

ELLAS

política | ficción | creación

exhibiciones 2016 MACBA | Museo de Arte Contemporáneo Buenos Aires

MACBA
Museo de Arte Contemporáneo Buenos Aires

a **#NiUnaMenos**

7-17

Programación 2016

47-65

Golpe y Melancolía

Florencia Qualina

79-97

Interacciones

**fundamentales de un cielo
estrellado**

Mariana Rodriguez

Iglesias

111-127

Épsilon. Abstracciones

descentradas

Aimé Iglesias Lukin

143-157

M.C.B.M.O.L.B.J.B.

Domitille D'orgeval

19-45

Prólogo

Teresa Riccardi

67-77

Entrevista

Florencia Qualina

99-109

Entrevista

Mariana Rodriguez

Iglesias

129-141

Entrevista

Aimé Iglesias Lukin

**Í
n
d
i
c
e**

161-165

Revelación de un mundo

Romina Resuche

171-173

Yosemite

Teresa Riccardi

179-181

**Fantasmagoría en tanto
erótica del ojo**

Teresa Riccardi

187-191

Señal

Teresa Riccardi

271-285

Bibliografía

167-169

Algunas chicas

Romina Resuche

175-177

¡Viva España!

Pilar Albarracín

183-185

Habitar la muerte en

3era persona

Selva Almada y Rosana

Simonassi

193-269

Biografías

287-295

Créditos y

agradecimientos



PROGRAMACIÓN
2016

18 de marzo - 5 de junio

Vanguardia, Caballo de Troya, América

Una exposición en tres actos

curaduría

Florencia Qualina

artistas

Magdalena Jitrik

Leila Tschopp



Vista de sala en 2do subsuelo de la exhibición *Vanguardia, Caballo de Troya, América. Una exposición en tres actos.* con obras de Magdalena Jitrik.

10 de junio - 21 de agosto

*Interacciones fundamentales de un
cielo estrellado*

curaduría

Mariana Rodriguez Iglesias

artistas

Carla Bertone

Silvia Gurfein

Julia Masvernati



Vista de sala en planta baja de la exhibición *Interacciones fundamentales de un cielo estrellado.* con obras de Carla Bertone.

26 de agosto - 13 de noviembre

Épsilon. Abstracciones descentradas

curaduría

Aimé Iglesias Lukin

artistas

Jane Brodie

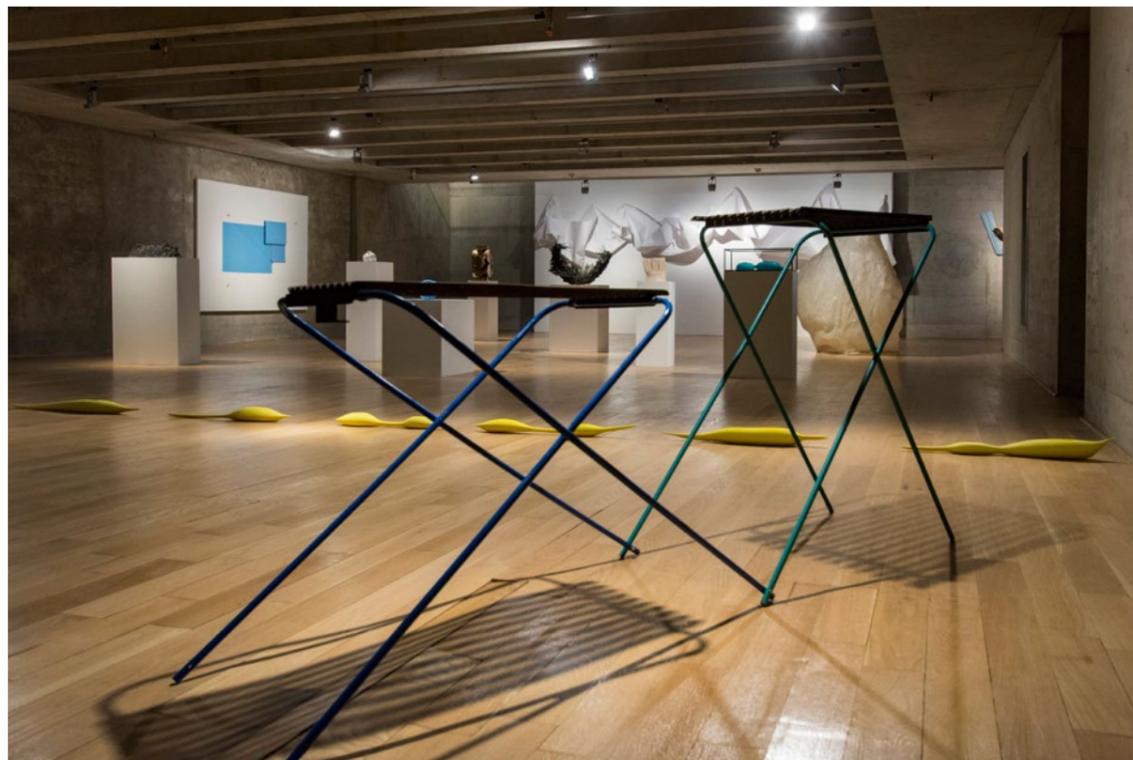
Elena Dahn

Marcolina Dipierro

Dolores Furtado

Irina Kirchuk

Silvana Lacarra



Vista de sala en 2do subsuelo de la exhibición *Épsilon. Abstracciones descentradas*. con obras de Irina Kirchuk, Elena Dahn, entre otras.

24 de noviembre - 28 de febrero

Salón Francés. Una conversación con diez artistas contemporáneas

curaduría

Marie Sophie Lemoine

artistas

Vera Molnar

Geneviève Claisse

Ode Bertrand

Tania Mouraud

ORLAN

Suzanne Lafont

Cécile Bart

Véronique Joumard

Valérie Belin

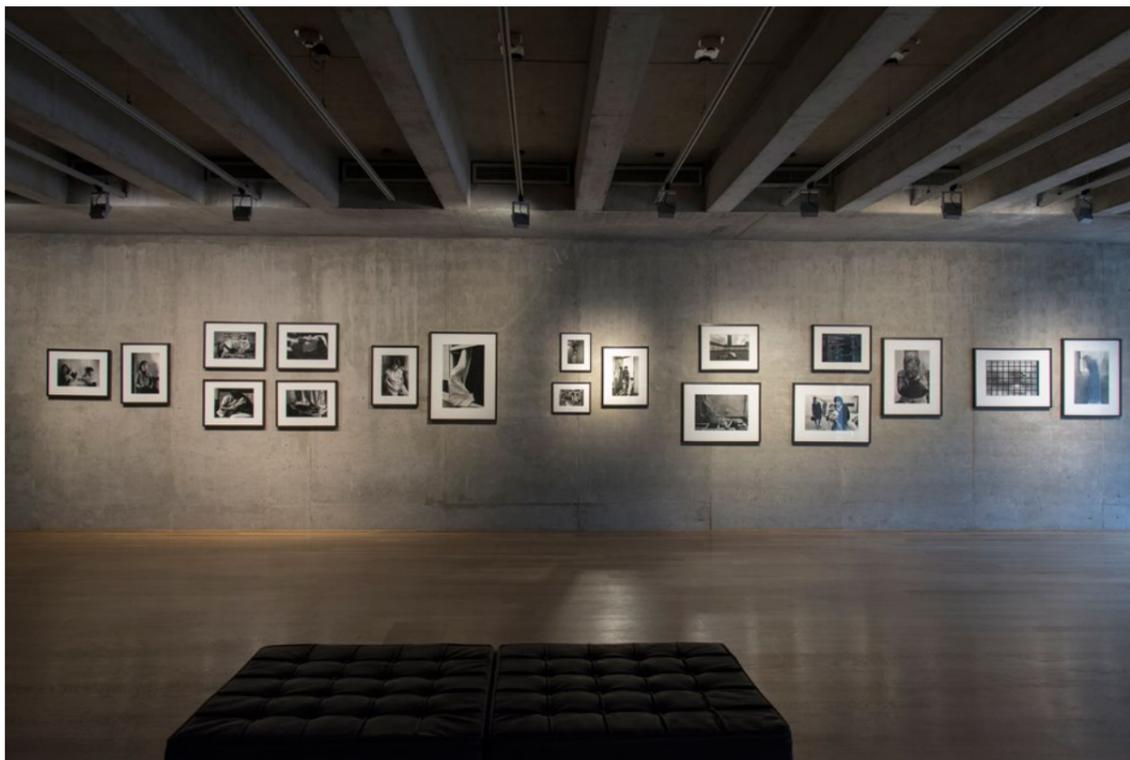


Vista de sala en 1er subsuelo de la exhibición *Salón Francés. Una conversación con diez artistas contemporáneas*. con obras de ORLAN y Valérie Belin.

