

Castaño | Forchino | Porta

Des anciens aux nouveaux « DESAFINADOS »

Essai critique : Elsa Flores Ballesteros



Collection
Galerie

Flores Ballesteros, Elsa
Castaño : Forchino : Porta : des anciens aux nouveaux : desafinados / Elsa Flores Ballesteros. - 1a ed. ilustrada. - Rosario : Atípica Editora de Cultura y Arte Visual, 2026.
Libro digital, PDF - (Galería ; 7)

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Claire Breton.
ISBN 978-631-91473-2-2

1. Artes Visuales. I. Breton, Claire, trad. II. Título.
CDD 700

Couverture :

Castaño: *Patients en clinique. Séjour II* (détail), 1985

Forchino: *B. 0001* (détail), 2000

Porta: *Nuit de lune à Oliveros* (détail), 1985

Traduction :

Claire Breton

Photographies :

Facundo Forchino: couverture, 102, 116, 117, 118, 119, 178.

Héctor Martinelli: couverture, 42-43, 44-45, 46, 47, 48,

50-51, 52-53, 54, 56, 57, 58-59, 60, 61, 62, 63, 64,

65, 66-67, 68, 69, 71, 72-73, 74-75, 78-79, 82-83,

86-87, 88, 89, 100, 121, 146, 147, 164-165, 166-167.

Alberto Macagno: 176.

Andrea Ostera :couverture, 132-133, 134-135, 136, 137,

138-139, 140, 141, 142, 143, 144-145, 148, 154-155, 158,

159, 160, 161, 162-163.

Norberto Puzzolo: 172.

Archive Castaño: 12, 31, 32, 33, 34, 35, 49, 55, 70, 76, 77,

80, 81, 156-157, 170-171, 178.

Archive Forchino: 4, 24, 40, 90-91, 92, 93, 94, 95, 96, 97,

98, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111,

112, 113, 114, 115, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127,

150, 151, 174.

Archive Atípica: 10, 96, 130-131, 149, 152-153.

Graphisme :

Atípica Editora

2025 Castaño | Forchino | Porta

guillermo.forchino@gmail.com

marcelocastano@gmail.com

Atípica Editora

Rioja 4740, Dto. 3, Rosario, Argentina

contacto@atipicaeditora.com.ar

Dépôt légal, établi par la loi 11.723

de la République Argentine

ISBN 978-631-91473-2-2

Publication numérique février 2026

L'utilisation du contenu de ce livre numérique implique l'acceptation des droits des auteurs des textes et des œuvres. Le contenu peut être téléchargé et imprimé gratuitement exclusivement pour un usage personnel, dans le cadre de la recherche universitaire et de l'enseignement, en citant sa provenance et ses auteurs. Pour toute autre utilisation, veuillez demander l'autorisation préalable à l'éditeur ou aux auteurs.

Castañó | Forchino | Porta

Des anciens aux nouveaux « Desafinados »

Essai critique :

Elsa Flores Ballesteros

Introduction :

María Elena Lucero

atípica

Editora de Cultura y Arte Visual



40 ans de « Desafinados »

María Elena Lucero

Le 16 août 1985 était inaugurée l'exposition « Desafinados I » à la galerie Krass de Rosario, en Argentine. Elle présentait des dessins, des gravures et des sculptures de Marcelo Castaño, Guillermo Forchino et Rubén Porta autour du thème des maladies mentales. Le titre, « Desafinados » (« Les Désaccordés »), tiré du livre de Juan Antonio Vallejo-Nágera *Concerto pour instruments désaccordés* (1983), renvoie aux hommes et aux femmes internés dans des établissements psychiatriques, inadaptés aux normes sociales régissant le comportement collectif. Ainsi, le « désaccordé » désigne une personne qui n'est pas au diapason avec les autres, qui ne rentre pas dans le moule des conventions établies, qui est indomptable parce que dans son univers, les codes sont différents. L'ouverture de l'exposition a lieu dans un contexte historique particulier, puisque l'Argentine vient d'entrer dans une ère démocratique qui cohabite avec les conséquences tragiques de la dictature civilo-militaire. En effet, « Desafinados I » se déroule en même temps que la dernière phase du procès des juntas militaires.

L'exposition a un retentissement considérable dans le milieu artistique local. Les œuvres présentées marquent fortement le public, notamment les jeunes artistes alors étudiants à la faculté des Beaux-arts de l'Université nationale de Rosario. Pour eux, pouvoir observer et apprécier directement les œuvres de leur cher et respecté professeur Rubén Porta ainsi que de leurs prédécesseurs déjà diplômés Castaño et Forchino constitue un puissant stimulant visuel qui fertilisera leur parcours professionnel à venir. Des années plus tard, « Desafinados I » revient, enrichie de nouvelles œuvres, sous le titre « Desafinados II », d'abord au Centre culturel Bernardino Rivadavia de Rosario en 2001, puis au Palais de Glace de Buenos Aires en 2002. Cette fois, le contexte national est celui de la grande crise sociale, politique et économique qui a débouché sur les événements bien connus de 2001 en Argentine.

Dans le catalogue de l'exposition, Elsa Flores Ballesteros souligne que « Castaño et Forchino ont opté pour la figuration et se sont axés sur le corps humain, faisant de celui-ci le siège des significations. Contrairement aux surréalistes, ils n'explorent pas l'inconscient des malades mentaux ni sa dimension onirique, mais illustrent des situations objectives [...] Chez Porta, le corps est absent, mais il exprime des situations objectives et des atmosphères subjectives par le biais de métaphores et de métonymies visuelles [...] ». Dans son essai, l'autrice mentionne également que, suite à la visite

Guillermo Forchino,
Marcelo Castaño et Rubén Porta
dans l'atelier situé rue Italia y
Catamarca à Rosario, 1985.

accompagnée de plusieurs groupes de patients à la galerie Krass, les professionnels de l'hôpital psychiatrique de Rosario ont invité les artistes à animer un atelier à leur intention.

Le présent ouvrage est une réédition augmentée de l'essai critique de Mme Flores Ballesteros. Il est divisé en deux parties : la première reprend le texte intégral de la professeure, la seconde propose des reproductions en couleur des œuvres présentées lors des deux expositions, illustrations indispensables pour comprendre et approfondir les différents sens du texte critique. Il convient de rappeler qu'Elsa Flores Ballesteros (1928-2015) a été professeure d'université, spécialisée en histoire sociale et anthropologie de l'art. Au cours de ses années d'exil pendant la dictature civilo-militaire en Argentine, elle a accompli un remarquable travail de recherche, d'écriture et de réflexion sur les liens entre identité, latino-américanité et post-colonialisme, offrant de précieuses contributions théoriques sur l'art régional et international. À l'Université nationale de Rosario, outre son poste de professeure titulaire, elle a été membre de la Commission de doctorat de la Faculté des Lettres et Arts, un espace académique auquel elle a apporté un concours substantiel.

Histoires visuelles sur la déraison

« Desafinados I » et « Desafinados II » marquent clairement l'intention d'étudier et de retranscrire les expériences vécues par les patients d'un point de vue critique, loin du symbolisme narratif caractéristique de mouvements comme le surréalisme. Les artistes posent un regard acéré, parfois cru, mais en même temps extraordinairement humain sur une problématique délicate et toujours préoccupante dans la culture mondiale. Outre les modalités esthétiques adoptées par certaines avant-gardes européennes qui ont exploré l'inconscient, on trouve un précédent fondamental dans l'œuvre de Jérôme Bosch avec le tableau intitulé *La Lithotomie*, ou *L'Extraction de la pierre de folie*, réalisé entre 1475 et 1480.¹

En règle générale, les personnes souffrant de ce type de pathologies sont discriminées ou confinées dans des lieux d'enfermement tels que les établissements psychiatriques. Leur quotidien n'est qu'une succession d'actes où ils tentent de survivre dans la tourmente, dans l'hostilité d'un milieu surveillé. Partant de ce constat, les trois artistes ont abordé l'enfermement par le prisme de leur parcours artistique individuel et avec un langage visuel singulier. S'ils se retrouvent autour de ce sujet commun, leurs propositions esthétiques passent par des outils plastiques hétérogènes. Ils manifestent une grande sensibilité à l'égard du « désaccordé », de son enfermement social, de son mal-être psychique dû à l'isolement. C'est dans ce sens que le critique Mário Pedrosa, traitant des modalités par lesquelles l'art transmet une

sensibilité singulière, les identifie à un acte psychique précédant le geste esthétique et créatif. Ce qui se produit, en réalité, c'est la communication comme condition *sine qua non*. Ce mécanisme créateur surgit au plan de la complexité intellectuelle et affective. Bien que la production artistique soit considérée comme une objectivation sensible ou imaginaire, elle s'articule avec la volonté de véhiculer des idées. En résumé, ce qui sous-tend les œuvres est la nécessité de traduire sous forme visuelle des conceptions, des émotions et des positions réflexives.

Les « Désaccordés » contemporains

La problématique des « désaccordés », au sens d'une subjectivité décalée du système social, économique, technique et financier dominant, demeure d'actualité. D'une part, la montée des politiques autoritaires provoque, entre autres, la dévalorisation et le mépris à l'égard des individus différents, conduisant à une pathologisation des minorités. D'autre part, l'exaltation de valeurs conservatrices favorise les formes de contrôle, de surveillance et de suivi de la communauté, provoquant un déséquilibre psychique collectif. Le conditionnement agit à double sens : d'une part il génère des conflits subjectifs, de l'autre il dédaigne les besoins personnels en réduisant les aides de l'État. Les tensions entre obligations culturelles et désirs intimes débouchent sur un profond mal-être. Selon Jacques Le Rider, Freud lui-même concevait le malaise suscité par les impératifs d'une culture civilisatrice comme un fait inquiétant, qui se transforme en une pression bien souvent insoluble. Une idée qui comptait parmi ses découvertes concernant la psychanalyse, les dilemmes de l'inconscient et les désirs refoulés des êtres humains. Dans ce sens, c'est la complexité psychique du « désaccordé » qui l'empêche de se conformer ou de s'adapter aux commandements extérieurs.

S'aventurant avec un profond engagement éthique dans les labyrinthes symboliques de la production plastique autour des « désaccordés », Porta, Castaño et Forchino ont conçu la pratique artistique non seulement comme une activité créatrice, mais aussi comme un ensemble de gestes dotés d'une puissante signification sociale.²

Quarante ans après la première exposition, la réédition de l'essai d'Elsa Flores Ballesteros acquiert une nouvelle actualité face à un modèle social fondé sur l'indifférence et à un État qui se débarrasse de la problématique des « désaccordés » par des politiques de définancement du système de santé publique. Il est donc d'autant plus important, dans pareil contexte, de mettre en valeur la mémoire collective et ses dimensions culturelles.

Notes:

- 1 Cette œuvre, peinte à l'huile sur panneau de bois, représente l'extraction chirurgicale de cette « pierre de folie » réalisée par un homme qui ne possède manifestement pas les compétences médicales nécessaires. Un moine et une nonne assistent à la scène, témoins expectatifs de l'intervention.
- 2 Castaño, Forchino et Porta ont tous trois participé à l'exposition « Aquellos bárbaros » (« Ces barbares »), inaugurée au Musée Juan B. Castagnino de Rosario le 26 novembre 2018. Plutôt que de présenter un simple catalogue d'artistes en termes chronologiques, la manifestation proposait un parcours à travers certaines expressions artistiques apparues à Rosario dans les années 1980 et 1990 et partageant des aspects esthétiques et/ou conceptuels liés au contrecoup d'une séquence sociale extrêmement violente.

Références bibliographiques :

Flores Ballesteros, Elsa : « Introduction aux “Desafinados” de Marcelo Castaño, Rubén Porta et Guillermo Forchino », in *Desafinados II*, catalogue d'exposition, Buenos Aires, Palais de Glace, 2002.

Le Rider, Jacques, et al : *Autour du « Malaise dans la culture » de Freud*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Pedrosa, Mário : *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.

Lucero, María Elena: « Aquellos Bárbaros », catalogue d'exposition, Rosario, Museo Castagnino, 2019.

https://castagninomacro.org/uploadsarchivos/barbaros_c_m19.pdf

María Elena Lucero

Docteure en Lettres et Arts, mention Beaux-Arts, et postdoctorante à l'UNR.

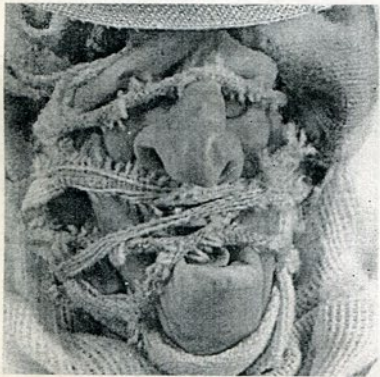
Professeure titulaire du séminaire Art latino-américain et Problématiques de l'art latino-américain au XXe siècle, directrice du doctorat Art et cultures visuelles dans la même université.

Directrice de publications spécialisées sur l'art contemporain, le féminisme et les cultures visuelles.

Commissaire d'expositions individuelles et collectives au musée des Beaux-Arts Juan B. Castagnino, à la fondation OSDE et au Museo de la Memoria, Rosario.



Marcelo Castaño



Guillermo Forchino



Rubén Porta

Ensayo Crítico
De los Viejos
a los Nuevos
"DESAFINADOS"

Por **Elsa Flores Ballesteros**

Essai critique

Rédition augmentée

Couverture de la
première édition du livre
publié à Rosario,
en avril 2001.
40 pages.
16,8 x 21 cm.



Des anciens aux nouveaux « Desafinados »

Elsa Flores Ballesteros | Texte original, avril 2001

Du 16 au 29 août 1985, l'exposition collective « Desafinados » (« Les Désaccordés »), présentant des sculptures de Guillermo Forchino, des dessins de Marcelo Castaño et des gravures de Rubén Porta, a occupé les salles de la galerie Krass de Rosario. En cette période de retour passionné à la démocratie suite à l'effondrement de la dictature militaire, ces images douloureuses et critiques, réalisées dans des techniques différentes et en différents matériaux, ont porté un coup légitime à la sensibilité du public, bien que la relation avec la dictature ne soit ni immédiate, ni directe, ni même suggérée, fût-ce de manière subliminale.

Seize ans plus tard, à l'aube d'un nouveau millénaire, les mêmes artistes présentent « Desafinados II », qui réaffirme et/ou élargit leur champ de référence : les « désaccordés » ne sont plus les mêmes, ou plutôt, d'autres sont venus s'ajouter aux premiers, dans un contexte inédit de crise de l'État-nation, de remise en question systématique des institutions et de progression controversée d'une mondialisation diversement appréciée.

Rubén Porta, Marcelo Castaño
et Guillermo Forchino dans la
grande salle de la galerie Krass
à Rosario, 1985.

Qui sont les artistes ?

Bien qu'ils ne soient pas tous de la même génération, les trois artistes possèdent plusieurs points communs : ils sont *rosarinos* de naissance (Marcelo Castaño et Guillermo Forchino) ou d'adoption (Rubén Porta) ; ils ont fait leurs études à l'École des Arts Visuels (Beaux-arts) de la Faculté des Lettres et Arts de l'Université nationale de Rosario (UNR) ; ils partagent un regard critique face à certains processus sociaux ; ils ont atteint leur maturité créative au moment où la « crise des avant-gardes » – y compris de celles de la « modernité périphérique » – faisait taire le chant des sirènes de la production métropolitaine ou mettait entre parenthèses la vieille querelle entre universalisme et régionalisme. Par ailleurs, ils appartiennent au vaste territoire qui, depuis les provinces, apporte à l'art argentin des composantes identitaires généralement oubliées.

Marcelo Castaño est né à Rosario en 1952. Au sortir du lycée, il intègre ce qui se nomme alors l'École supérieure des Beaux-Arts de la Faculté des Lettres et Arts de l'UNR. Dans les premiers temps de la dictature, il décide de s'installer au Brésil (à Itajaí, État de Santa Catarina). Il y demeure plus d'un an, pendant lequel il se consacre à diverses activités et présente deux expositions de dessins. À son retour en Argentine, il reprend ses études, qui se concluent par l'obtention d'un diplôme national de professeur en arts visuels en 1980.

De ses années de formation, il garde l'empreinte de maîtres tels que Juan Grela et Rubén Porta, ainsi qu'une profonde admiration pour plusieurs artistes : David Alfaro Siqueiros, dont le séjour dans la région est bien connu ; Sergio Sergi, qui a passé quelques années à Rosario avant de s'implanter à Mendoza ; Luis Michelón, un artiste quasi-oublié sur lequel il a réalisé une vidéo ; le polyvalent Antonio Berni ; ou encore Carlos Alonso et son compatriote et contemporain Gregorio Zeballos. Plus loin, le lien s'étend jusqu'à l'italien Umberto Boccioni, « pour la puissance de ses dessins et la force qu'il leur imprime », mais aussi Robert Rauschenberg, « pour l'expressivité de la forme » (bien qu'il nous semble que cela se ressente surtout dans la direction de ses derniers travaux). Plus loin encore, on retrouve une certaine filiation avec les sculpteurs de la Renaissance, notamment Donatello et Benvenuto Cellini, mais avec toutes les transformations d'une redéfinition qui a assimilé et recomposé bien d'autres apports pour acquérir sa personnalité propre.

En 1980, l'année de son diplôme, il remporte le premier Prix du musée Castagnino avec *Le dernier saut*, une sculpture à base de résine polyester mêlée de divers matériaux – sable, plastique fondu, fibre de verre. Dans cette œuvre dynamique et puissamment expressive, la force du saut réside dans son élan, dans le mouvement qui parcourt le corps fragmentaire, dans le geste virtuel.

À cette époque, ses compagnons d'art sont Fernando Ercila, Daniel Pettit, Guillermo Forchino et Hover Madrid, avec lesquels il se retrouve fréquemment pour débattre des problématiques artistiques, sans toutefois aller jusqu'à constituer un groupe ensemble. Car Castaño poursuit son chemin personnel dans son atelier, sur la terrasse de sa maison dans le quartier Alberdi.

Parallèlement, il franchit le seuil de la création avec l'ouverture d'une galerie qu'il codirige avec Guillermo Forchino et Fernando Ercila. Située au 1315 rue San Lorenzo et dotée d'un atelier d'encadrement attenant, la galerie Buonarrotti deviendra, pendant ses années d'existence (de 1980 à 1985) un lieu de référence artistique important à Rosario. Sa toute première exposition présente des œuvres de Juan Grela, Luis Ramoneda et Alberto Pedrotti.

En 1982, Castaño signe *L'homme libre*, une sculpture en polyester et acrylique représentant un visage et les mots formant le titre de l'œuvre. Il y a là une relation ambiguë avec l'époque de compromis et d'ouverture qui caractérisent la fin de la dictature. Avec *Madame Culture*, également réalisée en polyester la même année, l'artiste exprime dans une structure fermée et compacte le sentiment que lui inspire une culture qu'il ressent alors comme oppressive et répressive.

Mais depuis bien longtemps, le sculpteur fait aussi des incursions dans les arts graphiques. Il y a d'abord eu les deux expositions de dessins au Brésil, déjà évoquées. Puis, à son retour en 1979, il esquisse en une seule nuit 17 croquis pour gravures sur le thème qui se déploiera dans « Desafinados II ». Vers 1982-1983, il commence à enseigner la gravure à l'Université en qualité d'assistant de Porta.

La thématique de « Desafinados I » tourne autour de l'une des idées centrales de Marcelo Castaño. Marqué par une histoire familiale douloureuse, ayant vécu à travers ses parents les conséquences des injustices sociales – le décès prématuré de son père, la longue maladie, non moins prématurée, de sa mère –, l'artiste a appris très jeune à s'émouvoir et à s'indigner des blessures que le corps social inflige à ceux qui ne veulent ou ne peuvent s'accommoder d'une normativité fondée sur la « normalité » limitée et limitante, d'aides sociales souvent iniques : les exclus du monde du travail, les privés de liberté, les protestataires qui osent élever la voix contre les abus, les malades, les vieillards abandonnés, les marginaux contraints de l'être pour une raison ou une autre.

Si, dans un premier temps, il aborde surtout – sous un angle implicitement foucauldien – la maladie mentale, ses prisons intérieures et extérieures, et plus particulièrement la douleur et la libération quasi-impossible qui l'accompagnent, il se tourne ensuite vers une critique de la réalité sociopolitique environnante. Ainsi, lors de l'exposition présentée au Centre Culturel Recoleta de Buenos Aires en septembre 2000 (donc antérieure à « Desafinados II »), ses dessins « commentent » les conséquences locales d'une mondialisation

qui transforme les travailleurs en chômeurs et les chômeurs en « bloqueurs de routes » (après l'insurrection de Cutral Có). Ils mettent en scène les symboles d'une corruption alors souvent dénoncée mais rarement jugée. Cette attitude transparait dans des œuvres comme *Nous jurons de tenir parole avec gloire* (détournement d'un vers de l'hymne national argentin, évoquant les faux serments réalisés à l'aide de mains factices) ; *La Création de la nouvelle Argentine* (autre détournement, cette fois de *La Création d'Adam* de Michel-Ange, où un Créateur satanique donne vie à une Argentine identifiée à une Justice travestie, divinatrice perverse et porteuse de multiples signes de corruption) ; *Le Jour où dansent les balais* (symboles d'un pouvoir appliqué à « nettoyer » les institutions, les balais contemplent, paralysés, une partie d'échecs jouée et gagnée par les pièces maîtresses – les institutions dominantes – tandis que les pions en sont exclus) ; *Crucifixion* (le Christ ouvrier, muni des attributs de son travail, comme des gants, apparaît crucifié et torturé).

Quant à la technique préférée de Marcelo Castaño, bien qu'il ait choisi la sculpture comme spécialité pour son diplôme des Beaux-Arts et qu'il s'y soit consacré dans un premier temps avec des pièces comme *Le dernier saut*, *Le cri* ou *Madame Culture*, il s'est par la suite voué presque exclusivement au dessin. Une pratique qu'il cultive de longue date, puisque ses deux expositions au Brésil, par exemple, présentaient des dessins à l'encre sur papier (*Mélancolique*). Dans ce sens, ses choix semblent répondre aux propositions de Marta Traba pour l'Amérique latine : le dessin et la gravure. Mais en l'occurrence, contrairement à ce que l'on a souvent constaté dans le sous-continent, lui ne s'inscrit pas dans le réalisme magique, le post-réalisme social ni le post-constructivisme.

Marcelo Castaño suit les conseils de son maître Juan Grela, qui disait : « La ligne doit être en accord avec le message que l'on veut transmettre. » Avec cette précision que, pour Castaño qui considère l'art comme « le reflet d'expériences vécues », ce message doit impérativement avoir un support existentiel. « Quand on peint un sujet social, on doit le ressentir. » C'est donc à partir de cette attitude que se dégage le contenu poignant de beaucoup de ses œuvres qui visent à « refléter la douleur » qui tend l'homme dans ses tragédies personnelles ou transparait dans les injustices sociales. C'est pourquoi ses formes semblent renvoyer à des poétiques romantiques et/ou expressionnistes, mais traversées par l'évolution contemporaine, par des airs foucaaldiens et post-foucaaldiens, et par une idéologie puissamment critique.

Dernièrement, on voit poindre chez Castaño une alternative moins dramatique, plus sensuelle, qui prend pour thème des natures mortes aux couleurs douces et des nus empreints d'un érotisme discret, ou qui trahit l'influence raffinée d'un Rauschenberg (comme dans *Ordre et Désordre*), avec des couleurs qui revêtent parfois une poésie presque diaphane.

Guillermo Forchino est né en décembre 1952 à Rosario. Il est diplômé en Arts visuels de la Faculté de Lettres et Arts de l'UNR. Il a obtenu des bourses telle que celle accordée par la Direction de Culture de la ville de Rosario dans le cadre du XVe Salon annuel des artistes plastiques (1980-81), ainsi qu'une bourse de perfectionnement en restauration d'œuvres d'art octroyée par le gouvernement français (1981-1983), qui lui a permis de se spécialiser dans ce domaine à l'Université Panthéon-Sorbonne de Paris. De retour en Argentine, il passe quelque temps à Rosario avant de retourner s'installer à Paris, où il réside aujourd'hui.

Forchino a commencé par la peinture. Dans cette première phase de sa production artistique, on retrouve l'empreinte des muralistes mexicains (n'oublions pas que la visite de David Alfaro Siqueiros a marqué à différents égards le milieu artistique argentin, notamment à Rosario) et d'Antonio Berni dans sa première approche du réalisme social, le tout réuni par une critique sociale réinterprétée. À ces deux influences viennent s'en ajouter d'autres, non moins importantes et sans aucun doute plus décisives à l'avenir : celles des expressionnistes allemands Otto Dix et George Grosz (qui l'attirent « par leurs représentations terribles et la caricature de leurs personnages »), d'Emil Nolde et d'Oskar Kokoschka (stigmatisés à Munich lors de l'exposition « L'art dégénéré » de 1937), mais aussi de Jérôme Bosch, avec son imagerie fantastique et quasi-métaphysique. De manière inopinée, ces images côtoyées dans le « musée imaginaire » fourni par l'École des Beaux-Arts se joignent à celles, plus locales, de Florencio Molina Campos, à l'humour caricatural orienté vers les personnages de l'iconographie des Gauchos omniprésents dans les calendriers *Alpargatas* de l'époque. Plus tard, celles-ci se mêleront aux sculptures populaires d'un artiste singulier : l'argentin Juan de Dios Mena.

De cette première étape picturale naissent des œuvres comme celles exposées lors du XVe Salon annuel des artistes plastiques au Musée Castagnino en 1980, qui lui valent la bourse mentionnée plus haut : *Au zoo regardant les fauves* marque encore une certaine familiarité avec le muralisme mexicain, mais sans les signes identitaires qui le caractérisent et avec une couche de critique sociale qui sort du cadre de son « idéologie positive ». Ce dernier aspect est accentué dans *Nature morte à la machine à écrire et L'Étau*, dont les personnages centraux doivent en grande partie leurs visages perturbants aux expressionnismes allemand et nordique. Cette vision, réadaptée aux contextes locaux, se poursuit dans une œuvre qui, comme *Masques* a été élaborée en 1980, mais fait partie de l'exposition des boursiers présentée l'année suivante au même Musée Castagnino, aux côtés des *Trois Grâcieuses*, ensemble d'images cruelles où le spectateur circule entre des figures féminines difformes, les bêtes qui leur servent d'environnement et de « petits génies ailés » contrefaits, une bourrasque d'humour pénétrant et sardonique qui doit quelque chose au style de Bosch.

