



Víctor Grippo, *Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza—Energía vegetal—*
Naturalize Man, Humanize Nature—Vegetable Energy, 1977. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 22]

Publicado con motivo de la exposición *Víctor Grippo. Transformación* (28 de junio al 19 de octubre de 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Published on occasion of the exhibition *Víctor Grippo. Transformation* (June 28 to October 19, 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Alicia Chillida

Víctor Grippo

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Jaime Soler Frost

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López · MUAC

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Primera edición 2014—First edition 2014

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© Todas las fotografías cortesía de—All photographs courtesy of Alexander and Bonin, N.Y.

ISBN Colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-5479-6

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

VÍCTOR GRIPPO

TRANSFORMACIÓN
TRANSFORMATION

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM



Victor Grippo, *Sutil—Subtle*, 2001. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 33]

Fragmentos 6

Fragments 12

—
VÍCTOR GRIPPO

Transformación: tomar conciencia 18
Transformation: Becoming Conscious 38

—
ALICIA CHILLIDA

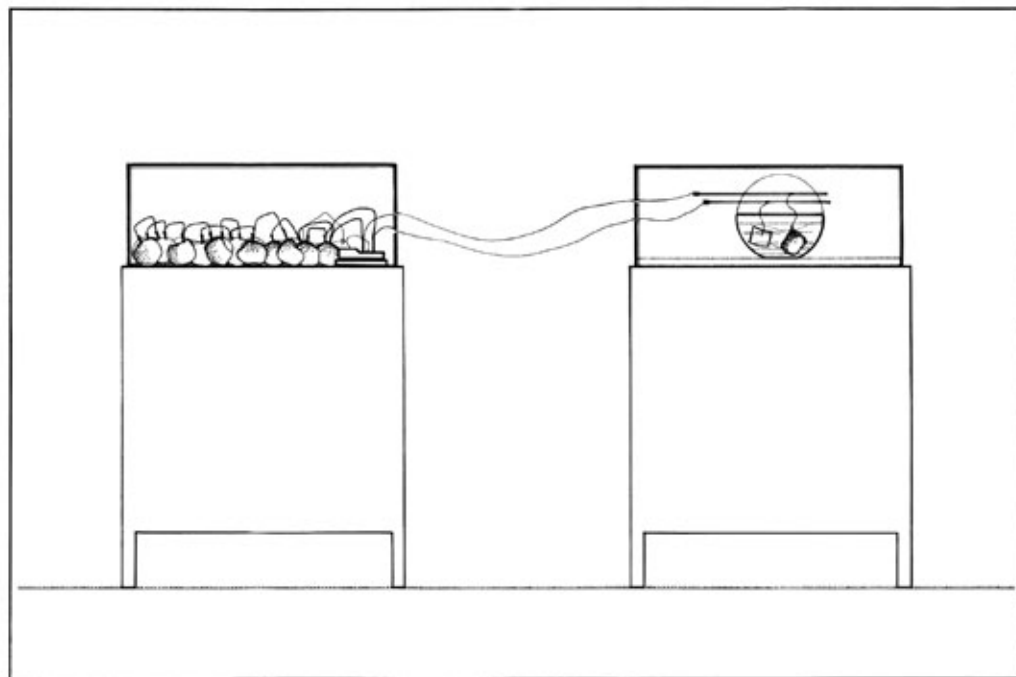
Semblanza 50
Biographical Sketch 51

Catálogo 52
Catalogue

Créditos 61
Credits

Fragmentos

VÍCTOR GRIPPO



Victor Grippo, *La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia—The Potato Browns the Potato, Consciousness Enlightens Consciousness*, 1978. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 19]

“Complementareidad de los pares opuestos”

“... En realidad, somos varios en uno mismo...”

Entonces, tomemos dos de uno mismo:

Grippo 21 y Grippo 10.

G10: ¿Qué es una obra de arte?

G21: No hay “obra de arte”: Existe el artista con su manifestación incompleta y el espectador que completa la situación en la acción.

G10: ¿Y una acción política?

G21: Puede llegar a ser artística.

G10: Lo acabado no. Sí lo susceptible puede ser descifrado, a veces, a través del tiempo. Rápido un ejemplo.

G21: Dos lápidas de un cementerio antiguo en Boloña.

“AELIA LOELIA CRISPIS, ni hombre, ni mujer, ni andrógina,
ni doncella, ni joven, ni vieja, ni meretriz, ni púdica, sino todo.
Arrebatada por el hambre, ni por el hierro, ni por el veneno,
Sino por todas las cosas.

Ni en el cielo, ni en las aguas, ni en la Tierra, sino por
doquier yace.

LUCIUS AGATHO PRISCIUS, ni marido ni amante

Ni pariente, ni triste, ni alegre, ni lloroso está,

Ni túmulo, ni pirámide, ni sepulcro, sino toda la cosa,

Sabe e ignora por qué y para quién ha construido esto,

Este es el sepulcro que no

Tiene cadáver,

Este es un cadáver que no

Tiene fuera un sepulcro,

Pues es el mismo cadáveres u

propio sepulcro,”

Coexistencia de los opuestos: naturaleza corpuscular y
ondulatoria mutuamente incluidas en una sola cosa.

G10: ¿Qué tiene que ver con el arte?

G21: Algo que muchos quieren ignorar, entre ellos los que
limitan su creatividad por la circunstancial realidad exterior
o por el sentimentalismo subjetivo.

Entonces el “arte por el arte”...

G10: No, arte-ciencia-metafísica debieran construirse en
una sola búsqueda.

G21: Cada aspecto se beneficiaría. ¿Y en definitiva?

G10: Incorporación potente a los procesos de la naturaleza:
“Naturalizar al hombre y humanizar la naturaleza”.

G21: ¿Y en el aspecto individual?

G10: Ampliación del campo consciente.

G21: Para esto hay algo importante: SOLVE ET COAGULA.

“... si es cierto que el plomo común está muerto, porque ha sufrido la reducción y una gran llama devora a un fuego pequeño, no es menos verdad que el mismo metal, pacientemente alimentado con sustancias ígneas, se reanimará, reanudará poco a poco su actividad abolida y, de masa químicamente inerte, se convertirá en cuerpo filosóficamente vivo...”

G10: Cansar la piedra hasta transformarla en oro.

Cansar el pensamiento hasta materializarlo.

G21: “El arte es cosa mental”, pero comer también debería serlo.

G251: (El más viejito de todos los G): De cualquier manera me sigue preocupando la simetría de color en las alas de los pájaros.

Sistema

Sistema de explicación del fenómeno artístico que involucra las instancias artista/ emisor, obra / canal y público / receptor.

El artista: en su entorno.

La obra: como concreción a partir de imágenes de objetos cotidianos que por modificación de ciertas variables cobran otra significación.

El público o receptor de esas imágenes por estadísticas: la mayoría de la espalda, algunos se interesan, otros se vuelven escépticos por sus propias limitaciones, y finalmente hay un destinatario válido.

Víctor Grippo

En memoria de E. Piterbag, quien me mostró el sentido de la piedra y me dijo. “...la fe en un sentido único, inmanente al mundo y al hombre y concreto como ellos, sólo se satisface con una comunicación activa e íntegra con el mundo...”

En julio de 1980, cincuenta ballenas se suicidaron en las costas de Australia. Y si según George Ferguson, la ballena simboliza el cuerpo, el mundo, el sepulcro, ese día, un solo acto, se suicidaba el cuerpo, se suicidaba el mundo, se evidenciaba el sepulcro.

Si tomásemos este insólito fenómeno como signo para nuestro tiempo, en una reflexión elemental, debiéramos retomar también la observación de otros signos positivos que por cotidianos y antiguos, nos pasan desapercibidos y nos muestran la posibilidad de la Vida, que, aun, involucrando a la muerte, la trasciende.

Porque si la voluntad de esas ballenas resulta incomprendible para nuestra fragmentada conciencia actual, proclive a discurrir sobre la superficie de las cosas, sobre los “modos de las modas”, sobre “el último minuto tecnológico ganado por la tecnología”, en qué espacio humano ubicaremos el rito de hundir un grano de tierra para que fructifique.

Si humildes semillas, en complementario casamiento con el agua (mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente de creación y destrucción), despiertan a su destino, inician un armónico fenómeno, que la ciencia nos explica en parte, y son capaces de tener a su “ser final”, desplazando lo fijo que se interpone, mudando formas, irrumpiendo un espacio más allá que el asignado, cómo no entrever al misterio, la precariedad del continente frente al contenido viviente, la poética emanada de una experiencia simple, símbolo de la regeneración periódica de la naturaleza y del hombre, de la muerte y la resurrección.

“He aquí un nuevo día, de un nuevo mes, de un nuevo año; hay que renovar lo que el tiempo ha gastado”: invocación que reiteran los tártaros para cada año nuevo, cuando siembran en la tierra una jarra llena de tierra. Lo hacen desde siempre en recuerdo de la creación.

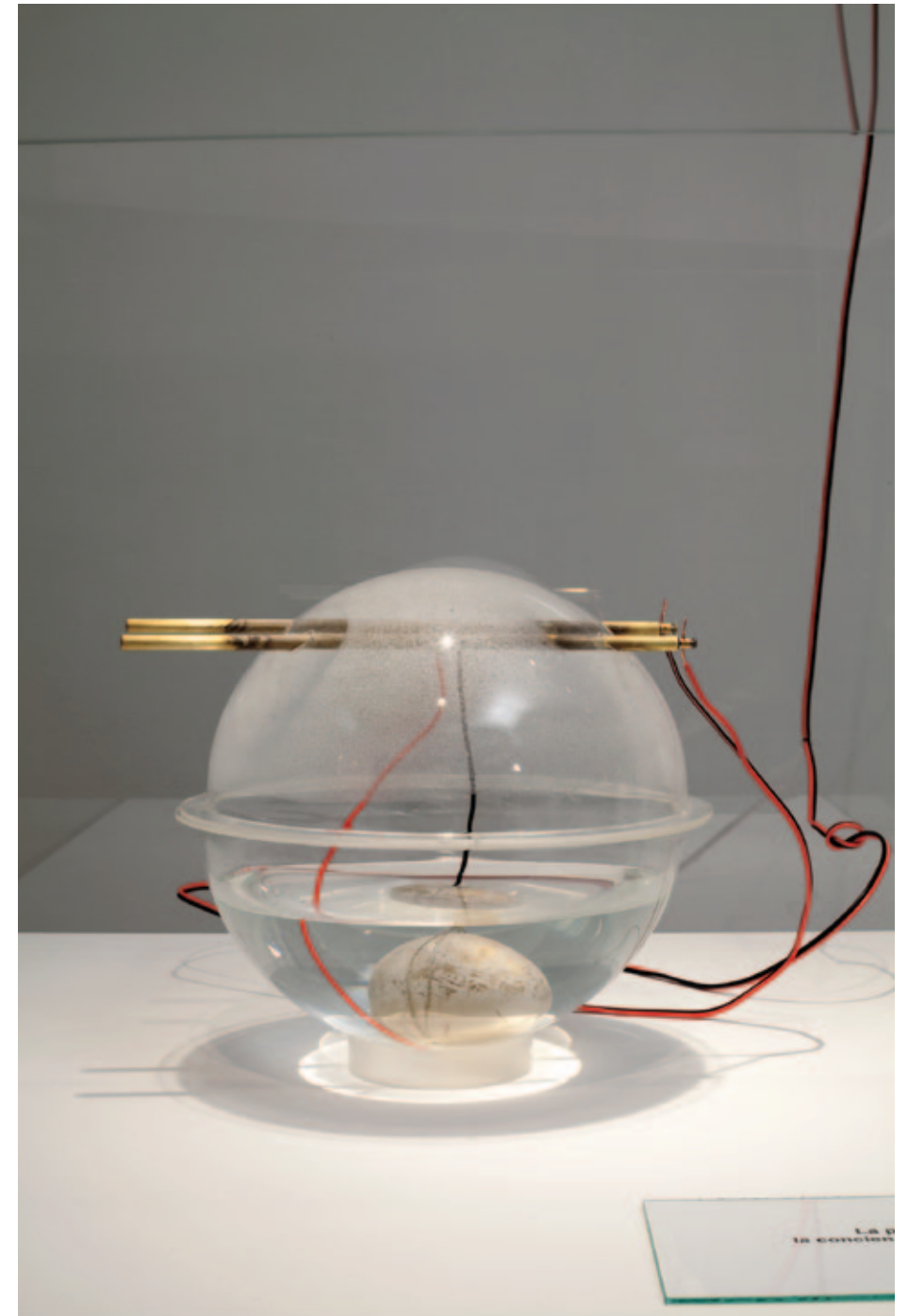
“Si tratara de definir...”