18 de marzo - 1 de mayo

Algunas chicas

Adriana Lestido

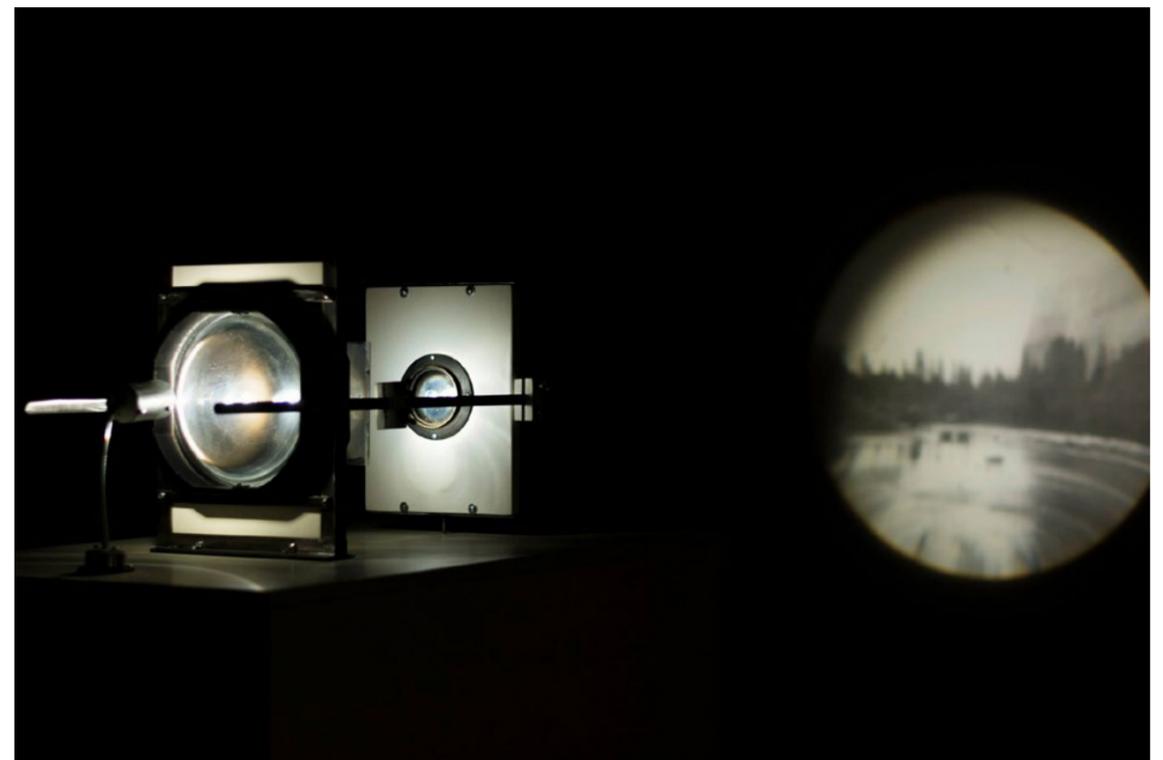


Vista de sala en 1er piso de la exhibición *Algunas chicas*. con obras de Adriana Lestido.

6 de mayo - 5 de junio

Galban goes

Vivian Galban



No. 24 (Detail in light) (2016), instalación de Vivian Galban en 1er piso de la exhibición *Galban Goes*.

10 de junio - 21 de agosto

¡Viva España!

Pilar Albarracín



Vista de sala en 1er piso de la exhibición *¡Viva España!* con obras de Pilar Albarracín.

26 de agosto - 2 de octubre

Fantasma

Leticia Obeid



Vista de sala en 1er piso de la exhibición *Fantasma* con obras de Leticia Obeid.

7 de octubre - 13 de noviembre

El fin de la apariencia
de la serie *Reconstrucción*

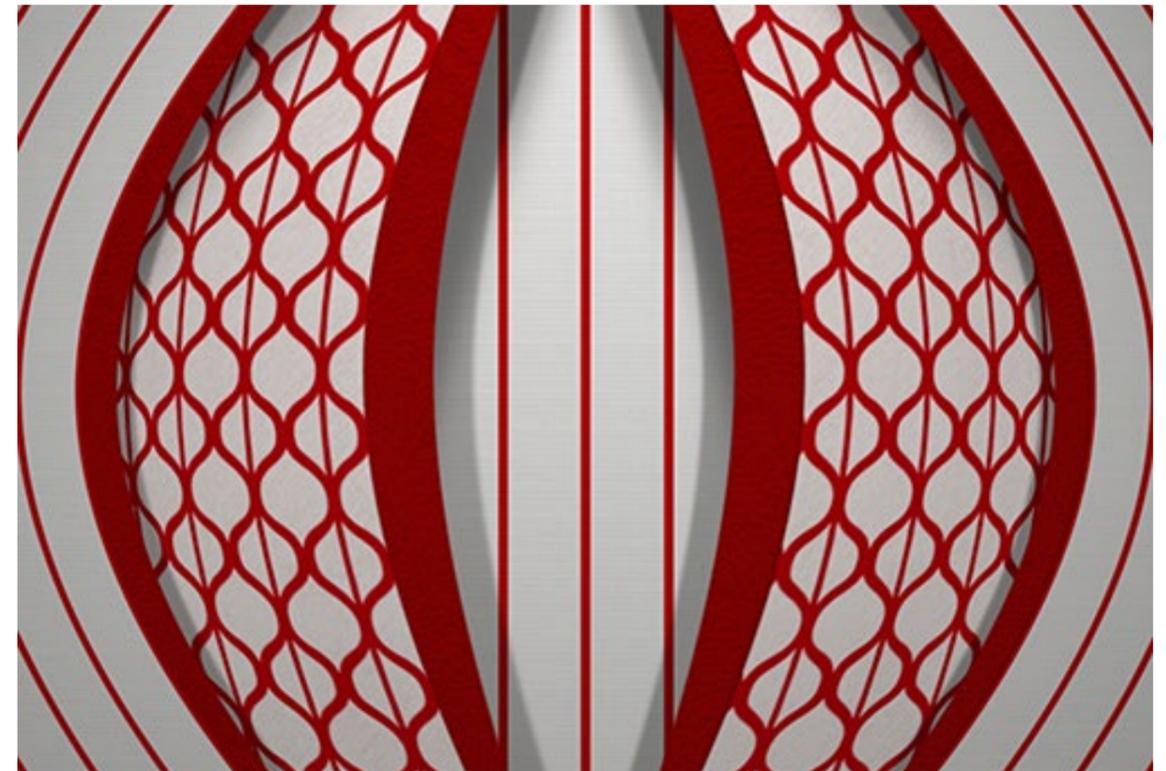
Rosana Simonassi



Vista de sala en 1er piso de la exhibición *El fin de la apariencia de la serie Reconstrucción*. con obras de Rosana Simonassi.

7 de octubre - 13 de noviembre

Inland II
Analía Segal



Inland II, detalle de obra de Analía Segal instalada en primer piso.

ELLAS.
política,
ficción,
creación.

ensayo y eje curatorial
Teresa Riccardi

¿Por qué ellas?

¿Por qué elegirirlas todo el año?

A qué se debe que se enmarquen de forma sustantiva al lado de los términos:

¿política, ficción y creación?

¿Por qué darles visibilidad a estas prácticas?

Y principalmente, ¿qué historias cargan estos discursos?

¿Qué temas y aspectos se vuelven reveladores cuando ellas toman la palabra?

Estas son sólo algunas de las preguntas que impulsaron de forma consciente el eje curatorial trazado por MACBA para el año 2016:

