

# HACHE

Loyola 32, [C1414AUB]  
Buenos Aires, Argentina  
+5411 4856 8787  
[info@hachegaleria.com](mailto:info@hachegaleria.com)  
[www.hachegaleria.com](http://www.hachegaleria.com)

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## UNA DESVIACION SAGRADA

Nicolás Cuello

### UN ORIGEN DIVINO

En el libro *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía* (2005), la biografía-catálogo elaborada por el artista Santiago García Sáenz sobre su propia obra, se reconstruye una imagen profundamente significativa sobre el origen de su relación afectiva con la pintura. En el año 1960, mientras lo preparaban para su primera comunión, incluso todavía sin saber leer ni escribir, García Sáenz comenzó a ir al Instituto Santa Ana de Bellas Artes en el Bajo Belgrano donde una monja piamontesca dedicada a la cerámica le enseñó catecismo a través de unas láminas italianas, tanto a él como a su prima Inés. Junto a estas imágenes cargadas de mensajes celestiales, que educaron la mirada y la sensibilidad de aquel pequeño niño, el regalo divino, en manos de su tía, de una versión de la *Historia Sagrada* ilustrada por Maurice Denis, un escritor y pintor francés reconocido por su incursión en el movimiento simbolista, transformarán definitivamente su futura relación con la pintura.

La incorporación de artistas como Denis en la ilustración de libros religiosos fue parte de un proceso de apertura cultural estratégica tanto del cristianismo como del incipiente mercado editorial en el transcurso de los siglos XIX y XX en Europa, que buscaba reactivar la circulación del relato sagrado en nuevas audiencias, incursionando en el trabajo ilustrativo de artistas poco convencionales para los registros visuales del arte sacro. Pero gracias a la inevitable inadecuación formal de estos nuevos artistas y a sus desobedientes licencias sobre las relaciones jerárquicas que entre imágenes y texto fundaban la razón de ser de estos libros, aquellos tomos de *Historias Sagradas* se volvieron artefactos genuinos de exhibición de un conjunto de ideas gráficas que, al abandonar progresivamente su conexión con la historia bíblica, proporcionaron nuevas formas de representación de la espiritualidad, la misericordia, el sacrificio y, sobretodo, la pasión.

Con el paso del tiempo y especialmente acompañando la intensidad de su vida, no es difícil entender el impacto que dicho libro tuvo en su obra. El mismo Santiago García Sáenz se sorprende recordando este episodio: “Casi treinta años más tarde, ya haciendo pintura religiosa, busqué el libro, pero encontré que mi memoria lo había rescatado antes: sin saberlo, había pintado -y seguiría pintando- imágenes que evocaban las que había leído y visto de chico en las páginas de ese libro. La Historia Sagrada se convirtió en pretexto para mis cuadros: paisajes, ciudades, cielos” (García Sáenz, 2005).

Me parece importante reconocer este recuerdo, no como una referencia plástica que moldearía su trabajo como artista al imitar con exclusividad procedimientos formales o lógicas de construcción del espacio pictórico en el desarrollo de su propia pintura, sino como el inicio involuntario de un *archivo de sentimientos*, en tanto forma parte de un conjunto de textos culturales, imágenes y objetos que trazan en su conexión los guiones de sentimientos y emociones que pueden caracterizar la intimidad de su vida o sus relaciones sociales (Cvetkovich, 2018) o en este caso en particular, *la historia sagrada* de su pintura.

Aunque se haya tratado mayoritariamente de un movimiento literario, el Simbolismo tuvo fuertes resonancias en las artes visuales, especialmente en el trabajo de jóvenes artistas de Francia y Bélgica. En el manifiesto publicado por Jean Moréas en 1886 este nuevo estilo se definía como “enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva”, representando así a un conjunto amplio de artistas provocadores que se mostraron cansados del realismo, ante un proceso de canonización acelerada de la pintura impresionista como el nuevo modo de ver. Usualmente suele contextualizarse su emergencia como una reacción, es decir, como un lenguaje directamente en conflicto con los cercos sensibles que el naturalismo exaltaba en el valor de la realidad cotidiana por encima de las *abstracciones ideales*. En contrapartida, frente a esta conexión excesivamente empirista mediada por el estudioso tecnicismo de la composición al aire libre y su apego inexorable ante la ley de lo real, la juventud parisina de aquella época se decidió por la espiritualidad, la imaginación y los sueños como un territorio donde volver activa la posibilidad de la fuga y la intensidad de los sentidos, reproduciendo sin vergüenza su decidida inmersión en el abuso de drogas, las sexualidades clandestinas y las religiones satanistas, dejando ver en sus producciones los efectos subjetivos de estas vidas trágicas marcadas por el dolor, la intemperie, el vagabundeo y la autodestrucción.

El desarreglo de los sentidos y su vibratilidad incómoda en las formas desde las cuales el academicismo de las bellas artes había cooptado los guiones de lo imaginable, buscaba con esfuerzo hundirse en el exceso como una forma de capturar verdades absolutas conmovedoras que hicieran de la conexión pasional con la pintura formas de transformación singular de la conciencia. Esa es la razón por la cual, en el tipo de representación que movilizaba el arte simbolista, las escenas de la naturaleza, las acciones de los seres humanos y el resto de los fenómenos existentes no eran invocados como representaciones de sí mismos, sino como formas de encarnación de ideales superiores. Una concepción reactiva y programática que plantearon ante los valores del materialismo, el pragmatismo, la verosimilitud y el estudio pormenorizado de lo “natural”, reivindicando la búsqueda interior y en gran parte la verdad universal del espíritu.

Me interesa recuperar este accidental origen simbolista en la obra de Santiago García Sáenz para reconocerlo como una metodología sensible de conexión pasional con la pintura, que replica aquellos principios productivos y formas de huelga directa del simbolismo ante el imperativo de la realidad, aunque en este caso particular, desde su privilegiada conexión religiosa que también parte de reconocer “la existencia visible” como una expresión de insuficiencia absoluta frente a la imagen sagrada de lo verdadero, es decir, la palabra de Dios. Pero de la misma manera, quiero hacer valer este instante conmovedor en su *archivo sentimental*, como una conexión que contextualizará el largo camino de su inadecuación técnica, una diferencia formal que será, junto con su espiritualidad, uno de los rasgos más característicos de su trabajo. Entonces, de la misma forma en que Arthur Rimbaud dentro del Simbolismo fue conocido desde su temprana edad como alguien que buscó la *alquimia del verbo* a través del desorden del sentido, me interesa pensar la conexión pasional de Santiago García Sáenz con la pintura en una clave semejante pero al mismo tiempo particular, es decir, me gustaría invocarlo como un artista que buscó a través de una inadecuación ingenua la alquimia de la pintura, esto es, un puente torcido hecho de imágenes hacia las emociones sagradas y las ideas supremas del amor de Dios.

## INADECUACIÓN INGENUA

Fue a partir de su adolescencia cuando Santiago García Sáenz comenzó a sentir la incomodidad de su inevitable diferencia. Un sentimiento opresivo de encierro comenzaba a tomar lugar en su intimidad ante la mirada de otros. Pero especialmente en el proceso de su educación formal fue cuando experimentó el mayorconjunto de dificultades que no solo se expresarían en la capacidad precaria por forjar una vida social como adolescente en la ciudad de Buenos Aires, sino también en su práctica como un incipiente artista. Al respecto, García Sáenz recuerda: “Al no dibujar como los demás, me hacían sentir que dibujaba mal. El resultado era que terminaba desaprobado o con las materias a Marzo (...). Años después, en la Facultad de Arquitectura, me pasó lo mismo. Pero, gracias a Dios, dibujaba diferente. Era diferente, y lo sigo siendo. Y asumir ser artista, ser diferente, está claro, no es una tarea fácil, aunque después de todo, creo que en eso está la sal de la vida” (García Sáenz, 2005).

Allí, cuando su cuerpo y su mente se sentían prisioneros, la fantasía era el único camino para su libertad. Una libertad que buscó a través del dibujo y la pintura, diferencialmente potenciada por el profundo apego emocional que sentía por la vida campestre y el contacto directo con la naturaleza. Su anhelo, cuenta en primera persona, era el verano, el calor, el mar, los caballos, su vida familiar y la intimidad de su silencio en el deambular campestre. Es ahí donde encontraba su paraíso: “El aire del campo era lo único que me calmaba cuando me sentía atormentado o me atormentaban” (García Sáenz, 2005). No es un detalle menor, incluso, que eventualmente el galpón de “Namuncurá” en una de las estancias de la familia se haya convertido en su lugar de trabajo, donde además de pasar gran parte de su tiempo refugiado, pintó sus primeros cuadros y recibió del gauchaje local sus primeras devoluciones críticas.

Los efectos adversos de su diferencia, como veremos, no solo se hicieron presentes durante su crecimiento, sino que lo acompañarán a lo largo de su carrera. De hecho, cuando comenzó a trabajar como artista plástico, incluso él mismo recuerda que padeció nuevamente los efectos de los prejuicios del entorno, al cual soñaba pertenecer. Especialmente de aquellos que se llamaban a sí mismos “modernos”. Así sucedieron sus primeros años en el oficio, rechazado en premios, duramente criticado por especialistas y directores de museos, pero, ante todo, sospechado por la extrañeza de su anacrónica devoción espiritual y la infantil debilidad de sus trazos, que poco tenían que ver con aquel momento de la historia del arte local, moldeado por las resonancias del imperativo extrovertido del conceptualismo y la fijación sobre las materialidades descarnadas del cuerpo (Constantin, 2006). Quizás sean estas primeras marcas en su carrera las que puedan explicar el lugar extraño que hasta ahora ha ocupado su producción en la historia del arte argentino, o incluso, los movimientos ambivalentes que su carrera registra, alternando momentos de profusa productividad y un reconocimiento ahogado, que siempre lo expuso a una economía de visibilidad difícil de descifrar.

En medio del proceso de institucionalización del terrorismo de Estado, es decir, en medio de un clima social hostil, marcado por la incertidumbre del temor, García Sáenz comienza a tomar clases de pintura, rompiendo el molde que le imponía su dedicada carrera universitaria. A partir del año 1975 comenzó a estudiar primero con David Heynemann y, poco tiempo después, con José Manuel Moraña. Si bien García Sáenz en su biografía personal honra insistenteamente las lecciones tomadas de sus maestros, es interesante observar la sugerente obstinación con la que siempre resistió toda forma de señalamiento o modulación que intentara domar el cuerpo de su figuración. Por un lado, aunque en su obra la conexión con el paisaje y la naturaleza fueran centrales, sentía que reducir su pintura al estudio de las flores era insuficiente. De la misma manera, y aunque lo intentará, el trabajo pictórico meramente con manchas, incluso luego de haber descubierto con fascinación el trabajo de Jackson Pollock, lograba aburrirlo rápidamente. Por esa razón, luego de exhibir en el año 1977 en la Galería Lirolay este conjunto de piezas que llamó *Geometría poética*, enseguida retomó el dibujo, porque “volvía siempre a la figuración” (García Sáenz, 2005). Una figuración que, también vale reconocer, si se veía influenciada por el respeto, la admiración y la selección cuidadosa de sus interlocutores, guías y fuentes de inspiración. Por eso, no es de extrañar que en distintos momentos de la obra de García Sáenz podamos observar los encuadres García Sáenz podamos observar los encuadres fantasmáticos o la pincelada cargada

de Moraña y Heynemann, el misterioso erotismo y la proporcionalidad incómoda de los cuerpos de Balthus, la superposición de planos y la experimentalidad cromática de aquellas narraciones bíblicas en la obra inclasificable de Chagall y, por supuesto, la espontánea gestualidad de la pincelada de Figari en sus irremplazables registros históricos de la vida popular de las comunidades afroUruguayas.

La pureza, el impulso lírico, la probidad, la resistencia al conocimiento técnico, las relaciones entre color y forma sin complicaciones profundas, la simpleza de la figura y especialmente el predominio de lo espiritual es lo que usualmente permite el uso de la expresión “ingenua” para significar la particular pintura de García Sáenz, y me gustaría detenerme por un momento en esta característica para explicar por qué incluso aquí emerge obstinadamente la persistencia de su diferencia inadecuada.

En 1963 en Buenos Aires las artistas Leonor Vassena, Niní Gómez Errázuriz de Paz y Niní Rivero inauguraron la galería El Taller, dedicada a exponer obras que supusieran una conexión relativamente estable con lo que, en conjunto con el trabajo ensayístico de Manuel Mujica Láinez, empezó a llamarse “arte ingenuo”. A través de su trabajo como crítico, en el año 1966 Mujica Láinez reunió todos aquellos textos producidos en torno a esta iniciativa y confeccionó una pequeña publicación que la editorial Viscontea editó como parte de los fascículos *Argentina en el arte*. En su ensayo central, titulado casi a modo de manifiesto “La pintura ingenua”, pueden encontrarse desplegadas todas aquellas características que definen este estilo *negativo*, es decir, un conjunto de producciones cuya proximidad no estaba dada formalmente más que por la ausencia de una técnica industrial y una actitud consciente en torno a ello: “una reunión de raros pájaros, individualísimos, siempre capaces de desmentir las generalidades que el autor bosqueja” (Iglesias, 2018).

Si bien la pintura de García Sáenz, insisto, pareciera poder ser incluida en esta pequeña genealogía, que por aquella época celebraba con alegría la “omisión de los dilemas de la perspectiva, la composición, el claroscuro, resistiendo a la tentación de profundizar con orden académico el dominio de la materia” (Mujica Láinez, 2018) para así conservar el paraíso de la inocencia, es igualmente cierto que plantea una relación diferencial con lo ingenuo. En este sentido, propongo pensar la ingenuidad como un *significante polémico*, es decir, como una categoría estética que articula sensibilidades cuyas economías morales fluctúan de manera circunstancial, pero, especialmente, dependiendo de qué tipo de trayectorias corporales se le asocian.

Por un lado, invocar este adjetivo puede ser una estrategia contraproduktiva que afirme un sentimiento cálido relacionado con la sinceridad, un tipo de rasgo diferencialmente positivo que se cree concentrado en la infancia como una marca previa a la intoxicación abrasiva del lenguaje y los marcos culturales de las formas de desigualdad en las que se inscriben nuestras experiencias sensibles. Es decir, un tipo de adjetivación que nos habla de la prevalencia de las buenas intenciones tanto como del desconocimiento del mal, de un espíritu que se ajusta a la honestidad, a la falta de conocimiento y conciencia profesional, priorizando la expresión sin mediaciones para participar del “clima incorruptible de lo maravilloso” (Mujica Láinez, 2018).

Es importante, del mismo modo, poder observar otros usos de la ingenuidad, especialmente cuando es referida como sinónimo de categorías con una larga trayectoria colonial que la historia del arte aún debe seguir discutiendo, donde aquellas nociones de lo ingenuo, que dan cuenta de una relación incómoda con las cualidades formales de la pintura, que incluye, como hemos mencionado anteriormente, la falta de respeto a las reglas de la perspectiva o el uso de colores sin refinar en todos los planos de la composición y la profunda simpleza homogeneizante de la figura humana, al volverse sinónimo de expresiones como “arte regional”, pero, especialmente, de “arte primitivo”, pasan a formar parte del lenguaje por el cual esa misma falta de capacitación formal o resistencia a los estándares metropolitanos del arte afirma ahora lo antes celebrado como un rasgo negativo que expresa inmadurez cultural, un retraso tecnológico y una sensibilidad exótica que es jerárquicamente reducida a un esfuerzo inútil incapaz de satisfacer las demandas coloniales de la mirada occidental del arte definido por el supremacismo del norte global.

Me interesa pensar, en este sentido, la ingenuidad presente en la pintura de Santiago García Sáenz por fuera de la romantización colonial adultocéntrica, cuya voracidad inspiracional anula dicha emoción como un significante audaz. En su lugar, entonces, me permito reconocer su ingenuidad como una pasión obstinada en su pintura, como un posicionamiento voluntario, como una forma introvertida de resistencia a la industrialización de la técnica y como un modo *queer* de deshacer las formas de control que impone la pureza de la productividad académica en las bellas artes, tanto como una forma frágil de entorpecimiento a las economías coloniales de acumulación simbólica que asocian la experticia, la experiencia y la madurez con la factura occidental.

Es así como, en lugar de abordar la ingenuidad como una condición accidental que subsume al fracaso el deseo por pintar “seriamente”, Santiago García Sáenz logra posicionarla como una expresión voluntariamente incorregible que, lentamente en el discurrir de su obra, opera como una herramienta de representación desde la cual investigar las resonancias sensibles de la historia colonial sobre cuerpos sistemáticamente invisibles; la misteriosa experiencia del cuidado sobre aquellos alumbrados por la estrella de la soledad; su tensa relación con la crueldad industrial de las ciudades; y, especialmente, como un modo de intensidad sensorial capaz de conectar la vulnerabilidad con las formas miasmáticas en las que se hace presente la palabra divina.

## MIRAR Y CUIDAR

Como es bien sabido, los modelos domésticos de producción artística que ponen en valor el amateurismo, la precariedad y los repertorios infantiles ocupan un lugar singular en la historia del arte argentino. Un lugar que por supuesto no ha estado escindido de profundas disputas tanto simbólicas como económicas, pero que sí se ha instituido como un repertorio inevitable, una reserva de cierto autonomismo político y un modo torcido de ofensiva sensible que con frecuencia vuelve a insistir en su promesa significante. En esa genealogía, asociada especialmente al programa curatorial del Centro Cultural Rojas durante los años 90, guiado por el trabajo en distintos momentos de Jorge Gumier Maier, Magdalena Jitrik y Alfredo Londaibere, se puede decir que hubo una orientación hacia los guiones donde la intensificación de afectos menores y sentimientos ordinarios como lo bonito, lo dulce y lo tierno reconocieron la emergencia de vida y belleza allí donde no era imaginable. Hablamos de afectos que circulan por economías de lo bajo, cuyas resonancias sensibles han sido historizadas tradicionalmente como de menor alcance. Estos afectos de menor intensidad, usualmente descartados por su incapacidad constitutiva de portar significados complejos para el diseño de la política, nos dice Sianne Ngai (2012), portan en su lugar la promesa de nuevas formas de relacionabilidad entre los sujetos y los objetos.

Si bien es cierto que parte de la debilidad que se reconoce en la relación entre estas imágenes y emociones tiene que ver con su creciente instrumentalización por las lógicas de la identificación mercantil, la ingenuidad nos ofrece la oportunidad de ponernos en contacto con la realidad a través de experiencias no complejas, liberadas del compromiso moral de la profundidad. Sus texturas se componen de características suaves, personajes infantiles, acciones divertidas, objetos absurdos y pequeñas operaciones humorísticas que, si bien provienen de las esferas de la cultura de masas y de los basureros emocionales que diagraman los régimenes heterocoloniales de las verdades sentimentales de lo político, su aparente incapacidad de confrontación con el poder nos priva de reconocer sus modos diagonales de intervención en la experiencia de vivir una época.

Estas formas proponen experiencias afectivas que, además del efecto relajante que producen, nos recuerdan nuestra capacidad de amar, devolviéndonos la posibilidad de comunicar afecto, de expresar preocupación y, especialmente, de proteger aquello que nos hace bien. La conflictividad de su corporalidad a veces diminuta y la infantilización que las caracteriza, nos dice Ngai, en lugar de definirlas como imágenes sentimentales no operativas para el arte en mayúscula, nos recuerdan, una vez que se hacen presentes en nosotros, de su papel protagónico en la producción de deseo de cuidado y protección: una tarea históricamente no reconocida, cuya importancia es sustancial para la posibilidad y la reproducción de la vida. Es así como estos repertorios plagados de ternura y cubiertos por el sueño de la calidez nos hablan de la potencia de la fantasía en el trabajo de reconocimiento amoroso entre seres humanos y otras formas de vida (in)orgánicas que componen sus universos de sentido. Su aparición nos demanda ayuda, nos moviliza empatía, nos pide cuidado, nos demuestra capaces de escuchar eso que pide afecto, por tanto también nos recuerda que podemos protegerlo para garantizar la experiencia de una vida en común. Una actitud que en el universo de sentidos de Santiago García Sáenz puede parecerse al ejercicio servicial que moviliza el estado profundo de su conciencia espiritosa ante “los más lastimados”.

Con el regreso de la democracia la vida cultural de Buenos Aires sufrió una transformación radical que, a pesar de haberse iniciado con un despliegue de iniciativas *underground* durante los últimos años de la dictadura militar, solo se vería realmente intensificada a partir de la decisión política del gobierno de Raúl Alfonsín por poner en marcha un plan (insuficiente) de reconstrucción pública de la vida cultural en el país. En ese marco se puede contextualizar la reactivación institucional del campo de las artes visuales que incluyó la proliferación en aumento de concursos, becas, viajes, la apertura de nuevas galerías, la normalización de pequeñas actividades en talleres, pero especialmente la reconstrucción de la vida social en torno a las prácticas artísticas. Un proceso que Santiago García Sáenz vivió en simultáneo con su incipiente independencia familiar, tanto como con el acceso a sus primeros trabajos en el campo del arte contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires, gracias a su estrecha relación con Ruth Benzacar. A pesar de las “buenas noticias” que, después de tanto tiempo, comenzaban a fortalecer su confianza como un artista joven parte de un circuito visible, hacia el año 1985, tanto su dedicación en dicha galería como los efectos no deseados de su inmersión absoluta en la noche porteña que acompañaba, comenzaron a preocuparle y paulatinamente dieron lugar, otra vez, a una sensación de encierro con la que rompería rápidamente. Esta sería la razón por la cual daría comienzo a una serie de viajes que transformarán su pintura durante los últimos años de aquellos adictivos ochentas, hacia el doloroso golpe de realidad que significarían los primeros años de una nueva década por venir, especialmente para aquellos amigos que había forjado en el campo del arte argentino.

A pesar de las complicaciones que lo atormentaban durante aquella época, que él mismo definió como “desordenada” (García Sáenz, 2005), produjo dos de las series más relevantes de su obra pictórica. Por un lado, *Te estoy buscando América* (1987), una así llamada *alegoría del continente* en la que selló con intensidad su vínculo emocional y técnico con la historia de las representaciones aborígenes luego de sus viajes por las provincias de Tucumán, Jujuy y Salta, y países limítrofes como Bolivia y Paraguay. En estos viajes, muchos en compañía de Liliana Maresca, con quien desarrollaría una amistad profunda que tomaría forma de muestra en el año 1990 en la Galería

Centoira, Santiago García Sáenz despidió por completo aquellas influencias transitorias del expresionismo iridiscente que le recordaba con pesar, y quizás con algo de culpa, a la noche porteña, y se sumerge por completo en la construcción de escenas multitudinarias donde investiga la vida en común de pueblos obliterados por el ruido ensordecedor de las urbes, muchas veces representadas a distancia como fríos muros industriales de uniformidad sensible.

En estas pinturas es donde vemos entrelazarse lenguajes corporales que implican el curso de la festividad, el romance, la solemnidad espiritual y la vida campestre con la presencia viva de una mirada celestial que cobra forma en la rostrificación del sol como una luz testigo que vuelve visible la persistencia de lo vivo; un motivo que con el tiempo volverá cada vez más frecuente su irrupción eléctrica. Se trató de un conjunto de piezas donde una atmósfera cálida como un tejido artesanal envuelve todas estas formas coloridas de organización social que se despliegan sobre el plano pictórico sin relaciones coherentes en términos de perspectiva. Allí, cielos, pastizales, árboles, selvas, animales, danzas, primeros planos de rituales en curso y perspectivas aéreas de historias locales que se desenvuelven en simultáneo dan cuenta de cómo su pintura incorpora una narración que olvida voluntariamente el imperativo de la estructura académica del cuadro para, en su lugar, proponer la convivencia de tiempos partidos y un sentido manchado o abigarrado de la experiencia. Un tipo de figuración también definible en palabras de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2018) como *ch'ixi*, concepto-metáfora que toma de la filosofía aymara para nombrar la experiencia del mestizaje descolonizado, en tanto muestra una forma de reconciliación imposible entre fragmentos de un cuerpo social manchado por la violencia estructural y su amorosa y obstinada supervivencia. Lo que vemos finalmente en esta serie es la emergencia de un registro particular que de allí en más acompañará la producción de Santiago García Sáenz, donde la inocencia desgarbada de estos cuerpos abigarrados de tonalidades manchadas expresan la convivencia conflictiva de rasgos contradictorios, especialmente con la historia, con la ciudad y entre sí, que no se resuelven, sino que incluso resisten productivamente al imperativo de la síntesis en el propio espacio de la pintura.

A partir de los años 90 el ritmo de producción de García Sáenz parece acelerarse como nunca antes. Sus repetidas visitas al Paraguay, su profunda amistad con Carlos Colombino y especialmente el trabajo crítico que este artista, junto a otros colegas, hacían en el Museo del Barro, afirmaron un sentido de legítima contemporaneidad en su obra que intensificó aquellas direcciones que sus viajes por el norte de Argentina habían revelado como posibles: figuras suavizadas por una inocencia extraña, trabajadas en la intensa calma del color, cuyas historias se revelaban simultáneamente ante la presencia de un misterioso sentido de divinidad atmosférica, ahora visitaban escenarios en ruinas de la historia jesuítica. Una etapa que él mismo denomina como el resultado de un *viaje mágico*, donde la cercanía de Dios era inigualable.

Pero también fue en ese mismo año cuando empiezan a intensificarse de igual manera los efectos de la crisis del sida aún en curso, un hecho que en su propio relato, aunque no de manera explícita, es invocado como una presencia constante que le revela la crueldad de la pérdida y la urgencia por el cuidado de otros en necesidad. Es así como deciden junto con Liliana Maresca en ese mismo momento ir como voluntarios para acompañar a distinta clase de enfermos en el Hospital de Clínicas. Uno de aquellos días en donde García Sáenz solía visitar a un hombre cuyo accidente de trabajo lo había dejado prácticamente inmovilizado, una enfermera lo retuvo "hasta que terminaran de desinfectar la sala" (García Sáenz, 2005). Al asomarse por la puerta, comprobó que dentro del cuarto no había nadie, excepto colchones enrollados y un amigo angustiado mirando de espaldas hacia afuera mientras lloraba contándole cuánto tiempo lo habían dejado solo a pesar de sus gritos. Allí, ante esa imagen desoladora, fue cuando surgió en su interior el primer cuadro de la serie Cristo en los enfermos, sin duda la serie de pinturas más impactantes en su trayectoria.

En una conversación con Inés Katzenstein en el año 1997 García Sáenz le comenta que "Cristo en los enfermos es una serie que me sirve para dar un agradecimiento a Dios, al afecto de la gente y a aquellos amigos que quedaron en el camino de la vida. Y así, intentar ayudar a que el dolor no sea gratuito: estoy convencido de que el dolor tiene que servir para construir" (García Sáenz, 2005). Algo que se volverá visible a partir de la repetición seriada de este motivo y punto de vista, cuando aborde lo que él mismo define como los efectos devastadores de la participación argentina en la Guerra de la Triple Alianza en sus próximas visitas a Paraguay. Así es como aquella commovedora imagen no solo buscaba representar la fragilidad del cuerpo convaleciente, sino que empujaba sus sentidos hacia formas de involucramiento emocional que despertaran justas preguntas por la urgencia de reparación, justicia y, especialmente, cuidado. La serie de Cristos enfermos en las ruinas jesuíticas mezclaba "la historia con el dolor de la historia" (García Sáenz, 2005) y, aunque su motivación principal era hacer de aquellas pinturas una forma de pedir perdón, también actuaban como una demanda temblorosa, no violenta pero decidida, por responsabilidad política.

Existe algo imposible de obviar: es muy difícil trabajar sobre el dolor. Principalmente porque ante su presencia se impone el silencio. Un silencio que brota como manifestación del control social que existe sobre qué tipo de emociones pueden ser públicas y cuáles necesariamente deben aparecer mediadas por distancias simbólicas que suavicen su significación frente a la mirada colectiva. Es ese mismo silencio que Audre Lorde en sus *Diarios del Cáncer* (2008) reconoce como una herramienta que nos separa y que nos priva del poder. Una geografía a la que somos empujados por el disciplinamiento social que nos prohíbe hablar públicamente sobre lo que duele, sobre lo que cuesta, sobre lo que vibra por la fuerza de lo frágil. Transformar el silencio en lenguaje y acción, nos cuenta, le sirvió personalmente a Lorde para inscribirse en una narrativa capaz de sortear las fronteras privativas del cuerpo doliente

doliente exponiendo de manera colectiva la crudeza del miedo, la adrenalina de la finitud, pero, sobre todo, productivizando críticamente la ira y la impotencia que ella misma sentía ante la pausa obligada a la que su cuerpo se rendía en el proceso quimioterapéutico, luego de su mastectomía y en el curso emocional de aprender a vivir con cáncer como su diagnóstico. Pero en el trabajo incansable de autoexploración de sus propias intensidades y limitaciones, Lorde no se restringía a la exposición dramática de su propia herida. En su lugar, la poesía y la práctica política la impulsaron a reconocer la capacidad de construir un sentido compartido de aquella experiencia tan misteriosa que implica el dolor corporal, sus resonancias en la vida afectiva inmediata y la capacidad de transformación que implica la autorrevelación de su disonancia una vez que supera los cercos del dominio moral. “Tu silencio no te protegerá” (Lorde, 2008), afirmaba con la fuerza de un rayo, para insistir en que la manera de sobrevivir a la restricción sensible que pone en marcha el enmudecimiento del dolor es a través de procesos imaginativos que participan de la intensificación de la vida y el crecimiento colectivo.

Cuando hablamos del dolor corporal como una experiencia privada, hacemos referencia a todas esas dificultades que nos ofrece en términos de representación. A todas sus restricciones comunicativas y, especialmente, a su incapacidad de ser transferible. Si bien la sensación de disgusto, los sentimientos negativos y las texturas incómodas que acompañan la experiencia del dolor se viven de forma subjetiva a través del registro corporal, Sara Ahmed (2015) nos recuerda que su reconocimiento implica necesariamente formas complejas de asociación entre sensaciones y otros tipos de estados emocionales de carácter social. Reconocer dicha característica en la experiencia del cuerpo que duele implica dar cuenta de que el dolor diagrama relaciones de proximidad y distancia que organizan nuestra vida en tanto vuelven reales las superficies que nos dan entidad, materializando las fronteras desde las cuales tocamos y nos toca el mundo en sus más amplios sentidos. El dolor, entonces, forma parte de ese lenguaje social que escribe las impresiones que otros dejan sobre nosotros, fabricando sensaciones que nos invitan a reconocernos o interpretar la memoria que deja lo que nos rodea en nuestra propia experiencia corporal. Es cierto que las sensaciones de dolor pueden reorganizar los cuerpos al acurrucarlos o estremecerlos, pero dichos movimientos no los desconectan efectivamente de lo real, sino que los vinculan con el mundo de otra manera, porque a pesar de que la experiencia del dolor se describe como privada, esa privacidad está ligada a la experiencia de ser con los demás.

Y ese ser con los demás en la pintura de Santiago García Sáenz no recae en el ofrecimiento victimista del dolor, o la exposición descarnada del abandono para su consumo inspiracional, revictimizante y disciplinador; un tipo de pasión miserable en la que ha insistido la historia del arte al comercializar globalmente con la fragilidad de los cuerpos gays seropositivos. Aquí, la representación serializada de la fragilidad del cuerpo, por un lado, devuelve un sentido esperanzador de García Sáenz, quien convencido en la expresión del amor divino de su espiritualidad, observa la lealtad infinita de su Dios en los más necesitados, pero, de la misma manera, devuelve sin querer una pregunta ética sobre quien observa el curso de esa soledad. ¿Quiénes somos los que estamos de este lado de la habitación? ¿Qué estamos haciendo, o qué podemos hacer quienes aparecemos, como García Sáenz supo encontrarse a sí mismo, en el umbral del dolor ajeno? Por esta razón, insisto en el señalamiento de Ahmed, por desmoralizar la experiencia del contacto con el dolor de otros, para pensar los efectos conmovedores de esta serie, donde nuestra mirada no solo se enfrenta ante la construcción de una imagen que narra la capacidad expresiva del dolor, sino que nos ofrece la humilde oportunidad de construir, a partir de la veloz empatía que produce su frágil figuración, marcos de referencias experienciales que subsanen su incertidumbre y su soledad programada como destino.

## SANTI, POR FAVOR, NO PIDAS PERDÓN

En el año 1989 Susan Sontag publicó *El sida y sus metáforas*, una relectura crítica sobre los modos de representación de dicha pandemia, alumbrada por las conclusiones que en un texto anterior había hecho en torno a los usos instrumentales de los imaginarios punitivos de la enfermedad, especialmente de la tuberculosis y el cáncer. En su primer ensayo, del año 1977, el propósito de Sontag fue un esfuerzo por objetivar críticamente su experiencia como una persona con cáncer y analizar delicadamente los discursos sociales y las emociones movilizadas públicamente en torno a la enfermedad. Así fue como expuso la utilización coercitiva, el abuso estratégico de su psicologización y los procesos por los cuales la enfermedad transformaba a los sujetos, sus cuerpos y las relaciones afectivas con su entorno. Su objetivo principal, por supuesto, no era desmentir la seriedad de su enfermedad, pero sí desmontar la industria explotativa que paulatinamente hizo de esa experiencia una tecnología de control que movilizaba economías extorsivas del castigo, la vergüenza y la culpa.

Uno de los aportes más importantes de su estudio es la sistematización de lo que ella denomina la *metáfora militar* para describir los mecanismos por los cuales los cuerpos enferman. Ella identifica a lo largo de ambos textos que a partir de principios del siglo XX, especialmente en torno a la Primera Guerra Mundial, y gracias al invento del microscopio, el lenguaje bélico se convierte en la lengua franca para pensar las interacciones de los cuerpos y su fragilidad: los microorganismos son “enemigos”, su lógica es el shock de la “invasión” imprevista, o el lento despertar del “infiltrado”, ante los cuales nuestro sistema inmunológico activa sus “defensas”. Esto, que surge como una

síntesis entre la industria de la guerra y el desarrollo científico, comienza a desparramar sus sentidos sobre otras instituciones públicas a lo largo del siglo: tanto el Estado, los medios de comunicación y la cultura de masas comenzarán a operativizar nociones de salud que imaginan al cuerpo como un territorio puro, sujeto a la posibilidad del daño solamente desde el exterior. Así es como Sontag sitúa la emergencia de una imaginación punitiva que yuxtapone los efectos de la ambición imperialista, la vigilancia paranoica sobre la filtración ideológica y el temor ansioso ante lo que podrían suponer las victorias de los procesos independentistas contra el orden colonial en el mundo.

Si bien avanzada la década de los años 80 se había vuelto moneda corriente el llamado colectivo a “declararle la guerra” a la enfermedad de turno, entre ellas la sífilis, la tuberculosis, el cáncer, pero también las así llamadas enfermedades sociales como la pobreza, la migración ilegal y el uso de drogas, la irrupción del VIH/Sida articuló un nuevo escenario global para la actualización de repertorios estigmatizantes de la vulnerabilidad del cuerpo enfermo y los usos instrumentales de su dolor. A partir de los procesos de responsabilización revictimizantes que la autora había discutido sobre los enfermos de cáncer en su primer ensayo del 77 supo crear una *cartografía de la culpa* que incluía el análisis moralizante del merecimiento como una técnica de disciplina subjetiva que justificaba la enfermedad por determinados rasgos de la personalidad: se decía que los enfermos de cáncer eran víctimas de la rebeldía de su propio cuerpo por su inexpresividad por la dificultad de exteriorizar el enojo, pero, sobretodo, por reprimir su deseo sexual.

Por su parte, años más tarde, Sontag reconocerá que al VIH/Sida se le aplica una doble metáfora: comparte con el cáncer el carácter culposo de la invasión en tanto microproceso, pero en cuanto a la transmisión, comparte con la sífilis la antigua metáfora de la “contaminación” derivada por los flujos de sangre y otros fluidos corporales. Un dato no menor para pensar la diferencia subjetiva radical que produjeron los modos de estigmatización de la instrumentalidad culposa de estas metáforas. Si para Sontag el cáncer se vivía como una traición del propio cuerpo o como una reacción interna, el VIH/Sida se asociaba a la vergüenza de cargar con la enfermedad por la culpa de haberlo adquirido. Es decir, a diferencia del cáncer, que reduce el cuerpo a la impotencia de una aparición no programada, la mayoría de las personas afectadas por el VIH/Sida sabían o creían saber cómo lo habían contraído. Lo que significaba en términos sociales que aquellos cuerpos enfermos confirmaban de alguna manera su pertenencia a un “grupo de riesgo”, es decir, a una comunidad de parias, desviados sexuales y drogadictos que expresamente eran reconocidos por este tipo de prácticas socialmente desaprobadas.

