

El Hilo de Ariadna

Recorridos a través de la poética de Víctor Magariños D.

(...) toda obra de arte "encierra" un concepto, una idea, una sensación pero lo fundamental no es que se "vea" ese concepto, esa idea o esa sensación, sino la calidad del Lenguaje que se ha empleado para materializarlo.

V.M.D.

1º de agosto de 1964¹

La obra es ese mundo ficcional que invita a internarse en su propia trama de sentidos. Pero, si el campo del cuadro contiene todo lo necesario, ¿existe alguna razón para que transitemos el pasaje siempre riesgoso de tratar con palabras aquello que la imagen tiene de inasible?. Si creemos que aun existe algún motivo, es porque la obra instauro ese deseo de diálogo que le imprimió el artista. ¿Cuáles serían, entonces, las afirmaciones, los comentarios, las dudas o preguntas que nos despierta la obra de Víctor Magariños D?, ¿qué preocupaciones motivaron las personales soluciones plasmadas en sus obras?; en definitiva, ¿cuál sería la intencionalidad que opera en su poética?. Un camino posible sería rastrear la intención del artista a través de sus declaraciones o escritos; no obstante, preferimos ampliar el campo para que ingresen las intenciones en juego en el momento de la creación. En consecuencia nos preguntamos: qué problemas estéticos se formulaba, qué dificultades le oponían resistencia, cuáles eran los conocimientos, reflexiones, discusiones que definían los modos de construcción de esas particulares soluciones halladas².

Para un joven que, desde su infancia, había dibujado con naturalidad era legítimo encauzar su formación plástica a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, promediando la década del 40 la educación artística argentina aún estaba ligada a la copia de ornatos y modelos en yeso, ceñida a un academicismo que violentaba a los jóvenes ávidos de novedad. Aunque algunos grupos de artistas habían

insistido durante más de una década tratando de modificar los planes de estudio, el ámbito escolar no había sido permeable a los debates sobre "lo moderno" y sólo había logrado incorporar una reforma moderada³. Este contexto tendía a provocar el alejamiento o la resistencia. Ya en 1941, tras conocer que el Gran Premio del Salón Nacional había recaído en una obra que consideraban mediocre, Tomás Maldonado, Claudio Girola, Jorge Brito y Alfredo Hlito abandonaron sus estudios lanzando un Manifiesto en el que se oponían a la orientación artística que pretendían imponer "esos señores que se consagraban a sí mismos"⁴. Este ambiente estudiantil marcaría a VMD, quien considerando que la institución "deformaba el verdadero sentido del Arte"⁵, no sólo decidió abandonar sus estudios en 1946 -cuando le faltaba un año para recibir el título- sino que además mantuvo hasta sus últimos días una mirada crítica sobre las estructuras educativas y un constante interés por mejorarlas.

Por otra parte, aún no había cumplido 21 años el día 5 de agosto de 1945, cuando recibió la noticia sobre el estallido de la bomba atómica en Hiroshima. En Europa Jean Paul Sartre escribiría:

*Hoy, 20 de agosto de 1945, en este París desierto y hambriento, la guerra ha llegado a su fin, la Paz no ha comenzado. La Paz nos parecía un retorno. Regreso a los años locos del '18/25, una vuelta a la prosperidad y grandeza francesa. Durante las guerras, la gente siempre espera la Paz de sus años de juventud; confunden la juventud y la paz. Siempre es otra Paz la que viene.*⁶

El shock de la II Guerra Mundial también se sintió en nuestras latitudes. Sin embargo, en un país que -como la Argentina- no había participado en la contienda bélica, el fin de la guerra no solamente traía una paz más parecida a la esperada sino que, espe-

cialmente para la generación más joven, abría horizontes promisorios. En este marco, VMD fue uno de esos jóvenes sobre los que la desintegración del átomo que la ciencia acababa de lograr impactó dejando una huella indeleble. Traza de juventud que no sólo orientaría su mirada sino que sería un parámetro significativo tanto para la valoración de los adelantos científicos y de las conquistas del espacio, para sostener su confianza en la inteligencia humana, como para considerar las transformaciones que debía lograr aquel lenguaje plástico que fuera capaz de responder al hombre de esa era atómica que se iniciaba.