Au milieu de cette année-là, Guillermo Forchino glisse un intermède : il peint des nappes étendues sur des toits-terrasses, établissant un contrepoint géométrique entre les carreaux rouges couvrant le sol, les cordes à linge traçant d'imperceptibles zigzags interrompus çà et là par les pinces à linge en bois, et les rectangles des nappes aux couleurs claires, le tout présenté sous une perspective aérienne.

Avec le voyage à Paris, la nécessaire distance lui permet d'aborder certains aspects d'une Argentine tourmentée et déchirée intérieurement, dans laquelle d'obscures dynamiques ont favorisé l'émergence de nouveaux acteurs sociaux. C'est ce qui explique des œuvres comme *Le tout-puissant*, représentation ambiguë et caustique du pouvoir, ou encore *Les Mères*, évocation des douloureuses manifestations des mères de la Place de Mai dans une succession de têtes apparemment vaincues mais reliées par le symbolique foulard blanc, toutes deux exposées à Paris en 1983.

Avec sa participation à l'exposition « Desafinados », l'artiste opère une rupture avec la peinture et la bidimensionnalité. De sa formation de restaurateur d'œuvres d'art, il a retenu la valorisation des objets abîmés, l'efficacité d'un travail artisanal méticuleux et patient, la malléabilité créative du papier mâché, une souplesse enviable pour créer et recréer situations et décors. Toutes qualités qui, alliées à son regard déjà affirmé sans concession sur un monde qui laisse proliférer les victimes sans restreindre les bourreaux, va donner naissance à un microcosme de personnages singuliers qu'il parvient, avec peu d'éléments ou quelques ingrédients rudimentaires, à insérer dans des climats de douleur, de répression, de marginalité, de dégradation.

Sur le thème des malades, des handicapés et du troisième âge, l'artiste prolonge sa première série présentée dans « Desafinados I » et poursuit, en 1986, avec des œuvres dans lesquelles des corps meurtris et déformés, privés de mobilité, enveloppés dans des vêtements-linceuls, forment un tout avec les étranges fauteuils roulants qui sont comme une continuité d'eux-mêmes ou dorment dans des lits d'hôpital, assujettis par des tubes et des fioles qui les maintiennent dans une vie quasi-larvaire. Tous ont perdu leur identité première, soigneusement neutralisée pour être remplacée par des numéros qui dorénavant les singularisent : *1301-Aparicia O*, *0543-Augusto H*, etc. Une poétique similaire traverse *Le cri*, réalisé en 1987 et exposé la même année à l'Espace latino-américain de Paris, qui renvoie au tableau homonyme d'Edvard Munch. Mais autant, chez Munch, le cri est celui de la nature dans son ensemble, autant, dans l'œuvre de Forchino, c'est celui de l'homme, dont l'essence même semble réduite à ce hurlement, qui efface toute physiologie et se confond avec l'absence quasi-ontologique – et finalement métaphysique – de liberté. En effet, cet adulte usé aux mains énormes et aux pieds inutiles s'assimile à un enfant ou à un détenu enchaîné, captif de sa chaise-prison mais néanmoins

capable de se transformer en son propre cri, de devenir cri, sans pour autant que cela lui apporte la moindre libération, même partielle.

L'année suivante, il crée *HLM*, lauréat du Premier prix au Salon Petits Formats qui se tient, là encore, à l'Espace latino-américain. Cette œuvre présente un ensemble homogène et quasi-monochrome de têtes sans corps, chauves, édentées, aux moues indéfinissables. On y retrouve un lointain hommage au *Portement de Croix* de Bosch, dont l'artiste se rappelle « une vingtaine de têtes, toutes en premier plan, qui envahissent la surface du tableau ». Une deuxième version de cette œuvre verra le jour en 1989, sous le titre *HLM II*.

Dans les mêmes années, Forchino entame un itinéraire tout à la fois parallèle et divergent : ce qu'il appelle la « bande dessinée en trois dimensions », impliquant ainsi une tentative éminemment originale de donner du volume aux *comics* afin que l'humour graphique, essentiellement bidimensionnel, se transforme en « humour sculptural » tridimensionnel. La thématique est donc différente : il s'agit à présent de situations festives, créées dans le cadre de la vie urbaine contemporaine au sein d'une société de consommation qui banalise objets et pratiques, comme on peut le voir dans *La famille ou Le taxi*, ou encore dans le bas-relief *Escaldes Centre* (1994), sorte de contrepoint satirique à *L'Autoroute du Sud* de Julio Cortázar. Mais il y livre également un regard moqueur sur des personnages qui ont présidé aux heures sombres de l'histoire argentine, comme *Le démocrate* (1987).

Bien qu'il utilise les mêmes matériaux et techniques, les deux catégories diffèrent : de l'une à l'autre, il passe du tragique au comique – ou, selon ses propres termes, du « sérieux » au « ludique ». C'est cette dernière voie qui lui permet de se positionner sur le marché artistique, et celle qu'il a le plus largement développée ces dernières années – sans pour autant abandonner l'autre, peut-être plus authentique pour lui. Ainsi élabore-t-il des œuvres comme *F 04275* (1996), synthèse émouvante de ce regard porté sur une frange de l'humanité abandonnée et méprisée.

Aux yeux de Forchino, « l'art est une partie essentielle de l'être humain, c'est un acte intellectuel qui peut être jugé comme tel, que ce soit par son auteur ou par son destinataire ». C'est pourquoi « la Vénus de Willendorf, sculptée il y a plus de 20 000 ans, n'est pas moins une œuvre d'art que *Guernica*, même si l'auteur de la Vénus n'a jamais envisagé que ce qu'il réalisait était de l'art, et que ce sont les hommes modernes qui l'ont cataloguée ainsi ». Pour son travail, il revendique cependant l'artisanat, le savoir-faire, la « cuisine », tout en ayant conscience des dégâts que l'emploi de certains matériaux (le papier mâché, par exemple) peut causer à ses œuvres, ce qui l'amène à se demander, philosophe, « si ce n'est pas justement le résultat idéal d'une œuvre qui, finalement, est aussi éphémère que l'être humain ».

Sans doute définitivement parisien, Forchino reste attaché à Rosario, et pas uniquement pour des raisons familiales. « Tout ce que je fais, dit-il, est intimement lié à mes années à Rosario. Il y a des jours où j'ai du mal à croire que je suis à Paris... Je me considère comme un artiste *rosarino*, et j'essaie d'aller chaque année en Argentine, si bien que, malgré de longues absences, je suis en contact avec le milieu artistique de Rosario. » Cette appartenance ne tient pas seulement à ses racines, aux cours de son inoubliable professeur Aldo Rossi, à d'autres aspects de sa formation ou à ses confrères artistes ; elle tient aussi à la direction qu'il a donnée à son travail, car lorsqu'il en évoque la face ludique, il dit : « Je vois mes personnages comme étant essentiellement "*rosarinos*", surtout dans leurs attitudes et leurs expressions ; si je les installais au parc Independencia, au coin des rues Corrientes et Córdoba ou dans le quartier d'Arroyito, ils feraient partie du paysage naturel de la ville ».

Rubén Porta est né à Bombal (province de Santa Fe) en 1925. Il commence sa vie professionnelle dans l'administration avant d'embrasser la carrière artistique, qu'il combine ces dernières décennies avec une carrière d'enseignant et de directeur universitaire. Il a en effet dirigé l'École des Beaux-Arts et occupe à présent le poste de vice-doyen de la Faculté des Lettres et Arts de l'UNR.

Rubén Porta est l'un des meilleurs représentants d'une créativité nourrie aux sources régionales, dans le sens le plus positif du terme. Fils et petit-fils d'immigrants, il naît et grandit dans une ferme non loin d'Alcorta (la ville d'où est partie la révolte des métayers en 1912), à une époque où les paysans vivaient au milieu des champs, dans des maisons d'adobe au sol de terre battue, et se consacraient à l'élevage et à l'agriculture, avec de petites étables et des forges rudimentaires. Ainsi, son œuvre, et plus encore ses techniques, plongent leurs racines dans les travaux effectués, enfant et adolescent, en compagnie de ses parents et de ses frères et sœurs : recouvrir chaque année les murs en adobe d'un mélange de terre et de chaux ; fabriquer des tampons à l'aide de morceaux de caoutchouc cloués sur des pièces de bois puis recouverts de goudron afin de marquer les sacs de jute où seront conservées les récoltes de céréales – activité qui sera à l'origine de sa vocation de graveur – ; confectionner à base de terre locale humidifiée des céramiques grossières cuites au four à pain traditionnel ; exercer son imagination sur les bouteilles de couleur transformées en animaux familiers ou fantastiques.

La ferme est alors une sorte d'atelier où le futur artiste apprend, dès son plus jeune âge, les techniques primordiales grâce à des pratiques artisanales codifiées par le savoir populaire qui régit la vie et la production des campagnes, diamétralement opposé à la connaissance académique. Les outils utilisés sont la forge,

l'enclume, le four à pain (que Víctor Grippo transformera en œuvre d'art en le déplaçant à la ville) et les ressources présentes alentour : des matériaux « pauvres », la plupart du temps prélevés dans la nature ou issus de déchets, que l'artiste utilisera tels quels par la suite et qu'il investira souvent d'une valeur symbolique dans la mesure où, comme d'autres, ils relient son art à des appartenances revendiquées, à des particularités identitaires de la province de Santa Fe, partie fondamentale de la « Pampa Gringa ».

Dans ce sens, ce *rosarino* d'adoption étend les limites de l'identité régionale en y intégrant un territoire fréquemment évacué de l'imaginaire artistique local : celui de la ruralité *santafesina*, de ses activités et de la composante d'origine européenne de sa population. Une vision qui vient ainsi en complément de celle d'autres artistes comme ceux du Grupo Litoral, tous tournés vers le fleuve (le travail des pêcheurs, les mythes côtiers, les quartiers de Rosario bordant le fleuve Paraná).

Mais l'œuvre de Porta ne se limite pas à ce seul noyau de sens. Sa production se caractérise également par un élément idéologique critique qui, à certains égards, le rapproche de Berni. En l'occurrence, il ne s'agit ni d'un rapprochement d'avant-gardes artistiques, ni d'une grandiloquence révolutionnaire, ni d'engagements partisans. Si le travail de Porta renferme une relecture critique de certains événements ou processus politiques, de mouvements ou de faits sociaux, celle-ci reste sous-jacente, comme en sourdine. C'est ainsi que, dans les années 1960, une de ses œuvres porte sur la libération de la femme favorisée par la large diffusion des lave-linge électriques, qui viennent la soulager de la corvée de lessive faite à la main sur des planches de bois dans des bassins en ciment. La relation entre art et politique qui se développe dans les années 1960 et 1970 en Amérique latine inspire plusieurs de ses œuvres, dont certaines – celles réalisées après 1976, sous la dictature militaire – seront, dans ce contexte de répression, détruites de ses propres mains.

Dans les années 1980, il se consacre aux cultures underground, aux secteurs déconsidérés cantonnés aux zones périphériques ou aux marges socioculturelles, tout en travaillant également sur les « disparus » de la dictature militaire. À partir de la fin des années 1990, il porte son attention sur les acteurs sociaux qui émergent suite à la crise de l'État-nation et à une mondialisation qui a provoqué de profonds bouleversements dans le domaine du travail. Le remplacement du rôle moteur de l'État par celui des multinationales a suscité la résistance des ONG, transformé bon nombre de travailleurs en chômeurs puis de chômeurs en « piqueteros », bloqueurs de routes et jeûneurs malgré eux.

Toutefois, contrairement aux artistes latino-américains des décennies précédentes, le regard critique de Rubén Porta ne recourt ni au réalisme social, ni à la représentation épisodique de faits thématiques, ni à la proclamation ou au manifeste. Sa relation au sujet se veut indirecte, tantôt abstraite, tantôt métonymique. « Le thème de l'œuvre est mon principal souci, déclare-t-il. Il représente tout l'objectif de mon travail, ainsi que, dans une moindre mesure, sa réalisation formelle. » Il peut établir le lien avec son thème par le biais des matériaux, de codes secrets ou d'un élément détourné, qu'il utilise alors comme supports de réflexion. Son appel au

public ne prétend pas à une lecture immédiate, à une émotion directe ou à une adhésion facile ; au contraire, son œuvre s'appuie sur de solides bases conceptuelles qui recherchent la participation réfléchie du spectateur. En tant que graveur, Porta travaille aussi bien l'eau-forte que l'aquatinte, la xylographie, l'estampe ou le gaufrage. Et c'est peut-être à force d'associer les matériaux les plus divers dans des assemblages et de minuscules collages qu'il est passé insensiblement de la gravure à l'objet gravé puis à l'objet tout court.

On peut commencer le recensement de ses œuvres par *Jusqu'à quand*, datant de 1960, où la gravure représentant une image de femme se superpose et se confronte à la planche à laver en bois à une époque où le lave-linge électrique se répand et s'impose. Cette défense des droits de la femme trouve une sorte de prolongement dans la gravure en relief de 1970 intitulée *Ange balayeur*.

Sous la dictature militaire, l'artiste réalise des œuvres où les douloureuses répercussions du régime transparaissent par des allusions ou des divulgations à demi cachées. Pour n'en citer que quelques-unes, en 1976, *Fosse commune* évoque le destin tragique de personnages fantomatiques, dont l'aspect est souligné par des crêpes de deuil. En 1978, *Apparitions*, dans une petite caisse en bois faiblement éclairée, crée un sinistre parallèle entre les premières « disparitions » et les « apparitions » nocturnes connues sous le nom de « lumière maléfique » dans les campagnes argentines. En 1980, *Où sont-ils* figure les absents par un fragment de cage à oiseau accueillant une gravure.

C'est aussi à partir de 1980 que Rubén Porta explore les possibilités d'une communication codée, utilisant pour ce faire, entre autres matériaux, des bandes de télécopieur grâce auxquelles il transmet des messages chiffrés. On retrouve ce procédé dans la série « Les Codes », dont on retiendra notamment : *Prends garde, le diable t'espionne* ; *Le troisième millénaire, millénaire de l'amour* ; *Croix du sud* (où le message secret est : « Paix et amour pour tout le monde ») ; *L'heure des peuples adviendra, même si c'est au dernier instant de la vie des hommes* ; ou encore *Amour et paix*. Dans toutes ces œuvres, généralement réalisées sur plaque de zinc ou de bois, les bandes de télécopieur, leurs minuscules perforations et le texte caché jouent un rôle fondamental dans le contexte à peine voilé des persécutions, de la répression et des atteintes aux droits humains perpétrées par la dictature.

Dans la série « Desafinados », présentée en 1985 à la galerie Krass dans le cadre de l'exposition collective du même nom, l'artiste porte sa créativité sur un domaine différent, mais tout aussi délicat : celui des maladies mentales. Il établit alors un lien subtil entre folie et dimension esthétique, comme dans *Anges en enfer* ; *Joyaux dans un dépotoir* ; *De l'autre côté il y a la lumière* ; *Le joueur de flûte d'Oliveros* ; *De temps à autre passe un oiseau*.

Vers 1984, Rubén Porta travaille sur une série peu diffusée en hommage à Julio Cortázar. Les titres font référence à la fois aux récits du grand écrivain argentin et à l'atmosphère répressive dont le pays commence à sortir : *Casa tomada* ; *Sentinelle* (d'après *L'autoroute du Sud*)...

Sa participation à la biennale TOMARTE conduit Porta à fabriquer de pseudo-billets qui permettent de faire circuler à Rosario des images de jeunes artistes du moment, présentés comme les « nouveaux grands noms » : Fernando Ercila, Cristina Pérez, Claudia del Río, Graciela Sacco, Gabriela Aloras, pour n'en citer que quelques-uns.

Il aborde la dimension ludique par la série « Recréations », qui plonge dans l'imaginaire de l'enfance : *Cienpez* se rapproche en outre de la catégorie des cerfs-volants, tandis que *Pac-man* renvoie à une icône largement répandue dans la culture de masse.

Entre la fin des années 1980 et 1992, Porta contribue aux commémorations universelles par « Hommage au 500e anniversaire de la découverte de l'Amérique », une série complexe et féconde où il met à l'honneur l'imaginaire sud-américain, réinstallant dans la mémoire collective des personnages emblématiques comme Tupac Amaru ou Lautaro. L'une des originalités de sa démarche consiste à utiliser des matériaux locaux qui, par leur provenance même, acquièrent une dimension symbolique : l'adobe des constructions des indigènes, des gauchos, des paysans ou des banlieues pauvres ; les feuilles de maïs évoquant le produit le plus typique d'Amérique et nous rappelant l'écrivain Alejo Carpentier qui, au sein des « contextes culinaires » d'Amérique latine, mettait à l'honneur les « cuisines au maïs ».

À partir du milieu des années 1990, Rubén Porta thématise comme nouveaux acteurs sociaux les victimes contemporaines d'un ordre social injuste, qu'il relie au souvenir des « disparus ». Il s'intéresse ainsi aux bloqueurs de routes, aux « piqueteros » de Cutral Có, aux exclus ou marginalisés de la mondialisation. Ces nouvelles – et à la fois anciennes – inquiétudes transparaissent dans *S.O.S.*, où les osselets, signes polysémiques dans l'imaginaire argentin séculaire, sont redéfinis en fonction des demandes collectives du moment ; dans les pièces de monnaie gravées à l'avant du nom « Neuquén » et au revers des mots « Pain et travail » ; ou encore, dans *Prototype 4x4 Bronco*, qui présente une carte du sud de l'Argentine coupées par des fermetures éclair, allusion originale aux premiers blocages de routes.

forchino

esculturas

porta

grabados

castaño

dibujos

DESAFINADOS



KRASS artes plásticas
san martin 631-rosario

16 al 29 de agosto de 1985

« Desafinados I »

Chacun sait que les avant-gardes surréalistes ont été les premières, au 20^e siècle, à utiliser dans l'art les activités de l'inconscient et leurs différents aspects. Au même moment se produisait une libération de la créativité associée à un affranchissement de la maîtrise rationnelle, et, par là même, une nouvelle approche des maladies mentales. En effet, en 1924, André Breton écrit, dans le *Premier manifeste du surréalisme* :

« Reste la folie, “la folie qu'on enferme” a-t-on si bien dit. Celle- là ou l'autre... Chacun sait, en effet, que les fous ne doivent leur internement qu'à un petit nombre d'actes légalement répréhensibles, et que, faute de ces actes, leur liberté (ce qu'on voit de leur liberté) ne saurait être en jeu. [...] Mais le profond détachement dont ils témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'ils goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable. [...] Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. »

La liberté qu'André Breton détecte chez les malades mentaux serait celle d'une imagination délivrée des contraintes rationnelles, comme elle l'est chez les enfants ou dans les rêves, et qu'il suppose présente derrière « l'automatisme psychique ». Cet intérêt pour la maladie mentale apparaît dans de nombreux textes, manifestations et œuvres surréalistes. Lors des séances de la Société Médico-Psychologique de Paris, transcrites dans le « Journal de l'Aliénation Mentale et de la Médecine Légale des Aliénés » publié au sein des *Annales Médico-psychologiques*, Pierre Janet déclarait : « Les ouvrages des surréalistes sont surtout des confessions d'obsédés et de douteurs. »

Partiellement – mais non rigoureusement – inspirée des analyses freudiennes, l'esthétique surréaliste croyait trouver chez le malade mental l'un des modèles de l'imagination libre, dans le sens où elle était supposément déconnectée de la servitude rationnelle, et faisait consister en cette déconnexion – vue comme une libération – l'exercice de sa liberté.

Toutefois, cette perspective ne reflète guère l'exclusion dans laquelle sont généralement cantonnés les malades mentaux dans les sociétés occidentales modernes. Ce n'est qu'en prêtant attention à l'organisation injuste et arbitraire des « institutions fermées » qu'étaient devenues les cliniques psychiatriques publiques ou privées, à la structuration et aux progrès des sciences sociales, et enfin au passage d'une approche substantialiste ou essentialiste

Affiche de l'exposition, 1985.
Sérogaphie sur toile.

à une approche constructiviste, que l'on a pu se rendre compte que l'histoire des maladies mentales n'était pavée que de douleur, d'exclusion, de marginalité dégradante, voire d'expérimentation. Dans son *Histoire de la folie*, Foucault historicise les comportements collectifs adoptés par les différentes sociétés afin de sauvegarder leurs systèmes prétendument menacés.

« Desafinados I » s'emparait justement de cette problématique. Le projet initial est né d'une idée de Marcelo Castaño, qui l'a proposée à Rubén Porta et à Guillermo Forchino, lesquels ont aussitôt accepté le défi. Tous trois se lancent alors dans la lecture du *Concerto pour instruments désaccordés* de Juan Antonio Vallejo-Nágera, dont ils extraient le passage reproduit dans le catalogue de l'exposition : « Les cliniques psychiatriques et les hospices sont généralement les dépotoirs où la société relègue ceux qui lui semblent définitivement inutilisables. En cherchant bien, en sachant regarder, on trouve parfois des bijoux dans ces dépotoirs. Les tragédies accumulées en chacun d'eux sont un mélange de maladie et de détresse. Pour le patient, le calvaire s'achève avec la mort. » Ensemble, ils vont passer de longues heures à l'Institut psychiatrique d'Oliveros, tout près de Rosario. Ils y amassent des images, des conversations avec les internés, des réflexions, des expériences de vie, qu'ils transposent ensuite dans les œuvres exposées.

« Desafinados I » s'est tenue à la galerie Krass de Rosario du 16 au 29 août 1985. Elle présentait 12 dessins de Marcelo Castaño, 12 sculptures de Guillermo Forchino et 9 gravures de Rubén Porta.

Marcelo Castaño exposait les dessins suivants : *Patients en clinique. Séjour I* ; *Patients en clinique. Séjour II* ; *Patients en clinique. Électrochoc* ; *Urgence I* ; *Urgence II* ; *Le malade 983... est en liberté* ; *Patient maîtrisé* ; *Entrée, évolution et sortie* ; *Sans titre* ; *Ergothérapie* ; *Aux bains*.

Ces dessins d'excellente facture font osciller un style renaissance entre réalisme et expressionnisme, mais dans une perspective postmoderne. Leurs titres, qui paraissent descriptifs, pourraient sembler redondants. Toutefois, il ne s'agit pas d'une simple équivalence entre texte et image, mais d'un ajout ou d'une surcharge dramatique qui, dans certains cas, s'insinue par le contrepoint ironique, comme dans *Ergothérapie*, *Patient maîtrisé* ou *Urgence (I et II)*.

Jamais on ne voit un corps entier ni une scène complète, uniquement des fragments d'anatomies ou de situation dans lesquels le redoublement des moyens coercitifs porte une critique sans complaisance du système carcéral traditionnellement à l'œuvre dans les établissements psychiatriques. Par ailleurs, l'omniprésence de codes alphanumériques souligne la suppression d'identité à laquelle les malades mentaux sont soumis dans les institutions spécialisées, pour qui « chaque patient est un numéro ».

Ainsi, les marques de leur identité sont remplacées par leur numéro de dossier, celui du lit qui leur a été attribué, de la chambre qu'ils occupent ou du service dans lequel ils sont parqués.

À l'inverse de la proposition des surréalistes, les malades mentaux apparaissent comme des exemples de privation de liberté, de sujétion physique, de douloureuse immobilisation. Et ce n'est pas seulement dû à la maladie qui les aliène, mais surtout aux traitements qui les paralysent, au fait qu'en cas de crise, on ne trouve pas mieux que de les entraver, parfois même de leur ôter l'énergie qui leur permettrait de bouger. Ainsi, d'une part, chaque geste ou volonté de mouvement est perçu comme un risque pour eux-mêmes ou pour les autres, une tentative sournoise de fuite ou un recul sur la voie de la guérison (*Le malade 983... est en liberté ; Urgence I ; Urgence II*) ; d'autre part, leur seule manière « d'être au monde » serait à la condition dégradante et humiliante d'avoir les pieds et les points liés à une chaise, à un lit ou à une grille (*Patient maîtrisé ; Patients en clinique. Séjour I ; Patients en clinique. Séjour II ; Sans titre*). Une situation qui se prolonge même dans les moments les plus positifs (le jeu d'échecs d'*Ergothérapie où*, comme certains handicapés physiques, le patient joue avec le pied, mais un pied ligoté).

Nus, les êtres sont symboliquement dépouillés de leur enveloppe « culturelle », mais sans présenter pour autant la superbe beauté « naturelle » du canon classique. Au contraire, il s'agit en général de corps outragés, défaits, difformes, chez qui la dégradation physique n'est que le signe extérieur d'une autre dégradation, celle qui touche à la dignité humaine. Neutralisés jusque dans leur genre, leur âge, leur origine, ils avancent à marche forcée (*Aux bains*) ou révèlent l'implacable dévastation produite par le séjour contraint dans un établissement censé les remettre d'aplomb, comme le montre *Entrée, évolution et sortie*, où ne reste plus de l'individu robuste, après un passage par la mine décomposée de l'obsédé/torturé, qu'une tête de mort sur une squelette encore ligoté.

Impressionnants et cruels, ces dessins de Marcelo Castaño sont une sorte de plaidoyer visuel. Si leur valeur réside dans leur charge critique, ils sont en même temps impeccables d'un point de vue formel, et portent bien au-delà des iconographies et des thématiques locales, s'inscrivant plutôt dans la zone d'ombre où la sociodynamique a relégué cette frange de la population déstituée même des droits humains les plus fondamentaux.

Guillermo Forchino exposait 12 œuvres tout aussi impressionnantes, mais très différentes sur le plan technique et formel. Il s'agissait de sculptures de petit format, réalisées en pâte de papier mâché puis peintes et vernies, avec adjonction de bandes de toile, de chiffons, de minuscules ressorts d'appareils démontés, de roues, de cordes, de morceaux de bois et de bocaux.

L'univers de Guillermo Forchino est ici celui d'individus chez qui, autant ou plus que par la maladie mentale, semblent rongés par la décrépitude physique, les dégâts irréversibles de l'âge, les ravages de la pauvreté et de l'abandon. Ce sont des hommes et des femmes aux figures bouffies, déformées, virant parfois au masque grotesque, des visages simiesques ou ahuris dont toute humanité heureuse semble avoir été effacée à jamais et qui concentrent au contraire des signes d'insoutenable douleur humaine. À l'inverse des dessins de Castaño, la nudité est pratiquement absente : seules les mains, et quelquefois les pieds, énormes, émergent des corps bandés – comme dans le réalisme social, mais avec une intention et une signification différente.