La relevancia de este texto hasta el día de hoy no pierde vigencia, dada su capacidad por explicitar de qué manera afectos e imágenes trabajan en el proceso social de significación de las enfermedades y en la distribución desigual del cuidado. Pero también la importancia de este texto se debe a su devenir terapéutico: su principal interés fue desmoralizar las imágenes que se asocian a los estados enfermos del cuerpo y evitar así la profundización del sufrimiento humano.

Queda muy claro que los primeros años 80 para Santiago García Sáenz fueron años de una extraña alegría asociada con su creciente participación en la escena del arte contemporáneo de Buenos Aires, pero también de un incómodo conflicto con los excesos que trajo aparejada dicha entrega indiscriminada a los placeres de la noche. Él mismo explica el tránsito de estos años oscuros de la siguiente manera: “Pasé de un lenguaje expresionista exacerbado a una pintura más calma, más sosegada. Para esta transformación fue determinante la decisión de no pintar de noche; a la noche la mente funciona de otra manera. Así, fui recobrando la expresión en un sentido más plástico y perdiendo la necesidad de ‘vomitar’ mis sensaciones” (García Sáenz, 2005).

Es que, sin duda, aquellas pinturas de coloridos cuerpos desnudos, conectados por la vibratilidad excesiva de sus contornos rápidamente pincelados exponían situaciones en las que el homoerotismo, sexo, consumo y fiesta eran indistinguibles, en un registro similar a los primeros trabajos de Marcelo Pombo y a los collages de Alfredo Londaibere, donde el *dripping* como técnica podría pensarse como una lengua sexuada en común que demostraba su intensidad sobre objetos culturales desclasificados, imágenes hasta ese momento prohibidas y prácticas corporales patologizadas que devoraron con impaciencia los primeros años del destape cultural. Pero lo cierto es que no todos los cuerpos respondieron de la misma manera ante el llamado y la oferta de aquella intensa apertura de los sentidos una vez recobrada la posibilidad democrática. Y Santiago García Sáenz fue uno de los tantos jóvenes artistas que necesitó quebrar con los guiones de una vida en curso, que terminó convirtiendo la experimentación desenfadada de su deseo en una tormentosa pérdida de control. Fue así como, años después, aferrado a las revelaciones divinas que brotaban de sus viajes y conectado con la profundidad de su trabajo como un artista religioso, como por ejemplo su involucramiento en la construcción del altar y el mural que representaba el Vía Crucis de la Iglesia de Santa Cecilia en Villa Udaondo, en la provincia de Buenos Aires, García Sáenz encontrará reparo y una poderosa sensación de renovación espiritual. Una nueva oportunidad, un nuevo llamado a la posibilidad de la vida.

Si bien es prácticamente imposible no pensar este abandono voluntario del *underground* y su consecuente lenguaje formal como un modo de refuncionalización social forzoso, me interesa observar los modos en que la historia del arte, al reproducir dichos marcos de legibilidad de aparente consistencia sobre las biografías de artistas como García Sáenz, puede replicar aquellos sentidos que Susan Sontag observaba en el funcionamiento moralizador y punitivo de la enfermedad en los cuerpos positivos. Es decir, es cierto que el mismo García Sáenz expresó de qué forma reconectarse con la práctica católica de alguna manera “lo salvó” espiritualmente, manteniéndolo protegido durante los peores años en los que vio a muchos de sus amigos partir. Pero también es cierto que esa transformación en

sus modos de vida, ese tránsito que él dibuja “de la noche a la mañana”, no implicó necesariamente el abandono ni la clausura de sus deseos inadecuados o la búsqueda permanente de experiencias intensas que desordenaran de alguna manera el régimen normado de lo sensible, un compromiso persistente en la totalidad de su trabajo. Algo de esto queda dicho cuando en su biografía afirma que: “Si en un determinado momento, durante principios de los 80, mi obra era *underground* –hacía una pintura muy expresionista y también algo así como “performances” con disfraces–, creo que hoy mi pintura sigue siendo marginal, aunque pinte de manera tradicional. No solo por la temática sino por mi actitud frente a la obra, porque siento que pintar es lo único que puedo y que quiero hacer” (García Sáenz, 2005).

En su afán por volver inteligibles los modos en que los afectos determinan las formas de contacto en que los investigadores abrazamos historias de vidas *queer* en el pasado, Heather Love (2007) ha notado que una gran cantidad de estudios contemporáneos están produciendo conocimiento sobre episodios y fragmentos de aquellas historias, pero multiplicando lo que ella describe como afectos espectacularizantes que, de manera triunfalista e idealizante, dejan representaciones e imágenes de nuestro pasado completamente vaciadas de cualquier grado de complejidad histórica. Las aproximaciones que se sostienen desde estos diálogos movilizados por afectos positivos o afirmativos, comenta Love, alimentan la reproducción de *imágenes cicatrizadas* de la historia, promoviendo en el presente sensaciones de rectificación y resolución que no se adecuan con la complejidad vigente de las vidas *queer*, ni con la inconsistencia, errancia y opacidad desde las que aún alteran los sentidos de la normalidad sociosexual.

Por último, me interesa recuperar esta observación, como una crítica directa con los modos en que ha sido instrumentalizada la espiritualidad de García Sáenz como una respuesta desexualizante y conservadora ante la presencia de una enfermedad basada en la estigmatización del deseo, que convierte en peligro todo acto sexual salvo los que están asociados a las exigencias héterorreproductivas de la monogamia capitalista. La obliteración de todas aquellas pequeñas formas en su obra donde sobrevive su relación obstinada con la inadecuación técnica; las representaciones homoeróticas que narran la soledad, el deambular, el martirio y el sacrificio del cuerpo masculino; y especialmente, la herencia lisérgica de los planos rebatidos tanto como de las apariciones divinas y los raptos de luminosidad salvaje en escenarios periféricos humedecidos por la peligrosidad miasmática de la tensión atmosférica crítica de la urbanidad, forman parte de una mirada sesgada que afirma simbólicamente los procesos culpógenos y psicologizantes de una cicatrización forzada de la diferencia sexual como un modo de normalización ante la vergüenza social que implicó su cuerpo enfermo. Desestimar la carga deseante de su pintura ante la insistencia de su figuración ingenua o el profundo compromiso de su espiritualidad entorpece reconocer los modos en que el deseo, el sexo, el placer y la pasión pueden seguir siendo factores de exploración en el mundo y formas de conexión intensa con lo vivo.

La potencia *queer* de su pintura, entonces, no pasa necesariamente por la visibilidad explícita de su diferencia sexual, pero sí por el uso perverso de afectos minoritarios, repertorios infantiles y estrategias amateuristas, en tanto la perversión es entendida aquí como una forma de desviación voluntaria de todo alineamiento recto de su utilidad, aparición y significación. Tal como insiste Sara Ahmed (2019), los *usos queer*, presentes en el trabajo pictórico de García Sáenz, se refieren a los modos en que usamos cosas o cuerpos de una manera en la que no fueron pensados, o con una finalidad que es muy distinta a la que se les ha asignado originalmente en el proceso cultural de construcción social de su significado. En ese sentido, la experiencia poética de su inadecuación, su anacronismo temático o su figuración aniñada, en lugar de ser inconsistentemente concebidas como el origen del relativo fracaso en su inclusión al canon de la historia del arte argentino contemporáneo, pueden ser entendidas como usos potencialmente torcidos de su diferencia que obstinadamente activaron, en el espacio pictórico, alianzas con devenires minoritarios mediante afectos desvalorizados socialmente que revitalizan saberes sometidos que constantemente, en el curso de su trabajo, han insistido en ese origen conflictivo contra la domesticación normalizante de lo sensible que impone la urgencia de lo real por sobre el misterio de los saberes ideales, es decir, esas formas de conocimiento que están más allá de lo que reconocemos como nuestro rostro, nuestra identidad y nuestro cuerpo.

La exagerada devoción divina sobre la que orienta su pintura, una vez que renunciamos finalmente al prejuicio que nos priva de escucharla considerándola como un obstáculo inmaduro de insuficiencia profesional o el resultado de un proceso moral de normalización sexual, puede hablarnos de Santiago García Sáenz como una sensibilidad fugitiva que rechaza, resiste y reniega voluntariamente, desde su suavidad característica, de las demandas de rigor, excelencia y productividad de los modos tradicionales, obvios o necesarios en los que acontece lo real, ofreciéndonos formas críticas, insospechadas y sorprendentes de cómo se puede estar presente en el mundo, junto a otros, de una forma maravillosamente sensible, casi sagrada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2019). *What's the use. On the uses of use*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Constantin, M. T. (2006). Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985. En Catálogo de exposición *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985* en Imago Espacio de Arte (18 de abril - 9 de junio de 2006), Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- García Sáenz, S. (2005). *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía*. Buenos Aires: Editorial Argentina.
- Iglesias, C. (2018). Ilusiones y espectros de Manuel Mujica Lainez al hablar de "arte ingenuo". En Mujica Láinez, M. *La pintura ingenua*. Rosario: Ivan Rosado.
- Lorde, A. (2008). *Los diarios del cáncer*. Rosario: Hipólita Ediciones.
- Love, H. (2007). *Feeling Backward: Loss and the politics of queer history*. Cambridge: Harvard University Press.
- Moréas, J. (1886). Le Symbolisme. *Le Figaro Littéraire*, 18.
- Mujica Láinez, M. (2018). *La pintura ingenua*. Rosario: Ivan Rosado.
- Ngai, S. (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sontag, S. (2012). *El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## A SACRED DEVIATION

by Nicolás Cuello

### A DIVINE ORIGIN

*Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía* [Guardian Angel: 50 Years of Sweet Company] (2005), the autobiography-catalogue artist Santiago García Sáenz wrote on his own work, reconstructs a deeply meaningful image of the origin of the artist's affective relationship with painting. In 1960, before García Sáenz knew how to read or write, he started going to the Instituto Santa Ana de Bellas Artes in the Bajo Belgrano neighborhood of Buenos Aires to prepare for first communion. There, a Piemontese nun and ceramicist taught him, and his cousin Inés, catechism using Italian images. Those images laden with celestial messages educated the eye and sensibility of that small boy, as did a version of *Historia Sagrada* "divine" gift from his aunt—illustrated by French writer and painter Maurice Denis known for his ventures into the symbolist movement. Those Italian images and that book left a permanent mark on his relationship with painting.

Having artists like Denis illustrate religious books was part of a strategic cultural opening useful to both Christianity and the publishing market beginning to blossom in Europe in the nineteenth and twentieth centuries. The idea was to reactivate the circulation of biblical stories, to bring them to new audiences. That required, among other things, looking to the illustrative work of artists not conventional for religious art. But given those artists' formal unsuitability to the task and the licenses they defiantly took regarding the image-text hierarchy that served to justify these books' very existence, those volumes of *Historia Sagrada* became genuine artifacts to display a set of graphic ideas. Insofar as the illustrations moved further and further away from biblical stories, they offered new representations of spirituality, mercy, sacrifice, and—mostly—passion.

With the passage of time, and considering the intensity of his life, it is not hard to understand why that book had such an impact on Santiago García Sáenz's art. He was surprised to recall that "When, almost thirty years later, I was making religious paintings, I looked for the book only to discover that my memory had already found it. Unknowingly, I had painted, and would continue to paint, images tied to what I had read and seen as a child on its pages. *Historia Sagrada* had turned into a pretext for my paintings, for my landscapes, cities, skies" (García Sáenz, 2005).

That memory is, I think, important. Not because it is a visual reference that would, by dint of imitation, shape his work as an artist in terms of formal procedures or construction logics for rendering the pictorial space, but rather as the involuntary beginning of an *archive of feelings*. *Historia Sagrada* was one of a set of cultural texts, images, and objects that, together, draw the parameters of feelings and emotions capable of describing the intimacy of his life and social relations (Cvetkovich, 2018). They describe, that is, *the sacred history of his painting*.

Though it was mostly a literary movement, symbolism had repercussions for the visual arts, especially for the work of young artists from France and Belgium. In Jean Moréas's manifesto published in 1886, he called the movement an "enemy of education, declamation, wrong feelings, objective description." Those words represented the sentiments of a broad group of provocative artists who were tired of realism, of the rapid canonization of impressionist painting as the new way of seeing. Symbolism is usually seen as a reaction against something, that is, as a language in direct conflict with the palpable bonds of naturalism, which held everyday reality to be greater than "ideal abstractions." Before that excessive empiricism borne out in tedious technical studies of outdoor composition and inexorable devotion to the law of the real, the Parisian youth of the day opted for spirituality, imagination, and dreams. Those terrains, they held, could reactivate the possibility of flight and the intensity of the senses. They shamelessly reproduced their abuse of drugs, underground sexualities, and Satanism. Their works attested to the subjective effects of tragic lives steeped in pain, defenselessness, wandering, and self-destruction.

With sensory disarray and a vibratility uncomfortable with the forms fine art academicism had seized to draw the bonds of the imaginable, symbolists doggedly pursued excess. Through excess, they would be able to capture stirring absolute truths that turned passionate connection with painting into a unique transformation of consciousness. In the images advocated by the symbolists, then, natural scenes, the actions of human beings, and all other phenomena were not rendered as representations of themselves, but rather as incarnations of greater ideals. They were conceived as a reactive and programmatic response to materialism, pragmatism, realism, and meticulous study of the "natural." They upheld the search within and, to a large extent, the universal truth of the spirit.

I am interested in pointing out this accidental symbolist origin of Santiago García Sáenz's art in order to recognize it as a palpable methodology of passionate connection to painting, a methodology that replicates symbolism's productive principles and boycott of the imperative of reality. In this case, though, in relation to a privileged religious connection that is, in turn, based on recognizing "visible existence" as an expression of absolute inadequacy before the sacred image of truth, that is, before the word of God. I also want to dwell on the importance of this stirring entry in his "sentimental archive" as a connection that contextualizes the long path of his technical "unsuitability," a formal difference that, along with his spirituality, is one of his art's most outstanding traits. Just as Arthur Rimbaud was,

from early on, known as the symbolist who sought “the alchemy of the word” through the disarray of meaning, I envision a similar—if also unique—passionate connection between Santiago García Sáenz and painting. In other words, I see him as an artist who, through a naive technical unsuitedness, sought the alchemy of painting, that is, a gnarled bridge of images leading to sacred emotions and supreme ideas of the love of God.

## NAIVE UNSUITEDNESS

It was as a teenager that Santiago García Sáenz began to feel discomfort at his irrepressible difference. A suffocating sense began to grip him in an intimacy exposed to others, but mostly in his formal education. He came up against a series of difficulties evident in his (limited) ability to build a social life for himself as a teen in Buenos Aires and in his practice as an incipient artist. García Sáenz recalls, “Because I didn’t draw like everyone else, I was made to feel that I drew badly, which meant I would fail or nearly fail art classes [...]. The same thing happened years later at architecture school. But thank God I drew differently. I was different, and I still am. And accepting that you are an artist, that you are different, is not, of course, easy—though, in the end, I think it is the spice of life” (García Sáenz, 2005).

In those years when his body and mind felt like captives, fantasy was the only path to freedom. And he sought that freedom through drawing and painting potently bound, albeit in different ways, to a deep emotional attachment to country life and direct contact with nature. What he longed for, he tells us, was summertime, heat, the sea, horses, family life, and the intimacy of silent wanderings in the countryside. That was his paradise: “The country air was the only thing that soothed me when I felt tormented by myself or by others” (García Sáenz, 2005). It is not a minor detail that the *Namuncurá* shed in one of his family’s ranches eventually became his studio. He spent a lot of time in that refuge, painting his first paintings (the local gaucho were his first critics).

The adverse effects of his difference made themselves felt, as we shall see, not only when he was growing up, but throughout his career. When he was getting his start as an artist, he remembers that he once again had to endure the prejudice of an art world he dreamed of belonging to—especially the prejudice of the “moderns,” as they called themselves. So he spent his first years as an artist rejected by juries and harshly criticized by specialists and museum directors. He was an object of suspicion due to his anachronic and odd spiritual devotion and the childlike faintness of his stroke—a far cry from a local scene that, at the time, was enraptured with extroverted conceptualism and the raw materialities of the body (Constantin, 2006). Perhaps those early experiences can explain the strange place his production holds even today in Argentine art history and the vacillations in his career between moments of profuse productivity and thwarted recognition: his economy of visibility was never easy to grasp.

In the midst of the institutionalization of state terrorism in Argentina, that is, in the midst of a hostile social climate marked by the uncertainty of fear, García Sáenz strayed from his university studies by taking painting classes, first in 1975 with David Heynemann and then with José Manuel Moraña. While, in his autobiography, García Sáenz sings the praises of his teachers and their lessons, he doggedly resisted any influence that might have tried to rein in his figuration. Even though the connection to landscape and nature are central to his art, he was not willing to reduce his painting to studies of flowers. At the same time, and no matter how hard he tried, he found pictorial work based solely on paint blotches extremely boring—that even after he had discovered and been riveted by Jackson Pollock. For that reason, after a 1977 exhibition at Galería Lirolay of the works he called *Geometría poética* [Poetic Geometry], he went back to drawing, which was, for him, a figurative medium (“I always return to figuration,” he would later write, García Sáenz, 2005). A figuration that, crucially, shows respect and admiration for a select group of interlocutors, guides, and sources of inspiration. It comes as no surprise, then, that at different moments in García Sáenz’s production we see phantasmatic framing or laden brushstrokes reminiscent of Moraña or Heynemann; the mysterious eroticism and uncomfortable proportions of Balthus’s bodies; the superimposition of planes and chromatic experimentation of Chagall’s unclassifiable renderings of biblical tales; as well as—of course—the spontaneous gestuality of Figari’s brushstrokes that uniquely record the life of Afro-Uruguayan communities.

The word “naive” is often applied to García Sáenz’s painting due to its purity, lyrical impulse, forthrightness, resistance to technical skill, as well as to the direct relationships it formulates between color and form, the simplicity of the figures, and—mostly—the centrality of the spiritual. I would like to dwell briefly on that characterization to explain why even here his particular unsuitedness persists.

In 1963, artists Leonor Vassena, Niní Gómez Errázuriz de Paz, and Niní Rivero opened El Taller gallery in Buenos Aires. It exhibited works that had a relatively stable connection to what an essay by Manuel Mujica Láinez and others were calling “naive art.” In 1966, Mujica Láinez compiled his critical texts on that form of art in a brief volume that Viscontea press put out as part of its *Argentina en el arte* series. Titled like a manifesto, the book’s principal essay, “Naive Painting,” lays out all the traits that defined this “negative” style. Naive works were bound together formally merely by the absence of industrial technique, indeed by a conscious stance on it. “A congregation of rare birds, strong characters, who always belie the generalities that any author ventures” (Iglesias, 2018).

García Sáenz’s painting seems, I insist, to fit into that brief genealogy that, at the time, rejoiced in “indifference to the problems of perspective, composition, and chiaroscuro, while resisting the temptation to further

entrench the academic order's mastery of material" (Mujica Láinez, 2018) in order to preserve the paradise of innocence. Be that as it may, our artist also formulated a different relationship to the naive. I propose here that we envision naivety as a *polemic signifier*, that is, as an aesthetic category that articulates sensibilities whose moral economies fluctuate with the circumstances, but—more importantly—with the types of corporal trajectories they are bound to.

The use of that adjective might be counterproductive insofar as it affirms a certain sincerity. The naive here would be seen as a positive trait bound to childhood as a period prior to the abrasive intoxication of language and the cultural frameworks of inequality that delimit our experiences. In other words, naive can refer to the prevalence of good intentions and ignorance of evil, to an honest spirit, to a lack of skill or professional awareness where direct expression is privileged for access to "the incorruptible atmosphere of wonder" (Mujica Láinez, 2018).

At the same time, there are other uses of the naive, especially when it is employed in reference to categories with a long colonial history that art history must keep debating. The naive can evidence an uncomfortable relationship with the formal qualities of painting such as, as mentioned above, a lack of respect for the rules of perspective; the clumsy and undifferentiated use of color in all the planes of a composition; and the profound and homogenizing simplicity of the human figure. When used as a synonym for terms like "regional art" or, mostly, "primitive art," the naive becomes part of the language that celebrates what was seen as a lack of formal training or resistance to metropolitan standards—deficits believed to evidence cultural immaturity, technological backwardness, and an exotic sensibility dismissed as a useless effort incapable of satisfying the colonial demands of the Western gaze for which art is determined by the supremacism of the Global North.

I am interested, on those grounds, in conceiving the naivety of Santiago García Sáenz's art outside any adult-centric colonial romanticization whose inspirational voracity annuls the emotion of the naive as a bold signifier. Instead, I envision his naivety as a dogged passion in his painting, as a voluntary stance, as an inverted form of resistance to the industrialization of technique, and as a queer way of casting off forms of control imposed by the purity of academic productivity in the fine arts. It is, I hold, a fragile form of interrupting colonial economies of symbolic accumulation that associate expertise, experience, and maturity with Western forms of making.

Naivety is not, in Santiago García Sáenz, an accidental trait that brings under the umbrella of failure the desire to paint "seriously." He is able, rather, to position it as a voluntarily incorrigible expression. Over the course of his production, naivety slowly comes to operate as a tool of representation with which to investigate the palpable resonances of colonial history as it acts on systematically invisible bodies; the mysterious experience of care for those under the star of loneliness; a tense relationship with the industrial cruelty of cities; and, mostly, a mode of sensory intensity capable of connecting vulnerability and the miasmic forms where the divine word makes itself felt.

## LOOKING AND CARING FOR

It is well known that there is a special place in Argentine art history for production that looks to domestic models and valorizes amateurism, precariousness, and childhood objects. While that place has, naturally, not been without major disputes of a symbolic and economic nature, its repertoire is inevitable. It is a holdout for a certain political autonomism and a twisted sort of sensitive offensive that insists, time and again, on its significant promise. That genealogy was largely associated with the curatorial agenda of the Centro Cultural Rojas in the nineteen-nineties under the stewardship, at different moments, of Jorge Gumier Maier, Magdalena Jitrik, and Alfredo Londaibere. The mainstay of their curatorial vision was an intensification of minor affects and ordinary feelings (prettiness, sweetness, tenderness). At stake was recognition of the emergence of life and beauty where it was unimaginable. These are affects that circulate on economies of the lowly, their resonances traditionally historicized as limited. Those low-intensity affects usually dismissed for their innate inability to bear meanings complex enough for politics, do bear—Sianne Ngai (2012) tells us—the promise of new forms of relationality between subjects and objects.

While it's true that some of these images and emotions known weakness is tied to their growing exploitation by marketing logics, naivety does provide us with an opportunity to connect with reality through uncomplicated experiences not fettered by deep moral commitment. Their textures are soft, characters childlike, actions amusing, objects absurd, and small operations funny. Though these images and emotions come from the spheres of mass culture and the emotional dumpsters that design the heterocolonial regimes of the sentimental truths of the political, their apparent inability to confront power prevents us from recognizing their oblique forms of intervention in the experience of experiencing an era.

These forms propose affective experiences that not only have a relaxing effect but also remind us of our ability to love and convey love, to express concern, and—mostly—to protect that which does us good. The conflictiveness of the often-tiny corporality and the infantilization that characterizes such forms, Ngai says, does not make them sentimental images useless for art with a capital A. What it does, rather, is remind us, once we have let them in, of their central role in the production of the desire for care and protection—a historically unrecognized task even though it is crucial to the possibility and reproduction of life itself. Hence, these images brimming with tenderness and coated in the dream of warmth speak to us of the power of fantasy, of the work of amorous recognition between human

beings and other (in)organic life forms that make up their universe of sense and meaning. Their presence calls for help, stirs empathy, asks for care, shows us to be capable of heeding that which asks for affect, which in turn reminds us we can protect it to guarantee the experience of a life in common. That attitude, in Santiago García Sáenz's universe of meaning, might resemble the ministry of service that stirs the depths of his spiritual consciousness before "the most battered."

With the return of democracy, cultural life in Buenos Aires underwent a radical transformation. Though in the final years of the military dictatorship a series of alternative initiatives had arisen, the transformation only really took hold pursuant to a decision on the part of the Raúl Alfonsín administration to implement an (inadequate) plan for the reconstruction of the country's cultural life. That was the framework for institutional reactivation in the visual arts that brought the proliferation of juried shows, fellowships, trips, new galleries, activities in artists' studios, but mostly of a sociality around artistic practices. Santiago García Sáenz experienced that process as he was breaking away from his family. This was when, thanks to his close relationship to gallerist Ruth Benzacar, he had his first jobs in the field of contemporary art in Buenos Aires. Despite bolstered confidence—a blessing—as a young artist who now formed part of a visible circuit, his dedication to that gallery and the undesired effects of his complete immersion in the Buenos Aires nightlife that went with it, began, in 1985, to worry him. He, once again, started to feel locked in, and he would soon break out. For that reason, he would undertake a series of trips that would transform his painting during the closing years of those addictive eighties. A painful blow of reality was delivered in the first years of the new decade, especially for the friends he had made in the Argentine art field.

During that tormented period that he himself described as years of "disarray" (García Sáenz, 2005), García Sáenz painted two of his most important series. *Te estoy buscando América* [I Am Looking for You, America, 1987] is a "continental allegory" that sealed his intense emotional and technical tie to the history of Indigenous representations after his travels in the provinces of Tucumán, Jujuy, and Salta, and the bordering nations of Bolivia and Paraguay. Many of those trips were taken with Liliana Maresca (their close friendship would culminate in a show together at Galería Centoira in 1990). During those journeys, Santiago García Sáenz rid himself entirely of the passing influence of iridescent expressionism that reminded him, with woe and perhaps a bit of guilt, of the Buenos Aires nightlife. He delved into the construction of crowd scenes where he investigated the collective life of peoples drowned out by the deafening noise of cities often represented in the distance as cold and uniform industrial walls.

Bodily languages that suggest festivity, romance, spiritual solemnity, and life in the countryside mingle in these paintings with a celestial vision represented by the sun, depicted with a face, as a light that bears witness and makes visible the persistence of the living—an electric motif that would become more and more recurrent. A warm atmosphere like an artisanal blanket envelops the colorful forms of social organization laid out on the pictorial plane with no coherent relationship of perspective. We see skies, marshes, trees, jungles, animals, dances, rituals in the foreground and, from above, local situations. In its narrative, his painting willfully eschews the imperative of academic structure to combine instead times past and a blotched or jumbled sense of experience. Sociologist Silvia Rivera Cusicanqui (2018) describes this type of figuration as ch'ixi, an Ayamara concept-metaphor that names the experience of the decolonized *mestizaje* that effects an impossible reconciliation between fragments of a social body stained by structural violence and an amorous and stubborn drive to survive. What we ultimately see in this series is the emergence of a specific register that would, from this moment on, make itself felt in all of Santiago García Sáenz's art. The ungainly innocence of those jumbled bodies in blurred hues expresses the conflictive coexistence of the contradictory traits of and between history and the city. These conflicts are never worked through, but resist, productively, the imperative of synthesis part and parcel of painting.

In the nineties, the pace of García Sáenz's production sped up as never before. His many visits to Paraguay, his close friendship with Carlos Colombino and his affinity with Colombino's critical work, along with that of fellow artists, at the Museo del Barro, gave García Sáenz a bona fide sense of contemporaneity that confirmed images his trips to northern Argentina had revealed as possible: figures softened by a strange innocence and developed in the intense calm of color; their stories revealed before a mysterious atmospheric divinity as they now visited the ruins of Jesuit history. The artist himself recognized this phase of his work as the result of a "magical journey," where the closeness of God was palpable.

But in those same years the AIDS crisis began to intensify. He alludes to it, though not explicitly, in his own book as a constant reminder of the cruelty of loss and the urgent need to care for others in distress. In 1990, he and Liliana Maresca decided to volunteer to assist the nursing staff at Hospital de Clínicas, a major public hospital in Buenos Aires. García Sáenz would often visit a man who had suffered a workplace accident that had left him nearly paralyzed. One day, he was heading to the man's room when a nurse stopped him "until they had finished disinfecting" (García Sáenz, 2005). When he peeked through the door, he saw that the man was no longer there. All he saw were some rolled-up mattresses and a friend of the man in deep despair, his back to the artist as he told him how long they had left his friend alone despite his cries of agony. That devastating image was when the first painting in the *Cristo en los enfermos* [Christ in the Afflicted] series came to him. That series is unquestionably one of the most powerful he ever made.

In a conversation with Inés Katzenstein in 1997, García Sáenz told her that "With the series *Cristo en los enfermos*, I have a chance to thank God, the people who have cared for me, and friends that have been left

behind on life's journey. With it, I do what I can to keep pain from being in vain: I am certain that pain has to help build" (García Sáenz, 2005). That would become visible in the serial repetition of the Christ motif and pictorial operation when García Sáenz addressed what he called the devastating effects of Argentina's participation in the War of the Triple Alliance<sup>1</sup> in works he made pursuant to his trips to Paraguay. That stirring image not only attempted to represent the fragility of the convalescent body, but also to push its meanings to forms of emotional involvement that would raise poignant questions about the urgent need for reparation, justice, and—mostly—care. The *Cristos enfermos en las ruinas jesuíticas* [Afflicted Christs in the Jesuit Ruins] series combined "history with the pain of history" (García Sáenz, 2005). While he made those paintings mostly as a way of asking for forgiveness, they also acted as a tremulous—not violent but decisive—demand for political responsibility.

But there is something we must not overlook: It is very difficult to work on pain. Mostly because pain imposes silence. A silence that breaks out as an expression of the social control that governs which emotions can be public and which must be mediated by symbolic distance that softens their meaning before the collective gaze. It is the silence that, in *The Cancer Journals* (2008), Audre Lorde recognizes as a tool that separates us and strips us of power. A geography we are pushed into by the social discipline that forbids us from speaking publicly about what hurts, about what is hard, about what quivers with the might of the fragile. Turning silence into language and action, Lorde tells us, enabled her to form part of a narrative capable of overcoming the frontiers that are the sole terrain of the body in pain to expose, collectively, raw fear and the rush of finitude. But, mostly, that narrative is capable of critically rendering productive the wrath and powerlessness she felt before the obligatory pause her body had to undergo in chemotherapy, after a mastectomy, and the emotion process of learning to live with a cancer diagnosis. But in the tireless work of self-exploration, of delving into her own intensities and limitations, Lorde did not confine herself to the dramatic exhibition of her own wound. Thanks to poetry and political practice, she was able to recognize the ability to build a shared meaning from that deeply mysterious experience of bodily pain, its resonances in immediate affective life, and the transformative power of the self-revelation of pain's dissonance once the bonds of moral control have been broken. "Your silence will not protect you" (Lorde, 2008), she affirms with the power of a lightning bolt, to insist that the way to survive the palpable sensory restriction set by the silencing of pain is imaginative processes that intensify life and collective growth.

When we speak of bodily pain as a private experience, we are speaking of how hard it is to represent, of all its communicational restrictions and, mostly, of its unconvayableness. While the sense of displeasure, or the negative feelings and uncomfortable textures part and parcel of pain are experienced subjectively through the corporal register, Sara Ahmed (2015) reminds us that the recognition of pain necessarily entails complex ways of associating sensations and other emotional states of a social nature. Recognizing that quality of the experience of the body in pain means understanding that pain draws relations of proximity and distance that organize our life insofar as they make real the surfaces that make us, that constitute us as entities, materializing the borders from which we touch the world and the world touches us in its many senses. Pain, then, is part of that social language that writes the impressions others have left on us, fabricating sensations that invite us to recognize ourselves or to interpret the memory that what surrounds us leaves on our own bodily experience. The sensations of pain can, it is true, reorganize bodies by curling them up or making them tremble. But those movements do not disconnect bodies from the real, but rather bind them to the world differently. Because, though the experience of pain is described as private, that privacy is tied to the experience of being with others.

And that being with others in Santiago García Sáenz's painting does not dwell in the victim's offering of pain or in its raw exhibition for the sake of inspirational, re-victimizing, or disciplining consumption—a miserable type of passion that art history has insisted on by marketing around the globe the fragility of HIV-positive gay bodies. Here, the serial representation of the body's fragility restores García Sáenz's hopefulness. Adamant in the expression of the divine love in his spirituality, he observes his God's endless loyalty in those most in need. But that serial representation also reposes, albeit unwittingly, an ethical question about who observes the course of that loneliness. Who are those of us standing on this side of the room? What are those of us who appear at the threshold of another's pain, that place where García Sáenz found himself, doing? What could we be doing? That is why I look to Ahmed. Removing the moral charge from the experience of contact with the pain of others in order to grapple with the moving effects of that series, where our vision not only finds itself before the construction of an image that narrates the expressive power of pain, but also offers us the humble opportunity to construct, through the quick empathy resulting from its fragile figuration, experiential frameworks that counter a fate of uncertainty and inevitable loneliness.

---

<sup>1</sup> Translator's note: The War of the Triple Alliance (1864–1870), in which Argentina, Uruguay, and Brazil joined forces against Paraguay, devastated the Paraguayan population, particularly its male population. Its demographic consequences persist.

## SANTI, PLEASE DON'T ASK FOR FORGIVENESS

In 1989, Susan Sontag published *AIDS and Its Metaphors*, a critical rereading of how that pandemic was represented. That book was informed by an earlier text of her authorship on the instrumental uses of punitive imaginaries of disease, especially tuberculosis and cancer. In the 1977 essay, Sontag's aim was to describe, critically and objectively, her experience as a person with cancer and to analyze the nuances of the social and emotional discourses mobilized publicly around disease. She was thus able to show the coercive use of disease and the strategic abuse of its psychologization, as well as other processes that enable disease to transform its subjects—their bodies and affective relationships with their environment. Her main intention was not, of course, to deny the gravity of her disease, but rather to dismantle the exploitative industry that gradually turned that experience of disease into a technology of control that deploys blackmail-fueled economies of punishment, shame, and guilt.

One of the most important contributions of Sontag's study is her identification of the systemization of what she calls the military metaphor used to describe the mechanisms by which bodies get sick. In both texts, she shows how, starting in the early twentieth century, especially around World War I and with the invention of the electron microscope, the language of war became the lingua franca to conceive of bodies' interactions and fragility: microbes are "enemies" that operate according to a logic of surprise "invasion" or of slow "infiltration" in response to which our immune system activates its "defenses." The meanings of what emerged as a synthesis between the war industry and scientific development began, over the course of the twentieth century, to spill over into other public institutions. The state, the mass media, and mass culture began to implement notions of health that envision the body as a pure territory that can be harmed only by external threats. That is where Sontag situates an emerging punitive imagination that joins the effects of imperialist ambition, paranoid surveillance over ideological filtration, and fear in the face of what appear to be the victories of independence movements shaking off the colonial order the world over.

By the late eighties it was commonplace to "declare war" on the disease of the day—syphilis, tuberculosis, cancer—but also on the so-called social ills of poverty, illegal immigration, and drug use. The irruption of HIV/AIDS, however, articulated a new global scenario to reaffirm stigmatizing repertoires of the vulnerability of the diseased body and the instrumental uses of its pain. Through the re-victimizing blame Sontag had discussed in relation to cancer patients in her 1977 essay, she was able to draw a cartography of guilt. That map encompassed the moralizing analysis of deservingness as a technique to discipline subjects: the disease was justified by certain personality traits. It was said, for instance, that cancer patients were victims of the rebellion of their own body against impassiveness, difficulty expressing anger, but—mostly—repression of sexual desire.

Years later, Sontag would recognize that a double metaphor was at play with HIV/AIDS. Like with cancer, guilt was allocated for the invasion as a microprocess but, like with syphilis, transmission was described by means of the old metaphor of "contamination" derived from fluxes of blood and other bodily fluids. And that is by no means a minor factor in thinking about the radical distinction between subjects that, through their metaphor of guilt, those modes of stigmatization produced. If, for Sontag, cancer was experienced as a betrayal by one's own body or as an internal reaction, HIV/AIDS was associated with the shame of having caught it. In other words, unlike cancer patients whose bodies are reduced by the powerlessness of an unplanned apparition, most people with HIV/AIDS know or think they know where they got it. And hence those diseased bodies confirmed, in social terms, their belonging to a "risk group," that is, a community of pariahs, sexual deviants, or drug addicts who were expressly identified for engaging in those socially condemned practices.

Sontag's text has lost none of its relevance. It explains how affects and images take hold in the social process of ascribing diseases with meaning and the unequal distribution of care. But the importance of that text also lies in its therapeutic potential. Its main intention was to remove the moral charge from images associated with states of disease and, thus, avoid even more human suffering.