Sin duda eran tiempos de discusión política, de compromiso y acción colectiva. Para algunos artistas argentinos ese posicionamiento se vinculaba con la militancia en agrupaciones de izquierda en cuyas filas, en la inmediata posguerra, se daban cita tanto los jóvenes emergentes de la vanguardia concreta⁷ como quienes proponían una estética figurativa, en la línea del nuevo realismo de Antonio Berni. Sin embargo, en 1948 las exigencias de adhesión al canon estético del realismo pautado por Zhdanov provocaron el recrudescieron de las presiones. Aunque los jóvenes concretos habían afirmado públicamente que su propuesta sería "el arte socialista del futuro"⁸, debieron alejarse de la militancia partidaria. Claro que ni las agrupaciones de izquierda ni quienes intentaban interpretar el reordenamiento de posguerra desde un lenguaje nuevo tendrían una cómoda inserción en medio de las tensiones impuestas por el gobierno peronista y tendrían que articular diferentes estrategias de inserción.

En esta trama de interacciones grupales se inscribe la fundación del Grupo Joven, "organizado para proteger las creaciones del espíritu y luchar por la dignidad, la justicia y la libertad en el campo político y social"⁹, del que VMD fuera el principal portavoz.

Desde 1945 los artistas concretos habían intentado desplazar la imitación y la representación, combatiendo contra la figuración realista de los "picapedreros" y surrealista de los últimos "mohicanos de la representación". En 1949 el Suelto Nº 1 del Grupo Joven planteaba su rebeldía frente a la "chatura académica" y a la "mediocridad de los Salones", reaccionando luego contra los discursos oficiales y la "torpeza de la crítica"¹⁰. Los concretos se habían propuesto reemplazar la metafísica de lo Bello instaurando el paradigma de una estética científica, que interpretara al "hombre nuevo" de la posguerra mediante la Belleza objetiva de la "invención concreta". En un juego de luces y sombras los escritos del Grupo Joven también expresaban la insatisfacción de quienes sentían estar habitando en un mundo envejecido, de quienes tenían la sensación de estar viviendo entre muertos. Desde esa plataforma en 1950 proclamaban su llamado de alerta diciendo:

*[estamos] rodeados de muertos (...) que nos dicen su insignificante mensaje de muertos, que quisieran abrazarnos y arrastrarnos a sus luminosas habitaciones de muertos. Porque este es el problema: o estamos vivos y avanzamos hacia la sensación en la sensación, en el constante descubrimiento, en la constante gratuidad, o estamos muertos y devenimos de mensajes caducos.*¹¹

Hacia 1947 VMD había seleccionado entre sus primeras pinturas de paisajes, retratos y bodegones, una naturaleza muerta con pez y limón para enviar al Premio Enrique Prins, reservado a artistas menores de treinta años. La Academia Nacional de Bellas Artes le otorgó el premio. Esta gratificación profundizó aún más la necesidad de continuar en la búsqueda. En una entrevista concedida a propósito de esta recompensa aprovechó para subrayar que la obra premiada no tenía nada que ver con lo que le habían enseñado y que estaba en el camino de "desaprender" todo lo aprendido en la Academia.

Sus trabajos de ese período muestran cada vez ma-

*Victor Magariños D.
Sin Título,
Premio Prins 1947
Oleo sobre tabla
35 x 51*



yor voluntad compositiva mediante la estructuración de los ritmos y la simplificación de las formas. En el proceso de construcción de su lenguaje estas formas se fueron geometrizando y, en ocasiones, se repitieron conservando la matriz compositiva. Así, por ejemplo la forma bote/pescado, edificio/botella se reitera e intercambia, mientras va tomando protagonismo el juego plástico y decayendo la importancia de “lo representado”. En este lapso también comienza a producir naturalezas y series de estudio en franco diálogo con la Historia del Arte, especialmente con la obra de Pablo Picasso.

En 1949 realiza planteos que juegan con planos se-

*Abajo, derecha
Victor Magariños D.
Sin Título, '40
Oleo sobre cartón
50 x 70*

*Abajo, izquierda:
Victor Magariños D.
Sin Título, '40
Oleo sobre cartón
50 x 70*



parados por líneas. En algunos, la raíz mondrianesca parece haber sido filtrada a través de la obra de Joaquín Torres-García. Estas pinturas, que emplean la grilla y la curva, se aproximan a algunas obras tempranas de Alfredo Hlito en las que también se percibe la impronta del maestro uruguayo. Sin embargo, a juzgar por algunas referencias que dejó en sus escritos, VMD respetaba al autor del *Universalismo Constructivo* pero no acordaba con la pretensión de "que se construyera una pintura como 'un albañil levanta una pared' es decir, construyendo con una regla y un método" porque eso estaba "en contra de su idea del Universo, puesto que en él no existen REGLAS FIJAS".¹²