Si tratara de definir algunas razones acerca de mi obra, inexorablemente tendría que cumplir con la obviedad de enunciar que lo visible, desde el comienzo de mi actividad, estuvo unido a lo invisible. En 1970 comencé a

trabajar con papas como material, tentando (*sic*) “sacralizar” un objeto cotidiano y descubrir sus múltiples significaciones.

Arte y ciencia—lógica y analógica—, sirvieron como instrumentos.

Después, casi sin pensarlo, articulé algunos símbolos: los alimentos del hombre, los oficios, la energía y la rosa, los desequilibrios y las consecuentes transformaciones, para arribar a una conclusión poética abarcadora de la realidad que me toca vivir.



Víctor Grippo. *La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia—The Potato Browns the Potato, Consciousness Enlightens Consciousness*, 1978. Detalle—Detail. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 20]

Fragments

VÍCTOR GRIPPO



Victor Grippo, *La comida del artista (Puerta amplia-Mesa estrecha)—The Artist's Meal (Wide door-Narrow Table)*, 1991. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 17]

“Complementarity of opposed pairs”

“... Really, we are several in just one...”
So let's take two of just one: **Grippo 21** and **Grippo 10**.

G10: What is a work of art?

G21: There are no “works of art.” The artist exists with his or her incomplete manifestation and the spectator who completes the situation in the action.

G10: And a political action?

G21: It could come to be artistic.

G10: Not the finished work. Yes, the susceptible could be deciphered, some times, over time. A quick example.

G21: Two gravestones from an ancient cemetery in Bologna.

“AELIA LOELIA CRISPIS, not man, or woman, or androgyne, or maiden, or young, or old, or harlot, or chaste, but everything.

Grabbed by hunger, not for iron, or for poison,
But rather for all things.

Neither in the sky, nor in the sea, nor on Earth, but rather wherever it lies.

LUCIUS AGATHO PRISCIUS, not husband or lover
Not relative, or sad, or happy, or tearful is he,
Not gravestone, or pyramid, or tomb, but rather the whole thing,

He knows and does not know why and for whom he has constructed this,

This is the tomb that has

No cadaver,

This is a cadaver that has

No outside a tomb,

Since cadavers or tomb itself

It's all the same,”

Coexistence of opposites: corpuscular nature and wave nature mutually included in a single thing.

G10: What does that have to do with art?

G21: Something that a lot of people don't want to know, among them those who limit their creativity by the circumstantial external reality or by subjective sentimentalism.

So, “art for art's sake”...

G10: No, art-science-metaphysics should be constructed in a single quest.

G21: Each aspect would benefit. And definitely?

G10: Potent incorporation in the processes of nature:
“Naturalize man and humanize nature.”

G21: And in the individual aspect?

G10: Broadening of the conscious field.

G21: For this there is something important: SOLVE ET COAGULA.

“... if it is true that common lead is dead, because it has endured reduction and a great flame devours a small fire, it is no less true that the same metal, patiently fed igneous substances, will be reanimated, will resume little by little the activity that had been abrogated and, from having been a chemically inert mass, it will become a philosophically living body...”

G10: Exhausting the stone until it becomes gold.

Exhausting thought until it materializes.

G21: “Art is a mental thing,” but eating should be, too.

G251: (The eldest of all the Gs): In any case, I’m still concerned with the symmetry of color on birds’ wings.

System

A system of explanation of the artistic phenomenon that involves the stages artist/sender, work/channel, and public/recipient.

The artist: in his surroundings.

The work: as accumulation through images of everyday objects that, by modifying certain variables, take on another meaning.

The public or recipient of those images by statistics: most of them with their backs turned, some interested, others skeptical from their own limitations, and finally there is a valid addressee.

Víctor Grippo

In memory of E. Piterbag, who showed me the meaning of the stone and told me: “... faith in a unique meaning, immanent

to the world and to man and concrete like them, is only satisfied with an active, unified communication with the world...”

In July 1980, fifty whales committed suicide on the coasts of Australia. And if, according to George Ferguson, the whale symbolizes the body, the world, the tomb, that day, a single act, the body was committing suicide, the world was committing suicide, the tomb was making itself apparent.

If we were to take this incredible phenomenon as a sign of our times, in an elementary reflection, we would also have to reprise the observation of other positive signs that, because they are old and routine, pass us by without our noticing them, showing us the possibility of Life that, still, involving death, transcends it.

Because if those whales’ intentions are ultimately incomprehensible to our current, fragmented consciousness, given to passing over the surface of things, over the “modes of fashion” [*los modos de las modas*] over “the last technological minute won by technology,” in what human space will we locate the rite of burying a grain of earth so that it might bear fruit.

If humble seeds, in a complementary marriage with water (mediator between life and death, in the double current of creation and destruction), awoken to their fate, they initiate a harmonic phenomenon, which science partially explains to us, and they are capable of having their “final being,” displacing the fixity that is interposed, moving forms, interrupting a space beyond the assigned one, how not to glimpse the mystery, the precariousness of the continent in the face of the living content, the poetics emanating from a simple experience, a symbol of the periodic regeneration of nature and of man, of death and resurrection.

“Here is a new day, of a new month, of a new year; that which time has exhausted must be renewed”: an invocation reiterated by the tartars for each new year, when they sow a pitcher full of earth in the ground. They have always done this in memory of creation.

“If I were to try to define...”

If I were to try to define some reasons for my work, inexorably I would obviously have to state that the visible, from

the outset of my activity, has been joined to the invisible. In 1970 I began to work with potatoes as a material, tempting [*sic*] “to consecrate” an everyday object and discover its multiple significations.

Art and science—logic and analogue—served as instruments.

Later, almost without thinking about it, I articulated some symbols: man’s foodstuffs, the trades, energy and the rose, the disequilibria and consequent transformations, to arrive at a poetic conclusion encompassing the reality that it has befallen me to live.



Victor Grippo, *La comida del artista (Puerta amplia-Mesa estrecha—The Artist's Meal (Wide door-Narrow Table)*, 1991. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 17] 17

Transformación: tomar conciencia

ALICIA CHILLIDA



Victor Grippo, Argentina, 1978-2001. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 8]

En el momento actual el A(rtista) puede jugar un rol más importante que su propia obra al situarse entre la fuerza social que lo nutre y la F(uerza) S(ocial) que de la imaginación creadora puede derivarse.

El artista tomará como punto de partida una intención ética y de progreso verdaderos [sic] transformándose en integrador de múltiples experiencias, en oposición a la continua fragmentación a la que nos somete nuestra sociedad, para contribuir a la concepción de un hombre más completo.

El arte es un estado exacto del hombre.

VÍCTOR GRIPPO

El trabajo de Víctor Grippo se desarrolla en el cargado clima político de Buenos Aires en los años setenta, un tiempo de excitación y fermento intelectual en el que la cultura emerge en las calles. En aquel ambiente de búsqueda popular de conocimiento, la posibilidad de crear un pensamiento nuevo, de resignificar los objetos a los que Grippo, químico de formación, recurre,¹ es un camino abierto en el territorio del arte.

En 1970 presenta su obra *Analogía I*. En ella propone ampliar la función cotidiana de un objeto familiar, la patata, midiendo la energía que produce mediante un voltímetro (0.7 voltios por unidad). En un texto anexo, el autor establece una analogía entre tres estados de la papa y tres estados de la conciencia humana. Para la papa, los estados son:

1. definición del diccionario; 2. uso cotidiano de la papa como alimento, y 3. uso no convencional: obtención de energía. Y para la conciencia, lo mismo: 1. definición; 2. uso cotidiano: conciencia individual, y 3. uso no cotidiano: toma de conciencia de la energía.

El arte descubre las relaciones ocultas o encubiertas. Si una de mis obras “redescubre” la capacidad energética de

1— “Que el señor Mutt hiciera o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. la eligió. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo colocó de modo que su significado utilitario desapareciera gracias a un título y a un punto de vista nuevos: creó un pensamiento nuevo para este objeto.” Beatrice Wood, cit. en Calvin Tomkins, Duchamp, traducción de Mónica Martín Berdagué, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 191.

la papa, de ese alimento tan común, que se ingiere casi sin verlo porque no hay “día sin papa” en cualquier habitante del planeta, es porque intento proveer de una imagen totalizadora que destruya o debilite esa especie de ceguera que la ha vuelto casi invisible para la mayoría.²

La elección de un alimento humilde como la patata, que se convierte por analogía en imagen de la energía mental, no es gratuita. Con ella Grippo reivindica el valor de su país y la construcción de su propia cultura, a la vez que lleva a cabo una sacralización, no sólo de la patata, sino también de lo pobre, del objeto de uso cotidiano, básico. No hay que perder de vista que la patata, originaria del Perú, llega a mediados del siglo XVI a Europa, donde se la denomina “planta revolucionaria”, porque inmediatamente desplaza los cultivos autóctonos y modifica su dieta.

