
RÍO MÍO

MARCIA SHVARTZ

T E X T O

ROBERTO
AMIGO



w galeria



SIN TÍTULO, 2013. ACUARELA SOBRE PAPEL, 43,5 X 44 CM.

LA CASA EN LA ISLA

...
YO SOY EL RÍO QUE CANTA / AL MEDIODÍA
Y A LOS / HOMBRES, / QUE CANTA ANTE
SUS / TUMBAS, / EL QUE VUELVE SU
ROSTRO / ANTE LOS CAUCES SAGRADOS.

JAVIER HERAUD
1960

A fines de los años ochenta, Marcia Schvartz (Buenos Aires, 1955) encontró en las islas del delta de Tigre el lugar donde pensar otras imágenes, a partir del encuentro con una memoria histórica y sensitiva de los ríos y de la vegetación, que profundizó en sus viajes por el litoral hasta Corrientes y el Paraguay. Primero alquiló una vieja casa danesa de madera sobre el arroyo Caraguatá, Las Camelias, compartida con su amiga Liliana Maresca (Avellaneda, 1951 - Buenos Aires, 1994). Luego, ocupó otra casa sobre el arroyo Esperita.¹ El descubrimiento de la naturaleza acompañó el de la maternidad de

1. *Caraguatá y Esperita* en el Museo de Arte Tigre desplegó algunas de sus obras realizadas y pensadas en las islas, entre mayo y agosto de 2023. Agradezco a Graciela Arbolave, directora de esa institución, la posibilidad de llevar a cabo la curaduría de esa exposición.

su hijo Bruno, y tal vez esta confluencia de estados personales potenció la imaginación poética del río como madre, junto al tópico del fluir de la vida hacia la muerte. Sobre esto último, no es menor, que el primer tiempo en el Tigre coincida con la enfermedad y muerte de Liliana.

Marcia tiene la capacidad de hacer que la técnica pictórica tenga autoridad: una obra suya es una acción material e ideológica desde la relación sensible con el otro en términos de la historia común. Así, no es una pintora de paisajes sino de territorios, en los que no puede pensarse la naturaleza sin sujetos y sin historia. Luego de su regreso de Barcelona, donde transcurrió el exilio político, se estableció en el barrio porteño de Abasto (condenado en sus características culturales con el cierre y abandono del mercado proveedor en 1984)

que comenzaba a congregarse talleres de artistas. Marcia, entonces, representa con agudeza las figuras singulares de su entorno y del deterioro urbano. En su pintura mitiga la mirada expresiva, más que grotesca, de los años setenta, sin perder la capacidad de alumbrar aquello que por tan visible no vemos. Reconoce su propia existencia en lo que representa, es decir, crea desde la identificación activa con el otro, por ello su pintura se constituye desde la empatía. Aunque se ha reiterado una filiación con la obra de Antonio Berni, en la pintura de este último los sujetos populares son la herramienta discursiva para la narración exógena y el mecanismo para postular la trascendencia de la pintura. Marcia tiene otra raíz: extrema la figuración de Aída Carballo, acotando el lirismo al radicalizar el humor en la observación de la realidad.² Luego en sus retratos captura la fisicidad y el alcance psicológico del modelo, distante de la homogeneidad tipológica de Berni. Desde fines de los noventa, Marcia logra el tránsito de la observación de las figuras del barrio y de los márgenes, a retratos de territorialidad, es decir, a sujetos que portan su identidad social y cultural como modo de enfrentamiento.³ Este cambio es, considero, uno de los resultados de la creación en las islas, que amplía la politicidad de su pintura en un sentido americanista. El acto de creación, producir poético, es entonces el acto de resistencia.

Desde luego, la figura en la naturaleza no es resultado del trabajo con modelo, una línea persistente en el tiempo, sino construida desde rasgos modélicos surgidos y reiterados en el hábito de representación, de manera espontánea, al estar internalizado sensiblemente el núcleo de la apa-

riencia física, se trata del cuerpo para una imagen americana. No es, sin embargo, un tipo objetivo que fije una identificación racial, sino un imaginario propio no carente de erotismo definido en su relación de pureza con la naturaleza.

Sin este americanismo no hubiera sido posible el empoderamiento de los sujetos migrantes en la pintura posterior. Un argumento para esta posible lectura es *La puerta de María*, con el indicio de las fotos de Guido Boggiani del Gran Chaco, colocada en la puerta de la pieza: la migración del litoral hacia la gran ciudad. Esta migración, dato de la realidad social, tiene su paralelo temático dentro de la pintura de Marcia. Para ordenar su producción prefiero el término ciclo, porque contiene el concepto de fase, tiempo, progresión y posibilidad de un nuevo comienzo transformador. Marcia no es una creadora de series programáticamente acotadas en su forma y contenido, aunque la práctica curatorial la ordene de tal modo. Si aceptamos la idea de ciclo “las indias”, “las cerámicas”, “las acuarelas de flores”, “los fondos”, son fases de un mismo proceso artístico que continúa en el tiempo, desde materialidades diversas.

