

# Carlos Gómez

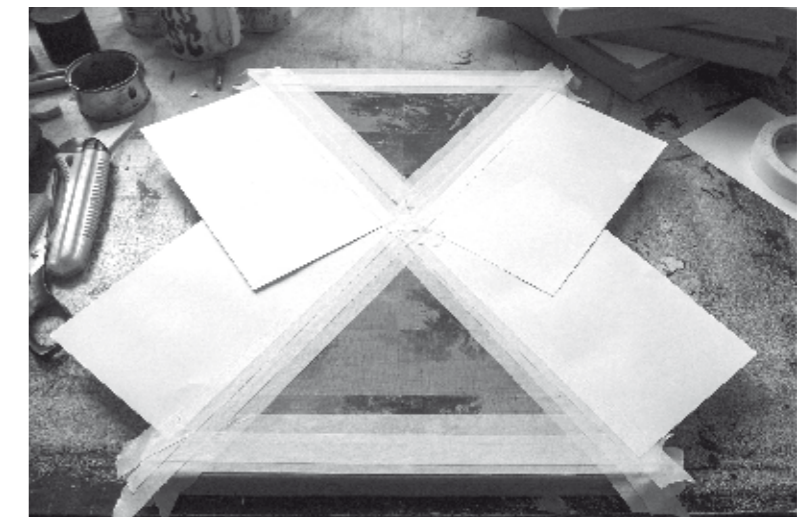
Presenta  
José Luis Landet



Castillo 243 / C1414AWE  
Buenos Aires / Argentina  
+ 54 -11- 4774 2300  
info@document-art.com  
[www.document-art.com](http://www.document-art.com)



# Carlos Gómez



Es necesario comenzar este texto definiendo lo que él contiene como los avances de una muy reciente investigación en curso, movilizada por la urgencia de esta exhibición desencadenada a su vez por la repentina muerte de Carlos Gómez (1945-2014) y que busca dar cuenta espacialmente del mapa mental y artístico de este artista hasta ahora desconocido y rescatado por José Luis

Landet. Por esa razón, el presente ensayo detalla los primeros pasos de aproximación a la obra de Gómez, asumiendo los errores y vacíos que pueden existir pero también declarando abiertamente el agradecimiento por el encargo del curador y la ayuda dada por la galería.

Si hay algo por lo que se han caracterizado los últimos 15 años del espectro crítico contemporáneo ha sido la revalorización y comprensión plena (historiográfica y artística) de la neovanguardia argentina en medio del complejo entramado cultural<sup>1</sup>; pero también la presencia cada vez más ineludible de los archivos, de los documentos como parte de un universo visual significante.

En ambos casos la galería Document Art fundada en 2009 cumple con ambos objetivos: solidificar la singularidad del arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX y darle visibilidad a su costado más efímero, es decir, las producciones documentales que acompañaron en muchos casos las experiencias, las performances, las reuniones, las jornadas, las opiniones que se volcaron durante esos años en Latinoamérica (me refiero a efímeras, catálogos, manifiestos, volantes, panfletos, revistas, afiches, etc.)<sup>2</sup>

En este contexto a la obra de Carlos Gómez presentada por primera vez en Buenos Aires por el artista visual José Luis Landet es posible pensarla en una primera instancia como un caso ideal para los objetivos de la galería: recuperar, documentar, innovar. Y no casualmente éstos son verbos que también pueden pensarse para explicar la última etapa de la obra de Gómez, la más sorprendente.

<sup>1</sup> Basta mencionar las publicaciones casi conjuntas de dos libros de referencia sobre aquella efervescencia plástica en territorio nacional: Giunta, Andrea *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años 60*, Buenos Aires, Paidós, 2001 y Longoni, Ana y Mestman, Mariano *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2002.

<sup>2</sup> Cfr. Golonbek, Claudio *Coleccionismo: libros, documentación y memorabilia*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2013.

ME LLAMAN GÓMEZ TENGO  
68 AÑOS, PRIMARIA CURSADA EN  
7 AÑOS Y UN BOQUETE.  
PREFIERO QUE ME RECONOZCAN  
POR MI SEÑAL.

[REDACTED]

COMIENZO A TRABAJAR Y TODO  
SE ENSIENDA ES COMO UNA CORREA  
DE TRANSMISIÓN, ME MIRO LAS MANOS  
SUMERIDAS EN EL ~~TRABAJO~~ Y NATURALMENTE  
SE PONE EN FUNCIONAMIENTO EL CEREBRO  
Y OTRA VEZ MAL LAS REFLEXIONES.  
MANO DE OBRA, DIOS, DARWIN, MARX

SI EL CRECIMIENTO Y DESARROLLO DEL  
SER ES POR LA PROPIA SUPERVIVENCIA  
QUE EN CUANTO BADA DE LA COFA DE  
LOS ARBOLES TIENE QUE TRABAJAR!  
¿POR QUE NOS DETUVIMOS  
TANTO TIEMPO EN DISCUTIR SI DIOS  
BLA, BLA, BLA?, SI DARWIN SU  
TESIS DICE QUE LA VIDA SOBRE LA  
TIERRA VIENE DEL AGUA, MAR, O  
RIO, UNICELULAR ETC, ETC,  
CUANDO TENIAMOS LA RESPUESTA EN  
NUESTRAS MANOS Y SENTIDO COMUN DESDE  
EL PRINCIPIO. ¡TRABAJAR! PARA  
~~EL DESARROLLO DE NUESTRA PROPIA~~  
EL DESARROLLO DE NUESTRA PROPIA  
ESPECIE,  
PERO CLARO APARECIO EL QUE  
EMPEZO A CONTEMPLAR, LA LUNA, EL SOL,  
LAS ESTRELLAS Y SEREBANTE UNIVERSO  
QUE NO PRODUSIA NI SIQUIERA SU  
PROPIA COMIDA, PERO ESTO TAMPOCO  
ESTA MAL, PORQUE SI DESINOL QUE EL  
DESARROLLO DEL TRABAJO TRABA EL  
CALCINIAMTO MENTAL, EL MISMO  
TRAERA MAS TRABAJO, EL PAJO  
EN LA RUEDA FUE Y SERA QUE  
NO SUPIMOS ADMINISTRARNOS NI  
ORGANISARNOS, DANOSLE LOGAR A LO  
PEOR LA "PLUSVALIA"

En este caso las obras de Carlos Gómez son tales porque así se presentan y porque así hubieran sido conceptualizadas tanto en aquellos años como ahora, pero a la vez se presentan como documentos de un período biográfico en que el artista no las pensaba, al menos, como producciones artísticas exhibibles ni con intervención mínima en cualquiera de los sectores del campo artístico de Buenos Aires de la década del 90 y principios del siglo XXI. Las "cosas" de Gómez son obras y documentos: quiebran los límites entre producciones visuales protagonistas y elementos secundarios. Cuadros, intervenciones, registros fotográficos y filmicos, escritos personales, fotografías íntimas, cartas, tienen todo el mismo estatuto de objetos. Heidegger enloquecería, José Luis Landet entendió su potencia.