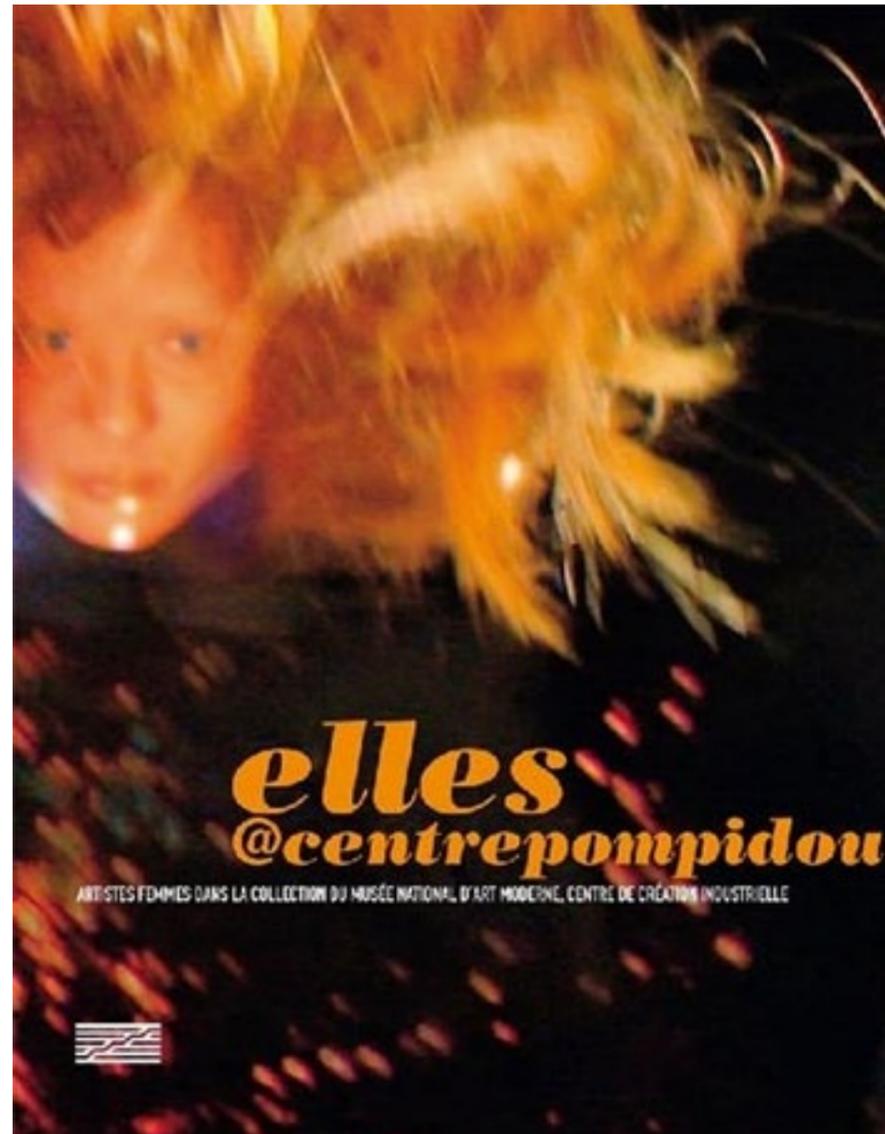
Ellas. Política, Ficción, Creación



En el marco de una cultura curatorial que las nombra, sin simplificar su extensa memoria y literatura, el pronombre *Elles* apropia un universo de referencias cuyas formas deícticas en las estrategias de inclusión/exclusión se asumen como marcas de identidad. Desde el título de una muestra realizada en Centre George Pompidou, *elles@centrepompidou* quienes durante todo el 2009 organizaron una serie de nodos curatoriales que presentó a más de 200 artistas mujeres de la colección del Musée National d' Art Moderne, exhibiendo un conjunto de más de 500 obras, pasando por la exhibición *Mujeres. 1810-2012*, curada por Valeria González y realizada en Argentina durante los festejos del bicentenario de la revolución de mayo en 2010, hasta la reciente *Bienal Miradas de Mujeres* presentada en Madrid durante el 2016 en colaboración con el MAV (Mujeres en Artes Visuales), un foro iniciado en Barcelona en el 2015 donde se realizan actividades de investigación y promoción de artistas mujeres, publicaciones, festivales y trabajo de archivo a partir la creación de un centro de documentación, las culturas curatoriales que han abordado estas prácticas, han ejercido una serie de cuestionamientos reflexiones y debate a nivel global que las inscribe en el campo semántico en disputa que autoriza o desautoriza el mundo del arte patriarcal y heteronormativo a la hora de hacer estadísticas.

Está claro que lejos de presentar una posición fragilizada, la construcción teórica encaminada por la discursividad de género ha estado signada por la difícil tarea de explicar y concientizar desde una multiplicidad de perspectivas de qué modo se activa "lo femenino", en tanto prácticas de desplazamiento y subversión de lugares signados por un locus de autoridad instituida.

Hablar de lo femenino en el arte encuentra sentido, como bien menciona Andrea Giunta¹,



Catálogo de la exhibición *Elles @centrepompidou - Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, mayo 2009 - mayo 2010, Centre Pompidou, Paris.

si se apela a las herramientas de precisión que la escritora Nelly Richard introducía a mediados de los años ochenta para pensar las obras ensayadas en esta dirección en un contexto de resistencia. A propósito de una exhibición titulada *Handle with Care*² integrada en su totalidad por mujeres artistas chilenas, la autora volvía a referirse al constructo de "lo femenino", durante la escena de avanzada del siguiente modo:

Dentro de esta escena-irruptiva y disruptiva -de producciones artísticas, destaca el trabajo de varias mujeres que elaboraron nuevas poéticas y políticas de la imagen. Todas ellas recurrieron a la figura del "margen", como postura enunciativa y como recurso táctico, para simbolizar el des-enmarque de prácticas e identidades fronterizas, en crisis de pertenencia

¹ Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre Arte Argentino y Latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI ed., 2011, pp.23-30. Más recientemente en un seminario realizado en Madrid la autora presentó una revisión exhausta sobre estadísticas y porcentajes que revelan de forma alarmante la ausencia de artistas mujeres en colecciones permanentes, museos y exhibiciones en Latinoamérica. Giunta propone a su vez descentrar el problema de la metodología puramente historicista para establecer un reclamo urgente en la agenda política para descolonizar el canon patriarcal y evitar la marginalidad y exclusión de prácticas feministas del cuerpo y de las operaciones que estas artistas revelan a partir de sus representaciones. Ver "Decolonizing the canon: Artistic Feminism in The Archives of Latin America, 1960-1980s", en *Cold Atlantic. Cultural War, Dissident Artistic Practices, Networks and Contact Zones at the time of the Iron Curtain*, Museo Reina Sofía, 5-7 de septiembre, 2016.

² *Handle with Care. Mujeres artistas en Chile 1995-2005* fue una exhibición curada por Ana María Saavedra, Soledad Novoa y Yennyferth Becerra entre el 9 de marzo y el 12 de abril de 2007 en el MAC-Quinta Normal en Santiago de Chile y estuvo integrado por 26 mujeres artistas chilenas. La exposición se proponía desde una curatoria débil, buscaba reflexionar ciertos tópicos asociados tradicionalmente a "la femineidad" aunque también referirse a lo femenino debiendo tener que "manipularse con cuidado". Cat. exp., MAC Quinta Normal, Santiago de Chile, 2008.

y representación, que se situaban en los bordes de integración simbólica de un territorio en destrucción, reconstrucción y deconstrucción de sentido. Si bien estas autoras chilenas compartieron los efectos discriminantes de su doble condición de artistas mujeres y de artistas contestatarias bajo régimen dictatorial, [...] trazaron líneas de fugas, revueltas, y descentramientos, en el interior de los lenguajes de la represión y la censura oficiales, cifrando en lo femenino las potencialidades metafóricas de una desobediencia de los códigos (políticos, sociales, simbólicos, sexuales) que va mucho más allá del simple binarismo de género hombre-mujer³.

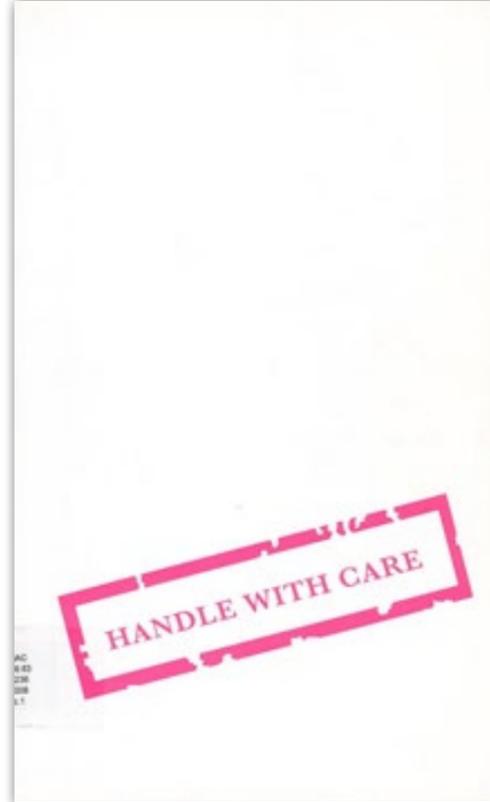
Así quedaba explicitada por algunas artistas mujeres, esta forma de mostración visual de resistencia a la autoridad y a una dialéctica racional respecto de los modos estancos de componer binomios antinómicos excluyentes uno al otro. Esa performance desobediente y de borraduras de la frontera entre género(s)⁴, quizás deudora de alguna genealogía kristevana, aún en su polémica ponía en jaque la mirada de lo femenino -objetualizada ante las deseos patriarcales- al tiempo que reivindicaba otra forma de acercarnos a las producciones de sentido de las mujeres. Enmarcándolas como identidades forjadas en el contexto Latinoamericano, lo femenino siguiendo sus palabras se presentan en tanto regímenes de subjetividad que se separan de las identificaciones hegemónicas y que activan el plural de la diferencia en el mundo clausurado del sentido único; de los discursos y las identidades regimentadas por dogmas autoritarios; de las racionalidades ortodoxas y de las linealidades programáticas.⁵

De estas palabras se deduce un devenir minoritario que hoy en el arte ha dejado de ser tal pero que recibe como herencia y supervivencia aquellas tácticas de enunciación. Mostrarse en los bordes o cómo aparentemente "débiles" son capacidades, como plantea Josefina Ludmer donde *Siempre es posible tomar*

3 Ibid, s/p.

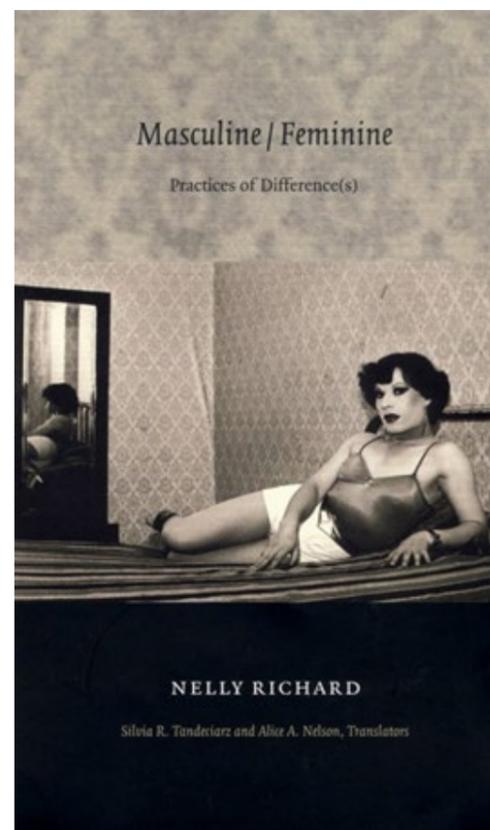
4 Sobre este tema véase, Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados, pp. 89-100.