It is unquestionable that the early eighties were joyful years for Santiago García Sáenz insofar as he was gaining a place on the Buenos Aires contemporary art scene. At the same time, those years witnessed conflict and discomfort with the excesses that came with indiscriminate revelry in the pleasures of the night. He describes the transformation he experienced: "I went from an exaggerated expressionist language to a calmer and more peaceful form of painting. Crucial to that change was the decision not to paint at night; my mind worked differently at night. So I was able to reconnect with expression in a more visual sense, without the need to 'vomit' my sensations" (García Sáenz, 2005).

And it is undeniable that those paintings of colorful nude bodies connected by the excessive vibratility of their quickly rendered shapes exposed situations where homoeroticism, sex, consumerism, and partying were indistinguishable. The register here is not unlike the one in Marcelo Pombo's early works or in Alfredo Londaibere's collages. The dripping technique could be seen as a common sexed language that demonstrates intensity regarding mundane cultural objects. Images previously forbidden and bodily practices pathologized were gobbled up in the first years of the post-dictatorship cultural awakening. But not all bodies responded in the same way to the call, to the intense opening of the senses—and to everything else suddenly available—once democracy had returned. And Santiago García Sáenz was one of the many young artists for whom, in his need to change the course of his life, the unbridled experimentation of desire turned into a stormy loss of control. That was how, years later, in the clenches of the divine

revelations that blossomed during his trips and deeply connected to his work as a religious artist (he was involved, for instance, in the construction of an altar and mural of the Stations of the Cross in Santa Cecilia church in Villa Udaondo, Buenos Aires province), García Sáenz found shelter and a powerful sense of spiritual renewal. A new chance, a new call to life.

To show how affects determine the ways researchers make contact with queer lives of the past, Heather Love (2007) has pointed out that a large number of contemporary studies are producing knowledge about episode of those lives by multiplying what she describes as spectacularized affects. At stake is a culturally instrumental mechanism of affect by which, in triumphalist or idealized spirit, the representations and images of our past are denied their historical complexity. Studies and dialogues based on positive or affirmative affects, Love argues, tend to reproduce sutured images of history. The resulting sensations of rectification and resolution in the present are in no way suited to the complexity of queer lives, the inconsistency, deviation, and opacity that they still imply for sociosexual normalcy.

That observation is, I believe, a direct critique of the way García Sáenz's spirituality has been exploited as a desexualizing and conservative response to a disease based on the stigmatization of desire that turns any sex act not associated with the heteroreproductive needs of capitalism monogamy into a risk. A sideways vision that symbolically affirms the guilt-inducing and psychologizing processes of a forced repair of sexual difference as mode of normalization before the social shame that his ill body implied makes itself felt in his work in the obliteration of all the small forms where his determined technical unsuitability persists; in the homoerotic representations that narrate the loneliness, the wandering, the martyrdom, and the sacrifice of the male body; and, mostly, in the hallucinogenic legacy of the folded planes as well as the divine apparitions and the fits of savage luminosity in peripheral scenes damp with the miasmic danger of an atmospheric tension critical of urban life. Underestimating the charge of desire in his painting before the insistence of his naive figuration or the deep commitment of his spirituality obscures recognition of how desire, sex, pleasure, and passion continue to be at play in his exploration of the world and intense and multiple connection with the living.

The queerness of his paintings, then, does not necessarily lie in the explicit visibility of sexual difference, but in their perverse use of minority affects, childhood repertoires, and amateurist strategies. By perversion, I mean deliberate deviation from any straight alignment of utility, apparition, or meaning. Following Sara Ahmed (2019), I assert that the "queer uses" at play in García Sáenz's painting refer to using things and bodies in a way different from how they were intended to be used and to an end very different from the one originally assigned them in the social construction of their meaning (itself a cultural process). Perhaps, then, the poetic experience of his work's unsuitability, its thematic anachronism, and its childlike figuration can be understood as something other than the origin of and reason for his relative failure to be included in the canon of contemporary Argentine art history. They can be understood, rather, as potentially twisted uses of a difference that tirelessly activated, in the pictorial space, alliances with minority becoming, to use Deleuze's term. That activation ensues through socially disdained affects that revitalize subjugated knowledges. Throughout his art, those affects have insisted on a conflictive origin and resisted normalizing domestication of the senses and perception where the urgency of the real is held over the mystery of ideal knowledges. In other words, those forms of knowledge are beyond what we recognize as our face, our identity, and our body.

Once we give up the prejudice that leads us to write off the exaggerated divine devotion in Santiago García Sáenz's painting as an immature obstacle, a sign of professional inadequacy, or the result of a moral process of sexual normalization, it can speak to us of Santiago García Sáenz as the holder of a fugitive sensibility that willingly rejects, resists, and denies the demands of rigor, excellence, and productivity. With his characteristic gentleness, he eschews those traditional, obvious, and allegedly necessary mores in which the real occurs, offering us instead critical and surprising ways of being in the world with others, a wondrously sensitive—indeed, almost sacred—way of being.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2019). *What's The Use? On the Uses of Use*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. (English title: The Cultural Politics of Emotion)
- Constantin, M. T. (2006). *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. In the catalogue to the exhibition Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985 in Imago Espacio de Arte (April 18–June 9, 2006), Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- García Sáenz, S. (2005). *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía*. Buenos Aires: Editorial Argentina.
- Iglesias, C. (2018). Ilusiones y espectros de Manuel Mujica Lainez al hablar de "arte ingenuo." In Mujica Láinez, M. *La pintura ingenua*. Rosario: Ivan Rosado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Lorde, A. (2008). *Los diarios del cáncer*. Rosario: Hipólita Ediciones. (English title: The Cancer Journals)
- Love, H. (2007). *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Moréas, J. (1886). Le Symbolisme. *Le Figaro Littéraire*, 18.
- Mujica Láinez, M. (2018). *La pintura ingenua*. Rosario: Ivan Rosado.
- Ngai, S. (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sontag, S. (2012). *El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Random House Mondadori. (English title: AIDS and Its Metaphors)

## “EL CAMINO DE SANTIAGO”: UN BARROCO QUEER

Cecilia Palmeiro

Exactamente un año antes de su muerte, Santiago García Sáenz presentó su libro *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía* (2005), un título casi profético que parecía cerrar un ciclo, el de su relación con el tierno y poderoso ángel en la tercera dimensión. En la introducción del libro encontramos un cuadro inquietante: *Jacob peleando con el ángel*, en el que sobre un tenebroso fondo urbano un hombre joven de torso desnudo lucha contra un cuerpo luminoso. El cuadro realiza una operación fundamental para la obra de García Sáenz: arrancar de su contexto original episodios de la historia sagrada para reubicarla en la historia contemporánea. La pelea entre Jacob y un ángel, un clásico tema bíblico muy representado en la historia del arte sacro, se narra en el Génesis como una dialéctica de los planos divino y humano. La lucha indecidible entre el patriarca y el ser de luz se sintetiza al sellar un pacto: ninguno puede vencer al contrincante, entonces el ángel le toca el muslo desgarrándolo, y Jacob, que igualmente no puede contra la divinidad, le pide al ángel su bendición. En contrapartida, el ángel le cambia el nombre a Jacob (origen etimológicamente del nombre Santiago) por el de Israel, que significa “lucha con Dios”. Entonces, la dulce compañía no es algo tan simple, sino una relación barroca llena de claroscuros que sugiere también una gran soledad en el plano del más acá.

Más adelante en el libro se nos explicita el pacto que sella la pelea de García Sáenz: la bendición del ángel es extenderle la vida, el “changüí” del que él mismo habla, vivir para pintar y pintar para unir lo divino a lo humano, articulando el plano celeste con el terrestre. La marca que habría de dejarle el ángel, o el destino, fue la de la enfermedad que lo aquejó desde mediados de los 80. El milagro: haberla sobrevivido para morir casi veinte años después de un infarto, habiendo sobrevivido a sus amigues, como Liliana Maresca, y a toda una generación.

La enfermedad, que nunca se menciona en los textos de y sobre él, es el VIH/Sida. Ese silencio pesa en su obra como lo no dicho pero sutilmente sugerido. En un discreto obituario de *La Nación* (2006) se insinúa: “parecía pedir perdón en sus pinturas”. ¿Perdón por el “pecado nefando”? ¿“El amor que no osa decir su nombre”? ¿Una enfermedad estigmatizante? ¿Un descarrilamiento respecto del destino de un católico patrício?

Es que esa devoción insistente es la de un hijo pródigo que vuelve al hogar luego de un desvío de una década por “la embriaguez de la noche y el vértigo que esta traía aparejado”, por las adicciones, por el *underground*, “la represión, los calabozos del barrio, la intolerancia”. El texto continúa: “A mí me educaron en el catolicismo, lo abandoné y mucho más tarde volví, pero no volví como antes, volví consciente de lo que significa la religión” (García Sáenz, 2005).

García Sáenz relata ese volantazo de la siguiente manera: “En noviembre de 1986 había tenido una crisis muy fuerte: las adicciones me ahogaban. Recuerdo que una noche muy dolorosa, de decisión entre la vida y la muerte, de repente invoqué al Ángel de la Guarda, dulce compañía. Tomé la Biblia, la abrí en el Evangelio según San Juan, y leí: ‘En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba con Dios’. Y comprendí lo que esto significaba. (...) Esa noche sentí la fuerte presencia y compañía del Ángel, que me decía que yo iba a ganar la batalla, que estaba conmigo para ayudarme. Y me decidí a luchar por la vida” (2005).

Diríamos que más que pedir perdón, sus obras piden la redención del cuerpo enfermo: la representación está ligada al misticismo e incluso a la magia (aunque sea una mala palabra para la Iglesia), y así el arte vuelve a readquirir su función ritual original. Es un arte que ya no será autónomo en el sentido moderno de la falta de función social, y el estilo que adopta en sus obras a partir de 1990 será una versión libre del barroco hispanoamericano, más precisamente del barroco misionero.

¿Qué fuerzas contradictorias llevan a esta afiliación peculiar a una tradición popular regional y a la vez remota, aparentemente anacrónica respecto de Buenos Aires y su mundo del arte internacionalista? Varios vectores confluyen en este punto: su *retombée* católica, su enfermedad y la conciencia de la finitud, el devenir asistencialista de las políticas del deseo, y el descubrimiento de la selva subtropical y su pulsión de vida.

En 1990 García Sáenz realiza un viaje iniciático al Paraguay, donde entra en contacto con la cultura popular posjesuítica paraguaya y con la selva: “Fue un viaje mágico (...) allí pude sentir la cercanía de Dios, de Dios a la paraguaya, un Dios con raíces jesuíticas (...). Me sentí Robert De Niro en *La Misión*, cuando sube a las cataratas cargando su armadura de mercenario. La belleza del lugar comenzó a penetrarme, se apoderó de mí y cambió todo. Si hubiera tratado de imaginarme un lugar mejor para meditar y orar, no hubiera podido” (2005).

Esta belleza natural, penetrante y transformadora adopta entonces los atributos de la divinidad (según la tradición de la poesía mística de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Ávila). Para un porteño y gaucheto del sur de las pampas, la selva subtropical aparece como una naturaleza exótica, exuberante y, por su multiplicidad, variedad y abarrotamiento, barroca. La percepción de ese paisaje está anclada en la historia, “de raíces jesuíticas”: por eso la repetición del paisaje de la selva en la obra de García Sáenz estará mediada por la presencia de las ruinas jesuíticas: es una naturaleza cargada de historicidad.

El barroco es el arte de la colonia en doble sentido. Es el arte del exceso y los oropeles, posible por la acumulación originaria resultante del saqueo de América (no por nada el Siglo de Oro español coincide con el

auge del imperio), cuyo brillo está destinado a conmover y orientar a las masas hacia el catolicismo, haciendo confundir y confluir la experiencia estética con la religiosa, y es también el arte a través del cual se emprende la conquista espiritual de nuestro continente.

El barroco europeo es originalmente el tipo de arte capaz de acoger las contradicciones y tensiones propias de la cosmovisión del siglo XVII, que permite abarcar lo divino y lo humano, las luces y las sombras, lo celeste y lo terrestre, lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, Europa y América, descentrando la unicidad de la perspectiva clásica y renacentista. El barroco hispanoamericano, aunque con mucha mayor sencillez, es capaz de contener en sí otra vuelta de tuerca: incluye de manera solapada no solo la retorcida visión de mundo de la Contrarreforma (basada en la negación de la herencia pagana que no obstante persiste), sino también las visiones indígenas que los artistas nativos imprimían en sus obras.

En el barroco misionero aparece contrabandeada la idea de la belleza guaraní. La imagen-concepto guaraní *tekoporã*, explica Ticio Escobar (1982), es lo bello y lo bueno para la comunidad: lo bello porque es bueno, en el sentido del bienestar, la belleza que, al igual que las formas de la naturaleza, tiene una función vital. El barroco misionero es casi una contradicción en sí misma: conjuga la noción de belleza hispana llena de movimiento, volutas y vericuetos (en la representación de Cristos, Vírgenes y santos que expresan el ideal de mortificación pía del cuerpo) con la guaraní (el *tekoporã*), que promueve las formas simples, el equilibrio, donde nada está de más, y que considera que no hay belleza en el dolor y el sufrimiento, por no incorporar el dramatismo del sentido de culpa cristiana –una forma de resistencia micropolítica-. El barroco hispano-guaraní es el estilo capaz de ocultar y revelar a la vez esos conflictos.

Tal vez a Santiago García Sáenz le interesase más un ocultamiento sugestivo: su personalísima versión del barroco le permite establecer en apariencia una versión conciliatoria de la historia americana, la teoría del mestizaje, que guiará la serie *Te estoy buscando América*, emprendida a mitad de los 80. Esta visión inocente, moldeada por su ideología justificatoria de clase, lo llevará al rescate del barroco en su versión más ligada al expresionismo y la imaginería popular paraguaya y mesopotámica. Sin embargo, para expresar algo más.

No se tratará del barroco lujoso y ostentoso del Siglo de Oro, sino de un barroco mestizo y popular, donde lo que más se representará tampoco es el *tekoporã* sino el dolor: "Cristo en los enfermos es una serie que me sirve para dar un agradecimiento a Dios, al afecto de la gente y a aquellos amigos que quedaron en el camino de la vida. Y así, intentar ayudar a que el dolor no sea gratuito: estoy convencido de que el dolor tiene que servir para construir" (2005).

Tal vez la imagen más paradigmática de esta etapa en la que centro mi análisis sea *Cristos enfermos en las ruinas jesuíticas* (1994). En el libro *Ángel de la guarda*, sugestivamente el cuadro aparece yuxtapuesto con el relato de sus visitas al Hospital de Clínicas junto con Liliana Maresca para asistir a lxs enfermxs. En estos años, para muchxs artistas de esa generación la peregrinación sustituye al *yire* nocturno, y el asistencialismo, la politización y colectivización de las tareas de cuidados, a la militancia callejera.

*Cristos enfermos en las ruinas jesuíticas* parece un monumento a la ruina como fondo y forma. La enfermedad como la ruina del cuerpo de Cristo en una serie de cinco se corresponde con las ruinas edilicias de las misiones jesuíticas, que son el paisaje donde se enmarca ese precario hospital de campaña de plástico transparente. La ruina aparece como imagen de la concepción barroca de la historia como catástrofe y la destructividad material. La ruina como emblema del barroco simboliza la muerte, la fugacidad del tiempo y la perennidad de lo material frente a lo eterno inmaterial, pero también la pervivencia de un pasado que se quiere negar (los restos paganos en el cristianismo, los restos prehispánicos de la América colonizada).

La crisis del sida se integra a la historia americana, adonde se apilan los cadáveres de lxs vencidxs y lxs oprimidxs: "ese cuadro, que mezclaba la historia con el dolor de la historia, era una forma –mi forma– de pedir perdón a nuestros hermanos paraguayos" (2005).

La historia como historia de la caída del paraíso, de la mortificación de la carne, como imagen misma del dolor, es una noción del barroco europeo que aquí se representará según el canon misionero de la simpleza. Los cuerpos de Cristos con los brazos abiertos en posición frontal como si estuvieran crucificados en la cama (ya su repetición en serie le da un halo de herejía pop) no presentan las formas dramáticas habituales del arte europeo del siglo XVII con sus voluptuosidades del sufrir, sino esa quieta beatitud de los santos misioneros. Son Cristos que sufren en paz, que darán paz a lxs enfermxs, como lo quiere toda esa serie: lxs enfermxs resucitarán a la vida eterna. La pintura vendría conciliadoramente a corregir la historia que no es otra que la del sufrimiento: la guerra y la epidemia, como una especie de justicia estética imaginaria. Pero lo divino parece provenir del fondo: la real maravillosa selva misionera que se come las ruinas, para la cual no hay ruina porque la muerte es parte del proceso vital y porque todo lo incorpora. No se trata aquí de los bosques arrasados por el extractivismo, sino de una naturaleza *casi* virgen. Quienes conocemos de primera mano la fuerza de esa selva sabemos que Misiones es la provincia que ha sido menos desmontada, o que menos capas de deforestación tiene. Justamente por ser una selva montada sobre el macizo de Brasilia, una tierra muy antigua rica en minerales (motivo de su característico color rojo hierro) y piedras semipreciosas de alta vibración, y por mantener ecosistemas con árboles que han estado juntos por cientos de años, emana una energía muy singular. Porque esa selva es pura vida en su potencia desplegada, produce una sensación de conexión espiritual con la tierra y los seres que la habitan: una *comunión* con lo sagrado en el reino de este mundo. De ahí la percepción de ese paisaje como paraíso, como restauración y energía de sanación: el contexto perfecto para la redención. La selva es el

*locus amoenus* privilegiado de la obra de García Sáenz en esta etapa, es la mediación entre el cielo y la tierra, como aparece en el cuadro *Encontrando el paraíso*, donde vemos a un gaucho llegar a caballo a las Cataratas del Iguazú, en cuyo cielo emerge la virgen con el niño Jesús en brazos. Quienes conocemos las Cataratas hemos experimentado esa sensación del más allá en el más acá. Esa presencia espiritual indescriptible con palabras de este mundo, que es el objeto del arte místico.

Esta representación del dogma según el cual "Cristo está en todas partes" presenta torsiones respecto de los cánones oficiales de representación religiosa. La serialización de los Cristos, su actualización como la imagen de los nuevos "otrxs" (los enfermos de sida, que son siempre cuerpos masculinos en estas obras, o la sustitución de Cristo como los indios de las misiones, o Cristo preso en *Nuestro Señor de la Paciencia en la cárcel* (1997) en clave estética de sensibilidad popular mestiza y rural, su descontextualización de la historia sagrada y su recontextualización en la historia americana, nos permiten imaginar una hipótesis: la de un barroco queer de feroz actualidad. Queer en el sentido literal de lo raro, de la diferencia y la desigualdad: la pobreza, la herencia guaraní, los cuerpos en ruinas del sida, la pervivencia de elementos paganos en esa fascinación casi panteísta con la selva, y de un plus de deseo homoerótico masculino en la representación de los cuerpos populares, de los mártires a los trabajadores rurales semidesnudos o vestidos con el atuendo típico del gauchito Gil, santo popular de Corrientes/Taragüí, otra tierra muy visitada por García Sáenz. Este elemento que hoy podemos nombrar como queer, y que varixs galeristas identificaron en su momento<sup>1</sup>, en su obra se presenta bajo el concepto de *intolerancia*.

La suave denuncia de la intolerancia ante la diferencia recorrerá gran parte de su obra, en particular la serie denominada *Sufriendo la intolerancia*, concepto que le permite aglutinar la discriminación por motivos raciales y religiosos –*Sufriendo la intolerancia el 8 de julio de 994* (1998), sobre el atentado a la AMIA e *Intolerancia en Medio Oriente* (1998), sobre la guerra del Golfo, donde cuerpos masculinos desnudos o semidesnudos parecen enfrentarse en una coreografía de *dark room*–, pero también la serie *Mártires*, donde cuerpos masculinos semidesnudos al estilo San Sebastián aparecen torturados en la selva con las palmeras como su nueva cruz. Parecería que su barroco queer le permitía estar en el Vaticano como en el *under queer*.

Resulta interesante observar el rol de la Iglesia en estas guerras culturales, en particular en la crisis del sida, como un agente principal de la contrarrevolución sexual que el dispositivo de la enfermedad puso en marcha. Mientras García Sáenz pintaba sus Cristos y mártires queer, activistas de ACT UP, creadorxs del concepto de lo queer, realizaban la performance del *die-in*, arrojándose al suelo como pilas de cadáveres (emblema barroco por excelencia) en la catedral de Saint Patrick's en Nueva York, acusando a la Iglesia de ser cómplice del exterminio de la comunidad gay.

A su manera y con su estilo único, Santiago García Sáenz realiza una vuelta de tuerca queer sobre el barroco misionero en un gesto de negatividad de extrema actualidad: no pintar a la moda sino buscando su fuente en lo aparentemente arcaico, elegir una tradición minoritaria y excéntrica respecto del mundo del arte contemporáneo: "Si en un determinado momento, durante principios de los 80, mi obra era *underground* –hacía una pintura muy expresionista y también algo así como 'performances' con disfraces– creo que hoy mi pintura sigue siendo marginal, aunque pinte de una manera tradicional" (2005).

Es esa sutileza la que hoy llama la atención, la delicadeza de un misticismo queer: la presentificación de lo sagrado en un nuevo contexto cotidiano y profano para experimentar la potencia divina en el aquí y ahora, una experiencia disponible para *todes*, sin discriminación. Nada más contemporáneo, a fin de cuentas, que la sensibilidad barroca para expresar la catástrofe neoliberal de los 90, con sus guerras, sus exterminios y sus crisis económicas. No casualmente la pulsión barroca agitó fuertemente las lenguas de locas como Severo Sarduy, Néstor Perlongher y Reinaldo Arenas en la misma época. Tampoco es casual que hoy en el argot brasileño de la comunidad LGBT, el término *barroca* signifique loca espectacularmente amanerada.

<sup>1</sup> Resulta llamativo que García Sáenz haya realizado muestras en espacios muy cercanos al activismo queer. En 1998 expuso en la galería del Centro Cultural Rojas (Buenos Aires, Argentina) *Los mártires y la Virgen Coronada*, bajo la curaduría de Alfredo Londahibere, donde abordó la temática desde la perspectiva de la intolerancia y la marginación. Al respecto, Mercedes Casanegra (1998) escribió: "la visión de García Sáenz pretende de manera simbólica abarcar a todos aquellos que parecerían no haber sido imaginados por esta cultura, especialmente los discriminados por razones sociales, políticas, religiosas". Años después expuso en Casa Brandon (Buenos Aires, Argentina), un espacio de activistas queer dedicado a la cultura LGBT, donde exhibió la muestra *Rituales* en 2005.

## NOTAS

Casanegra, M. (1 de noviembre de 1998). Una peregrinación estética y vital. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-peregrinacion-estetica-y-vital-nid185095/>.

Escobar, T. (1982). *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano.

García Sáenz, S. (2005). *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía*. Buenos Aires: Editorial Argentina.

Falleció el artista Santiago García Sáenz. (1 de abril de 2006). *La Nación: Cultura*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/fallecio-el-artista-santiago-garcia-saenz-nid793803/>.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## “THE WAY OF SANTIAGO”<sup>1</sup>: A QUEER BAROQUE

by Cecilia Palmeiro

Exactly one year before his death, Santiago García Sáenz presented his book *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía* [Guardian Angel: Fifty Years of Sweet Company] (2005). The book, with its almost prophetic title, seemed to bring a cycle to a close, namely the cycle of the author’s relationship to the tender and mighty angel of the third dimension. In the book’s introduction, we find the image of an unsettling painting: *Jacob peleando con el ángel* [Jacob Wrestling the Angel] shows a young man nude from the waist up wrestling a luminous body against a grim urban background. The painting enacts an operation fundamental to García Sáenz’s art: it removes from the original context episodes from religious history to place them in contemporary history. A classic biblical theme, the fight between Jacob and the angel has been represented a great many times throughout the history of religious art. The story, told in Genesis, is a dialectic between divine and human spheres. The even matchup of the patriarch and the being of light ends with a pact: since neither can beat the other, the angel touches Jacob’s calf, causing it to tear; Jacob, who would not have been able to bring down the divinity anyway, asks the angel for his blessing. In exchange, the angel changes Jacob’s name (Jacob is the etymological origin of the name Santiago in Spanish and James in English) to Israel, which means “wrestles with God.” The sweet company, then, is not so simple. At stake in it is a baroque relationship rife with chiaroscuros, one that suggests as well tremendous loneliness in the hereafter.

Later in the book, the pact that ends García Sáenz’s fight is spelled out: the angel’s blessing consists of extending his life. That is the “shot” of which the artist himself speaks: living to paint and painting to join the divine and the human, to articulate the celestial and earthly planes. The mark that the angel—or fate—left on our artist was the illness that afflicted him starting in the mid-nineteen-eighties. The miracle: having survived it to die nearly twenty years later of a heart attack, outliving his friends like Liliana Maresca, indeed, outliving an entire generation.

The disease, which is never mentioned in any text on or by him, was HIV/AIDS. The weight of that silence makes itself felt in his work as subtle suggestions. A discreet obituary in *La Nación* newspaper in 2006 insinuates it. “He seemed to ask for forgiveness in his paintings.” Forgiveness for the “loathsome sin”? “The love that dare not speak its name”? A stigmatizing disease? An intensely Catholic patrician who lost his way?

This is the tireless devotion of a prodigal son who comes home after a decade astray, a decade spent “intoxicated by the night and the dizziness that comes with it,” a decade of addictions and the alternative scene, of “crackdowns, precinct cells, intolerance.” “I was brought up Catholic,” the text goes on, “but I left the Church only to return much later, but different. When I returned I was conscious of what religion means” (García Sáenz, 2005).

García Sáenz recounts that turnaround like this: “I fell into a serious crisis in November 1986. I was drowning in addiction. I remember one very painful night when I had to decide between life and death. And suddenly I found myself calling for the Guardian Angel, sweet company. I picked up the Bible and opened it to the Gospel according to John. I read, ‘In the beginning was the Word, and the Word was with God.’ And I understood what that meant. [...] That night, I felt very strongly that the Angel was with me. He told me I was going to win the battle, that he was there to help me. And I decided to fight for my life” (2005).

Rather than ask for forgiveness, his works—it might well be argued—ask for the redemption of the afflicted body. Representation is tied to mysticism and even to magic (though that is a bad word for the Church), and hence art, for García Sáenz, reassumes its original ritual purpose. Art ceases to be autonomous in the modern sense, that is, lacking in social function, and the style he adopted in his work starting in the nineties was a free interpretation of the Hispanic-American baroque, more specifically of the missionary baroque.<sup>2</sup>

What contradictory forces led to that peculiar affinity for a folk tradition at once regional and remote, a tradition that, from the perspective of Buenos Aires and its internationalist art world, seemed anachronistic? A number of vectors converged at this point: his Catholic *retombée*, his disease and with it awareness of finitude, the transformation of the politics of desire into an idea of welfare, and his discovery of the subtropical jungle and its vital drive.

In 1990, García Sáenz took a journey of initiation to Paraguay, where he came into contact with post-Jesuit Paraguayan folk culture and the jungle. “It was a magical journey [...] I felt the presence of God, God à la Paraguay, a God with Jesuit roots [...]. I felt like Robert De Niro in *The Mission*, climbing up the waterfalls donning mercenary armor. The beauty of the place was seeping into me; it took hold of me, and everything changed. I would not have been able to imagine a better place to meditate or pray had I tried” (2005).

<sup>1</sup> Translator’s note: *El Camino de Santiago* in the original Spanish title is a direct reference to the pilgrimage known in English as The Way of St. James.

<sup>2</sup> Translator’s note: When written with a lower-case M, I am referring to the baroque style characteristic of Jesuits missions in the Americas in general. When written with an upper-case M, I am referring to the baroque style characteristic of the Jesuits missions in the present-day Argentine province of Misiones.

That penetrating and transformative natural beauty took on divine attributes in the tradition of John of the Cross or Teresa of Ávila's mystical poetry. For a Buenos Aires native and wellborn gaucho from the southern pampas, the subtropical jungle seemed exotic and exuberant—to say nothing of baroque in its multiplicity, variety, crammedness. The perception of that landscape is grounded in history "with Jesuit roots." That is why the jungle so often repeated in García Sáenz's art is mediated by the presence of Jesuit ruins: nature steeped in historicity.

The baroque is colonial art in two senses. It is the art of excess and glitz, possible thanks to the accumulation yielded by the plunder of the Americas (it's not by chance that the Spanish Golden Age coincided with the heights of the empire). Its glitter is designed to move the masses and steer them toward Catholicism, to muddle and conflate aesthetic and religious experience. The baroque was also the art that waged the spiritual conquest of this continent.

The European baroque was capable of holding the contradictions and tensions at play in the seventeenth-century worldview. It encompassed the divine and the human, light and shadow, the heavenly and the earthly, the sacred and the profane, good and evil, Europe and America; it threw off the oneness of classical and Renaissance perspective. There is another twist to the Hispanic-American baroque, even though it appears so much simpler than its European counterpart. It includes, if furtively, not only the Counterreformation's warped worldview (a vision based on the negation of a pagan tradition that nonetheless persisted), but also Indigenous visions that Native artists brought to bear on their works.

Like a smuggled good, the Guaraní idea of beauty sneaks its way into the missionary baroque. The Guaraní image-concept of *tekoporã*, explains Ticio Escobar (1982), refers to that which is beautiful and good for the community. Beautiful because good, in the sense of wellbeing; beauty that, like forms in nature, performs a vital function. The missionary baroque is almost a contradiction in terms: it combines the Hispanic notion of beauty as full of movement, swirls, twists and turns (particularly in representations of Christ, the Virgin Mary, and saints that express the ideal of the devout mortification of the body) and the Guaraní notion (*tekoporã*), with its interest in simple forms, balance, economy. In *tekoporã*, there is no beauty in pain and suffering—that because nowhere in it is the drama of Christian guilt (as such, *tekoporã* is a form of micropolitical resistance). The Hispanic-Guaraní baroque is, then, a style that both conceals and reveals those tensions.

Santiago García Sáenz might have been more interested in a suggestive concealment. Thanks to his highly personal rendition of the baroque, he was able to formulate what seemed like a conciliatory version of the history of the Americas in the theory of *mestizaje*, the beacon for his *Te estoy buscando América* [I Am Looking for You, America] series, which he began in the mid-eighties. That innocent vision, informed by his ideology of class justification, led him to salvage the most expressionist version of the baroque, the version closest to the folk imaginary of Paraguay and the wetlands of northeastern Argentina. But he would use it to express *something else*.

His is not the luxurious and showy baroque of the Golden Age, but rather a *mestizo* baroque of the people. But what is represented for the most part is not *tekoporã*, but rather pain: "With the series *Cristo en los enfermos* [Christ in the Afflicted], I have a chance to thank God, the people who have cared for me, and friends that have been left behind on life's journey. With it, I do what I can to keep pain from being in vain: I am certain that pain has to help build" (2005).

Perhaps the most paradigmatic image from the stage of García Sáenz's work that I am analyzing here is *Cristos enfermos en las ruinas jesuíticas* [Afflicted Christs in the Jesuit Ruins] (1994). In his book *Ángel de la guarda*, the image of this painting appears alongside his account of visits, with Liliana Maresca, to the Hospital de Clínicas to assist the nursing staff. For many artists of that generation, pilgrimages of this sort replaced barhopping, and welfare and the politicization and collectivization of care replaced street protest.

*Cristos enfermos en las ruinas jesuíticas* appears to be a monument to the ruin as background and form. Illness as ruination of the body of Christ in a series of five, one for each of the ruins of Jesuit missions: that is the landscape surrounding the precarious transparent-plastic field hospital in this painting. The ruin as image of the baroque conception of history as catastrophe and material destructivity. Ruin as emblem of the baroque symbolizes death, the fleetingness of time, and perishable matter as opposed to everlasting immateriality. But ruin also as the persistence of a past despite attempts to deny it (pagan remains in Christianity, pre-Hispanic remains in the colonized Americas).

The AIDS crisis forms part of the continent's history, with its heap of corpses of the defeated and the oppressed. "That painting, which mixed history and the pain of history, was a way—my way—of asking our beautiful Paraguayan brothers for forgiveness" (2005).<sup>3</sup>

History as the history of fall from paradise, of the mortification of the flesh, as the very image of pain and affliction is a notion of the European baroque here represented with the simplicity of the missionary canon. The arms of the bodies of his Christs are open as if they were crucified in their beds (their serial repetition gives them an air of Pop heresy). These are not the dramatic forms of voluptuous suffering found in seventeenth-century European art, but rather that still beatitude of missionary saints. These Christs suffer in peace, and bestow peace on the ill, as the entire series sets out to. Here, the afflicted will be reborn in eternal life. In conciliatory spirit, painting will come to correct history, which is always the history of suffering (war and epidemic) in a sort of imaginary aesthetic justice. But the divine seems to lie

<sup>3</sup> Translator's note: The War of the Triple Alliance (1864–1870), in which Argentina, Uruguay, and Brazil joined forces against Paraguay, devastated the Paraguayan population, particularly its male population. Its demographic consequences persist.

in the background: the wondrous jungle that consumes the ruins. For the jungle, there is no ruin because death is part of life's process and because it encompasses everything. These are not woods devastated by extractivism, but an *almost* virgin nature. Those of us who have experienced in the flesh the might of that jungle know that Misiones is the Argentine province that has best avoided deforestation. It gives off a very special energy. The jungle of Misiones grows out of the rock mass of Brasilia, very old soil rich in minerals (that's why it has that iron-red color) and in high-vibration semi-precious stones. It has ecosystems of trees that have been together for hundreds of years. Pure potent life, that jungle produces a spiritual sense of connection to the earth and the beings that inhabit it, *communion* with the sacred in the kingdom of this world. Hence the sense that that landscape is paradise, restoration, and healing energy: a perfect context for redemption. The jungle is, during this phase of García Sáenz's work, the privileged *locus amoenus*, mediation between heaven and earth. That is how it is represented in *Encontrando el paraíso* [Finding Paradise], where we see a gaucho ride up to the Iguazú Falls, the Virgin Mary with baby Jesus in her arms emerging in the sky above. Those of us who have been to Iguazú Falls have experienced that sensation, the sense of the great beyond right at hand. That spiritual presence that cannot be described with the words of this world is the object of mystical art.

This representation of the dogma according to which "Christ is everywhere" twists canons of religious representation. We can imagine a hypothesis on the basis of the serialization of Christ into Christs, contemporary versions of his image as the new "others" (the always-male, in García Sáenz's works, bodies of AIDS patients); the replacement of Christ with Indians in the missions; Christ as inmate in *Nuestro Señor de la Paciencia en la cárcel* [Our Father of Patience in Jail] (1997) in folkloric *mestiza* sensibility and aesthetic; Christ's removal from the context of religious history for placement in the context of the history of the Americas. And that hypothesis is a fiercely current queer baroque. And I use queer in the original sense, to mean the odd, the different, the non-equal: poverty, Guaraní tradition, bodies in the ruination of AIDS, the persistence of the pagan in that almost-pantheist fascination with the jungle, and the bonus of male homoerotic desire in the representation of poor bodies, of rural-worker martyrs either partly nude or wearing outfits typical of the gauchito Gil—the saint of Corrientes/Taragüí,<sup>4</sup> another place García Sáenz visited often. That element that today we can call queer, one that a number of gallerists identified at the time,<sup>5</sup> makes itself felt in his work as the concept of intolerance.

A gentle protest against intolerance of difference runs through much of our artist's work, but it is particularly poignant in the *Sufriendo la intolerancia* [Enduring Intolerance] series. Intolerance as concept encompassed for him discrimination on racial and religious grounds in *Sufriendo la intolerancia el 18 de julio de 1994* [Enduring Intolerance on July 18, 1994] (1998), a work on the attack on AMIA,<sup>6</sup> and *Intolerancia en Medio Oriente* [Intolerance in the Middle East] (1998), on the Gulf War in which nude and partly nude male bodies seem to clash in a darkroom choreography. Likewise, in the *Mártires* [Martyrs] series, partly nude male bodies in the style of Saint Sebastian are depicted tortured in the jungle with palm-tree crosses. It seems that this queer baroque allowed the artist to be both in the Vatican and in the alternative queer scene.

The role of the Church in these cultural wars, and in the AIDS crisis in particular, is interesting. It was the primary agent of the sexual counterrevolution that the disease, as device, put in gear. While García Sáenz was painting his Christs and queer martyrs, ACT UP activists—the creators of the concept of queer as we know it today—were holding die-ins, throwing themselves to the ground like piles of corpses (baroque emblem par excellence) in Saint Patrick's Cathedral in New York, accusing the Church of being an accomplice to the extermination of the gay community.