QUE SEAN VOS CARLOS, CREAMOS  
A NUESTRO PROPIO SEPULTORERO:  
SI COMPARAR GÓMEZ PARA ESTE ES  
EL MEJOR MOMENTO DE REFLEXIÓN  
QUE TIENE LA HUMANIDAD TODA,  
SI SOBREVIVIMOS A TODAS LAS  
TEMPESTADES QUE NOS DIO LA  
NATURALEZA, ETC, ETC, Y LLEGAMOS A LA  
LUNA, QUE NO PODRIAMOS A SER SI  
NOS DIERAMOS CUENTA DE REPARAR  
LA DEUDA QUE TENEMOS CON QUIEN  
NOS PROVELLO DEL -CAPITAL-  
ES DECIR "LA MANO DE OBRA"  
ENTONCES, ¿EMPEZAMOS DE VUELTA  
"CARLITOS"? NO CONTINUAMOS  
DIOS: ES JOSÉ EL CARPINTERO  
DARWIN: EL SIENTIFICO,  
Y VOS COMPAÑERO LA MANO  
DE OBRA.  
ESO SI TENEMOS CUIDADO YA QUE HOY  
EL PROYECTO QUE TIENEN USTEDES  
ES MUY BUENO.  
GRACIAS CARLOS SIGO TRABAJANDO  
PERO ESTA VEZ SIN GENERAR PLUSVALIA  
YA QUE TRABAJO "POR AMOR AL ARTE"  
GÓMEZ

## (Re)construcción

Landet conoce por primera vez a Gómez en 2010 mientras éste vendía algunos de sus viejos cuadros en el Parque Lezama de la Ciudad de Buenos Aires: "Creo que yo estaba dando vueltas por el parque para distraerme un poco, en la época en que tenía el taller ahí cerca (...) Entonces lo encontré a Gómez con el pelo bastante largo para un viejo, y desprolijo, que vendía cuadros muy buenos ahí nomás y a bajos precios. Claro que en ese momento yo no le había dado importancia a las obras en sí: lo que más me llamó la atención fue que, según recordaba, ese mismo tipo de obras Gómez podría haberlas vendido a mucho mayor precio en los mercados de pulgas de la zona o incluso en las galerías... te digo que había paisajes excelentes. (...) El tema es que me puse a charlar con él y me dijo que algunos de los cuadros que vendía eran suyos, de los otros no me dijo nada, pero que necesitaba esa plata para comprar hierros y otros materiales. Bueno, le conté que yo también era artista plástico y desde ahí empecé a visitarlo más seguido en el parque hasta que empecé a ir a su taller. Durante estos cuatro años nos hicimos muy amigos y me fue mostrando la obra, por decirle de algún modo, que vamos a exhibir porque por suerte como que eligió dejarme sus cosas"<sup>3</sup>

Tomando como referencia esas charlas y algunas de las pocas fuentes documentales que hemos podido rastrear hasta el momento, intentaremos reconstruir y dar cuenta de la vida de Carlos Gómez y de todo ello que explica la obra que aquí se presenta.

<sup>3</sup> Entrevista con el curador, Septiembre de 2014.

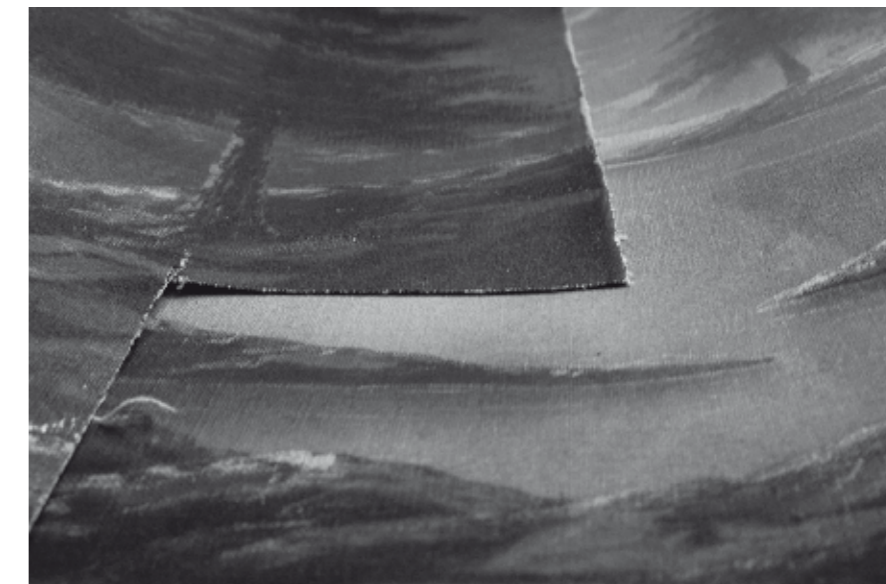
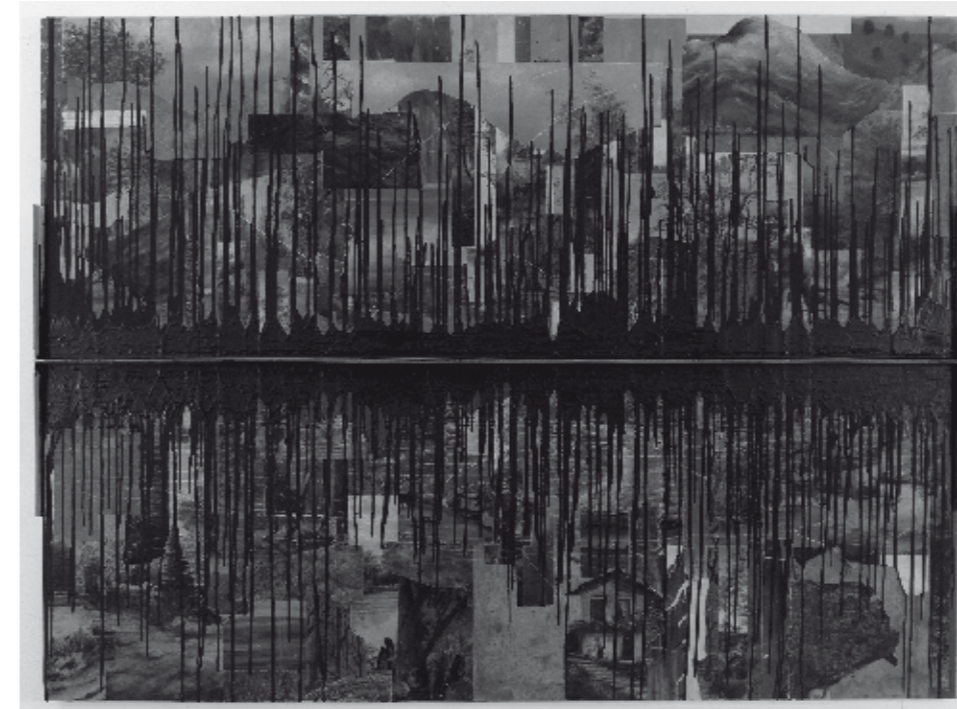


Carlos Gómez nace en la provincia de Buenos Aires en 1945, hijo menor de un padre asturiano dueño de una ferretería, y madre suiza ama de casa. El menor de tres hermanas, comienza su vinculación con la pintura asistiendo al taller de un artista del barrio que él mismo recuerda con mucho cariño. De sus años de juventud recuerda las conversaciones y fuertes discusiones con su padre, que había participado en las milicias asturianas, sobre política internacional. Pero también recuerda, apenado quizás, haber comprendido tarde su postura.