El trabajo de Grippo realiza un recorrido, desde las *artes mayores* hasta la base de la sociedad. Su mirada es vertical, se dirige por analogía de la energía vegetal a la energía de la creatividad humana, de lo visible a lo invisible. Es una invitación a una comunicación con la interioridad secreta de algunos objetos cotidianos. Ya en *S.T.* (1966) se vislumbra este sistema propio, compuesto por circuitos, conexiones y vías de enlace, en las que la transposición de las operaciones poéticas, científicas y metafísicas al sistema del arte genera una sintaxis de elementos simbólicos diversos.

Grippo cree en el trabajo como fuerza constitutiva del hombre, y lo convierte en la clave para lograr el objetivo principal: la transformación del hombre mediante el ejercicio de un oficio. Los cinco oficios fundacionales de la sociedad aparecen asociados en la obra *Algunos oficios* (1976): el herrero, el carpintero, el cantero, el labrador y el albañil. Para Guy Brett, más allá de un simple himno al trabajo, el artista “trata de disolver las escalas de valor tradicional entre arte y artesanía en una imagen de reciprocidad”.³

2— Víctor Grippo en Jorge di Paola, “Cambiar los hábitos, modificar la conciencia. Encuentro de Jorge di Paola con Víctor Grippo publicado en abril de 1982 en la revista *El Porteño*, n.º 4”, Ramona, Revista de Artes Visuales, núm. 16, Buenos Aires, septiembre de 2001, p. 31.

3— Guy Brett, “Equilibrium and Polarity”, en Víctor Grippo, Birmingham, Reino Unido, Ikon Gallery y Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1995, p. 31. La traducción es nuestra.

Cuando el hombre creó su primera herramienta, creó simultáneamente el primer objeto útil y la primera obra de arte. [...] Modificación de la materia y modificación del espíritu, en una interacción entre el pensamiento y la mano prolongada. Hay momentos perfectos en el trabajo del hombre donde es imposible definir si es él quien guía la herramienta o ésta la que mueve su mano.⁴

La obra paradigmática de esta relación particular con el trabajo es la *Construcción de un horno popular para hacer pan* que tiene lugar en 1972 en la Plaza Roberto Arlt, en pleno centro porteño, dentro de la exposición colectiva “Arte e ideología, CAyC” al aire libre.⁵ Grippo, autor principal de la obra, junto a Gamarra y el artesano Rossi, explica su posición:

Intención: Trasladar un objeto conocido en un determinado entorno y por determinada gente, a otro entorno transitado por otro tipo de personas. Objeto: Revalorizar un elemento de uso cotidiano, lo que implica, además del aspecto constructivo escultórico, una actitud. Acción: a) construcción del horno; b) fabricación del pan; c) partición del pan. Resultante pedagógica: Describir el proceso de construcción del horno y de la fabricación del pan. [...] Será posible la participación del público mediante un intercambio de información.

Ana Longoni relata cómo los artistas en la muestra reivindicaban el ganar la calle para dialogar con el pueblo de Buenos Aires, desplazando los ámbitos elitistas de museos y galerías. Al cabo de dos días la muestra fue censurada por la policía. Para Andrea Giunta, frente al sentido de denuncia y urgencia que dominaba en muchas de las instalaciones de otros artistas en la plaza, con la construcción de un horno, Grippo se ubica en otro registro en el que prevalece una voluntad de restitución y de conservación de valores

4— Víctor Grippo, “Algunos oficios”, en Marcelo Pacheco *et al.*, Una retrospectiva: Obras 1971-2001; Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 2004, p.173.

5— Cabe señalar la construcción del horno de pan en el barrio del Raval de Barcelona, en el contexto de la exposición “Antagonismos. Casos de estudio” (Museu d’Art Contemporani de Barcelona [Macba], 2001).

comunitarios. Al establecer, centralmente, un espacio de intercambios, “organizaba una comunidad precaria, que duraba tanto como la fabricación del pan y su consumo. [...] Una comunidad transitoria y silenciosa, formada en un acto de compromiso involuntario e inconsciente con una práctica cotidiana, convocada a partir de un trabajo gratuito, ofrecido con el sentido de un regalo.”⁶ Grippo desplaza un gesto del campo a la ciudad, y en consecuencia las masas acuden a comer como hecho estético, ritual. Se trata de “socializar el pan, pero también la técnica, el conocimiento, la memoria”. En una formulación opuesta, la *Valijita del panadero (Homenaje a Marcel Duchamp)* (1977) contiene un trozo de pan quemado por efecto del calor excesivo. Aquí, de nuevo, Giunta llama la atención sobre la expresión subrepticia en la obra, la decepción de la derrota política y social, la respuesta a la propuesta ideal de compartir incluida en el horno, aquí desvanecida a causa de sucesos de violencia política acaecidos en ese mismo año.

Grippo se opone al concepto que fragmenta la actividad de los hombres, él entiende la actividad humana como proceso, con grados de responsabilidad diferentes. En sus obras de la serie *Valijitas*, como las dedicadas a Le Corbusier, a Kafka, al Albañil, al Crítico Sagaz, lleva a cabo una suerte de equivalencia entre varios oficios. Grippo utiliza de nuevo los objetos como portadores de diferentes mensajes en los que la figura humana está implícita. A partir de cada experimento, cada nuevo descubrimiento se traduce en un resultado plástico, empírico. El artista lo aísla con pulcritud científica, lo preserva como signo destinado a su tiempo y lo lanza al porvenir, para donar esa manera de entender el mundo como reserva ecológica y moral para generaciones futuras. Por medio de esta clase de formulaciones, ética y estética son cuestiones prioritarias para este artista que no concibe disociar el arte de la vida.

La investigación científica y la observación de los procesos naturales convergen y se desarrollan de nuevo en obras como *Todo en marcha (Índice del movimiento general de los seres y las cosas)* (1973) y *Naturalizar*

6— Andrea Giunta, “Víctor Grippo: poderes de lo precario”, en Carlos Basualdo et al., *Eztetyka del sueño: versiones del sur*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 99.

al hombre, humanizar la naturaleza—Energía vegetal (1977), para Grippo lo científico está originariamente incluido en lo artístico, como lo estuviera para Lucrecio en la antigua Roma. *De rerum natura* nos habla de un tiempo en el que física y poética eran una misma cosa, vínculo que la modernidad escindirá.

Quando Merleau-Ponty oponía ciencia y arte diciendo de ella que manipula las cosas y renuncia a habitarlas, asumía maquinalmente, sin cuestionarla, la visión reductora que la ciencia posee de sí misma, cuando sólo ve en su discurrir un conjunto de técnicas de captura o de captación. Ahora bien, el proyecto de la ciencia no se resume en un poder técnico: su saber cruza sin descanso lo imaginario que a falta de algo mejor llamaremos “artístico”.⁷

Grippo acude a la alquimia como una derivación arcaica de la química y la física actuales. Ésta opera en su obra como una lógica interna, una corriente subterránea simbólica. Ya en 1954, Jung había interpretado la práctica de la alquimia como una proyección simbólica de los procesos psíquicos:

[L]a base del esfuerzo del alquimista era la unión arquetípica de los opuestos mediante la integración de las distintas polaridades: lo consciente y lo inconsciente, el instinto y la razón, lo espiritual y lo material, lo masculino y lo femenino. [...] Puede que la inclinación de nuestro siglo por atribuir tanto poder a la ciencia se vea compensada por las desconcertantes incertidumbres inherentes a la mecánica cuántica, que demuestran que es imposible determinar a la vez la posición exacta y la velocidad de algunas partículas subatómicas. Además sabemos que la forma en que se presentan estas partículas depende del propio acto de observación.⁸

7— Jean Clair, *Elogio de lo visible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 38.

8— Massimo Lanzaro, “Reflexiones sobre Duchamp, física cuántica y *mysterium coniunctionis*”, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/54281720/Reflexiones-Sobre-Duchamp-Fisica-Cuantica-y-Mysterium-Coniunctionis>, consulta: 30/05/2013.

Marcelo Pacheco denomina la variante argentina en la producción de obras de esa época “conceptualismo caliente”, ya que:

no se producen como la variante periférica de un nuevo código definido desde los “países centrales”, sino como una búsqueda local. Dentro de esa sociedad, Grippo insinúa el rescate de la conciencia, la ética, el trabajo y la vida, diseñando un nuevo humanismo, un *ethos* antimoderno. [...] Se trata fundamentalmente de una obra “caliente” en sus significados. [...] La índole alquímica de la existencia, el destello de lo sagrado, la intuición fundante del pensamiento mágico, la abstracción del discurso científico, el fulgor de la imaginación poética, la herencia de la tierra y la cocina hogareña, son algunas de las vivencias básicas que cargan la producción de Grippo y su “conceptualismo”. La tensión de una sociedad violenta que “olvida” su historia establece una dimensión radicalmente política en su obra.⁹

*

Los mecanismos de Grippo no son nunca sofisticados ni costosos, como respuesta a los problemas técnicos le interesan las soluciones artesanales, no industriales, una salida a la falta de recursos o repuestos procedentes del primer mundo, una *tecnología de la pobreza*. En sintonía con el proceso de desmaterialización de la vanguardia artística, Grippo trabaja, desde mitad de los años sesenta, con materiales (casi) perecederos en instalaciones efímeras.¹⁰

En *La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia* (1978), el autor restablece la ecuación arte + ciencia + metafísica para constituir la en “una única búsqueda”.¹¹ La ciencia se sitúa como producto intermedio

9— Marcelo Pacheco: “V́ctor Grippo: A Warm Conceptualist”, en David Elliott (ed.), *Argentina, 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994, pp. 101, 105. La traducción es nuestra.

10— Ana Longoni, “V́ctor Grippo: una poética, una utopía”, en Marcelo Pacheco *et al.*, *op. cit.*, p.18.

11— Grippo, “El arte es sobre todo una situación...”, en Pacheco *et al.*, *op. cit.*, p. 169.

entre lo sagrado y el arte, más allá de la consideración formal de la imagen.

Nuestra obra será más completa si aceptamos que “algo” coexiste con la razón, que el símbolo o la imagen encierran más de lo que podemos verificar. [...] [M]i propuesta intenta acortar la contradicción entre arte y ciencia a través de una estética surgida de una relación química completa entre lo lógico objetivo y lo subjetivo-analógico, entre lo analítico y lo sintético, valorando la imaginación como instrumento de conocimiento creador no menos riguroso que el provisto por la ciencia.¹²

Vida, muerte, resurrección (1980) desarrolla este significado. Grippo recurre en este caso a cinco formas geométricas básicas en plomo, duplicadas: esfera, pirámide, cubo, cilindro y cono, en cuyo interior introduce un elemento natural: judías, que humedecidas germinan y explotan, rompiendo el plomo; frente a ellas, intactas, sus pares parecen presenciar la acción. El fenómeno que se produce es para el artista la antítesis del símbolo de muerte, de fijeza que simboliza el plomo y la vida: la semilla, la germinación que hace explotar la forma. En *La comida del artista (Puerta amplia-Mesa estrecha)* (1991), desarrolla todo un significado en torno a la mesa y el umbral, las sillas y los alimentos, que aparecen negados en su función y ceden paso a los símbolos: maíz quemado, huevo de oro, berenjenas secas. Apunta a la geofagia como práctica en aquellas regiones del mundo donde la pobreza obliga a asar la tierra y a comerla. El significado sugiere una idea de muerte, de sacrificio, de mesa divina y humana, la cosmogonía que Grippo atribuye al artista.