También debe señalarse la negación política del arte cosmopolita que, desde luego, no implica la fortuna que pueda tener la obra en su recepción. Marcia construye una decisión artística local, sin asumir un regionalismo —que implica diseñar un programa estético y buscar compañeros de ruta— sino una posición vitalista del hacer pictórico que no desdeña la posibilidad de la comprensión desde el contenido: la frase desafiante de “pintar indias y morochos”. Es también un momento político, la crisis de 1989 —el país es similar a esa casa en ruinas en el Caraguatá— que antecede al giro peronista hacia el neoliberalismo y a la sumisión disfrazada de modernización. La pintura de Marcia puede leerse como una respuesta: los sueños de futuro común están en el pasado. Ante los discurs-

2. Otro discípulo de Aída Carballo es Fermín Eguía, que potencia el lado surreal de Carballo, mientras que Marcia el real.

3. He señalado esto en “El filo del hacha”, *Marcia Schwartz, Ojo* (cat. exp.). Colección Amalia Laeroze de Fortabat, 2016.

os y fracturas artísticas que comienzan a desplegarse en los años noventa, sostuvo la relevancia compositiva y el valor pictórico que ofrece al espectador la experiencia sensible de la observación, el estímulo cromático, en una figuración afirmada como analítica corporal de las emociones.

Marcia, en la juventud, recorrió Sudamérica, en particular interesa el viaje por el río Amazonas, porque es un sustrato que permitió activar la sensibilidad pictórica frente a la naturaleza de las islas del Delta años después.⁴ En su pensamiento americano, el río —que se complementa luego con la tierra, en los viajes al norte— debe pensarse como la señal de una identidad, que es y no es siempre la misma, distante de cualquier esencialismo.

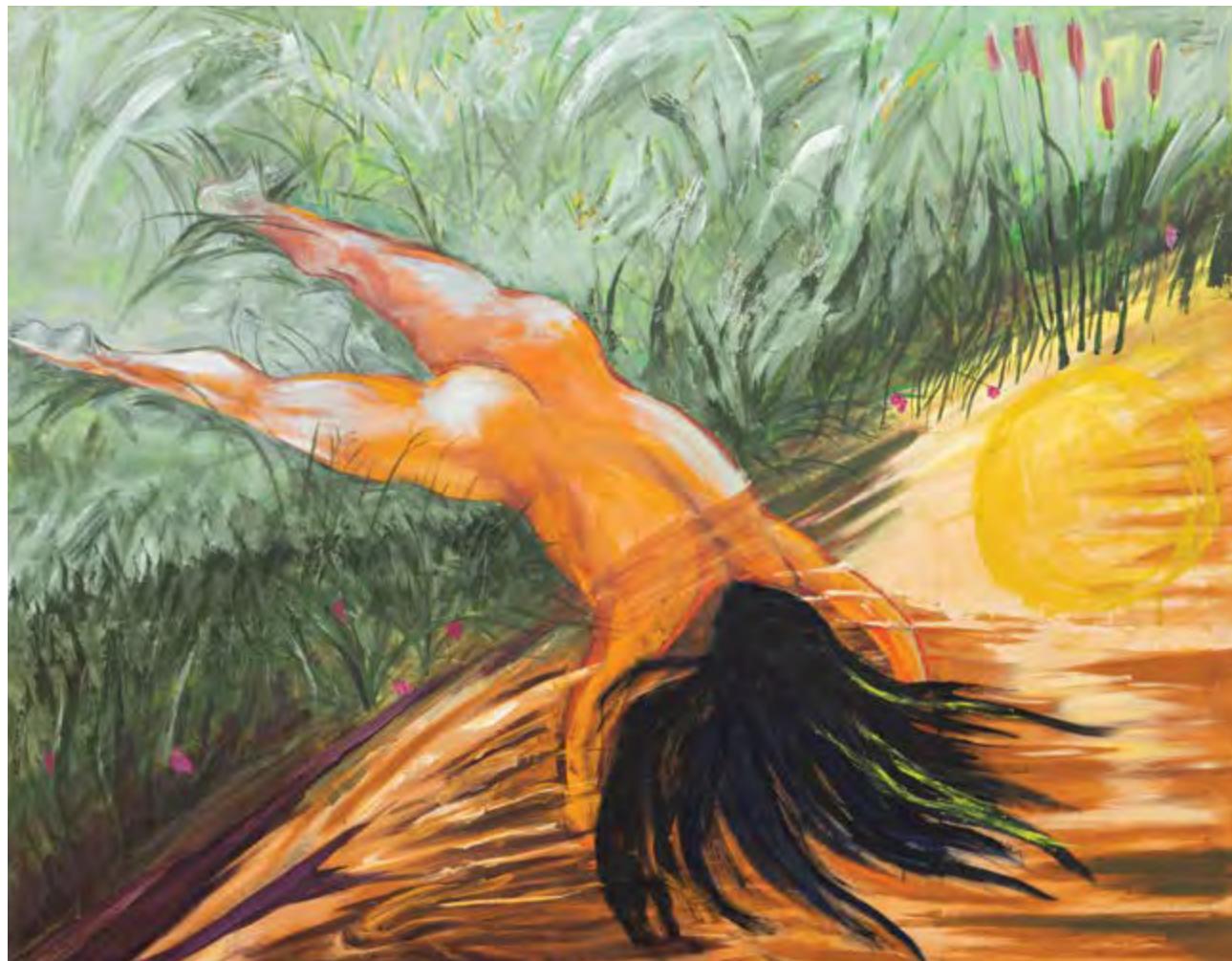
La empatía con la vida popular se registra en el Tigre, en la representación de los objetos de la vida cotidiana, en los espacios de la casa isleña a fines de los años ochenta, habitada hasta 1994, donde también pensaba las pinturas de formato mayor que realizaba en el taller de Abasto. Estas primeras pinturas isleñas dan cuenta de la fuerza de observación de Marcia, la sutileza de los puntos de vista desde los que construye sus composiciones, también el origen de una nueva paleta dada por encontrar el modo preciso de traspasar las sensaciones simples frente a la vegetación descubierta. Es una mirada próxima, intimista, a los espacios que se descubren de esa casa común, que es mucho más que maderas viejas a punto de deruirse, como el espacio de amistad y maternidad.