Es así que, de acuerdo a la presencia de algunas firmas en documentos partidarios y a las propias menciones en su diario, podemos asumir una militancia por ahora tímida en las agrupaciones políticas de su ciudad natal durante años de proscripción peronista.

Respecto de su pintura es complejo reconfigurar y dar cuenta de las primeras etapas de la obra de Gómez debido, fundamentalmente, a que en el momento de entablar vínculo con Landet, Gómez ya casi se había deshecho de esas primeras obras o bien las había transformado en otras producciones, que mejor se adecuaban a las necesidades estéticas (y políticas) de sus últimos años.

Ayudados entonces por esos restos materiales, y por muy pequeñas referencias escritas sobre ella, es posible ubicar la temprana obra de Gómez dentro de una pintura de tono realista, más inclinada hacia la paisajística tradicional y los retratos con ocasionales intervenciones en las escenas de tipos y costumbres coincidentes con su viaje al Noroeste argentino. A modo de hipótesis podemos observar una agudización de ciertas características plásticas expresivas en su obra pictórica vinculándolo a un realismo más sintético y dramático. Leer el comentario del crítico de arte y poeta Elías Franco ayuda a confirmar aún más esa atribución estilística: "No hay un triste anecdótico costumbrista sino un programa político en esos paisajes de ranchos, en las figuras esquemáticas, en el contraste entre los fondos de cielos y la materia densa de los primeros planos, lograda

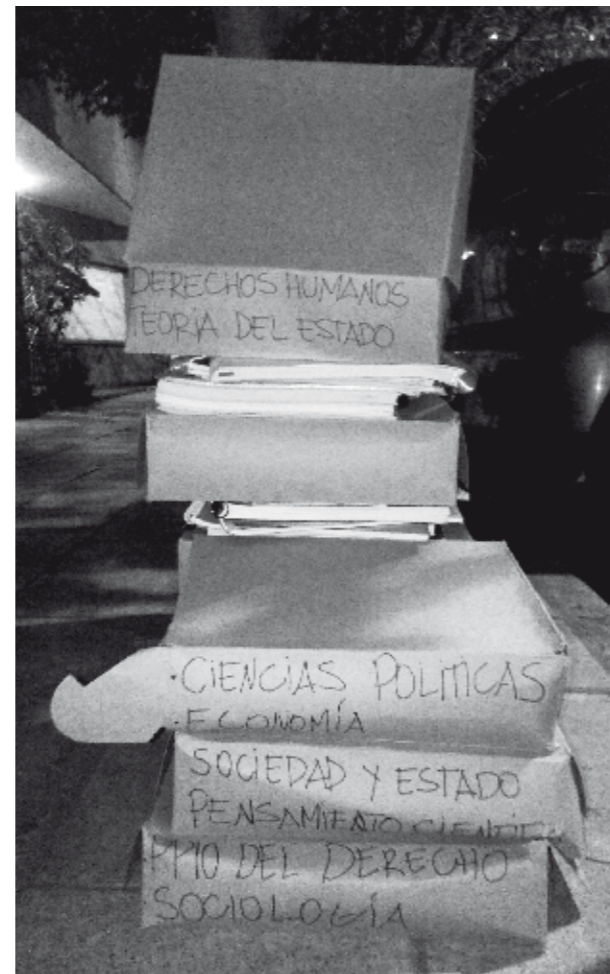


mediante la aplicación de capas pictóricas, raspadas con espátula y nueva suma de materia al punto de confundir formas, figuras y horizontes"<sup>4</sup>

Es en estos momentos en que Gómez, sin razones todavía encontradas, decide trasladarse más cerca de la Ciudad de Buenos Aires donde, además de asistir a las clases que Eduardo Windsor impartía en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, conoce a quien será su esposa hasta su fallecimiento en 2010 y con quien formará una familia (ver *"Retrato de familia"*, en exhibición).

Siguiendo las reconstrucciones que se pueden hacer por las menciones que hace en sus cuadernos respecto del pasado militante, esta parece ser su vinculación más fuerte con las agrupaciones barriales de la izquierda peronista de Buenos Aires. Movilizado, suponemos por esa corriente ideológica, decide en 1972 trasladarse junto a su esposa a la provincia de Salta y reside allí por seis años.

<sup>4</sup> Franco, Elías "Artista bahiense galardonado. La obra de Carlos Gómez en el Salón salteño" en Diario La Nueva Provincia, 12/06/1975.



## Nuevas geografías, nuevas orientaciones

Esta nueva geografía no solamente le permitirá modificar su pintura, como es el caso contrastable de su obra "Changuitos morenos" (1975, Colección Camilo Gómez), que recibe una mención en el Salón Nacional de la Provincia de Salta en 1975 en que el empaste y la abstracción de las formas asombran por su rasgo casi displicente como si hubiera comprendido, mientras mantenía su militancia cotidiana, que a su pintura ya no le quedaba mucha vida; sino también modificar gran parte de sus basamentos ideológicos.

En aquel momento al parecer álgido Gómez coincide oportunamente en la misma provincia con Rodolfo Kusch que lo llevará a realizar sus primeros e incipientes cuestionamientos ideológicos, filosóficos y por lo tanto plásticos también.

"El encuentro con Kusch, al que Gómez le decía "el doctor", lo fui reconstruyendo con distintas menciones que me hizo desde que lo conocí. Al parecer fue increíble esa amistad porque, pese a la diferencia de edad y de formaciones, dialogaban hasta altas horas de la noche. Me hablaba sobre la dualidad indígena y la indistinción entre arriba y abajo, cosas respecto del horizonte y de la prolijidad. Yo no lo entendía muy bien todavía (...)"<sup>5</sup>

Su relación con Kusch, más que nutrirlo de nuevas iconografías y sentidos nacionales (porque si hay algo que los unía era justamente su posicionamiento humano), parece haberlo imbuido de una novedosa estructura de trabajo que recién tendrá su manifestación cuando, ya fallecido Kusch, Gómez viaje a España y a la Unión Soviética con apoyo del Centro de Cultura Iberoamericana. Aquellos diálogos, que por ahora es posible construir ayudados por la carta sin fecha que Kusch le envía a Gómez (en exhibición), deben haber significado para él un "camino de Damasco": la novedad en el uso de grabaciones, registros y entrevistas fundamentales para el trabajo antropológico/filosófico de Kusch parecen haber dejado una fuerte marca para entender el tramo de producción que aquí se presenta de la obra de Gómez.