Les « chiffons » qu'utilise Guillermo Forchino pour couvrir le corps de « ses » patients servent diverses fonctions, toujours ambiguës : ils rappellent l'uniformité et l'interchangeabilité des tenues des internés qui, privés de vêtements personnels, revêtent indifféremment ceux distribués collectivement par leurs gardiens ; ils représentent en même temps les draps usés et les mauvais couvre-matelas des institutions ; dans certains cas, ils se font camisole de force, gaze et pansements sur des êtres blessés ou mutilés ; souvent, ils jouent un rôle analogue aux entraves de Castaño et couvrent tout ou partie des individus, les transformant en masses immobiles et muettes ou en prisonniers sans espoir d'évasion ni de libération.

Ces personnages affligés nous sont présentés comme des résidus de la société en phase terminale de décadence absolue, pourtant on ne sait pas très bien s'ils sont vieillis prématurément, fous, handicapés physiques, prisonniers ou même cobayes. Cependant, l'intention de l'artiste n'est pas d'affirmer une synonymie entre tous ces cas, mais de souligner leur exclusion commune d'un champ social qui rejette tout ce qui n'est pas considéré comme « normal », tout ce qui s'éloigne d'un archétype humain imposé par les sociétés modernes, qui doit être un modèle de santé physique et mentale, de jeunesse, de soumission aux normes et aux règles établies, de productivité, de « réussite ».

Forchino s'empare de ce groupe social isolé, méprisé, proscrit ou réduit à la vulnérabilité des enfants, mais il le fait d'une manière qui suscite inévitablement la sympathie (au sens étymologique du terme) du spectateur. Il met aussi l'accent sur les processus de dépersonnalisation inhérents à l'internement, raison pour laquelle le titre de chacune de ces œuvres n'est qu'un numéro suivi d'un prénom dépourvu de patronyme.

Dans *0251-Juan B*, l'homuncule qui regarde de ses yeux enfoncés sous un crâne rasé est non seulement enserré dans des chiffons-camisole-liens qui ne laissent libre qu'une grande main difforme, mais il est en outre prisonnier d'un flacon de laboratoire, assimilé peut-être à un cobaye. Une typologie que l'on retrouve, avec quelques variantes, dans *27-Rubén P*, où le petit bout d'homme,

dans une situation similaire, exprime une terreur totale et lève la main gauche comme pour se prémunir d'une puissance invisible.

Dans certaines pièces, seule la camisole de force fait de l'homme une créature animalo-simiesque et, en même temps, étrangement dangereuse, dénuée de toute beauté et de toute dignité, incapable de se libérer de cette prison et, par conséquent, de ce stigmate par lequel les autres hommes l'ont mis à l'écart.

Dans les sculptures-ballot, l'homme ou la femme n'est que cela : un ballot malcommode, statique, privé de la moindre mobilité, réifié, comme arrivé au stade final d'un processus de déshumanisation.

Rubén Porta participait avec neuf gravures de la série « Voyage imaginaire aux deux "O", Oliveros-Oliva ». *En route vers le trou noir* présente une superposition de matériaux : sur une plaque de zinc résinée et perforée, le support de toile grossière accueille une image cosmique, comme un vortex encerclant un œil sombre, le « trou noir » de l'antimatière découverte par les astronomes. De minuscules points obtenus par les perforations du télescriteur symbolisent les galaxies disséminées dans l'espace. L'artiste cherche ici à établir un parallèle entre la nuit intersidérale et celle de l'homme qui sent sa raison vaciller, tout en percevant ce basculement dans les ténèbres comme une gigantesque prison (figurée par les cordelettes encadrant le « trou noir »), en dépit des lumières dans le lointain.

Anges en enfer est également constitué d'une base de zinc recouverte de toile. Le fond rouge évoque traditionnellement l'enfer, qui à son tour renvoie à un lieu indéfini de punition, de torture et de dégradation. La bande supérieure figure les toits des maisons villageoises et se compose de déchets métallurgiques. Une lune éclaire les silhouettes fantomatiques, anonymes, réalisées en fragments de toile de jute effilochés, qui se veulent les ombres sans visage des pensionnaires des asiles.

Dans *Terminus*, la vieille plaque de métal rongée par l'acide est couverte d'un fragment de jute effiloché, en opposition avec la distribution bien ordonnée de l'espace. La lune rouge, qui préside à la nuit dans les établissements psychiatriques, ne parvient pas à éclairer la silhouette horizontale déstructurée gisant à son « terminus » (la mort).

Dans *Le joueur de flûte d'Oliveros*, la partie inférieure est traversée par une quena – une sorte de flûte – réalisée en matériaux de récupération. Au-dessus, dans la partie centrale, la silhouette presque ailée d'un flûtiste, encadrée par des colonnes symétriques, s'impose sur un quadrillage indiquant une échelle illusoire.

Dans *Joyaux dans un dépôt*, la monochromie et le flou général des formes inscrites dans le rectangle central ainsi que dans les plus petits qui l'encadrent, reliés par des fils grossiers, le tout plaqué sur un morceau de toile effilochée et coupée d'un côté, distillent la

métaphore tout juste insinuée de valeurs humaines méprisées.

De l'autre côté il y a la lumière : ici, le support est constitué d'un fragment de toile à matelas. Les lambeaux de coutil ou de drap, élimés et tachés, renvoient au lit d'hôpital, également présent dans le rectangle inférieur en Formica, quadrillé et peuplé de signes à peine visibles. La lumière s'insinue, mystérieusement, au-delà de la diagonale qui descend vers la droite et divise l'espace en deux.

Nuit de lune à Oliveros : au centre, une plaque de zinc encrée présente une eau-forte qui rivalise avec de minuscules gravures imprimées sur des toiles usées, obtenues grâce à des taquets de bois plaqués en Formica et brûlés, gonflés, cassés et finalement encrés. Différentes phases de lune encadrent cet univers spectral.

Dans *Closed door*, les lignes jaunes parallèles renvoient à celles qui ponctuent nos rues et servent de base à la structure supérieure sur laquelle se détachent, sur des pancartes carrées évoquant des panneaux de circulation, les deux « O » du titre de la série (Oliveros et Oliva). Le paysage indistinct qui leur sert de fond est traversé par une bande diagonale qui ne semble mener qu'au grand soleil rouge flottant bas sur la ligne d'horizon.

« Desafinados I » a reçu toute sorte de publics. D'une part, l'exposition a été visitée par des groupes de patients internés – notamment de l'hôpital psychiatrique de Rosario – accompagnés de leurs thérapeutes. Les médecins ont invité les artistes à organiser un atelier à leur intention – ce qu'ils ont fait, avec des conséquences positives – et leur ont apporté un retour d'expérience fécond pour tous.

D'autre part, « Desafinados I » a eu une affluence considérable du « grand public ». Peut-être le contexte politique dans lequel elle s'est déroulée a-t-il contribué à ce qu'elle soit perçue comme une « œuvre ouverte ». En effet, elle coïncidait avec la fin de la dictature militaire, la révélation de ses innombrables crimes et la transition vers la démocratie.

C'est peut-être pour cette raison que nombre des visiteurs qui ont circulé dans la galerie Krass ont vu dans les corps entravés de Castaño, dans les personnages déshumanisés de Forchino et dans les métaphores et métonymies de Porta bien plus que la dénonciation de la situation spécifique des malades mentaux. Néanmoins, le public qui se rend dans les galeries, les musées et les centres culturels en quête de pure contemplation esthétique – soit « le public amateur d'art » – a peut-être été celui qui a le mieux évalué cette exposition, en l'inscrivant comme un événement singulier dans l'histoire de l'art de Rosario à cette époque.

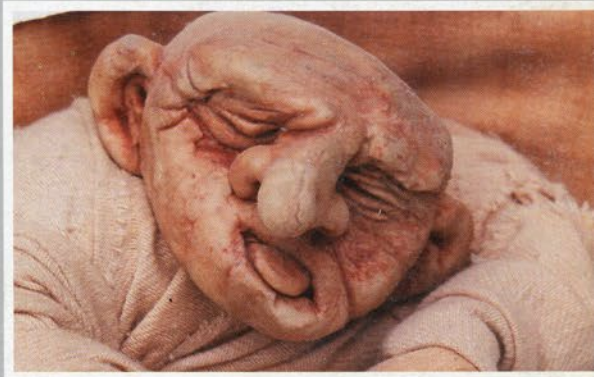


Couverture du catalogue
de l'exposition, 1985.

Desafinados II



Castaño



Forchino



Porta

19 de abril - 6 de mayo de 2001

Centro Cultural Bernardino Rivadavia
Municipalidad de Rosario
República Argentina

«Desafinados II»

Couverture du catalogue de l'exposition, 2002.

Seize ans plus tard, « Desafinados II » relève à nouveau le défi, en le confirmant, l'approfondissant ou l'élargissant, selon les cas.

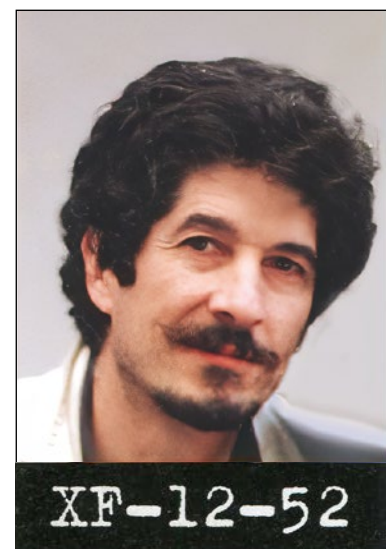
Dans l'intervalle, et à l'aube du nouveau millénaire, le contexte mondial et national a changé. Dans cette partie de l'Amérique latine, les démocraties ont remplacé les dictatures militaires, mais elles ont à leur tour subi les conséquences des nouvelles conditions économiques et sociales. À l'échelle internationale, la « mort des utopies » va de pair avec une mondialisation qui, paradoxalement, rapproche et éloigne plus encore le premier et le tiers-monde, et qui a également contribué aux crises successives. L'ancienne dialectique entre classes sociales tend à être reléguée au second plan par l'émergence de nouveaux acteurs sociaux, de nouveaux mouvements et de nouvelles pratiques. Dans le domaine artistique, la « crise des avant-gardes » si décrite a rejoint celle de la modernité globale et a permis de franchir une autre étape, que certains appellent « postmodernité » (avec diverses interprétations et appréciations), et d'autres, « modernité tardive », mais qui a dans tous les cas modifié les différentes instances de la production artistique (et même des « cultures esthétiques »).

C'est dans ces circonstances que Marcelo Castaño, Rubén Porta et Guillermo Forchino décident de présenter « Desafinados II ». Par rapport à « Desafinados I », cette deuxième exposition constitue un retour – une réédition – et en même temps, un prolongement, un approfondissement et un élargissement, ce qui signifie qu'elle présente des convergences et des divergences. La ligne directrice reste les « désaccordés » – entendus comme ceux qui, dans un ensemble supposé harmonieux, émettent les notes discordantes – mais quant à savoir qui sont ces « désaccordés », si cette deuxième édition confirme en partie qu'il s'agit des mêmes, elle affirme également qu'il y en a d'autres.

En pratique, cette situation a été résolue en réexposant soit une sélection (Porta et Castaño) soit l'intégralité (Forchino) des œuvres présentées dans « Desafinados I », tout en ajoutant d'autres pièces qui constituent une sorte de contrepoint aux premières.

Guillermo Forchino présente toutes ses sculptures l'une après l'autre dans une disposition insolite : tournant le dos au spectateur, chacune est installée devant sa photo agrandie, qui la montre de face. Ainsi, entre les sculptures et leurs photographies se crée un espace intérieur qui permet un dialogue entre les images, ou plutôt entre les œuvres.

Conceptuellement, il s'agit des mêmes « désaccordés », ces sujets ambigus et polysémiques qui semblent concentrer toutes ou presque toutes les formes d'exclusion sociale, menacés de dépersonnalisation et de déshumanisation, soumis à la servitude



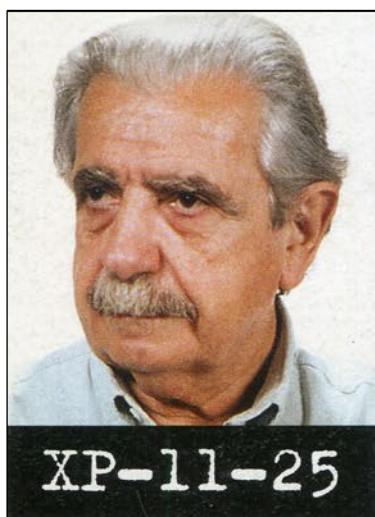
suprême qu'est l'absence de liberté et la privation de dignité. Sur le plan iconographique, il n'existe pas de différence entre les images, si ce n'est celle de la technique employée (sculpture dans un cas, photographie dans l'autre) ainsi qu'une autre plus subtile, d'ordre sémiotique celle-là, qui indique : 1) que les sculptures sont des œuvres uniques ; 2) que les photographies les prennent pour modèle ; 3) que grâce à la « reproductibilité technique » dont parlait Walter Benjamin, celles-ci peuvent être multiples ; et 4) que le passage de l'espace tridimensionnel des premières à l'espace bidimensionnel des secondes oblige à faire des choix, qui en l'occurrence se sont portés sur une vision frontale.

Par ailleurs, la confrontation entre sculptures et photographies délimite un univers qui semble devenir autonome et se refermer sur lui-même. Ainsi, alors même que le « désaccordé » souffre d'être exclu du monde « normal », il l'exclut à son tour, refuse l'assimilation, et va jusqu'à fermer les portes à la possibilité d'un accès ontologique distinct qui pourrait peut-être enrichir la dimension humaine par des apports originaux.

Rubén Porta, dans « Desafinados II » fait référence à celui qui, historiquement, symbolise le rapprochement entre folie et art : Vincent Van Gogh. Ainsi, si la série exposée dans « Desafinados I » s'intitulait « Voyage imaginaire aux deux "O", Oliveros-Oliva », les œuvres sélectionnées pour « Desafinados II » se présentent comme un hommage au peintre hollandais.

Porta glisse avec une aisance déconcertante de la gravure à l'objet, utilisant dans les deux cas des matériaux généralement rustiques ou naturels, ou qui offrent un lien identitaire avec le thème. Par ailleurs, si la matérialité est importante, la conceptualité implicite ne l'est pas moins, ce qui conduit parfois à considérer ses œuvres comme « abstraites ».

Cette nouvelle exposition reprend certaines œuvres déjà exposées dans « Desafinados I » : *Joyaux dans un dépotoir*, *Terminus*, *De l'autre côté il y a la lumière*. À partir de ces dernières, l'artiste remonte au noyau imaginaire qui baigne la vie, l'œuvre et le mythe de Van Gogh. Les deux objets réalisés à base de briques comportent des trous rectangulaires percés puis remplis de différents éléments qui permettent de saisir et de complexifier de nouveaux sens, lesquels ne se réduisent pas à la seule relation avec l'artiste évoqué, mais s'imbriquent dans d'autres significations, locales ou propices à une resémantisation. Dans le premier bloc, par exemple, la résine du rectangle supérieur laisse apparaître des pierres et des fleurs, tandis que le rectangle inférieur se compose d'un fragment de tissu rouge avec une légende – un vers de l'hymne national argentin : *O juremos con gloria morir* (« Ou nous jurons de mourir avec gloire »). Une autre brique porte une empreinte archéologique qui fait office de gardien des origines dans sa partie



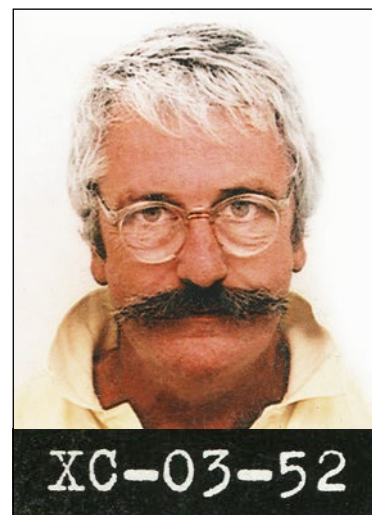
inférieure, tandis que le rectangle supérieur abrite un autoportrait de Van Gogh sur un morceau de toile, garni d'une frange réalisée en fils électriques de couleur.

Joyaux disparus part de *Joyaux dans un dépôt*, mais renvoie aussi à une gravure de Porta des années 1980 figurant le dessin stylisé d'une prise électrique, et qui pourrait évoquer aussi bien la torture par la gégène que la « thérapie » par électrochocs. En l'occurrence, il ne s'agit pas d'une gravure sur papier, mais d'un objet réalisé dans un morceau de marbre (provenant d'un plan de travail de cuisine) encré à certains endroits. Le souvenir des internés se trouve ainsi relié à celui des disparus.

Les Corbeaux de Van Gogh ou *La Mort en un corbeau au-dessus des champs d'Auvers-sur-Oise* présente une facture presque ludique – en apparence. Sur un assemblage de tubes en forme de parallélépipède, l'artiste a monté un artefact figurant un corbeau dont le long corps terminé en bec peut descendre ou monter, actionné par un mécanisme rudimentaire. Par ce procédé « pauvre », objectal et cinétique, l'artiste rappelle les derniers corbeaux peints par Van Gogh sur les champs de blés voisins de ce qui fut sa dernière demeure, même si, dans ce cas, le blé est « représenté » par un tapis de toile de jute cousue et rapiécée. Mais il relie également les personnages de la série « Voyage imaginaire aux deux "O", Oliveros-Oliva » avec la mémoire de Van Gogh, car la relation entre la silhouette gisante de *Terminus* et ces corbeaux nécrophiles tient, sans la moindre équivoque, dans la mort.

Marcelo Castaño élargit l'éventail des « désaccordés » évoqués par Rubén Porta et Guillermo Forchino, pour qui ceux-ci restent les mêmes qu'à l'origine – les êtres marqués par la maladie mentale. Au cours des 16 ans écoulés depuis la première exposition, les profondes transformations sociales et économiques qui se sont produites à l'échelle internationale et, par contrecoup, au plan national (détérioration sociale, allégeances successives d'une démocratie dépendante, poussée de la corruption dans les institutions, manque de justice, pauvreté, improductivité, chômage, etc.) ont renouvelé et accru dans des proportions jusqu'alors inimaginables la quantité et la diversité des exclus, des « disharmonieux », des « désaccordés ».

C'est pour cette raison que, si Castaño reprend certaines œuvres de « Desafinados I » (*Patient maîtrisé ; Urgence II ; Ergothérapie*), de nouveaux personnages apparaissent dans cette réédition : ceux qu'il appelle les « désaccordés sociaux ». Ainsi, son dessin de grandes dimensions intitulé *Quelques rats ont la clef* fait apparaître par transparence sur la bande horizontale diverses crucifixions – de Dalí, de Cranach, d'Aleijadinho – servant de toile de fond à plusieurs figures aussi emblématiques que symboliques, réparties dans les trois zones qui divisent l'espace. À gauche, un Christ ouvrier,



identifiable à son casque, qui joue une sorte de contrepoint avec le *Christ au garage* de Berni, le grand artiste de Rosario, et un autre, à peine plus discernable, avec les crucifixions par transparence d'Aleijadinho et de Cranach, tandis qu'à ses pieds, on distingue des mains qui mendient et un oiseau, signe de vie et d'espoir. Dans la partie centrale, le « désaccordé » est lobotomisé et bâillonné, représentant ainsi l'impuissance face à la domination et le silence autoritaire imposé par la société de consommation. À sa gauche, un autre personnage le contemple, tout aussi impuissant, mais résigné, et la présence par transparence de la crucifixion inversée de Dalí justifie la légende à peine lisible à la base : « Tout est à l'envers ». Sur la partie de droite, la silhouette ailée qui se détache sur une autre crucifixion de Dalí illustre « l'utopie emprisonnée ». Tout l'espace a pour toile de fond presque imperceptible les lignes parallèles d'une portée imaginaire, renvoyant à l'origine musicale des « désaccordés ». À l'avant-plan, il se présente comme une vaste prison, définie par les grilles et la porte verrouillée. Si Castaño avait souligné dans la série de « Desafinados I » la douloureuse privation de liberté des patients internés dans les hôpitaux psychiatriques, il la met ici en évidence pour d'autres membres de la société, mais avec des instruments et des traitements plus inquiétants encore : la prison, la crucifixion, l'observation et la surveillance répressive des gardiens pervers d'un ordre perturbé, figurés par les rats encadrant la totalité de la scène, dont seuls quelques-uns possèdent la clef qui permettrait la libération.

Dans *Ils ont même retourné le Christ*, Jésus en croix apparaît de dos ou dans une perspective presque retournée. Cela indique non seulement l'inversion de l'ordre premier, mais aussi l'altération du sens, la neutralisation du sacrifice divin, la déviation de la rédemption promise aux hommes en embrassant la crucifixion de face.

Dans *Nos cartes*, les figures des cartes à jouer ont été modifiées pour mieux les adapter aux objectifs de la dénonciation : l'une présente un ouvrier crucifié, une autre, un fonctionnaire masqué, une troisième, la justice à demi-clairvoyante. Une référence à peine esquissée au chanteur Carlos Gardel ancre tout cela dans le tango « Cambalache », grand dénonciateur des maux nationaux depuis l'époque du compositeur argentin Enrique Santos Discépolo. Et le jeu de cartes déployé renvoie au « truco », peut-être le plus connu et le plus répandu des jeux argentins, point de rencontres masculines dans les vieux cafés. Ainsi, les « désaccordés » et leurs « désaccordeurs » se voient-ils dotés d'une patrie, d'une identité.

Elsa Flores Ballesteros (1928-2015)

A été professeure consultante à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Buenos Aires (UBA) ; professeure titulaire en Sociologie et Anthropologie de l'art ainsi qu'en Histoire de l'art américain II à l'UBA ; directrice de l'Institut d'Histoire de l'art argentin et latino-américain de l'UBA ; chercheuse à l'UBACyT ; membre de la Commission de doctorat de la Faculté des Lettres et Arts de l'UNR.

ŒUVRES

« Desafinados » est un orchestre d'abandonnés, un chœur de gémissements que la conscience sourde refuse d'entendre. Il y a des fous, des marginaux et des vieillards au bord de la désintégration représentés dans des objets, des dessins, des photos, des vidéos et des impressions.

Les œuvres témoignent de nombreuses années de labeur et de souffrance. C'est une exposition qui incarne l'indifférence systématique, le résultat de ce qui se passe quand les prisons et les asiles psychiatriques se transforment en centres de réclusion moyenâgeux pour personnes mal fichues. Ce n'est pas une expo glamour, elle montre plutôt le corps dégradé et décourage toute spéculation rhétorique.

Marcelo Castaño (1952) est lugubre, académique, ardent et expressif, il dessine à l'encre des histoires grand format où se mêlent crucifixions, être nus derrière des barreaux et frises farcies de rats qui « ont parfois la clef ». Le cadre est un piège de lignes acérées condamnées à la rétention à perpétuité.

Guillermo Forchino (1952) est un sarcastique démesuré qui vit à Paris depuis quelques années. Son humour noir atteint des excès de tendre fragilité, comme dans sa miniature d'un vieillard alité branché à des sondes médicales, en pyjama rayé, les yeux vitreux et le pénis enflaconné dans sa pathétique nudité. Photos et petits vieux terribles. *Le Cri* en papier mâché, bandages et résines.

Rubén Porta (1925) – qui, en plus d'être graveur, est aussi vice-doyen de l'UNR – préfère les beautés âpres qui, de leur silence rustique, éloignent légèrement de l'horreur. Il présente un hommage au « suicidé de la société », les portraits de Van Gogh apparaissent sur des briques, des impressions de son oreille entre des bouts de chiffon, des corbeaux et des détails d'électrochocs. Un jour, Porta a gravé un tampon dans la semelle de ses chaussures et marché 30 000 pas en encrant les dalles des trottoirs de Rosario. Souvenir muet d'êtres légers.

Ces trois artistes ont présenté « Desafinados I » en 1985. Ils se réunissent à nouveau pour cette deuxième édition, déjà exposée il y a un an au centre culturel Rivadavia de Rosario, accompagnée d'un livre qu'Elsa Flores leur a consacré. Des artistes maîtres d'un langage personnel qui s'est toujours assorti d'un profond questionnement sur les limites de la dimension humaine.



En 1985 les aliénés ressemblaient aux disparus. Aujourd’hui s’y ajoute la voix de la maladie sociale, de l’art autiste et de la folie qui consiste à maltraiter les plus faibles au nom de la raison du plus fort.

« Desafinados » persiste et signe sur le fait qu’il existe une autre histoire à laquelle il serait bon de prêter l’œil, le toucher, l’oreille... et le cœur.