5 *Handle with Care*, Ibid, s/p.



Catálogo de la exhibición *Handle with care, Mujeres artistas en Chile 1995-2005*, marzo - abril, 2007, MAC-Quinta Normal, Santiago de Chile, Chile.

Libro de Nelly Richard, *Masculine / Feminine. Practices of Difference(s)*, trans. Silvia R. Tandeciarz and Alice A. Nelson. Durham: Duke UP, 2004

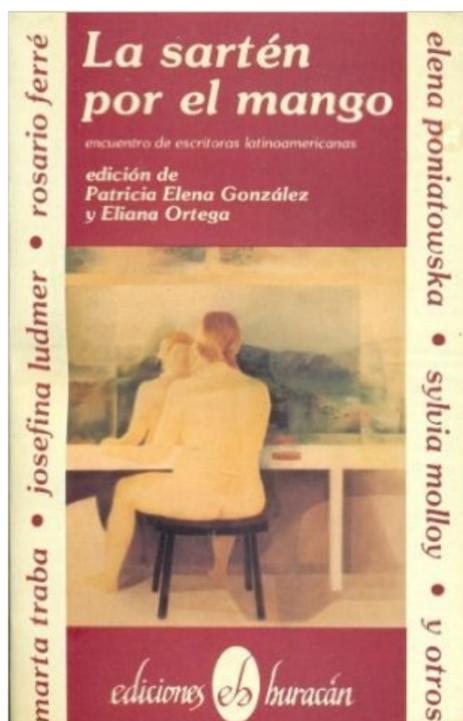


un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades⁶. Ya no se trata de artistas invisibilizadas, contrariamente son ellas las que hacen visible una estrategia que distingue lugares hegemónicos pero que eligen prácticas de traslado para hacer o hablar. Una transformación del lugar subordinado, una forma de saber decir, una habilidad amorosa que enmascara una escritura propia que articula lo personal, privado y cotidiano como punto de partida para crear mundos.

Hablar de género como sinónimo de mujeres no sería suficiente en el arte. Contrariamente a lo que propone la metodología de trabajo al circunscribir un constructo a una descripción de su objeto, para las artistas significaría caer otra vez en la trampa frente a las posibilidades que el arte mantiene abiertas en tanto artificio polisémico. Distinto sería si hablamos de las perspectivas o discursos feministas de la historia del arte o de los estudios de género. La palabra género en castellano nace difusa, se poliniza y se sostiene difusa. Pues en esto de mencionar los traslados, hablar de género en arte es en todo caso hablar de género(s). Algo de esto se vuelve explícito al detectar la migración del inglés al castellano del término "gender". Si bien este concepto se traduce como género y en castellano no mantiene diferencias con su acepción literaria o artística, que si ocurre con el término inglés "genre"; lo que vemos aparecer en nuestra lengua madre, son nuevos estiramientos, límites porosos en la categoría a favor de una migración interdisciplinaria. Quizás la naturalización del término como algo propio de lo literario, o su resonancia en diversos contextos enunciativos muestra como otros usos en el "acto" o formas forcluidas de la corporalidad del discurso dejan "fuera del cuadro" a esta perspectiva donde la subjetividad actúa y/o ficcionaliza un relato o performatividad⁷. En la performance pareciera que el

6 Josefina Ludmer "Tretas del débil" en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Rio Piedras, ed. Huracán, 1984.

7 Tanto en la referencia a los géneros, como en las transposiciones que se aborda en el texto subyace una apropiación desobediente de la performatividad de género de Judith Butler en la cual existe una performatividad real y otra ficcional que median a la hora de pensar como deshacer los géneros, los cuerpos y la sexualidad como constructos representacionales. Ver Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.



Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Rio Piedras, ed. Huracán, 1984



Libro de Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós, 2007

género se desempeña a partir de metáforas o narrativas de identidad, y es mediante la porosidad semiótica de los dispositivos y objetos que la activan, donde los grados de identidad explicitan o muestran desvíos hacia una reflexión ontológica de la subjetividad mujeres.

Existen a su vez transposiciones que traducen la diversidad de género(s) literarios y artísticos en relación a su estilística. Las didácticas, o sea el proceso donde un saber es modificado para actualizar su enseñanza, las transposiciones entendidas como recurso estético donde los artistas reflexionan sobre el desplazamiento de hábitos de visibilidad y también una transposición medial que estudia los pasajes de géneros en relación a los medios que las modifican, definen y constituyen. En este sentido al referirme a la abstracción como una transposición medial intento señalar que la abstracción, no puede ser referida al menos en lo contemporáneo como un estilo correspondiente exclusivamente a la pintura como medio o referir solo a un período histórico determinado. La arquitectura, el diseño, el cine y la moda han retomado desde inicios del siglo XX esta idea transponiéndola a sus propias esferas de producción y estableciendo un análisis de los propios dispositivos en favor de un pensamiento articulado en la cultura visual. En este marco la elección de un eje que programó artistas y curadoras del campo que abordan esta reflexión se pensó en torno a la colección MACBA.

El último punto aquí asociado y elegido, creación, remite a esa doble genealogía que articuló, por un lado, movimientos legendarios de la abstracción en el arte como abstracción-creación, tanto en Europa como en Latinoamérica, así como a la emergencia de artistas pioneras que utilizarán la abstracción pictórica como práctica artística entre mujeres. Dos ejemplos muestran tanto en el viejo continente como en Latinoamérica artistas deudoras de esta idea, Carmen Herrera, la artista cubana que recientemente expuso en el Whitney Museum por primera vez a la edad de 101 años, así como el descubrimiento reciente de Hilma af Klimt una pintora mítica y mística, predecesora a Kandinsky y Klee, hasta ahora, padres del género de la abstracción. Si bien al interior de sus movimientos no todos los grupos de vanguardia que emplearon este concepto de creación como motor de cambio pudieron reflejar claramente la relevancia de artistas mujeres en sus grupos, sí en cambio articularon debates en

torno a la representación, distanciándose -a partir de un pensamiento político y programático- de la discursividad hegemónica del arte de su tiempo.

En Europa y Estados Unidos, diferente a los países no alineados, a fines de los sesenta y principio de los setenta se reactivan los debates del cuerpo, la maternidad y la sexualidad, pero esta vez con la certeza que serán colectivos de mujeres, artistas mujeres y feministas las que liderarán la discusión. No obstante, en paralelo comienza a verificar las fracturas y dificultades de la crítica para hablar de feminismo(s)⁸ anteponiendo una mirada heteronormativa que negó los aportes de mujeres latinoamericanas en los discursos del arte hegemónico. Según la autora Andrea Giunta, en parte el problema debe ser contextualizado tomando en consideración una serie de postergaciones que debió asumir la agenda política latinoamericana de las mujeres, entre ellas la doble disyuntiva de la militancia (revolución para cambiar el mundo o hacer la revolución de las mujeres), el recorte conceptualista que define una serie de prácticas en tanto "corset ordenador", los allanamientos de la UFA en 1974 y el advenimiento de la tercera ola donde entra en crisis el constructo biologicista masculino/femenino poniendo en evidencia las corporalidades ancladas en un modelo esencialista.

Entre los trabajos más recientes de la crítica son también valiosos los aportes de Valeria González, quien ha articulado una idea que revisa el concepto de creación por criación dando cuenta del legado feminista y aportando nuevas lecturas en torno a este tema. Sin duda quedan muchos aportes por enumerar, pero dado que entendemos los recortes curatoriales como formas de conocimiento estos han sido claves a la hora de establecer la diagramación de *Ellas. Política. Ficción. Creación*.

8 Teresa Riccardi, "Dificultades de la crítica en la década del setenta para hablar de feminismo(s) latinoamericanas. Marie Oresanz y Lea Lublin: dos artistas argentinas en París escribiendo las diferencias", Towards a Third Century of Independence in Latin America. XXX Congreso Internacional LASA 2012 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, San Francisco, California, mayo 23-26, 2012 (on-line)

Escrituras curatoriales

Una primera escritura que surge es la que presenta la práctica curatorial. Las curadoras Florencia Qualina, Mariana Rodríguez Iglesias, Aimé Iglesias Lukin y Marie-Sophie Lemoine reunieron cada una de ellas una serie de artistas para pensar estas directrices conceptuales. En el primer caso, Qualina ensaya en su texto manifiesto la condición de apropiación de la vanguardia por parte de dos artistas argentinas Leila Tschopp y Magdalena Jitrik (primer acto). *Vanguardia/ Caballo de Troya/ América. Una exhibición en tres actos* reescribe de forma consciente y continua la memoria de sus propias genealogías: mostrando, por un lado, el sitio y la pintura-instalación en el espacio escénico de Leila Tschopp (segundo acto) y el lugar de la pintura, la cerámica, el objeto y el retrato político en la obra de Jitrik, por el otro (tercer acto).