<sup>5</sup> Entrevista con el curador, Septiembre de 2014.

Me atrevo a señalar aquí que este encuentro con Kusch puede haber sido un paso hacia la consolidación de una posición en el mundo que Gómez apenas esbozaba, y al mismo tiempo un paso hacia el desencanto respecto de las organizaciones políticas entendidas tradicionalmente<sup>6</sup>, algo que definitivamente se transformará en cinismo tras su estancia en la Unión Soviética.

Por escasez aún de documentos escritos que lo respalden acudimos nuevamente a las entrevistas con el curador y a una breve y accidentada conversación con uno de los hijos de Gómez, testigo vivo para reconstruir los años siguientes.

Sin saber exactamente cuáles fueron las ciudades en que se detuvo, sabemos sí que Gómez viaja a España primero con apoyo del Centro de Cultura Iberoamericana y luego detiene junto a su esposa su periplo errático entre Leningrado y Moscú, centro mismo de las tensiones soviéticas durante los primeros años 80. Allí nace su hijo Camilo y en el mismo instante conoce el conceptualismo soviético cuando comienza a trabajar de asistente del taller de Ilya Kabakov, un hombre que participaba intermitentemente del grupo Nuevos Artistas quienes de acuerdo con el crítico de arte Mikhail Trofimenkov "definieron su empresa como la comunicación de un desencanto enorme respecto a un medio totalmente semiotizado, o cargado de símbolos"<sup>7</sup>. Algo que sin dudas comienza a aparecer y se torna evidente en las obras que se exhiben de Gómez en esta oportunidad junto a los préstamos que podemos evidenciar de la obra de Kabakov. Como es el caso, por ejemplo, de la instalación de Kabakov "El hombre que nunca tiraba nada" (1988).



<sup>5</sup> Entrevista con el curador, Septiembre de 2014.

<sup>6</sup> Rulli, Jorge "Algunas reflexiones sobre Rodolfo Gunther Kusch" en *Parar el mundo. Portal de noticias del Grupo de Reflexión Rural*, 2/05/2014.

<sup>7</sup> Trofimenkov, Mikhail. "Arte independiente: Viejo y "Nuevo" En *La juventud y los problemas de la cultura artística contemporánea*, Leningrado, Instituto de Teatro, Música y Cine, 1990.

Quizás un problema de dinero, quizás cansancio, quizás nuevas ideas o el propio caos político previo a la disolución soviética (la entrevista con su hijo no ha podido desentrañarlo) pueden haber sido lo que provocó su regreso a Buenos Aires. En aquellos años 80 y 90 cuando Gómez vuelve a pisar suelo nacional luego de sus dos grandes y cruciales viajes, la escena artística de Buenos Aires estaba en una instancia similar a la de su propio recorrido artístico: la pintura se había vuelto a tornar un oficio interesante luego de las interdisciplinas de los 60 y 70 (i.e Nueva Imagen) pero también volvían a nacer las performances, las críticas institucionales, etc. (i.e Liliana Maresca, Grupo Escombros)<sup>8</sup> Sin embargo, aún en ese contexto, Gómez decide no tener presencia en el campo artístico y recluirse entre su familia, su taller y su trabajo.

Pero el caso de Gómez que presenta José Luis Landet no es la ya remanida y mecánicamente construida mirada retrospectiva sobre artistas recluidos y asombrosos por “precursores” (lo que, en cierto modo, descubre una reaccionaria visión del arte como progreso y evolución), como son el caso internacional de Franz Xavier Messerschmidt o el caso local de Esteban Lisa. Por el contrario, Gómez no se destaca por “iluminado” sino por haber producido una obra singular y, hasta ahora, desconocida... incluso “a destiempo” de lo que correspondía a su generación.

El destiempo y la anacronía son palabras ineludibles en la obra de Gómez pues la parte más llamativa de su obra, para un hombre con poco o casi nulo contacto con las nuevas tendencias del arte durante su juventud, acarrea las características de aquellas manifestaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX en que comienzan a borrarse los límites entre las diferentes prácticas artísticas y se suspenden ciertos valores y criterios. Las figuras de autor, obra y público se mezclan; el paradigma moderno se desestabiliza y el arte se expande hacia diversos territorios. La experimentación es un punto de partida, pero también, un estado del arte cuya condición puede ser la deriva, la precariedad, lo errático, las interformas.



<sup>8</sup> Usubiaga, Viviana *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

## Gómez-Landet/Landet-Gómez

En este momento es necesario abrir un paréntesis y hacer una aclaración que nos abre la posibilidad de pensar algo más sobre la producción de Gómez: el problema de la autoría.

Es interesante leer los cambios que empieza a introducir Landet en su propia obra como artista visual desde el año de encuentro con Gómez y terminar por entender, retrospectivamente, que muchos de esos cambios se podrían deber a la influencia o a la toma de la palabra de Gómez tras los encuentros que Landet relata que tenían. Ante mi pregunta Landet responde: “Es cierto, no te lo puedo negar. Pero no fui consciente de eso... es como que el impacto que me produjo la obra influyó mucho en mi producción. Yo venía buscando algo nuevo, obvio, pero por momentos creo que Gómez me susurraba al oído algunas ideas suyas.”<sup>9</sup>

Pero en un momento, tras la lectura de los últimos cuadernos de Gómez, es posible empezar a pensar la “dilución de la autoría” de un lado hacia otro y viceversa. Si bien Landet parece haberse transformado en el portavoz silencioso de Gómez tras sus encuentros, el propio Gómez es el que en estos años registra en sus cuadernos la producción de una obra con bustos de Marx (*en exhibición*) supuestamente encargadas por “un artista” que imaginamos es Landet, algo que el mismo Landet ha negado: “Hoy comienzo una nueva tarea se trata de hacer estatuillas con la imagen de Carlos Marx. El trabajo me lo pide un artista el cual me enseña como se tiene que realizar molde de yeso, etc. etc.”<sup>10</sup>

“La obra de los bastidores sin tela, por ejemplo, la hicimos en conjunto (y que él me perdona si nos adjudico la autoría porque sé que no le gustaría). En realidad yo lo ayudé en un sentido amplio. Me había ido de viaje y no lo vi por unos meses. Cuando vuelvo me doy cuenta de que habían sido los peores meses de su vida: había fallecido Magdalena, su esposa, ahí nomás de que me fuera. Y ese mismo día, cuando me contó vi que había arrancado telas, las había sacada de sus bastidores y los tenía en el medio del taller. Le pregunté qué iba a hacer con eso y me dijo “ayúdame”. Así fue que nació esa obra...”<sup>11</sup>

Esta disolución de la autoría es algo que Gómez ya había hecho citando a su propio hijo como responsable<sup>12</sup>, disputando en clara guerra una nueva batalla al concepto de autor. Pruebas de ello son, no solamente el evidente gesto de utilización de obras pictóricas de otros autores sino también las sucesivas impresiones, calados e imposiciones de su firma, la misma copia centenaria de los bustos de Marx o incluso la despreocupación ortográfica con que cita a sus interlocutores en sus diarios, no pudiendo distinguir con claridad cuándo empieza a hablar uno y cuándo es el propio Gómez el que se expresa.



