen que todo tenga sentido.
A la familia por acompañarme siempre.

A Francesca y Mario.

Dedicated to the memory of my father.

To my friends and colleagues from whom I learn so much, and especially to all those who give my life meaning.
To my family for always supporting me.

To Francesca and Mario.

Agradecimientos / Acknowledgements:

Adriana Lauria, Jimena Ferreiro,
Manuela López Anaya, Josefina Salinas,
Julián Mizrahi, Estela Gismero,
Nidia Olmos de Grippo, Nicolas Lublin,
Julia Maquieira, Cecilia Pochat, Juliana Lanza,
Kit Maude, Paula Castellano, Julio Zamora,
Diego Trulls, Andrea Campoamor,
Marcelo Flaibani, Ivana Vollaro,
Santiago Cabutti, Natalia Pastorino,
Sandra Grondona, Leticia Obeid,
Claudia Akian y Analía Bauer.

A los coleccionistas que se han sumado a este proyecto / To the collectors who supported this project.

Cabutti , Marcela Leticia
Aire alrededor de los objetos / Marcela Leticia Cabutti; Jimena Ferreiro; Adriana Lauria; fotografías de Acuto Federico... [et al.]. - 1a ed ampliada. - Villa Elisa: Marcela Leticia Cabutti, 2017.
203 p.; 27 x 20 cm.

Traducción de: Kit Maude.
ISBN 978-987-42-3139-0

1. Arte Contemporáneo. I. Federico , Acuto , fot. II. Maude, Kit, trad. III. Título.
CDD 708