In his way and with his unique style, Santiago García Sáenz gave a final queer twist to the missionary baroque in an extremely current gesture of negativity. He did not paint according to the trends of the day but looked to a seemingly archaic source. He chose a minority tradition outside the contemporary art world: "If at a certain moment in the early eighties my work was 'alternative'—my painting was very expressionist and I did 'performances' with costumes—I think my painting today is marginal as well, even though I paint in a traditional way" (2005).

That subtlety is what, today, strikes us. The delicacy of a queer mysticism; bringing the sacred into the present in a new, everyday and profane, context to experience the power of the divine in the here and now. An experience available to everyone, an experience with no place for discrimination. What could be more contemporary, in the end, than to express the neoliberal catastrophe of the nineteen-nineties—its wars, exterminations, and economic crises—in

<sup>4</sup> Translator's note: Taragüí is the Guaraní name for the province called Corrientes in Spanish.

<sup>5</sup> Interestingly, shows of García Sáenz's work have been held in venues associated with queer activism. In 1998, his exhibition *Los mártires y la Virgen Coronada*, curated by Alfredo Londahibere, took place at the gallery of the Centro Cultural Rojas (Buenos Aires, Argentina). The works dealt with queer themes from the perspective of intolerance and marginalization. Regarding that exhibition, Mercedes Casanegra (1998) wrote, "García Sáenz's vision sets out to encompass symbolically all of those who seem never to have been imagined by this culture, especially those discriminated against on social, political, or religious grounds." Years later, in 2005, the show *Rituales* was held at Casa Brandon (Buenos Aires, Argentina), a space of queer activists and LGBT culture.

<sup>6</sup> Translator's note: The bombing of the Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) in the busy Once section of Buenos Aires on July 18, 1994 left eighty-five dead. The perpetrators have yet to be brought to justice.

baroque sensibility? It is not by chance that, during those same years, the baroque drive was astir in the languages of flamers like Severo Sarduy, Néstor Perlongher, and Reinaldo Arenas. Nor is it by chance that in today's Brazilian LBGT argot, the Portuguese word for baroque means spectacularly effeminate.

## BIBLIOGRAFÍA

Casanegra, M. (November 1, 1998). Una peregrinación estética y vital. *La Nación* newspaper. Visited at <https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-peregrinacion-estetica-y-vital-nid185095/>.

Escobar, T. (1982). *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano.

García Sáenz, S. (2005). *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compaÑía*. Buenos Aires: Editorial Argentina .

"Falleció el artista Santiago García Sáenz. (1 de abril de 2006)". *La Nación* newspaper: Cultura section. Visited at: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/fallecio-el-artista-santiago-garcia-saenz-nid793803/>

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## MISTERIOS DE ESTE SITIO CRUEL<sup>1</sup>

Alejo Ponce de León

*Y en aquellas ciudades —¡oh, habitante!— la muerte es fuerte y diversa, y poderosa la agonía; los sueños manan de tu sangre.*

Jaime Sáenz

La idea de legado es un problema engoroso para el arte argentino. Habrá historiadorxs que puedan afirmarlo con verdadera autoridad, pero pareciera que después de la década de 1960 el proceso de consolidación del canon, es decir, del consenso general sobre qué artefactos artísticos se vuelven reflejo y parte inextricable del cuerpo cultural nacional, encontró obstáculos difíciles de sortear. El arte siguió su curso, naturalmente, como un riacho; pero la manera de novelar ese curso y las voces capaces de novelarlo son más una tribuna desajustada que un coro capaz de articularse en armonías cromáticas.

Lxs artistas entran y salen de la historia, no se sabe bien de qué depende la continuidad en el paisaje de sus presencias fantasmáticas. Lo que cuentan los libros es muchas veces distinto a lo que cuentan aquellxs que leen esos mismos libros, que es distinto, a su vez, de lo que cuentan aquellxs que no leen libro alguno. Hay un relato que se despliega en las exhibiciones y otro que flota como un suspiro anémico bajo el cielorraso de las aulas universitarias; hay un relato descartable, engendrado por el periodismo cultural en ruinosos suplementos dominicales, y otro evanescente, que desaparece al contacto con el sol después de una noche de cocaína. Los museos, las casas de subastas, el “gran público” y lxs pequeñxs agentes orbitantes: todxs tienen su propia historia del arte argentino.

De a momentos, estos relatos dispersos se entrelazan y el contorno unificado de un gran relato parece poder adivinarse a la distancia, como una bestia fantástica que cruza el cielo cargada de trascendencia y romance. A fin de cuentas, ¿qué arte nos importa cuando decimos que nos importa el arte? ¿Nos rendimos frente a cualquier objeto simplemente porque ese objeto existe o hay un “algo más”? ¿Una veracidad, un testamento que hace que algunas obras, o algunas maneras de producir obra, se sientan más importantes que el resto?

Más allá del gusto personal o de las inclinaciones sensuales (afectivas, políticas) que podrían redirigir nuestro interés hacia tal o cual objeto artístico, puede hablarse de la pertinencia que algunos trabajos exhiben cuando se los coteja con determinadas realidades sociomateriales. De aquellas personas capaces de detectar esta pertinencia -y de entrelazar los relatos discontinuos- depende la reconstrucción de una idea de legado que le aporte algo más de claridad al panorama actual del arte argentino, que es al mismo tiempo corporativo y vagabundo, pobemente subsidiado pero cholulo, afásico pero sobreescolarizado.

No fue sino hasta hace muy pocos años que, a través de sistemas híbridos en los que se cruzan la curaduría, la investigación y las propias prácticas visuales, la Argentina encontró una posibilidad consistente para pensarse a sí misma y a los legados indefinidos que anidan en su(s) historia(s) del arte.

Uno de esos enigmas es sin duda el de Santiago García Sáenz (1955-2006), pintor de cuya producción tardía puede decirse que resulta útil para intentar comprender ciertos momentos y *actitudes* de la pintura porteña que se formalizaron entre artistas más jóvenes años después de su muerte. El valor, tanto de esta exhibición como de su antecesora inmediata, *Las horas menores*, está en el juego de herramientas sensibles que nos proporcionan para intentar componer un semblante de este artista y reunificar su cuerpo disperso y pasional, que parece haber sido condenado a una prematura ocultación.

### DOS LÍNEAS QUE SE UBICAN IMPOSIBLEMENTE CERCA LA UNA DE LA OTRA

Los casi 300 dibujos que se montaron en *Las horas menores* mostraban formas sometidas todo el tiempo a revisión: momentos de lógica constructiva quedaban abandonados a media cocción, o sufrían bajo el arrebato de un arrepentimiento terrible que se manifestaba como tachaduras y trazos sin solución de continuidad. Cuerpos y objetos transicionaban, de manera típicamente grotesca, entre arquitectura y formas anatómicas; a su vez, segmentos del dibujo se descomponían en segmentos más pequeños, en líneas que se escapaban de la hoja, en manchones de un fibrón casi seco.

<sup>1</sup> La versión original de este ensayo acompañó la exhibición *Las horas menores*, celebrada en la galería Hache (Buenos Aires, Argentina) en junio de 2017 y curada por Santiago Villanueva. Fue la primera aparición de una serie de dibujos y apuntes inéditos de Santiago García Sáenz producidos durante su juventud, entre los 19 y los 27 años. Esta exhibición supuso una especie de reingreso del artista a la consideración de la escena porteña y acercó su figura y su trabajo a un nuevo público.

Quebrantahuesos de rostros ojerosos, arabescos, capillas y candelabros insinuaban situaciones nocturnas, literarias; liturgias maníacas alumbradas por el halo decadente y el sadismo de la aristocracia. Salvo algunas acuarelas en donde figuras humanas se agrupaban en rutinas de danza, de combate o de difusa intimidad, el resto de los dibujos oscilaba entre una linealidad abstracta y una forma estrambótica de ilustración.

En su breve nota curatorial Santiago Villanueva (2017) afirmaba que a García Sáenz no le importaba “el destino de los objetos (...) sino que solo intenta formarse desde la repetición”, caracterizándolo como un artista que aún no sabía que sería artista, un joven para el cual el arte se definía en el terreno del impulso privado. ¿Pero puede afirmarse con certeza que sus pinturas tardías sean la evolución lógica de estos ejercicios formativos? ¿O encarnan, en realidad, dos líneas paralelas estos procesos, dibujo y pintura, que se ubican imposiblemente cerca la una de la otra, de a tramos, pero sin llegar nunca a tocarse?

A simple vista se percibe que no era la técnica la que dirigía estos ensayos, como tampoco fue la técnica lo que caracterizó su producción posterior. La humillación que García Sáenz sufrió durante sus años de colimba por llevar, como una marca de ganado, ese apellido pituco, tuvo que ser al menos parecida a la que sentía cuando sus profesores de plástica del secundario lo aplazaban de manera sistemática. Hay entre el archivo algunos ejercicios más robustos en términos compositivos, pero resulta evidente que el automatismo de sus dibujos representaba una especie de exhalación, un alivio: en estos dibujos se encontraba a sí mismo lejos de los mandatos de clase, de las responsabilidades, del disfraz de hombre adulto y héteronormado que su propia historia le obligaba a usar. De hecho, muchos de estos experimentos tempranos fueron realizados al reverso de las entregas que preparaba para sus clases de Arquitectura, carrera que se encontraba estudiando por aquel entonces, quizás para complacer a su familia.

Este abordaje de la imagen como contracara de un orden político externo y alienante, o sea la imagen como paisaje redentor privado, se condice además con la visión ingenua sobre las relaciones de poder que aparecen en los pocos dibujos que muestran leyendas escritas. En uno, una mano sombría se le encima a lo que parece ser un corpúsculo que tiene grabada la frase “NO TOCAR” sobre una de sus copas; el meme textual del mayo francés, “PROHIBIDO PROHIBIR”, sobrevuela la escena, sus letras envueltas en un aura mística. Otro dibujo muestra una bota negra de caña alta, castrense, que empuja una figura humana dentro de las fauces de una engrapadora gigante, a punto de ser accionada. La guillotina fatal de burocracia milicia decide quién vive y quién no. Un inmenso anillo flotante con la palabra “PODER” labrada en su dije completa la viñeta.

Calificar a estos dibujos como intentos de arte político, dentro del orden de lo panfletario, sería un error. Son más bien anuncios desesperados de una psicología sexual y políticamente retraída, en formación, que intenta bajo sus propios y limitados medios hacerle frente a un mundo cuyas complicaciones iban *in crescendo*. El extendido malestar social de la década de 1970, la inminencia de la adulterez y la necesidad de encontrar un nicho identitario de pertenencia parecen ser el trasfondo anímico de estas escenas.

Nos indican algunos pocos testimonios, catálogos y reproducciones que al final de su corta vida el artista se afincó en una expresión pictórica *naïf* y técnica anónima, ¿pero venía acaso de un lugar que no fuera ese mismo, o que no pudiera definirse con esas mismas palabras, “naïf”, “anónimo”? A pesar de haber engrosado con el tiempo su registro y su armería de recursos, aquellos primeros dibujos comprueban que García Sáenz se corrió poco del centro de su máxima inquietud: usar el arte para tratar de entender con el corazón los misterios de este sitio cruel. Si luego su pintura fue “ingenua”, en realidad él siempre lo fue, en el sentido de que siempre se sirvió de la imagen para vehiculizar ingenua y desesperadamente sus preocupaciones con relación a la muerte, el sexo, la enfermedad, la violencia y el fin del mundo.

Deberíamos considerar que las relaciones paradójicas en la comparación pueden ser más productivas que las analógicas. De este modo, aunque no fuera religiosa y aunque su línea indisciplinada supusiera más una expresión urgente que un material visual “artístico”, la obra que apareció en *Las horas menores* actuó como espejo -sucio y deformante, como cualquier espejo- de la pintura de García Sáenz que sobrevino más allá de los años ochenta.

## UN SERVICIO AL HOMBRE

Desde temprano, entonces, el vínculo de García Sáenz con la imagen fue de naturaleza terapéutica y confidencial; una conversación furtiva que mantenía consigo mismo cuando todxs lxs demás dormían. Aquellas imágenes, estructuradas desde el caos, eran paradójicamente una herramienta que le permitía ordenar el universo a su alrededor y conectar con el mundo en un sentido amplio y sincero. Su vínculo con el arte implicaba el despliegue de una zona en la que depositar sus miedos y sus deseos; algo que ni la universidad ni la vida heterosexual podrían ofrecerle nunca.

Durante los 80, abrazando ya lo que parecía ser un destino inclaudicable de pintor, se vuelca a un tipo de expresionismo estridente que lo acerca a muchxs de sus colegas en obras sin tanto peso, quizás incluso olvidables. Pero a partir de los 90 su trabajo empieza a funcionar como una especie de salmo para el mundo que se caía a pedazos ahí afuera. Con el tiempo, las ansiedades adolescentes fueron reemplazadas por otros terrores, más terrenales, porque el conflicto nunca deja de ser lo que le marca el pulso a la historia.

La pandemia del VIH/SIDA, en pleno efecto, segaba la vida de amigxs, amantes y desconocidxs. La caída del bloque soviético -que implicaba un avance sin freno de la voracidad neoliberal- y el advenimiento de un nuevo milenio contribuían también a alimentar una sensación de catástrofe apocalíptica de la que parecía no haber escape posible. Es en este contexto que García Sáenz recorre Sudamérica y afianza su vínculo con José Garófalo, pintor versado en el arte popular y los lenguajes estéticos latinoamericanistas.

Se inaugura así una línea temporal que fluye por encima de la ansiedad de aquellos primeros dibujos, que es la del García Sáenz religioso, el que se encarga de asumir la responsabilidad de canalizar no solo sus propios temores sino los de toda una comunidad. En el tiempo cíclico y suspendido de sus dibujos aparece el mundo antes de ser artista, un mundo amotinado y sensorial, de cosas indefinidas y secretos. Quizás un *fin del mundo* ya consumado, que frustra toda lógica con un amor exótico: un apocalipsis personal de amor barroco. En el tiempo de sus pinturas, en cambio, el fin del mundo está sucediendo, es generalizado y real. No tiene lugar solo en su imaginación, sino que se derrama por Buenos Aires y llega hasta Misiones, región que el artista asocia de algún modo con el Paraíso. El peso de este drama se siente en los cielos tormentosos que pinta, en las grietas de sus edificios, en los cuerpos desahuciados que habitan la calle y en el rojo de la sangre virósica, que pasa a ocupar un lugar preponderante en su trabajo.

Patočka (1996) vincula el misterio de lo sagrado con una idea de responsabilidad. La religión, dice, nos brinda acceso a poder hacernos cargo del fastidioso trabajo de ser individuos libres. Una vez que el secreto sagrado, orgiástico y demoníaco de la vida irresponsable y pagana haya sido, sino desintegrado, al menos sometido y absorbido luego por la esfera de la responsabilidad, recién ahí la religión encontraría su lugar en nuestras vidas. Así, García Sáenz halló en la tradición de la pintura popular latinoamericana, que es esencialmente cristiana, una posibilidad para volverse responsable de su propia existencia -y por eso mismo también de la de su comunidad-, renunciando a cualquier imposición externa.

Son varias las historias de sus guardias auxiliares en el Hospital de Clínicas, ese edificio monstruosamente moderno, lleno de gente enferma y gente muerta. Pero de las formas que toma la responsabilidad, la que nos ocupa en este texto no tiene tanto que ver con la misericordia y el samaritanismo, sino con la posibilidad de ser responsable a través de la pintura. Gracias a sus óleos esotéricos y cargados de tragedia, no solo conquistó el mote de "artista religioso" sino el de artista a secas, porque son estas pinturas las que le permiten hablarle al mundo y consiguen ponerlo en diálogo con una tradición. Gracias a estos cuadros podemos hablar de García Saénz como latinoamericano y como místico; podemos decir que es un regionalista y un ingenuo; se lo puede pensar con relación a, por ejemplo, Feliciano Centurión o citar, desde su ascetismo alucinatorio y patrício, a Héctor Viel Temperley. Sus Cristos en el hospital de sangre, postrados en medio de las ruinas barrocas de una reducción, parecen tener el mismo compromiso político con su presente -y el mismo potencial iconográfico- que el *Yo tengo SIDA* de los Fabulous Nobodies.

Mediante este giro hacia Latinoamérica y el *milagrismo* -un lenguaje visual compartido que va desde Nicaragua hasta el Pelourinho- García Sáenz saca el apocalipsis de su mente y lo pone sobre el mundo. Sus problemas dejan de ser una cuestión de neurosis privada y se dejan atravesar por las lágrimas cada vez más filosas de la realidad. La utilidad metafísica del Cristo como un "servicio al hombre" es la misma utilidad que pasan a tener sus pinturas y narraciones, que vuelven, de algún modo, a preocuparse menos por ser arte que por ser artilugios de concordia o salmos universales.

Lo que en algún momento el artista parece comprender, y lo que conecta más que ninguna otra cosa sus dibujos con estos cuadros, es la noción de que la sociedad está siempre a la vanguardia de la crueldad. Cristo en sus pinturas tiene que aparecer entonces como el cuerpo que se desdobra, se multiplica y se deforma infinitamente para poder seguir estando al servicio del hombre y posicionarse siempre un paso por delante de la crueldad de lo social.

Al revés de aquella desorganización del organismo de la que hablaba Perlóngher (1988) -que apuntaba a develar la "jerarquía funcional de los órganos: la boca para comer, el culo para cagar, el pene para la vagina", con el objetivo de establecer la dimensión políticamente subversiva del coito homosexual-, no es que García Sáenz se apropié del cuerpo de Cristo para infectarlo y, por lo tanto, subvertir su utilidad metafísica. No desorganiza jamás la imagen de Cristo, sino que la lleva al apogeo de su orden. El Cristo sanitizado, el habitante etéreo de las regiones celestes, el juez grandioso, prohibitivo y regulatorio, no tiene lugar en los paisajes escatológicos que se condensan en estos lienzos. La imagen de Jesús que aparece y vuelve a aparecer en la obra es la del Cristo de la pasión, el destruido, el paciente, el traicionado, el perseguido; aquel con el cual más se identificaban los y las habitantes originarias de la América hispánica durante el periodo colonial.

Este personaje, un cuerpo místico capaz de reconfigurarse y de soportar cualquier tormento, es el Cristo de una América que se consume y se derrumba. En este horizonte de perfecta coherencia teológica, Jesús es el primer infectado, el que se enferma para poder curar al mundo. El artista, entonces, se solapa con esta figura.

Por esto mismo no resulta curioso que en García Sáenz cueste tanto trabajo aislar las líneas de orbitación yoica que sí dinamizaban la obra de sus contemporáneos, desde Maresca, pasando por el ya mencionado Centurión y por las diagramaciones identitarias Pop de Marcelo Pombo. La devoción de este artista no tiene que ver consigo mismo, ni le interesan los consumos culturales de su época. De hecho, la suya parece ser una lucha contra su propia biografía, que en sus dibujos se revelaba cuando firmaba, elongada y socarronamente, "García Sáenz" en las esquinas inferiores de la hoja.

García Sáenz es un apellido y es el lastre del mismo apellido, como un amuleto que uno guarda desde niño y nunca puede resolverse a tirarlo porque no se sabe cuándo su poder mágico podría reactivarse. Este pleito biográfico da por supuesto un resultado estético, que lo posiciona más allá de las fronteras del Centro Cultural Rojas y a contrapelo de la tendencia general de los 90: la autobiografía se traduce en García Sáenz en una negación o, con más exactitud, en una disolución progresiva dentro la gran biografía regional, que es en partes iguales impersonal, mística y sentimental. Ese acto de desaparición bajo el manto de una narrativa superadora y arcaica lo llevó a volverse irreconocible para muchos de sus colegas y para el incipiente tejemaneje curatorial. Salvo algunas excepciones emplazadas sobre todo cerca de los primeros años de la década del 90, su lengua de capilla y exvoto difícilmente tenga rasgos subjetivos: sus resurrecciones y batallas celestes podrían sentirse a gusto en cualquier oratorio polvoriento, bicentenario y perdido de las Américas. García Sáenz por momentos se acerca demasiado a ser un pintor anónimo, el responsable civil e iluminado de imaginar la relación entre un dios y su pueblo.

El dibujante diabólico y delicioso para quien las fronteras entre cuerpo y objeto, entre lo estructural, lo divino, lo melancólico y lo sexualmente maníaco se diluían, parece mirar de reojo al pintor religioso, al artista que además de comprometerse con el desarrollo de un cuerpo de obra se hace, como puede, cargo de su tiempo, de su comunidad, de su ciudad y de su propio organismo enfermo.

Al echar raíces en la figuración y hundidas en las temáticas cristianas, no hace otra cosa más que desplegar como un mantel floreado su gran paradoja: mientras más artista se hace, más se aleja de los artistas; mientras más anónima se vuelve su pintura, más reluce su apellido al domeñar la tradición americana en su esencia: religiosa, sincrética, húmeda. Las pocas fotos que han sobrevivido de su taller, un PH en el microcentro porteño engalanado por "ladrillos rotos y bananos con hojas polvorrientas" (Gainza, 2017) muestran un espacio que no dista mucho de la alcoba solitaria y austera donde, en tierras guaraníes, la muerte encontró a Sarmiento.

## LA UNIDAD BARROCA

Un aspecto singular de las escenas del Juicio Final representadas en el arte misionero es que en ellas aparecen mezclados los originarios, los negros, los mestizos y los peninsulares. Con su ingenio propagandístico, los jesuitas cosechaban simpatía entre las poblaciones naturales insistiendo con la noción de que la condena o el premio de la vida eterna les llegaría, uno a uno, a todos los habitantes del virreinato. La composición social de estos feudos heterogéneos resulta uno de los aspectos fundantes de la *idea* de barroco en América; no como corriente estética sino directamente como propiedad intrínseca del territorio, traducida en imaginación popular.

Pensamos lo barroco como aquello que está colmado, que es fértil e inagotable: una impresión abonada por la imagen colonialista de América como tierra de abundancia y misterio. El barroco toma así vida propia como una fuerza general e imprecisa que agrupa por definición diversos frentes. En las artes plásticas el barroco americano es lineal, no tan pictórico y mucho más superficial que deudor de la profundidad continua y el claroscuro europeos; está caracterizado por la profusión en lugar de por la ilusión de movimiento que obsesionaba a los italianos. La inagotable mano de obra nativa puesta a trabajar al servicio del fervor contrarreformista favoreció el desarrollo acelerado de una visualidad sostenida por expresiones radicales e inéditas. Los jesuitas además recompensaban con bienes materiales y trato preferencial a aquellos indios que mejor trabajaran la madera y que más magia le sacaran al pincel.

En la poesía, desde Sor Juana Inés de la Cruz en adelante, el barroco se reescribe todo el tiempo, atravesado quizás por la necesidad de dominar plenamente el idioma, cuando es frío y cuando está caliente. Entre el lenguaje de los templos, el de los ranchos y la lengua clandestina de las teteras, ahí aparece el barroco. Entre la retórica eufónica y el surrealismo melancólico y con olor a muerte, su "rimbombancia churrigueresca" cubre la mayor cantidad de terreno emocional posible. Por eso el barroco tiene algo de entrópico, de apocalipsis lento que no ha dejado de avanzar ni de ser útil para reflejar la estable inestabilidad de la región. Es inacabable, "eterno", directamente, en palabras del poeta Daniel García Helder.

El barroco entonces es esa fuerza que apropiá y reivindica, el aparato más perfecto de la conciencia mestiza; aquello que con tanta repercusión y buena acogida en los museos europeos un poeta brasilerio dio en llamar antropofagia. Sin ir más lejos, Ticio Escobar (1982) asegura que, de existir en efecto un barroco misionero, sería gracias a la capacidad del "pensamiento visual indígena de integrar diferentes aspectos de la cultura impuesta por las misiones". Por todo esto, y más allá de sus particularidades formales que van, vienen y se reescriben a partir de lo que se vaya asimilando, el barroco imita al ritmo natural, a la proliferación lenta y sin destino de las cosas. Rechaza el impulso de supremacía desarrollista que sí tiene el modernismo, y solo ve y habla, toca y se enamora. Repele la lucha de la otra gran tradición americana, la política, y se asienta de alguna manera en cierta idea de inevitabilidad. El barroco sería, finalmente, el arte de las cosas vivas, que es lo mismo que decir el arte de las cosas que saben que van a morir.

La obra de García Sáenz, tanto antes de Cristo como después de él, tanto antes de la enfermedad como durante ella, habla de vida antes que de supervivencia. Y aunque en los dibujos aflore un gusto por las túnicas, encajes, brocados, muselinas y por la composición atectónica, no es esto lo que la vuelve barroca: es barroca porque es vital. No sería absurdo, entonces, considerar a este artista como una fuerza unificadora capaz de operar sobre

todo aquello que llamamos barroco y que va del barroco clásico a la imposibilidad de pensar un barroco misionero, a los maestros del Virreinato de la Nueva Granada; de los poetas caribeños al dibujo prosódico y de ahí al neobarroso; del río perdido que brilla como un ánima, oculto en la selva mientras se pone el sol, a las noches travestidas y llenas de cocaína de una metrópoli austral. Esas mismas sensibilidades desbordadas y extáticas, históricamente continentales, aparecen de manera consistente en la vida y las imágenes de García Sáenz.

## LOS MUCHOS FINES

Se definió ya la necesidad de leer los dibujos no como instancia previa a la obra tardía de este artista, sino más bien como una infraestructura atemporal y cíclica que se mueve por debajo de la superestructura lineal y progresiva de la pintura. Los cuadros ahora se despiertan cada mañana con el desorden apocalíptico y postcoital de estos dibujos alrededor.

Algunas formulaciones en esta línea, algo esencialistas pero dignas de mención, centran la conciencia temporal en el cuerpo, de manera tal que el destino genital moldea el destino histórico (Pettman, 2002). En este sentido, el apocalipsis como género narrativo-histórico suele ser interpretado en términos de masculinidad. La historia como un movimiento de propulsión hacia el futuro es lo que sugieren estas lecturas: un diseño de progresión que culmina providencialmente en el clímax de la *segunda venida* de Cristo, o la imposibilidad física de casi todo hombre por acabar dos veces. Una percepción “femenina” del tiempo, en cambio, sería dispersa y espacial porque su erotidad está difuminada por todo el territorio que su cuerpo comprende

Esta crítica antifálica de los modelos metafísicos occidentales nos permite ahora releer también no solo el grueso de los trabajos de García Sáenz, en los que el paso del tiempo ha tenido tanto que ver, sino los arcos narrativos del arte en general. Si quisieramos, entonces, los tiempos del arte podrían ser cílicos y de un erotismo descentralizado: cuando, por ejemplo, un grupo de mujeres galeristas redescubre un archivo visual y convoca a un joven curador para que elabore un relato sensible a partir de ese hallazgo, se abre una nueva línea de tiempo que nos obliga a enfrentar viejas pinturas con dibujos todavía más viejos, pero que ahora se convierten en algo nuevo. El arte entonces puede ser en sí mismo esta cronología desdoblada, barroca, donde todo muere y todo vuelve a nacer al margen de las corrientes y los discursos.

La disposición integral de estas obras llega hasta nosotrxs después de la muerte del artista. Después, inclusive, de que el artista se haya convertido de hecho en un artista; después de que haya entrado y salido de los libros y de las salas; después de haber sido olvidado, recordado y luego vuelto a olvidar. Llega a nosotrxs después de sus intervenciones en el paisaje público y de un poco usual nivel de exposición, garantizado seguramente, antes que por “mérito” artístico, por su cuna: García Sáenz tuvo una extrañísima retrospectiva en el Museo Fernández Blanco, un mural de su autoría descansa en una estación de subterráneo (bajo la parroquia de la Medalla Milagrosa), se le hicieron varias entrevistas y hasta le dedicaron un obituario en el diario *La Nación*.

Todo esto parecería disfrazar el hecho de que durante al menos una década sus pinturas deambularon taciturnas buscando la posibilidad de obtener otro tipo de valoración. Tratando de emerger no solo como inversión comercial, sino exultantes y deseosas de vincularse con otra raza de artistas y espectadorxs, personas capaces de encontrar el subtexto erótico en sus fábulas escatológicas, de apreciar su manera de navegar los espacios celestes, industriales y bucólicos; otros ojos dispuestos a considerarlo un heraldo alumbrado de la corriente ingenua y encargado de recomponer la relación entre la pintura argentina y la tradición americana.

La pasividad radical con la que el tiempo embrujó su obra (sus dibujos, archivados y húmedos, y sus pinturas, que se reacomodaron solo recientemente) es la misma que exudan las imágenes del Cristo de la Paciencia y la Humildad, ese Cristo que medita sentado, con el rostro descansando sobre su mano y el cuerpo tornasolado por la sangre de sus heridas, mientras espera el veredicto de su juicio, que conoce de antemano. Como en una profecía autocomplida, es este Cristo, el Cristo de la pasión, el que sobrevuela la Buenos Aires perdida y sidosa de los cuadros de García Sáenz. Una ciudad barroca y un misterio cruel con destino continental, el destino de morirse siempre para siempre volver a nacer.

## NOTAS

- Escobar, T. (1982). *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano.
- Gainza, M. (2017). *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama.
- Patočka, J. (1996). *Heretical Essays in the Philosophy of History*. Chicago: Open Court Publishing.
- Perlongher, N. (1988). El orden de la muerte en el desorden de los cuerpos. En *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- Pettman, D. (2002). *After the Orgy: Toward a Politics of Exhaustion*. Nueva York: State University of New York Press.
- Villanueva, S. (2017). *Las horas menores*. Texto de sala de exposición de García Sáenz, S. *Las horas menores* en Hache Galería (20 de junio - 29 de julio de 2017), Buenos Aires.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## MYSTERIES OF THIS CRUEL PLACE<sup>1</sup>

by Alejo Ponce de León

*And in those cities—oh habitant!—  
death is strong and manifold, and agony powerful;  
dreams surge from your blood.*

Jaime Sáenz

Legacy is a vexing problem for Argentine art. Some art historians can affirm it with genuine authority, but it seems that after the nineteen-sixties the process of consolidating a canon—that is, a general consensus on which artistic artifacts are a reflection and indispensable part of the nation's cultural body—has come against serious obstacles. Art followed its course, naturally, like a stream, but the voices that recount that course, and how they recount it, is more a motley crowd than a tight chorus capable of articulating chromatic harmonies.

Artists come in and out of history; we can never be entirely sure what determines why some of their phantasmal presences linger on. What the books tell us is often different from what those who read those same books tell us, which in turn is different from what those who don't read books at all tell us. One narrative unfolds in exhibitions and another hovers like an anemic sigh near the ceiling of university classrooms. There is a disposable narrative engendered by cultural journalism in so many beat-up Sunday supplements, and a vaporous narrative that vanishes upon contact with the sun after a cocaine night. Museums, auction houses, the general viewership, and small orbiting agents—each one has its own history of Argentine art.

At times, those scattered narratives mingle and a single grand narrative seems to take shape out in the distance, like a fantastical beast that, full of significance and romance, crosses the sky. In the end, what art do we care about when we say we care about art? Do we surrender ourselves before any object simply because it exists, or is there "something else" at play? What makes certain works, or certain ways of making works, feel more important than the rest? Is it a certain veracity? A certain status as testament?

Beyond personal tastes or inclinations—whether sensual, affective, or political in nature—that draw us toward one work rather than another, we can speak of the pertinence of some works to certain socio-material contexts. The reconstruction of a possible legacy that might shed a little light on the current art scene—a scene corporative yet vagabond, poorly-subsidized yet fame-seeking, aphasic yet overly schooled—depends on people capable of detecting that pertinence, and of connecting disjointed narratives.

It was not long ago that Argentina discovered it could grapple with itself and with the indeterminate legacies nestled in its art histories by means of hybrid systems of curatorial, research, and visual practices.

One of those indeterminate legacies is unquestionably the enigma of Santiago García Sáenz (1955–2006)—a painter whose late production is, arguably, useful to trying to understand certain moments and, chiefly, attitudes in Buenos Aires painting that were formalized by younger artists after his death. The value of both this exhibition and its immediate precedent, *Las horas menores*, lies in the set of receptive tools it gives us with which to attempt to compose a likeness of García Sáenza and to reunify his scattered and impassioned body, which seems to have been condemned to premature obscurity.

### TWO LINES IMPOSSIBLY CLOSE TOGETHER

The almost three hundred drawings in *Las horas menores* showed forms that were constantly subject to revision: glimmers of constructive logic cut off halfway along or exposed to a terrible bout of remorse manifested as crossings-out or abruptly abandoned strokes. Bodies and objects transitioned, usually grotesquely, from architectural to anatomical forms; segments of the drawing broken down into smaller segments, into lines that go beyond the page, into blotches of an almost dried-up felt pen.

Works with haggard faces, swirls, chapels, and candelabras are like visual tongue twisters that suggest nocturnal and literary scenes; manic liturgies steeped in decadent halo and aristocratic sadism. Except for a few watercolors where human figures are joined in dance, combat, or vague intimacy, most of the drawings waver between the abstraction of lines and outlandish illustration.

<sup>1</sup> The original version of this essay was published on the occasion of the exhibition *Las horas menores*, held at HACHE gallery in July 2017 and curated by Santiago Villanueva. That was the first time a series of drawings and sketches Santiago García Sáenz produced in his youth—from the age of nineteen to twenty-seven—was exhibited in public. With that show, the Buenos Aires scene's consciousness of the artist was reawakened; his persona and work were brought to a new audience.

In his brief curatorial remarks, Santiago Villanueva affirmed that García Sáenz did not care about “the fate of objects [...] but rather learning by dint of repetition.” Villanueva describes García Sáenz as an artist who did not yet understand he would be an artist, a young man for whom art fell into the terrain of private impulse. But can we assert with confidence that his late paintings are the logical outcome of these educational exercises? Or do those two processes—drawing and painting—in fact embody two parallel lines that, though at times impossibly close to one another, never actually touch?

It is clear at a glance that technique was not the engine of these exercises, nor was it central to his later production. The humiliation that, because of a fancy last name like a livestock brand, García Sáenz endured while doing mandatory military service must have resembled in some way what he went through when his high school art teachers disregarded him systematically. Some of the exercises in his archives are robust compositionally, but the automatism of his drawings clearly represented a sort of sigh of relief: in these drawings he found himself far from class mandates, from responsibility, from the disguise of the heteronormative adult man that his own life story required him to don. Indeed, many of these early experiments were made on the back of assignments for his classes at architecture school, where he was studying, perhaps to please his family.

This approach to the image as flipside of an external and alienating political order—that is, image as redemptive private landscape—is backed up by the naïve vision of power relations in the few drawings that have captions. “NO TOCAR” [DO NOT TOUCH] is written on one of the cups of what appears to be a brazier over which a somber hand hovers; “PROHIBIDO PROHIBIR” [IT IS FORBIDDEN TO FORBID], the textual meme of May 1968 in France, lingers over the scene, its letters enveloped in a mystical aura. Another drawing shows a high black military boot pushing a human figure into the grips of a giant stapler about to be closed. The deadly guillotine of military bureaucracy decides who lives and who does not. An enormous floating ring with the word “PODER” [POWER] engraved on it completes the scene.

It would be mistaken to call these drawings an attempt at political art of a propagandistic sort. They are, rather, desperate statements of a sexually and politically withdrawn psychology in formation using its own limited means to try deal with an increasingly complicated world. The widespread social dissatisfaction of the nineteen-seventies, imminent adulthood, and the need to find an identity, a place of belonging seem to be the background mood to these scenes.

A few statements, catalogues, and reproductions suggest that, at the end of his short life, the artist made steadfast use of anonymous technique in a naïve sort of pictorial expression. But had he actually come from someplace else, someplace neither “naïve” nor “anonymous”? Though his register and armory of resources grew over time, his early drawings show us that García Sáenz’s core shifted little. His greatest concern throughout was using art to try to grasp with his heart the mysteries of this cruel place. If his painting later turned “naïve,” he himself had always been so: throughout his life he used the image to convey—naïvely and desperately—his concerns about death, sex, disease, violence, and the end of the world.

We must entertain the possibility that the paradoxical relationships between the paintings and the drawings may well be more productive than the analogical ones. For that reason, even though the work in *Las horas menores* is not explicitly religious and its unruly lines look more like urgent expression than “artistic” material, it acts like a mirror—dirty and distorting, like any mirror—of his painting from the eighties onwards.

## A SERVICE TO MAN

From early on, then, García Sáenz’s tie to the image was therapeutic and confidential in nature; a furtive conversation he had with himself when everyone else was sleeping. Those images structured from chaos were, paradoxically, a tool that enabled him to order the universe around him and to connect to the world in a broad and sincere sense. His tie with art meant exploring the intricacies of a zone in which to place his fears and desires—something that neither the university nor heterosexual life would ever be able to offer him.