Eligiendo como punto de partida un momento histórico que define la contemporaneidad: 1989, la curadora expone a través de producciones visuales una reflexión crítica actual que bucea en el pasado las transformaciones del campo estético-político sufridas durante los neoliberalismos. Usando un gesto paratáctico, nos presenta a las artistas en un tándem que las organiza a partir de una visualidad grave y empoderada, donde las propias obras recuperan otras tantas en momentos epigonales de la historia de la imagen con el fin de establecer lugares contrapuntísticos de enunciación. Mientras Tschopp se vuelca por la simulación y la teatralidad, mostrando la perspectiva clásica de un vanguardista como el propio Antonio Berni hasta los tambores/espectadores/ que simulan los derroteros del precio del barril en las guerras por el petróleo entre Estados Unidos y Medio Oriente. Magdalena Jitrik, revisa las imágenes anarquistas de la FLA⁹, minorías negras e indígenas a través de los retratos de las panteras negras, la bandera de los pueblos y referentes *Sioux*, como también de APPO, la asamblea popular de los pueblos de Oaxaca. A estas se suman pinturas que evocan la historia del siglo XIX y XX donde la artista emplea un lenguaje constructivo y abstracto que nos remiten a las primeras vanguardias rusas. América en este

9 Bajo la sigla FLA, Federación Libertaria Argentina, Magdalena Jitrik realizó hace varios años una pieza legendaria conocida como *Museo Anarquista*. La misma se realizó en la propia sede en 2001. Y conto con una serie de piezas graficas de objetos encontrados, reordenados e intervenidos como si se tratara de un museo. Unos años después, en 20014, esta instalación ingreso al MALBA de la mano de la curaduría de Valeria Gonzalez, en la exhibición *Contemporáneo 4*. La inclusión nuevamente al museo de esta instalación responde a la lectura que nos presenta Qualina de hacer del museo un lugar de resistencia a los mecanismos de cristalización de sentidos que propone muchas veces la institucionalidad.

encuadre queda expuesta para ser apropiada, ¿de qué América se trata? ¿Se refiere a Norteamérica, a Estados Unidos de América, o estamos hablando de un continente?

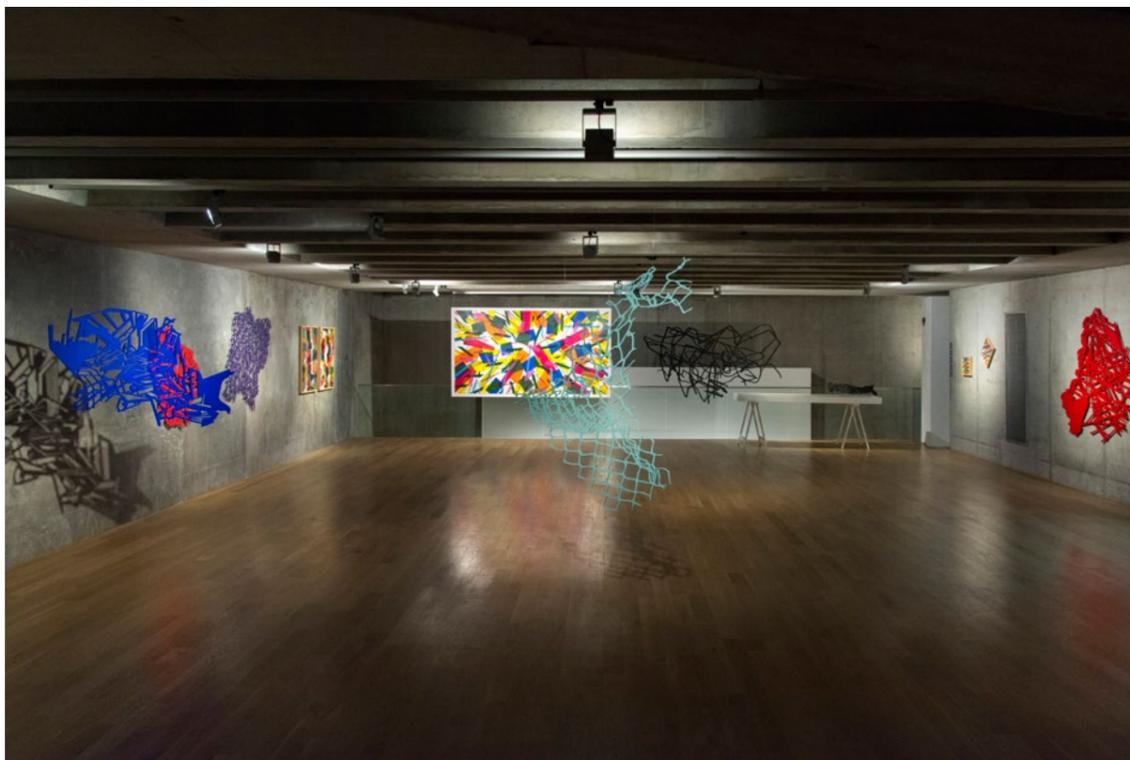
Vista de sala en 1er subsuelo de la exhibición *Vanguardia, Caballo de Troya, América. Una exhibición en tres actos*. con obras de Leila Tschopp.



Por su parte Mariana Rodríguez Iglesias, siguiendo una hipótesis frágil y de escritura subjetiva que nos recuerda la herencia de una narrativa solo señalada por mujeres, la curadora reúne a tres artistas ya reunidas alguna otra vez, bajo el concepto de caída libre que toma de la autora Hito Steyerl. Las obras de Silvia Gurfein, por un lado, las pinturas de Carla Bertone y las piezas caladas de Julia Masvernat, dialogan en el relato curatorial a partir de una ficción que las reúne en la figura del triángulo isósceles. Esta forma le permite a Mariana Rodríguez Iglesias elaborar una teoría de las transposiciones mediales de la abstracción en el presente¹⁰, un ensayo que nos permita

10 Existen diversas transposiciones. Las didácticas, o sea el proceso donde un saber es modificado para actualizar su enseñanza, las transposiciones entendidas como recurso estético donde los artistas reflexionan sobre el desplazamiento de hábitos de visibilidad y una transposición medial que estudia los pasajes de géneros en relación a los medios que las definen y constituyen. Al referirme en la actualidad a la abstracción como una transposición medial intento señalar que la abstracción, no puede ser referida al menos en lo contemporáneo como un estilo correspondiente exclusivamente a la pintura como medio. La arquitectura, el diseño, el cine y la moda han retomado desde inicios del siglo XX esta idea transponiéndola a sus propias esferas de producción y estableciendo un análisis de los propios dispositivos en favor de un pensamiento articulado en la cultura visual.

comprender las rupturas y desvíos que sus obras proponen para pensar la abstracción en un sentido amplio. Ya sea a partir de las formas que la mente elabora a nivel perceptual y cognitivo como aquella otra de la cual se espera hablar: el estilo. Sus obras plantean esa caída libre, aquella que las artistas experimentan frente a un horizonte infinito de posibilidades. Son las formas que no encuentran un límite, un lugar que las estacione, se desbordan de forma contradictoria entre lo que se espera de ellas y el continente que las limita. Si Bertone busca transparencia es precisamente con un elemento que no indica tal cosa. Bertone trabaja con intervalos de color aparentemente calculados a distancias regulares fijas. Sus torres dan cuenta de movimientos que transponen otros sentidos figurados, simbólicos, entre la creación, el cielo y la tierra, constructora de nuevos ciclos. Masvernats siempre ligada al diseño, busca en esta serie de pinturas presentadas en MACBA desligarse de la herencia funcional. Nos presenta sus oficios y sus paletas mediadas por esos otros saberes del cortar, calar, plegar, acumular, yuxtaponer, recortar, y reunir. Su trabajo grupal con *Nocturama*¹¹ nos devuelve la propia instancia de reflexión para con otros, un oficio tan significativo



Vista de sala en 1er subsuelo de la exhibición *Interacciones fundamentales de un cielo estrellado*. con obras de Julia Masvernats.

11 Julia Masvernats fundó el grupo *Nocturama* en el año 2013. En sus palabras "Nocturama es una obra grupal, un espectáculo en continua transformación, en el que sin descartar lo narrativo nos adentramos en paisajes climáticos adaptando nuestras sombras a las distintas superficies, las pantallas, las paredes y el público, que se nos ofrecen en cada ocasión y espacio. Estas variaciones se intensifican con la participación de los distintos músicos invitados que se acoplan al ensamble, reinterprestando y modificando la obra en cada presentación. [...] Un homenaje al teatro de sombras y a los aventureros [...]".

y generoso como el de transmitir esos saberes. Y así vuelve a surgir la pregunta, ¿por qué no entender a este ejercicio como otro gesto en caída libre?

En sus obras Silvia Gurfein escribe y describe otro relato de la pintura. Existe en su obra una pintura subyacente¹² donde la figuración se disuelve por debajo de la línea de flotación que presenta su geometría. La artista nos relata una abstracción frágil transformada en poesías y constelaciones de lo que vemos y lo que no vemos. En la entrada *visibilidad* del Diccionario del Arte de Diana Aizenberg (2001), Silvia Gurfein escribía:

Visibilidad me remite de inmediato a invisibilidad, nunca como en este caso está unida esta palabra a su contrario o más bien complementario. Frontera móvil. Desplazamiento continuo del límite entre visible e invisible. Área de lo visible según las capacidades de ver del sujeto, pasible de ser ampliada o reducida. Noción de que no vemos todo todo el tiempo. Condiciones que permiten ver lo invisible. Instante de la aparición.

*Hoy niebla. Visibilidad reducida. Qué mejor día*¹³.