En 1981 aparece la plomada en la obra *Opuestos (Opuestos-contacto-unión)*, y comienza una extensa serie que el artista desarrolla hasta el final de su vida, cuyo tema central son los *Equilibrios*. En él aparece por primera vez el rostro humano tratado como máscara, como otro símbolo dentro de un sistema de analogías y oposiciones interconectadas. La obra de Grippo se desarrolla en un proceso

12— *Ibidem*.

natural, con una total coherencia en segmentos de significado que aparecen inscritos los unos en los otros apuntando a lo frágil, a lo violento, a lo sencillo o a lo precario.

“Grippo no polemiza en los términos que propone el debate cultural de su tiempo. Su posición es, por el contrario, apartarse del discurso dominante, de la noción de cambio ineludible, buscando en saberes desplazados respecto de aquellos que actualmente reflexionan sobre el nuevo orden del mundo. [...] Su opción es fundar un reservorio de valores desde los que la imaginación pueda ensayar nuevas formas de pensar el mundo.”¹³

[...] Ya llegará el tiempo del espiritual prodigio
Ya la luna encantada
Se transmutará en rosa¹⁴

Grippo desarrolla toda una secuencia en la que el valor simbólico y formal de la rosa —símbolo de transformación, de resurrección—, su permanencia vital, se contraponen e interactúan frente al valor de lo inerte en el plomo. Los procesos de transmutación hacen surgir otras imágenes asociadas a ella como el matraz, el fuego, el corazón, el nido, el huevo...

Grippo adaptó los procesos alquímicos y los preceptos de la transformación material para representar la lucha de fuerzas opuestas: el plomo simbolizaba lo militar (en Brasil, que también sufrió un gobierno militar, empezó un poco antes, y el período más sangriento, entre 1969 y 1974, se vino a denominar “los años de plomo”) y la rosa simbolizaba la vida y su fugacidad. ¿Cuál de los dos conseguiría transformar al otro? “Rosificar el plomo o plomificar las rosas”, escribió Grippo en un pasaje críptico encontrado entre sus papeles.¹⁵

Si el trabajo del artista consiste en descifrar los significados ocultos que se encuentran bajo los objetos primarios,

13— Giunta, *op. cit.*, p. 102.

14— Grippo, en Pacheco *et al.*, *op. cit.*, p. 160.

15— Brett, *op. cit.*, p. 31. La traducción es nuestra.

en *Analogía IV* (1972) el autor sacraliza de nuevo el valor de la patata y ritualiza su humildad y a la gente humilde. Sobre la mesa aparece la tensión de un mantel dividido en dos partes simétricas: una de lienzo blanco y pobre, la otra en terciopelo, negra y ostentosa. Sobre ella enfrenta dos cubiertos y dos platos con papas; unos reales, los otros réplicas en resina transparente. La obra plantea una dicotomía entre lo imprescindible y lo superfluo, lo artificial y lo natural, la confrontación naturaleza-manufactura, alimento-consumo, positivo-negativo o lenguaje y metalenguaje como pares de toda una construcción conceptual.¹⁶

En *Tabla* (1978), la mesa aparece integrada en el discurso como receptáculo de la memoria, al hacer transparente su vivencia a través de su inscripción: “Sobre esta tabla, hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de reflexión, de trabajo, se partió el pan...” Como las *Valijitas*, el significante ‘mesa’ *transporta* significado y proyecta una dimensión social y política explícita, tal y como reza una de las inscripciones de las *Mesas de trabajo y reflexión* presentadas por Lillian Llanes en la Quinta Bienal de La Habana, 1994, y posteriormente, en 2002, en la Documenta 11 de Kassel: “La sociedad niega la especie y reniega del hombre si no se propone hacer de cada ser un individuo íntegro, y de cada individuo un artista.”¹⁷

En el marco de St. Ives International, Grippo presenta *La intimidad de la luz en St. Ives, de un lado y del otro* (1997). Se trata de una instalación específica, llena de silencio y concentración que dialoga con la calidad lumínica del lugar. El artista dispone un humilde grupo de mesas de trabajo. En el caso de la *Mesa del albañil*, podemos pensar el conjunto más que como una analogía respecto a algún aspecto de la realidad, como una antítesis.

[La instalación] sostiene una resistencia fundada en la más radical oposición: si la lógica del mercado requiere objetos serializados, rápidamente sustituibles, Grippo elige una mesa única, atravesada por una historia específica; si el

16— Véase Horacio Safons citado por Víctor Grippo en Pacheco *et al.*, *op. cit.*, p. 169.

17— Véase Pacheco *et al.*, *op. cit.*, p. 133 (fig. 4).

neoliberalismo destruye la dignidad y la ética del trabajo, sus herramientas marcadas por un destino específico se vuelven un signo de resistencia.¹⁸

El silencio de la obra de Grippo apunta a un espacio estético intemporal, contemplativo, de una calma suspendida, en el cual el orden y el alejamiento entre los cuerpos de un mismo campo semántico lo acercan al arte metafísico tal como afirmaba María Helguera: "Víctor Grippo es Morandi y también es Borges".¹⁹

Las obras *Cercando la luce* y *Juego de niños*, ambas de 1989, muestran espacios escultóricos urbanos; son maquetas en escayola inundadas de luz, visiones apocalípticas de un mundo en desaparición, comentarios a la idea de progreso, que conviven con una esperanza visionaria, anticipando un mundo en el que "la acción y la contemplación serán un solo acto apacible, que acompañe a la naturaleza en su unidad".²⁰ En *Anónimos* (1998-2001), la figura humana aparece invocada de nuevo como ya sucediera en *Construcción de un horno popular para hacer pan*, pero esa comunidad transitoria y silenciosa no comparte, es informe, sin expresión, casi sin vida. Son grupos humanos pero no se comunican entre sí. Estas obras conviven en la producción de Grippo con otras más herméticas, como *Árbol o Sutil*, ambas de 2001, en las que la inmaterialidad y la levedad son de nuevo protagonistas.

La oscuridad me cura. [...]

En el arte la palabra debe mantenerse oscura, primordial si es posible, para comunicar y posibilitar al otro una interpretación libre, propia, inefable. [...]

Los antiguos alquimistas denominaron *unus mundus* al misterio que veían en la raíz de cada ser, un estado de

18— Giunta, *op. cit.*, p. 101.

19— María Helguera, comisaria de la muestra *Otro mirar*. Art contemporani argentí, Centre d'Art Sta. Mònica, Barcelona, 1997, en la que se presentaron por primera vez en España obras de Víctor Grippo. La cita pertenece a una conversación que mantuvo con la autora, en Barcelona, en mayo de 2011.

20— Víctor Grippo, "Cercando la luce" [1989], en Pacheco *et al.*, *op. cit.*, p. 118 (texto mural que acompaña la obra del mismo título).

unión con la unidad última de Todo. Grippo se dirige al espacio político, social, cultural, cotidiano y afectivo del hombre. Si en castellano nos referimos coloquialmente al corazón humano como la patata, resulta imposible no establecer una analogía y afirmar que, **más allá de cualquier clasificación historiográfica**, el trabajo de Víctor Grippo es una herramienta dirigida a transformar el centro mismo del hombre.

Me considero realista
qué más real que una papa Viva
qué más real que el Pb (plomo) Hevado [sic]
mostrado en su fijeza, en su comportamiento,
qué más real que las semillas germinando,
las herramientas usadas (modificadoras-modificadas) etc.
Y por lo tanto humanista (porque en ninguna de mis obras
el hombre como actor, como contenido como continente,
está ausente).²¹

Grippo cree en la constante transformación del accionar humano por medio de la renovación de sus hábitos, y su obra desea transmitir estas posibilidades: "Para mí, lo importante es la transformación." Y en referencia a la percepción de su obra, el propio autor concluye: "Queda en el espectador organizar conjuntos más válidos según su juicio."

Barcelona, mayo de 2013.

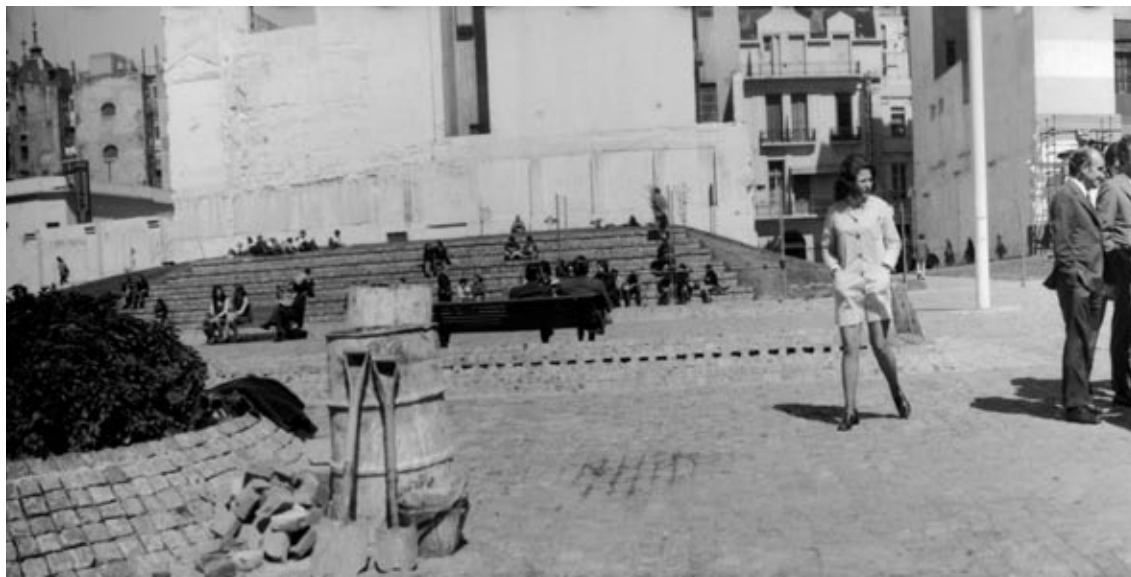
Nueva versión del texto publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Víctor Grippo. Transformación*, editado por el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2014).