En este sentido, su ambición de libertad posiblemente

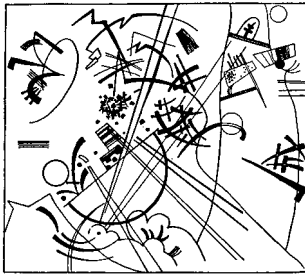


Victor Magariños D.
Sin Titulo, 1949
Pastel y óleo s/cartón
55 x 71,5



Alfredo Hlito
Construcción, 1945
Oleo s/tela
80 x 59,5

encontraba mayor afinidad con la obra de Paul Klee - emparentado en algunos casos- y, especialmente, con la de Wassily Kandinsky, a quien sus reflexiones otorgaban un lugar de privilegio. Para VMD el artista ruso había logrado el pasaje de lo individual a lo universal, porque "con él -decía- desaparece de la tela la línea del horizonte y toda la tela es un espacio cósmico"¹³. Esta concepción de la obra como un campo en el que se juegan las tensiones que imponen los puntos, las líneas, las formas y los colores es una de las principales directrices que articula su poética.



W. Kandinsky,
Estructura lineal de
"Pequeño sueño en rojo" de 1925

Así, cual diario de viajero, sus escritos trazan cuidadosamente los itinerarios del arte moderno; rutas que, en definitiva, no son más que la propia genealogía de las ideas que sostiene. Desde su perspectiva, sobre esos mapas marca los hitos que conducen a la autonomía del arte: si desde el impresionismo la pintura ya estaba dominada por el *espíritu científico*, será con el cubismo que irrumpe la dimensión temporal. Sin embargo, aunque al incorporar la cuarta dimensión tanto los cubistas como los constructivistas incursionaron en materia de tiempo, el *espacio-tiempo* para ellos aún permaneció "adherido a la superficie del objeto". Recorte selectivo de la tradición que se proyecta en el desafío que asumirán sus planteos, mientras se desprende de los resabios de la figura y valoriza cada vez más la línea y el plano de color.

El año 1950 lo encontró con una producción de pintura no-objetiva que expuso en la Galería Juan Cristóbal, donde Ignacio Pirovano se acercó a su obra. Este momento fue vital para la consolidación de su poética porque con una beca otorgada por la Embajada de Francia viajó a París. El período vivido en esa ciudad fue intenso y definitorio. Se vinculó allí con Fernand Léger, Max Bill y Georges Vantongerloo.

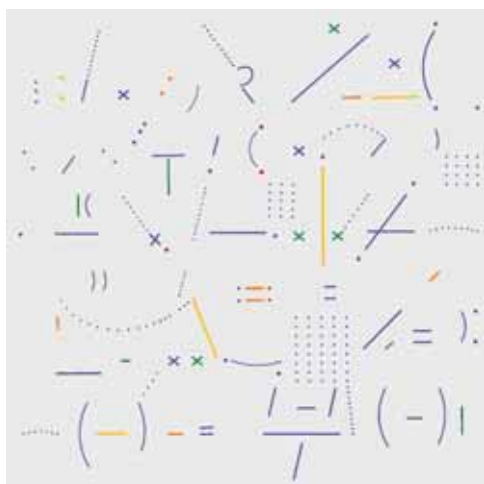
Desconforme con el uso de imágenes, formas y objetos ya "deglutidos por la sociedad", VMD se reconoció en la obra y el pensamiento del maestro belga. El encuentro con quien sintió compartir las aspiraciones de una misma época es central en todos sus escritos:

G. Vantongerloo es el único por entonces, 1950, que se interesa por el UNIVERSO Y DE LAS LEYES QUE LO GOBIERNAN, por eso el vocabulario que emplea para explicar su pensamiento sobre el arte que realiza, está más cerca del campo de la astronomía o la física (...)

Términos como acción y reacción, polos de atracción y repulsión, pertenecen a las teorías gravitacionales de Newton y a la constante cósmica introducida por Einstein.¹⁴

La obra de este artista representó para VMD el cambio de paradigma provocado por la Teoría de la Relatividad que, en las artes visuales, rompía definitivamente con el espacio euclidiano de la era moderna, planteando una noción en la que tiempo y espacio eran inseparables en la concepción del Cosmos.