During the eighties, by which time he embraced what seemed an unflappable painter’s fate, he veered toward the same strident expressionism that many of his fellow artists were employing in works of lesser weight, if not altogether forgettable. But starting in the nineties his art began to act as a sort of psalm in a world falling to pieces. Over time, his teenage vexations were replaced by other, more earthly, dreads, because the pulse of history is always set by conflict.

The HIV/AIDS pandemic, at its height at the time, cut short the life of a number of the artist’s friends and lovers, but also of those outside his circle. The fall of the Soviet bloc—and the ruthless onslaught of neoliberalism it unleashed—along with the advent of a new millennium heightened a sense of apocalyptic catastrophe from which there seemed no possible escape. It was in that context that García Sáenz traveled South America. He grew closer to José Garófalo, a painter versed in folk art, urban and rural alike, and Latin Americanist aesthetic languages.

A time line thus sets in in García Sáenz’s art that hovers above the angst of those first drawings. This is the chronology of the religious García Sáenz, the one who channels not only his own fears, but also those of an entire community. A pre-artistic world appears in the cyclical and suspended time of his drawings, an unruly and

sensory land of vague and secret things. Perhaps a consummated “end of the world” that—with exotic love—frustrates logic’s designs: a personal apocalypse of baroque love. In the time of his paintings, on the other hand, the end of the world is underway. Widespread and actual, it takes place not only in his imagination, but spreads through Buenos Aires and even makes it as far as Misiones, a northeastern region the artist associates with Paradise. The weight of this drama makes itself felt in the stormy skies he paints, in the cracks in his buildings, in the hopeless bodies that wander the streets, and in the red of the viral blood—now a predominant presence in his work.

Patočka connects the mystery of the sacred with an idea of responsibility. Religion, he argues, affords us the possibility of taking on the taxing work of being free individuals. It is only after the sacred, orgiastic, and demoniacal secret of irresponsible and pagan life has been, if not undone, at least reined in and then absorbed into the sphere of responsibility, that religion will find its place in our lives. Thus García Sáenz discovered in the tradition of Latin American folk painting, which is essentially Christian, a means to become responsible for his own existence—and thereby for the existence of his community: he purged any external imposition.

There are a number of stories of his volunteer work at Hospital de Clínicas—that monstrously modern building full of the sick and the dead. But of the various ways that García Sáenz took responsibility, the one that concerns us here has less to do with compassion and good deeds than with the possibility of being responsible through painting. His esoteric oil paintings steeped in tragedy earned him not only the name “religious artist” but, simply, “artist”: they are what allowed him to talk to the world and dialogue with tradition. It is thanks to those paintings that we can speak of García Sáenz as Latin American and as mystic; we can say that he is a regionalist and naïve; he can be envisioned in relation to Feliciano Centurión, for instance, and—due to his delirious and patrician asceticism—to Héctor Viel Temperley. His Christs at blood banks, lying in the midst of the baroque ruins of a Jesuit reduction, seem to have as much political commitment—and as much iconic potential—as the Fabulous Nobodies’ work *Yo tengo SIDA* [I Have AIDS]<sup>2</sup>.

Through this turn to Latin America and *milagristmo*—a visual language that spans from Nicaragua to Pelourinho—García Sáenz takes the apocalypses out of the realm of his mind to let it spill over into the world. His problems cease to be a question of personal neurosis and open themselves up to the tears of a harsher and harsher reality. The metaphysical usefulness of Christ as a “service to man” is the usefulness that his paintings and narrations take on as they once again seek, in a sense, to be devices of concord or universal psalms rather than to be art.

What García Sáenz seemed to grasp at a certain point, and what connects his drawings to these paintings more than anything else, is the idea that society is always at the vanguard of cruelty. Christ, in his paintings, then, has to be the body that splits, that multiplies, and that deforms endlessly to be able to be forever at the service of man and one step ahead of that social cruelty.

As opposed to that “disorganization of the organism” of which Perlonher spoke as a means to reveal the “functional hierarchy of organs: the mouth for eating, the asshole for crapping, the penis for the vagina” to then establish the politically subversive dimension of homosexual coitus, García Sáenz does not appropriate Christ’s body to infect it and, hence, to subvert its metaphysical usefulness. He never disorganizes the image of Christ, but rather takes it to the heights of its order. There is no place for the sanitized Christ—ethereal inhabitant of heavenly regions, majestic judge who prohibits and regulates—in the eschatological landscapes that take shape on these canvases. The image of Jesus that appears and reappears in the work is the Christ of the Passion, the ruined, patient, betrayed, and persecuted Christ, the one the Native peoples of Hispanic America identified with during the colonial period. That character, that mystical body capable of changing shape and withstanding any torment, is the Christ of an America extinguished and collapsed. On that horizon of perfect theological coherence, Jesus is the first one infected, the one who gets ill to cure the world. The artist is cloaked in his figure.

It is not surprising, then, that in García Sáenz it is so hard to pinpoint the signs of self-centered explorations so clearly astir in the production of his contemporaries, from [Liliana] Maresca to [Marcelo] Pombo, with his identity-diagrams, by way of the aforementioned Centurión. Our artist is not devoted to himself, nor does he care about contemporary culture. García Sáenz’s battle appears to be with his own life story, as is evident in his drawings signed “García Sáenz” deadpan and in comically stretched out letters on the lower corners of the page.

García Sáenz is a last name and the burden of that last name; it is like a lucky charm one has kept since childhood and can never throw away because its mystical power might, at any moment, be reactivated. That struggle in his biography yields, of course, an aesthetic effect that places him beyond the borders of the Rojas Gallery<sup>3</sup> and, indeed, against the grain of art from the nineties in general. In García Sáenz, autobiography translates as negation or, actually, as gradual melting away into the great biography of the region, which is impersonal, mystical, and sentimental in equal measure. His disappearing act—vanishing under the cloak of a greater and archaic narrative—meant that many of his fellow artists, as well as the first “modern” curators in the country, could never come to terms with him. Barring a few exceptions, mostly from the early nineties, his language of chapels and votive offerings has few subjective qualities:

<sup>2</sup> In 1994, the Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby and Kiwi Sainz) produced the work “Yo Tengo SIDA”: T-shirts bearing that phrase were distributed to major figures in the worlds of culture and sport.

<sup>3</sup> In the nineteen-nineties, the gallery housed at the Centro Cultural Ricardo Rojas, an extension of the Universidad de Buenos Aires, was the engine of the visual production that would come to be associated with Argentine art from that decade.

his resurrections and heavenly battles would fit right in at any dusty colonial chapel lost in the Americas. At times, García Sáenz is too much like an anonymous painter, an enlightened deputy charged with the task of imagining the relationship between a god and its people.

The diabolic and delightful draftsman for whom the boundaries between body and object, between the structural, the divine, the melancholy, and the sexually maniacal dissolve, seems to look askance at the religious painter, at the artist who not only commits to pursuing a body of work but also takes charge, as best he can, of his times, of his community, of his city, and of his own sick organism.

By digging roots into figuration and into Christian themes, García Sáenz is simply unfolding his great paradox like a flowered tablecloth: the more of an artist he becomes, the further he is from other artists; the more anonymous his painting, the more glaring his last name as he masters the American tradition—religious, syncretic, and damp in essence. The few surviving photographs of his studio—an old-fashioned ground-floor apartment in the heart of downtown Buenos Aires adorned with, as María Gainza recounts, “broken bricks and dusty-leaved banana trees”—show a space not that different from the lonely and bare dwelling in Guaraní lands where death caught up with Sarmiento.

## BAROQUE ONENESS

One of the striking things about the scenes of the Last Judgment depicted in art from the Jesuit Missions is how they mix Native peoples, blacks, *mestizos*, and the Spanish and Portuguese. With their characteristic genius for propaganda, the Jesuits won the sympathy of the natural populations by insisting eternal life—whether punishment or reward—would come to each and every one, to all the inhabitants of the viceroyalty. The social composition of those heterogeneous domains is one of the foundational aspects of the *idea* of the baroque in the Americas, not as aesthetic current but as property innate to the territory and the popular imagination.

We think of the baroque as that which is overflowing, fertile, and inexhaustible—an impression fed by the colonialist image of the Americas as land of plenty and mystery. The baroque thus takes on a life of its own as overarching and imprecise force that, by definition, brings together different fronts. In the visual arts, the American baroque is more linear than pictorial, and much more superficial than the European baroque with its unmitigated depth and use of chiaroscuro. It is characterized by profusion rather than by the illusion of movement that obsessed the Italians. The endless supply of Native labor put to work for counter-reformation fervor most certainly favored the quick growth of a visuality based on radical and unprecedented expressions. Besides, the Jesuits rewarded the Indians most skilled with wood and best able to work magic with the paintbrush with material goods and preferential treatment.

From Sor Juana Inés de la Cruz onward, the baroque in poetry has been rewritten endlessly, perhaps due to the need to fully master language when it is cold and when it feels hot. It is between the language of the temples and of the estates and the clandestine language of cruising that the baroque appears. Between sweet-sounding rhetoric and melancholy surrealism with stench of death, its “*churriqueresque flamboyance*” covers as much emotional terrain as possible. That’s why the baroque partakes of entropy, of slow apocalypse that has never ceased to draw nearer or to be useful as a way to reflect the region’s stable instability. It is endless, downright “eternal,” to use poet Daniel García Helder’s word.

The baroque, then, is that force that appropriates and re-vindicates; it is the most perfect apparatus of *mestizaje* consciousness; it is that which—with such repercussion and to the delight of European museums—a Brazilian poet decided to call anthropophagy. Indeed, Ticio Escobar assures us that a Jesuit Missionary baroque could only exist thanks to the ability of “Indigenous visual thought to bring together different aspects of the culture imposed at the Missions.” For all of those reasons—and beyond the formal peculiarities that come and go and are rewritten with whatever is absorbed—the baroque imitates natural rhythm, the slow and aimless proliferation of things. It rejects the developmentalist drive to mastery found in modernism—all it does is see and talk, fondle and fall in love. It eschews the struggle of that other great American tradition—the political tradition—and takes root, one way or another, in a certain idea of inevitability. In the end, the baroque is the art of living things, which amounts to saying that it is the art of things that know they are going to die.

García Sáenz’s art—both before Christ and after him, both before his disease and during it—speaks of life rather than of survival. And though in his drawings an inclination for tunics, lace, brocades, and muslin—and for aetectonic composition—blossoms, that is not what makes them baroque: they are baroque because vital. It would not be absurd, then, to consider our artist a unifying force that operates on *everything* we call baroque, from classic baroque to inconceivable Missionary baroque and the masters of the Viceroyalty of New Granada, from the Caribbean poets to prosodic drawing and from there to neobarroso, from the lost river that shimmers like a spirit hidden in the jungle while the sun goes down to the transvestite cocaine nights of a southern metropolis. Those same overflowing and ecstatic—and historically continental—sensibilities are a constant in García Sáenz’s life and images.

## MANY ENDS

I have spoken of the need to read these drawings not as an instance prior to García Sáenz's later work, but rather as a timeless and cyclical infrastructure astir beneath the linear and progressive superstructure of his painting. The paintings now wake up each morning amidst the apocalyptic and post-coital disarray of the drawings.

Though somewhat essentialist, some formulations along those lines are worth mention, formulations that revolve around temporal awareness in the body where genital fate shapes historical fate. The apocalypse as narrative-historical genre is usually interpreted in terms of masculinity. Those readings envision history as what drives us into the future, a progressive design that culminates providentially in the climax of Christ's *second coming*, or in the physical impossibility of almost any man to climax twice in quick succession. A "female" perception of time, on the other hand, would be diffuse and spatial, its eroticness scattered throughout the entire territory her body encompasses.

That anti-phallic critique of Western metaphysical models allows us to re-read not only the bulk of García Sáenz's work, to which the passage of time is so important, but also art's narrative arcs in general. Artistic periods could be cyclical and their eroticism off-center if we wanted them to be: when a group of women gallerists re-discover a visual archive and ask a young male curator to come up with an intelligible and sensitive story based on what they have found, a new time line opens up, one that forces us to confront old paintings with still older drawings, rendered something new. Art itself, then, could be that split baroque chronology, where everything dies and is born again at the margin of all currents and discourses.

These works have been put before us as a whole after the artist's death, even after the artist became an artist, after he has come in and out of the pages of books and the walls of galleries, after having been forgotten, remembered, and then forgotten again. They come to us after his interventions in the public landscape and an uncommon degree of exhibition, guaranteed—undoubtedly—by his birthright rather than his artist "merit": A very odd retrospective of García Sáenz's work was held at the Museo Fernández Blanco<sup>4</sup>; a mural of his authorship rests in a subway station (the one located under Medalla Milagrosa parish); the conservative newspaper *La Nación* published not only a number of interviews with him, but also an obituary.

All of this would seem to hide the fact that, for at least a decade, his paintings were wandering the streets at night looking for another sort of valorization. They were eager not only to emerge as a sound investment, but also to forge ties with another species of artist and viewer, persons capable of finding the erotic subtext to their apocalyptic fables, of appreciating their way of navigating heavenly, industrial, and bucolic spaces; other eyes that might see the artist as an enlightened herald of naïve art, as one who has come to restore the relationship between Argentine painting and the American tradition.

The spell of radical passivity that time cast on his art (on his drawings, damp and filed away, and on his paintings, which have only recently found a new place for themselves) is the same passivity exuded by images of the Christ of Humility and Patience—that seated Christ that meditates, head resting on his hand and body glistening with the blood of his wounds, while he awaits the verdict at his trial. Like a self-fulfilling prophecy, that Christ, the Christ of the Passion, is the one that hovers over García Sáenz's lost and AIDS-infected Buenos Aires. A baroque city and a cruel mystery with continental fate, the fate to always die to be reborn always.

---

<sup>4</sup> A museum of colonial art housed in a posh Buenos Aires neighborhood.

## BIBLIOGRAPHY

- Escobar, T. (1982). *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano.
- Gainza, M. (2017). *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama. (Enlish title: Optic Nerve)
- Patočka, J. (1996). *Heretical Essays in the Philosophy of History*. Chicago: Open Court Publishing.
- Perlongher, N. (1988). El orden de la muerte en el desorden de los cuerpos. In *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- Pettman, D. (2002). *After the Orgy: Toward a Politics of Exhaustion*. New York: State University of New York Press.
- Villanueva, S. (2017). *Las horas menores*. Text for the García Sáenz exhibition Las horas menores at Hache Galería (June 20--July 29, 2017), Buenos Aires.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## ESPERANDO LA NOCHE

Una conversación entre Pablo León de la Barra y Santiago Villanueva sobre la obra de Santiago García Sáenz

PLB: Hace 5 años, en mayo de 2016 Juliana Ganuza, a quien había conocido haciendo investigación sobre la obra de León Ferrari, se me acercó durante la feria ArteBA en Buenos Aires y me dijo que había un artista ya fallecido del que me quería presentar su obra. Me llevó al *booth* de la Galería Hache y me entregó el catálogo *Ángel de la Guarda* que Santiago García Sáenz había publicado en 2005, a los cincuenta años, y un año antes de morir. Al empezar a hojear el catálogo y encontrarme con las imágenes de los Cristos en los enfermos me conmoví profundamente. Estaba frente a la obra de un artista que, usando el medio de la pintura, había retratado la crisis del VIH/Sida y la desaparición de una generación por consecuencia del virus. El trabajo encajaba perfectamente dentro de una investigación más amplia que yo había estado realizando para una exposición futura sobre arte y homosexualidad en América Latina de las décadas de los 60 a los 90 y que abarca desde el surgimiento del movimiento homosexual a la aparición del VIH/Sida. Al ver las imágenes de los Cristos enfermos pensé también inmediatamente en la novela del escritor peruano-mexicano Mario Bellatin *Salón de Belleza* de 1994, donde el protagonista termina convirtiendo su salón de belleza, situado en alguna ciudad de Latinoamérica, en un moridero para enfermos terminales de VIH/Sida. Lo extremadamente pertinente de las imágenes de García Sáenz tiene que ver con una cierta moral en América Latina que invisibilizó la presencia y los efectos del virus, y la virtud tanto de García Sáenz (como de Bellatin y otros) consiste justamente en hacer visibles las imágenes de este momento de crisis y desaparición.

Un año después, en mayo de 2017, de vuelta en Buenos Aires y acompañado por Juliana Ganuza y la crítica de arte Laura Batkis fuimos a visitar a Herminda Lahitte y Silvina Pirraglia de la Galería Hache al pequeño depósito en la calle Azcuénaga donde en dos minúsculos espacios se encontraba guardada casi la totalidad de la obra de Santiago García Sáenz. Pasamos toda la mañana ahí revisando la obra, ellas haciendo malabarismos para mostrar cada pintura, sacándolas de los estantes y girándolas dentro del pequeño espacio para que pudieramos verlas, cada pintura que sacaban era como estar frente a una anunciaciόn. Además de las pinturas de los Cristos en los enfermos, había muchas pinturas de paisajes religiosos que de todo lo que había ahí guardado eran quizás temáticamente las menos interesantes. Lo que consistió en un verdadero descubrimiento fue un grupo de pinturas que, disfrazadas de religiosas, retrataban en lenguaje “clave” la vida homosexual de saunas y *cruising* de Buenos Aires, así como la intolerancia moral de la sociedad a la libertad de preferencia sexual representada en la figura de los mártires, al igual que una serie de trabajos tempranos de los años 80 que retrataban la movida y el destape porteño acontecidos en esa década. Era evidente que estábamos dentro de una cueva de tesoros. Resulta importante señalar que la familia de Santiago había resguardado después de su muerte la totalidad de las obras pertenecientes al artista, algo que no sucedió con todos los artistas homosexuales de esa generación, que cuando murieron sus acervos fueron desechados ya sea por la negación de las familias a la sexualidad del artista o bien las obras con referencias gay fueron editadas del cuerpo de obra de los artistas. Fue en esa visita que a todos nos quedó claro que en esas dos pequeñas habitaciones existía una exposición en potencia.

En mayo de 2018 tuvimos una primera reunión con Germán Barraza, director de la Colección Fortabat, donde le presentamos la idea de hacer una exposición, algo que tenía mucho sentido con la programación de la Colección, ya que en los últimos años habían hecho revisiones de artistas claves de la década de los 90, incluyendo a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, así como una muestra de mujeres de la generación del Rojas curada por Francisco Lemus. La exposición tenía un doble sentido ahí porque en 1997 García Sáenz había ganado el Primer Premio de Pintura Joven Fundación Fortabat. En ese momento fue cuando sugerí invitar a algún curador joven de Buenos Aires a colaborar, algo que intento hacer en todos los proyectos a los que soy invitado, tanto para abrir espacio para las siguientes generaciones como para pensar un tema o cuerpo de obra en colaboración. Tampoco quería ser el curador extranjero que, aunque teniendo más de una década de relación con el contexto de arte argentino, llega y hace una exposición desde fuera, por lo que me era importante poder trabajar con alguien que tuviera mayor conocimiento del contexto y la historia local. Ahí fue cuando pensé en invitarte, no solo por la coincidencia de que tú también te llamas Santiago, sino porque además conocía desde hacía mucho tu trayectoria como artista, tu investigación sobre artistas argentinos que habían sido marginados por la historia, y porque en julio de 2017 habías curado *Las Horas Menores* en la Galería Hache de Buenos Aires -una exposición de los dibujos tempranos de García Sáenz-. Por todo eso eras la persona perfecta para integrarse al proyecto. En agosto de 2019 nos volvimos a reunir todo el equipo, ahora en un nuevo espacio en Villa Crespo, casi en frente de Galería Hache, alquilado por Hache y la familia de García Sáenz para guardar y preservar el acervo de este. Ahí pudimos dedicarnos a estudiar con mucho más tiempo y espacio la casi totalidad de obras de García Sáenz y trabajar en equipo en lo que sería la exposición. Esa semana cenamos también con las hermanas y los hermanos de García Sáenz, en lo que resultó ser un encuentro muy emotivo donde nos compartieron recuerdos de la vida y muerte de Santiago, y donde nos dieron la bendición y toda la libertad para hacer la exposición. Me resulta importante señalar que esta exposición no es una labor de un solo curador, sino una labor de equipo, que incluye a Juliana Ganuza al frente de la producción y coordinación, a los equipos de la Galería

HACHE

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

ESPERANDO LA NOCHE  
Una conversación entre Pablo León de la Barra y Santiago Villanueva sobre la obra de Santiago García Sáenz

Hache y de la Colección Fortabat, a la familia García Sáenz, al equipo de Lluvia, encargado de la investigación y catalogación, así como a Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico, responsables del diseño de este catálogo, todos dedicada y amorosamente trabajando para hacer realidad esta exposición. La exposición estaba originalmente programada para inaugurar en julio de 2020, fecha que fue pospuesta debido a la pandemia del Covid-19, lo que irónicamente volvía aun más actuales algunos de los temas de la exposición, en especial aquellos relacionados a la pandemia del VIH/Sida en los años 90. Debido a la cuarentena también fueron postergados algunos viajes que complementarían la investigación y que incluían visitas a Namuncurá, el campo de la familia donde García Sáenz tenía su estudio-galpón y pintaba los veranos, a la Posada La Bonita en Misiones, que perteneció a la artista Florencia Böhtlingk, amiga de García Sáenz, así como al Monasterio de Túpasy María en Paraguay, ambos lugares donde García Sáenz encontró paz y refugio en varias ocasiones. En algún momento pensamos la posibilidad de que una versión menor de la exposición pudiera viajar a Asunción y de esta manera llevar a García Sáenz de vuelta al Paraguay, una de sus fuentes de inspiración. Esta idea también fue interrumpida por la pandemia.

SV: Creo que las primeras charlas sobre Santiago las tuve con el artista Juan José Cambre, cuando fui asistente en su taller. Luego, las conversaciones más extensas vinieron con el historiador del arte y curador Roberto Amigo, cuando trabajábamos en el Museo Nacional de Bellas Artes por el 2013. Él tenía un plan de hacer una exhibición retrospectiva de la obra de García Sáenz en el Museo, algo que finalmente no prosperó. Roberto realizaba minuciosas lecturas iconográficas, haciendo cruces generacionales; una lectura de actualidad que estaba lejos de mucho de lo que se dijo sobre la obra de García Sáenz en los años 90 y los tempranos 2000. Algo de eso está presente en el trabajo que estamos haciendo hoy. También, y anteriormente, en 2013 la Galería Hache organizó una pequeña exhibición en el espacio que tenía en la Galería Patio del Liceo. La muestra fue curada por María Lightowler y se llamó *El día imperfecto*; recuerdo pinturas de pequeño formato, sobre todo un paisaje gauchesco con un cielo violeta bastante extraño en su producción.

En *Las Horas Menores*, la exhibición de dibujos de García Sáenz que curé en Hache en 2017, trabajé con una serie de papeles que la galería encontró en su acervo; un material muy acotado y concreto y que había permanecido en carpetas durante cuarenta años sin ser jamás mostrado. Estos dibujos de Santiago, realizados entre sus 19 y 27 años, fueron hechos con velocidad, muchos sobre los reversos de los trabajos prácticos que hizo durante la carrera de Arquitectura; de un lado, la estructura y la regla, y del otro, cruzó prácticas de tortura inquisitorias, que parecerían tener una connotación histórica, y sadomasoquismo con desfiles de una irónica vida palaciega. La muestra también exhibía dos óvalos pintados de naranja, color que García Sáenz elegía como fondo para comenzar sus obras, cuadernos de bocetos esquemáticos donde estructuraba los temas y composiciones de sus obras, y un pequeño autorretrato con una actitud de pedido de silencio. La exhibición fue acompañada por un ensayo de Alejo Ponce de León que hoy volvemos a publicar con algunas variaciones en este libro.

Creo que aparte de mi interés más personal por la lectura que podemos hacer hoy sobre el cruce entre iconografía religiosa y la crisis del VIH/Sida, pienso que esta exhibición llega en un momento donde en Buenos Aires hay una presencia de pintura figurativa, entre un surrealismo gótico y un animismo ingenuo, como lo llama Nicolás Cuello, donde algo del catolicismo y éxtasis de Santiago entra. Pero por otro lado, hay amplios y a veces interminables debates sobre lo que fue la generación de los años 90, sobre todo alrededor del Centro Cultural Rojas y la gestión de Jorge Gumier Maier. Hay una coincidencia extraña que es que el interés académico por esa década va de la mano de un, casi diría, fanatismo por estos artistas, algunos de los que vos mencionás y que exhibieron en la Colección Fortabat, otros como Liliana Maresca, que recientemente tuvo una retrospectiva en el Museo de Arte Moderno. De esta coincidencia se desprende una actitud por polemizar que excede la historiografía del arte, y para la cual la retrospectiva de Santiago traerá nuevos aires, porque sin dudas es un artista activo en esos círculos, pero que actualmente no se encuentra en ese establecido canon del Rojas.

Como bien decís, en esta exhibición/libro estamos pensando su obra en relación a varios ejes temáticos/generacionales que esperaban ser tratados con algo de urgencia: el VIH/Sida en relación a sus trabajos, cómo el tratamiento iconográfico de ciertos temas bíblicos puede tener lecturas más allá del relato que presentan, la noche y los espacios de nocturnidad entre el *yire* y las adicciones, entre la redención, el arrepentimiento y el pedido de auxilio. Es por eso que nos interesan tanto las intervenciones de García Sáenz en el Museo Hispanoamericano Fernández Blanco como su aparición en 2005 en una muestra colectiva en el espacio de visibilidad queer Casa Brandon, tanto su fotografía entregándole una obra al Papa Juan Pablo II como la presencia de sus pinturas en la exposición de 1998 en el Centro Cultural Rojas bajo la curaduría de Alfredo Londaibere.

Volviendo a los aspectos generacionales, creo que la exhibición que realiza junto a Liliana Maresca en la Galería Centoira en 1990 es clave para pensar los vínculos con esa generación. En el catálogo de mano Maresca escribe "Pero quizás la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige a un hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y acercarse un poco más a su realidad desnuda". Esto aplica a García Sáenz, que por ese mismo año comienza a dedicarle su máxima atención a la pintura religiosa con un formato que respetará hasta el final. *Los Reyes Magos en el Tucumán* de 1990 introduce un tema que será recurrente en su pintura ¿Por qué esa recurrencia? Santiago dice en el catálogo "Quisiera sacar a luz algo que he visto,

HACHE

que he oído contar, que soñé o que quizás simplemente deseo que suceda". Algo de eso tiene que ver con lo metodológico y cómo intenciones diferentes conviven en sus telas. "América es mi catarsis", dice. En Centoira presentó su serie *Te estoy buscando América*, una búsqueda en imágenes de una identidad confundida, con cierto arrepentimiento del "todo vale" que le dejaron los años 80, y esa conformación barroca que García Sáenz encontró para darle tono a su idea de espíritu compartido entre un pasado indígena, colonial y republicano. La pintura como modo de redención o de arrepentimiento toma formato de salón, las telas de temáticas religiosas mantienen un tamaño que contrasta con el tratamiento intimista de la pintura ingenua-costumbrista-regionalista, categoría que no lo satisface tanto.

*Te estoy buscando América* se puede encuadrar en la tradición euríndica de Ricardo Rojas, salvando distancias e intenciones. La construcción del Templo de Eurindia en la herencia del barroco americano fue parte de esa búsqueda identitaria, no exenta de nacionalismos, donde las tradiciones incaicas se cruzan con el catolicismo de los virreinatos, y con un afán de registro y difusión de "los mitos, la poesía aborigen y la virtud del rancho solo", presente en el libro *El País de la Selva* que Rojas publica en 1905, recuperando sobre todo la tradición oral santiagueña y correntina.

Creo que la correspondencia que hacés para pensar su obra dentro de un posible itinerario de arte y homosexualidad en América Latina también tiene que ver con la genealogía en la que él mismo se pensó y aún hoy puede pensarse. En el imaginario de la pintura local Carlos Victorica aparece como principal referencia, donde el cruce de una tradición católica exagerada con un tratamiento del desnudo masculino lo une a pintores como Horacio Butler y Jorge Larco. Los símbolos caídos del catolicismo representando la "doble moral" presentan el desnudo masculino, siempre como modelo o iconografía religiosa, con el imaginario de la ruina jesuítica.

Pienso que mucho de lo que estamos hablando hoy sobre su pintura no fue para nada explicitado en los pocos textos y entrevistas que dio. Por eso creo que la exhibición trabaja con una distancia que es importante resaltar, y que sobre todo cruza un interés en analizar estas imágenes, con algo de su propia biografía pero interactuando con otros artistas y obras, y no como un caso aislado. Puedo pensar la obra de García Sáenz en proximidad con algunas imágenes de Tobías Dirty (1990) o Guzmán Paz (1988), donde ciertos códigos giran hacia el plano de la fantasía, donde los cuerpos y los paisajes se mimetizan o confunden, o el grotesco de Laura Cádega (1978), que podríamos conectar más con la pintura de García Sáenz de los años 80. No quiero dejar de mencionar la publicación del libro *La pintura ingenua* de Manuel Mujica Láinez por la editorial Ivan Rosado en 2018 y con prólogo de Claudio Iglesias, que tuvo muchos ecos en la pintura de este momento.

PLB: Leyendo las varias críticas de arte sobre el trabajo de García Sáenz que fueron escritas durante su carrera en diferentes periódicos y publicaciones de la época, resulta interesante señalar cómo casi todas insisten en categorizarlo tanto como un pintor *naif*, primitivista y/o religioso y que de la misma manera hay dos palabras que nunca se mencionan: homosexualidad y VIH/Sida. Parecería también que el hecho de nombrarlo *religioso* y *naïf* se usaba como pretexto para no tomarlo en cuenta como artista "serio". La pregunta sería cuál es hoy día el interés en un pintor que en su época parecía ser un tanto anacrónico y tener un estilo de pintura que se acercaba a lo que en los años 80 fue llamado '*bad painting*' -donde los artistas pintaban a propósito "mal", buscando cuestionar el canon y el supuesto buen gusto-, y por qué su obra nos resulta ahora relevante. ¿Por qué este interés en un pintor que podría resultar incómodo con su insistencia en la religión cuando parecería que -al menos en el mundo del arte- vivimos en un mundo secular? Creo que con esta exposición, y ayudados por la distancia temporal, de alguna manera intentamos darle la vuelta a estas lecturas pasadas y tanto desreligionizarlo como desprimitivizarlo para mostrar a un artista que más allá de esa religiosidad -aunque fundamental para entender las tensiones y contradicciones en su vida y obra-, es un artista mucho más complejo, y que parte de esta complejidad se debe a la manera en que enfrenta a través del arte los temas relevantes de su tiempo. Aún así, la distancia en el tiempo nos permite poder ver las contradicciones de García Sáenz de una manera crítica: García Sáenz es también un pintor de origen aristocrático, que goza de privilegio de clase y raza y que además tiene una cierta nostalgia colonial. Sin embargo, el hecho de ser homosexual y más tarde contraer VIH/Sida lo transforman en una figura marginal. Es a partir de esta otredad y de la diferencia sexual que García Sáenz subvierte la pintura y la religión católica, convirtiéndola en una especie de Teología de la Liberación Homosexual, perturbando tanto las estructuras del orden católico colonial como de la pintura, para insertar en el centro de ellas a los mártires, a los que no eran tolerados, a los marginados sexuales. Es a través de su obra que García Sáenz concilia su amor por Dios, que es igual de grande a su amor cristiano (y su deseo sexual) por los hombres (y en especial aquellos de la clase trabajadora), y en donde el orgasmo clandestino es equivalente al éxtasis divino.

También creo que es importante recontextualizar a García Sáenz tanto en la escena local como internacional e insertarlo dentro de otras narrativas de la historia del arte. Para mí es claro que existen una cantidad de relaciones, influencias y diálogos con la obra de artistas de la región que obligan a trazar nuevos linajes de la historia local desde los tratamientos de temas costumbristas en ciertas obras de la serie *Te estoy buscando América* en relación a las pinturas de las primeras décadas del siglo XX del uruguayo Pedro Figari (1861-1938). De la misma manera existe una continuidad pictórica entre las representaciones de ciudad como fondo paisajista -a veces un tanto futurista y distópico- en las pinturas de García Sáenz y los paisajes urbanos arquitectónicos de los argentinos Xul Solar (1887-1963) y Roberto Aizenberg (1928-1996); o inclusive un posible diálogo diametralmente opuesto en el entendimiento de la relación religión-arte en León Ferrari (1920-2013). De igual manera a nivel internacional

creo que hace falta poner su obra en diálogo con otros artistas de su tiempo. Pienso entre muchos, inmediatamente en el artista cubano-americano Félix González-Torres (1957-1996) y cómo a través de la obra de arte negocia la pérdida humana por causa del VIH/Sida. Igualmente pienso en Feliciano Centurión (1962-1996), otro artista solo revalorizado recientemente y que también murió por causas relacionadas al VIH/Sida. En el caso de Centurión es interesante pensar en una trayectoria inversa a la de García Sáenz: Centurión nació en Paraguay y encuentra la libertad artística y sexual en Buenos Aires, mientras García Sáenz encuentra la paz en la selva guaraní, los paisajes paraguayos y en el Monasterio Benedictino Tupásy María. Entre otros muchos, también pienso en un diálogo posible con la obra del brasileño Leonilson (1957-1993), sobre todo en la última etapa de la obra de este donde las telas con textos bordados funcionan como una especie de mantos mortuorios que anuncian la desaparición del cuerpo por la presencia del virus. La mayoría de estos artistas murieron por causa del VIH/Sida entre 1993-1996, años del clímax de la pandemia, siendo los primeros Cristos en los enfermos de García Sáenz de 1994. Gracias a la combinación de medicamentos antivirales García Sáenz llegó a vivir 10 años más, lo que le permitió seguir pintando y organizar de alguna manera su legado. Aún así, es importante señalar que si bien la crisis del VIH/Sida al dar visibilidad urgente a las comunidades trans y homosexuales logró que se consiguieran avances importantes que culminaron años más tarde en los derechos de género y diversidad sexual, también por lo mismo hubo una generación perdida que, ante la inminente presencia de la muerte, dejó a través de su obra un mensaje político y sexual sobre el derecho a vivir en diferencia.

SV: En un texto de Jorge Gumier Maier escrito en 1995 y titulado “Argentina: tres artistas con SIDA” no se menciona a García Sáenz<sup>1</sup>. Destacar esto no tiene que ver con un reclamo sino con la lectura que su trabajo tuvo a comienzos de la década. En ese mismo año realizó la pintura *Cristo en los enfermos*, que se reproduce en este libro, donde en medio de una ciudad nocturna, a través de un corte transversal de un edificio, podemos ver una serie de cristos en camas repetidos. Gumier Maier comienza su breve ensayo afirmando que “El SIDA no ha sido en Argentina explícitamente tematizado en artes visuales, a diferencia de lo que -visto desde estas latitudes- sucedería principalmente en los Estados Unidos. Una sociedad que no reconoce la emergencia como tal, desprovista de campañas y asistencia adecuada, como asimismo la debilidad general de las formas de organización social (ONG’s y grupos gays en particular) quizás ayude a explicar que este tipo de producción sea prácticamente inexistente. Pero hay, a la vez, artistas con SIDA cuya obra solo pareciera poder ser auscultada como la posibilidad de resonancia espiritual que nos abre a atributos poco habituales del arte de hoy”. Esta idea puede extenderse a la obra de García Sáenz, la “resonancia espiritual” es evidente y la iconografía religiosa que acompañó todo su trabajo desde diferentes acercamientos abre otra línea no explicitada en el texto de Gumier.

Algo de esto aparece en los ensayos de este libro. Nicolás Cuello lee la pintura de García Sáenz como un modo queer de entender la factura de su obra, una instancia desde donde deshacer la “productividad académica”, polemiza sobre la denominación de “pintura ingenua” dentro del marco de la historia de la pintura argentina. Por otro lado, ve la potencia queer no desde la diferencia sexual sino por “los afectos minoritarios, repertorios infantiles y estrategias amateuristas”, en usos no esperados de la técnica y el cuerpo. Desde este lugar, Cuello propone no solo una lectura inédita de la obra de García Sáenz sino también ideas que pueden extenderse a otros aspectos del arte argentino, y en especial del producido en la década del 90. Por último, ve un acercamiento esperanzador en la representación del cuerpo enfermo, alejado de la victimización, y focalizado en marcar “un amor divino de su espiritualidad”. Cecilia Palmeiro trabaja sobre una operación constante en la obra de García Sáenz: trasladar escenas de la historia sagrada a la contemporaneidad para hablar sobre “lo no dicho, pero sutilmente sugerido”. Bajo la idea de un barroco queer Palmeiro desarrollará cómo la crisis del VIH/Sida se integra a la historia americana en la pintura de García Sáenz como una manera de estar en paralelo en “el Vaticano como en el *under queer*”. Alejo Ponce de León refiere en su ensayo a las obras en dibujo que García Sáenz realizó en los años 70 para pensar su producción en general y sus sucesivas lecturas a lo largo de las décadas, hasta hoy. Piensa el concepto de pintura “ingenua” atravesando la totalidad de su obra, en el sentido de que “siempre se sirvió de la imagen para vehiculizar ingenua y desesperadamente sus preocupaciones con relación a la muerte, el sexo, la enfermedad, la violencia y el fin del mundo”. Ponce de León presenta la pintura de García Sáenz como un modo de ser responsable y de plantar un compromiso político con su presente, sobre todo a través de la serie de Cristos en los enfermos. Por último, presenta a la imagen en García Sáenz como confidencial, una manera de pensar una autobiografía como negación, pero también como un modo de pensar una “cronología desdoblada, barroca”. La edición de este libro finaliza con una completa cronología realizada por Bárbara Golubicki, donde hechos personales de la vida de García Sáenz se cruzan con sus obras, el campo artístico local y situaciones al margen, pero que se vuelven fundamentales para una lectura de su perfil de artista. Los ensayos de este libro, como la selección de imágenes, enfatizan uno de los tantos y posibles acercamientos a la obra de García Sáenz. Hay otros que son posibles y que quedan pendientes en futuras investigaciones y exhibiciones. Creo que el aspecto que abordamos en esta exhibición y este libro es el más urgente de estudiar y compartir.

