*Moda ficción I*, en *Vogue*
(Nueva York, febrero, 1968).
Archivo Eduardo Costa.

*Moda ficción I* (1968). Detalle

MÉXICO GOBIERNO DE LA REPÚBLICA · CULTURA SECRETARÍA DE CULTURA · INBA

**SECRETARÍA DE CULTURA**

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

Miguel Ángel Pineda Baltazar
Director general de Comunicación Social

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola
Subdirector general del Patrimonio Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Fernando González Domínguez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Juan A. Gaitán
Director del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

MUSEOTAMAYO · FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO · Bloomberg Philanthropies · citibanamex · GRUPOHABITA

**MUSEOTAMAYO.ORG**
Paseo de la Reforma 51, Bosque de Chapultepec, Miguel Hidalgo, C.P. 11580 Tel: +52 (55) 4122 8200

INBA 01 800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636
www.gob.mx/cultura www.gob.mx/mexicoescultura www.gob.mx/cultura/inba FB:INBAmx TW:bellasartesinba YT:bellasartesmex
*"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa"*

# EDUARDO COSTA

# LAS RELACIONES MENTALES

*23 SEP.* — 7 ENE. 2018

# MUSEOTAMAYO

Presentar el trabajo de Eduardo Costa en su primera muestra antológica fuera de Argentina implica un ejercicio de aproximación a las múltiples formas que su obra ha tomado a lo largo de seis décadas, respetando su carácter inventivo pero tomando un distanciamiento para pensar narrativas, categorías y vínculos entre su propio trabajo. Su obra cruza geografías insistiendo en crear nuevos géneros, desplazándose de la desmaterialización a la pintura, de la literatura al lenguaje oral y de la amistad a la materia. En esta entrevista con los curadores de la muestra, Costa va y viene en su propia cronología para pensar sus proyectos desde algunas posibles intersecciones.

Eduardo Costa en *Bicicleta* (Río de Janeiro, 1980).
Archivo Eduardo Costa

**El relato de tu trabajo se podría mantener aun si se intercambiara la cronología de tus obras. Existe una retroalimentación entre tus primeras piezas y las posteriores, y viceversa. ¿Crees que se puede hablar de un anacronismo en tu trabajo?**
Sí. Así como la realidad se mezcla con la ficción, los tiempos se mezclan entre sí. Una idea trabajada en 1965 puede tener correspondencia en obras que aparecen 30 años más tarde. Todos esos tiempos juegan en la realidad de la práctica retórica, por eso no me parece mal que todos entren en juego en una exposición. Creo que esa es la intención de los curadores en esta muestra. Por ejemplo: una pintura volumétrica de un limón, que es de 1994, puede ser continuada, en la cronología social más aceptada, por una pintura blanda que se ve sobre un estante. Pero en los términos de la historia de la pintura, hay que entender primero la pintura blanda y después la volumétrica.

**En este mismo contexto, ¿encuentras cruces entre el manifiesto *Un arte de los medios de comunicación* (1966) y tus pinturas volumétricas (1994-)? Parecen ser los extremos más distantes, pero se pueden encontrar algunas relaciones entre ellos, sobre todo con respecto a la idea del medio.**
Estoy seguro de que las hay, pero todavía no las he pensado bien. Si te fijas en la *Fashion Fiction 1*, por ejemplo, está el oro de la oreja, que es una capa de pintura. Pero esa capa de pintura está cubriendo un objeto real —la oreja— con una capa de un material que no pertenece al cuerpo humano. No es piel, ni carne. Es un metal blando, el más parecido a la piel de todos los metales; aun así, esta capa de metal encima de la oreja tiene que ver con las capas que después utilizo para armar el volumen: capas de pintura. Si bien hay una relación ahí, también hay cincuenta años de distancia entre una cosa y la otra. Cuando se tiene la idea de hacer una capa de oro sobre una oreja, es casi inevitable que después surja la idea de hacer una oreja completa de oro macizo.

La cuestión del volumen a partir de una superficie me permite pensar después en una superficie hecha sólo con capas. Una de las primeras verduras que hice fue una cebolla (siempre me interesó mucho la botánica), porque en el bulbo se pueden ver las diferentes túnicas del "material" cebolla que se van superponiendo para formar el volumen. Así, pensé que le daba a la pintura un crecimiento casi orgánico.

**Hay algo bastante paradójico entre estos proyectos: mientras el arte de los medios es parte de la desmaterialización, la pintura volumétrica es lo más material que se puede pensar. Y aunque son sentidos contrarios, de algún modo ambos están relacionados con la desmaterialización.**
Sí, siguen pensando la desmaterialización. En el caso de mis últimas obras, corto un pedazo de tela —un triángulo, por ejemplo—, y lo lleno con una lámina de pintura, que son varias capas de pinturas finas agregadas, para llenar ese espacio vacío. De nuevo está presente la idea de hacer algo realmente pesado, o ultra leve, con todo la carga de la pintura. Tal vez de donde yo aprendí esto fue de los brasileños, con las cosas que hacían Lygia Clark o Hélio Oiticica: utilizar el pigmento solo, por ejemplo. Entendí que lo que ellos estaban haciendo era cambiar la historia de la pintura, más que negar la pintura en sí misma. Se podría haber hecho una obra con un frasco de aceite de lino, que se usaba para el óleo, y haberlo considerado una pintura. Todas esas ideas que yo veía en los brasileños me parecían bárbaras, aunque muchos de ellos no las veían así de claras. De ahí viene el aporte intelectual de Argentina, país de universidades donde nos formamos muchos de los artistas de mi generación.

