

“En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esa idea no fracasara del todo.”

Felisberto¹
Hernández

Explicar la pintura no es una tarea sencilla; de hecho, es prácticamente imposible. Por esta razón, todo lo que se diga de acá en adelante deberá ser tomado como falso, no en el sentido de contrario a la verdad, sino como simulacros

carentes de certezas. Para ser más específica, se trata de una serie de proposiciones especulativas enredadas con algunos datos de la realidad que nos podrían ayudar a rodear con imágenes y palabras bonitas aquello que intuimos, pero que no logramos nombrar, en las pinturas de Joaquín Boz. Es decir, más que una explicación, este texto es un intento de aproximación, una insistencia más por conocer las pinturas de Joaquín más allá de lo que ellas desean ser conocidas o, probablemente, más allá del alcance de nuestras propias capacidades para conocerlas. Casi como si contáramos tres versiones distintas de la misma anécdota, a continuación ensayaré tres explicaciones posibles de sus obras.

At some point I think that in a corner of me a plant may grow. I begin to prowl around it believing that something strange has taken place in that corner, but which might have a future as art. I would be happy for the idea not to be a dismal failure.

Felisberto
Hernández¹

Explaining painting is never a simple task. In fact, it is practically impossible. Everything I claim from now on must then be taken as bogus, not in the sense of “contrary to the truth” but as simulacra devoid of any certainty.

To be more specific, it is a series of speculative propositions entangled with certain information about reality that may help us encircle what we intuit but cannot name with images and pretty words in Joaquín Boz’s paintings. To put it another way, rather than an explanation, this text is an attempt to draw nearer to Joaquín’s paintings, a further insistence on getting to know them beyond what they wish to be known or, probably, beyond the limits of our own capabilities to know them. As if we were telling three different versions of the same story, I shall attempt below three possible explanations of his works.

Bogus Explanation No. 1

Joaquín’s paintings could be landscapes, caves or flower vases; some are in fact people. They could be wetlands and swamps, a flock of birds or a colony of bats,² the insides of a volcano, a rainforest or a sticky jungle, an idea³ or a fleeting thought. They could be lots of things. But to the naked eye, they are patches of concentrated floating darkness, of vaporous outlines that vanish towards the edges; they are also deep, dense fields, loaded

¹ Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos”, *Las Hortensias y otros relatos*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2009.

² Para más información sobre cómo se relacionan las pinturas de Joaquín Boz, los pájaros y los murciélagos ver el texto de Adrián Unger publicado en este libro.

³ Para más información sobre qué es una idea, ver texto de Pablo Katchadjian publicado también en este libro. Pág. xx

¹ Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos,” *Las Hortensias y otros relatos*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2009.

² For more information on how Joaquín Boz’s paintings, birds and bats are related, see Adrián Unger’s text in this book.

³ For more information on what an idea is, see Pablo Katchadjian’s text also in this book.

Explicación falsa n^o1:

Las pinturas de Joaquín podrían ser paisajes, cuevas o floreros; algunas, de hecho, son personas. Podrían ser humedales y pantanos, una bandada de pájaros o una colonia de murciélagos, el interior de un volcán, un bosque húmedo o una selva pegajosa, una idea o un pensamiento fugaz. Podrían ser un montón de cosas. Pero, a simple vista, son

manchas de oscuridad concentrada y flotante, de contornos vaporosos que se pierden hacia los márgenes; son también campos espesos y profundos, cargados de óleo y aceite viscoso, que cubren toda la superficie de la tela, la tabla o el papel. En un momento dado la oscuridad se aclara un poco y aparece una luz que surge desde muy abajo, desde los fondeados claros que logran atravesar la densidad de la pintura que las cubre, como los rayos del sol colándose entre las ramas de un árbol. A veces la luz nace con el tiempo y por obra de la acumulación, dibujando pausas suaves sobre fondos verdes, violáceos y grises. Cada tanto, la oscuridad desaparece por completo y los colores brillantes dominan al resto, como agujeros blancos que dejan escapar olas de energía expansiva y contagiosa.

De forma accidental o por la voluntad de Joaquín (o la del óleo, ¿quién sabe?), ocasionalmente se delinean algunas formas que creemos reconocer y que activan la búsqueda frenética de recuerdos, sensaciones, pistas de algún tipo, que nos ayuden a nombrarlas. Sin embargo, las referencias al mundo que nos rodea, la representación, si la hay, se diluye en la superposición de pequeños gestos, formas y colores que se amontonan unos sobre otros. Salvo en contadas excepciones, esas figuras foráneas, posiblemente imaginadas, se desarmen y reconfiguran hacia el interior de la pintura, disolviendo sus vínculos con el exterior para fundirse unas con otras en un núcleo opaco e impenetrable.