Por otra parte, en abril de 1952 y antes de regresar a la Argentina, VMD envió una carta a Max Bill consultando acerca de algunas propuestas plásticas. La respuesta del suizo analiza algunas relaciones de forma y, aun sin acordar totalmente con las soluciones planteadas, alienta sus reflexiones estimulando el hallazgo de soluciones personales. Por este motivo, si la experiencia con Vantongerloo provocó una identificación que, desde ese momento, atravesó casi toda su obra -al punto que podría decirse que sus ideas entraron en diálogo permanente con el pensamiento del belga- a la luz de una obra con un sello tan personal



*Magariños D.
Homenaje a
Einstein, '80
acr. s/tela
120 x 120*

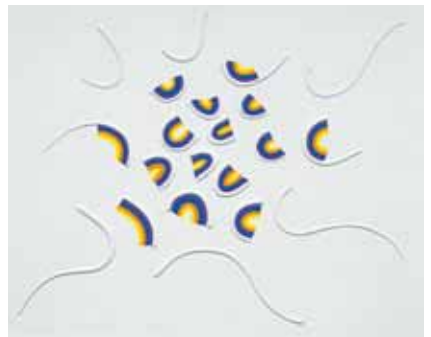
*G. Vantongerloo, 1917
Puntos en el espacio
Oleo, 20 x 12*





G. Vantongerloo,
Atracción-repulsión
Oleo, 100 x 92,5

V. Magariños D.
Atracción-repulsión
Técnica mixta
s/hardboard
58 x 72



como la de VMD, consideramos que a pesar de la brevedad del contacto con Bill, el maestro suizo también había logrado sintonizar una frecuencia acorde a su temperamento al aconsejarle:

*Es esencial que un artista encuentre las leyes apropiadas para sí mismo que le permitan expresar de una manera personal y universal a la vez.*¹⁵

Afirmado en sus búsquedas no dejó de interrogarse sobre el proceso creador, acerca de los modos de expresión del artista o de la materia con la cual debe trabajar. Seleccionó un *corpus* de obras para estudiar la armonía que seguían sus formas, colores, relaciones, espacios, encontrando que respondían a ciertas constantes espirituales, más que a un concepto estético de composición. Ese orden interno de cada obra de Arte era para VMD un orden que se entroncaba con el orden del Universo. Según su concepción, en cada obra de Arte se podrían discernir tres zonas dentro de las cuales están las formas, las líneas y los colores, que constituyen el "tema": la primera responde al principio del Universo, la segunda al estado actual, es decir, al "equilibrio inestable" del Universo según Einstein y la tercera a la plena expansión del Universo¹⁶.

Luego de la estancia en París su producción exploró

las posibilidades de la línea -ya sea partiendo de un retrato o de un simple poliedro en el espacio- construyendo y deconstruyendo las composiciones. En el proceso, este protagonismo de las líneas de fuerza compartió su lugar con el plano de color y, en ese mismo movimiento, fue surgiendo la matriz de las obras que desarrollaría más tarde.

En el marco del intercambio de ideas y aun compartiendo la misma tendencia, en los años 50 los defensores del arte concreto y de la abstracción postularon diferentes soluciones. Ante la "muerte de la pintura" en manos de la supremacía de la arquitectura pregonada por Jorge Romero Brest, VMD sostenía que existiría tanto un porvenir para la pintura como para la arquitectura, ya que las artes no tienden a desaparecer sino que se van transformando¹⁷. Tampoco acordaba con la vía que desembocaba en el diseño industrial. En algunos escritos ha reflexionado acerca de esta idea, que consideraba lanzada por hombres poseedores de un "espíritu utilitario" -compartido por algunos artistas agrupados bajo el nombre de "arte concreto"-, señalando que esta concepción constituía una amenaza para la energía creadora¹⁸. De todos modos en 1956, al cumplir el décimo aniversario, el Grupo Joven firmó una declaración en la que les reconocía la labor de aquella sana generación de "jóvenes que había descubierto los auténticos valores universales", al tiempo que explicaba que ese brote de renovación había sido truncado por la dictadura peronista.¹⁹

Entre los últimos años de la década del 50 y el fin de la siguiente se lanzaron los primeros satélites al espacio y el Hombre alcanzó la superficie de la Luna. En este marco, la percepción del mundo interior y exterior del individuo, necesariamente se vería afectada. En consecuencia, si el Arte aspiraba a intervenir en el pensamiento y en el sentimiento del hombre frente

cada circunstancia histórica -tal como pensaba VMD- el "artista del futuro" debía intentar una relación transformadora que diera cuenta del inefable mundo de lo desconocido que se abría frente a sus ojos a través de los desarrollos científicos.