*Monumento conmemorativo para Scott Burton*. Tres pinturas volumétricas de flores con florero, urna para cenizas (1999-2000), copia de mesa de S. Burton (1995-97), mesa de Scott Burton (1980), mesa de madera Thompson (1991-2003). Catálogo Instituto Valencia de Arte Moderno

**A propósito de tu vínculo con artistas de Brasil y cómo eso modificó tu producción, ¿se puede considerar el afecto como un material de tu trabajo?**
Esa idea es tan increíblemente avanzada que me cuesta un poco captarla. Lo que entra ahí son otro tipo de compromisos: vitales y afectivos, realmente. Ahí está la contribución espiritual a la obra. Cuando se trabaja con el arte, generalmente el artista llega a un momento en el que se aísla y está en contacto nada más que con los materiales. En ese momento de unión no se excluye a lo afectivo, sino que se suma de alguna manera. Y en el fondo, lo que constituye a la obra de arte es ese afecto incorporado al objeto artístico. Hay un parámetro que es, en última instancia, asimilable a la parte emocional del artista... al órgano del corazón.

**¿Qué opinas sobre el formato del memorial, sobre todo en relación al que le dedicaste a tu amigo Scott Burton? Tal vez se conecta con estas relaciones y se convierte en un género nuevo de los que pensaste.**
Lo que se dice "en memoria", es decir, un homenaje o un recordatorio dedicado a una persona que ha muerto, es algo que me interesa mucho porque lo que parece concentrarse ahí es el misterio del arte —que no se conoce bien, pero podríamos conocer mejor en vez de negarlo. Son todas esas fuerzas que siguen relacionadas con una persona que ha fallecido, y que sentimos que siguen vivas y que son reales, pero por supuesto no en el plano de la realidad de una roca o de una persona que está viva, sino con otro tipo de realidad. Estas fuerzas que inciden en el mundo y que en algún momento, sobre todo cuando se trata de un ser querido, se vuelven más sensibles, casi se pueden tocar. En esta obra del memorial se reúnen todos los elementos que tienen que ver con una persona que ya no está entre nosotros. Son cosas llenas de un significado leve o ultra leve que conciernen al arte; es uno de los materiales con los que contamos para realizar un objeto extraordinario. Pero eso no quiere decir que un objeto ordinario no pueda ser extraordinario.

**Con respecto a la literatura —sustancial en tu primer momento de producción—, y tu interés en la escritura para intercambiar ideas, comunicarte con otros artistas o con tus amigos, ¿cuál es la relación de tu obra con el texto?**
La primera poesía que consideré verdaderamente mía fueron las grabaciones que yo y unos amigos habíamos hecho a partir de fragmentos de conversaciones entabladas por otra gente sin ninguna intención literaria. Vi en eso una frescura y una intención de vida del lenguaje que me atraía más que lo que leía en los libros. En aquél entonces estaba cursando la carrera de literatura en la Universidad de Buenos Aires, lo que significaba una cantidad abrumadora de lecturas, muchas no interesantes. En ese momento me liberé al darme cuenta de una relación ya falsa con el libro. De repente había que oír el lenguaje oral, había que comunicarse con la gente, esmerase por comunicarse bien, por entender lo que se decía. Entender lo que decíamos nosotros, lo que decían los demás, y tratar de mantener la profundidad del pensamiento a través de la palabra hablada y no sólo con un libro publicado. Ahí avancé en los distintos lenguajes que había, desde un desfile de moda hasta el lenguaje de una revista de moda, de una persona anónima o de una persona que está hablando y que está llena de encanto simplemente porque es un relato de una realidad que la incumbe y la llena de contenido emocional e intelectual. Es interesante leer eso en lugar de leer determinado libro.

**En esa misma línea aparece también Duchamp, como una referencia que después encarnaste en una obra concreta que habla de él. En este caso estaba presente la influencia directa del ready-made, pero con una vertiente diferente.**
Sí hay una relación. En los trabajos de *Literatura oral*, por ejemplo, hay una relación explícita entre la teoría y la práctica; entre escribir un poema, escribir una crítica de un poema o pensarlo de cierta manera en un pensamiento político o filosófico. Los poemas que se grabaron y con los que se quiso iniciar una colección de tipo literario usando lenguaje oral, incluso una literatura del lenguaje oral, constituyeron un ready-made. El lenguaje es un ready-made, una creación colectiva. No lo hace una persona en particular, sino todas las mujeres, todos los hombres, todos los niños, todos los viejos. Todos esos lenguajes son diferentes, pero son el lenguaje.

*Sandía con interior rojo, blanco y negro* (2008-09). © Bruno Dubner

*Instalación de pequeñas pinturas volumétricas* (1994-96). © Bruno Dubner

—
Eduardo Costa (Buenos Aires, 1944) ha desarrollado su obra a partir de investigaciones sobre la naturaleza material y conceptual del arte. En su práctica multifacética ha utilizado diversas estrategias que comprenden la poesía oral, el happening, las intervenciones ficcionales en medios de comunicación, la composición de canciones de rock o las pinturas volumétricas, entre otras. Su obra ha sido expuesta en espacios como el New Museum, el Victoria and Albert Museum, el Museo de Arte Reina Sofía y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.