Cada persona verá lo que quiera o, más probablemente, lo que pueda, lo que su imaginación, su memoria, su capacidad de abstracción y su estado de ánimo de esa tarde o esa mañana le permitan. En el fondo, la posibilidad de observar el mundo a través de las pinturas de Joaquín no está dada por el efecto retiniano y referenciador que asocia formas y colores a las cosas que ya conocemos, o creemos conocer. Lo más probable es que nos confrontemos con el paroxismo ansioso que nos provoca no entender, no poder conocer ni nombrar –en los términos que la modernidad nos ha legado y que nos resultan tan naturales y esenciales para nuestra existencia como el acto mismo de respirar–, con ese rechazo de lo no humano a ser agotado por nuestra mirada y nuestra compulsión explicativa. En definitiva, las pinturas de Joaquín nos provocan una experiencia afín a la que a veces tenemos con la naturaleza y que tampoco logramos explicar. Quizás allí yace su particular manera de vincularnos con el afuera, en esa capacidad para forzarnos a descubrir otras formas de conocer, con el cuerpo y con los sentidos, y establecer así otros modos, estéticos, poéticos y afectivos, de intercambio con lo no humano en general y con la pintura de Joaquín en particular.

with oil paint and viscous oils coating the entire surface of the canvas, panel or paper. At some point the darkness clears a little, and a light emerges from far below, from the light grounds that penetrate the density of their painted cover like rays of sunlight through tree branches. Sometimes this light is born over time and via accumulation, drawing gentle pauses on green, purple, and grey backgrounds. Now and then the darkness disappears completely, and the bright colors overrule the rest like white holes leaking shockwaves of contagious energy.

Accident or Joaquín's will—or the oil's, who knows?—outline here and there certain forms we think we recognize and activate a frantic search for memories, sensations, some clue to help us put a name to them. However, references to the world around us, representations if any, are diluted in the overlapping of small gestures, forms, and colors heaped one atop the other. With few exceptions, these foreign, possibly imagined figures are dismantled and rearranged toward the painting's interior, dissolving all links with the exterior to fuse together in an impenetrable, opaque core.

Each will see what they want or, more likely, what they can: what their imagination, their memory, their capacity for abstraction and their mood that morning or afternoon allows them to see. The possibility of observing the world through Joaquín's paintings is not ultimately conditional on the referential retinal effect that associates forms and colors to things we already know, or think we know. The most likely outcome is that we confront a paroxysm of anxiety brought on by not understanding, not being able to know or name—in the terms modernity has handed down to us, which are as natural and essential to our existence as the act of breathing—that refusal of the non-human to be depleted by our gaze and our compulsion to explain. In short, Joaquín's paintings induce an experience in us akin to the one we sometimes have in nature, which we are also at a loss to explain. Perhaps therein lies their particular way of connecting us with the outside world: in their capacity to force us to discover other ways of knowing, with our bodies and our senses, and so establish other aesthetic, poetic, and affective modes of exchange with the non-human in general and with Joaquín's painting in particular.

En 2011 Joaquín pintaba sobre grandes papeles compuestos por papeles más pequeños que compraba por kilo y pegaba con cola, uniendo la punta de una birome Bic y un pomo de plasticola. Esta economía material le permitía armar grandes paños que iba cubriendo de capas de pintura, pintura que a veces removía, dejando solo su huella, una especie de mancha etérea y un poco fantasmal que tiñe el papel, exponiendo sus texturas, sus uniones y sus accidentes. A veces también pinta sobre papeles pequeños que flotan dentro de un marco y nos dejan asirlos y entenderlos; los nombramos como papeles y sentimos que así explicamos la pintura. Sin embargo, algunos años más tarde esos mismos papeles, de tan cargados de aceite y óleos, terminaron por transformarse en un material nuevo, muy pesado, resistente y casi rígido, un material que todavía hoy no tiene nombre y, por ende, tampoco explicación. Joaquín también crea grandes telas o tablas que abarca con todo el cuerpo, en una especie de gimnasia pictórica que practica desde 2012, cuando empezó a pintar con las manos. En estas obras, la materia se acumula sin cesar, crea montículos y cavidades, texturas grumosas, suaves y brillantes por acción del aceite, veladas y transparentes por acción del solvente.

En ningún caso la enumeración de materiales y técnicas logra desentrañar los secretos de su funcionamiento; son simplemente una especie de reconocimiento y exploración de las superficies, una recolección de datos externos pero que nada dicen del núcleo insondable que se esconde mucho más abajo. Producen palabras que no dicen nada y, así, la posibilidad de explicar las pinturas de Joaquín languidece cada vez más. Podríamos arriesgarnos y decir que esta pintura es sobre

la pintura misma, sobre su materialidad y sus elementos constituyentes, pero Joaquín no es un pintor moderno y heroico que ocupa sus días en sondear problemas disciplinares. Sus investigaciones poco tienen de científicas. Es, más bien, un pintor de humedal que pinta como si jugara con el barro a la orilla del río, dejando que le chorree por los dedos, sintiendo su temperatura y su textura, descubriendo la belleza de sus grumos y sus detalles más minúsculos.