Xil Buffone

Artiste visuelle, chroniqueuse artistique et enseignante

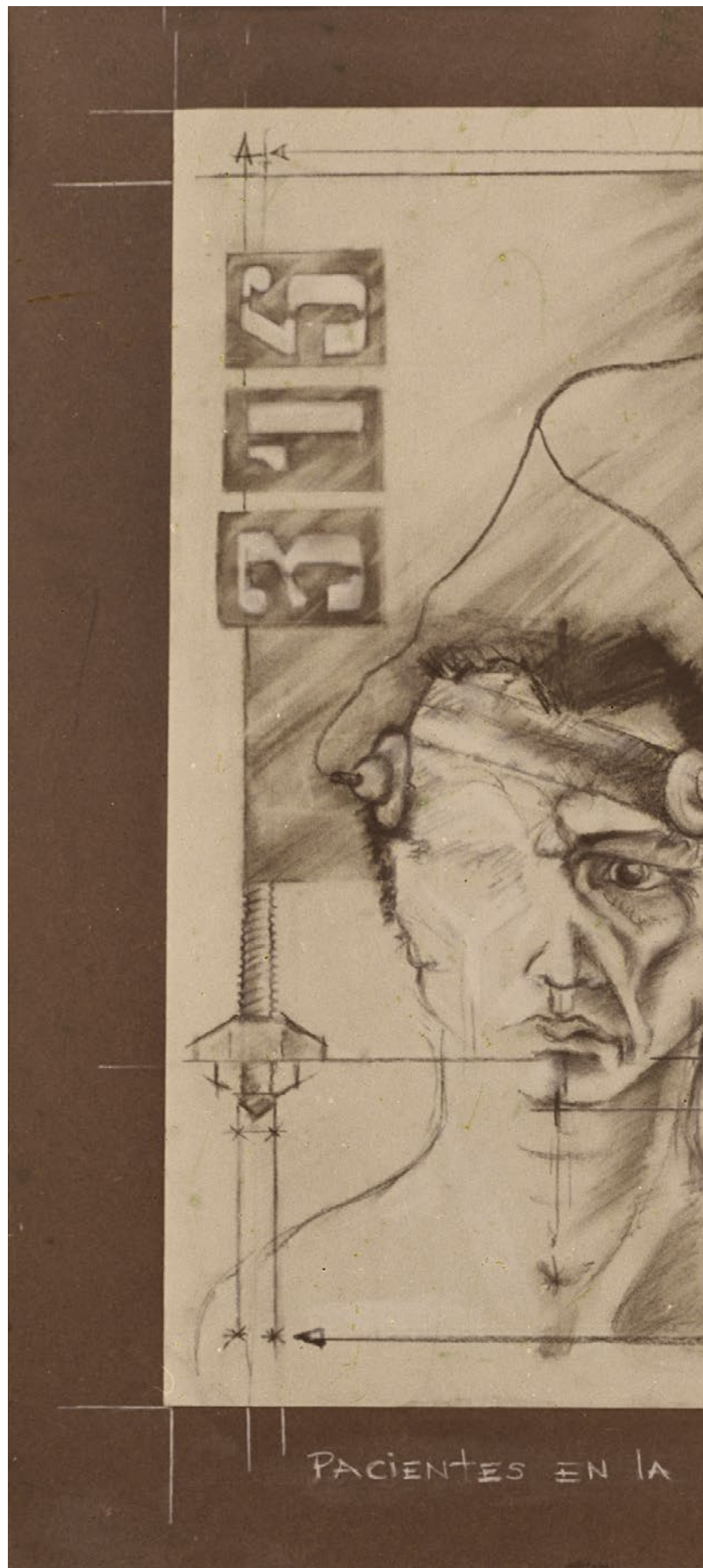
Dans l’atelier de
Rubén Porta, 2003.

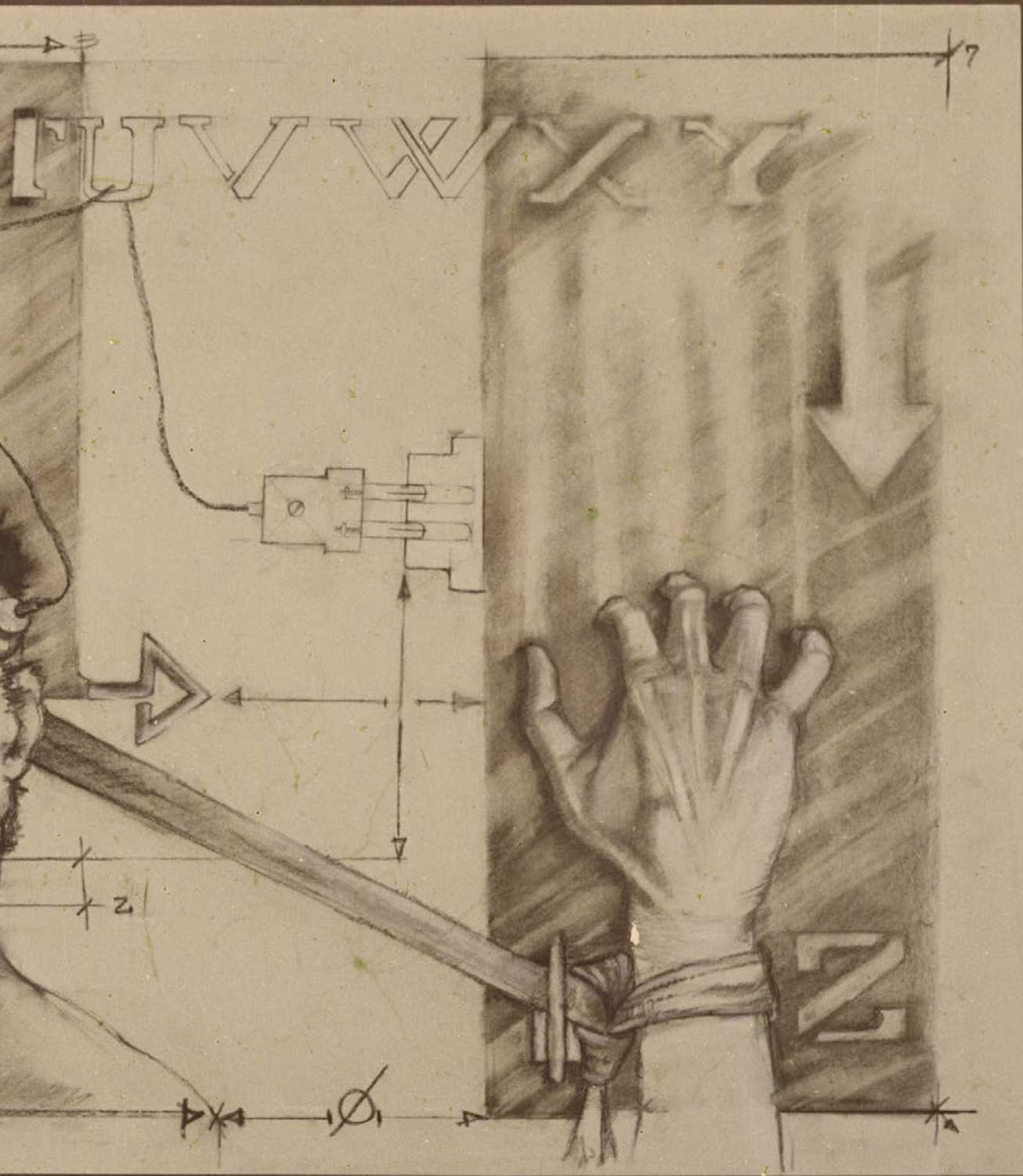




Castaña

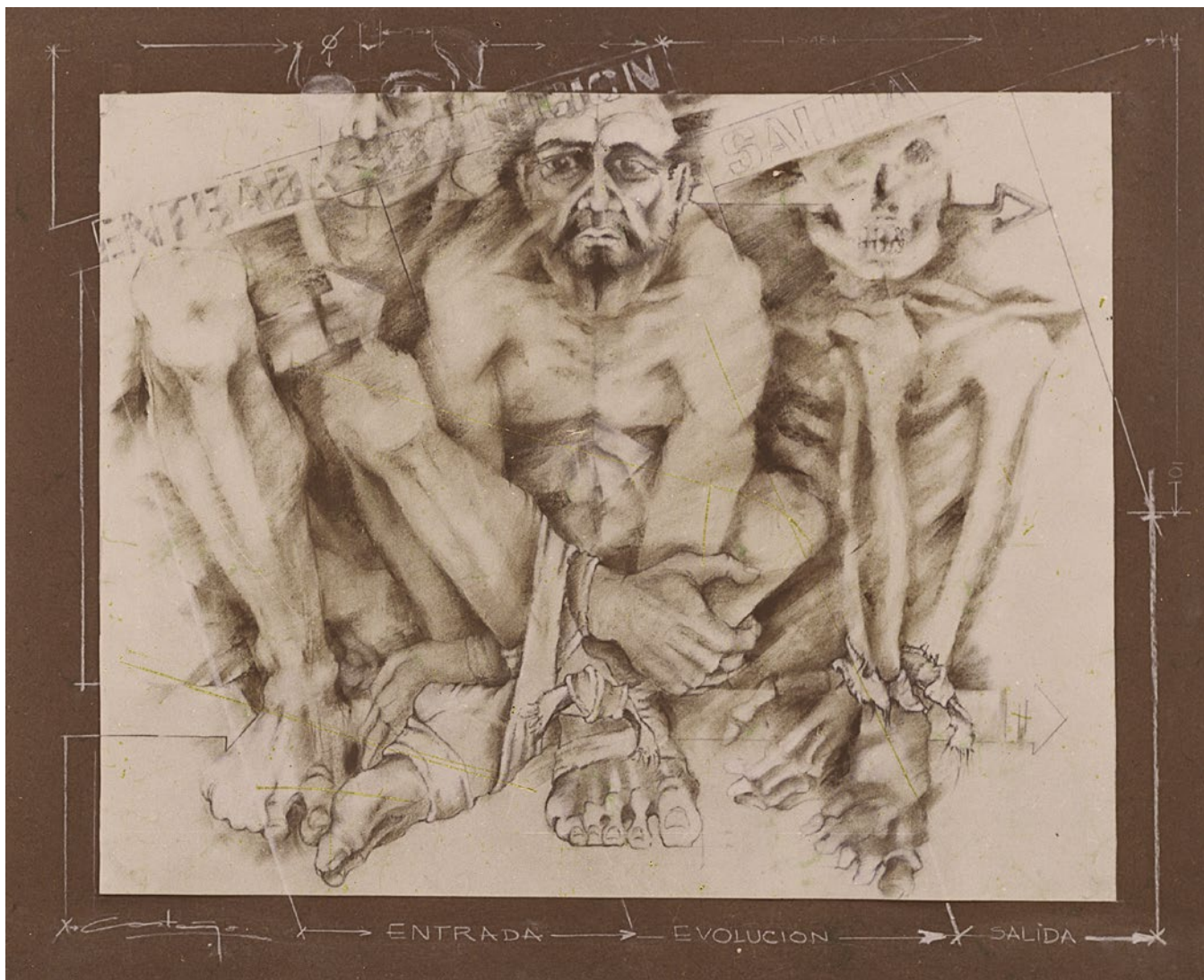
Patients en clinique. Electrochoc
(*Pacientes en la clínica. Electroshock*)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm



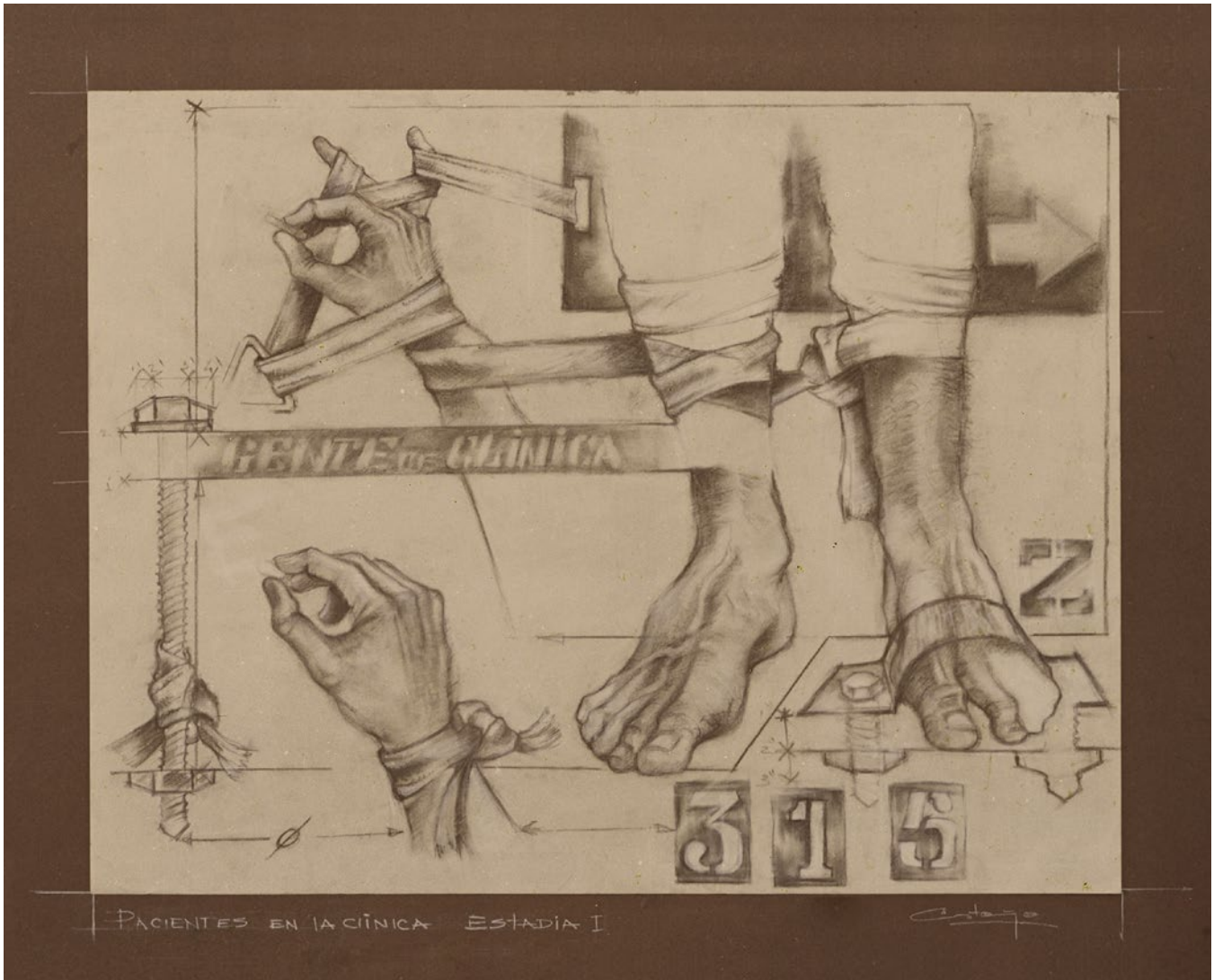


CLINICA "ELECTROSHOCK"

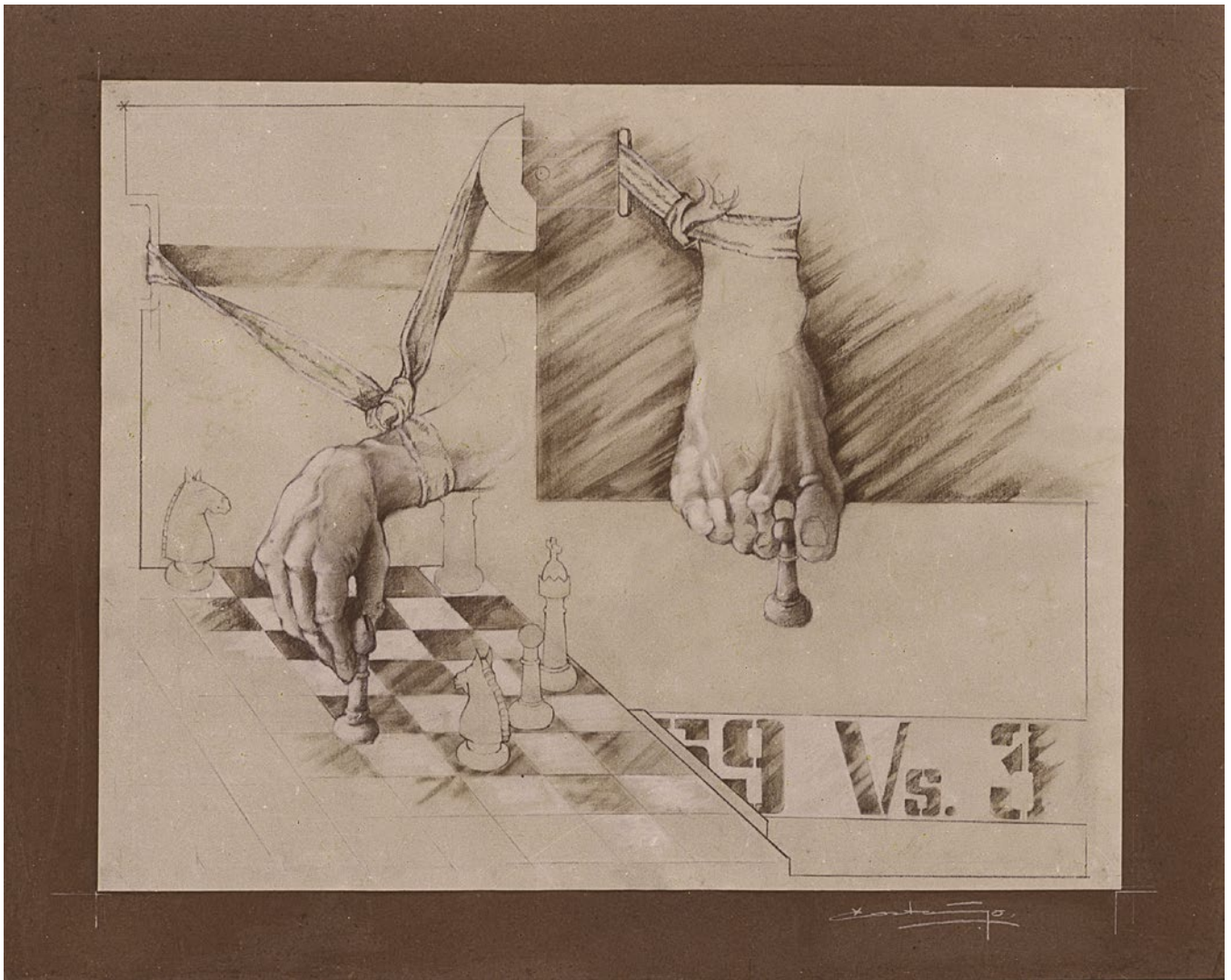
Artista's signature



Entrée, évolution et sortie
(*Entrada, evolución y salida*)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm



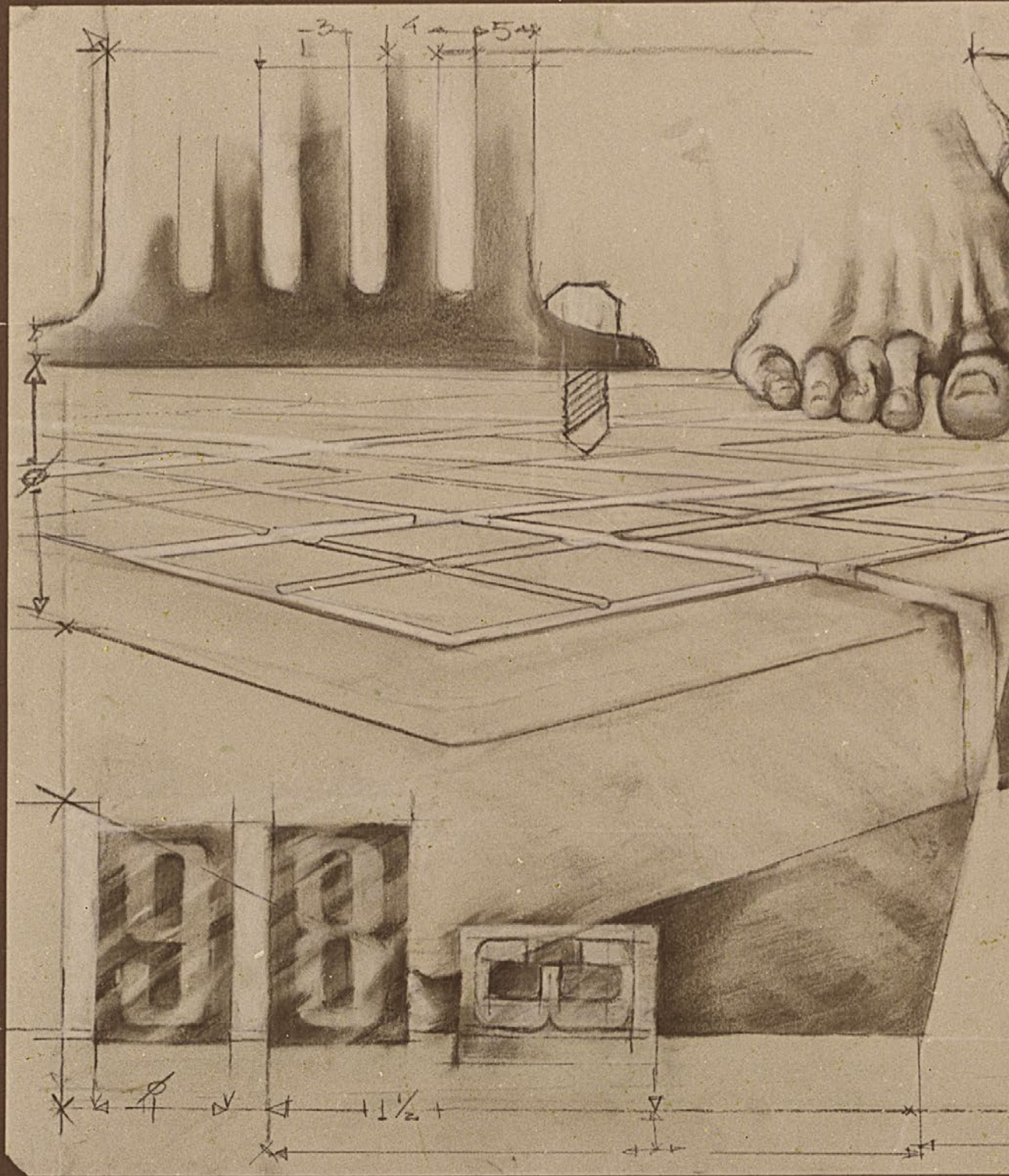
Patients en clinique. Séjour I
(Pacientes en la clínica. Estadia I)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm



Ergothérapie
(Laborterapia)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm

Page opposée :
détail





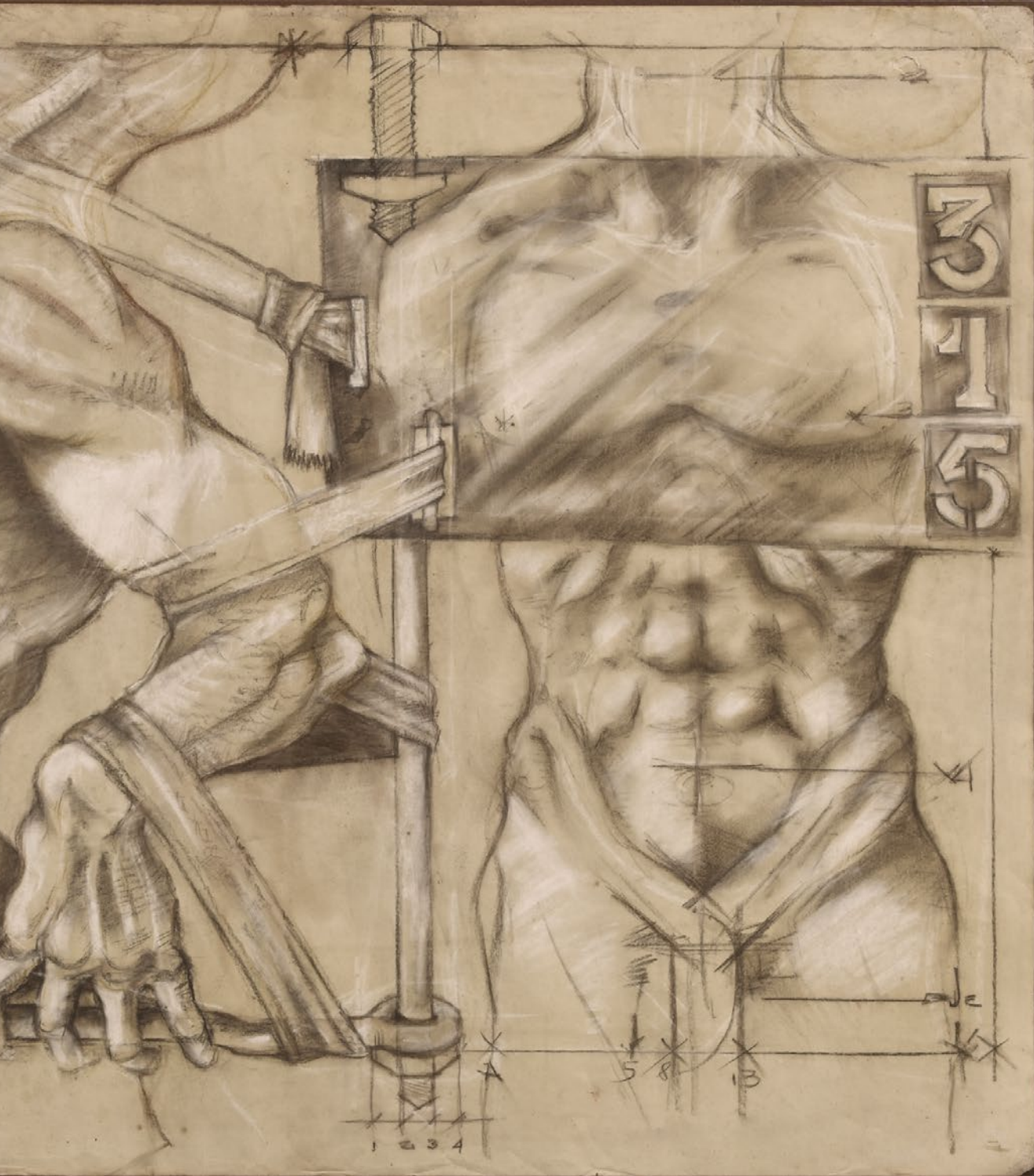
EL ENFERMO 983, ... ANDA SUELTO



*Le malade 983... est en liberté
(El enfermo 983... anda suelto)*
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm