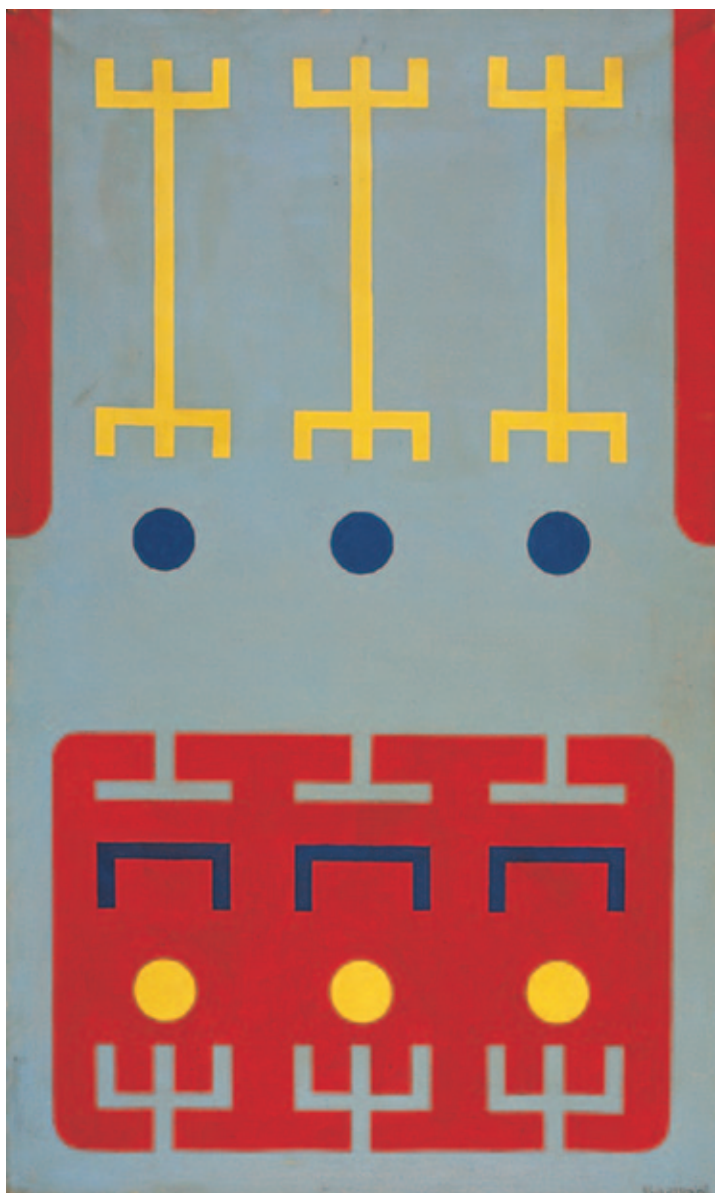
21— Víctor Grippo, "Me considero realista..." [c. 1980], texto manuscrito inédito del artista. La transcripción es nuestra.



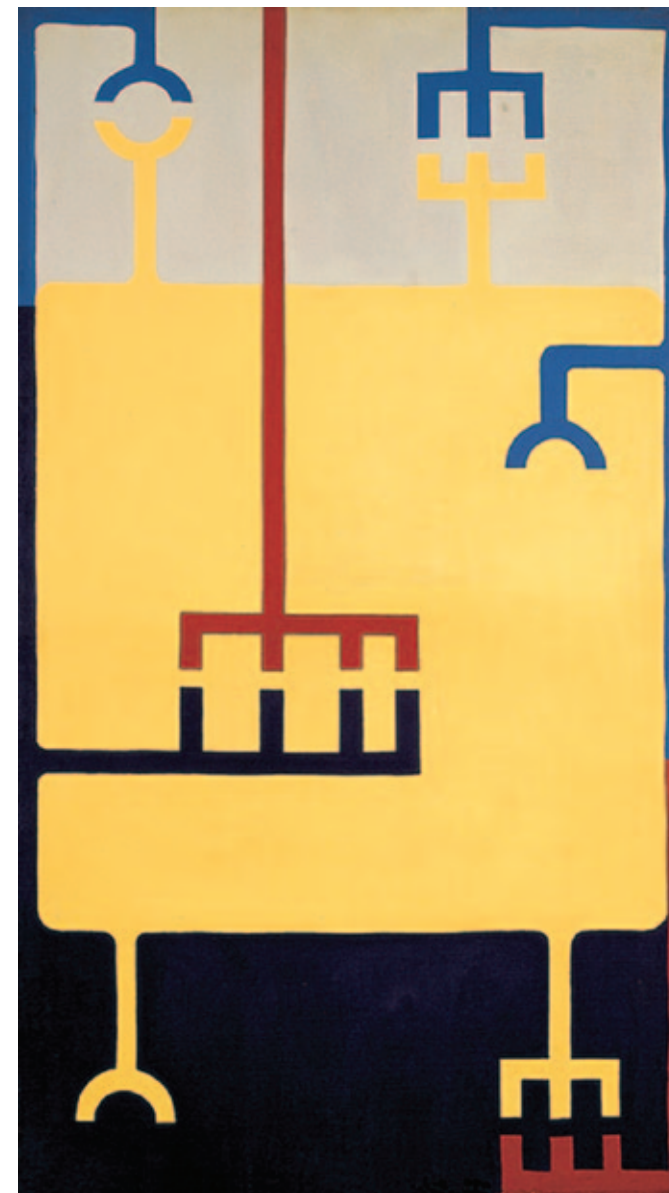
30 **Víctor Grippo**, *Construcción de un horno popular para hacer pan—Construction of a Popular Oven for Making Bread*, (7 piezas—pieces), 1972. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 11]







36 Victor Grippo, *Sin título—Untitled*, 1966. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 28]



Victor Grippo, *Sin título—Untitled*, 1966. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 29] 37

Transformation: Becoming Conscious

ALICIA CHILLIDA



Víctor Grippo, *Analogía IV (5ª versión)—Analogy IV (5th version)*, (7 piezas—pieces), 1972. Alexander and Bonin, N.Y. [Cat. 4]

Today, A[rtists] can play a more important role than their own works by situating themselves between the social force that nourishes them and the S[ocial] F[orces] that may be derived from the creative imagination.

Artists' point of departure will be an ethical intention focused on true progress, transforming themselves into the integrators of multiple experiences, opposed to the continuous fragmentation to which our society submits us, in order to contribute to the conception of a more complete man.

Art is an exact state of man.

VÍCTOR GRIPPO

Víctor Grippo's work developed in the charged political climate of 1970s Buenos Aires, a time of excitement and intellectual ferment during which culture spilled out into the streets. In that context of a popular search for knowledge, the possibility of creating a new form of thought, of re-signifying the objects used by Grippo, who had trained as a chemist,¹ was unclaimed territory in the field of art.

In 1970 he presented his work *Analogía I [Analogy I]*. In it he proposed to broaden the everyday function of a familiar object, the potato, using a voltmeter to measure the energy it produced (0.7 volts per potato). In an appended text, the author established an analogy between three states of the potato and three states of human consciousness. For the potato, the states were: 1) the dictionary definition; 2) everyday use of the potato as food; and 3) unconventional use, i.e., a source of electricity. Likewise for consciousness: 1) definition; 2) everyday use, i.e., individual consciousness; and 3) non-everyday use, i.e., becoming conscious of energy.

Art discovers hidden or obscured relationships. If one of my works "rediscovers" the energetic capacity of the potato, of

1— "Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object." Beatrice Wood, quoted in Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, New York: Henry Holt and Company, 1996, p. 185.

such a common foodstuff, which is ingested almost without being seen because there is never a “day without a potato” for any inhabitant of the planet, it is because I try to provide a totalizing image that would destroy or debilitate the kind of blindness that has made it nearly invisible to most people.²

The choice of a humble foodstuff like the potato, which becomes by analogy an image of mental energy, is no accident. With it Grippo reclaims the value of his country and the construction of his own culture while at the same time performing an act of consecration, not just of the potato, but also of the impoverished, of objects of basic, everyday use. One must not forget that the potato, originally from Peru, arrived to Europe in the mid-1500s, whereupon it was dubbed a “revolutionary plant” because it immediately displaced native cultivars and modified the European diet.

Grippo’s work undertakes a journey from the fine arts to the base of society. His gaze is vertical, directed from vegetable energy to the energy of human creativity, from the visible to the invisible. It is an invitation to communicate with the secret interiority of some everyday objects. As early as *S.T.* (1966) one can discern this system proper, composed of circuits, connections and linkages in which the transposition of the poetic, scientific, and metaphysical operations to the system of art generates a syntax of diverse symbolic elements.

Grippo believes work to be a force that is constitutive of man, and turns it into the key to achieving his main objective: the transformation of man through the exercise of a trade [*oficio*]. The five functional vocations of society appear associated in the work *Algunos oficios* [*Some Trades*] (1976): blacksmith, carpenter, stonemason, farmer, and construction worker. For Guy Brett, more than a simple hymn to work, the artist “tries to dissolve the scales of traditional value between art and craft in an image of reciprocity.”³

2— Víctor Grippo in Jorge di Paola, “Cambiar los hábitos, modificar la conciencia. Encuentro de Jorge di Paola con Víctor Grippo publicado en abril de 1982 en la revista *El Porteño*, no. 4,” *Ramona. Revista de Artes Visuales*, no. 16, Buenos Aires, September 2001, p. 31.

3— Guy Brett, “Equilibrium and Polarity,” in *Victor Grippo*, Birmingham, Ikon Gallery and Brussels, Palais de Beaux-Arts, 1995, p. 31.

When man created his first tool, he simultaneously created the first useless object and the first work of art. [...] A modification of matter and a modification of spirit, in an interaction between thought and the extension of the hand. There are perfect moments in man’s work where it is impossible to define if it is he who guides the tool or the latter that moves his hand.⁴

The paradigmatic piece of this particular relationship to work is *Construcción de un horno popular para hacer pan* [*Construction of a Popular Oven for Making Bread*], which took place in 1972 in the Plaza Roberto Arlt, in the middle of downtown Buenos Aires, as part of the open-air group exhibition “Arte e ideología, CAyC.”⁵ Grippo, the main author of the work, together with Gamarra and the artisan Rossi, explains his position:

Intention: to move an object that is known in a determined setting and by determined people, to another setting transited by other sorts of people. Object: to revalue an element of everyday use, what it implies, in addition to the constructive, sculptural aspect, an attitude. Action: a) construction of an oven; b) making bread; c) distribution of bread. Pedagogical result: to describe the process of constructing the oven and making bread. [...] Public participation will be possible through an exchange of information.

Ana Longoni recounts how the artists in the show were reclaiming the act of taking the street in order to have a dialogue with the people of Buenos Aires, displacing the elitist spheres of museums and galleries. After two days, the exhibition was censored by the police. For Andrea Giunta, faced with the sense of denunciation and urgency that dominated many of the other artists’ installations in the plaza, with the construction of an oven, Grippo located himself in another

4— Víctor Grippo, “Algunos oficios,” in Marcelo Pacheco *et al.*, *Una retrospectiva: Obras 1971-2001*; Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 2004, p.173.