Y a propósito de lo que es posible observar por debajo de la línea de flotación de los sentidos, cabe destacar la exhibición que Gurfein presentó como curadora en el Fondo Nacional de las Artes en 2015, mayormente compuesta de mujeres titulada *La fuerza débil*. Si bien el texto curatorial no supone una referencia explícita a un arte de mujeres, nos interesa como la autora al hablar de fuerza remite a su condición de desdoblamiento, en tanto "un signo diferente a su propia definición", y continúa: "Débil deja de ser un adjetivo con carga negativa para volverse una calidad, una disposición, una táctica"¹⁴. Tanto la (in)visibilidad como las tácticas, nos remiten a un entramado discursivo de lo femenino que aquí disponibilizamos como lectura, pero también como herramientas conceptuales a partir de la cual observar aquellos lugares de enunciación que revela la artista en su escritura y en su obra.

12 Viviana Usubiaga, *Pintura Subyacente. Meditaciones, evocaciones y variaciones sobre lo pictórico en el arte contemporáneo*, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 17 de mayo al 21 de julio 2006.

13 Diana Aizenberg, *Diccionario de artistas*, Buenos Aires, 2001.

14 **La Fuerza Débil**, (cat exp), Curaduría y texto de Silvia Gurfein. Se realizó en el Fondo Nacional de las Artes entre junio y julio de 2015 y los/las artistas participantes fueron: Cecilia Biagini, Verónica Calfat, Ignacio Fanti, Pachi Giustinian, Mimi Laquidara, Martina Quesada y Agustina Quiles.

Mariana Rodríguez Iglesias no explora directamente esta directriz, sí, en cambio, la dimensión (i)limitada del ojo, las ideas de Gurfein sobre la excavación, la física de las partículas y las teorías cuánticas que subyacen también en su obra. Su familiaridad con la física, la astronomía que median entre el iris de su ojo y las nebulosas nocturnas muestran lo indecible de la noche de su pintura. Subvertir las palabras por las figuraciones es parte del lenguaje que nos propone Gurfein tanto desde su pensamiento abstracto como de su invención.

La hipótesis curatorial de Aimé Iglesias Lukin, la tercera exhibición que se presentó en MACBA, ensaya desde la espacialidad y la materia, en los conceptos de vacío y plenitud, una nueva idea de la inversión de lo frágil en la solidez de las formas orgánicas e inorgánicas de la escultura contemporánea. Tres artistas provenientes de la escultura y la objetualidad, se instalan en el lugar histórico del escultor igualando el trabajoso oficio de crear con metales pesados. Obsesionadas por la materialidad del bronce, el hierro, el latón y diversas estructuras tubulares, las artistas Alicia Peñalba, Noemí Gerstein¹⁵ y Juana Heras Velasco son introducidas históricamente a partir de los ejes figuración-abstracción, con un lenguaje anclado en la modernidad reciente. El acierto de esta selección se debe a que la curadora Iglesias Lukin logra devolvernos el presente de estas representaciones mínimas y monumentales que se esfuerzan por alejarse del pedestal, en contrapunto con seis artistas argentinas contemporáneas que exploran relieves, texturas, superficies y bultos desde lugares conceptuales claramente diferenciados. El contenido y continente de sus formas se hacen valer a partir de narrativas que nos abren diversos mundos. La fragilidad se expone en su contrario, el interés ya no se centra en el oficio como todavía presentaban las artistas modernas sino en la revelación de una idea asociada a su procedimiento y a su espacialidad en el sitio a las excentricidades de la materia, a continuidades y interrupciones.

Es astuto pensar en Irina Kirchuk y en Marcolina Dipierro en una conversación con estas escultoras históricas. Donde el uso de color en su escultura y el empleo del artefacto industrial, a los que recurren habitualmente de modo diverso, nos acercan de cierto modo a la obra de María Juana Heras Velasco. Hay un mundo en Kirchuk que apela a una retórica de la fuerza, que empodera las imágenes resultantes con ironía. En sus obras hay ventiladores apilados sin función alguna, lavarropas desmantelados, tenders a

15 Si bien las piezas seleccionadas para la exhibición por la curadora se enmarcan en un repertorio fundamentalmente abstracto. No podemos dejar de mencionar dos piezas *Madre e Hijo* (1953) y *Maternidad* (1954) de su primera etapa figurativa y que define -tempranamente- su inclusión en el arte de mujeres que recuperan un repertorio netamente femenino.

los que nos es imposible llegar, puertas rebeladas o secadores de pelo *vintage* que hablan con una lámpara, todos ellos mediados por una composición precisa y formal en el espacio. En otros casos apela a un post-minimalismo, intervenido a escala doméstica. En contrapunto con esta línea, las piezas de Elena Dahn buscan organizar el color en la escultura desde el yeso y los materiales siliconados, pero en su caso a partir de expresiones blandas, orgánicas, chorreadas, elásticas en una línea más próxima a lo informal o al *formless*. El objeto se deshace, se derrite en la pared, se alinea en el piso o cuelga de alguna esquina recordándonos una temporalidad inquieta, procesual de presencias significantes y en movimiento lento y perpetuo de transmisión y carga en el material.

Vista de sala en 1er subsuelo de la exhibición Épsilon. Abstracciones descentradas. con obras de Marcolina Dipierro, Silvana Lacarra, entre otras.



Silvana Lacarra, Marcolina Dipierro y Jane Brodie presentan otras operaciones de traslado para crear territorios murales, de relieve, suelo y superficie. Son piezas de contacto, aunque llenas de una visualidad inmaterial. El trabajo de Lacarra busca al espectador de forma cómplice para poder habitar su intimidad cargada de hospitalidad. Los juegos espaciales con materiales efímeros y orgánicos que logra con el cartón, la fórmica y la madera nos llevan a pensar las sutilezas que propone la estilística abstracta, las capas y las mediaciones geométricas interpuestas. El cartón aquel material marginal, de margen, cobra un nuevo lugar afectivo y desde lo compositivo instala otros posibles relatos desclasados. Dipierro, en oposición, navega relieves y texturas impersonales empleando el vidrio y

el acero, o maderas cortadas en ángulos precisos haciéndolo desde una lectura maquinal, libidinal. Esta operación revela una práctica meticulosa que Dipierro elabora durante meses de forma proyectual, renderizando variables constructivas de sus series y diseñando cada una de las piezas que organizan sus ensambles. Entre la línea y plano, Dipierro crea piezas que se vuelcan en lo real al espacio en su dimensión física. En sus instalaciones de muro el color tiene una presencia destacada, como en sus pinturas y gouaches¹⁶, y es así como se verifican los contrastes de opuestos con preferencia por el uso de la línea dura que interpela lo gestual en modo dicotómico.

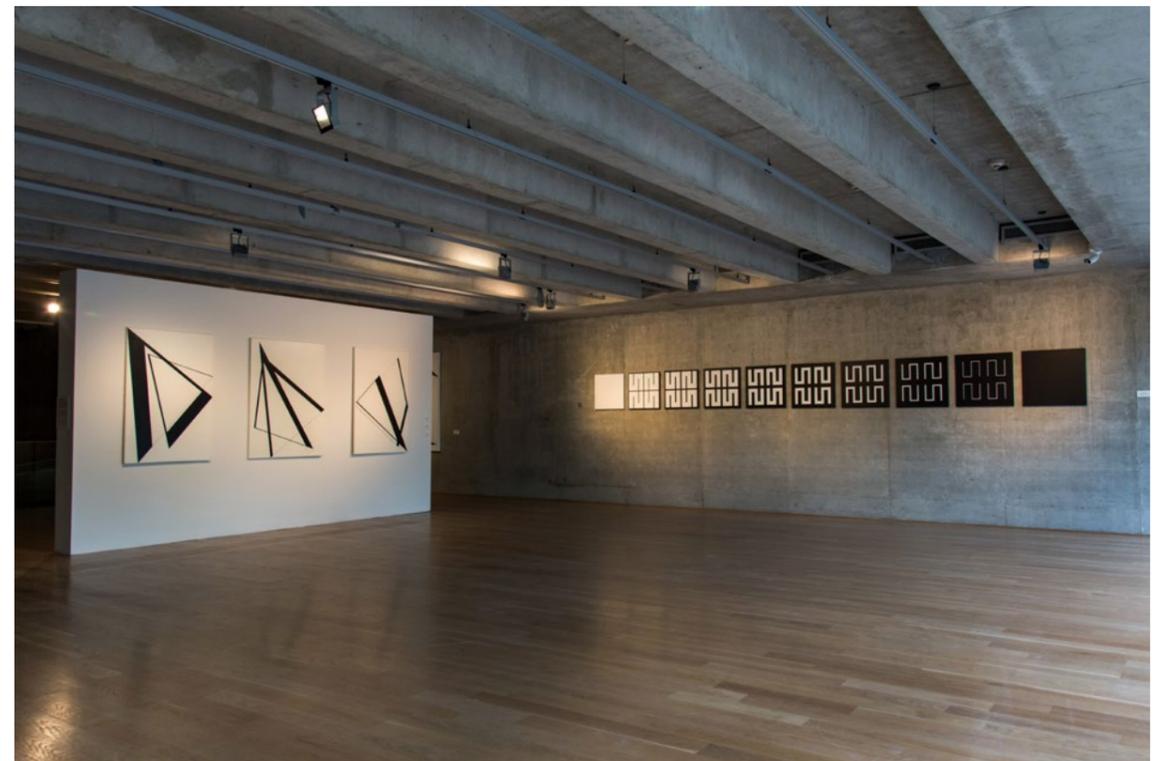
Jane Brodie por su parte asimila a su práctica una gran variedad de materiales que resisten inmutables. La cualidad efímera de sus trabajos encuentra su lugar en las cintas de máquina de escribir, acetatos, papeles de cera, brea y cintas de enmascarar. Como bien menciona Brodie, existe en sus obras una preocupación por la alteración de la materia, una relación sobre los estados de fracaso u error que sufren los mismos, lejos de una preocupación estilística sus piezas son francos indicadores procesuales de una subjetividad que se acerca a una poética del fluir o devenir. Si de materia y cuerpo se trata Dolores Furtado da señales de una fuerte impronta matérica en el uso de volúmenes sólidos de tipo gestual en su escultura. Con modalidad cromática articulada a partir de resinas, sus obras mantienen en muchos casos el registro de bulto apelando a estructuras de apilamiento en su composición. El modelado es central dando una impresión maciza y sensual a la vez.