En las pinturas de Joaquín, la materia dicta su propio camino y él la acompaña, la cuida, la acomoda con prudencia, la acumula, interviene, sigiloso, con un pincel o con el



En las pinturas de Joaquín, la materia dicta su propio camino y él la acompaña, la cuida, la acomoda con prudencia, la acumula, interviene, sigiloso, con un pincel o con el

Joaquín's paintings are composed of a limited number of elements: oils, solvents, linseed oil, graphite (in stick- or propelling pencil-form); canvas, panel, and paper; hands, palette knives, and brushes. One time—in 2013—he used glued *National Geographic* magazines, but, so far, that was just an exception. The repetition of these elements over the space of ten years leads naturally to a profound knowledge of their qualities and a continuous inquiry into their movements and reactions, into possible combinations, failed encounters, instrumental reworkings; a (pseudo) alchemy of materials that transform as they travel through time and space.

In 2011, Joaquín was painting on large sheets of paper made up of smaller pieces which he bought by the kilo and stuck together with glue by combining the tip of a Bic biro with the nozzle of a glue bottle. This economy of materials allowed him to assemble large panels, which he coated with layers of paint, paint he would sometimes remove to leave just its trace, a kind of ethereal, rather ghostly smudge that tinges the paper and exposes its textures, joins and accidents. He sometimes also paints on sheets of paper that seem to float within the frame so allow us to grasp and understand them: we name them as papers and think that explains the painting for us. But the years pass, and those same papers, so loaded with oil paint and oils, eventually become a new material: hefty, tough, and almost rigid; a material that still today has no name and hence no explanation. Joaquín also paints large canvases or panels, which he tackles with his whole body in a kind of pictorial gymnastics which he has been practicing since 2012, when he began painting with his hands. The paint in these works accumulates relentlessly to create mounds and cavities, clotted textures, smooth and shiny from the action of the oil, veiled and transparent from the action of the solvent.

Never will a list of materials and techniques successfully unravel the secrets of their workings; it is simply a kind of recognition and exploration of surfaces, a collection of external data that says nothing of the unfathomable core that lies far below. It produces words that mean nothing, and so fades the possibility of explaining Joaquín's paintings. We might venture to claim that this kind of painting is about painting itself, about its materiality and constituent elements. But Joaquín is no heroic modern painter who spends his days probing issues of the discipline. His investigations have little to do with science. He is more of an artist of the wetlands, who paints as if playing with mud on the river-

dedo, encuentra un verde claro que empuja por asomarse entre los marrones terrosos, lo ayuda a salir. La de Joaquín no es una pintura heroica. Por el contrario, estas obras son silenciosas y, a pesar del gran tamaño de la mayoría, carecen de gestos grandilocuentes y desenfrenados que acaparen su capacidad de significar. Ellas ocupan el espacio como el musgo o los líquenes, lo van cubriendo de a poco, encontrando sus rincones y sus relieves, estableciendo una simbiosis con las superficies que les permiten seguir viviendo y extendiéndose en el tiempo y el espacio.



bank, letting it run through his fingers, feeling its texture and temperature, discovering the beauty of its clots and its minutest details.

The matter in Joaquín's paintings dictates its own path, and he goes with it, tends to it, carefully arranges it, amasses it, stealthily

intervenes with brush or finger, finds a light green that nudges its way out through the earthy browns and helps it peep out. Joaquín's is not heroic painting. Quite the reverse, these works are silent and,

despite their mainly large scale, lack any grandiloquent, unrestrained gestures that might lionize their capacity to signify. They occupy space like moss or lichen, creeping across it to find its corners and reliefs, establishing a symbiosis with the surfaces that allow them to go on living and spreading in time and space.

Explicación falsa nº3:

Desde Descartes en adelante hemos insistido en tratar a "las cosas" como entes estáticos, acabados, cerrados sobre sí mismos y, por sobre todo, carentes de agencia propia. En otras palabras, definidos exclusivamente por el alcance de los pensamientos y las acciones humanas. Y como las pinturas son cosas –aunque un tipo particular de cosa–, indefectiblemente caen en esa misma categoría de materia estable, real y objetiva. Esta ontología, aunque naturalizada, es vieja y no da cuenta del mundo que nos rodea. En este texto, entonces, podemos intentar acercarnos a las pinturas de Joaquín, y a las cosas en general, como objetos entrelazados, humanos y no humanos, como una masa continua de materia, o, por lo menos, como una red de entes que se relacionan y modifican en cadenas de intercambio, choques y reciprocidad.