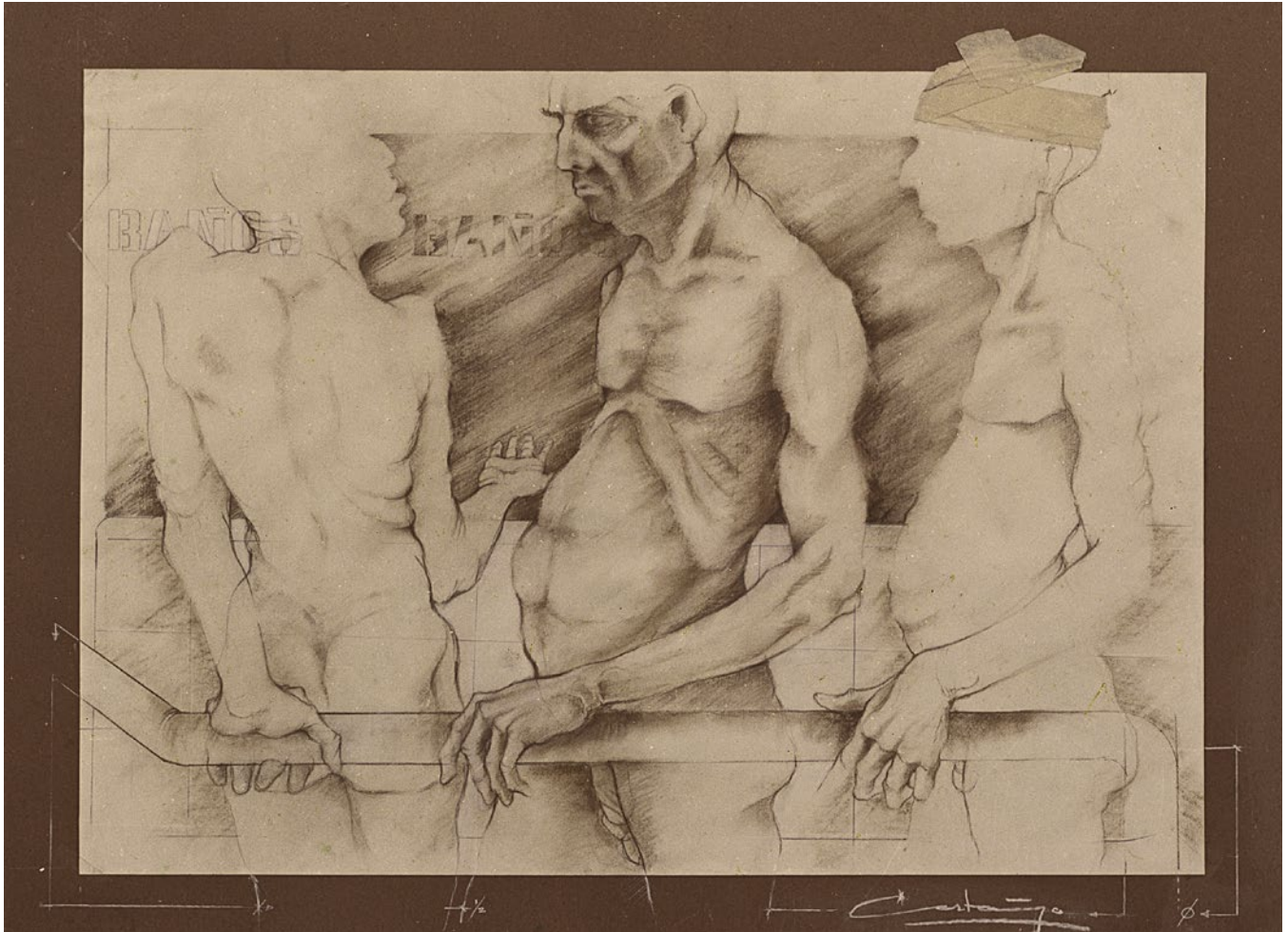
Patients en clinique. Séjour II
(Pacientes en la clínica. Estadía II)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm





NICA "ESTADIA II

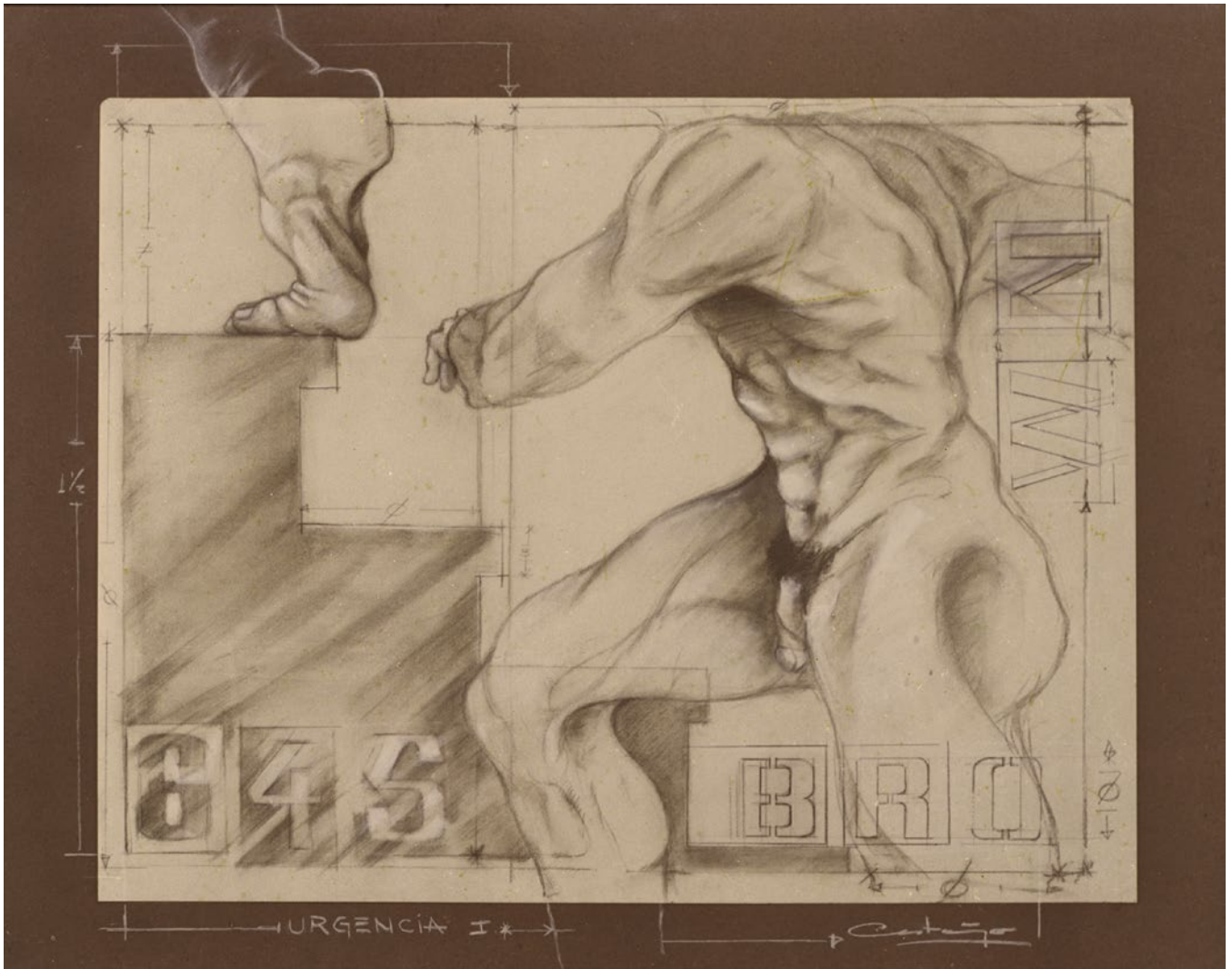
Castro



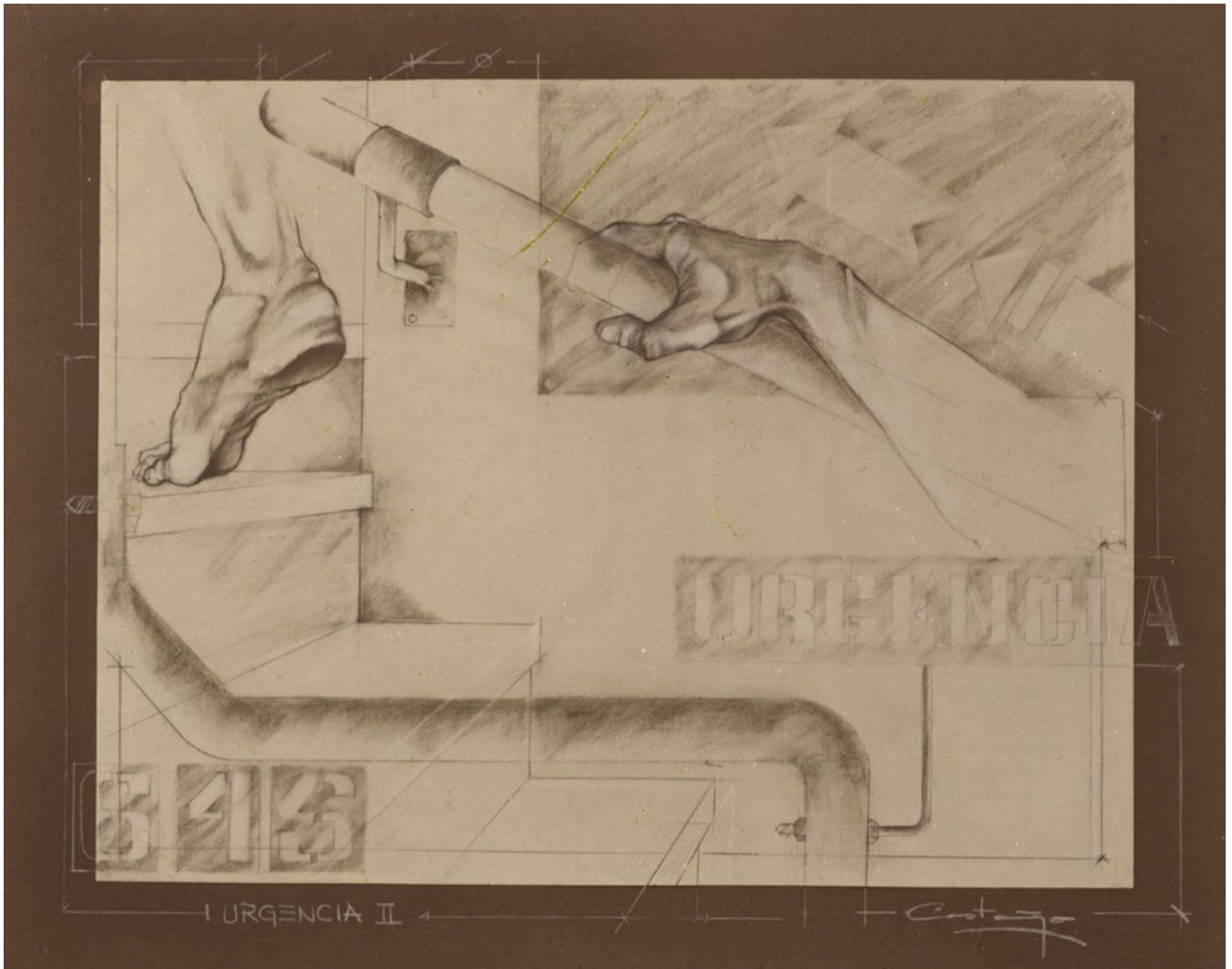
Aux bains (En los baños)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm

Page opposée :
détail

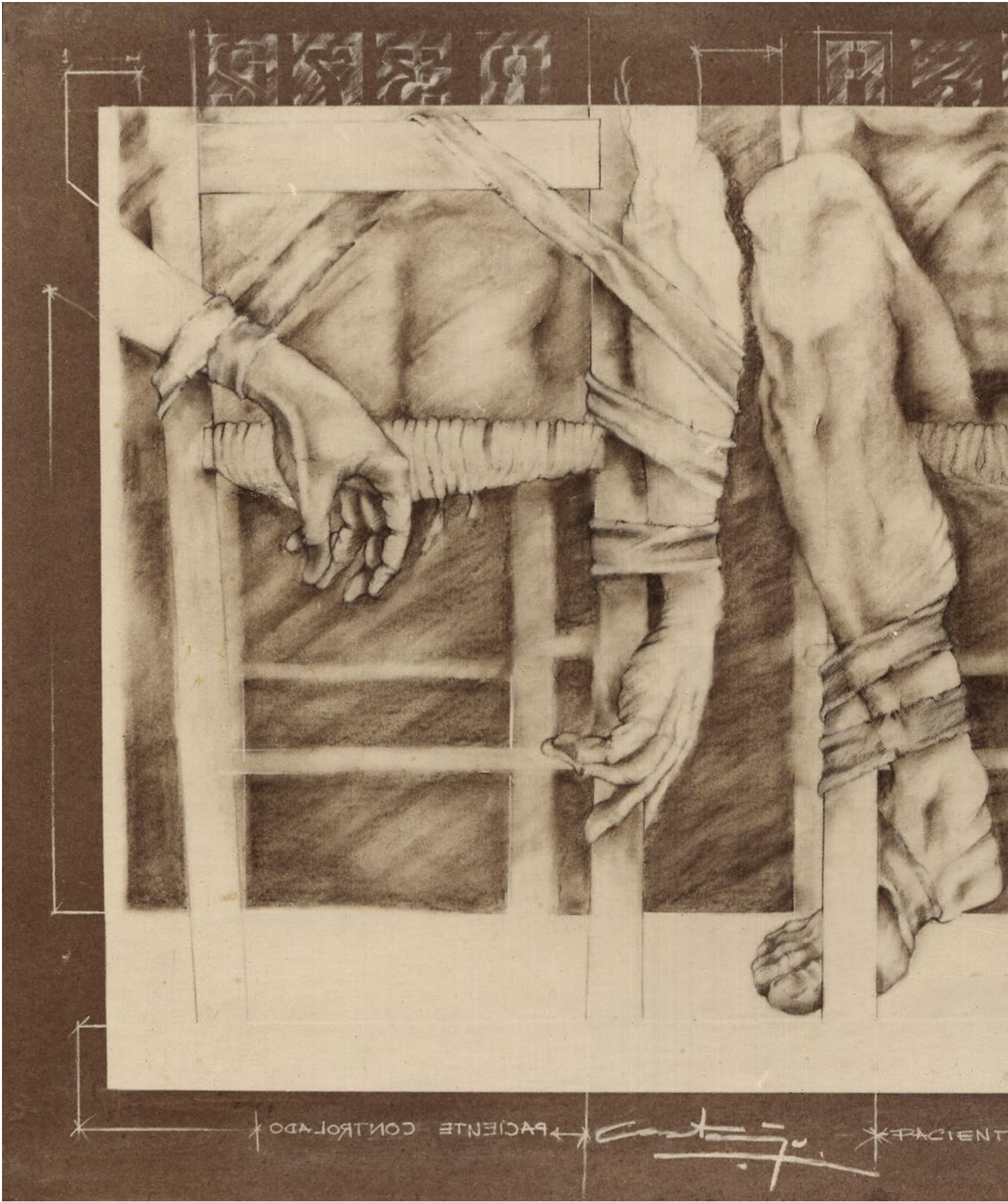




Urgence I (Urgencia I)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm

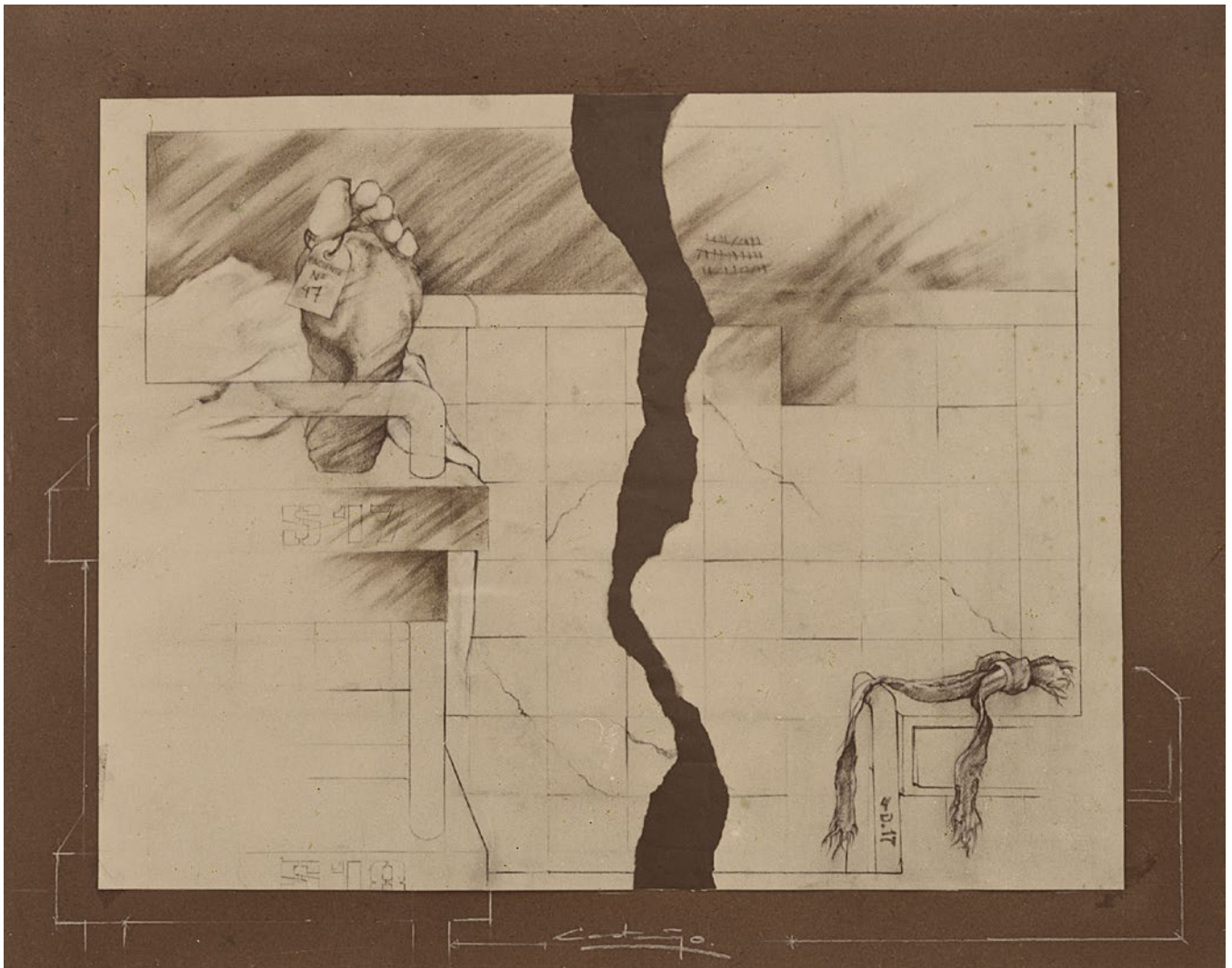


Urgence II (Urgencia II)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm



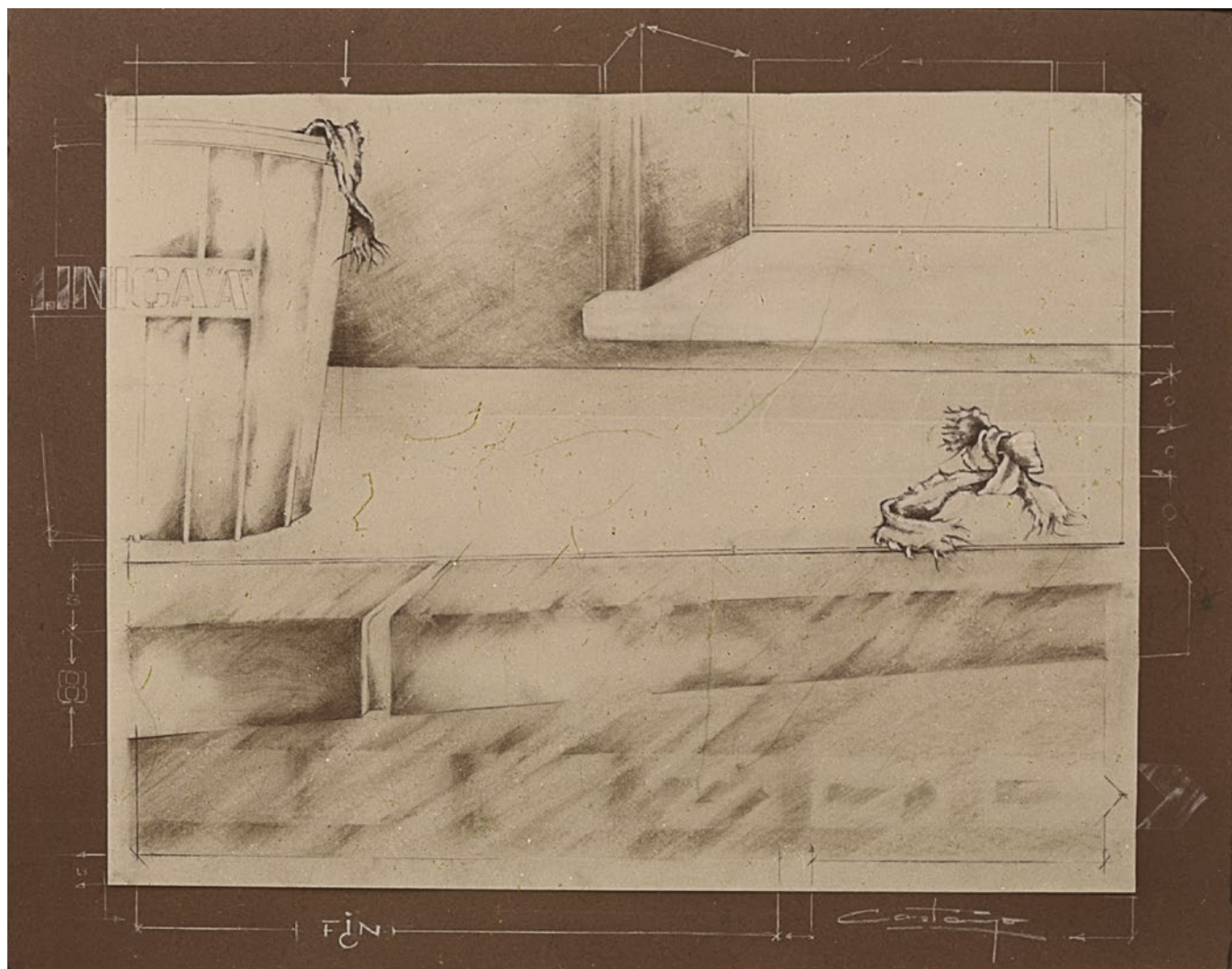


Patient maîtrisé
(Paciente controlado)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm



Fin du tour
(Fin del tour)
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm

Fin
1985
Sanguine sur papier
monté sur panneau
60 x 90 cm





« Desafinados II », 2002.
Palais de Glace, Buenos Aires, Argentine.

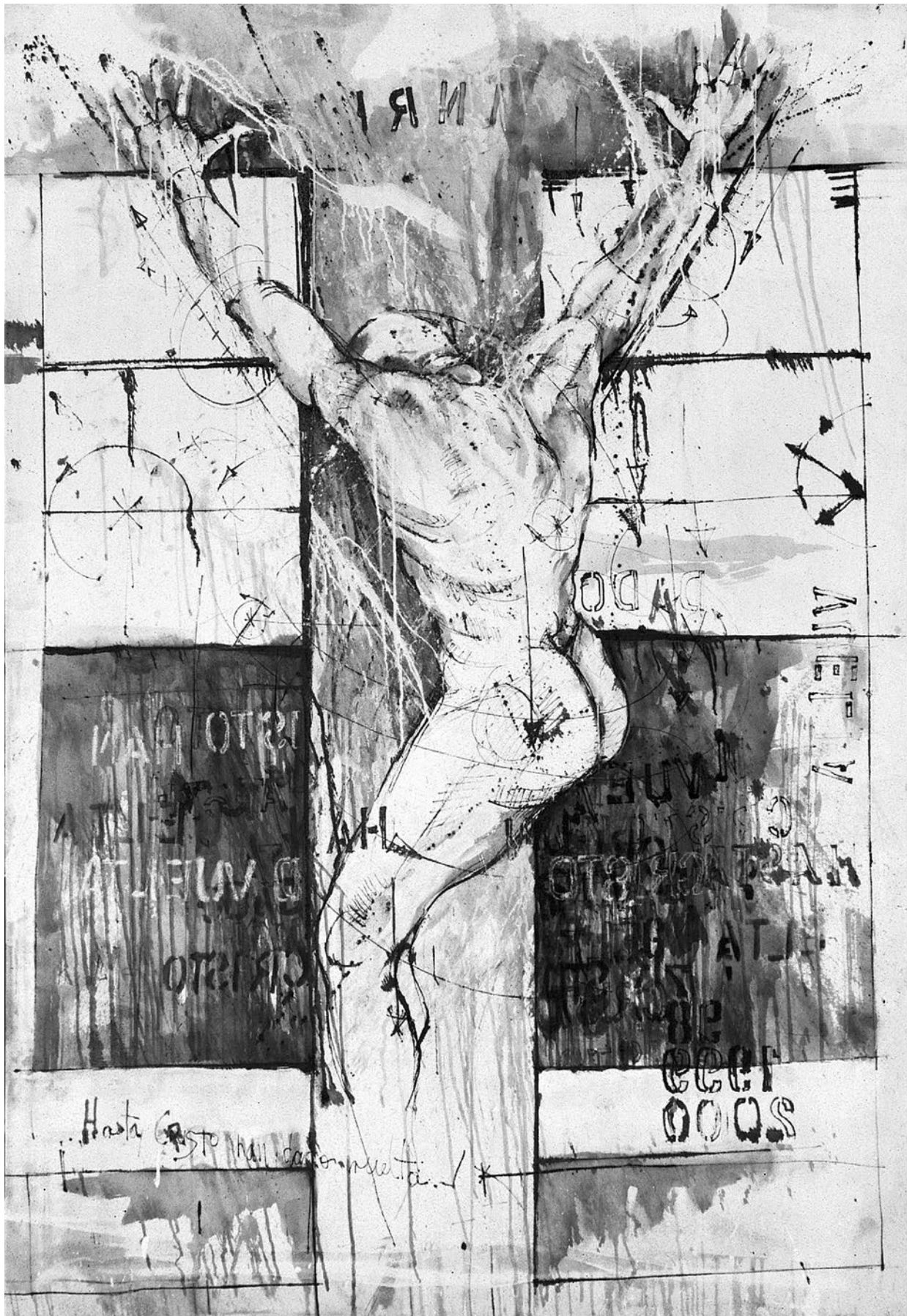




Crucifixion de l'ouvrier
(Crucifixión del Obrero)
1997
Diptyque
Encre de Chine sur toile
300 x 150 cm

Page opposée :
Ils ont même retourné le Christ
(Hasta a Cristo han dado vuelta)
1997
Encre de Chine sur toile
190 x 130 cm







Le compte est bon (Las cuentas dan)
1999
Encres sur toile
200 x 110 cm





Affiche prosélyte
(Affiche Proselitista)
1997
Encre de Chine sur toile
150 x 140 cm



Le fauteuil présidentiel
(El sillón de Rivadavia)
1997
Encre de Chine sur toile
163 x 140 cm





Nous voulons tous y arriver
(Todos queremos llegar)
1997
Encre de Chine sur toile
150 x 150 cm

Page opposée :
détail



Ils ne nous laissent pas y arriver (No nos dejan llegar)
1997
Encre de Chine sur toile
200 x 110 cm