Finalmente, la propuesta curatorial de Marie-Sophie Lemoine, junto con la invitación a producir una escritura crítica por parte de Domitille d'Orgeval, cobra realidad en *Salón Francés. Una conversación con artistas contemporáneas*. Esta exhibición enlaza, una identidad pasada fuertemente anclada en la histórica participación de las mujeres francesas en los salones y circuitos de arte, con el inicio de la democratización de la crítica y las conversaciones del arte que median entre lo público y lo privado, en torno a la idea artística de creación en nuestro presente. Yendo un poco hacia atrás, mujeres profesionales, escritoras, intelectuales, psicoanalistas o filósofas han elaborado una extensa literatura, que va desde los escritos del segundo sexo de Simone de Beauvoir pasando por las luchas de la igualdad, la resistencia callejera de mayo del '68 con el slogan *la beauté est dans la rue*, las investigaciones sobre la *difference sexuelle*,

16 Véase Teresa Riccardi. "Una mujer línea que usaba el color para engañar a los 'squares'" en *Marcolina Dipierro en Planograf*, (cat.exp), Zavaletalab, 14 de mayo al 6 de junio, 2010.

hasta los significativos aportes en el campo de la discursividad y la visualidad sobre artistas, mujeres y género. En un largo recorrido que va, desde la promoción en la tarea de difundir en Francia y a nivel internacional las vanguardias constructivas y cinéticas de artistas como Martha Boto, Sonia Delaunay, Aurelie Nemours o Geneviève Claisse, de la mano de una gran marchand como Denis René, hasta los trabajos curatoriales de Catherine David en la legendaria Documenta X de Kassel que incluyó a un conjunto de importantes artistas latinoamericanas, como a la próxima curadora de la Bienal de Venecia 2017 Christine Macel, la cuarta curadora en 122 años¹⁷.

Vista de sala en 1er piso de la exhibición *Salón Francés. Una conversación con diez artistas contemporáneas*. con obras de Ode Bertrand y Vera Molnar.



En la actualidad, lo contemporáneo abre un horizonte de trabajo en relación con la intimidad, los medios digitales, la naturaleza humana, la ciencia, la sexualidad, la historia, la abstracción, lo sentimental -por mencionar solo algunas-, y las representaciones que éstas encuentran en diversas culturas curatoriales y las comunidades de artistas. Conversar sobre sus objetos de interés y focalizar la mirada sobre estos acontecimientos y afecciones de modo transversal e intra-generacional, ha sido el principal eje de trabajo curatorial que Marie-Sophie Lemoine ha diseñado certeramente para convocar a nueve reconocidas artistas contemporáneas francesas entre ellas, Tania Mouraud, Vera Molnar,

17 Véase <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-christine-macel-to-direct-the-57th-venice-biennale-its-fourth-woman-curator-in-122-years>. Ultimo ingreso el 04/02/2016.

Cécile Bart, Véronique Joumard, ORLAN, Valérie Belin, Suzanne Lafont, Ode Bertrand y Geneviève Claisse.

Durante los años sesenta hasta bien entrados los setenta surge en Francia una serie de reflexiones artísticas en relación a los medios de comunicación, la cibernética, el video, así como las discusiones vinculadas a las teorías de lo social en la era de la información. Pocas fueron las mujeres que participaron en la creación de obras experimentales operadas por medios electrónicos o crearon a partir del uso del lenguaje de las computadoras. Vera Molnar fue sin duda una de esas figuras donde palabras tales como *feedback* o sistema cobraban vida mediante patrones de repetición que usaban a la geometría y la escritura abstracta como punto de partida en un extenso horizonte de posibilidades mediales. La pieza instalativa que aquí presentamos *Trapèzes penchés à droite* 1987-88 / 2009 es un trabajo procesual presentado por primera vez en París en 1958 que tuvo como punto de partida un collage sobre papel. También Ode Bertrand y Geneviève Claisse desde perspectivas diferentes supieron atravesar las distinciones de la abstracción formal. Mientras Ode Bertrand, artista abstracta y discípula fiel de Aurélie Nemours¹⁸, busca un camino donde la pintura se organiza a partir de estructuras signos y directrices que actualmente se destacan por el empleo de una geometría monocroma de bordes netos y rectos, Geneviève Claisse¹⁹ crea desde mediados de los 60, un lenguaje abstracto donde el círculo cobra protagonismo al enmarcarse en diversos planos de color y otras formas geométricas secundarias, que consecuentemente disparan juegos ópticos de interacción cromática visibles en la pieza de la colección permanente MACBA, *Che* de 1967. Una apuesta de abstracción pos-geométrica más reciente logra establecer continuidades con estas artistas en el trabajo de Cécile Bart donde pantallas y telas translucidas sugieren una espacialidad que dialoga con propuestas formales de tipo *site-specific*.

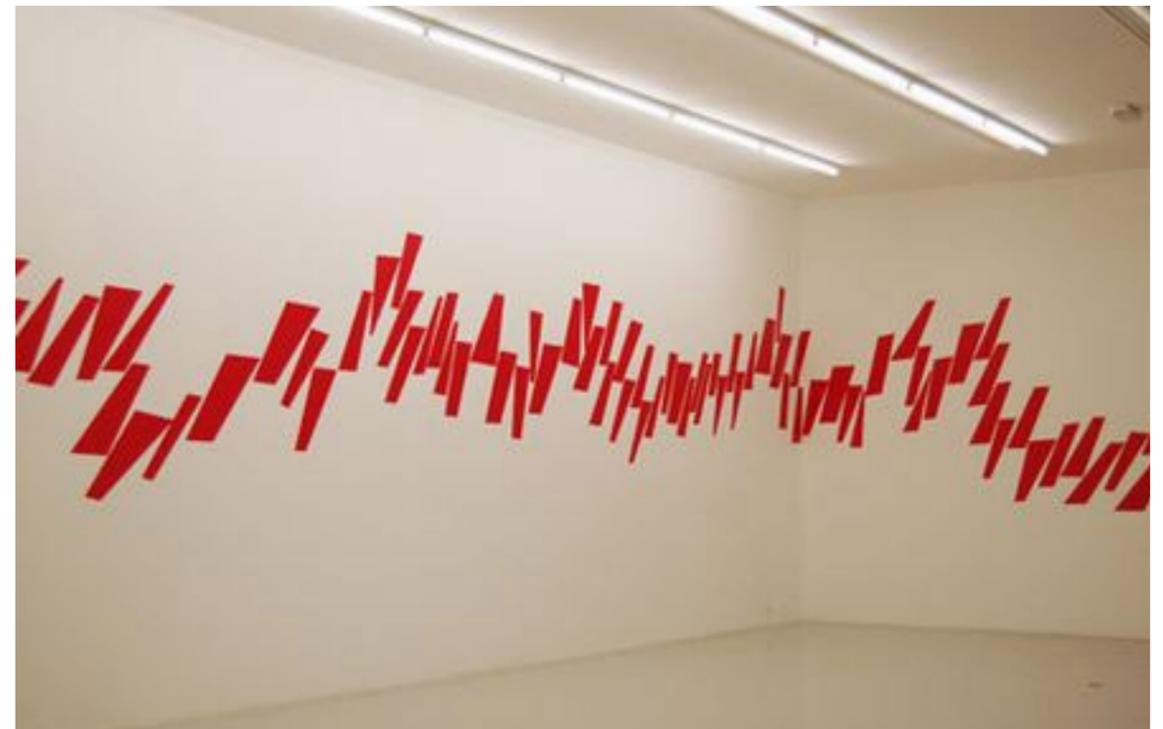
El estallido de obras efímeras y experimentales en la década del sesenta con el *flower-power* y hacia fin de la década coincidente con en el mayo francés, celebraron la subjetividad de cuerpos en movimientos, activando al espectador como un nuevo apéndice participativo en el arte y en la política. En este contexto la pintura gestual, los happenings, el cinetismo y las acciones

18 Véase <http://www.macba.com.ar/coleccion/obras/415-carcassonne-iii?highlight=WyJuZWlvdXJzI10=>. Ultimo ingreso el 04/02/2016.