Las pinturas de Joaquín no son estáticas: la mutabilidad de los materiales que usa asegura que continúen en movimiento, aunque a veces imperceptible, incluso mucho tiempo después de que se hayan dado por "terminadas" y posiblemente hayan abandonado el taller. Anidan hacia su interior una gran potencia de cambio, un ansia de dejar de

Bogus Explanation No. 3

Ever since Descartes we have insisted on treating "things" as static, finished entities, closed in on themselves, and more than anything, lacking their own agency; in other words, exclusively defined by the scope of human thought and action. And as paintings are things—albeit special kinds of things—they invariably fall into the same category of stable, real, objective matter. Though naturalized, this ontology is old and does not account for the world around us. Here then we can try to approach Joaquín's paintings—and things in general—as interlaced human and non-human objects, a continuous mass of matter, or at least a network of entities relating to and modifying each other in chains of exchange, collisions, and reciprocity.

Joaquín's paintings are not static: the mutability of the materials he uses ensures they remain in motion, albeit imperceptible, long after they are "finished" and may even have left the studio. They harbor within them a great power for change, a yearning to stop being the painting they are and become a different

ser la pintura que son para convertirse en una pintura diferente. El óleo se craquela, el aceite se evapora, el grafito se desprende de las superficies, las tablas trabajan, se ondulan, se secan, se humedecen, las telas se distienden, se arrugan y se vuelven a tensar. En el ecosistema del taller de Joaquín, las pinturas raramente se clausuran en un punto final, más bien permanecen en un estado latente a la espera de su próxima iteración. Algunas se transforman con unos trazos o dedos de óleo después de esperar algunos años guardadas en un armario o colgadas en la pared, otras sirven como material para una obra nueva, y casi todas mutan bajo una luz que no conocían cuando se desplazan por el taller.

Podría suceder que los papeles que estuvieron cuidadosamente doblados y guardados en algún rincón del taller durante los últimos diez años se desplieguen nuevamente, y su olor a aceite de lino o trementina llene el aire y se pegue a las paredes y a las tablas recién fondeadas y se impregne así en las todas las pinturas por venir. Existen en un espacio intermedio de transición constante y, por lo tanto, inexplicable. Y es que las pinturas no existen como entes aislados, existen junto con las personas, las plantas, los muebles y las ideas que las rodean. Existen como parte de un ecosistema de pinturas que se modifican unas a otras, plantas que respiran aceites y solventes y las rozan con sus hojas, personas que respiran junto con las plantas y pintan las pinturas, mesas y sillas que sostienen materiales, obras y personas, comida y agua, que sostienen libros y computadoras, sobre las que se dibujan las ideas que circulan por el aire y modifican la ubicación de las plantas y los sillones en el taller y los colores sobre las telas y la posición de las telas en relación a las plantas y las sillas, y la bicicleta que espera en la entrada para llevarse un poco de todo eso a la calle y traer de vuelta un poco de tierra y polen y algunas ideas más de otros lugares. Podríamos pensar y decir que el ecosistema del taller es un gran todo formado por infinitas pequeñas partes que van y vienen y que se mueven lentas pero acompasadas en una especie de respiración colectiva. Que son un ente que muta y que mutando crece y creciendo sobrevive.

Fin de las explicaciones.

one. The oil paint develops craquelures, the oil evaporates, the graphite peels off the surfaces, the panels warp, undulate, dry out, and dampen, the canvases stretch, wrinkle, and tighten again. In the ecosystem of Joaquín's studio, the paintings rarely close at an end point but instead remain in a dormant state awaiting their next iteration. Some are transformed with a few strokes or fingers of oil paint after spending a few years in a closet or hanging on the wall; others serve as material for new works; and almost all change in a light they never knew as they move around the studio.

The pieces of paper carefully folded and stored in some corner of the studio for the last ten years may be unfolded once again, and their linseed oil or turpentine smell may fill the air and stick to the walls and freshly grounded panels, and so pervade all the paintings to come. They exist in an inbetween of constant and therefore inexplicable transition. For the paintings do not exist as isolated entities; they exist together with the people, plants, furniture, and ideas that surround them. They exist as part of an ecosystem of paintings that modify one another; plants that breathe oils and solvents and brush the paintings with their leaves; people who breathe along with the plants and paint the paintings; tables and chairs that bear materials, works, and people, food and water, that bear books and computers; on which are drawn the ideas circulating in the air and modifying the location of the plants and the sofas in the studio and the colors on the canvases and the position of the canvases in relation to the plants and the chairs, and the bicycle waiting in the entrance to convey something of all this to the street and bring back a little earth and pollen and a few more ideas from elsewhere. We might claim that the studio's ecosystem is one great whole made up of infinite small parts that come and go, and that move slowly but rhythmically in a kind of collective breathing; that they are an entity that mutates and in mutating grows and in growing survives.

End of explanations.