<sup>1</sup> El texto está dedicado a la obra de Liliana Maresca, Alejandro Kuropatwa y Omar Schiliro.

PLB: Trabajando juntos en el acervo de García Sáenz en Villa Crespo y al revisar la mayoría de sus obras pensamos mucho cuál podría ser el posible guión curatorial de la exposición. Identificamos una serie de constantes que aparecen a lo largo de la obra que empezaban a delinejar ciertos temas que terminarían estructurando la exposición: la obra del destape de los 80; la obra autobiográfica y retratos de la infancia; los autorretratos donde él aparece pintando; la serie de *Te estoy buscando América* -cuyo nombre viene de la canción de 1983 del salsero panameño Rubén Blades-; las pinturas con escenas bíblicas situadas en paisajes urbanos contemporáneos o en ruinas jesuíticas; las pinturas más políticas sobre acontecimientos de su tiempo como la Guerra de las Malvinas de 1982 o la bomba que destruyó el edificio de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) en julio de 1994; las obras que retratan la vida homosexual oculta del Buenos Aires de los 90 -que de alguna manera dialoga con libros de culto sobre la vida gay de la época como *Fiestas, Baños y Exilios* de Rapisardi y Modarelli de 2001 y *Locas, Chongos y Gays* de Sívori del 2004-; las pinturas de mártires como representación de la intolerancia sexual; los Cristos en los enfermos como retrato de la crisis del VIH/Sida y los paisajes de la selva misionera. De esta manera las diferentes salas apuntan a temáticas y cuerpos de trabajo que indican las especificidades del trabajo de García Sáenz más allá de lo bíblico, incluyendo los temas de sexualidad y VIH/Sida, pero también su genuino interés por Latinoamérica -algo poco común en artistas de su generación y que en García Sáenz está presente en su obra y en sus constantes viajes a Paraguay pero también a Brasil, México y Bolivia, entre otros- y su interés por los trópicos -también algo atípico en otros artistas argentinos-. En esta posible narrativa de la exposición, que es una de varias posibles lecturas que se podrían hacer sobre su obra, tomamos algunas decisiones para acompañar al espectador en su ingreso en el mundo y la obra de García Sáenz. Dividimos la alargada sala de exposición de la Colección Fortabat en varias salas de menor tamaño, que permiten al visitante adentrarse en cada núcleo temático, pero a la vez se convierten en espacios casi monásticos para la contemplación de la obra. La disposición no es estrictamente cronológica, aunque sí existe una cierta relación en la distribución espacial respecto del tiempo en que las obras fueron creadas. Tomamos la decisión de no incluir lo bíblico como núcleo temático, sino dejar que lo religioso permeara toda la exposición de la misma manera que sucede en casi toda su obra. Decidimos también empezar la exposición con las obras de los años 80, quizás el período menos conocido de su producción y cuyos excesos sirven para entender la posterior conversión "religiosa" de García Sáenz. También decidimos no terminar la exposición con los Cristos enfermos y la anunciaciόn de la muerte, sino con las obras de la selva misionera y las ruinas jesuíticas, una especie de espejismo o sueño que devuelven a García Sáenz metafóricamente a ese momento de paz y sanación que él encontró entre la naturaleza y en esos paisajes. Si entendemos su obra a partir de la metáfora de la expulsión del paraíso, esta última sala constituye el retorno al paraíso de García Sáenz, no en los cielos pero en los trópicos, en el corazón de la selva guaraní. El título de la exposición *Quiero ser Luz* viene del título de la canción del mismo nombre de 1963 del compositor Daniel Reguera, escrita antes de morir e inmortalizada por el cantante argentino Atahualpa Yupanqui. Los versos "No quiero volverme sombra / quiero ser luz y quedarme" aparecen en el catálogo de García Sáenz (atribuidos a Yupanqui) y él mismo los incluyó como texto de pared debajo del cuadro *Jubilate Deo*, que era la obra central en su exposición individual en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires en el año 2000. La frase hace referencia tanto al interés pictórico de García Sáenz por la luz, que es una constante en sus cuadros, donde los fondos de preparación de las telas son primeramente pintados de naranja o amarillo para que esta luminosidad aparezca en las pinturas, al igual que la presencia de rayos iluminadores, pero también se refiere a la constante batalla de García Sáenz por existir entre la luz y la oscuridad, por conciliar sus deseos sexuales y su religiosidad. El "querer ser luz y quedarse" también hace referencia a su necesidad de trascender como artista a través de su obra, sabiendo que por causa del VIH/Sida su vida terminaría pronto. El título de esta conversación, *Esperando la Noche*, es también el título de una pintura de García Sáenz del año 2000, donde hombres sin camisa se encuentran girando en una calle desierta de Buenos Aires. Podemos pensar que era en la noche y en sus encuentros sexuales donde García Sáenz era también libre. Esta tensión entre la luz y la oscuridad está constantemente presente tanto en su vida como en su obra, inclusive habiendo obras casi idénticas donde pinta escenas similares de día y de noche. Si García Sáenz quería ser luz, también nunca abandonó su deseo por la oscuridad.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## WAITING IN THE NIGHT

A conversation between Pablo León de la Barra and Santiago Villanueva on Santiago García Sáenz's work

PLB: Five years ago, in May 2016, Juliana Ganuza, whom I had met doing research on León Ferrari's work, came over to me at ArteBA fair in Buenos Aires. She told me there was a deceased artist whose work she wanted to show me. She walked me over to Galería Hache's booth and handed me *Ángel de la Guarda*, the publication Santiago García Sáenz had published in 2005 at the age of fifty, one year before his death. I started leafing through it, and was deeply moved by the images, especially the ones from the *Cristo en los enfermos* [Christ in the Afflicted] series. I was before the work of an artist who had portrayed in painting the HIV/AIDS crisis and how the virus had wiped out a generation. The work fit perfectly into a broader research project I was doing on an exhibition on art and homosexuality in Latin America in the nineteen-sixties, seventies, eighties, and nineties, that is, from the emergence of the gay rights movement to the appearance of HIV/AIDS. As soon as I saw the images of those dying Christs, I thought of *Salón de Belleza*, the 1994 novel by Peruvian-Mexican writer Mario Bellatin where the protagonist ends up turning his beauty salon, located in an unnamed Latin American city, into a hospice for terminal HIV/AIDS patients. García Sáenz's images are so terribly pertinent because of their tie to a certain morality in Latin America that invisibilized the existence and effects of the virus. The virtue of García Sáenz, Bellatin, and others lies precisely in making visible images of that moment of crisis and disappearance.

Back in Buenos Aires one year later, in May 2017, Juliana Ganuza, art critic Laura Batkis, and I met up with Herminda Lahitte and Silvina Pirraglia of Galería Hache at an apartment on Azcuénaga Street where two tiny storage spaces contained almost all of Santiago García Sáenz's work. We spent the whole morning looking through his work, the gallerists doing contortions to show us each painting; they removed them from the racks and rotated them in the tiny space so we could see them—being in the presence of each one was like being before an annunciation. In addition to the *Cristo en los enfermos* paintings, there were many religious landscapes (of all the works stored there, these were perhaps the least interesting on thematic level). A group of seemingly religious paintings depicting in "code" the Buenos Aires homosexual life of saunas and cruising was a true revelation, as were the ones suggesting the moral intolerance of freedom of sexual preference represented in the figure of the martyrs and a series of early works (from the eighties) showing the freedom and debauchery of Buenos Aires during that decade. We were clearly in a treasure trove. Significantly, Santiago's family had, after his death, safeguarded his entire body of work. That is not the case of all homosexual artists of his generation. When they died, their archives were often discarded entirely or partly, with the removal of works that made reference to the artist's gayness. At that visit, we all understood that those two rooms contained a potential exhibition.

Our first meeting with Germán Barraza, director of the Colección Fortabat, was in May 2018. At it, we presented the idea of organizing an exhibition of García Sáenz's work at the institution. The proposal was coherent with the institution's recent programming, which had included revisions of key artists from the nineties, among them Marcelo Pombo and Omar Schiliro, as well as a show of women artists from the Rojas generation curated by Francisco Lemus. Furthermore, in 1997 García Sáenz had been awarded first prize in the young painters' category by the Fundación Fortabat. At that same meeting, I suggested inviting a young Buenos Aires-based curator to work on the show—something I try to do for every project I am invited to work on, in an effort to pave the way for coming generations, but also to avoid grappling with a theme or body of work entirely on my own. I was not interested in being the foreign curator—albeit one with a decade-plus connection to the Argentine art scene—who sweeps in to do an exhibition. It was, then, important to me to work with someone who had inside knowledge about the local context and history. That was when it occurred to me to invite you, Santiago, not only because you—like our artist—are named Santiago, but also because I have followed your work as an artist for a long time, as well as your research on Argentine artists who have been marginalized by history. Furthermore, in July 2017 you had curated *Las Horas Menores*, a show of early drawings by García Sáenz at Galería Hache in Buenos Aires. For all those reasons, you were the perfect person to bring into the project. In August 2019, the whole team got together, now in a new space in Villa Crespo, almost directly across the street from Galería Hache, a space that Hache and the García Sáenz family had rented to safeguard the artist's work. There we had the time and space we needed to study almost the entire body of García Sáenz's work and to work together on what would ultimately turn into this exhibition. That same week, we had dinner with García Sáenz's brothers and sisters. It turned out to be a very emotional encounter where they shared their memories of Santiago's life and death. They gave us their blessing and total freedom to work on the exhibition as we saw fit. I want to point out that this exhibition is not the work of a single curator, but of a team that includes Juliana Ganuza at the helm of production and coordination, the teams at Galería Hache and the Colección Fortabat, the García Sáenz family, the team at Lluvia, in charge of research and cataloguing, and Cecilia Szalkowicz and Gastón Pérsico, responsible for the design of this catalogue. They have all worked with dedication and love to make this exhibition happen. The show was originally scheduled to open in July 2020, but it was postponed due to the Covid-19 pandemic which, ironically, has made some of the themes in the exhibition even more pertinent, particularly those related to the HIV/AIDS pandemic of the nineties. The quarantine also meant we had to cancel our research trips: a visit to

HACHE

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

WAITING IN THE NIGHT  
A conversation between Pablo León de la Barra and  
Santiago Villanueva on Santiago García Sáenz's work

Namuncurá, the family estate where García Sáenz would spend summers painting in a warehouse-cum-studio; La Bonita inn in Misiones, which belonged to artist Florencia Böhtlingk, a friend of García Sáenz's; and the Tüpasy María monastery in Paraguay (those last two were places where García Sáenz found peace and took refuge on a number of occasions). At a certain point, we envisioned a smaller version of this exhibition for Asunción, and thus take García Sáenz back to Paraguay, one of his sources of inspiration. That possibility was also truncated by the pandemic.

SV: I think the first conversations I ever had about Santiago were with artist Juan José Cambre, when I was an assistant at his studio. Later, in around 2013, I had longer conversations with art historian and curator Roberto Amigo when we were both working at the Museo Nacional de Bellas Artes. He was planning a García Sáenz retrospective at the Museum, but that never came to pass. Roberto would do detailed iconographic readings that crossed different generations—a current reading of García Sáenz's work that was far cry from much of what had been said about it in the nineties and early two-thousands. Something of that reading lingers on in the work we are doing today. Also back in 2013, Galería Hache, at its previous space in the Galería Patio del Liceo, organized a small show of his work, *El día imperfecto* curated by María Lightowler. I remember small-format paintings, especially a *gauchesco* landscape with purple sky that was quite odd in his oeuvre.

For *Las Horas Menores*, the exhibition of drawings by García Sáenz at Hache I curated in 2017, I worked with a series of pieces on paper the gallery had found in his archive; a specific and limited body of work that had been in folders for forty years and never been exhibited before. Santiago had jotted those drawings down between the ages of nineteen and twenty-seven, often on the back of assignments he did as an architecture student: on one side, structured drawings using ruler and compass, and on the other crossovers between inquisitional torture techniques with historical undertones and sadomasochistic practices with parades from an ironic palatial existence. The show also included two ovals painted orange—the color García Sáenz used as the background when he started his works—sketchbooks where he laid out themes and compositions, and a small self-portrait where he seems to be asking for silence. An essay by Alejo Ponce de León that we are republishing, with some variations, here was written for that show.

Beyond my personal interest in how we might, from today's perspective, read the intersection between religious iconography and the HIV/AIDS crisis, the exhibition comes at a time when figurative painting is a major presence in Buenos Aires, whether in the form of gothic surrealism or naïve animism, to use Nicolás Cuello's terms. And something of Santiago's Catholicism and ecstasy makes itself felt there. At the same time, there are still widespread—and at times seemingly interminable—debates on what the nineties generation actually was, especially the part clustered around the Centro Cultural Rojas under Jorge Gumier Maier. Oddly, academic interest in that decade goes almost hand in hand with a sort of fanaticism—I would say—for the Rojas artists, among them the ones you mentioned whose work has been shown at the Colección Fortabat, as well as Liliana Maresca, who was recently given a retrospective at the Museo de Arte Moderno. The coincidence of that academic interest and fanaticism leads to a readiness for debate that exceeds the sphere of art history. And this retrospective of Santiago's work will bring something new to that debate: he was an artist active in the Rojas circle who has, nevertheless, not been included in its canon.

As you rightly point out, in this exhibition/book we are grappling with García Sáenz's art in relation to several thematic/generational vectors that require urgent attention: the HIV/AIDS crisis in relation to his works; how certain biblical themes and iconographies can be read beyond the stories they depict; night and nocturnal spaces between cruising and addictions, between redemption, regret, and a cry for help. That is why we are so interested in García Sáenz's interventions at the Museo Hispanoamericano Fernández Blanco and his apparition, in 2005, in a group show at Casa Brandon, a very visible queer space; in the photograph he kept of the time he gave a work to Pope John Paul II and his participation in a 1998 show at the Centro Cultural Rojas curated by Alfredo Londaibere.

Getting back to the generational question, I think the exhibition he did with Liliana Maresca at Galería Centoira in 1990 is key to grasping the ties that bound that generation together. In the catalogue, Maresca writes, "But perhaps the great work of art matters less in and of itself than as what it demands of a man and the chance it gives him to banish his ghosts and get a little closer to his reality in its barest form." That applies to García Sáenz, who that same year began focusing entirely on religious painting in a format from which he would not stray until the end. *Los Reyes Magos en el Tucumán* [The Three Kings in Tucumán] (1990) introduces a theme that would appear again and again in his painting. Why that insistence? Santiago lays it out in his book, "I want to bring to light something I have seen, something I have heard tell of, something I have dreamt or perhaps just want to happen." And that is tied, in some way, to the methodological, and how different intentions coexist in his canvases. "The Americas are my catharsis," he would say. At Centoira, he exhibited his series *Te estoy buscando América* [I Am Looking for You, America], a search in images for a muddled identity with a certain sense of remorse about the "anything goes" eighties and what they left him; the tone in that baroque conformation enabled him to capture his idea of a shared spirit, fruit of an Indigenous, colonial, and republican past. Paintings with religious themes as mode of redemption or remorse are larger in size than the intimate naïve-costumbrista-regionalist paintings—a category he found unsatisfying.

*Te estoy buscando América* can be placed in the framework of Ricardo Rojas's Eurindia tradition, barring certain distances and divergent intentions. The construction of the Eurindia Temple in the American baroque tradition was part of that search for identity, a process not immune to nationalisms. An identity that crosses

HACHE

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

WAITING IN THE NIGHT  
A conversation between Pablo León de la Barra and  
Santiago Villanueva on Santiago García Sáenz's work

Incan traditions with the Catholicism of the viceroyalties and with an eagerness to record and disseminate “the myths, aboriginal poetry, and virtue of the lonesome ranch.” Rojas’s *El País de la Selva* published in 1905 attempted to salvage the oral tradition from the provinces of Santiago and Corrientes.

I think the way you place his work in a possible genealogy of art and homosexuality in Latin America is not unrelated to the genealogy that García Sáenz envisioned himself as part of and that we can still envision him in today. In the imaginary of local painting, Carlos Victorica is a key point of reference for an exaggerated Catholic tradition crossed with a certain treatment of the male nude. That connects him to painters like Horacio Butler and Jorge Larco. The fallen symbols of Catholicism representing “double morality” present the male nude as model or religious iconography in the imaginary of the Jesuit ruin.

A lot of what we are saying here about García Sáenz’s painting was not, I think, laid out in the few texts about him and interviews he gave. Important, in my view, is this exhibition’s distance, but mostly how it intersects an interest in analyzing these images with the artist’s biography, or at least some parts of it, in conjunction—and this crucial—with other artists and works, rather than as an isolated case. García Sáenz’s art can be envisioned, from my perspective, as akin to some images by Tobías Dirty (1990) or Guzmán Paz (1988), where codes veer toward fantasy, where bodies and landscapes imitate or are mistaken for one another. I can see his work—especially from the eighties—in relation to the grotesque in Laura Cádega (1978). To say nothing of the publication, in 2018, of Manuel Mujica Láinez’s book *La pintura ingenua* (Ivan Rosado press) with prologue by Claudio Iglesias, which resonated greatly in the painting.

PLB: Almost all the art critical texts on García Sáenz’s work published over the course of his career categorize him as a naive, primitivist, and/or religious painter, but two words are never ever mentioned: homosexuality and HIV/AIDS. Calling him a “religious” or “naive” painter was, it seems, a pretext not to consider him a “serious” artist. The question, then, is what interest does a painter who, in his time, was anachronistic hold for us today, a painter whose style was akin to what in the eighties was called “bad painting” (painters who painted “badly” on purpose in order to question the canon and the notion of good taste). Why is a painter like that relevant to us today? Why this interest in a painter who might make us uncomfortable with his insistence on religion when, it would seem that the world, or at least the art world, in which we live is so secular? I think that, this exhibition, with the help of temporal distance, is an attempt, in a way, to turn around those past readings and both *de-religiousize* and *de-primitivize* García Sáenz. The idea is to show an artist who, beyond that religiosity—fundamental though it is to understanding the tensions and contradictions in his life and art—is highly complex. And some of that complexity is due to how, in art, he confronts the issues of his times. Be that as it may, the distance in time enables us to see García Sáenz’s contradictions critically: García Sáenz is, along with everything else, a painter of aristocratic origin who enjoyed class and race privilege and even had a certain colonial nostalgia. Notwithstanding, the fact that he was homosexual and later contracted HIV/AIDS turned him into a marginal figure. It is through that otherness and sexual difference that García Sáenz subverts painting and the Catholic religion, turning it into a sort of Homosexual Liberation Theology, disturbing the structures of both the Catholic colonial order and painting, and inserting in the middle of them the martyrs, those who were not tolerated, and those at the sexual margins. It was through his art that García Sáenz reconciled his love of God which is as infinite as his Christian love (and his sexual desire) of men (especially working-class men), where clandestine orgasm is equivalent to divine ecstasy.

I also think it is important to recontextualize García Sáenz in the local and international scene, to insert him in other art historical narratives. It is clear, from my standpoint, that there are a great many connections of influence and dialogue between García Sáenz’s art and the work of artists from the region, connections that require new lineages of local history based on, for instance, the treatment of *costumbrista* themes in some works from the *Te estoy buscando América* series and early-twentieth-century paintings by Uruguayan artist Pedro Figari (1861–1938). There is also a pictorial continuity between the representations of the city as a sometimes futuristic and dystopic background landscape in García Sáenz’s paintings and the urban architectonic landscapes of Argentine artists Xul Solar (1887–1963) and Roberto Aizenberg (1928–1996); there is, arguably, even a possible dialogue of opposites between García Sáenz and León Ferrari (1920–2013) regarding their understandings of the relationship between religion and art. Similarly, on the international level, his work should, I believe, be placed in dialogue with the work of fellow artists of his generation. There are many, but Cuban-American artist Félix González-Torres (1957–1996) immediately comes to mind in terms of how his art navigates human loss due to HIV/AIDS. I also think of Feliciano Centurión (1962–1996), another artist who has recently been “rediscovered” and who also died of HIV/AIDS-related complications. Regarding Centurión, his path can be seen as a reversal of García Sáenz’s: Centurión was born in Paraguay and found artistic and sexual freedom in Buenos Aires, whereas García Sáenz found peace in the Guaraní jungle, Paraguayan landscapes, and the Benedictino Tupásy María monastery. I also think of a possible dialogue with the work of Brazilian artist Leonilson (1957–1993), mostly in the final stage of his work: his canvases with embroidered texts act as funerary shrouds, in a sense, that announce the body’s disappearance in the presence of the virus. Most of those artists died from HIV/AIDS-related complications from 1993 to 1996—the height of the pandemic (García Sáenz’s first *Cristo en los enfermos* were produced in 1994). Thanks to antiviral drugs, García Sáenz managed to live ten more years (he kept painting and, in a sense, organized his legacy). While it is true that the urgent visibility the HIV/AIDS crisis gave

HACHE

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

WAITING IN THE NIGHT

A conversation between Pablo León de la Barra and  
Santiago Villanueva on Santiago García Sáenz's work

to the trans and homosexual community would, years later, lead to major advances in terms of gender rights and sexual diversity, that crisis also meant a lost generation that, in the immanence of death, left in its work a political and sexual message about the right to live in difference.

SV: "Argentina: tres artistas con SIDA," a book written by Jorge Gumier Maier in 1995, makes no mention of García Sáenz.<sup>1</sup> I do not point that out in protest, but in relation to how his work was read at the beginning of the decade. That same year, García Sáenz painted *Cristo en los enfermos* [Christ in the Afflicted], which is reproduced in this book. In the middle of the painting's nocturnal city is a cross section of a building in which we see a series of Christ figures in identical beds. Gumier Maier begins his brief essay affirming that "AIDS has not been explicitly addressed as a theme in the visual arts in Argentina, as it has in other regions—mostly the United States. The virtual nonexistence of production of that sort may be attributable, at least in part, to a society that does not recognize the emergency as such, a society with inadequate outreach campaigns and support systems, as well as the overall weakness of social organizations (NGOs and gay groups in particular). But there are, at the same time, artists with AIDS whose work, arguably, can only be examined in terms of its spiritual resonance, which opens us up to qualities by no means common in art today." That idea can easily be extended to García Sáenz's art. Its "spiritual resonance" is evident; the religious iconography that runs through his work, with different approaches, opens up a line Gumier's text does not lay out.

Something of that makes itself felt in the essays in this book. Nicolás Cuello reads García Sáenz's paintings as a queer way of understanding art making, an instance of walking back "academic productivity" that disputes the category of "naïve painting" in Argentine art history. At the same time, he sees the potency of the queer not in terms of sexual difference but of "minority affects, childhood repertoires, and amateurist strategies" in unexpected uses of technique and the body. Cuello's novel reading of García Sáenz's work also formulates ideas that could be extended to other aspects of Argentine art, especially from the nineties. Finally, he sees a hopeful representation of the ill body that centers on "divine love in his spirituality" with no trace of victimization. Cecilia Palmeiro addresses an assiduous operation in García Sáenz's art: transporting scenes from sacred history to the contemporary era to speak of what is unsaid "but makes itself felt in his work as subtle suggestion." With the notion of a queer baroque, Palmeiro argues that the HIV/AIDS crisis was brought into the history of the Americas in García Sáenz's painting as a way for the artist to be "both in the Vatican and in the alternative queer scene." In his essay, Alejo Ponce de León looks to García Sáenz's drawings from the seventies in order to grapple with his production in general and its successive readings over the course of decades and into the present. The concept of "naïve" painting runs through García Sáenz's oeuvre insofar as "he used the image to convey—naïvely and desperately—his concerns about death, sex, disease, violence, and the end of the world." Ponce de León holds that García Sáenz's painting is a way to be responsible and to formulate political commitment with his present, especially through the *Cristos en los enfermos* series. Finally, he sees the image in García Sáenz as confidential, as autobiography conceived as negation, but also as a "split baroque chronology." This book closes with a complete chronology compiled and composed by Bárbara Golubicki, where personal events from García Sáenz's life are articulated with his work, the local art field, and situations that might appear marginal but are, in fact, fundamental to a reading of the artist and his person. The essays in this book, along with the selection of images, represent one of so many possible approaches to García Sáenz's work—many more will be left to future research and exhibitions. The approach we take in this exhibition and book is, I think, the one most urgently in need of study and dissemination.

PLB: In looking at most of García Sáenz's production together in his archive in Villa Crespo, we strove to find the right curatorial vision. We identified a series of constants that run through his production and began to delineate certain themes that would end up structuring the show: the work from the cultural explosion in the eighties toward and after the end of the dictatorship; autobiographical work and portraits of childhood; self-portraits in which he is painting; the *Te estoy buscando América* series, whose name comes from a 1983 song by Panamanian salsa singer Rubén Blades; paintings with biblical scenes located in contemporary urban landscapes or Jesuit ruins; political paintings on current events like the Malvinas War in 1982 and the bombing of the Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) in July 1994; works that represent underground homosexual life in Buenos Aires in the nineties, which in a way dialogue with cult books on gay life at the time (*Fiestas, Baños y Exilios* by Rapisardi and Modarelli (2001) and *Locas, Chongos y Gays* by Sívori (2004), for instance); paintings of martyrs as representation of sexual intolerance; the *Cristos en los enfermos* series as portrait of the HIV/AIDS crisis; and finally the landscapes of the rainforests of Misiones province. The exhibition's various galleries address the specificities of García Sáenz's different themes and bodies of work art beyond the biblical. Those themes include sexuality and HIV/AIDS, but also the artist's genuine interest in Latin America—something rare among artists of his generation but evident in García Sáenz's work and frequent trips to Paraguay, as well as Brazil, Mexico, Bolivia, and other countries, and in his no-more-common interest in the tropics. In the exhibition's intended narrative—one of the many possible readings of García Sáenz's art—we made certain decisions to help introduce the visitor to García Sáenz's world and production. We have divided the Colección Fortabat's

---

<sup>1</sup> Text dedicated to the work of Liliana Maresca, Alejandro Kuropatwa, and Omar Schiliro.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

WAITING IN THE NIGHT  
A conversation between Pablo León de la Barra and  
Santiago Villanueva on Santiago García Sáenz's work

elongated gallery into a number of smaller ones to allow visitors to delve into each thematic cluster. At the same time, each of those smaller spaces is like almost monastic cloister for the contemplation of the work. While the layout is not strictly chronological, the spatial distribution is not unrelated to the time when the works were created. We decided not to include the biblical as thematic cluster, but to let the religious permeate the entire exhibition as it does the artist's production. We decided to open the show with works from the eighties, perhaps the least-known period of García Sáenz's production, a period whose excesses help to understand his later "religious" conversion. We decided not to close the exhibition with the *Cristos enfermos* or the annunciation of death, but with the works from the rainforests of Misiones and the Jesuit ruins, a sort of mirage or dream that returns García Sáenz, metaphorically, to the peace and healing he found in nature and in those landscapes. If we understand his art as a metaphor for banishment from Paradise, this final gallery would be his return to it, not in the heavens but in the tropics, the heart of the Guaraní rainforest. The exhibition's title *Quiero ser Luz y Quedarme* [I Want to Be Light and Remain] is the title of a song composed by Daniel Reguera in 1963, shortly before his death, and immortalized by Argentine singer Atahualpa Yupanqui. The verses "I don't want to become shadow/I want to be light and remain" appear—attributed to Yupanqui—in García Sáenz's book; the artist used them as wall text under the painting *Jubilate Deo*—the central work in his solo show at the Centro Cultural Recoleta in Buenos Aires in 2000. The phrase makes reference both to García Sáenz's painterly interest in light—a constant in his paintings (he would paint the canvas orange or yellow before working on the image so that that light would shine through in his paintings, and he often depicted rays of light)—and to his ceaseless battle to live between light and darkness, to reconcile sexual desires and religiousness. "Wanting to be light and remain" also makes reference to his need to transcend through his work: he knew that, as a person with HIV/AIDS, his life would likely end early. The title of this conversation, *Waiting in the Night*, is also the title of a work García Sáenz painted in the year 2000. In it, shirtless men are cruising a deserted Buenos Aires street. It was also in the night and in sexual encounters that García Sáenz was free. This tension between light and darkness is a constant presence in his life and work; there are even works with nearly identical scenes depicted by day and by night. Though García Sáenz may have wanted to be light, he never gave up his desire for darkness.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## CRONOLOGÍA

Bárbara Golubicki

### 1955

Santiago del Sagrado Corazón García Fernández Sáenz nace el 1 de abril de 1955 en Buenos Aires. Es el cuarto hijo de siete. Sus padres, Eduardo Miguel García Fernández Bosch y Magdalena Sáenz Briones, forman parte de familias haciendas tradicionales y cultivan en sus hijos e hijas la fe católica. El 20 de abril SGS es bautizado en la Basílica de San Nicolás de Bari, que pronto pasará a formar parte del anecdotario familiar por razones que exceden la costumbre ritual. La celebración del Corpus Christi del 11 de junio se transforma en un masivo acto opositor al gobierno de Juan Domingo Perón en un contexto de creciente tensión entre el gobierno y la Iglesia Católica. Cinco días después, un sector sublevado de la Armada y la Fuerza Aérea bombardea la Plaza de Mayo. Los aviones de la Armada involucrados en la operación llevan pintadas las iniciales del lema *Cristo Vence*. San Nicolás, ubicada sobre la Avenida Santa Fe, será uno de los objetivos de los grupos peronistas que, como represalia al bombardeo, incendian distintas Iglesias. El padre de SGS es encarcelado defendiendo La Catedral. La Parroquia de San Nicolás es además el mundo de la infancia. Vive a algunas cuadras, sobre la calle Talcahuano, y pasa sus días entre las esculturas, los cuadros y las manchas del incendio. Allí tomará su Primera Comunión, evento que recurrirá en su pintura. Comienza, con solo cinco años, su educación artística en el Instituto Santa Ana de Bellas Artes, en el barrio de Belgrano. “La Beba, madre de [mi prima] Inés, me regaló un libro de *Historia Sagrada* en francés que me impresionó mucho y creo que fue el desencadenante de mi futura dedicación a la pintura. Estaba ilustrado por Maurice Denis, pintor francés de finales del siglo XIX. Cuando treinta años más tarde, ya haciendo pintura religiosa, busqué el libro, encontré que mi memoria lo había rescatado antes...” (García Sáenz, 2005: 25).

### 1973

El año del regreso de Perón del exilio coincide con el comienzo de un conjunto de decisiones de SGS que lo distancian, sin romper nunca, del mundo familiar y sus mandatos. Termina el colegio secundario en el Champagnat de los Hermanos Maristas, ubicado en la calle Montevideo, entre la avenida Santa Fe y Marcelo Torcuato de Alvear, frente al departamento donde había sido secuestrado el general Pedro Eugenio Aramburu en 1970. Comienza a estudiar arquitectura en una universidad privada. Sin embargo, luego de un año, decide cambiarse a la Universidad de Buenos Aires. En el transcurso de los siguientes años abandonará y retomará sus estudios y su único contacto con el mundo profesional de la arquitectura será una temporada de trabajo como dibujante en el Estudio Duncan-Mansilla. Sin embargo, su interés por el urbanismo y la arquitectura persistirán en su pintura. Se ahonda una percepción (*especial, raro, sape de otro pozo*) que lo acompaña desde la infancia: “Tenía que entender y asumir que era artista, y como tal, diferente, la verdad es que solo me calmaba pintando” (García Sáenz, 2005: 42).

### 1975

Toma la decisión de formarse como pintor en talleres privados. El primero de ellos es el del artista David Heynemann. Más reconocido por su tarea como docente, la pintura de Heynemann abreva en los géneros clásicos, donde predomina el paisaje urbano y la escena costumbrista. SGS aprende los rudimentos técnicos a través de sus primeras naturalezas muertas y flores bajo los ojos de quien considerará siempre su primer maestro. Simultáneamente, asiste al taller de José Manuel Moraña, cuyo trabajo había orbitado alrededor de la producción del grupo surrealista Orión. La mezcla entre el mundo cotidiano y la fantasía tendrá un enorme impacto en la sensibilidad de SGS y será de central importancia para construir un lenguaje que logre oscilar entre lo real y lo metafórico sin fricciones. En el taller de Moraña practica sus primeros ejercicios de análisis de obra y entra en conocimiento con la pintura abstracta y el *Action Painting* pollockiano. Arma su primer taller en la planta baja del edificio donde viven sus padres y, experimentando con fuego, provoca un incendio que devora la mayoría de sus obras. A fin de año, sale sorteado para hacer el servicio militar.

### 1976

El 24 de marzo se produce el golpe de estado cívico-militar, el tormento de la dictadura opaca la primera muestra grupal con el grupo de Moraña en la Galería van Riel en la calle Florida. Se aplaza su ingreso al servicio militar. A pesar de que logra acomodarse en el Tiro Federal, lo padece. Esto afecta su salud mental, lo internan y una vez recuperado, se queda en el Hospital Militar cuidando suboficiales que venían de participar del Operativo Independencia en Tucumán. Vuelve a la pintura apenas lo dan de baja.

## 1977

Llega su primera muestra individual. Entre el 14 y 27 de noviembre, presenta una serie de pinturas abstractas bajo el título *Geometría poética* en la Galería Lirolay. Alejada de la radicalidad de las propuestas de los años sesenta y ahogado el fervor del Di Tella, con el que supo compartir la misma *Manzana loca*, el espacio dirigido por Mario y Paulette Fano, ahora instalado en Paraguay 749, sigue prestando atención a la producción de las nuevas generaciones. La muestra de SGS no obtiene mucha consideración. El afiche de la muestra, a diferencia de la mayoría de las piezas gráficas de la galería, presenta un retrato frontal del artista tomado por Marcos Zimmermann.

## 1978

Sigue estudiando arquitectura, permanece aún en el taller de Moraña, hace terapia con psicólogos y psiquiatras, vive de noche a pesar de la cultura represiva densamente instalada en Buenos Aires, es convocado al ejército, la guerra con Chile finalmente se detiene por la intervención del Papa Juan Pablo II, viaja a Brasil y vuelve enfermo de mononucleosis y hepatitis. Permanece tres meses en cama. Una compañera de taller, Christel Küker abre su propia galería, Christel K., donde SGS mostrará su trabajo en tres ocasiones (1978, 1979, 1981) y donde trabajará por tres años asistiendo en la organización de las exhibiciones. Su entusiasmo con el trabajo será intermitente y fluctuante. Mientras tanto su obra se vuelve definitivamente figurativa. En todas sus series de la época el cuerpo humano es protagonista. Al mismo tiempo, si bien la veta expresionista persiste en la configuración de su poética, el aiento narrativo empuja a sus imágenes hacia la secuencialidad, como si el modelo del Vía Crucis comenzara a impregnar cada una de sus decisiones artísticas. Presenta esta serie de secuencias en su segunda muestra individual en Christel K. inspiradas en las Escrituras, tintas sobre papel en las que ya aparece la figura de Jesús crucificado, azotado. Vende sus primeras obras.