5— It bears mentioning the construction of the bread oven in the neighborhood of Raval de Barcelona, in the context of the exhibition “Antagonismos. Casos de estudio” (Museu d’Art Contemporani de Barcelona [Macba], 2001).

register in which a will to restore and conserve community values prevailed. By establishing, centrally, a space of exchanges, “he was organizing a precarious community, which lasted as long as the making of bread and its consumption. [...] A transitory, silent community, formed in an act of involuntary, unconscious commitment to an everyday practice, convened through a free work, offered with the sense of a gift.”⁶ Grippo displaced a gesture from the country to the city, and as a consequence the masses turned to eating as an aesthetic, ritual fact. It is a matter of “socializing bread, but also technique, knowledge, memory.” In an opposite formulation, *Valijita del panadero (Homenaje a Marcel Duchamp) [Baker’s Little Case (Homage to Marcel Duchamp)]* (1977) contains a piece of bread burnt from excessive heat. Here again, Giunta calls attention to the surreptitious expression in the work, the disappointment of political and social defeat, the response to the ideal proposal of sharing included in the oven, vanished here as a result of acts of political violence occurring that same year.

Grippo opposed the concept that fragments men’s activity. He understood human activity as a process, with different degrees of responsibility. In the pieces of his *Valijitas* series, such as the ones dedicated to Le Corbusier, to Kafka, to the Construction Worker, to the Clever Critic, he established a sort of equivalence between various trades. Grippo once again used objects as bearers of different messages in which the human figure is implicit. On the basis of each experiment, each new discovery was translated into a plastic, empirical result. The artist isolated it with scientific fastidiousness, preserved it as a sign destined to its time, and launched it into the future in order to bestow that way of understanding the world as an ecological and moral reserve for future generations. Through such formulations, ethics and aesthetics were pressing questions for Grippo, who did not see art as being dissociated from life.

Scientific research and the observation of natural processes converged and were developed anew in works like *Todo en marcha (Índice del movimiento general de los seres*

6— Andrea Giunta, “Victor Grippo: poderes de lo precario,” in Carlos Basualdo et al., *Eztetyka del sueño: versiones del sur*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 99.

y las cosas) [Everything on Its Way (Index of the General Movement of Beings and Things)] (1973) and *Naturalizar al hombre, humanizar la naturaleza—Energía vegetal [Naturalize Man, Humanize Nature—Vegetable Energy]* (1977). For Grippo, the scientific was primordially included within the artistic, as it was for Lucretius in ancient Rome. *De Rerum Natura* speaks to us of a time when physics and poetics were the same thing, a link that modernity would later divide.

When Merleau-Ponty opposed science to art, saying that the former manipulated things and renounced inhabiting them, he mechanically and unquestioningly accepted science’s reductive vision of itself, when it regards its operation merely as a set of techniques of grasping or capturing. But the project of science amounts to more than a technical power: its knowledge restlessly crosses what we will call, for lack of a better word, the “artistic” imaginary.⁷

Grippo turns to alchemy as an archaic branch of contemporary chemistry and physics. It operates in his work like an internal logic, a subterranean symbolic current. In 1954, Jung had already interpreted the practice of alchemy as a symbolic projection of psychic processes:

[T]he basis of the alchemist’s endeavor was the archetypal union of opposites by means of the integration of opposing polarities: conscious and unconscious, reason and instinct, spiritual and material, masculine and feminine. [...] Perhaps the inclination of our century to attribute so much power to science is counterbalanced by the disorientating uncertainties inherent in quantum mechanics which demonstrate that it is impossible to determine both the precise position and speed of some sub-atomic particles. Moreover we know that the way in which these particles present themselves depends on the very act of observation itself.⁸

7— Jean Clair, *Éloge du visible: fondements imaginaires de la science*, Paris: Gallimard, 1996, p. 35.

8— Massimo Lanzaro, “Reflections on Duchamp, Quantum Physics, and *Mysterium Coniunctionis*,” available online at: <http://www.cgjungpage.org/learn/articles/culture-and-psyche/882-reflections-on-duchamp-quantum-physics-and-mysterium-coniunctionis>, accessed April 24, 2014.

Marcelo Pacheco dubs the Argentine variation on the production of works of that period “warm conceptualism,” since they are not produced as the

peripheral variant of some new code defined by the ‘countries of the centre,’ but rather as a form of local research. Into this community Grippo has insinuated the redemption of conscience, ethics, work, and life; he has outlined a new humanism, an anti-modern ethos. [...] Above everything else it is warm. [...] The ‘alchemical nature of existence,’ a whiff of the sacred, the essential intuition of magic, the abstraction of scientific thought, the splendour of poetic imagination, the heritage of the land and country cooking are some of the basic elements which have contributed to the ‘conceptualism’ of Grippo. The structural tension of a violent society which has ‘forgotten’ its own history has established a radically political dimension in his work.⁹

*

Grippo’s mechanisms are never sophisticated or costly. As an answer to technical problems, he is interested in artisanal rather than industrial solutions, a departure from the lack of resources or spare parts coming from the First World, a *technology of poverty*. In harmony with the process of the dematerialization of the artistic avant-garde, Grippo’s work, starting in the mid-1960s, involved (nearly) perishable materials in ephemeral installations.¹⁰

In *La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia* [*The Potato Browns the Potato, Consciousness Enlightens Consciousness*] (1978), the artist reestablished the equation art + science + metaphysics to constitute it in “a unique quest.”¹¹ Science was situated as an intermediate

9— Marcelo Pacheco, “Victor Grippo: A Warm Conceptualist,” in David Elliott, ed., *Argentina, 1920-1994*, Oxford, Museum of Modern Art, 1994, pp. 101, 105.

10— Ana Longoni, “Victor Grippo: una poética, una utopía”, in Pacheco et al., op. cit., p.18.

11— Grippo, “El arte es sobre todo una situación...”, in Pacheco et al., op. cit., p. 169.

product between the sacred and art, beyond the formal consideration of the image.

Our work will be more complete if we accept that “something” coexists with reason, that the symbol or the image encloses more than what we can verify. [...] [M]y project attempts to cut short the contradiction between art and science through an aesthetic that arises from a complete chemical relationship between the objectively logical and the analogical-subjective, between the analytic and the synthetic, valuing the imagination as an instrument of creative knowledge no less rigorous than the one supplied by science.¹²

Vida, muerte, resurrección [*Life, Death, Resurrection*] (1980) develops this meaning further. In this case, Grippo resorted to five duplicate pairs of basic geometrical forms in lead: a sphere, a pyramid, a cube, a cylinder, and a cone, into which he introduced a natural element: green beans, which were moistened, germinate, and burst, breaking the lead. Beside them, their intact partners seem to bear witness to the action. The phenomenon thus produced is, for the artist, the antithesis of the symbol of death, of fixity that is symbolized by lead and life: the seed, the germination that makes the form burst. In *La comida del artista (Puerta amplia-Mesa estrecha)* [*The Artist’s Food (Wide Door-Narrow Table)*] (1991), he developed a whole meaning around the table and the threshold, the seats and the foodstuffs, whose function appeared to be negated, giving way to symbols: burnt maize, a golden egg, dry eggplants. It pointed to geophagy as a practice in those regions of the world where poverty forces people to roast the earth and eat it. The meaning suggests an idea of death, of sacrifice, of divine and human table, the cosmogony that Grippo attributed to the artist.

In 1981, the plumb bob appeared in the work *Opuestos (Opuestos-contacto-uni6n)* [*Opposites (Opposites-Contact-Union)*], thus beginning an extensive series that the artist developed until the end of his life, whose central theme were the *Equilibrios* [*Equilibrium*s]. In it the human face appears for the first time, treated like a mask, like another symbol

12— *Ibid.*

within a system of interconnected analogies and oppositions. Grippo's work develops in a natural process, with a total coherence in segments of meaning that appear inscribed one on top of another, pointing toward the fragile, the violent, the simple, or the precarious.

Grippo does not argue in the terms proposed by the cultural debate of his time. His position is, on the contrary, to distance himself from the dominant discourse, from the notion of inescapable change, seeking respect from those who currently reflect on the new world order in displaced knowledges. [...] He elects to lay the foundation for a reservoir of values from which the imagination could rehearse new forms of conceiving of the world.¹³

[...] The time of spiritual wonder is upon us
The enchanted moon
Will soon be transfigured into a rose¹⁴

Grippo developed a whole sequence in which the symbolic and formal value of the rose—a symbol of transformation, of resurrection—its vital permanence, was counterpoised against and interacted with the value of inertness in the lead. The processes of transfiguration made other images associated with it appear, like the flask, fire, the heart, the nest, the egg...

Grippo adapted alchemical processes and precepts of material transformation to represent the struggle of opposed forces: the lead symbolizes the militaristic (in Brazil, which also suffered a military government, it began a bit earlier, and the bloodiest period, from 1969 to 1974, came to be dubbed “the lead years”) and the rose symbolizes life and its fleetingness. Which of the two would succeed in transforming the other? “To rosify the lead or leadify the roses,” wrote Grippo, in a cryptic passage found among his papers.¹⁵

13— Giunta, op. cit., p. 102.

14— Grippo, in Pacheco et al., op. cit., p. 160.

15— Brett, op. cit., p. 31.

If the artist's work consisted in deciphering the hidden meanings to be found beneath primary objects, in *Analogía IV* [*Analogy IV*] (1972) the artist once again consecrated the value of the potato, ritualizing its humility and people of modest means. Atop the table appears the tension of a tablecloth divided into two symmetrical parts: one of poor, white linen, the other in ostentatious black velvet. On top of this, he opposes two sets of flatware and two plates with potatoes; some real, the others replicas in transparent resin. The work poses a dichotomy between the essential and the superfluous, the artificial and the natural, the confrontation between nature and the man-made, foodstuff and consumption, positive and negative, or language and meta-language, as pairs of a whole conceptual construction.¹⁶

In *Tabla* (1978), the table appears as integrated into discourse like a receptacle for memory by making transparent its experience through its inscription: “Upon this table, sister of infinite others built by man, a place of reflection, work, bread was broken...” As with the *Valijitas*, the signifier ‘table’ transports signified and projects an explicit social and political dimension, just as is prayed for by one of the inscriptions on the *Mesas de trabajo y reflexión* [*Tables for Work and Reflection*] presented by Lillian Llanes at the Fifth Biennial of the Havana in 1994, then in 2002 at Documenta 11 in Kassel: “Society denies the species and rejects man if it does not propose to make each being into a whole individual, and each individual into an artist.”¹⁷

At St. Ives International, Grippo presented *La intimidad de la luz en St. Ives, de un lado y del otro* [*The Intimacy of the Light in St. Ives, on the One Side and on the Other*] (1997). It is a specific installation, full of silence and concentration, that engages in a dialogue with the light quality of the place. The artist arranged a humble group of worktables. In the case of the *Mesa del albañil*, we might think of the set more than as an analogy with respect to some aspect of reality, as an antithesis.

16— See Horacio Safons, cited by Víctor Grippo in Pacheco et al., op. cit., p. 169.