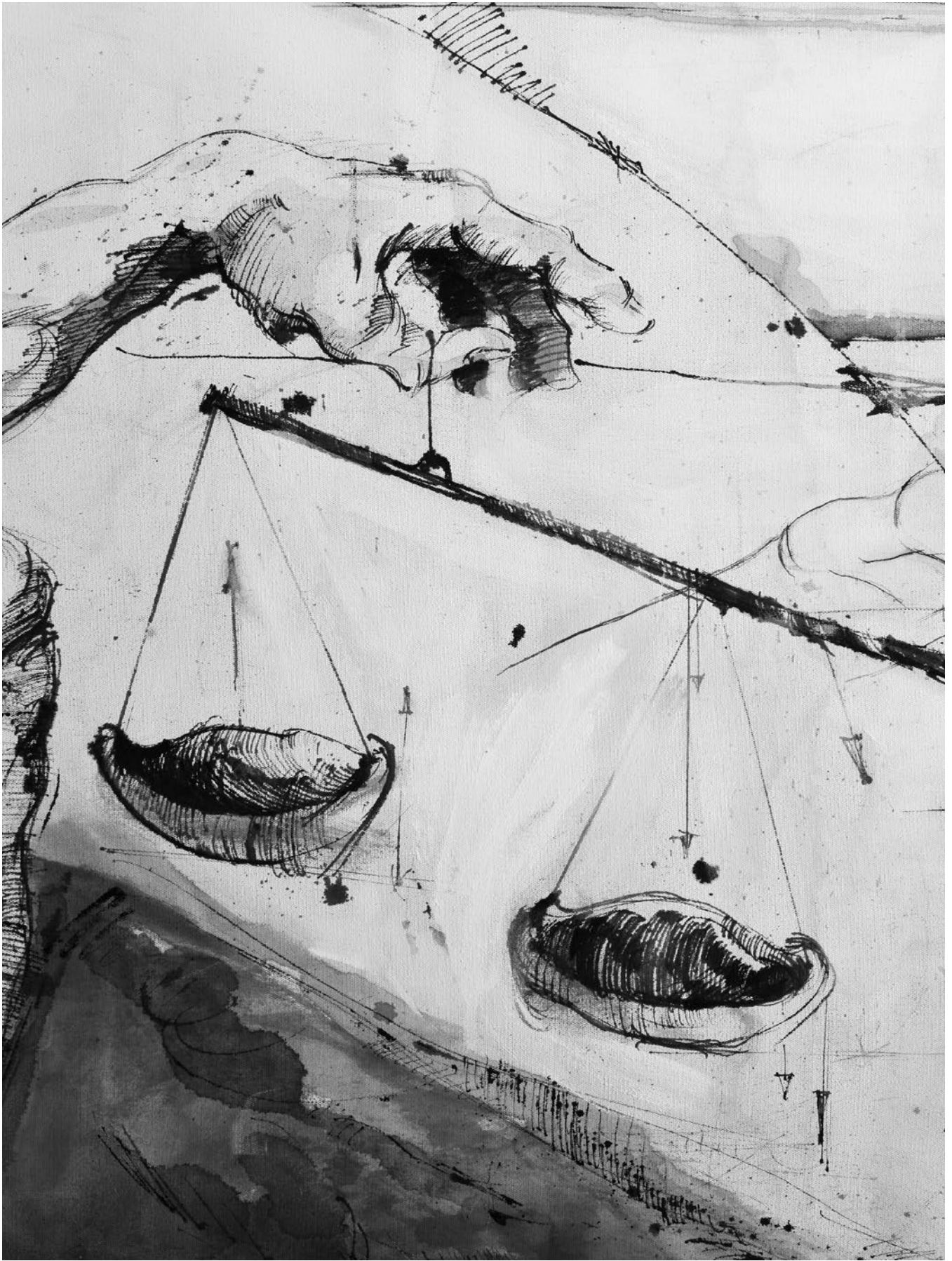




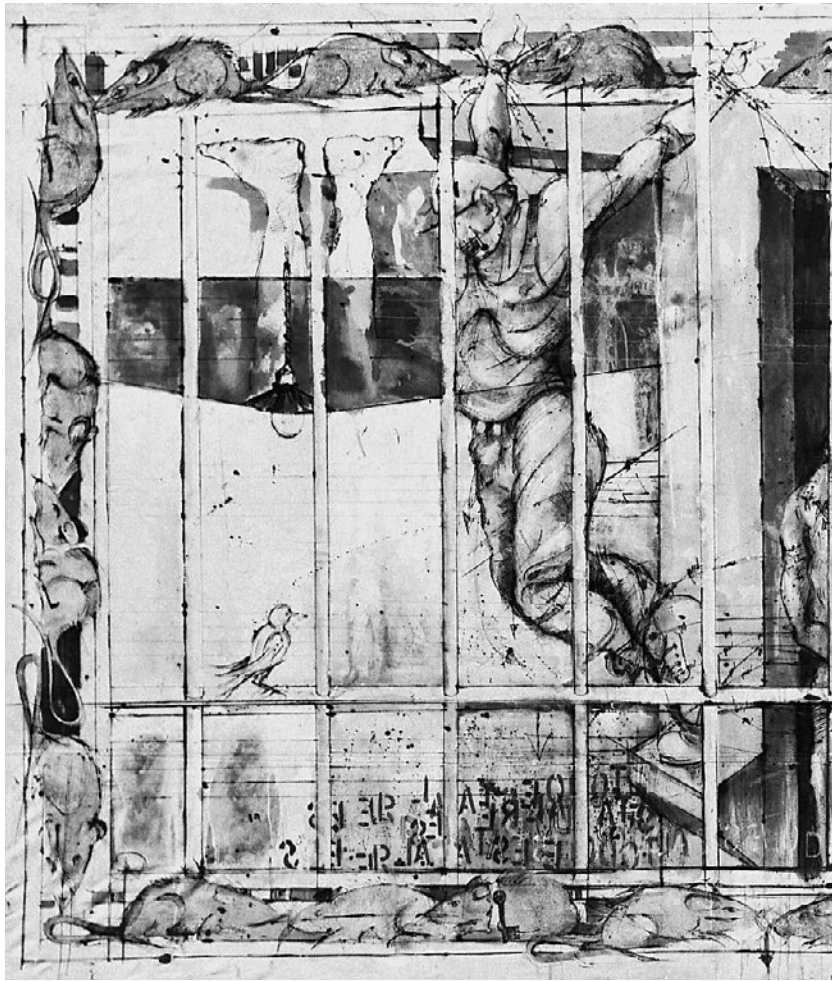
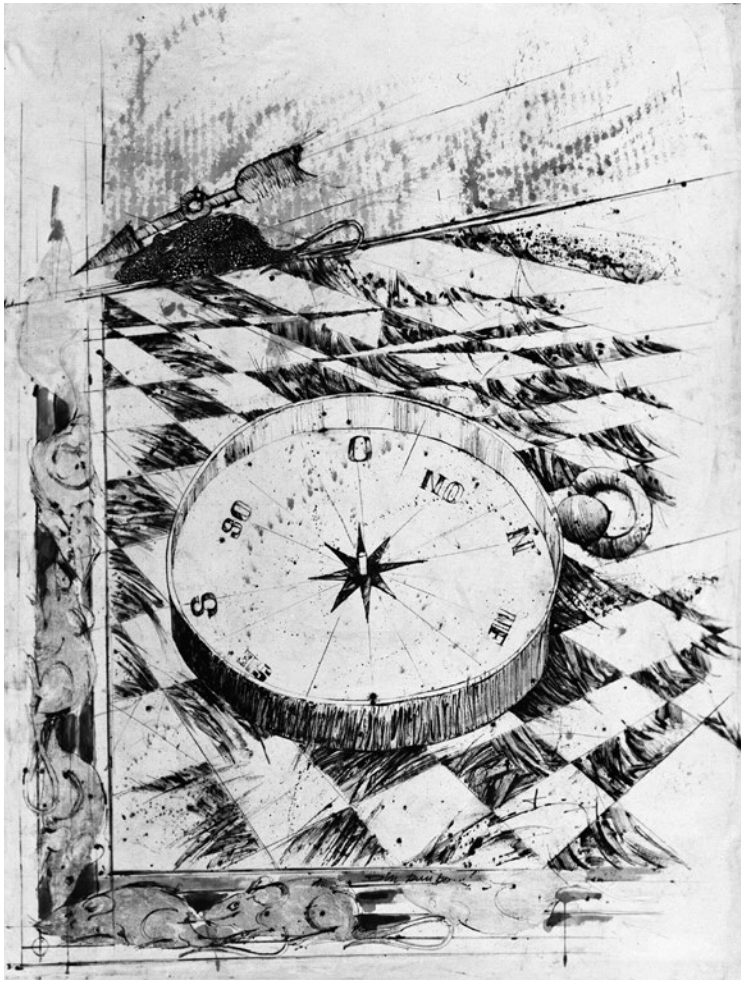


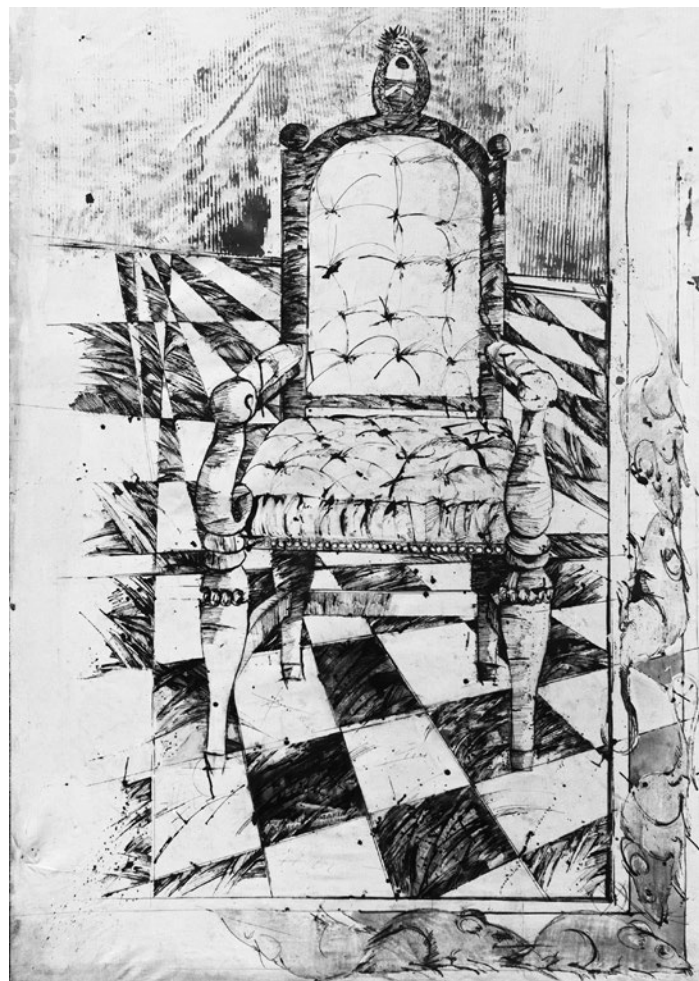
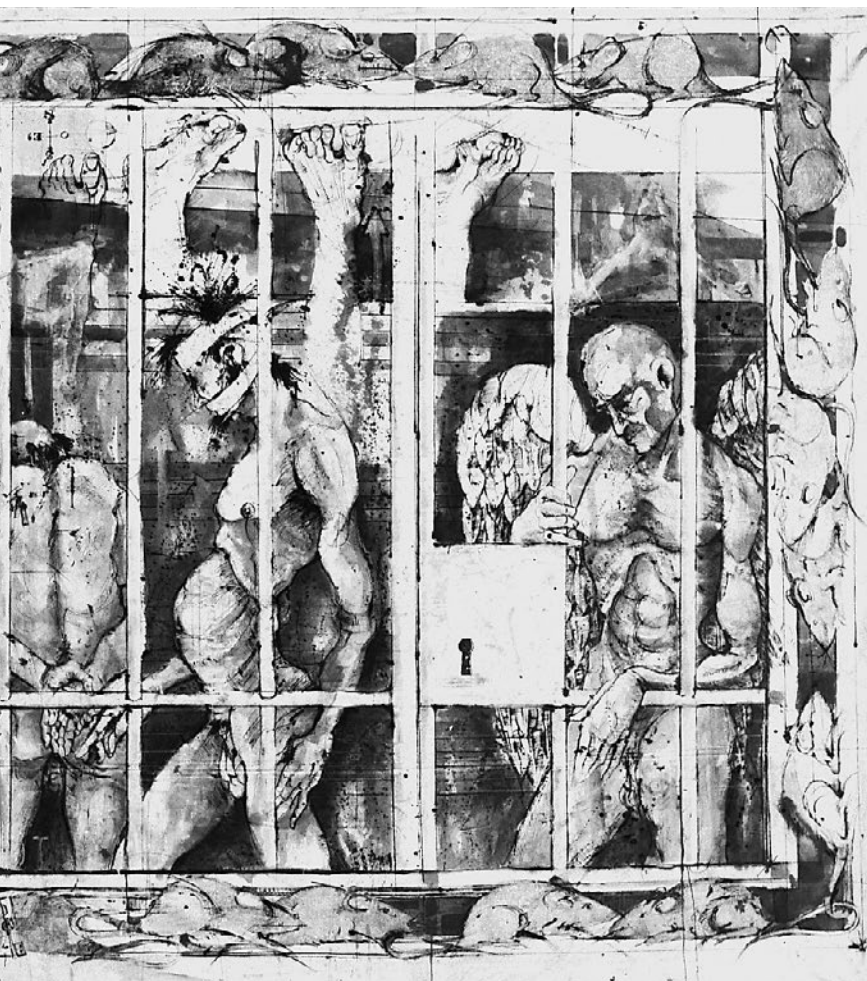
La création de la nouvelle Argentine
(La creación de la nueva Argentina)
1995-2017
Diplyque
Encre de Chine sur toile
200 x 500 cm

Deux pages suivantes :
détails

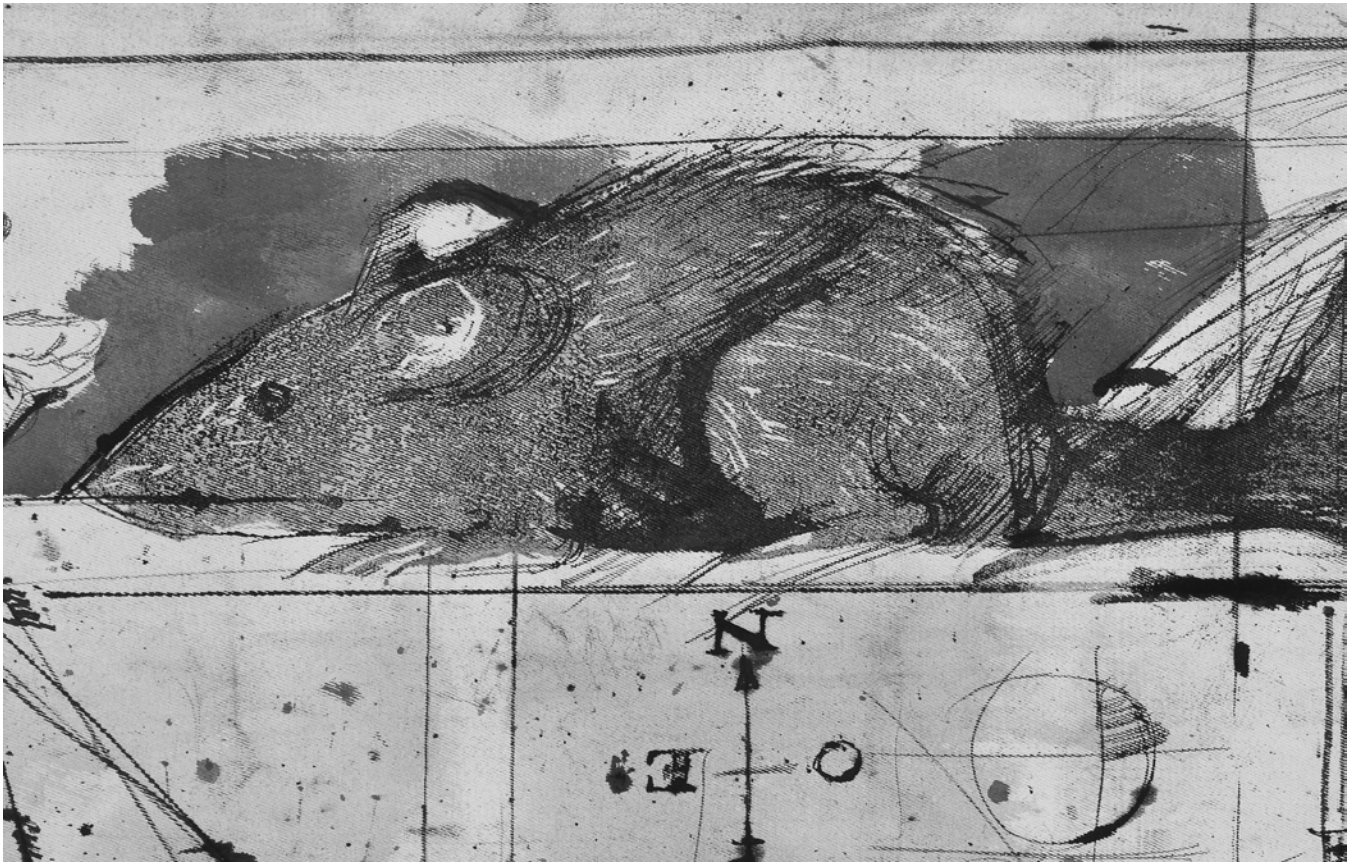








Quelques rats ont la clef
(Algunas ratas tienen la llave)
1997
Encre sur toile
700 x 200 cm



Quelques rats ont la clef
(Algunas ratas tienen la llave)
1997
Détails







*Autel à la mondialisation
(Altar a la globalización)
1997
Encre sur toile, installation
avec divers objets.
200 x 200 cm*

La probité de l'art

Marcelo Castaño occupe d'ores et déjà une place parmi les artistes de Rosario. Son travail méritoire et constant a su trouver, dès ses débuts, une direction qui tend, sans jamais faillir, vers un unique objectif : l'expression personnelle comme moyen de hurler ses vérités visuelles.

Le dessin, cette vertu de l'art qualifiée de probité par Ingres, est sorti de ses limites strictes et des ambitions de pureté académique pour assouvir les urgences de communication de Castaño.

Sa solidité technique et expressive lui permet d'exprimer ses intentions sans équivoque de la façon la plus directe et la plus percutante.

La forme jaillit avec l'aisance et la spontanéité d'un trait de plume calligraphique.

[...] Son art, clair et indéniable, ne laisse place à aucune ambiguïté, et ainsi, simplement, « écrit », poussé par l'urgence de dire, la version la plus élémentaire et la plus incontestable de chaque forme, et parvient à faire en sorte que le mouvement de la multitude saisisse le spectateur submergé par les contours d'un dessin de facture exquise.

Tout cela réalisé dans une unité et une représentativité éminemment personnelles. Tout cela accompli à l'issue d'une réflexion humaniste et sociale longuement mûrie. Tout cela conçu dès l'origine avec le respect du consommateur, que ce formidable producteur ne cherche ni à impressionner ni à agresser, mais tout simplement à émouvoir par son honnêteté professionnelle.¹

Rubén de la Colina

Peintre, graveur, enseignant et critique d'art.

A été directeur de l'Institut de recherche visuelle de la Faculté des Lettres et Arts et directeur du Musée Castagnino de Rosario.

¹ Rubén de la Colina, « La probidad del arte », (Rosario : document inédit).





Forchino





W. 0425 I
1998
Papier mâché, cire,
tissu, fil de fer
29 x 23 x 40 cm

Page opposée :
0317-Joaquín N
1985
Papier mâché, cire,
tissu, corde, bois
116 x 39,5 x 29 cm

Double page suivante :
0441-Anastasia D
1986
Papier mâché, cire,
tissu, fil de fer, cuivre,
métaux
41 x 22 x 29 cm







0122-Jaime H
1985
Papier mâché, cire, tissu, fil de fer
21 x 28 x 20 cm



0363-Petrof D
1985
Papier mâché, cire,
tissu, fil de fer, métaux
45 x 20 x 28 cm





Vénus de Pichincha
1985
Papier mâché, cire, fil,
tissu, marbre
32 x 15 x 14 cm



0327-Julio H
1985
Papier mâché, cire,
yeux de verre bois, tissu
53 x 23 x 18 cm



En haut :
0566-Josefa L
1985
Papier mâché, tissu,
cloche en verre
28 x 15 x 15 cm

En bas :
0158-Ernesto F
1985
Papier mâché, cire,
tissu,
50 x 30 x 28 cm

Page opposée :
0426-Gregoria D
1985
Papier mâché, cire,
tissu, bois, tube
acrylique
40 x 25 x 25 cm







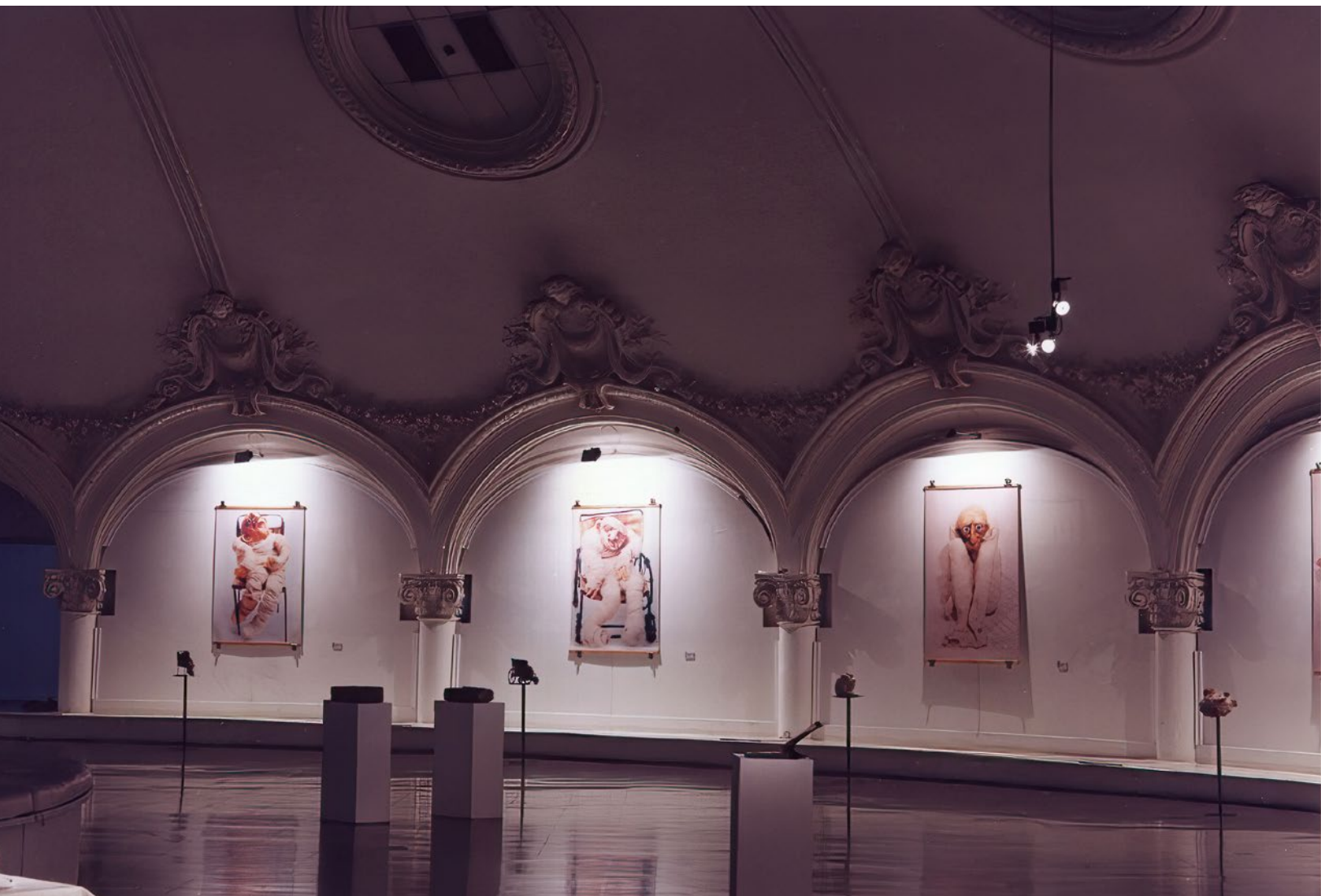
À gauche :
0375-Sôcrates G
1985
Papier mâché, cire,
tissu, œil de verre,
métal, bocal en verre
40 x 20 x 20 cm

Ci-dessus :
0535-Hugo L
1985
Papier mâché, cire,
tissu, bocal en verre,
liège
10 x 10 x 15 cm

Page opposée :
0721-Graciana O
1985
Papier mâché, cire,
tissu, cloche en verre
30 x 28 x 28 cm

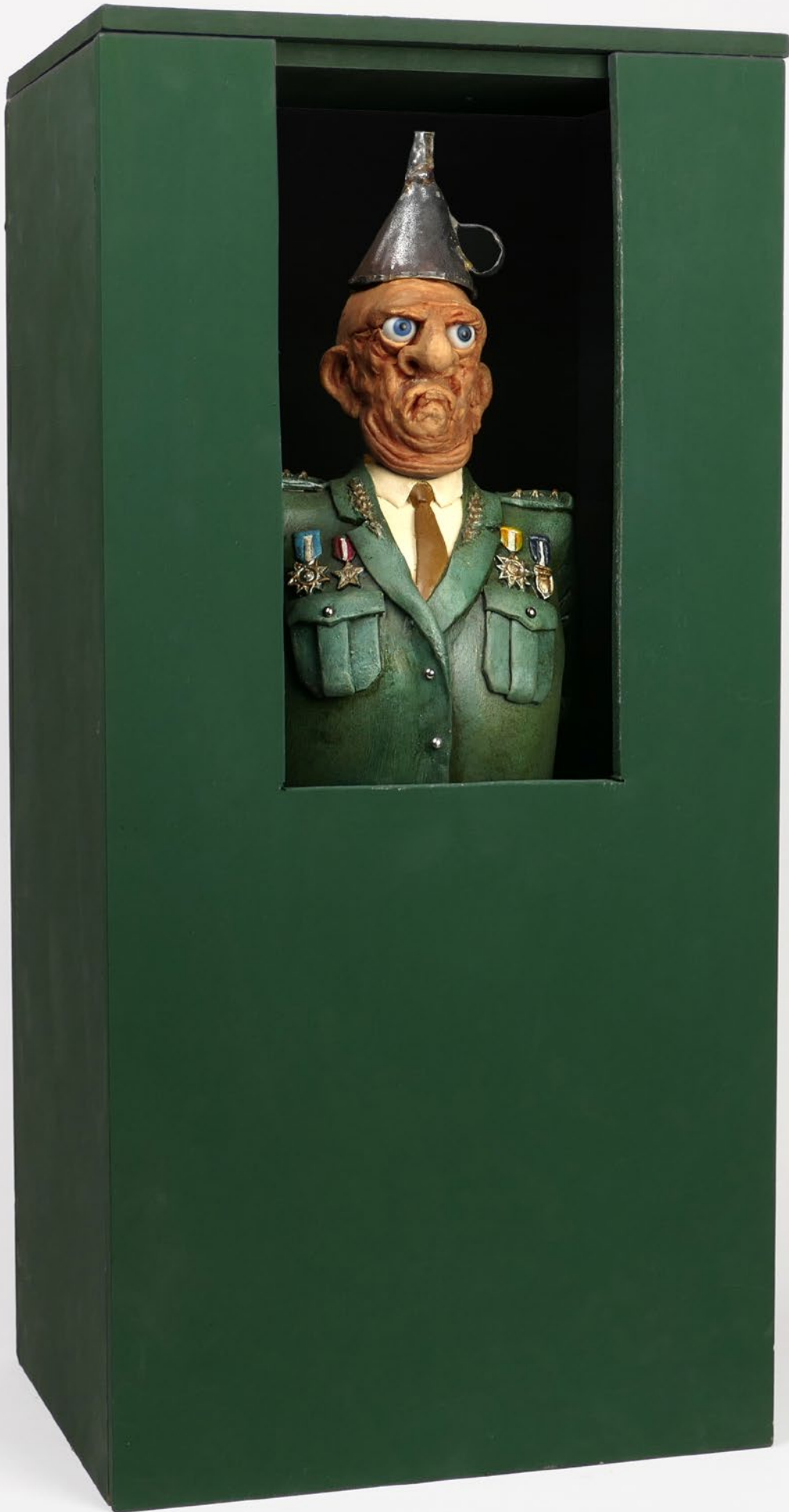


Page opposée :
C. H. 0726
1998
Papier mâché, cire, yeux
de verre, tissu, tôle, fil de fer
25,5 x 14 x 18 cm
Photo grand format :
145 x 100 cm
Baguettes en bois,
pinces métalliques.