<sup>9</sup> Entrevista con el curador, Septiembre de 2014.

<sup>10</sup> Gómez, Carlos, *Cuadernos*, Buenos Aires, Document Art Gallery, en edición.

<sup>11</sup> Entrevista con el curador, Septiembre de 2014.

<sup>12</sup> Gómez, Carlos, *Cuadernos*, Buenos Aires, Document Art Gallery, en edición.



Y esta característica de “dilución” es algo intrínseco a las tradiciones orales que Gómez bien puede haber conocido y asimilado con Kusch en Maimará: “de esta manera, ante la específica incertidumbre de la autoría y de la identidad, quizás no sería demasiado temerario afirmar que el autor material e individual de una obra no existe; debido al extrañamiento de su obra, él [crítico, psicoanalista, historiador, etc.] sólo percibirá reflejos e ilusiones y la referencia al autor permanecerá mediatizada a partir de su misma génesis”<sup>13</sup>

## Tensiones posmodernas desde los márgenes de la periferia documental

Y es aquí donde la propia obra de Gómez vuelve a conectarse con los objetivos intrínsecos documentales y artísticos de Document Art Gallery. Gómez no solamente observa la periferia argentina en el norte o la periferia decadente del comunismo soviético sino que fundamentalmente se transforma en la periferia misma cuando decide quedarse al margen del campo artístico contemporáneo pese a todo, y cuando toma autores desconocidos para su producción. Y esos márgenes de los cánones historiográficos y de los derechos autorales son los que más lo singularizan.<sup>14</sup>

Respecto del coleccionismo Mario Gradowczyk dice: “Es poner en práctica un deseo individual que liga al sujeto, coleccionista, con el objeto, práctica que cruza por campos históricos, económicos sociales y culturales, entre lugares y tiempos diferentes. Su objetivo es un invariante: agrupar bajo un mismo techo un conjunto de objetos o artefactos. Pero no se trata de elementos aislados, disjuntos, por el contrario, el coleccionista trata de articular su colección mediante una acumulación de objetos ligados por propiedades afines que establecen sus propias narrativas.”<sup>15</sup> Nada más similar a las prácticas artísticas de Gómez: la mixtura de códigos y la estética del reciclaje, diría Richard.<sup>16</sup>



<sup>13</sup> Arruabarrena, Héctor “Introducción” en Lévi-Strauss, Claude, *Mito y Significado*, México, Alianza Editorial, 1989, p. 10.

<sup>14</sup> Richard, Nelly “Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia” en AAVV *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Lima, PNUD/UNESCO, 1994, pp 39-44.

<sup>15</sup> Gradowczyk, Mario “¿Qué es coleccionar? ¿cuál es el perfil del coleccionista? ¿por qué y para qué? Apuntes sobre el coleccionismo” en *Revista de artes visuales Ramona*, N° 59, Abril de 2006, pp 70-78

<sup>16</sup> Richard, Nelly “Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia” en AAVV *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Lima, PNUD/UNESCO, 1994, p 42.



Pero hay algo más que colma la obra de este artista con un contenido cada vez más hondo en su propia vida: la política. Parece haber en Gómez un diálogo entre “clases de objeto” y “clases sociales” ¿Será eso lo que cruza toda la producción de Gómez desde su regreso rotundo de territorio soviético? En uno de sus cuadernos puede leerse: “Aca parece, y allá también no voi a mentirte que el militante revolucionario es distinto del obrero. Es como una cosa de época, no se. Pero yo creo que la solución no es que el obrero se convierta en militante revolucionario, eso es ropa vieja... Lo que hay que hacer es que el revolucionario reconozca su “lugar obrero”, que conozca el lugar que le toca ocupar (o el que quiere ocupar a decir verdad) en la cultura para modificarla, cortarla y construir una nueva”<sup>17</sup> (el subrayado es del autor)

Según el propio Gradowczyck al “investigar” el coleccionista “descubre” cruces e intensidades que, en muchos casos, han pasado inadvertidos. En el caso de Carlos Gómez esta práctica coleccionista, lejos de toda pretensión científica o investigativa (lejos de verbos como “investigar” y “descubrir”) se transforma en inventiva y específicamente creativa.

Gracias a ello nos aventuramos a llenar un vacío estético de casi 30 años con una producción original y riquísima para el campo artístico argentino contemporáneo.

**Marcos Krämer** (UBA/MNBA) Noviembre de 2014

<sup>17</sup> Gómez, Carlos, Cuadernos, Buenos Aires, Document Art Gallery, en edición.

## Carlos Gómez (1945-2014)

Pintor argentino, nacido en Provincia de Buenos Aires en 1945. Expone desde 1965. A los 9 años comienza su formación plástica con maestros de su ciudad natal y ya en Buenos Aires asiste con frecuencia a la Academia Libre de SEBA y especialmente a las clases de pintura de Ernesto Windsor. Ha obtenido numerosos premios entre ellos el “Premio Estímulo Artista Local” del Salón Provincial en 1963 y una mención en el Salón Nacional de la Provincia de Salta en 1975.

En 1972 partió hacia el Noroeste argentino, donde vivió en San Antonio de los Cobres, Cachi, Molinos y por dos años se afincó en Tilcara con su esposa, atraído por su imponente naturaleza, el encanto de sus callejas y su soledad sin par.

En 1976 conoce a Rodolfo Kusch con quien mantendrá una fructífera relación. Desde aquel año hasta 1980 realiza esporádicas exposiciones en Galería Van Riel.

En 1980 recibe ayuda del Centro de Cultura Iberoamericana y viaja junto con su mujer a España y al este de Europa, donde nace su hijo Camilo. En aquellos años da clínicas y talleres por las distintas ciudades donde residió alternando la enseñanza con el aprendizaje: conoce y asiste al artista conceptual ruso Ilya Kabakov.