17— See Pacheco et al., op. cit., p. 133 (fig. 4).

[The installation] supports a resistance founded on the most radical opposition: if the logic of the market requires serialized, quickly substitutable objects, Grippo chooses a unique table, suffused with a specific history; if neoliberalism destroys dignity and the work ethic, his tools, marked by a specific destiny, become a sign of resistance.¹⁸

The silence of Grippo's work points to a timeless, contemplative aesthetic space of a suspended calm, in which order and the distancing between the bodies of a single semantic field bring it close to metaphysical art. As María Helguera said, Grippo is Morandi and also Borges.¹⁹

The works *Cercando la luz* [*Seeking the Light*] and *Juego de niños* [*Children's Game*], both from 1989, show urban sculptural spaces. They are plaster models flooded with light, apocalyptic visions of a disappearing world, commentaries on the idea of progress, that live together with a visionary hope, anticipating a world in which "action and contemplation will be a single, peaceful act that will accompany nature in its unity."²⁰ In *Anónimos* [*Anonymous*] (1998-2001), the human figure is invoked once again, as had already happened in *Construcción de un horno popular para hacer pan* [*Construction of a Popular Oven for Making Bread*], but that transitory, silent community does not share; it is formless, expressionless, almost lifeless. They are human groups but they do not communicate with each other. These works live together in Grippo's production with other, more hermetic ones, like *Árbol* or *Sutil* [*Subtle*], both from 2001, in which immateriality and levity are once again protagonists.

The light cures me. [...]

In art the word should remain obscure, primordial if

—

18— Giunta, op. cit., p. 101.

19— María Helguera, was also the curator of Otro mirar. Art contemporani argentí, Centre d'Art Sta. Mònica, Barcelona, 1997, at which Víctor Grippo's works were presented in Spain for first time. . The quote comes from a conversation with the author in Barcelonain May 2011.

20— Víctor Grippo, "Cercando la luz" (1989), in Pacheco et al., op. cit., p. 118 (wall text that accompanies the work of the same name).

possible, in order to communicate and make possible a free, ineffable interpretation of the other's own. [...]

The ancient alchemists gave the name *unus mundus* to the mystery that they saw at the root of each being, a state of union with the ultimate unity of All. Grippo directed himself to the political, social, cultural, everyday and affective space of man. If in Spanish we colloquially refer to the human heart as a potato, it becomes impossible not to draw an analogy and assert that, all historiographic classification aside, Víctor Grippo's work is a tool designed for transforming the very center of man.

I consider myself a realist
what is more real than a Live potato
what is more real than Pb (lead) ~~carried~~ [sic]
shown in its fixity, in its behavior,
what is more real than seeds germinating,
the (modifying-modified) tools used etc.
and therefore humanist (because in none of my works is
man as actor, as content as continent, absent).²¹

Grippo believed in the constant transformation of the human acting through the renovation of his habits, and his work sought to transmit these possibilities: "For me, the important part is transformation." And in reference to the perception of his work, the artist himself concluded: "It remains for the spectator to organize more valid groupings according to his own judgment."

Barcelona, May, 2013.

New version from the text originally published for the exhibition *Víctor Grippo. Transformación*, edited by Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2014).

—

21— Víctor Grippo, "Me considero realista..." (ca. 1980), unpublished artist's manuscript. My transcription.

SEMBLANZA

VÍCTOR GRIPPO

(Buenos Aires, Argentina, 1936-2002). Desde la mitad de los años sesenta, en sintonía con el proceso de dematerialización de la vanguardia artística, Víctor Grippo trabajó con materiales perecederos que formaban parte de instalaciones efímeras. Aplicó su destreza manual a un profundo conocimiento de los materiales y sus reacciones. Su respuesta a los problemas técnicos no se traduce en mecanismos sofisticados, ni costosos; su interés se centró en soluciones artesanales y no industriales, una salida a la falta de recursos o repuestos procedentes del primer mundo: una tecnología de la pobreza.

En el contexto del Instituto Di Tella y de algunas galerías en La Plata, Argentina, Grippo entabló amistad con Ricardo Carreira. Su afinidad con este artista de vanguardia porteña sugiere una tendencia hacia el todavía innominado conceptualismo. A finales de los años setenta, Grippo se vinculó al Centro de Arte y Comunicación CAyC, fundado por Jorge Glugsberg, y se incorporó al Grupo de los 13, quienes se postularon como la versión local del arte conceptual bajo la denominación de “arte de sistemas”, es decir, un arte conceptual, ideológico y regional, un “conceptualismo ecléctico”. En su texto “Sistema”, Grippo afirma que la concreción llega a partir de imágenes de objetos cotidianos, los cuales por medio de la modificación de ciertas variables cobran otra significación; “se trata de extraer fragmentos de la vida cotidiana y, a través de ese fragmento o porción, resignificarla a partir de la alteración de su contexto habitual”.

BIOGRAPHICAL SKETCH

VÍCTOR GRIPPO

(Buenos Aires, Argentina, 1936-2002). Starting in the mid-1960s, in harmony with the process of dematerialization of the artistic avant-garde, Víctor Grippo worked with perishable materials that were part of ephemeral installations. He applied his manual skill to a deep knowledge of the materials and their reactions. His answer to technical problems did not translate into sophisticated or costly mechanisms; rather, his interest was focused on artisanal and non-industrial solutions, in a departure from the lack of resources or spare parts coming from the First World: a technology of poverty.

In the context of the Instituto Di Tella and some galleries in La Plata, Argentina, Grippo struck up a friendship with Ricardo Carreira. His affinity to this artist from the Buenos Aires avant-garde suggests a tendency toward conceptualism (which had yet to be named as such). Toward the end of the 1970s, Grippo established links to the Centro de Arte y Comunicación (CAyC), founded by Jorge Glugsberg, and joined the Grupo de los 13, who nominated themselves the local version of conceptual art under the label “arte de sistemas” [systems art], that is, a conceptual, ideological and regional art, an “eclectic conceptualism.” In his text “System,” Grippo asserts that accumulation begins from images of everyday objects, which, by means of modifying certain variables, take on another signification: “It is a matter of extracting fragments of everyday life and, through that fragment or portion, re-signifying it on the basis of altering its habitual context.”

CATÁLOGO

CATALOGUE

1. VÍCTOR GRIPPO

Algunos oficios—Some Trades, 1976

Cemento pintado, herramientas y tinta sobre caja de cartón—

Painted cement, tools and ink on cardboard box

19 × 36 × 10 cm

Colección Nidia Grippo

2. VÍCTOR GRIPPO

Analogía I—Analogy I, 1970-1971

Caja de madera pintada, papas, texto, cables eléctricos, voltímetro, electrodos de zinc y cobre—Painted wood box, potatoes, text,

electric cables, voltmeter, zinc and copper electrodes

47.4 × 156 × 10.8 cm

Colección Nidia Grippo

Copia de exhibición—Exhibition copy

3. VÍCTOR GRIPPO

Analogía I—Analogy I, (2nd version), 1977

Papas, cables eléctricos, voltímetro, electrodos de zinc y cobre,

tierra, silla, tela, texto, madera, caballetes, esmalte sintético

y pintura—Potatoes, electric cables, voltmeter, zinc and copper

electrodes, earth, seat, fabric, text, wood, sawhorses, synthetic

varnish, and paint

Medidas variables—Variable dimensions

Adquirida por el—Joint acquisition by the Philadelphia Museum

of Art con la contribución de—with funds contributed by the Com-

mittee on Modern and Contemporary Art & The Art Institute of

Chicago, por cortesía de—through prior gift of Adeline Yates, 2008

4. VÍCTOR GRIPPO

Analogía IV (5ª versión)—Analogy IV (5th version), 1972

Papas sobre plato de loza Hartford, tenedor y cuchillo de metal

sobre tela; papas cinceladas en acrílico sobre plato, cuchillo y

tenedor de acrílico sobre terciopelo negro sobre mesa de made-

ra —Potatoes on Hartford ceramic plate, metal fork and knife on

fabric, carved potatoes in acrylic on plate, acrylic knife and fork
on black velvet on wood table

75 × 55 × 100 cm

Colección Nidia Grippo

5. VÍCTOR GRIPPO

Anónimos—Anonymous (3 piezas—pieces), 1998-2001

Yeso patinado—Plaster with patina

27.5 × 7.5 Ø

Colección Mercedes Rossi Anastasi—José Luis Dametti

6. VÍCTOR GRIPPO

Anónimos—Anonymous (5 piezas—pieces), 1998-2001

Yeso patinado—Plaster with patina

27.5 × 7.5 Ø

Colección Nidia Grippo

7. VÍCTOR GRIPPO

Anónimos—Anonymous (7 piezas—pieces), 1998-2001

Yeso pintado—Plaster with patina

27.5 × 7.5 Ø

Alexander and Bonin, N.Y.

8. VÍCTOR GRIPPO

Argentina, 1978-2001

Alacena con diversos objetos y manómetro—Wardrobe with va-
rious objects and pressure gauge

58 × 69 × 33 cm

Alexander and Bonin, N.Y.

9. VÍCTOR GRIPPO

Cercando la luce [Buscando la luz]—Seeking the Light, 1989

Yeso pintado, caja de cristal y madera pintada—Painted plaster,
glass box, and painted wood

2.8 × 71 × 44 cm

Colección Nidia Grippo

10. VÍCTOR GRIPPO

Construcción—Construction, 1997

Yeso pintado, perno de metal, plomada, nivel, hilo y madera en
caja de madera pintada con vidrio—Painted plaster, metal bolt,

plumb bob, level, thread, and wood in painted wood box with glass
44 × 34.5 × 11.5 cm
Colección Juan & Pat Vergez

11. VÍCTOR GRIPPO

Construcción de un horno popular para hacer pan—Construction of a Popular Oven for Making Bread (7 piezas—pieces), 1972
C-prints
51.4 × 170 cm
Alexander and Bonin, N.Y.