## 1981

En 1978, con la circular 1050 del ministro de Hacienda José Alfredo Martínez de Hoz, la producción cerealera decayó, la producción se frenó y una gran cantidad de campos fueron rematados debido a que esta medida disparó las tasas de interés de las deudas que hasta ese momento estaban a tasas fijas. Esto provocó el cierre de miles de establecimientos rurales. La financiarización de la economía, la especulación bursátil, el endeudamiento como forma medular del ejercicio del poder revelan dimensiones de lo que SGS ve como la emergencia de una nueva religión: el capitalismo inmaterial, intolerante, inescrupuloso. Asimismo, SGS había sido testigo del modo en que el mismo sistema económico había destruido los campos en el sur de la Provincia de Buenos Aires, en el partido de General Alvarado donde su familia tenía sus tierras. De *La fiesta del dólar*, el encuentro privado que organiza Marta Minujín el 13 de agosto de aquel año en el subsuelo del restaurant Regine's participan, entre otros, Charly Grilli, un grupo de fisicoculturistas, Federico Manuel Peralta Ramos, la Miss Argentina Patricia Laje, Pata Villanueva, el coro Bach, Jorge Romero Brest. Es ocasión para que SGS ironice sobre la hegemonía de la plata dulce y la cultura dolarizada. Junto con Gonzalo Aja Espil, quien había curado la muestra de aquel año en Christel K., confecciona dos disfraces. El primero, un vestido-billete elaborado en lona verde dólar, es el vestuario de la anfitriona. El segundo, una taza de cartapesta sostenida por tiradores que SGS pasea durante la velada en referencia a las tasas de interés que obsesionan a la prensa, los financieros y funcionarios. También realizará otros disfraces, como *Decadencia de Occidente o Justicia*, que evidencian un interés por la dimensión performática del cuerpo.

## 1982

Durante la Guerra de Malvinas, SGS realiza dos pinturas, *La Paz (Malvinas)* y *La Guerra (Malvinas)* que muestra ese año en la Galería Ruth Benzacar, donde había comenzado a trabajar organizando exposiciones. Si bien, a través de su trabajo en Christel K. conoció a artistas como Guillermo Kuitca, Juan Del Prete o Emilio Renart, con su participación en Ruth Benzacar se introduce plenamente en la sociabilidad del arte contemporáneo argentino. Conocerá a Adriana Rosemberg y al crítico Renato Rita, establece una relación sólida y afectuosa con Samuel Oliver quien lo introduce a la pintura de Pedro Figari, entra en contacto con sus admirados Luis Benedit y Luis Felipe Noé, que influencian sus trabajos de aquella época. El informalismo existencialista de estos se traduce en SGS en una pinelada estridente, menos atribulada que liberadora. Sus trabajos se acercan a los de la generación de artistas formados en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, entre ellos, Duilio Pierri, Marcia Schwartz y Roberto Elía. Será uno de los pocos puntos en el que la trayectoria de SGS se adhiera tan cercanamente a las tendencias pictóricas del momento.

## 1984

Su casa-taller ubicada en la calle Junín, casi esquina Sarmiento, se transforma en el centro de operaciones de una vida paulatinamente desarticulada del mundo del trabajo. Desde aquella época, SGS comienza a usar un libro de firmas en el que documenta el círculo social que lo rodea. Además, su casa sirve de refugio transitorio para muchos de los amigos con los que comparte la vida nocturna con su escena *under* de esa época, en pleno desarrollo. No tanto Cemento, Café Einstein, Marabú, Zero, La Esquina del Sol, el Parakultural, sino la escena alrededor de discotecas como New York City, donde Charly Grilli hacía las relaciones públicas, Area, Experiment, Too much, una pequeña discoteca gay muy exclusiva y las fiestas y reuniones en la casa de Ernesto Bunge y Cachorro Agote. Charly

Grilli, Marcelo Vilela, Verónica Moskowitz, Guillermo Pedreaux, Pablo Fernández Mouján, Graciela Paatz, Santiago Bengolea, Cristian Trincado, entre muchos, forman parte de su grupo de amigos y conocidos. Realiza su segunda y última muestra en Ruth Benzacar, junto con Cintia Levis y Roberto Elía. En 1985 participa colaborando con la teatralización de *Minujinda*, un laberinto realizado por Marta Minujín en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hoy Centro Cultural Recoleta. Ese mismo año el grupo teatral La Negra realiza la performance *La procesión papal* en la calle Florida.

## 1984

Si el fin de la dictadura había traído consigo una descarga de energías creativas, a SGS lo lleva a preguntarse por el problema del retorno a la tierra, la autoctonía, lo propio, incompatibles con la agenda del destape y la primavera alfonsinista. Por encargo de Subterráneos de Buenos Aires, en 1985 ya había pintado *Mundus Criollo* sobre una de las paredes de la estación Perú en el microcentro porteño. El mural, hoy desaparecido, retrataba una fantasía sobre la conquista de América y es la primera señal de este interés por la recuperación idílica de un mundo perdido que motorizará una de las series más persistentes en su trayectoria, *Te estoy buscando América*. En este vasto conjunto trabajará hasta principios de los noventas. En enero, viaja a Buzios, Brasil, donde pinta un mural de 30 metros de largo y 2 metros de alto, en Praia de Geribá, que permanecerá allí hasta 1996. Un mes después pinta cerca de Namuncurá, el campo de su familia, un mural del Club Social y Deportivo Mechongué (que luego sería desmontado, dividido en tres piezas emplazadas actualmente en la estancia privada *El Chocorí*). Para el 12 de octubre organiza una procesión en camioneta por el sur de la ciudad de Buenos Aires. La procesión emula las costumbres pueblerinas del interior de la provincia. En la misma lleva una pintura titulada *América*, como estandarte. La imagen, una esfinge dorada con el mundo en una de sus manos, alegoriza el continente americano. A través de altoparlantes musicaliza el recorrido con una mezcla de música popular y música barroca: salsas, guaraníes y sambas favoritas, boleros, Bach, todo grabado en un cassette que le prepara Cristian Trincado. Afiches con la letra de la canción de Rubén Blades *Te estoy buscando América* envuelven el monumento *El aborigen* del escultor Hernán Cullen ubicado en la Plaza España. La acción continúa con un picnic al que son invitados los internos del Hospital Psicoasistencial Borda y sigue en el Monumento de Colón, emplazado en aquel entonces en Casa Rosada, donde se repite el ritual. Colaboran Ernesto García, Gonzalo Aja Espil, Cachorro Agote, Belisario Hernández, Pilar Larghi y María Bengolea. Se concentra una cantidad suficiente de personas como para calificar el evento de fiesta. SGS lo definirá como "un acto de democracia".

## 1987

El verano lo pasa en la estancia familiar, lugar al que acude luego de una crisis personal, entre adicciones y un regreso a su vocación religiosa. Allí pinta sobre el centro de un molino *Horóscopo Criollo*, un tondo que será exhibido en dos ocasiones este año. La primera, en el hall del Centro Cultural Recoleta, invitado por Osvaldo Giesso, en el contexto de una muestra individual, donde SGS exhibe por primera vez en un marco institucional la serie *Te estoy buscando América*. Pablo Fernández Mouján co-cura la muestra y Cristian Trincado musicaliza la muestra que es presentada como una "Ambientación de pinturas". La segunda ocasión para exhibir *Horóscopo Criollo* es, a instancias de Samuel Oliver, en una sala del vestíbulo del Banco Provincia de Buenos Aires. La pieza es montada en el suelo junto con el horóscopo astrológico realizado en mármol en el hall del edificio. En abril el Papa Juan Pablo II visita la Argentina. Luego de haber proyectado, junto a Pablo Fernández Mouján, la construcción de una iglesia en Mechongué que no pudo concretar, SGS acude a un aviso en el diario *La Nación* en el que se pide ayuda para terminar la iglesia Santa Cecilia de Castelar. Comenzará a pintar al año siguiente un Vía Crucis y en 1989 el altar sobre madera que permanecerán en la iglesia hasta 2002, cuando es retirado sin su consentimiento. El Vía Crucis, una pieza de 14 metros de largo y 1,80 metros de alto, todo en secuencia, hoy está en la iglesia Sagrada Familia en la ciudad de Corrientes. En la composición de esa serie SGS elabora un procedimiento que se volverá un sistema: pintar como un modo recuperar una iconografía de memoria.

## 1988

En 1988, Néstor Perlongher escribía "Un fantasma recorre los lechos, los flirts, los callejos: el fantasma del SIDA. La sola mención de la fatídica sigla [...] basta para provocar una mezcla morbosa de curiosidad y miedo" (Perlongher, 1988: 9). En ese contexto, la búsqueda americanista de SGS toma la forma de una disciplina que excede la dimensión temática. Desde entonces, viajará asiduamente, fusionando la tipología del viaje religioso (la procesión, el misionado) y el viaje terciermundista (la experiencia, el conocimiento). Este año recorre el noroeste argentino hasta Bolivia. Durante el trayecto conoce a la artista Liliana Maresca, con quien establece una amistad fundada en una sensibilidad compartida. Maresca también había asistido a un colegio confesional e incluso había ingresado al noviciado y, pese a que abandonó los hábitos, el sentido de la sacralidad, la dimensión mística y la búsqueda extática nunca desaparecerían (Gainza, 2011). Maresca presentaría en noviembre en el Centro Cultural Recoleta, la obra *Cristo*, una imagen de Cristo en una transfusión de sangre: de una herida en el pecho, salen gotas rojas que se canalizan por una vía. La obra provocó la ira de grupos católicos que solicitaron, sin éxito, la clausura de la muestra.

## 1990

SGS y Maresca organizan una exhibición conjunta en la galería Centoira del 18 de abril al 5 de mayo. SGS presenta un grupo de pinturas en las que se sobreimprimen escenas religiosas en miniatura con paisajes locales dentro de la serie *Te estoy buscando América*. En la sala contigua, Maresca dispone un conjunto de objetos-esculturas como si se trataran de pequeños altares de exvotos realizados con materiales precarios (madera, cemento, ramas), adornados en bronce. El trabajo común no se agota en esta exhibición. SGS y Maresca comienzan a ir como voluntarios al Hospital de Clínicas para acompañar a pacientes que no cuentan con una red de contención. Comienza a pintar la serie de *Cristo en los enfermos* en la que trabajará por varios años. Durante el invierno viaja a Paraguay donde realiza un retiro en el primer monasterio benedictino del país, Túpasy María, ubicado en el departamento de Misiones. Recorre el camino jesuítico hacia Encarnación. Ora y recorre la zona. Siente la cercanía “de Dios, de Dios a la paraguaya, con raíces jesuíticas, franciscanas y ahora benedictinas”. En diciembre de ese mismo año fallece en Nueva York el artista argentino Luis Frangella a causa de complicaciones derivadas del HIV.

## 1991

El arquitecto Carlos Colombino, cocreador y director del Museo del Barro de Asunción, Paraguay, a quien había conocido en la la galería Centoira, lo invita a exponer en octubre en la sala Josefina Plá, dedicada a muestras temporarias de arte tradicional y contemporáneo. En el resto de las salas se exhiben trabajos de pintores paraguayos y piezas de arte indígena. Junto con SGS muestra la artista británica residente en Paraguay desde los años 70 Ysanne Gayet, quien más adelante lo invitará a exponer en su galería de pintura naif y arte primitivo en Asunción. Durante este segundo viaje, luego de internarse en el Matto Grosso por un tiempo y recorrer el Chaco paraguayo, realiza una nueva estadía en el monasterio -volverá tres veces más, en 1993, 1997 y 2002. Pinta algunas de las ciudades que conoce (Asunción, Concepción, San Roque González) y dedica varias pinturas a la figura del *caboclo* (el mestizo brasileño), siempre incrustado en un espeso entorno verde. Mientras tanto, en Buenos Aires, muda su taller a Uriburu 562 en compañía de su amigo José Garófalo y Marcelo Saint, donde no solo montan un espacio de trabajo, sino también un espacio de encuentro y exposición. Manuel Esnoz, Fabián Burgos, Alicia Herrero, Magdalena Jitrik, Pablo Suárez, Eduardo Iglesias Brickles, Nora Iniesta, Alberto Passolini, Pepe Franco, Marcelo Zanelli, Sergio Vila, Diego Gleizer, Jorge Nabel, Ignacio Garza Medina, Martín Grandval, Pablo Fernández Mouján, Diana Maingard, Fernanda Moledo, entre otros, pasan por el que será bautizado como *Rancho Urbano*. Serán recordadas las celebraciones de SGS en cada fecha patria, agasajando a sus invitados con vino, empanadas y locro. Asimismo, ayuda a Liliana Maresca en la organización del evento *La Conquista. 500 años. 40 artistas*, inaugurado en el Centro Cultural Recoleta el 18 de diciembre. En la foto de prensa, SGS se asoma disfrazado de aborigen, justo encima de la monja Maresca. El 6 de diciembre había muerto el artista y performer argentino Salvador Walter Barea, más conocido como Batato Barea, víctima de complicaciones derivadas del VIH. La muestra estuvo dedicada a él.

## 1992

Como en otras muchas ocasiones, pasa el verano en la estancia familiar, pintando. Además de otra muestra individual en la galería Centoira, SGS es invitado por el monseñor Eugenio Guasta a participar de una muestra de arte sacro en el Museo de Arte Decorativo en conmemoración de los 500 años de la llegada de Colón a América. Expone el retablo *Y al tercer día resucitó* que había sido desmontado de la Iglesia de Santa Cecilia. En torno al mismo aniversario y alrededor de los temas del mestizaje y la iberoamericanidad, se organiza en el Instituto Cultural Domecq de Xalapa, México, la VIII Bienal de Arte Iberoamericana bajo el título *América, nuestro continente*. Guillermo Whitelow selecciona a SGS para el envío argentino junto a otros 24 artistas. Obtiene una mención. Aprovecha el viaje para recorrer México. Visita las ruinas de Palenque, la ciudad de Oaxaca y el monasterio benedictino de Cuernavaca. Volverá a México en 2001. En su viaje de regreso, realiza una pequeña estadía en Ecuador. Da por cerrada la serie *Te estoy buscando América* de la que realiza una retrospectiva el año siguiente en el Centro Cultural Recoleta, en el mismo hall en el que había exhibido anteriormente.

## 1994

En junio de 1993 se organiza en el Centro Cultural Ricardo Rojas la mesa redonda sobre *arte light*, dentro de un ciclo coordinado por Marcia Schwartz, Felipe Pino y Duilio Pierri. Participan Liliana Maresca, Omar Schiliro, Juan José Cambre, Marcelo Pombo y su amigo José Garófalo. El trabajo de SGS parece sustraerse de las categorías que articulan la polémica. SGS sostendría durante una entrevista realizada por Gustavo Bruzzone al año siguiente en el *Rancho Urbano* que se trata no tanto de *arte light*, sino de una cultura *light* que “no quiere pensar, no quiere cuestionarse nada”. Luego del atentado en la sede de la AMIA el 18 de julio, que sucede a una cuadra de *Rancho Urbano*, comienza la serie *Sufriendo la intolerancia*. Recrudece la pandemia del VIH/SIDA e impacta fuertemente en el ambiente del arte: fallecen Liliana Maresca y Omar Schiliro. SGS sabía de su propio diagnóstico desde 1986 pero es este año cuando su familia conoce su estado de salud y comienza a ayudarlo con el tratamiento. Bajo el nombre de *Fabulous Nobodies*, Roberto Jacoby y Mariana Kiwi Sainz inician la campaña *Yo tengo sida*. Confeccionan remeras estampadas con esta frase para que, usadas por celebridades, iluminen un fenómeno estigmatizado y reviertan la concepción de que se trataba de un problema de una minoría.

## 1995

Alberto Petrina, como director del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, inaugura un espacio de exposición para artistas contemporáneos. Se convierte en un lugar de exhibición para aquellos que no sintonizan con la corriente que Pierre Restany destaca en el artículo *Arte Argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem*. En 1994 Marcia Schwartz realiza su primera retrospectiva en la sede del Palacio Noel. Un año después SGS hace lo propio con *Visiones Americanas*, un conjunto de pinturas muy recientes, pintadas el verano anterior en Namuncurá, que cuelga en "La Capilla", espacio que había sido el estudio del arquitecto de la casa, Martín Noel. Finaliza el año con una exposición en el Museo de Bellas Artes de Salta.

## 1996

Entrega en mano al Papa Juan Pablo II *Nuestro Señor de la Paciencia*. En el cuadro Jesucristo se encuentra en una postura fuera de toda iconografía: sentado, con el rostro ladeado sobre su mano derecha, esperando. Al fondo, la cordillera de los Andes. SGS había viajado a Roma para llevar adelante una exhibición en mayo en la Casa Argentina, ubicada en la casa del Tritone. El catálogo lleva un texto de Clorindo Testa, quien destaca el carácter visionario de su pintura. Ante las imágenes selváticas invadiendo la ciudad, Testa confirma "en el año 2096 la ciudad de Buenos Aires va a ser así". Al regreso, empeora la salud, es internado en el CEMIC (Centro de Educación Médica e Investigaciones Clínicas "Norberto Quirno"). Concreta una muestra en el centro Cultural Eugenio Flavio Virla, en Tucumán. Comienza a usarse como tratamiento para pacientes portadores del VIH, el cóctel retroviral que combina AZT con otros fármacos. Fallece de complicaciones causadas por el VIH el artista paraguayo Feliciano Centurión.

## 1997

Expone junto a José Garófalo y Mariano Sapia en el Fondo Nacional de las Artes. Gana el Primer Premio de Pintura Joven Fundación Fortabat con *El sueño de Jacob*, una versión vernácula del relato bíblico. En un paisaje a las afueras de la ciudad un personaje duerme, quizás el mismo SGS, y se sueña pintando montado sobre escaleras en el cielo. Por primera vez expondrá la serie *Cristo en los enfermos*, desde el 12 de junio, en el "oratorio", tal como la llama a la sala 9 del Centro Cultural Recoleta. Acompañan la muestra extractos de una conversación con Inés Katzenstein: "*Cristo en los enfermos* es una serie que me sirve para dar agradecimientos a Dios, al afecto de la gente y a aquellos amigos que quedaron en el camino". Lleva la serie a Paraguay, ese mismo año en octubre, para mostrarla en el Centro Cultural de la Rivera. Gana el premio de la Asociación de Amigos del Museo de Arte Decorativo con la elaboración de un pesebre árbol colocado esa Navidad.

## 1998

Jorge Gumier Maier había dejado la dirección de la Galería del Centro Cultural Rojas y asume la tarea Alfredo Londaibere. Por primera vez, SGS es convocado para mostrar ahí, "uno de los mejores lugares profanos para mostrar arte sacro", desde el 7 de octubre al 9 de noviembre. Despliega su serie de mártires, la que concibe en continuidad a su serie sobre la intolerancia que termina este año. *Los mártires y la Virgen coronada* constituye una colección de cuerpos heridos en pequeña escala en compañía de dos trípticos, cuyo soporte en laca china funciona como biombo. Para fin de año, hace una muestra con todas las obras con motivo navideño en el sótano del Museo de Arte Decorativo.

## 1999

La escena del arte porteño padece el paulatino recorte de los presupuestos públicos durante la década del 90, a pesar de que son espacios institucionales y para institucionales los que conservan cierta vitalidad. Cerca del fin de siglo, la sensación de crisis se vuelve cada vez más patente. Los artistas comienzan a trabajar y exponer en espacios fuera del circuito convencional del arte. Después de concretar una exhibición en la galería Nexus, SGS muestra en el bar-galería-librería Beckett, ubicado en la calle El Salvador 4960. Además de exhibir una serie de cuadros con el motivo de la *Adoración de los pastores*, retoma la costumbre familiar de armar pesebres. Entre cables, cajas y numerosas palomas, un José urbano en jeans con las manos en los bolsillos mira al niño Jesús recién nacido en brazos de una adusta María. Detrás de esta escena precaria, se levanta una ciudad de cartón pintado. No es el primero ni el último pesebre que realizará: hará otro, en el Bar Bambú, al año siguiente. Al final de ese año, la artista y escritora Fernanda Laguna y la escritora Cecilia Pavón fundan primero el sello editorial *Belleza y Felicidad* y luego, en el barrio de Almagro, Buenos Aires, la galería homónima. Este nuevo espacio abre las puertas a nombres ya conocidos del ambiente del arte y de la literatura pero también a una nueva generación de artistas y escritores.

## 2000

En mayo León Ferrari muestra *Infiernos e idolatrías* en el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana, actualmente Centro Cultural de España en Buenos Aires). Se producen protestas de grupos católicos en la puerta del centro cultural ubicado en la calle Florida: colocan una virgen sobre una mesa, llevan estandartes, se producen disturbios, rezos colectivos, se lanzan bombas de gas lacrimógeno. La situación se repetiría con mayor intensidad y repercusión pública cuatro años después en el Centro Cultural Recoleta en ocasión de su muestra retrospectiva. SGS

muestra por última vez en el Centro Cultural Recoleta este año. El centro de la exposición, curada por Rosa María Ravera, es una obra a gran escala, *Jubilate Deo*, que celebra los 2000 años del nacimiento de Cristo. Además presenta dos autorretratos. En uno de ellos, la imagen lo capta en su Primera Comunión y, en el otro, *Autorretrato con pinceles*, el artista se encuentra pintando parte de la serie *Cristo en los enfermos*. Aquel año se retrata con su psiquiatra y homeópata, el doctor Blanco Villaverde. En el sexto número de la Revista Ramona, recientemente creada y editada por primera vez en abril de ese año, Diana Aisenberg con el pseudónimo Daisy sostiene sobre la obra de SGS que “la certeza de contemplar una obra genuinamente argentina frente a la obra de un colega es una experiencia poco común. Casi me atrevería a decir: única”. En ese mismo número, Rafael Cippolini realizará un relato sobre la década de los 90 y Eduardo Costantini presenta los lineamientos y proyecto del Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), que abriría en septiembre del año siguiente.

## 2001

Sufre una fuerte recaída en su salud y es intervenido quirúrgicamente. Convocado por Mercedes Casanegra, realiza un mural con cerámicos en la estación de subte de la Línea E, Medalla Milagrosa. La crisis social, económica y política hace eclosión. Durante la turbulentas jornadas de diciembre, el microcentro porteño se convierte en escenario de una masacre. A algunas cuadras de ahí, SGS expone una serie de pinturas en el monasterio de Santa Catalina, ubicado en Viamonte y San Martín, apenas a unas cuadras de Plaza de Mayo. A raíz de los acontecimientos pintaría *La Resurrección de la República*.

## 2003

Del 13 de mayo al 30 de junio, participa de una muestra colectiva junto con los pintores Fermín Eguía y Alberto Passolini en el Fondo Nacional de las Artes. El año anterior había obtenido una beca en el Fondo que le permite dedicarse a pintar con cierta tranquilidad. Viaja por segundo año consecutivo al nordeste argentino. En 2002 había expuesto en el emblemático bar de la bohemia correntina *El Mariscal* y llevado la muestra al Centro Cultural de la Universidad del Nordeste en Resistencia, Chaco. Antes de cruzar la frontera hacia Paraguay, había visitado los Esteros de Iberá y realiza una estadía en la posada *La Bonita* de la artista Florencia Böthlingk y Franco Martini, ubicada en colonia La Flor, el Soberbio. El paisaje litoraleño, con sus selvas en galería y ruinas jesuíticas, palmares y atardeceres, humedales y pastizales, ya formaba parte del inventario de tópicos de SGS. En este año repite el destino en ocasión de la inauguración de un Vía Crucis del artista en la Iglesia Sagrada Familia de Corrientes. SGS organiza una muestra colectiva en el Museo de Bellas Artes de Corrientes, al que dona *El Martirio de Andresito*, un ejemplo nítido del sincretismo entre relato histórico y relato bíblico. Viaja y exhibe acompañado de un grupo de artistas: Florencia Böthlingk, Marcia Schwartz, Félix Eleazar Rodríguez y Alfredo Londaibere. Se vuelven a hospedar en *La Bonita*, después de llevar la muestra nuevamente al Centro Cultural de la Universidad en Resistencia. En este viaje visitan los Saltos del Moconá, un paraje en medio de la naturaleza, al que solo se accede caminando por el agua. A su regreso a Buenos Aires participa de la muestra colectiva realizada en Fundación Proa *Escenas de los 80, los primeros años*, curada por Ana María Battistozzi. Expone en la galería Van Riel, que será la sede de una segunda exposición en 2004 año en el que también expone en la muestra *La memoria en el corazón. AMIA 10 años 1994-2004* en el Espacio de arte Amia. Gana el II Premio en el XXXIII Salón de Arte Sacro de Tandil.

## 2005

En marzo, presenta el libro *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía*, un relato autobiográfico acompañado de buena parte de su obra pictórica donde profundiza en “la memoria, el recuerdo, la historia, las fantasías, los deseos; elementos fundamentales de mi trabajo como pintor hoy y siempre...” (García Sáenz, 2005: 16).. En paralelo a la presentación, expone *Auterretratos* en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. En octubre participa de la muestra colectiva *Rituales* en Casa Brandon en la que también se presentan piezas de Liliana Maresca, Marcia Schwartz, El Búlgaro, Miguel Harte, Elba Bairon, entre otros. Ese mismo mes, presenta *No matarás*. El libro incluye una selección de salmos y es realizado íntegramente en los talleres de Papelera Palermo, impreso en serigrafía, sobre papel hecho a mano, encuadrado artesanalmente, con una tirada de 100 ejemplares numerados. Dice en una entrevista, publicada en Página12: “Yo pinto desde adentro, no especulando. Si no, me llenaría de plata pintando para el Opus Dei”. En diciembre del 2005, muere su querida hermana Magdalena como consecuencia de un largo cáncer de huesos.

## 2006

Inaugura el 9 de marzo una exposición individual en la Galería Bacano en el barrio de Palermo. El 30 de marzo, luego de un largo tratamiento, sufre un ataque al corazón y muere un día antes de cumplir 51 años.

## BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía y Fuentes

Archivo Santiago García Sáenz

Gainza, María (2011). “La leyenda dorada” en Textos elegidos (2003-2010), Buenos Aires: Capital Intelectual

García Sáenz, Santiago (2005). Ángel de la Guarda. 50 años de dulce compañía, Buenos Aires: Editorial Argentina

Perlongher, Néstor (1988). El fantasma del sida, Buenos Aires: Puntosur, 1988.

Restany, Pierre. “Arte Guarango para la Argentina de Menem” en Lápiz (Madrid) año 13, no. 116 (November 1995): 50–55.

Revista Ramona, Buenos Aires, año I, no. 6, Octubre, 2000

Trincado, Cristian (2017). Del otro lado de la fiesta, Buenos Aires: caballo negro editora

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## CHRONOLOGY

by Bárbara Golubicki

### 1955

Santiago del Sagrado Corazón García Fernández Sáenz (SGS) was born in Buenos Aires on April 1, 1955. He was the fourth of seven children. His parents, Eduardo Miguel García Fernández Bosch and Magdalena Sáenz Briones, were from traditional landowning families and they brought their children up in the Catholic faith. On April 20, SGS was baptized at the San Nicolás de Bari Basilica. The event would, for reasons unrelated to the baptism rite, soon become part of the family lore: Corpus Christi, which fell on June 11 that year, witnessed a mass protest against the Juan Domingo Perón administration as tensions flared between the government and the Catholic Church. Five days later, a sector of the armada and air force bombed the Plaza de Mayo. The warplanes that participated in the operation bore the initials CV, for *Cristo Vence* (Christ Vanquishes). San Nicolás Basilica, located on Santa Fe Avenue, would be one of the targets of Peronist groups who, in retaliation for the bombing, set a number of churches on fire. SGS's father was imprisoned for defending the cathedral. SGS childhood ensued, to a large extent, at San Nicolás parish. He lived on Talcahuano Street, just a few blocks away, and he spent his days amidst the parish's sculptures and paintings, and the stains of soot left by the fire. This is where he took first communion, an event that would later appear in his painting. At the tender age of five, he began his art education at the Instituto Santa Ana de Bellas Artes, in the Belgrano neighborhood. "Beba, [my cousin] Inés's mother, gave me a copy of *Historia Sagrada* in French. It made quite an impression on me: it may even have been the reason I eventually became a painter. It was illustrated by Maurice Denis, a late-nineteenth-century French artist. When, thirty years later, I was making religious paintings, I looked for the book only to discover that my memory had already found it" (García Sáenz, 2005).

### 1973

The year Perón returned from exile was also the year SGS made a set of decisions that would distance him from his family, its world and mandates (their differences would never lead to a total rupture, however). He graduated from Champagnat de los Hermanos Maristas, a high school located on Montevideo Street between Santa Fe Avenue and Marcelo Torcuato de Alvear Street, across from the apartment where General Pedro Eugenio Aramburu was kidnapped in 1970. He began studying architecture at a private university, but one year in he decided to transfer to the Universidad de Buenos Aires. In the years that followed he would drop out and re-enroll a number of times; he only worked professionally in architecture for a brief stint as a draftsman at the Duncan-Mansilla firm. His interest in urbanism and architecture, though, would make itself felt in his painting. The feeling that he was "a fish out of water"—something he had perceived since childhood—deepened: "I had to understand and accept that I was an artist, which meant that I was different. In fact, the only thing that calmed me down was painting" (García Sáenz, 2005).

### 1975

He decided to take art classes in private studios, first with artist David Heynemann. Though mostly known as a teacher, Heynemann's painting draws on classical genres with urban landscapes and costumbrista scenes. Under the care of the one he would always consider his first mentor, SGS learned the basics of technique by painting still lifes and flowers. During the same period, he also took classes with José Manuel Moraña, whose art revolved around the production of Orión, a surrealist group. The mix of the everyday world and fantasy would have an enormous impact on SGS's sensibility; it would be central to the construction of a language that moved seamlessly between the real and the metaphorical. It was at Moraña's studio that he first engaged in methodic analysis of artwork and came into contact with abstract painting and Jackson Pollock's action painting. He installed his first studio on the ground floor of the building where his parents lived. In his experiments with fire, he ignited a blaze that would devour most of his works. At the end of the year, his number came up in the lottery system that determined which young men in Argentina had to perform a year of mandatory military service.

### 1976

On March 24, the military-civilian coup occurred, and the torment of the dictatorship overshadowed his first group show (with the Moraña group) at Galería van Riel on Florida Street in downtown Buenos Aires. His military service was postponed for a few months. Though he managed to get a relatively plum assignment at the Tiro Federal in Buenos Aires, he still had a hard time. His mental health suffered, and he was institutionalized. Once he had recovered, he remained in the Hospital Militar where he tended to non-commissioned officers who had recently participated in the brutal counterinsurgency effort in Tucumán province known as Operativo Independencia. As soon as he was released from the hospital, he started painting again.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

CHRONOLOGY  
by Bárbara Golubicki

## 1977

*Geometría poética*, his first solo show, was held at Galería Lirolay from November 14 to 27. It featured a series of abstract paintings. The gallery, directed by Mario and Paulette Fano, by no means adhered to the radical proposals of the sixties or the zeal of the Instituto Di Tella, though it was located on the *Manzana loca* (Mad Block) in downtown Buenos Aires (the gallery's address was 749 Paraguay Street). Be that as it may, the gallery did heed the younger generations. SGS's show went largely unnoticed, however. Unlike the announcements for most of the gallery's shows, which were graphic pieces, the one for SGS's featured a frontal portrait of the artist taken by photographer Marcos Zimmermann.

## 1978

He returned to architecture school and kept taking studio classes with Moraña. He went into therapy with psychologists and psychiatrists. He delved into the city's nightlife despite the intense cultural repression in Buenos Aires under dictatorship. He was drafted into the army to fight an impending war with Chile that, thanks to the intervention of Pope John Paul II, was ultimately avoided. He went to Brazil and came back with mononucleosis and hepatitis. He spent three months in bed. Christel Küker, a fellow student at the Moraña studio, opened a gallery where SGS showed three times (1978, 1979, 1981) and worked for three years helping to organize exhibitions. His level of enthusiasm fluctuated. His art took a figurative turn that would prove long-lasting (the human body is at the center of all of his series from this period). While the expressionist strain persisted in his poetic, a narrative bent led him to produce sequences of images. It is as if a Stations of the Cross model had made its way into every one of his artistic decisions. He exhibited sequential works—inks on paper inspired by the Scriptures—at his second solo show at Christel K. In these works the figure of a flogged Christ on the cross appears. He sold works for the first time.

## 1981

In 1978, Economics Minister José Alfredo Martínez de Hoz issued Circular 1050, which led to a dramatic drop in grain production. A large number of farms went into foreclosure because interest rates, which had been fixed, skyrocketed. Thousands of rural firms closed. SGS saw immaterial, intolerant, and unscrupulous capitalism based on the financialization of the economy, stock-market speculation, and debt as central to the exercise of power as a new religion. He had witnessed how that same economic system had destroyed the farms in southern Buenos Aires province, specifically in General Alvarado County where his family owned land. On August 13, Marta Minujín organized *La fiesta del dólar* [The Dollar Party], a private gathering in the basement of Regine's restaurant. Participants included Charly Grilli, a grupo of bodybuilders, Federico Manuel Peralta Ramos, Patricia Laje (Miss Argentina), Pata Villanueva, a Bach choir, and Jorge Romero Brest. SGS contributed to the event with ironic remarks on the hegemony of what is known locally as *plata dulce* (sweet money, for periods when the Argentine currency is relatively strong against the dollar) and dollarized culture. SGS and Gonzalo Aja Espil, curator of his show at Christel K., made two costumes. The first, a bill-dress in dollar-green fabric, was won by Minujín. The second was a papier-mâché *taza*—the Spanish word for both cup and rate—held up by the suspenders of the pants SGS walked around in, making reference to the interest rates that so obsessed the press, financiers, and government officials. Other costumes, like *Decadencia de Occidente* [The Decline of the West] and *Justicia* [Justice], further evidenced his interest in the performative dimension of the body.

## 1982

During the Malvinas War, SGS painted two works, *La Paz* (Malvinas) [Peace (Malvinas)] and *La Guerra* (Malvinas) [War (Malvinas)], both of which he exhibited this year at Galería Ruth Benzacar, where he was employed to help organize shows. While, thanks to his work at Christel K. he had met artists like Guillermo Kuitca, Juan Del Prete, and Emilio Renart, it was through his work at Ruth Benzacar that he became immersed in the contemporary art world's social scene. He would meet Adriana Rosemberg and critic Renato Rita; he became close friends with Samuel Oliver, who introduced him to Pedro Figari's work. He came into contact with painters Luis Benedit and Luis Felipe Noé, whom he admired (both would influence SGS's work from this period). Benedit and Noé's existentialist informalism was translated, in SGS's production, into a bold brushstroke, less wrenching than emancipating. His work resembled, to some extent, the production of members of his generation who had studied at the Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano (figures like Duilio Pierri, Marcia Schwartz, and Roberto Elía). This was one of the few periods when SGS's art adhered so closely to prevailing pictorial tendencies.

## 1984

His home/studio on Junín Street, near the corner of Sarmiento, became the center of operations for a life less and less tied to the world of work. Starting in these years, SGS had a signing book to document his milieu. His house also provided temporary shelter to friends who, like SGS, were habitués of the city's blossoming alternative scene and nightlife. They were less inclined to venues like Cemento, Café Einstein, Marabú, Zero, La Esquina del Sol, and the Parakultural than to discotheques like New York City (where Charly Grilli was in charge of public

relations), Area, Experiment, Too much (a small and very exclusive gay club), and parties and gatherings in the home of Ernesto Bunge and Cachorro Agote. Charly Grilli, Marcelo Vilela, Verónica Moskowitz, Guillermo Pedreaux, Pablo Fernández Mouján, Graciela Paatz, Santiago Bengolea, Cristian Trincado were among his friends and acquaintances. His second and final show at Ruth Benzacar was with artists Cintia Levis and Roberto Elía. He contributed to the staging of *Minujinda*, a labyrinth Marta Minujín constructed in the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, today the Centro Cultural Recoleta. This same year, La Negra theater troupe held the performance *La procesión papal* [The Papal Procession] on Florida Street.

## 1986

If the end of the dictatorship brought an explosion of creative energy, in SGS's case it came with the idea of returning to nature, the local, and the native—concerns at odds with that cultural explosion. He was commissioned, in 1985, by the Buenos Aires subway system to paint *Mundus Criollo* on a wall in the Perú station in downtown Buenos Aires. The mural, which was subsequently destroyed, depicted a fantasy about the conquest of the Americas. It was the first suggestion of his interest in the restoration of an idyllic lost world—engine of one of his most prolific series, *Te estoy buscando América* [I Am Looking for You, America] (he would work on that series into the early nineties). In January, he traveled to Buzios, Brazil, where he painted a mural (thirty meters long by two meters tall) at Praia de Geribá (it would remain in place until 1996). One month later, he painted a mural at the Mechongué social club, near Namuncurá, his family's estate (the mural would later be dismantled and divided into three pieces currently at *El Chocorí*, a private ranch). On October 12, he organized a procession through the southern section of the city of Buenos Aires, a caravan of pick-up trucks and vans of the sort common in the province. He carried a painting titled *América* [The Americas] as a banner. Its image—a golden sphinx with the world in one of its hands—is an allegory for the continent. Loudspeakers played a combination of local folk music and baroque compositions (salsas, *guaraníes*, sambas, boleros, as well as Bach, recorded on a cassette taped by Cristian Trincado). Posters with the lyrics to Rubén Blades's *Te estoy buscando América* were wrapped around the *El aborigen* monument by Hernán Cullen in Plaza España in Buenos Aires. The action continued with a picnic to which patients at the Borda Psychiatric Hospital were invited and culminated at the Monumento de Colón, situated at the time at the seat of the executive branch (the Casa Rosada); that monument was also wrapped in the posters with the Blades lyrics. Ernesto García, Gonzalo Aja Espil, Cachorro Agote, Belisario Hernández, Pilar Larghi, and María Bengolea all took part in the event, which involved enough people to be called a party, though SGS would call it “an act of democracy.”