Desde su regreso a nuestro país en 1989 se asienta en su casa de Lomas de Zamora pero no hay registro de sus producciones visuales: retoma su empleo en un estudio de arquitectura.

En 2014 muere en Buenos Aires.

Sus obras tempranas forman parte de colecciones privadas del país y del extranjero.

Gracias al trabajo de José Luis Landet y el apoyo incondicional de Document Art Gallery la obra de los últimos años de Carlos Gómez podrá ser observada hoy por primera vez en Argentina.

### **Marcos Krämer**

(Buenos Aires, 1987) es escritor y licenciado en artes visuales por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como crítico en diversos medios gráficos argentinos e internacionales. En paralelo realiza tareas docentes y de investigación en el Museo Nacional de Bellas Artes (Bs As). Ha publicado “Jose Luis Landet. Cortar el horizonte” (Document Art Gallery, 2014). Tiene en prensa “Un reflejo en la penumbra”, ensayo sobre el artista plástico argentino Fernando García Curten (Milena Caserola, en edición), y el libro de poemas “La mano invisible del mercado”.

## Agradecimientos:

A Carlos Gómez, Camilo Gómez, Marcos Krämer, Ricardo Ocampo, Mauro Alvarez, Natalia Cristofano, Oscar Landetcheverry, Nicolas Sarmiento, Gastón Arismendi, Juan Calegari, Olga Margarita Davila, Rodrigo Sastre, Lucila Gradin, Hernan Soriano, Luis Terán, Barbara Kaplan, Mariano Dal Verme, Amanda Coimbra, Document Art Gallery, FONCA Sistema México.





It is necessary to begin this text by defining what it contains as the developments in a very recent research in progress, mobilized by the urgency of this exhibition that was triggered by the sudden death of Carlos Gómez (1945-2014) and that seeks to spatially understand the mental and artistic map of this artist who was unknown up until now and recovered by José Luis Landet. For this reason, this essay details the first steps taken towards approaching Gómez's work, assuming the errors and gaps that may exist, but also openly declaring appreciation for the curator's assignment and the help given by the gallery.

If there is something that has characterized the past 15 years of the contemporary critical spectrum, it has been a full appreciation and understanding (historiographical and artistic) of Argentina's New Vanguard in the middle of a complex cultural fabric<sup>1</sup>; and also the increasingly inescapable presence of archives and documents as part of a significant visual universe.

In both cases Document Art Gallery, founded in 2009, meets these objectives: to solidify the singularity of Latin American art from the second half of the twentieth century, and give visibility to its most ephemeral side. Namely documentary productions that in many cases accompanied the experiences, performances, meetings, conferences, and opinions that poured out during those years in Latin America (by ephemeral I mean catalogs, manifestos, flyers, pamphlets, magazines, posters, etc.)<sup>2</sup>

In this context the work of Carlos Gómez, presented in Buenos Aires for the first time by visual artist José Luis Landet, can in a first instance be thought of as an ideal case for the objectives of the gallery: recover, document, innovate. And not coincidentally these are the verbs that can also be used to explain the last and most surprising stage of Gómez's artwork.

In this case the works of Carlos Gómez are such because they are presented in this way, and because this is how they would have been conceptualized both in those years and now. At the same time they are presented as documents of a biographical period in which the artist did not think of them as exhibitable artistic productions, not even with a minimal intervention from any sector of the artistic field of Buenos Aires in the 1990s and the early twenty-first century. Gómez's "things" are works *and* documents: they break the boundaries between protagonistic visual productions and secondary elements. Paintings, interventions, photographic and film recordings, personal texts, intimate photographs, letters, all have the same status as objects. Heidegger would go mad, José Luis Landet understood its power.

## (Re) construction

Landet first meets Gomez in 2010 while the later sold some of his old paintings in *Parque Lezama* in Buenos Aires: "I think I was walking around the park to distract myself, at that time my studio was around there (...) Then I ran across Gómez, who had very long and messy hair for an old man, he was selling very good paintings right there and at low prices. Of course, at that time I had not given importance to the works themselves: what caught my attention was that, from my understanding, Gómez could be selling the same type of work at much higher prices in the flea markets of the neighborhood or even in galleries... I tell you, there were excellent landscapes. (...) The thing is, I started

<sup>1</sup> It is enough to mention the almost joint publications of two reference books about that visual effervescence in Argentina: Giunta, Andrea *Vanguardia, Internationalismo and Política. Arte argentino en los años 60*, Buenos Aires, Paidós, 2001 and Longoni, Ana and Mestman, Mariano *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2002.

<sup>2</sup> Cfr. Golonbek, Claudio *Coleccionismo: libros, documentación y memorabilia*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2013.

chatting with him and he told me that some of the paintings being sold were his, he did not tell me anything about the others, but mentioned he needed the money to buy iron and other materials. Well, I told him that I was also an artist, and from there began to visit him more often in the park until I started going to his studio. During these four years we became very good friends and he showed me his work, which we are going to exhibit because luckily he chose to leave me his things.”<sup>3</sup>

Drawing on these talks and some of the few documentary sources we have been able to track so far, we will attempt to reconstruct and understand the life of Carlos Gómez, and how all this explains the artwork presented here.

Carlos Gómez was born in the state of Buenos Aires in 1945, the youngest son of an Asturian father who owned a hardware store, and a Swiss housewife. The youngest and with three sisters, he begins his relationship with painting by attending the workshop of a neighborhood artist that he remembers fondly. He remembers conversations and heated discussions that he had during his youth with his father, who had participated in the Asturian militias on international politics. But he also remembers, perhaps distressed, understanding his positions when it was too late.

Therefore, according to the presence of some party member signatures on documents and his mentions in his diary, we can assume he was a timid militant in the political groups of his hometown during the years of Peronist banishment.

Regarding his painting, it is complex to reconfigure and interpret the first stages of Gómez’s artwork. This is mainly due to the fact that when he begins his friendship with Landet, Gómez had almost gotten rid of all of these early works or had transformed them in other productions better suited for the aesthetic (and political) needs of his later years.

Being aided by the remains of such materials, and by very small written references, it is possible to locate the early work of Gómez inside a realistic tone of painting, which leaned more towards traditional landscapes and portraits. Furthermore, there were occasional interventions in the scenes of the people and customs that coincide with his trip to the northwest of Argentina. As a hypothesis we can observe a heightening of certain expressive visual features in his paintings linking him to a more synthetic and dramatic realism. Reading the commentary of the art critic and poet Elias Franco helps further confirm this stylistic attribution: “There is not a sad anecdotal manner but a political program in these landscapes of ranches, in the schematic figures, the contrast between the sky backgrounds and the dense matter in the foregrounds, achieved by applying paint layers, scraped with a spatula and a new addition of subject matter to confuse forms, shapes, and horizons.”<sup>4</sup>

It is during this period that Gómez, for reasons yet to be found, decided to move closer to the city of Buenos Aires, where besides attending the classes that Eduardo Windsor taught in the *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, he meets the woman who will be his wife until her death in 2010 and who he will have a family with (see “*Retrato de familia*” on display).