« Desafinados II », 2002
Palais de Glace, Buenos Aires, Argentine.







C.H. 0726
1998
Papier mâché, cire,
yeux en verre, tissu, tôle,
fil de fer
25,5 x 14 x 18 cm

Page opposée :
Bruit de bottes
(*Ruido de botas*)
1999
Papier mâché, résine,
yeux en verre, bois, tôle
58 x 28 x 22 cm

Ci-contre :

Le cri
(*El grito*)
1987

Papier mâché, bois,
peinture acrylique,
chaussures
120 x 38 x 33 cm

Ci-dessous :

H.A. 217
1993

Résine polyuréthane,
tissu, bocal, rouille
32 x 14 x 14 cm



Page opposée :

HLM

1987

Papier mâché, cire
19 x 18 x 10 cm





À gauche :
H.B. 235
1990
Résine polyuréthane,
tissu, oxyde, bocal
en verre
15,5 x 12 x 11,5 cm

À droite :
M.P. 289
1990
Résine polyuréthane,
tissu, oxyde, bocal
en verre
15,5 x 12 x 11,5 cm

Page opposée :
E.J. 247
1990
Résine polyuréthane,
tissu, oxyde, bocal
en verre
15,5 x 12 x 11,5 cm



Ci-dessous :
A-0012
1998
Papier mâché, cire,
tissu, bocal en verre
6 x 7,5 x 7,5 cm

Ci-contre :
A-0005
1998
Papier mâché, cire,
tissu, bocal
6 x 7,5 x 7,5 cm
Photo grand format :
100 x 70 cm
Baguettes en bois,
pincettes métalliques.

Page opposée :
En haut à gauche :
A-0004
1998
Papier mâché, cire,
tissu, bocal
6 x 7,5 x 7,5 cm

En haut à droite :
A-0021
1999
Papier mâché, cire,
tissu, bocal en verre
6 x 7,5 x 7,5 cm

En bas à gauche :
A-0008
1998
Papier mâché, cire,
tissu, bocal
6 x 7,5 x 7,5 cm

En bas à droite :
A-0015
1998
Papier mâché, cire,
tissu, bocal
6 x 7,5 x 7,5 cm







Page opposée :
S. 0934
1997
Papier mâché, cire,
yeux de verre, tissu,
bocal en verre
20 x 19 x 19 cm



Évêque
(*Obispo*)
1999
Papier mâché, cire, yeux de
verre, tissu, bijoux fantaisie,
métal
32 x 15 x 14 cm



C.0081
1998
Papier mâché, cire, tissu,
verre armé, bois
27 x 14 x 14 cm



Narrenschiff
La Nef des fous
(La nave de los locos)
1987
Résine polyuréthane, tissu, bois,
fil, panier en osier
47 x 30 x 20 cm



W. 0425 II
2001
Papier mâché, cire, tissu,
fil de fer
23,5 x 21 x 27 cm
Photo grand format :
145 x 100 cm
Baguettes en bois,
pinces métalliques







B. 0001
2000
Papier mâché, cire, yeux de
verre, bois, tissu, corde,
poignée métallique, fil de fer
48 x 25 x 21 cm



B. 0002
2000
Papier mâché, cire,
bois, tissu, corde,
poignée métallique,
fil de fer
42 x 23 x 20 cm





Accroupi
(En cuclillas)
2002
Papier mâché, cire,
yeux de verre, résine,
tissu
25 x 20 x 30 cm

Page opposée :
M. 0611 II
2001
Papier mâché, cire,
fil de fer, tissu, bois,
serre-joint
35 x 28 x 13 cm





À gauche :
Daniel S. 0001-A
2002
Papier mâché, cire, tissu, bois
16,5 x 10 x 7,5 cm



À droite :
José L. 0006-E
2002
Papier mâché, cire, tissu, bois
16 x 9 x 7 cm

Page opposée :
Ernesto 0007-X
2002
Papier mâché, cire, tissu, bois
15 x 10 x 8 cm



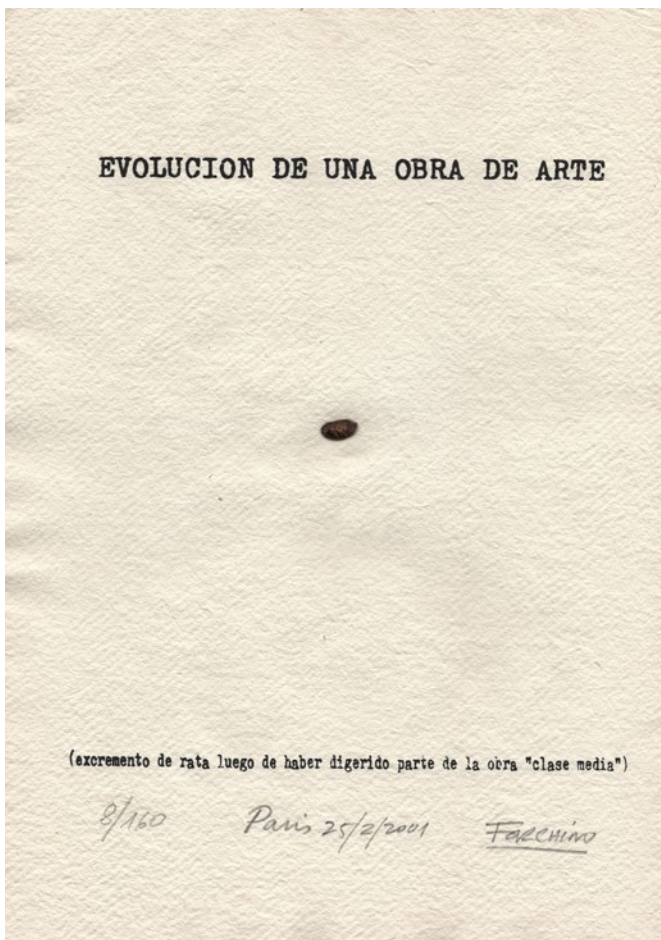


A.J. 33
2002
Résine polyuréthane, clous,
bois, rouille
10,5 x 8,8 x 5,7 cm

Page opposée :
Basta I
1999
Papier mâché, cire, tissu,
table métallique,
matériaux et objets divers
126 x 66 x 50 cm







*Processus de destruction de la classe moyenne
(Proceso de destrucción de la clase media)*

2001-2017

Œuvre vidéo : Guillermo Forchino

Édition : D. Pittaluga

<https://www.youtube.com/watch?v=zyNUedD5qWE>

Œuvre multiple en édition limitée.

Un monde hallucinant

« Je ne vous pardonne pas votre admiration pour Goya », écrivait Prosper Mérimée à la duchesse Colonna, « (...) ses tableaux me font horreur... ».

A l'instar des *Peintures noires*, des *Caprices* ou des *Désastres de la guerre* de Goya, la sculpture de Forchino, elle aussi, nous fait horreur au premier regard. Comment le nier ? L'artiste argentin nous introduit dans un univers qui, non seulement, réfute toute valeur esthétique mais encore nous contraint à plonger au cœur de la folie, de la difformité et de la laideur. Chacun sait, ou suppose pour le moins, que les asiles et hôpitaux psychiatriques cachent des êtres qui, à l'image de ces personnages, n'ont plus guère d'humain que leur morphologie, mais nul ne souhaite contempler la misère des laissés-pour-compte de la vie. Ici, pourtant, il nous faut les regarder car leur photographie, reproduite en grande dimension leur fait face et nous oblige, par un jeu de miroir surprenant, à revenir vers eux. Alors, le spectateur surpris s'arrête, fixe la sculpture et s'interroge.

Il ne sait que penser de ces pauvres loques abandonnées, sans nom, sans expression, qui s'écroulent, masses informes et perdues, dans leurs fauteuils d'infirmités, n'offrant à l'observateur qu'un spectacle de cauchemar, douloureux et terrible. A l'instar des figures grimaçantes et atroces des gravures de Goya, l'œuvre de l'artiste nous conduit ici à la limite du soutenable. « La vérité, c'est une agonie qui n'en fini pas », écrivait Céline dans *Voyage au bout de la nuit*.

Agonie interminable d'hommes ficelés, amarrés, contorsionnés, petits tas informes brutalisés par un appareillage odieux, contraints, enfermés, réduits à néant et cependant toujours vivants. Aliénés ? Prisonniers politiques ? Figures emblématiques de la misère humaine ?

Dans son roman *El mundo alucinante (Le monde hallucinant)*, l'écrivain cubain Reinaldo Arenas raconte l'histoire d'un homme, un prêtre, prisonnier retenu par des quantités de chaînes qui brident le moindre de ses mouvements; mais dit-il, « Jamais Servando ne s'était senti plus libre que lorsqu'il disparaissait sous cette montagne de chaînes », car son esprit restait libre...

Les personnages de Guillermo Forchino ne disposent même plus de l'échappatoire de la pensée. Grands ouverts, leurs yeux qui ne voient plus, se sont depuis longtemps perdus dans un infini de non-être. Béante, leur bouche n'est plus au service du langage: la langue, pendante, est devenue inutile. Bâillonnée, elle rappelle le désespoir de ceux qui ont un jour osé s'opposer aux dictats.

« Mon nouveau monde n'était pas dominé par le pouvoir politique », raconte Reinaldo Arenas, exilé à New York, « mais il était, oui, par cet autre pouvoir aussi sinistre : l'argent ». (*Antes que anochezca, Avant la nuit*).

Lente agonie d'un monde qui a sombré dans la démence.

« Ce pays n'a pas d'âme », disait Arenas des Etats Unis, « parce que tout est soumis à l'argent ». Mais y a-t-il encore un pays qui échappe aujourd'hui à cette loi ? Figures de fous ou de possédés, les personnages de Goya, pour être terrifiants, n'en gardaient pas moins un ancrage solide dans l'humain, décelable ne fût-ce qu'à la noirceur de leur âme. Ici s'arrête donc la comparaison, car le monde de Guillermo Forchino est plus sombre encore que celui de la démence. Nous entrons ici dans un univers sans remède et sans espoir car l'homme n'y a plus de place.

Folies meurtrières et violences gratuites, déchaînements sporadiques de puissances chtoniennes qui déferlent sur la terre en vagues effrayantes, cris obscurs étouffés et valeurs bafouées... La sombre vérité évoquée par Céline prend toute sa dimension dans l'œuvre du sculpteur. Mais il nous faut regarder sans effroi. Il nous faut écouter l'indicible message afin de retrouver, plus radieux que jamais, l'autre visage de la vérité. « La vérité, c'est ce qui simplifie le monde et non ce qui crée le chaos », écrit Antoine de Saint-Exupéry dans *Terre des hommes*.

C'est elle qui contient l'espoir et qui nous permettra de sortir, un jour, d'un monde hallucinant.

Marie-Thérèse Richard Hernández (2002)

Docteur ès Lettres. Historienne et critique d'art.
Université de la Sorbonne - Paris III, France.





Porta



de la serie "Un viaje imaginario
a las dos "O" -Oliveros-Oliva-
"ANGELES EN EL INFIERNO"



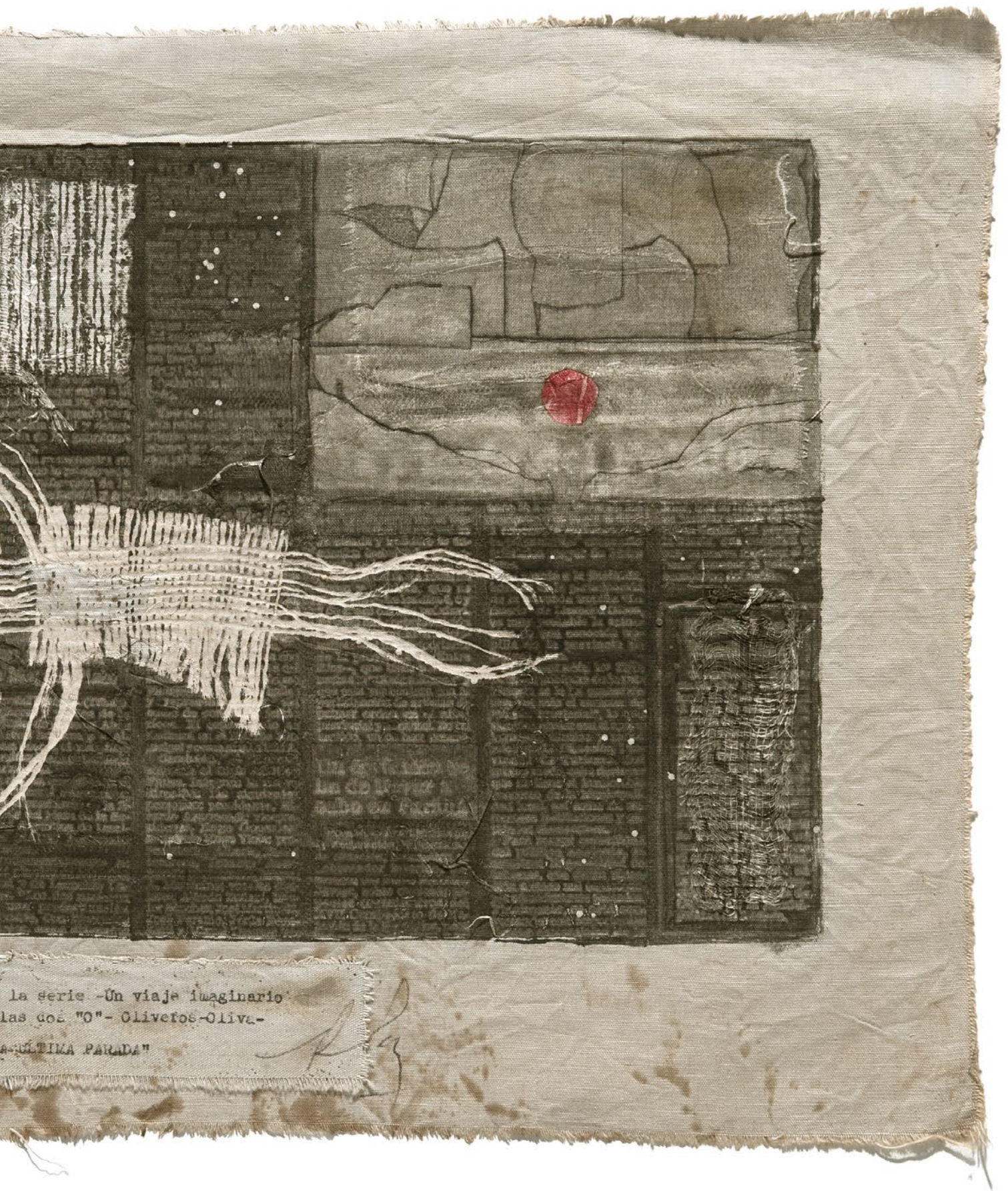
Anges en enfer
(Ángeles en el infierno)
1985
Série « Voyage imaginaire aux
deux "O", Oliveros-Oliva » (1/5)
Eau-forte et collage sur toile
23 x 38 cm

Terminus
(La última parada)
1985
Série « Voyage imaginaire aux
deux "O", Oliveros-Oliva » (1/5)
Eau-forte et collage sur toile
30 x 43 cm

Page 136:
De l'autre côté il y a la lumière
(Al otro lado está la luz)
1985
Série « Voyage imaginaire aux
deux "O", Oliveros-Oliva » (1/5)
Xylographie
43 x 30 cm

Page 137:
Nuit de lune à Oliveros
(Noche de Luna en Oliveros)
1985
Série « Voyage imaginaire aux
deux "O", Oliveros-Oliva » (1/5)
Calque-xylographie, collage sur
toile, pâte à papier
30 x 43 cm





la serie -Un viaje imaginario
las cosas "O"- Olivetos-Oliva-
-ULTIMA PARADA"

[Handwritten signature]



HERES

Preatal

1985

⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕
⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕
⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕
⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕
⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕	⊕

Serie -Un viaje imaginario
es "0"-cliverca-0114-
"CUBO LADO ESTA LA LUZ"
1/5



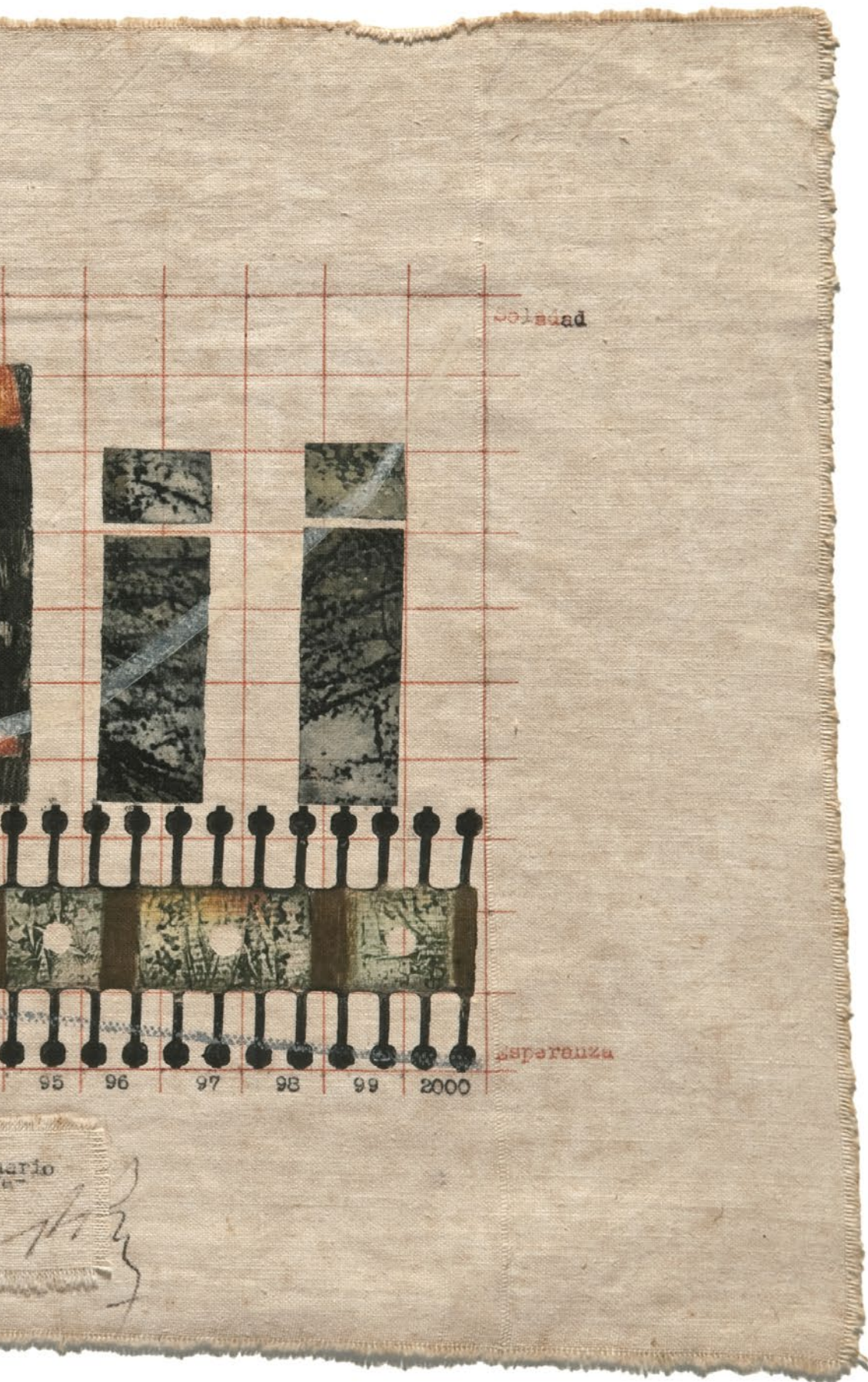
de la serie "Un viaje imaginario
a las dos "O": Oliveros-Oliva."
"NOCHES DE LANA EN OLIVEROS"

[Handwritten signature]

Tragedias andas



de la serie -Un viaje imaginario
a las cosas "O". -Olivero- Oliv
"EL FLAUTISTA DE OLIVEROS"



Le Joueur de flûte d'Oliveros
(El flautista de Oliveros)
1985
Série « Voyage imaginaire aux
deux "O", Oliveros-Oliva » (1/5)
Aquatinte, collage sur toile
26 x 38 cm

Page 140 :
Joyaux dans un dépotoir
(Joyas en el basurero)
1985
Série « Voyage imaginaire aux
deux "O", Oliveros-Oliva » (1/5)
Aquatinte, sur toile
38 x 29 cm

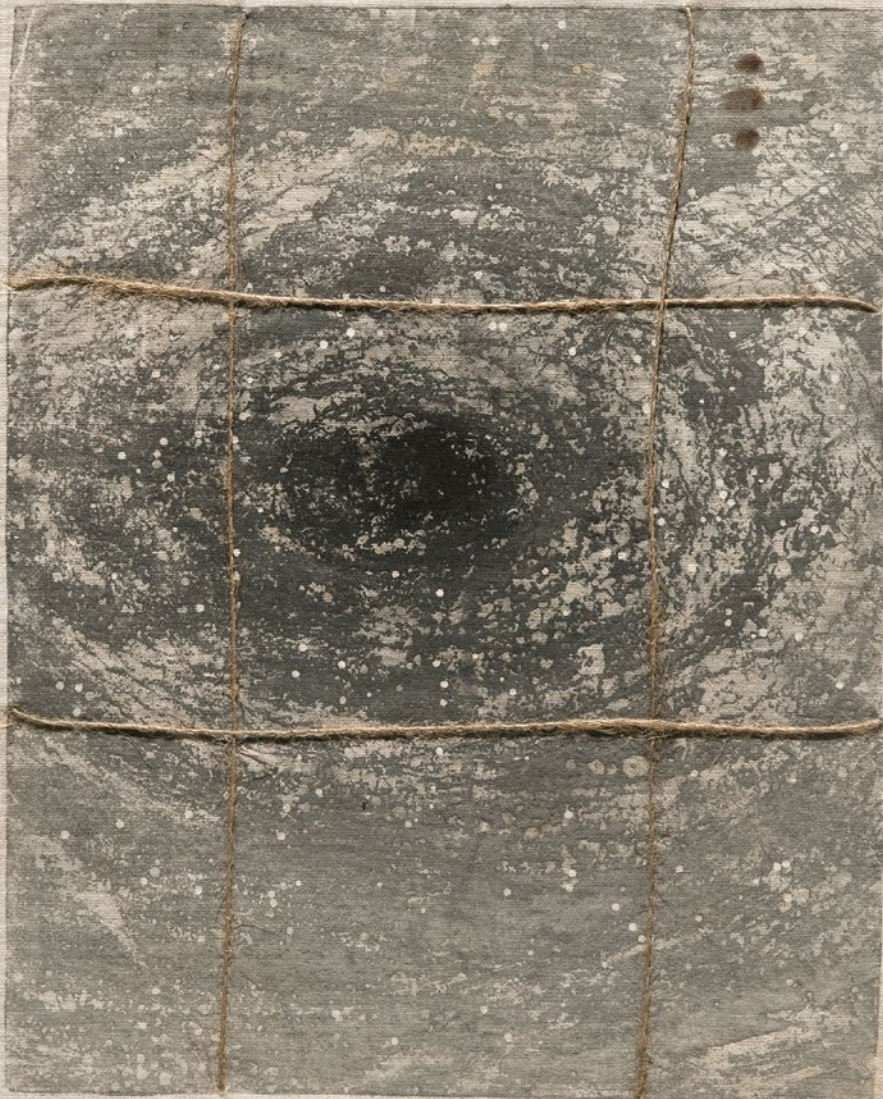
Page 141 :
En route vers le trou noir
(Camino al agujero negro)
1985
Série « Voyage imaginaire aux
deux "O", Oliveros-Oliva » (1/5)
Eau-forte sur toile
33 x 28 cm



de la serie "Un viaje imaginario a
las dos "O" Oliveros-Oliva.
"JOYAS EN EL BAZUQUEO"

115

117



de la serie un viaje imaginario a
las dos "Q" -Oliveros-Oliva
"Camino al agujero negro"

11

[Handwritten signature]