No obstante, el contexto sociocultural -no sólo nacional sino también internacional- preparaba otro traspie para una sensibilidad como la suya. A VMD no sólo le importaba lo que el artista expresaba, sino la calidad y trascendencia de aquello que manifestaba, por eso para él era preciso lograr "trascender la materia"²⁰. En este sentido, el florecimiento del arte pop en los años '60 -cuyos materiales provenían de la cultura de masas- le otorgó un nuevo motivo de oposición que, por otra parte, también pudo haber contribuido a reafirmarlo en sus propias convicciones.

De este modo, la valoración del espacio de la obra como campo abierto al juego de tensiones, su deseo de libertad para imaginar y el permanente diálogo con la cosmovisión de Vantongerloo fueron dando forma a una poética que, en la década del 60, se afianzaba en la búsqueda de diferentes soluciones plásticas para una misma preocupación. En ella, su percepción del universo del conocimiento tratado por la ciencia detectaba la mutación permanente. La serie "Finito-Infinito" se desarrolla en esa continua transformación que lleva del principio al fin, del positivo al negativo.

Desde 1967 prefirió vivir en un lugar apacible, próximo a la costa, y se instaló en Pinamar. Lejos de las presiones y vaivenes que impone la lucha por los intereses y el ajetreo de la ciudad, continuó desarrollando su obra. Las telas de este período van sintetizando cada vez más las formas inmersas en una luz diáfana y, en algunos casos, quedan libradas a la sutil ambigüedad del blanco sobre blanco de los alto o bajorrelieves. Sólo pequeños signos, breves silabeos

con los que pronuncia su inquietud sobre la imagen cosmológica que lo desvela. Los desarrollos realizados en el espacio le otorgan un rol preponderante a la dimensión lúdica. Volumen, línea y color entran en el juego sutil de la ilusión desde los tempranos trabajos realizados con frágiles papeles hasta los pequeños módulos de madera que se articulan y combinan conformando, más tarde, etéreas estructuras ortogonales suspendidas en el espacio o desplegadas en las telas.

Proclive a defender sus opiniones enérgicamente, su correspondencia con críticos, colegas o con el público en general a través de panfletos o cartas enviadas a los periódicos testimonia las disputas por la legitimación y consagración que atravesaron el campo artístico durante sus años activos. También da cuenta de su posición estética, tempranamente enfrentada con la "vieja generación" y el realismo pero también diferenciada de quienes habían tomado el camino de la renovación. En 1973 su mirada retrospectiva hacia la propuesta de Arte Concreto Invención y Madí señalaría claramente que la diferencia de la propuesta de esas agrupaciones con el planteo del Grupo Joven - desde el que él también había luchado por imponer una expresión de Arte-Puro- no sólo radicaba en la faz teórica de la obra sino en la voluntad de romper las limitaciones buscando una salida más intuitiva y consustanciada con el acto libre de la creación. Reafirmaba el camino elegido subrayando que el tiempo le había dado la razón "pues tanto Tomás Maldonado como Alfredo Hlito declararon públicamente que si el Arte Concreto no buscaba nuevas aperturas románticas éste entraría en un callejón sin salida"²¹.

Tras alcanzar el máximo grado de tensión del campo en su serie "Atracción-Repulsión", comienza a generar planteos más complejos que parten de su propio vocabulario. Poco a poco va apareciendo una trama

intrincada, colorida y de carácter lúdico. Los símbolos habitan ese espacio con apetencias de infinitud que fue constante en su poética. Cada boceto, cada tela, cada secuencia se ofrece como un juego infinito, como una suerte de laberinto que invita a penetrar, saltar, pasar de una situación a otra, deambulando en respuesta a ese deseo de diálogo que instauró el artista.

Desandar sólo algunos de los recorridos que intervinieron en la maduración de la poética de Víctor Margariños D. revela que la vehemencia de sus opiniones y la calidad del lenguaje plástico fueron cara y seca de una misma moneda. La técnica depurada, el color equilibrado, la luminosidad transparente y el dinamismo en las tensiones fueron fundamentales para lograr una obra pensada pero a la vez con una alta carga de poesía. En este sentido, el tono polémico e intransigente de la mayor parte de sus escritos evidencia que sus reflexiones y contradicciones, sus inquietudes y resistencias estuvieron movilizadas por una misma búsqueda de perfección. Leídas a contrapelo, esas disconformidades también revelan el nivel de excelencia que había proyectado para el hombre nuevo de la era atómica. Refinamiento y constante exigencia de perfección que se despliega a lo largo de su obra madura y se ofrece como un verdadero hilo de Ariadna, que podría guiarnos hacia la luz de ese mundo nuevo que imaginó.