Following the reconstructions that can be made by the entries in his diaries regarding his militant past, this seems to be his strongest link with the neighborhood groups associated with the Peronist left of Buenos Aires. We assume that he is mobilized by this ideological current, and in 1972 decides to move with his wife to the province of Salta and resides there for six years.

<sup>3</sup> Interview with the curator, September 2014.

<sup>4</sup> Franco, Elias “Artista bahiense galardonado. La obra de Carlos Gómez en el Salón salteño” in Diario La Nueva Provincia, 12/06/1975.

## New geographies, new directions

This new geography not only allows him to modify his painting, as in the contrasting case of “*Changuitos morenos*” (1975, Colección Camilo Gómez), which gets a mention in the *Salón Nacional de la Provincia de Salta* in 1975. This is when impasto and the abstraction of forms haunt his almost fretful mark as if he had understood, while maintaining his daily militancy, that there was not much life left in his painting; but also to modify much of his ideological foundations.

At that seemingly peak moment, Gómez opportunely coincides in the same state with Rodolfo Kusch, who will lead him to make his first and incipient ideological, philosophical, and therefore visual inquiries. “From the meeting with Kusch, who Gómez called “doctor”, I began to reconstruct him with various references he made since we met. Apparently it was an amazing friendship because, despite the differences in their ages and backgrounds, they conversed until the late night hours. He would tell me about indigenous duality and the indistinction between up and down, things about the horizon and neatness. I did not quite understand yet (...)”<sup>5</sup>

His relationship with Kusch, rather than nurturing him with new iconography and national feelings (because if there is something that united them it was precisely their humane positioning), seems to have imbued him with a new structure of work that will have its first manifestation when, Kusch having passed away, Gómez travels to Spain and the Soviet Union with the support of the Centro de *Cultura Iberoamericana*. Those dialogues, which for now are possible to build with the help of an undated letter that Kusch sends Gómez (on display), must have meant to him a “road to Damascus”: the novelty in the use of recordings, records and interviews fundamental to the anthropological / philosophical work of Kusch seem to have left a strong mark to understand the production period of Gómez’s work that is here presented.

I dare to say that this encounter with Kusch may have been a step towards consolidating a position in the world that Gómez barely perceived, and at the same time a step towards the disenchantment with political organizations that were traditionally understood<sup>6</sup>, something that definitely will transform into cynicism after his stay in the Soviet Union.

Due to the lack of written documents yet to support this, we turn again to the interviews with the curator and a short and fractured conversation with one of Gómez’s sons, the living witness to reconstruct the following years.

Without knowing exactly what cities he stopped at, we do know that Gomez travels to Spain first with support of the Centro de *Cultura Iberoamericana* and then starts with his wife his erratic journey between Leningrad and Moscow, center of Soviet tensions during the early 80s. Their son Camilo was born there, and at the same moment he meets Soviet conceptualism and starts working as a studio assistant for Ilya Kabakov, a man who participated intermittently in the New Artists group who, according to the art critic Mikhail Trofimenkov “defined their business as the communication of a huge disenchantment towards a medium that was completely semiotized, or loaded with symbols.”<sup>7</sup> This is something that undoubtedly begins to appear and becomes evident in the works by Gómez

<sup>5</sup> Interview with the curator, September 2014.

<sup>6</sup> Rulli, Jorge “Algunas reflexiones sobre Rodolfo Gunther Kusch” in *Parar el mundo. Portal de noticias del Grupo de Reflexión Rural*, 2/05/2014.

<sup>7</sup> Trofimenkov, Mikhail. “Arte independiente: Viejo y “Nuevo” in La juventud y los problemas de la cultura artística contemporánea, Leningrado, Instituto de Teatro, Música y Cine, 1990.

that are exhibited in this opportunity, and we can also observe the influence from Kabakov's work. As is the case, for example, with Kabakov's installation "The man who never threw anything" (1988).

Perhaps it was a financial issue, or maybe exhaustion, perhaps new ideas or political chaos itself before the Soviet dissolution (the interview with his son has not been able to unravel this) that may have been what prompted his return to Buenos Aires. In those 80s and 90s when Gómez returns to step on national soil after two long and crucial trips, the arts scene in Buenos Aires was similar to his own artistic path: painting had gone back to being an interesting practice after the interdisciplines of the 60s and 70s (i.e. New Image) and the performances were also born again, institutional critiques, etc. (i.e. Liliana Maresca, *Grupo Escombros*)<sup>8</sup>. However, even in that context, Gómez decides to not have a presence in the artistic field and secludes himself among his family, his studio, and his job.

But the Gómez case that José Luis Landet presents is not the retracted and mechanically constructed retrospective gaze on secluded artists that are astonishing for being "precursors" (which, in a way, discovers a reactionary vision of art as progress and evolution), as is the international case of Franz Xavier Messerschmidt or the local case of Esteban Lisa. In contrast, Gómez does not stand out for being "enlightened" but for having produced a singular body of work that up until now was unknown... including "being untimely" with what befitted his generation.

Untimeliness and anachronism are unavoidable words in the work of Gómez because the most striking part of his artwork, for a man with little or no contact with the new trends in art during his youth, is that he carries the characteristics of those manifestations in art during the second half of the twentieth century in which the boundaries between different artistic practices begin to blur and certain values and criteria are disregarded. The figures of the artist, work, and audience are mixed; the modern paradigm is destabilized and art expands into various territories. Experimentation is a starting point, and a state within art that can have conditions such as leeway, precariousness, the erratic, interforms.

## Gómez-Landet / Landet-Gómez

At this point it is necessary to open a parenthesis and make a clarification that opens us to the possibility of thinking something more about Gómez's production: the problem of authorship.