Closed door

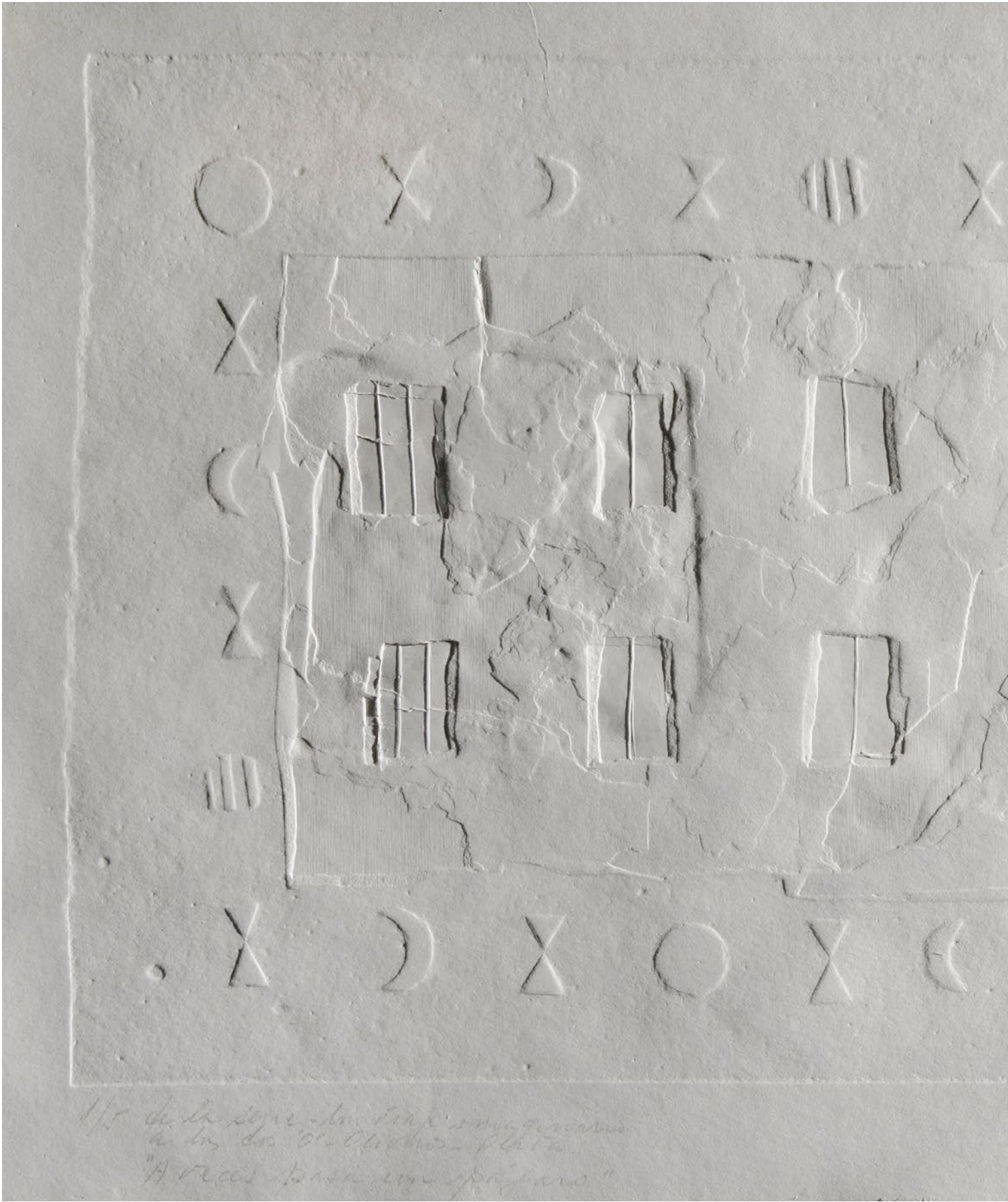
1985

Série « Voyage imaginaire aux deux "O", Oliveros-Oliva » (1/5)

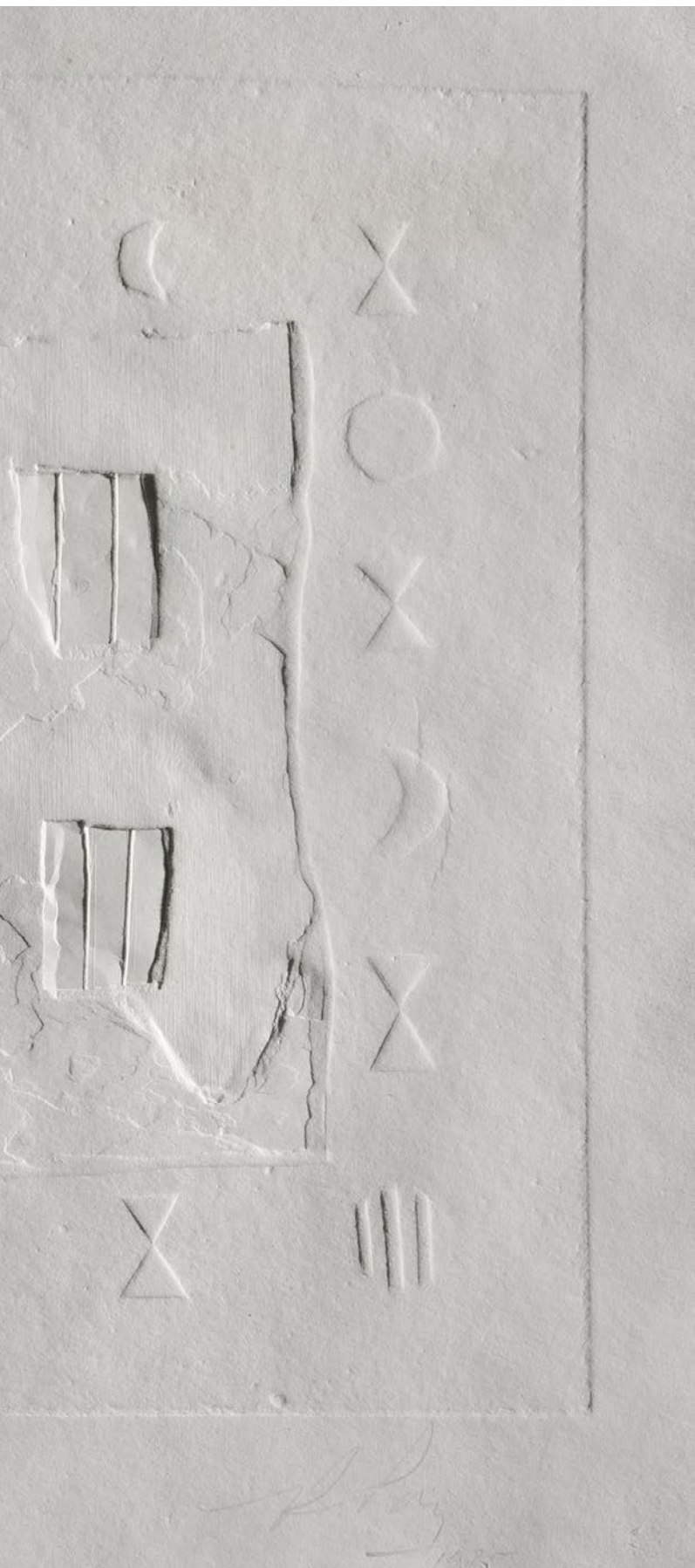
Aquatinte, collage sur toile, pâte à papier

39 x 30 cm





1/5 de la série - An Sup' smagocinas
à la fin des O' Clashes - platin
"Avec les plus importants"



*De temps à autre passe un oiseau
(A veces pasa un pájaro)*

1985

Série « Voyage imaginaire aux
deux "O", Oliveros-Oliva »
(145/145)

Gaufrage
32 x 44 cm





« Desafinados II », 2002
Palais de Glace, Buenos Aires, Argentine.

Page opposée :
Joyaux disparus (Joyas desaparecidas)
2001
Installation
Plan de travail en marbre, encre,
bois, terre
Dimensions non connues



Sans titre

v. 1986

Série « Nature morte disparue »

(27 / 30 000)

Tampon en gomme sur papier cartonné

9,5 x 5,5 cm

Page opposée :

Sans titre

v. 1986

Série « Nature morte disparue »

Tôle ondulée, tissu collé, tampons, fil de fer

Dimensions non connues







S.O.S
v. 1997
Assiette en bois et os peints
Diamètre : 22 cm



Hommage à Van Gogh
(Homenaje a Van Gogh)

2001

Livre d'artiste

Première et quatrième de couverture
en fer, cahier, hectographies

14,5 x 28,5 x 31 cm





*La Mort en un corbeau au-dessus
des champs d'Auvers-sur-Oise
(La muerte en un cuervo sobre
los campos de Auvers)*
2000
Objet mobile / tubes métalliques
150 x 80 x 140 cm





Portrait de Van Gogh
(*Retrato de Van Gogh*)
v. 2001

Brique travaillée avec de la
résine, photocopie, câbles,
tissu, fil, branches
35 x 17 x 9 cm

Double page suivante :
Portrait de Van Gogh
v. 2001
Détail







Bruits sourds
(Ruidos sordos)
2001
Brique travaillée
35 x 17 x 9 cm



Ou nous jurons avec gloire de mourir
(O juremos con gloria morir)
v. 2001
Brique travaillée
35 x 17 x 9 cm



Endormis dans le vent
(Dormidos en el viento)
v. 2001
Brique travaillée
35 x 17 x 9 cm



Sans titre
(Sin título)
v. 2001
Brique travaillée
35 x 17 x 9 cm



Lautaro 1557
1999
Brique travaillée
35 x 17 x 9 cm







Sans titre
(Sin título)
2002
Installation avec briques
travaillées
35 x 17 x 9 cm (chacune)



Sans titre
(Sin título)
2002
Installation
Terre, pigments colorés,
piquets, sachets de graines
de plantes à fleurs
Dimensions non connues



L'art graphique comme empreinte de l'humanité

L'œuvre de Rubén Porta est l'expression d'une « sensibilité-collage » qui englobe l'environnement d'une manière à la fois avant-gardiste et autochtone. Sa poétique peut se résumer à l'idée du graphisme comme moyen de communication des objets entre eux. L'estampe, c'est une chose qui laisse sa marque sur une autre. Le tampon peut être un morceau de bois rongé par les termites (elles aussi créatrices de forme et d'empreinte) et le support, un mouchoir. L'encre, telle la sève, ouvre des vases communicants par lesquels le monde réel parle au moyen de signes qui transmettent du sens.

[...] Porta a également combattu par l'art d'autres institutions répressives, comme les asiles psychiatriques fermés. Sa série « Voyage imaginaire aux deux "O" » s'appuie sur un travail de terrain ayant permis de recueillir les témoignages des internés de l'asile d'Oliveros. Par exemple, le titre *De temps à autre passe un oiseau* est un fragment émouvant de l'un de ces récits. L'image en relief de cette œuvre renvoie aux jours et aux nuits blanches passés reclus dans une cellule, hors de la communauté des hommes. Pour parler des barreaux de prison politique, des centres de détention clandestins et de ces autres enfermements, Porta use d'un éventail de formes pures et synthétiques analogue à celui élaboré par des précurseurs modernistes tels que Torres García et Juan Grela. Il est tout aussi significatif que sa manière de tracer ses signes pictographiques en entaillant le bois, comme c'est le cas dans ce que l'on pourrait appeler ses xylographies noires, s'apparente physiquement à certaines des marques qu'ont pu laisser sur les murs de l'horreur aussi bien des prisonniers politiques que des survivants et des disparus. L'humanité minimale, le trait infime, l'élémentaire de notre condition, voilà ce qu'expose Porta : c'est là que convergent les aubes préhistoriques et la nuit noire des camps de concentration.

Le trait et l'encre sont la vie dans la mort, selon l'œuvre politique de Rubén Porta, dont le pathos graphique se marie à celui des supports : fragiles, usés, chargés d'histoire, mortels. Sur le plan esthétique, cela évoque les mouvements de la *neoavanguardia*, comme l'Arte povera.¹

Beatriz Vignoli (2010)

Critique d'art, romancière,
poète et journaliste.

1 Beatriz Vignoli, «La gráfica como huella de lo humano», *Rosario12*, 9 de noviembre de 2010.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-26093-2010-11-09.html>

Remerciements :
À Andrea Otera pour avoir permis la publication de ses archives photographiques des œuvres de Rubén Porta, et à Hugo Cava pour avoir rendu cette collaboration possible.



BALTIC
software de gestión
sigue ayudando
a las empresas a mejorar
Calidad y productividad
Internacional
Precios
y financiación en pesos
+ 4331-4

BALTIC
Hacemos
crecer
su negocio
4331-6101
www.baltic.com.ar

Plaza
8
61
9

Desafinados II



Castaño



Forchino



Porta

11 de abril
al 8 de mayo
2002

Artista: [illegible]

Visiones
Heterogéneas
en el
Palais

Selección de
Grandes Premios
y Premios
de obras
del patrimonio



El minuto sale
un 30% menos.

8152-9460



unifón



Marcelo Castaño

Castaño fait ses études à l'École des Beaux-arts de l'Université nationale de Rosario, où il consolide les bases de sa pratique artistique tout y intégrant celle de l'enseignement universitaire, d'abord comme assistant du professeur Rubén Porta à la chaire de gravure, puis comme professeur titulaire de cette même chaire jusqu'à sa retraite en 2018.

L'enseignement, et, à travers lui, le contact permanent avec les jeunes générations, constitue un espace de réflexion, d'expérimentation et de transmission qui nourrit et accompagne son développement en tant qu'artiste visuel.

En 1989, parallèlement à son travail d'artiste et de professeur, Castaño décroche une bourse de perfectionnement à Venise, à la suite de quoi il se lance également dans la restauration et la conservation du patrimoine sculptural et urbain. Il crée alors la Direction des monuments historiques de la Ville de Rosario, qu'il va diriger pendant 17 ans. Cette expérience de grande valeur technique et patrimoniale lui permet d'appréhender en profondeur la matérialité de l'œuvre d'art, sa protection et sa signification dans le tissu culturel et urbain.

Aujourd'hui, Castaño se consacre exclusivement à sa production artistique, pour laquelle il privilégie le dessin, le pastel, le collage et la peinture – sans jamais oublier la sculpture.

Son œuvre se caractérise par l'assurance du trait, l'expressivité des couleurs, la puissance du geste pictural et sculptural, qui confèrent à son langage un caractère tout personnel. Au-delà de la dimension formelle, son travail témoigne d'une réflexion critique sur l'être humain, ses expériences et son contexte sociopolitique et culturel.



Guillermo Forchino

Depuis ses débuts, Guillermo Forchino se distingue par un sens de l'observation acéré et persistant, toujours teinté d'une ironie aussi discrète que pénétrante. Son regard original a su récréer le quotidien dans un décor où les contradictions de notre époque se révèlent avec une acuité surprenante.

Dans les années 1980 et jusqu'aux années 1990, Forchino façonne en papier mâché des créatures affligées : corps difformes, visages lugubres, ces personnages en souffrance donnent vie à des séries comme « Desafinados I » et « Desafinados II », puis, quelques années plus tard, à celle du « Regard dénié ». Toutes ces œuvres abordent des thèmes difficiles, comme la folie, la maladie ou la vieillesse, traités sans concession et avec une telle intensité expressive qu'elles confrontent immédiatement le spectateur à la fragilité de la condition humaine.

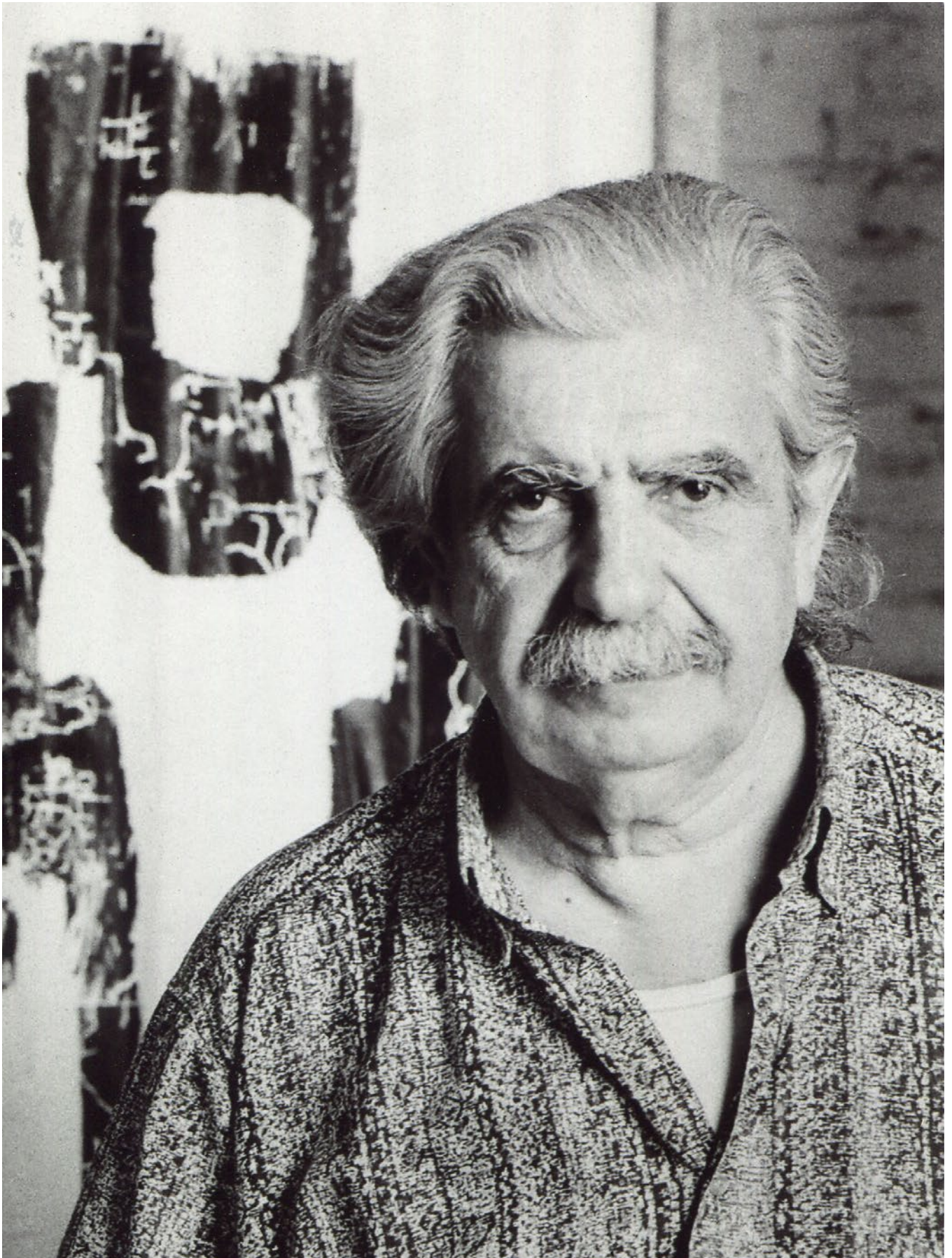
Sans abandonner cette voie, Forchino ouvre ensuite un chemin parallèle, dans lequel la rudesse cède la place à l'humour, à la précision du détail et au plaisir contemplatif de l'observation minutieuse. Viennent alors s'ajouter de nouveaux matériaux – résines, silicone, bronze – et de nouvelles techniques qui élargissent l'éventail de ses possibilités expressives.

Dans ces œuvres, chaque geste et chaque objet acquiert une fonction symbolique. Les personnages dialoguent avec ce qui les entoure et les scènes se transforment en petits récits qui invitent à de multiples lectures grâce à un foisonnement d'éléments et d'indices.

Les pièces de la série « Comics » ont acquis une place importante dans l'œuvre de l'artiste : ces scènes pleines d'esprit suscitent une complicité ludique avec le spectateur, et leur diffusion internationale lui a valu une large reconnaissance.

Toutefois, Forchino ne cesse d'explorer un registre plus grave, qui transparaît dans la série « Me ne frego ». Ici, l'ironie se fait mordante, le regard, focalisé sur l'incapacité de l'être humain à relever le défi climatique et écologique, nous confronte à nos modes de vie profondément écocides.

Créateur ingénieux, artisan virtuose et observateur implacable, Guillermo Forchino continue à saisir des scènes de la vie contemporaine avec ce mélange unique de tendresse et de critique qui confère à son œuvre toute sa singularité.



Rubén Porta

Porta naît à Bombal, province de Santa Fe, en 1925. Il s'installe par la suite à Rosario, où il fait ses études et sort diplômé des Beaux-Arts de l'UNR, institution dans laquelle il poursuivra une longue et fructueuse carrière de professeur à la chaire de gravure à partir du début des années 1970.

Au cours des années 1990, il assume d'importantes responsabilités au sein de l'établissement en devenant directeur de la Faculté des Beaux-Arts, puis plus tard vice-doyen de l'Université des Lettres et Arts et secrétaire adjoint à la culture de l'UNR. En reconnaissance de son parcours, l'auditorium du nouveau bâtiment – antichambre de l'atelier de gravure – porte aujourd'hui son nom, signe tangible de l'empreinte qu'il a laissée dans le domaine universitaire et culturel.

Son œuvre graphique, caractérisée par son engagement social et politique, se traduit par une inépuisable volonté d'expérimenter des techniques de gravure novatrices, intégrées de façon magistrale aux procédés traditionnels. Dans son travail, les textures, la diversité des matériaux, la graphie et l'agencement de l'espace deviennent des messages subliminaux exprimant avec force sa pensée visuelle.

Porta décède en 2005, quelques années après l'exposition « Desafinados II » au Palais de Glace de Buenos Aires, qui marquera l'une de ses dernières apparitions publiques.

En 2009, cinq de ses disciples et collègues rassemblent une partie de son œuvre lors d'une exposition hommage au centre culturel Roberto Fontanarrosa de Rosario.

Enfin, en 2010, une grande rétrospective est organisée au Musée Castagnino+macro, accompagnée de la publication d'un volume entièrement consacré à son héritage artistique.



En haut :
Atelier de Castaño, Rosario.
Au milieu :
Atelier de Forchino, Paris.
En bas :
Atelier de Porta, Rosario.

Table des matières

[Cliquez sur le numéro pour accéder au chapitre.](#)
[Cliquez sur le titre du chapitre pour revenir.](#)

40 ans de « Desafinados » <i>María Elena Lucero</i>	5
Histoires visuelles sur la déraison	6
Les « Désaccordés » contemporains	7
ESSAI CRITIQUE Réédition augmentée	11
Des anciens aux nouveaux « Desafinados »	
<i>Elsa Flores Ballesteros</i>	13
Qui sont les artistes ?	14
« Desafinados I »	25
« Desafinados II »	33
ŒUVRES	39
<i>Desafinados</i> <i>Xil Buffone</i>	40
Castaño	43
La probité de l'art <i>Rubén de la Colina</i>	84
Forchino	87
Un monde hallucinant <i>Marie-Thérèse Richard Hernández</i>	128
Porta	131
L'art graphique comme empreinte de l'humanité <i>Beatriz Vignoli</i>	168
Marcelo Castaño	173
Guillermo Forchino	175
Rubén Porta	177



Instructions pour afficher les PDF en double page (comme un livre)

ADOBE ACROBAT READER

Dans le menu, sélectionnez :

1. Affichage > Présentation de la page > Affichage double page
2. Affichage > Afficher la couverture en affichage double page
3. Affichage > Mode lecture

VISUALISATION PRÉLIMINAIRE (Mac)

Dans le menu, sélectionnez :

Affichage > Deux pages

Cette publication commémore les 40 ans de l'emblématique exposition « Desafinados » des artistes Marcelo Castaño, Guillermo Forchino et Rubén Porta, présentée en 1985 à la galerie Krass de Rosario, en Argentine.

À l'époque, le pays vit ses premières années de retour à la démocratie après la dictature civilo-militaire. Les espaces artistiques et universitaires, auparavant censurés ou surveillés, retrouvent une place centrale et se transforment en lieux de débat et d'expérimentation.

Dans ce contexte, les trois artistes veulent provoquer une prise de conscience du public vis-à-vis de la réalité sociale qui les entoure, en plaçant au cœur de la réflexion la relation avec les personnes atteintes de troubles mentaux. Leur travail vise dénoncer l'abandon, la solitude et l'invisibilité sociale dans lesquels la société elle-même relègue ces individus.

Dans un climat empreint d'une profonde aspiration démocratique et d'une grande effervescence culturelle et artistique, « Desafinados » suscite un intérêt considérable et impressionne la scène locale par la puissance expressive des œuvres exposées et la sensibilité de sa proposition.

La présente édition reprend, 24 ans après sa première publication, l'analyse critique de l'éminente professeure et chercheuse Elsa Flores Ballesteros (1928-2015), initialement écrite à l'occasion de l'exposition « Desafinados II » présentée au Centre Culturel Bernardino Rivadavia de Rosario en 2001 puis, l'année suivante, au Palais de Glace de Buenos Aires.

Dans cette seconde édition de l'exposition, la réflexion artistique élargit la focale des premiers « désaccordés » pour s'intéresser également aux processus d'aliénation collective qui traversent la société et qui aboutiront à l'explosion sociale de décembre 2001.

Cet effondrement politique et économique, qui conduit à la chute de l'architecture institutionnelle et économique édifiée au cours de la décennie précédente, marque une profonde reconfiguration sociale et ouvre, dans le domaine culturel, de nouvelles voies pour les pratiques collectives liées à la créativité et aux expériences alternatives d'organisation et de subsistance.

Pour la première fois, ce volume rassemble des reproductions d'une grande partie des pièces présentées lors de deux expositions – dessins, sculptures, images numériques, gravures, objets et installations – offrant ainsi la possibilité de revisiter le potentiel visuel de ces œuvres. À travers elles, nous sommes à nouveau invités à réfléchir sur la souffrance et l'exclusion des individus en situation de fragilité psychique, ainsi que sur l'abandon des personnes internées dans des établissements psychiatriques ou gériatriques.

Aujourd'hui, l'essai d'Elsa Flores Ballesteros surprend par son actualité. Sa réédition acquiert une résonance particulière dans un présent dominé par l'indifférence et le démantèlement progressif des structures publiques (santé, éducation...) destinées à aider les secteurs les plus fragiles, mais aussi par l'érosion des systèmes nationaux de protection sociale, principalement ceux qui concernent les droits des personnes âgées ou handicapées : autrement dit, les nombreux – et de plus en plus visibles – « nouveaux désaccordés » que le système persiste à discriminer.