Marcia pinta, en recortes precisos, la baranda de madera gastada por el sol y las lluvias, las enredaderas en los hierros forjados, las paredes despintadas, el tanque de agua precario en medio de los árboles, las tablas del balconcito pene-

4. Por otra parte, en los años setenta fueron habituales los encuentros de la Juventud Peronista en los recreos de sindicatos afines.

tradas por las ramas, la escalera de madera casi cubierta de vegetación con peldaños ausentes, el vaso con flores recién cortadas sobre la mesa del interior modesto o un par de pescados sobre el mantel florido [p. 81-87]. Registro de estar en el lugar pero sin estar literalmente en la representación. Las personas están ausentes, las partes de la casa son sus huellas, y la imagen que resulta es de extrema fragilidad. Estas pinturas fueron el primer paso, luego se amplió la mirada desde esos fragmentos a la vivencia: las acuarelas con retratos isleños, el descanso en la hamaca, el estar en el muelle [p. 96-97]. La nostalgia que uno encuentra en los primeros óleos, de colores fuertes y de clima sombrío, deja paso a la luz de las acuarelas tardías, que aún hoy surgen cuando descansa por unos días en el delta.

La casa en la isla, la del Caraguatá, fue la preparación para comprender un territorio extenso, antiguo y presente, que sigue el curso de los ríos.



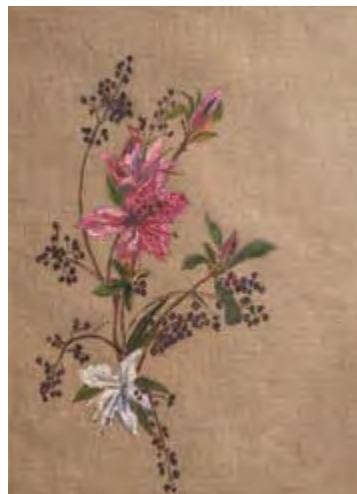
Río, 1992. ÓLEO SOBRE TELA, 150 X 190 CM. COLECCIÓN PRIVADA.



NOCTURNO, 1992. ÓLEO SOBRE TELA, 160 X 180 CM. COLECCIÓN PRIVADA.







A LUCLANA, 1995.
ÓLEO SOBRE LINO, 32,5 X 43 CM.
COLECCIÓN PRIVADA.



CLIVA, 2001. ÓLEO SOBRE LINO, 97 X 73 CM. COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



BANANO, 2001. CERÁMICA, 30 X 18 X 15 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



CAMELIA, 2001. CERÁMICA, 12 X 42 X 24 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



COGOLLO, 2001. CERÁMICA, 10 X 40 X 10 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



FLOR, 2001. CERÁMICA, 40 X 20 X 20 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



FRUTO DE MAGNOLIA, 2001. CERÁMICA, 36 X 35 X 28 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



FRUTO DE MAGNOLIA II, 2001. CERÁMICA, 12 X 36 X 17 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



JADE, 2001. CERÁMICA, 9 X 25 X 17 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



EL OREJUDO O EL OREJÓN, 2001. CERÁMICA, 37 X 23 X 15 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.



HOJA BICOLOR, 2001. CERÁMICA, 12 X 42 X 12 CM.
COLECCIÓN DE LA ARTISTA.

ÍNDICE

RÍO MÍO
POR
ROBERTO AMIGO

7

OBRAS / WORKS

25

RIVER OF MY
BY
ROBERTO AMIGO

219

BIOGRAFÍAS

230

BIOGRAPHIES

231