It is interesting to realize the changes that Landet began to introduce in his own work as a visual artist since the year he met Gómez and he finishes understanding, in retrospect, that many of these changes could be due to the influence or the taking of Gómez's word after the meetings Landet describes they had. To my question, Landet replies: "It's true, I cannot deny it. But I was not aware of that... it's like the impact the work made on me influenced my production. I was looking for something new, obviously, but at times I think Gómez whispered some of his ideas to me."<sup>9</sup>

But at one point, after reading Gómez's last diaries, it is possible to start thinking of the "dilution of authorship" from one side to the other and vice versa. While Landet seems to have transformed into Gómez's silent spokesman after his meetings, Gómez himself is the one who during these years records in his notebooks the production of a work with statues of Marx (on display) allegedly ordered by "an artist" who we imagine is Landet, something that Landet himself has denied: "Today I start a

<sup>9</sup> Interview with the curator, September 2014.

new job, I must make figurines of the image of Carlos Marx. An artist has asked me to do this job, he is teaching me how to make the plaster mold, etc. etc."<sup>10</sup>

"The work of the stretchers without canvas, for example, we made it together (and I hope he forgives me if I adjudge to us the authorship because I know he would not approve). Actually I helped him in a broad sense. I had gone on a trip and did not see him for a few months. When I came back, I realized those had been the worst months of his life: his wife, Magdalena, died right after I left. And that same day, while he told me this, I saw that he had ripped the canvases. He had taken them out of their stretchers and had them in the middle of his studio. I asked him what he was going to do and said he said, "Help me." That was how this work was born..."<sup>11</sup>

This dissolution of authorship is something that Gómez had already done by quoting his own son as the creator<sup>12</sup>, disputing in clear war a new battle with the concept of the author. Evidence for this is not only the obvious gesture of using pictorial works by others but also the successive impressions, drafts, and impositions of his signature, the centennial copy of the statues of Marx or even the orthographic carelessness with which he quotes people in his diaries, not being able to distinguish with clarity when one starts talking and when Gómez is the one expressing himself.

And this characteristic of "dilution" is intrinsic to the oral traditions that Gómez may well have learned and assimilated with Kusch in Maimará: "this way, given the specific uncertainty of authorship and identity, it may not be too rash to assert that the material and individual author of a work does not exist; due to the estrangement of his work, he [critic, psychoanalyst, historian, etc.] will only perceive reflections and illusions, and references to the author will remain mediated from their very genesis."<sup>13</sup>

## Postmodern tensions from the margins of the documentary periphery

And this is where Gómez's own work goes back to connecting itself with the intrinsic documentary and artistic objectives that Document Art Gallery has. Gómez not only observes the Argentine periphery in the north of the country, or the decadent periphery of Soviet communism, but also fundamentally transforms himself in the periphery when despite everything he decides to stay out of the contemporary art field, and uses unknown authors for his production. And those margins of the historiographical cannons and copyrights are the ones that singularize him the most.<sup>14</sup>

Regarding collecting, Mario Gradowczyk says: "It means to put in practice an individual desire that connects the subject, the collector, with the object. It is a practice that crosses through historical, economic, and cultural fields between different places and times. Its goal is an invariant: join under one roof a set of objects or artifacts. But it is not about isolated or disjointed elements, on the contrary, the collector tries to articulate his collection through an accumulation of objects connected

<sup>10</sup> Gómez, Carlos, *Cuadernos*, Buenos Aires, Document Art Gallery, in edition.

<sup>11</sup> Interview with the curator, September 2014.

<sup>12</sup> Gómez, Carlos, *Cuadernos*, Buenos Aires, Document Art Gallery, in edition.

<sup>13</sup> Arruabarrena, Héctor "Introducción" in Lévi-Strauss, Claude, *Mito y Significado*, México, Alianza Editorial, 1989, p. 10.

<sup>14</sup> Richard, Nelly "Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia" in AAVV *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Lima, PNUD/UNESCO, 1994, pp 39-44.

by similar properties, which establish their own narratives.”<sup>15</sup> There is nothing more similar to Gómez’s art practice: the mixture of codes and the aesthetics of recycling, Richard would say.<sup>16</sup> But there is something else that fills the work of this artist with an increasingly deeper content in his own life: politics. In Gómez there seems to be a dialogue between “object classes” and “social classes” Is this what crosses Gómez’s entire production after his return from Soviet territory? In one of his notebooks we read: “Here it seems, and there also, I ain’t gonna lie and say that the revolutionary militant is different from the worker. It’s like a thing of a certain time, I don’t know. But I think the solution ain’t for the worker to turn into a revolutionary militant, that be old ideas... What must happen is for the revolutionary to recognize his “worker place”, he must know the place he has to occupy, (or the one he wants to occupy) in culture so as to modify it, cut it, and build a new one.” (the author underlines) According to the own Gradowczyck when the collector “investigates” he “discovers” intersections that in many cases have gone unnoticed. In the case of Carlos Gómez this practice of collecting, far from having any scientific or investigative pretension (away from verbs like “investigate” and “discover”) transforms itself into inventive and more specifically creative. Thanks to this we venture to fill an aesthetic gap of almost 30 years with an original and rich production for the Argentine contemporary art field.

**Mark Krämer** (UBA / MNBA) November 2014

<sup>15</sup> Gradowczyck, Mario “¿Qué es coleccionar? ¿cuál es el perfil del coleccionista? ¿por qué y para qué? Apuntes sobre el coleccionismo” in *Revista de artes visuales Ramona*, Nº 59, Abril de 2006, pp 70-78

<sup>16</sup> Richard, Nelly “Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia” in AAVV *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Lima, PNUD/UNESCO, 1994, p 42.

## Carlos Gómez (1945-2014)

Argentine painter, born in the state of Buenos Aires in 1945. Begins to exhibit in 1965. At the age of 9 he begins his artistic training with teachers from his hometown and once in Buenos Aires often attends the Academia Libre de SEBA and especially the painting classes given by Ernesto Windsor. He has won numerous awards including the “Incentive Award for Local Artist” of the Salón Provincial in 1963 and a mention in the Salón Nacional de la Provincia de Salta in 1975.

In 1972 he left the Argentine Northwest, where he lived in San Antonio de los Cobres, Cachi, Molinos and for two years settled in Tilcara with his wife, attracted by its stunning nature, its charming streets, and unparalleled loneliness.

In 1976 he meets Rodolfo Kusch and they maintain a fruitful friendship. From that year until 1980 he exhibits occasionally in Galería Van Riel.

In 1980 he receives a grant from the Centro de Cultura Iberoamericana and travels with his wife to Spain and Eastern Europe, where his son Camilo born. During those years he gives critiques and workshops at the various cities where he lived, alternating teaching with learning: he meets and assists the Russian conceptual artist Ilya Kabakov.

Since returning to Argentina in 1989 he settles into his home in Lomas de Zamora, but there is no record of his visual productions: he takes back his job at an architecture studio.

In 2014 he dies in Buenos Aires.

His early works are in private collections in the country and abroad.

Thanks to the work of José Luis Landet and the unconditional support of Document Art Gallery the work of the last years of Carlos Gómez can be observed today for the first time in Argentina.

## Acknowledgements:

A Carlos Gómez, Camilo Gómez, Marcos Krämer, Ricardo Ocampo, Mauro Alvarez, Natalia Cristofano, Oscar Landetcheverry, Nicolas Sarmiento, Gastón Arismendi, Juan Calegari, Olga Margarita Davila, Rodrigo Sastre, Lucila Gradin, Hernan Soriano, Luis Terán, Barbara Kaplan, Mariano Dal Verme, Amanda Coimbra, Document Art Gallery, FONCA Sistema México.