## 1987

He spent the austral summer on his family estate (he would later retreat there in the midst of a personal crisis marked by addiction and a return to the Catholic Church). That was where, on top of a windmill, he painted *Horóscopo Criollo* [Criollo Horoscope], a tondo that would be exhibited twice this year. The first time was at a solo show, held at the invitation of Osvaldo Giesso at the Centro Cultural Recoleta (this was the first time SGS exhibited *Te estoy buscando América* [I Am Looking for You, America] in an institutional setting). The “environment of paintings,” as the event was called, was co-curated by Pablo Fernández Mouján; Cristian Trincado provided the music. The second time *Horóscopo Criollo* was exhibited was in the lobby of Banco Provincia de Buenos Aires (this time, Samuel Oliver was behind the initiative). The piece was installed on the floor next to the building’s marble engraving of the zodiac. In April, Pope John Paul II visited Argentina. SGS and Pablo Fernández Mouján designed a church to be built in Mechongué, but the project never came to fruition. SGS responded to an advertisement in *La Nación* newspaper requesting help to complete Santa Cecilia Church in Castelar, Buenos Aires province. The next year, he began painting the Stations of the Cross. He finished the painting for the wooden altar in 1989; it would remain in the church until 2002, when it was removed without SGS’s consent. Some fourteen meters long by 1.80 meters tall, the Stations of the Cross sequence is now housed at Sagrada Familia church in the city of Corrientes. For this composition, SGS developed a procedure that would later become a system: painting from memory as a way to restore an iconography.

## 1988

This year, Néstor Perlóngher wrote, “A ghost is haunting beds and flirtations, and wandering down city streets: the ghost of AIDS. The mere mention of the fateful acronym [...] is enough to arouse a morbid mix of curiosity and fear” (Perlóngher, 1988). In that context, SGS’s Americanist search became more than a thematic pursuit. He began to travel frequently in journeys that combined, in their typology, the religious (procession, mission) and Third World adventures (experience, knowledge). It was while travelling through northwestern Argentina up to Bolivia that SGS met artist Liliana Maresca. Their friendship was based on a shared sensibility. Maresca had also attended Catholic school and even entered the convent. Though she soon left, her sense of the sacred and the mystical, and her search for ecstasies, never faltered (Gainza, 2011). In November, at the Centro Cultural Recoleta, Maresca exhibited a work titled *Cristo* [Christ], an image of Jesus getting a blood transfusion (red drops coming out of a wound in his chest). The work enraged Catholic groups that requested, fruitlessly, that the show be taken down.

## 1990

From April 18 to May 5, SGS and Maresca's joint show was on exhibit at Centoira gallery. SGS presented a group of paintings where religious scenes in miniature are superimposed on landscapes from the *Te estoy buscando América* [I Am Looking for You, America] series. In the adjacent gallery, Maresca showed a series of object-sculptures like small votive altars made out of precarious materials (scrap wood, cement, branches) and adorned in bronze. This was not SGS and Maresca's only joint project. They began to volunteer at Hospital de Clínicas, a large public hospital in Buenos Aires, helping patients without any support network. SGS began painting the *Cristo en los enfermos* [Christ in the Afflicted] series that he would work on for a number of years. In the austral winter, he traveled to Paraguay, where he took part in a retreat at Túpasy María, the first Benedictine monastery in that country, located in the department of Misiones. He walked the Jesuit path to Encarnación, Paraguay, praying his way through the region. He felt the closeness "of God, of God à la Paraguay, with Jesuit, Franciscan, and now Benedictine roots." In December, Argentine artist Luis Frangella died in New York of AIDS-related complications.

## 1991

He was invited by architect Carlos Colombino, co-creator and director of the Museo del Barro in Asunción, Paraguay—SGS and Colombino had met at Centoira gallery—to exhibit in October in the museum's Josefina Plá gallery for temporary shows of traditional and contemporary art. On display in the other galleries were works by Paraguayan painters and Indigenous pieces. Ysanne Gayet, a British artist who had lived in Paraguay since the seventies, showed alongside SGS. Gayat would later invite him to exhibit at her gallery of naive and primitive art in Asunción. During this second trip, after having explored the state of Matto Grosso, Brazil and the Paraguayan Chaco, he once again visited the monastery for an extended period (he would return three more times, in 1993, 1997, and 2002). He painted some of the cities he had visited (Asunción, Concepción, San Roque González), as well as the figure of the *caboclo* (the Brazilian *mestizo*), always immersed in thick green vegetation. Meanwhile, in Buenos Aires, he moved his studio to 562 Uriburu Street. He shared the space, which was not only a work space but also a gathering place and exhibition venue, with his friends José Garófalo and Marcelo Saint. Manuel Esnoz, Fabián Burgos, Alicia Herrero, Magdalena Jitrik, Pablo Suárez, Eduardo Iglesias Brickles, Nora Iniesta, Alberto Passolini, Pepe Franco, Marcelo Zanelli, Sergio Vila, Diego Gleizer, Jorge Nabel, Ignacio Garza Medina, Martín Grandval, Pablo Fernández Mouján, Diana Maingard, and Fernanda Moledo were among the artists who spent time at what came to be called the *Rancho Urbano*. The celebrations SGS organized on every national holiday, where he would serve wine, empanadas, and *locro*, a typical Argentine stew, would be well remembered. He helped Liliana Maresca to organize the event *La Conquista. 500 años. 40 artistas*, which opened at the Centro Cultural Recoleta on December 18. In the photo in the press release, SGS, in Indigenous attire, appears directly above Maresca in a nun's habit. On December 6, Argentine artist and performer Salvador Walter Barea, better known as Batato Barea, died of AIDS-related complications. The show was dedicated to him.

## 1992

He spent this summer, as he had many other summers, on his family's ranch, painting. Another solo exhibition of his work was held at Centoira gallery. He was invited by Monsignor Eugenio Guasta to take part in a show of sacred art at the Museo de Arte Decorativo to commemorate the five hundredth anniversary of Columbus's arrival in the Americas. He exhibited the retablo *Y al tercer día resucitó* [And On the Third Day He Rose] that had been removed from the Santa Cecilia church. Also to commemorate that five hundredth anniversary, the VIII Bienal de Arte Iberoamericana was held at the Instituto Cultural Domecq in Xalapa, Mexico. This edition, titled *America, Our Continent*, dealt with the issues of *mestizaje* and Iber-Americaness. Guillermo Whitelow selected SGS, along with twenty-four other artists, to represent Argentina (SGS was awarded a mention). The event offered SGS an opportunity to visit Mexico. He went to the Palenque ruins, Oaxaca, and the Benedictine monastery in Cuernavaca. SGS would return to Mexico in 2001. On his way home from this first trip, he would stop briefly in Ecuador. He brought the *Te estoy buscando América* [I Am Looking for You, America] series to a close, and exhibited it, the following year, at a retrospective at the Centro Cultural Recoleta held in the same gallery where he had exhibited previously.

## 1994

In June 1993, a roundtable on *arte light*, a phrase used to describe Argentine art of the nineties, which is often seen as frivolous or politically apathetic, was held at the Centro Cultural Ricardo Rojas as part of an event coordinated by Marcia Schwartz, Felipe Pino, and Duilio Pierri. Participants included Liliana Maresca, Omar Schiliro, Juan José Cambre, Marcelo Pombo, and SGS's friend José Garófalo. The categories of the debate had little bearing on SGS's production. Indeed, in an interview by Gustavo Bruzzone at the *Rancho Urbano* in 1995, SGS asserted that the issue was less *arte light*, than *cultura light*, that is, a culture that "doesn't want to think or question anything." After AMIA, a Jewish community center located just one block from the *Rancho Urbano*, was bombed in a terrorist attack on July 18, SGS began working on the series *Sufriendo la intolerancia* [Enduring Intolerance]. The HIV/AIDS pandemic worsened and it had a major impact on the art world. Liliana Maresca and Omar Schiliro died. In 1986, SGS had learned that he too was infected, but his family did not find out until this year; they began to help him with his

treatment. Roberto Jacoby and Mariana “Kiwi” Sainz as the *Fabulous Nobodies* began the *Yo tengo sida* [I Have AIDS] campaign. They printed that phrase on T-shirts worn by celebrities to bring to light the stigmatization of people with AIDS and turn around the idea that it afflicted only a minority population.

## 1995

As director of the Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Alberto Petrina opened a space for exhibitions of contemporary artists. It became a venue for those artists who did not adhere to the tendency Pierre Restany described in the article *Arte Argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem*. In 1994, the first Marcia Schvartz retrospective was held at the Palacio Noel. This year, SGS’s exhibition *Visiones Americanas* was held in “the chapel” of that same venue, the space that had served as the studio of its architect, Martín Noel. The works on exhibit were very recent (they had been painted the previous summer in Namuncurá). SGS ended the year with an exhibition at the Museo de Bellas Artes de Salta, a province in northwestern Argentina.

## 1996

SGS personally gave the work *Nuestro Señor de la Paciencia* [Our Lord of Patience] to Pope John Paul II. There is no iconographic reference for Jesus’s stance in this painting. He is seated, his face resting in his right hand, apparently waiting. In the background are the Andes. In May, SGS had traveled to Rome for a show at the Casa Argentina. For the catalogue, Clorindo Testa wrote a text that points out the visionary nature of SGS’s painting. Before the images of jungles invading the city, Testa wrote “This is how Buenos Aires will look in 2096.” SGS’s health worsened upon his return, and he was hospitalized at the Centro de Educación Médica e Investigaciones Clínicas “Norberto Quirno” (CEMIC). He arranged a show at the Eugenio Flavio Virla Centro Cultural in Tucumán province. He began taking a retroviral “cocktail” with AZT and other drugs used to treat HIV carriers. Paraguayan artist Feliciano Centurión died of AIDS-related complications in Buenos Aires.

## 1997

SGS, along with José Garófalo and Mariano Sapia, held a show at the Fondo Nacional de las Artes. His *El sueño de Jacob* [Jacob’s Dream], a vernacular version of the biblical tale, was awarded the Fundación Fortabat’s first prize in the young painter’s category. The painting shows a landscape on the outskirts of Buenos Aires where a figure—perhaps the painter himself—sleeps, dreaming he is painting on the stairway to heaven. Starting on June 12, he exhibited his *Cristo en los enfermos* [Christ in the Afflicted] series for the first time in the “oratorio,” as the Centro Cultural Recoleta’s gallery 9 is called. A conversation between the artist and Inés Katzenstein was published for the exhibition: “With the series *Cristo en los enfermos*, I have a chance to thank God, the people who have cared for me, and friends that have been left behind on life’s journey.” He took that series to Paraguay in October for an exhibition at the Centro Cultural de la Rivera. His nativity scene was awarded by the Asociación de Amigos of the Museo de Arte Decorativo.

## 1998

Alfredo Londaibere took over the post of curator at the Centro Cultural Rojas gallery after the resignation of Jorge Gumier Maier. From October 7 to November 9, SGS’s first show was held at a venue he described as “one of the best profane places to show sacred art.” He exhibited his series of martyrs, which he envisioned as a continuation of the series on intolerance he would finish up this year. *Los mártires y la Virgen coronada* [The Martyrs and the Crowned Virgin] is a collection of small-scale wounded bodies: two triptychs painted on a China-lacquered wood support that acts as a screen. At the end of the year, he showed all his works with Christmas theme in the basement of the Museo de Arte Decorativo.

## 1999

Though budget cuts in the nineties affected the Buenos Aires art scene, institutional and alternative venues managed to remain vital. As the end of the century approached, the sense of crisis grew more and more palpable. Artists began to work and exhibit in venues outside the traditional art circuit. After an exhibition at Nexus gallery, SGS had a show at Beckett, a bar-gallery-bookstore at 4960 El Salvador Street. After exhibiting a series of paintings with adoration of the shepherds motif, he resumed the family tradition of making nativity scenes. Amidst cables, crates, and pigeons, an urban denim-clad Joseph with hands in his pockets gazes at newborn Jesus in the arms of a sullen Mary. In the background of this already precarious scene is a painted-cardboard city. This was not the first or the last nativity scene he would make (indeed, he would make another one in Bar Bambú the following year). At the end of the year, artist and writer Fernanda Laguna and poet Cecilia Pavón founded *Belleza y Felicidad* press and then the gallery of the same name in the Almagro section of Buenos Aires. This venue opened its doors to both known figures in the art and literary worlds and a new generation of artists and writers.

## 2000

In May, León Ferrari's show *Infiernos e idolatrías* was held at the Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), currently the Centro Cultural de España in Buenos Aires. Catholic groups protested outside the venue on Florida Street in downtown Buenos Aires; they placed a statue of a virgin on a table to block entrance to the cultural center, carried banners, held group prayer sessions, and released teargas.. Something similar, but more intense, would happen four years later at the Centro Cultural Recoleta on the occasion of Ferrari's retrospective. This was the last year SGS would show at the Centro Cultural Recoleta. The centerpiece of that show, curated by Rosa María Ravera, was *Jubilate Deo*, the large-scale work celebrating the two thousandth anniversary of the birth of Jesus. The exhibition also featured two self-portraits, one showing SGS on the occasion of his first communion and the other, *Autorretrato con pinceles* [Self-Portrait with Paintbrushes], depicting him painting the *Cristo en los enfermos* [Christ in the Afflicted] series. This year he did a self-portrait with his psychiatrist and homeopath, Dr. Blanco Villaverde. In the sixth issue of *Ramona*, a magazine first launched in April, Diana Aisenberg, under the pseudonym Daisy, states, regarding SGS's work that "It is not a common experience to know oneself to be before the work of a colleague that is also a genuinely Argentine work. I would almost venture to say it is a unique experience" (Diana Aisenberg, 2000). In that same issue, Rafael Cippolini published an account of the nineties, and Eduardo Costantini presented the vision underlying the Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), which would open its doors in September of the following year.

## 2001

His health worsened and he underwent surgery. At the invitation of Mercedes Casanegra, he created a mosaic in the Medalla Milagrosa station of the E subway line in Buenos Aires. The country fell into a deep social, economic, and political crisis. During tumultuous days in December, downtown Buenos Aires became a battleground and the site of a massacre. Just a few block away from a Plaza de Mayo in the throes of chaos, SGS exhibited a series of paintings in the Santa Catalina monastery at the corner of Viamonte and San Martín streets. The political events of December led him to paint *La Resurrección de la República* [The Resurrection of the Republic].

## 2003

A group show with SGS, Fermín Eguía, and Alberto Passolini was held from May 13 to June 30 at the Fondo Nacional de las Artes. The previous year, a subsidy from that same institution had allowed SGS to dedicate more time to his painting. He traveled to northeastern Argentina for the second year in a row. In 2002, he had exhibited at the emblematic bohemian bar *El Mariscal* in the city of Corrientes. The show then traveled to the Centro Cultural of the Universidad del Nordeste in the neighboring city of Resistencia, Chaco province. Before crossing the border into Paraguay, he visited the Esteros de Iberá nature reserve and stayed at La Bonita inn, located in La Flor, el Soberbio, Misiones, and run by artist Florencia Böthlingk and Franco Martini. The river landscape, with its rich vined verandas and Jesuit ruins, its palm groves and sunsets, its wetlands and meadows, already formed part of SGS's artistic repertoire. He returned to the region for the unveiling of a Stations of the Cross of his authorship at the Sagrada Familia church in Corrientes. SGS organized a group show at the Museo de Bellas Artes de Corrientes, on the occasion of which he donated his work *Martirio de Andresito* [Andrew's Ordeal], a clear example of syncretism of historical and biblical narratives. He traveled and exhibited with artists Florencia Böthlingk, Marcia Schwartz, Félix Eleazar Rodríguez, and Alfredo Londaibere. He once again stayed at La Bonita, after having taken the show back to the Centro Cultural of the Universidad in Resistencia, Chaco province. On this trip, he and the other artists visited the Saltos del Moconá, a group of remote waterfalls that can only be reached by water. Upon returning to Buenos Aires, he took part in the group show *Escenas de los 80, los primeros años*, curated by Ana María Battistozzi and held at Fundación Proa. Van Riel gallery would be the site of his second show in 2004. He would also participate in the exhibition *La memoria en el corazón. AMIA 10 años 1994-2004* held at the AMIA art space. He was awarded second prize at the XXXIII Salón de Arte Sacro in Tandil, Buenos Aires province.

## 2005

In March, his book *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía* [Guardian Angel: 50 Years of Sweet Company] was published. In this autobiographical narrative accompanied by much of his pictorial work, SGS delves into "memory, recollections, lived events, fantasies, desires—components fundamental to my work as a painter today and always..." (García Sáenz, 2005). The presentation of the book was held in the context of the show *Auterretratos* at the Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. In October, he took part in the group show *Rituales* at Casa Brandon (fellow participants included Liliana Maresca, Marcia Schwartz, Luis "el Búlgaro" Freisztav, Miguel Harte, and Elba Bairon). Also in October, he presented the book *No matarás*, featuring a selection of psalms. Silkscreened on handmade paper and hand bound, the book's one hundred numbered copies were produced by Papelera Palermo. In an interview in *Página12* newspaper, SGS states, "I paint from within. I don't speculate. Otherwise, I would be making bundles painting for Opus Dei." In December, his beloved sister Magdalena died after a long struggle with bone cancer.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## AUTORES

### NICOLÁS CUELLO

(Río Negro, Argentina, 1989) es archivista, Profesor y Licenciado en Historia de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Allí mismo cursó la Maestría en Estética y Teoría de las Artes. Actualmente se desempeña como Becario Doctoral del CONICET, docente en la Universidad Nacional de las Artes y secretario de la Cátedra Libre “Prácticas artísticas y Políticas sexuales”. Es miembro asesor del Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexogenéricas del CeDInCi/UNSAM. Sus investigaciones se centran en la intersección de prácticas artísticas, políticas sexuales, representaciones críticas de las emociones y gráficas alternativas desde la postdictadura hasta la actualidad.

### CECILIA PALMEIRO

(Buenos Aires, Argentina, 1975) es Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Princeton. Es docente de estudios culturales y de género en la Universidad de Nueva York en Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha publicado los libros Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher (2011), Correspondencia de Néstor Perlongher (2016) y Cat Power. La toma de la Tierra (2017). Forma parte del colectivo Ni una menos y junto con Fernanda Laguna desarrolla el proyecto de arte y feminismo “Mareadas en la marea: diario íntimo de una revolución feminista”.

### ALEJO PONCE DE LEÓN

(Buenos Aires, Argentina, 1987) es crítico de arte y curador. Editó Nicanor Aráoz: Antología genética (Mansalva, 2018) y el catálogo de la exhibición Sueño sólido (Museo Moderno, 2021) del artista Nicanor Aráoz. En coautoría con Renato Fumero aportó un ensayo monográfico al catálogo del envío argentino a la 58va Bienal de Venecia, acompañando el trabajo de Mariana Telleria. Tradujo Historia Universal del After del crítico brasiler Leo Felipe para la editorial Caja Negra.

### BÁRBARA GOLUBICKI

(Buenos Aires, Argentina, 1984) trabaja en gestión, curaduría y crítica de arte. Estudió Historia del Arte (UBA) y participó como curadora del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella (2017/2018). Coordinó los espacios de arte del CCEBA (2011). Llevó adelante acciones dentro del Ministerio de Cultura de la Nación (2012-2018) y programas públicos del Museo Nacional de Arte Oriental. Escribió textos para diversos medios, publicaciones y es pacios (Otra Parte Semanal, Actividad de Uso, entre otros). Desde 2019 trabaja en gestión de colecciones y archivo para artistas y coleccionistas.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## AUTHORS

### NICOLÁS CUELLO

(Río Negro, Argentina, 1989) is an archivist, a professor and earned his B.A. in Art History (Universidad Nacional de La Plata). He received his M.A. in Esthetics and Art Theory (Universidad Nacional de La Plata). He is currently a doctoral scholar for CONICET, a professor at Universidad Nacional de las Artes and an academic assistant in the class of "Artistic Practices and Sexual Politics". He is an adviser for the Feminists and Sex-Gender Political Memories Program at CeDInCi/UNSAM. His investigations are centered in the intersection between art practices, sexual politics, critical representations of emotions and alternative graphics since post-dictatorship until today.

### CECILIA PALMEIRO

(Buenos Aires, Argentina, 1975) has a Ph.D. in Latin American Literature at Princeton University. She is a professor of gender and cultural studies at NYU in Buenos Aires and Universidad Nacional de Tres de Febrero. She has published the books *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher* (2011), *Correspondencia* by Néstor Perlongher (2016) and *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017). She is part of the Ni Una Menos movement and together with Fernanda Laguna develops "Dizzy in the tide: an intimate diary of a feminist revolution", a project of art and feminism.

### ALEJO PONCE DE LEÓN

(Buenos Aires, Argentina, 1987) is an art critic and curator. *He has edited the book Nicanor Aráoz: Antología genética* (Mansalva, 2018) and the catalogue of the art exhibition by Nicanor Aráoz, *Sueño sólido* (Museo Moderno, 2021). He was the co-author with Renato Fumero of a monographic essay that was part of the catalogue which accompanied the work of Mariana Telleria representing Argentina at the 58th Venice Biennial. He translated *Historia Universal del After* written by the Brazilian critic Leo Felipe, published by Caja Negra.

### BÁRBARA GOLUBICKI

(Buenos Aires, Argentina, 1984) works as an art manager, curator and critic. She studied Art History (UBA), participated as curator of the Artists Program at Universidad Torcuato Di Tella (2017/2018) and coordinated art spaces at CCEBA (2011). Bárbara worked at the Ministry of Culture (2012-2018) and held public programs at Museo Nacional de Arte Oriental. She wrote texts for different media, publications and art centers (*Otra Parte Semanal*, *Actividad de Uso*, among others). Since 2019 she manages collections and archives for artists and collectors.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## BIOGRAFÍA | BIOGRAPHY

Santiago García Sáenz (1955 - 2006) nació en Buenos Aires, donde viviría toda su vida hasta su muerte. Se formó como pintor en los talleres de los artistas David Heynemann y José Manuel Moraña durante los años setenta y tuvo un breve paso por la universidad en la que cursó la carrera de arquitectura. Realizó sus primeras muestras en las célebres galerías argentinas Van Riel (1976) y Lirolay (1977). Ingresó a trabajar a la galería de Christel Kuker<sup>1</sup>, una compañera de taller, y exhibió sus pinturas ya decididamente figurativas, insertándose en el mundo del arte local. Entrada la década del 80, asistió a Ruth Benzacar durante los primeros años de la galería que se convertiría en uno de los espacios centrales de la escena artística de Buenos Aires. Presentó allí su trabajo en dos ocasiones, todavía fuertemente marcado por la herencia de la pintura informalista de Luis Felipe Noé, pero también por corrientes contemporáneas como el trabajo de Duilio Pierri y Marcia Schwartz.

A mediados de la década del 80, comenzó a afianzar un estilo muy personal que lo despegó de sus contextos de formación. Reconnectó con su fe católica, y realizó sucesivos viajes por Argentina y América Latina. Llevó adelante una serie de murales en espacios públicos: *Mundus Criollo* (1985), en la estación Perú por encargo de Subterráneos de Buenos Aires; un extenso mural en la Praia de Geriba, Buzios, Brasil (1986); Mural del Club Social y Deportivo Mechongué (1986); y el *Via Crucis* en la iglesia Santa Cecilia de Castelar (1987). Esta revitalización espiritual vino acompañada de un interés cada vez más profundo en lo autóctono y las tradiciones americanistas. Dio inicio a la serie *Te estoy buscando América*, que desarrollaría hasta 1992. La exhibió en sucesivas ocasiones en el Centro Cultural Recoleta. Luego de recorrer el noroeste argentino y Bolivia, presentó junto con su amiga, la artista Liliana Maresca (1951 - 1994, Buenos Aires), una muestra conjunta en la Galería Centoira (1990). Viajó con frecuencia a Paraguay, donde realizaba un retiro espiritual en el monasterio benedictino Tüpasy María. Exhibió *Pinturas* en el Museo del Barro de Asunción, Paraguay (1991) y ese mismo año participó del evento *La Conquista. 500 años. 40 artistas*, celebrado en el Centro Cultural Recoleta. Durante la década de los 90 sus trabajos circularon por el Museo de Arte Decorativo (1992), el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (1995), Museo de Bellas Artes de Salta (1995), Centro Cultural "Eugenio Flavio Virla" de Tucumán, entre otros. Sus pinturas también fueron expuestas fuera de Argentina. En 1992, participó de la VIII Bienal de Arte Iberoamericano en México y en 1996, mostró en la Casa Argentina en Roma, Italia, ocasión que aprovechó para conocer al Papa Juan Pablo II, a quien le obsequiaría la pintura *Nuestro Señor de la Paciencia*. En 1997, ganó el Primer Premio de Pintura Joven Fundación Fortabat con *El sueño de Jacob*.

Por estos años, se vivió el peor momento de la pandemia del VIH/Sida en el campo artístico argentino. SGS fue testigo de la muerte de numerosos colegas y amigos, al mismo tiempo que vivió en silencio la enfermedad, atravesando momentos críticos. En este contexto, realizó otra de sus series más célebres, *Cristo en los enfermos*, que fue exhibida tanto en Buenos Aires como en Asunción. Se presentó por primera vez en el Centro Cultural Rojas<sup>2</sup> en 1998, bajo la dirección de Alfredo Londaibere, con una serie de mártires concebidos como parte de otra de sus series *Sufriendo la intolerancia*.

Al comienzo del milenio, ganó el premio del Fondo Nacional de las Artes. Continuó viajando: durante 2003 y 2004, volvió al Litoral argentino, con sus selvas y ruinas jesuíticas, que ya formaban parte de su inventario de tópicos. Exhibió en el Centro Cultural de la Universidad del Nordeste en Resistencia, Chaco y en el Museo de Bellas Artes de Corrientes. Su madurez artística lo llevó a construir un imaginario propio en el que se cruzan el barroco americano y la pintura sacra.

En 2005 publicó el libro *Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía*, un relato autobiográfico acompañado de buena parte de su obra pictórica. La presentación se llevó adelante en el marco de una exposición individual de *Auterretratos* en el Museo de Artes Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Ese mismo año, formó parte de una muestra colectiva en Casa Brandon, sede de la cultura LGTB porteña. El 9 de marzo de 2005 realizó su última exposición individual en la Galería Bacano. El 30 de marzo, falleció un día antes de cumplir 51 años.

<sup>1</sup> Christel K. fue una galería de Buenos Aires que funcionó entre los años 1976 y 1990.

<sup>2</sup> La galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, fue un espacio clave para la cultura y el arte de la década del 90. Por la galería, que contó con la curaduría de Gumier Maier en sus comienzos, pasaron artistas que marcarían esa generación: Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Magdalena Jitrik, Fernanda Laguna, entre otros. Alfredo Londaibere sucedió a Gumier Maier, y realizó la curaduría de la galería desde 1997 a 2002.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## BIOGRAFÍA | BIOGRAPHY

Desde entonces, su trabajo ha sido exhibido en diversas galerías, instituciones argentinas y ferias internacionales. En 2017, su obra fue presentada en la exposición *Saber sin mi* curada por Sonia Becce y Mariano Mayer<sup>3</sup> en Tabacalera, en el marco de la Feria ARCO de Madrid y, ese mismo año, se presentó *Las horas menores*, en la galería Hache de Buenos Aires, en la que por primera vez fue posible ver sus bocetos y dibujos tempranos. En 2021, la Colección AMALITA. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, presenta *Quiero ser luz y quedarme*, la primera exposición antológica de su obra bajo la curaduría de Pablo León de la Barra y Santiago Villanueva, junto a la publicación de un catálogo.

Su obra es parte de colecciones institucionales (MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina; Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, Argentina; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires; Museos Vaticanos, Colección de Arte Contemporáneo, Ciudad del Vaticano; Museo del Barro, Asunción, Paraguay; Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan. R. Vidal", Corrientes, Argentina; Museo Casa "Arias Rengel", Salta, Argentina) y de colecciones privadas de Argentina, Estados Unidos, Paraguay y Brasil, entre otros.

Santiago García Sáenz (1955–2006) was born in Buenos Aires, where he would live until the time of his death. In the nineteen-seventies, he studied painting in the studios of artists David Heynemann and José Manuel Moraña. He enrolled briefly in architecture school. His first shows were held at the celebrated Van Riel gallery (1976) and Lirolay gallery (1977). Later, he worked with the gallery run by Christel Kuker,<sup>1</sup> with whom he shared studio space. It was through the decidedly figurative work he showed at that gallery that he found a place for himself on the local art scene. He worked for Ruth Benzacar in the eighties, during the period when her gallery would become a pivotal venue on the Buenos Aires art scene. The work he exhibited at that gallery on two occasions bore the influence of Luis Felipe Noé's informalist painting, but also of contemporary artists like Duilio Pierri and Marcia Schwartz.

In the mid-eighties, he began developing a very personal style that set him apart from the studios where he had studied. He reconnected with the Catholic faith of his childhood and traveled around Argentina and greater Latin America. He produced a series of murals for public spaces: *Mundus Criollo* (1985) was commissioned by Subterráneos de Buenos Aires for the Peru subway station; a large mural for the Praia de Geriba, Buzios, Brazil (1986); *Mural del Club Social y Deportivo Mechongué* (1986); and the *Via Crucis* for Santa Cecilia church in Castelar, Argentina (1987). Along with this spiritual reawakening came greater and greater interest in Native American cultures and Americanist traditions. In 1984, he began work on the series *Te estoy buscando América* [I Am Looking for You, America]—a project he would pursue through 1992 and show a number of times at the Centro Cultural Recoleta. After traveling in northwestern Argentina and Bolivia, he and Liliana Maresca (1951–1994, Buenos Aires), a close personal friend, held a joint show at Galería Centoira (1990). He traveled to Paraguay often. He participated in a spiritual retreat in Tüpasy María, a Benedictine monastery. In 1991, the show *Pinturas* was held at the Museo del Barro in Asunción, Paraguay. That same year, he took part in the event *La Conquista. 500 años. 40 artistas*, at the Centro Cultural Recoleta. Over the course of the nineties, his work was shown at venues such as the Museo de Arte Decorativo (1992), the Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (1995), the Museo de Bellas Artes de Salta (1995), and the Centro Cultural "Eugenio Flavio Virla" in Tucumán. His painting was exhibited abroad as well. In 1992, he participated in the VIII Bienal de Arte Iberoamericano in Mexico; in 1996, he showed at the Casa Argentina in Rome, Italy, where he was introduced to Pope John Paul II, to whom he gave the painting "Nuestro Señor de la Paciencia" [Our Lord of Patience]. In 1997, his "El sueño de Jacob" [Jacob's Dream] was awarded the Fundación Fortabat's first prize in the young painter's category.

---

<sup>3</sup> La muestra contaba con obra de Santiago García Saénz, Carlos Herrera, Eduardo Costa, Marcelo Galindo, Mariana Tellería, Nicanor Aráoz, Paula Castro, Santiago De Paoli y Osías Yanov. Fue realizada en Tabacalera, en el marco del Programa Argentina Plataforma ARCO Madrid.

<sup>1</sup> Christel K. was an art gallery in operation in Buenos Aires from 1976 to 1990.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## BIOGRAFÍA | BIOGRAPHY

This period witnessed the height of the HIV/AIDS pandemic in the Argentine art community. Many of SGS's friends and colleagues perished. Even as he endured moments of great hardship, he kept the fact that he was HIV positive secret. During this period, he produced the celebrated series *Cristo en los enfermos* [Christ in the Afflicted], which would be exhibited in Buenos Aires and Asunción. His first show at the Centro Cultural Ricardo Rojas,<sup>2</sup> held in 1998 when the venue was directed by Alfredo Londaibere, featured a series of martyrs conceived as part of *Sufriendo la intolerancia* [Enduring Intolerance], another major series.

At the dawn of the millennium, he was awarded a prize from the Fondo Nacional de las Artes. He kept traveling. In 2003 and 2004, he returned to the Argentine littoral with its jungles and Jesuit ruins—topics that, by this time, were among the artist's preferred themes. He exhibited at the cultural center of the Universidad del Nordeste in Resistencia, Chaco province, and at the Museo de Bellas Artes in Corrientes province. Characteristic of his mature phase was a unique imaginary at the intersection of the American baroque and sacred art. In 2005, he published the book “Ángel de la guarda. 50 años de dulce compañía,” an autobiography of sorts featuring much of his pictorial work. The book was presented at the el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco in the context of a solo show titled *Auterretratos*. Also in 2005, he took part in a group show at Casa Brandon, LGBTIQ+ bar and cultural center in Buenos Aires. He also published “No matarás,” a book of psalms printed in the workshops of the Papelera Palermo, where he also showed his work. On March 9, 2005, his last solo show was held at Galería Bacano. On March 30—one day before his fifty-first birthday—he died.

Since then, his work has been exhibited in a number of galleries and institutions in Argentina and at international art fairs, such as ARCO in Madrid in 2017 in the framework of *Saber sin mi*, curated by Sonia Becce and Mariano Mayer.<sup>3</sup> That same year, the exhibition *Las horas menores* at Hache gallery in Buenos Aires was the first to feature his early sketches and drawings. On July 9, 2021, “Quiero ser luz y quedarme,” an anthological exhibition of his work curated by Pablo León de la Barra and Santiago Villanueva, opened at the Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. A catalogue featuring images of a selection of works and essays on his production will accompany the show.

His work forms part of the collections of institutions such as MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina; Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, Argentina; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires; Vatican Museums, Collection of Contemporary Art, Vatican City; Museo del Barro, Asunción, Paraguay; Museo Provincial de Bellas Artes “Dr. Juan. R. Vidal,” Corrientes, Argentina; Museo Casa “Arias Rengel,” Salta, Argentina. It is also found in private collections in Argentina, the United States, Paraguay, Brazil, and other countries.

---

<sup>2</sup> The gallery at the Centro Cultural Ricardo Rojas, an extension of the Universidad de Buenos Aires, was a key cultural and artistic venue in the nineteen-nineties. Curated, initially, by Gumier Maier, it housed shows by Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Magdalena Jitrik, Fernanda Laguna, and other artists crucial to that generation. Alfredo Londaibere took over as curator in 2002, when Gumier Maier left the post he had held since 1997.

<sup>3</sup> In addition to Santiago García Saénz, the show featured work by Carlos Herrera, Eduardo Costa, Marcelo Galindo, Mariana Tellería, Nicanor Aráoz, Paula Castro, Santiago De Paoli, and Osías Yanov. It was held at Tabacalera in the framework of the Programa Argentina Plataforma ARCO Madrid.

# SANTIAGO GARCÍA SÁENZ

## ACERCA DEL TRABAJO DE PUESTA EN VALOR DE SU OBRA

## ABOUT THE PROJECT OF GAINING RECOGNITION FOR

## SANTIAGO GARCÍA SÁENZ'S ART

El Estate Santiago García Sáenz trabaja para proteger la memoria del artista y difundir su extenso trabajo. Desde 2012, todas las acciones en torno a su obra se inscriben dentro de un plan estratégico diseñado conjuntamente por los herederos del artista y Hache galería, el cual ha contemplado una intensa labor de catalogación, documentación, restauración y conservación preventiva del cuerpo de piezas disponibles. Desde entonces, se han presentando distintas exposiciones y publicaciones especializadas.

La labor de puesta en valor es posible gracias a los distintos equipos de trabajo convocados y la articulación con instituciones, curadores, historiadores del arte y coleccionistas.

The Estate of Santiago García Sáenz works with the purpose of protecting the memory of the artist and in the continuity of the diffusion of his extensive work. Since 2012, all the actions around his oeuvre are part of a strategic plan designed jointly by the artist's heirs and Hache galería, which has entailed a thorough catalogization, documentation, restoration, and preservation of all the works available. Since then, several exhibitions and specialized publications have been presented.

The effort is possible thanks to all the work teams convened, together with institutions, curators, art historians and collectors.

SANTIAGO GARCÍA SÁENZ  
OTROS CATÁLOGOS | MORE CATALOGS



Pinturas | Paintings



Dibujos | Drawings



Pinturas 80's | Paintings '80



Serie Secuencias | Series Secuencias