12. VÍCTOR GRIPPO

Corazón flamígero—Flaming Heart, 1983
Grafito sobre yeso en caja de madera pintada con vidrio—Graphite on plaster in painted wood box with glass
55 × 37.5 × 14 cm
Colección Nidia Grippo

13. VÍCTOR GRIPPO

Crisol de alquimia—Alchemist's Crucible, 1983
Crisol, yeso patinado y pintado en caja de madera con vidrio—Crucible, painted and plaster with patina in wood box with glass
44 × 44 × 14 cm
Colección particular—Private collection

14. VÍCTOR GRIPPO

El equilibrio oculto—The Hidden Equilibrium, 1997
Yeso pintado, perno de metal, plomada, nivel, hilo y madera en caja de madera con vidrio—Painted plaster, metal bolt, plumb bob, level, thread and wood in wood box with glass
44 × 34.5 × 11.5 cm
Colección Juan & Pat Vergez

15. VÍCTOR GRIPPO

Homenaje a Kafka—Homage to Kafka, 1983
Rama de rosál tratada y espejo negro sobre yeso pintado en caja de madera pintada con vidrio—Treated branch from rose bush and black mirror on painted plaster in painted wood box with glass
50 × 33 × 14 cm
Colección particular—Private collection

16. VÍCTOR GRIPPO

Juego de niños de la serie *Buscando la luz—Children's Game* from the *Seeking the Light* series, 1989
Yeso pintado sobre madera pintada, piedra negra y capelo—Painted plaster on painted wood, black stone, and glass cover
3 × 90 × 144 cm
Colección Pablo Madanes, Buenos Aires, Argentina

17. VÍCTOR GRIPPO

La comida del artista (Puerta amplia-Mesa estrecha)—The Artist's Meal (Wide Door-Narrow Table), 1991
Puerta, tabla sobre caballetes, herramientas de madera, platos de cerámica, elementos orgánicos, hojas de oro y texto enmarcado—Door, board on sawhorses, wood tools, ceramic plates, organic elements, gold leaf and framed text
215 × 160 × 550 cm
Alexander and Bonin, N.Y.

18. VÍCTOR GRIPPO

La intimidad de la luz en St. Ives, de un lado y del otro—The Intimacy of the Light in St. Ives, On the One Side and on the Other, 1997
Mesa de madera, piedras naturales y de manufactura humana, recolectadas en el río Hayle (Inglaterra), herramientas diversas y restos de materiales de trabajo escultórico con luz cenital—Wood table, natural and man-made stones collected from the River Hayle (England), various tools and remains of sculptural work materials with overhead light
Medidas variables—Variable dimensions
Colección Vivi y Marcelo Argüelles

19. VÍCTOR GRIPPO

La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia—The Potato Browns the Potato, Consciousness Enlightens Consciousness, 1978
Tinta sobre papel—Ink on paper
25 × 37 cm
Colección Nidia Grippo

20. VÍCTOR GRIPPO

La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia —The Potato Browns the Potato, Consciousness Enlightens Consciousness, 1978

Papas, electrodos de zinc y cobre, voltímetro, cables eléctricos, esfera de resina acrílica, solución electrolítica de oro y sal, texto—Potatoes, zinc and copper electrodes, voltmeter, electric cables, acrylic resin sphere, electrolyte solution of gold and salt, text
Medidas variables—Variable dimensions
Colección Nidia Grippo

21. VÍCTOR GRIPPO

Matraz—Flask, 1983

Madera y yeso patinado, y pintado en caja de madera pintada con vidrio—Wood and painted, plaster with patina on painted wood box with glass
55.5 × 37.5 × 15.5 cm
Colección particular—Private collection

22. VÍCTOR GRIPPO

Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza-Energía vegetal—Naturalize Man, Humanize Nature-Vegetable Energy, 1977

Papas, frascos de laboratorio, tapones de goma, torundas de algodón y tintas diluidas en agua, sobre tela, placa de bronce con texto, madera, caballetes y pintura blanca—Potatoes, laboratory jars, rubber stoppers, cotton swabs, inks diluted in water, on fabric, bronze plaque with text, wood, sawhorses, and white paint
Medidas variables—Variable dimensions
Colección Nidia Grippo

23. VÍCTOR GRIPPO

Negro, blanco, rojo—Black, White, Red, 1997

Yeso pintado, hilo, perno de metal, plomada, crisol y madera pintada en caja de madera con vidrio—Painted plaster, thread, metal bolt, plumb bob, crucible, and painted wood on wood box with glass
100 × 16 × 11.5 cm
Colección Juan & Pat Vergez

24. VÍCTOR GRIPPO

Ni viva ni muerta, ni triste ni alegre (caja)—Neither Alive Nor Dead, Neither Sad Nor Happy (Box), 1983

Rama de rosál tratada, yeso y madera pintados, plomo y texto en

caja de madera—Treated branch from rose bush, painted plaster, wood, lead and text in wood box.

50 × 33 × 14 cm

Colección particular—Private collection

25. VÍCTOR GRIPPO

Opuestos (Opuestos-contacto-uniión), primera versión—*Opposites (Opposites-Contact-Union)*, first version, 1981

Cinceles de acero, piedras de yeso, plomadas de bronce y de aluminio, tensores y pintura en cajas de madera con vidrio—Steel chisels, plaster stones, bronze and aluminum plumb bobs, tensioners and paint on wood boxes with glass
100 × 18 × 15 cm
Colección Pablo Madanes, Buenos Aires, Argentina

26. VÍCTOR GRIPPO

Palingenesia (Palingenesia), 1983

Plomo, yeso pintado y pigmento rojo en caja de madera con vidrio—Lead, painted plaster and red pigment on wood box with glass
59 × 42 × 14.8 cm
Colección particular—Private collection

27. VÍCTOR GRIPPO

Pequeña valija para Le Corbusier—Little Case for Le Corbusier, 1979

Caja de madera, metal con vidrio—Wood box, metal with glass
60 × 35 × 20 cm
Colección Óscar y Marcela Smoljan, Neuquén, Argentina

28. VÍCTOR GRIPPO

Sin título—Untitled, 1966

Óleo y lápiz sobre tela—Oil and pencil on canvas
90 × 50 cm
Colección Nidia Grippo

29. VÍCTOR GRIPPO

Sin título—Untitled, 1966

Óleo sobre tela—Oil on canvas
90 × 50 cm
Colección Nidia Grippo

30. VÍCTOR GRIPPO

Sin título—Untitled, 1983

Ramas de rosal tratadas, hilo rojo, plomo y grafito sobre papel en caja de madera pintada con vidrio—Treated branches from rose bush, red thread, lead and graphite on paper in painted

wood box with glass

56 × 38 × 15.5 cm

Colección particular—Private collection

31. VÍCTOR GRIPPO

Serie de dibujos sin título, s.d., (18 piezas)—Series of Untitled

Drawings, n.d. (18 pieces), 1949-1988

Lápiz sobre papel—Pencil on paper

31.5 × 42 cm

Colección Nidia Grippo

32. VÍCTOR GRIPPO

Síntesis—Synthesis, 1972

Papa y pieza de carbón—Potato and piece of charcoal

4 × 11 × 18 cm

Colección Nidia Grippo

Copia de exhibición—Exhibition copy

33. VÍCTOR GRIPPO

Sutil—Subtle, 2001

Yeso pintado, nácar, crisol de porcelana y madera pintada en cajas de madera pintada con vidrio—Painted plaster, mother of pearl, porcelain crucible and painted wood in painted wood boxes with glass

99.5 × 17 × 11.5 cm

Alexander and Bonin, N.Y.

34. VÍCTOR GRIPPO

Templo de la serie Buscando la luz—Temple from the Seeking the Light series, 1989

Yeso y madera pintados—Painted plaster and wood

33.5 × 48 × 45 cm

Ruth Benzacar Galería de Arte

35. VÍCTOR GRIPPO

Tiempo—Time, 1991

Papas, electrodos de zinc y cobre, cables eléctricos, reloj digital y texto—Potatoes, zinc and copper electrodes, electric cables, digital clock and text

153 × 50 × 50 cm

Colección Nidia Grippo

36. VÍCTOR GRIPPO

Todo en marcha (Índice del movimiento general de los seres y las cosas)—Everything on Its Way (Index of the General Movement of Beings and Things), 1973

Soluciones salinas, matraces aforados de vidrio sin tapa, vasos de cristalización, papas en putrefacción en matraz Kitasato, tubo de goma de seguridad para escape de gases y frasco de Wolf sin tapa, tapones de goma perforados, tubo de neutrones, papas en proceso de germinación sobre vidrio y texto; sobre tabla con caballetes—Saline solutions, graduated glass flasks without lid, crystallization vessels, decaying potatoes in Kitasato flask, tube of safety rubber for escape of gases and Wolf jar without lid, perforated rubber stoppers, neutron tubes, germinating potatoes on glass and text; on board with sawhorses

140 × 170 × 70 cm

Colección Thria Collection, Ginebra, Suiza

Copia de exhibición—Exhibition copy

37. VÍCTOR GRIPPO

Valijita de albañil—Mason's Little Case, 1980

Ladrillo, argamasa, cucharín de albañil, madera pintada, fotogravado sobre placa de tres metales y plomada, en caja de madera pintada con vidrio y manilla de metal—Brick, mortar, spackle knife, painted wood, photogravure on three-metal plaque and plumb bob, in painted wood box with glass and metal handle

60 × 35.5 × 20 cm

Colección Delmiro Méndez e Hijo, S.A.

38. VÍCTOR GRIPPO

Valijita de crítico sagaz—Witty Critic's Little Case, 1978

Gafas, plumín, tinta china, medicinas en frascos y cajas, en caja de madera pintada con vidrio y manilla de metal—Glasses, pen, Indian ink, medications in jars and boxes, in painted wood box with glass and metal handle

33 × 18.5 × 10.4 cm

Colección particular, Buenos Aires, Argentina—Private collection

39. VÍCTOR GRIPPO

Vida, muerte, resurrección—Life, Death, Resurrection, 1980

Plomo, habas negras y rojas sobre base de madera pintada—

Lead, black and red beans on painted wood base

159.4 × 120 × 80 cm

Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curaduría—Curatorship

Alicia Chillida

Proyectos internacionales—International Projects

Patricia Sloane

Coordinador de la exposición—Exhibition Coordination

Cecilia Delgado Masse

Coordinador de producción—Production Coordination

Joel Aguilar

Diseño museográfico—Installation Design

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Supervisión de instalación—Installation Design

Nidia Grippo

Paulina Grippo Vera

Asesoría técnica—Technical Advisor

Carolyn Alexander

Coordinación de colecciones—Collections Coordinator

Julia Molinar

Enlace de colecciones y registro de obra—Collections Managers and Registrars

Elizabeth Herrera

Mariana Arenas

Juan Cortés

Alfredo Cuevas

Cruz Lira

Manuel Magaña

Conservación—Conservators

Claudio Hernández

Andrea Sánchez

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

Un proyecto de—A Project by Centro Galego de Arte Contem-
poránea, CGAC, Santiago de Compostela, Galicia, España

Junio a octubre de 2013—June to October, 2013

La exposición también se llevará a cabo en la—The exhibition
will be held also at the Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la
República, Bogotá, Colombia.

Noviembre de 2014 a marzo de 2015—November 2014 to
March, 2015

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las
personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible
la exposición *Victor Grippo. Transformación*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes
to thank the people and institutions whose generous assistance
made possible the exhibition *Victor Grippo. Transformation*.

El MUAC agradece el generoso apoyo de—MUAC thanks the
generous support of Acción Cultural Española & Jorge Sobredo.

VICTOR GRIPPO. TRANSFORMACIÓN. Se terminó de imprimir y encuadernar el 26 de junio de 2014 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

VICTOR GRIPPO. TRANSFORMATION. Was printed and bound in June 26, 2014 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.