Cristina Rossi
septiembre de 2004

Notas al pie.

1. Cf. VMD, "¿Porqué el juicio artístico?", folio 12, caja 5, 1 página, Escritos Personales, Mecanografiado y fechado 1/8/64, Archivo Víctor Magariños D. (AVMD).
2. Tomamos el concepto de "intención" planteado por Michael Baxandall en *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Marsella, Jacqueline Chambon, 1991.
3. Desarrollamos este tema en C. Rossi, "La formación del artista. El posicionamiento de la SAAP respecto de la enseñanza y su incidencia en el campo artístico entre 1925 y 1939", en *Imágenes, Palabras, Sonidos. Prácticas y Reflexiones*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2000, pp. 279/305.
4. Cf. "Manifiesto de cuatro jóvenes", en C. Méndez Mosquera y N. Perazzo, *Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997, p 33.
5. Cf. "A los estudiantes de Artes Visuales", folio 57, carpeta Escritos Personales, sin fechar, mecanografiado, AVMD.
6. Cf. Jean-Paul Sartre, "La fin de la guerre", en *Les temps modernes*, Tomo I, octubre 1945-junio 1946, pp. 163/7. La traducción es nuestra.
7. Militaban en el Partido Comunista los hermanos Lozza y sobre la afiliación de Tomás Maldonado, Enio Iommi, Alfredo Hlito, Claudio Girola, Manuel Espinosa y Aldo Prior, se puede ver: "Artistas adhieren al comunismo", en *Orientación*, Buenos Aires, 19/9/45.
8. Cf. T. Maldonado, "Los artistas concretos, el 'realismo' y la realidad", *Arte Concreto* Invención, Buenos Aires, noviembre de 1946, p. 10.
9. Cf. Adjunto a Carta de E. Barilari a VMD, folio 43, carpeta 4, Grupo Joven, Documentados fechados, 8/6/73, AVMD.
10. Cf. "Salón Nacional: 'Asilo para artistas Fracasados'", Suelto nº 1 y "Discurso de un Secretario", Suelto nº 2 volantes mecanografiados firmados Grupo Joven., folio 49, carpeta Grupo Joven, AVMD.
11. Cf. "Toda realidad es simplificable..." documento mecanografiado, 1950, Torre Nilson - Grupo Joven, folio 5, carpeta Grupo Joven, AVMD.
12. Cf. "El proceso creador en arte (pintura) después de las últimas tendencias. La pintura cosmológica", folio 66, carpeta Escritos Personales Mecanografiados, AVMD.
12. *Ibidem* , p. 4.
13. *Ibidem* , p. 4
14. *Ibidem* , p. 1
15. Carta Max Bill a VMD, Zürich 25 de abril de 1952, folio 68, carpeta 2, Correspondencia Personal con fecha, AVMD. El énfasis es nuestro.
16. Cf. "*El proceso creador en arte...*", cit.
17. En 1952, *Ver y Estimar* publicó una discusión entre Jorge Romero Brest y Margherita Sarfatti bajo el título "Polémica sobre el arte abstracto". VMD envió su carta con la intención de polemizar. Desarrollo este debate en Cristina Rossi, "Una pulseada entre el realismo y la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi", en A. Giunta y L. Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, Buenos Aires, Paidós (en prensa). El intercambio epistolar se puede consultar en Carta de JRB a VMD, firmada, 6/5/53, Correspondencia 5/2/2, AVMD; Carta VMD a JRB 14/5/53, Correspondencia 327, Archivo Jorge Romero Brest (FFy L-UBA) y Carta de JRB a VMD, firmada, 20/5/53, Correspondencia 6/1/1, AVMD.
18. Cf. VMD, "Arte y diseño industrial",
19. Cf. "Grupo Joven al cumplir su X Aniversario...", folio
20. Cf. "Documentos a los pintores del mundo. El pintor expresa lo que con otro sistema o lenguaje no puede ser expresado", 52/31/1, AVMD.
- 21: Cf. VMD, "Grupo jofven y movimientos de arte concreto", en Clarín, Carta de Lectores, 1973, folio 11, Carpeta Escritos personales, pulicados con fecha, AVMD.