19 La artista posee una larga trayectoria en la escena abstracta francesa. Claisse integró el legendario grupo fundado en París por Vantongerloo y Auguste Herbin, "Abstracción-Creación" entre 1931-1938, que surge como respuesta al surrealismo, abogando por un arte no figurativo y por la libertad de creación a favor de la abstracción.

colaborativas y solidarias se vuelven el caldo de cultivo para el minimalismo, el arte conceptual y la performance que lograría -entrados los setenta- una migración interdisciplinaria del teatro a las artes visuales para finalmente ingresar a la academia universitaria suscitando debates entre la nueva izquierda y los artistas emergentes. A esto se sumarán circuitos culturales alternativos al museo, y nuevos medios de registro de estos activismos y experiencias. La performance cobra significancia presentándose, ya sea como desdoblamiento del evento o la acción que se realizaba en vivo, o a partir de actos fotográficos -hoy entendido como foto-performance- que permitían a los performers trabajar sin público en sus estudios. Artistas como los Beatles creaban por esos mismos años su álbum *Revolver* encerrándose en los estudios de Abbey Road.

Vera Molnar, *Trapèzes penchés à droite*, 1987-88 / 2009, Metz, obra site specific, mural adhesivo, 450 x 305 cm, Producción Frac Lorraine



Es a este contexto efervescente de la performance al que se suman las reflexiones de género en el arte. En un primer momento apelando a los cuestionamientos de igualdad de género, discutiendo los ideales de belleza femenina impuesto por los cánones masculinos, o realizando exhibiciones asociadas a las mujeres, las mitologías de la creación y la maternidad. Seguirán las reflexiones psicoanalíticas y los debates post-estructuralistas, distinguiéndose entre ellas, a partir de la escritura y diferencia sexual femenina, la identidad de género, activando diversas luchas transversales por una participación mayor y equitativa en el campo de legitimación artístico. ORLAN es sin duda, hija directa y artista legítima de esta experiencia,

y sus producciones fotográficas se encuentran en este enclave. En sus performances la teatralidad de la pose y su apropiación narcisista de la iconografía cristiana devela los misticismos barrocos desde una posición carnal y profana. El placer del cuerpo sexuado de la mujer, imagen anatema, se convierte en las representaciones de ORLAN en una forma de desplazar la mirada religiosa por una mirada psicoanalítica secularizada por las lecturas de género. Su arte carnal aparece también en mutaciones posteriores que atraviesa su rostro y su cuerpo, en el quirófano y en la imagen digital, articulando una nueva reflexión en otro género: el autorretrato.

Como refiere Domitille d' Orgeval, Valérie Belin en sus fotografías elabora una estética del artificio donde los sujetos representados ya no remiten a una identidad definida, sino a clichés, estereotipos que la artista se dedica a deconstruir creando una perturbación que cuestiona su evidencia. Así, tras un enfoque minimalista y conceptual de la fotografía, que continúa marcando su producción, Valérie Belin en 2003 presentó su serie *Mannequins*, cuyas bellezas puramente plásticas encarnan esta lógica de consumo objetivizante por excelencia. Progresivamente, el lenguaje plástico de Valérie Belin se desborda hacia una mayor complejidad, jugando con la sobreimpresión de imágenes surgidas de universos antagónicos. La serie de las *Brides* (2012) se basa en la superposición de figuras de novias presentadas en sus trajes tradicionales y de elementos urbanos tales como vidrieras de *sex shops* o de lugares de comida rápida.

Hacia los ochenta y entrados los años noventa la selección escogida expone además de las obras de ORLAN la obra de las artistas Véronique Joumard quien se mueve en una investigación que media entre la fotografía y el terreno objetual de la instalación. Sus series de piezas lumínicas y de superficies reflectantes vuelven protagonista las formas instalativas como medio específico para recurrir al extrañamiento. Sus piezas asombran y provocan a la imaginación. Sus propuestas relatan el mundo de presencias inquietantes²⁰ que viven entre la luz y la oscuridad, entre lo real y aquello que soñamos, con una fuerte impronta post minimal.

Finalmente, Tania Mouraud, y Suzanne Lafont nos presentan investigaciones contemporáneas que reflexionan sobre el tiempo, la naturaleza humana y la ficción. Desde aquellas piezas

20 Line Herbert-Arnaud, *Véronique Joumard - Entre impermanence et irréalité*, 2010. En el texto Line Herbert-Arnaud describe su obra del siguiente modo: «*Sculpture dynamique, son travail est aussi le lieu du jeu des apparitions spectrales, des présences éphémères et fugaces rendues visibles dans ses peintures thermosensibles et photosensibles, ses miroirs, ses surfaces réfléchissantes détournées de leur usage habituel, ainsi que dans ses installations lumineuses ou ses photographies.*»

introspectivas en los años 70 como *Initiation Room* hasta obras más recientes como *La Fabrique*, Tania Mouraud ha explorado el documental, lo sonoro y las formas que implican la relación humana y el trabajo, la ciudad, y sus dimensiones sociales a partir de diversos medios, instalación, fotografía, arte público y video proyecciones. En sus trabajos, la artista presenta video instalaciones de gran escala donde indaga las políticas de la memoria y la persistencia de la guerra²¹. En *ReYistoW*²², una instalación y video proyección sonorizada en vivo presentada en la exhibición *WW Art Femmes et Genre*²³, la artista recopila una serie de imágenes provenientes de internet que hacen reflexionar a los espectadores diversos aspectos sobre la historia política de oriente y occidente después de la guerra fría.

Marie-Sophie Lemoine siguiendo líneas de reflexión curatorial presenta el trabajo fotográfico de Suzanne Lafont sumergiendo al espectador en universos que no cesan de señalar el apego de la artista al lenguaje y a la ficción. Como menciona d'Orgeval, su obra, "abreva en diversas fuentes: el cine, el teatro, pasando por la fotografía y la literatura" ámbitos en los cuales Lafont encuentra "el material necesario para la elaboración de relatos cuyas contextualizaciones, siempre cambiantes, constituyen propuestas abiertas, sin cierre ni conclusión" y continua:

*Interrogándose sobre los diferentes modos de comprensión del mundo, la artista, más que partir de conceptos o de ideas, recurre a los clásicos, se apropia de ellos y los adapta en una versión más moderna, con una nueva mirada.*²⁴

21 *J'entends les trains depuis toujours / Sigo escuchando los trenes para siempre*, video instalación de Tania Mouraud que explora las políticas de la memoria y la persistencia de la guerra, presentada en Slought Foundation, marzo de 2011.

22 *ReYIsTow*, video creación e improvisación de sonido en vivo, Théâtre du grand marché, St Denis, La Réunion, 2013.

23 Esta exhibición *Women War, Art Femmes et Genre*, realizada en la Maison des Arts Plastiques, Rosa Bonheur, Chevilly, La curadora reunió a una serie de artistas que tematizan aspectos de la participación de las mujeres en la guerra, desde una visión que descoloniza la lectura patriarcal sobre la guerra.

24 Domitille, d' Orgeval, "M. C. B. M. O. L. B. T. J. B. Una mirada sobre la escena artística femenina francesa actual" en *Ellas*, Buenos Aires, MACBA ediciones, 2017, p. 150.



Focalizaciones

Centrada en la preocupación de la imagen, y sus dispositivos, otra línea estética, en este caso de investigaciones fotográficas y de video realizadas por mujeres se integra al eje curatorial *Ellas. Política, ficción y creación* que se presentó en MACBA durante 2016. Romina Resuche, invitada a pensar sobre estas seis artistas y fotógrafas, nos delinea un conjunto de reflexiones que interpelan cuestiones de género desde los procedimientos y procesos que implican en su hacer las fotografías elegidas, a propósito, escribe:

*Todas estas artistas, de un modo u otro ponen el cuerpo. Quizás como prueba de resistencia, para la representación y la acción o como revelación de un mundo. El cuerpo presente, la corporeidad, el cuerpo puesto a prueba, involucrado, aunque desde la obra no se lo muestre, no se lo mire*²⁵.

Con estas palabras Resuche nos acerca de forma indicial al corpus de trabajos de Adriana Lestido, Vivian Galbán, Pilar Albarracín, Leticia el Halli Obeid, Rosana Simonassi y Analía Segal. En este marco Adriana Lestido exhibió en *Algunas chicas* una selección de fotografías de las series realizadas entre los 80 y 90, Hospital Infanto-Juvenil, Madres Adolescentes, Madres e Hijas y algunas piezas inéditas de la serie de Mujeres Presas. La selección realizada responde a las lecturas de géneros que se iniciaban en el campo artístico en la década del 90 en la Argentina donde el arte y la fotografía focalizaba en cuestiones de género en un contexto de apertura en la transición pos-dictatorial en nuestro país. Esta relectura intenta posicionar una objetividad real y formalista del retrato, en cuyos márgenes se observa un entorno vulnerable y fragilizado. Por un lado, el lugar que ocupa la maternidad y la identidad de género: mujer-madre-compañera en el seno de las instituciones carcelarias y hospitalarias, en un contexto histórico traumatizado. Revisando esta selección Lestido repiensa la condición documental -desde una perspectiva feminista- mostrando una mirada entrenada en la imagen fotográfica en tanto *corpus* de artista.

En esta selección hay dos cuerpos más que cobran presencia a través de la foto-performance y el video. La artista andaluza Pilar Albarracín y el trabajo de la artista Rosana Simonassi. Si el trabajo de Simonassi usa su propio cuerpo en la performance como simulacro de un autorretrato lo hace para ambigüar su

25 Romina Resuche, "Revelación de un mundo", en *Ellas*, Buenos Aires, MACBA ediciones, 2017, p. 164.

identidad con lo representado tratando como tema la muerte y lo remanente. Usa imágenes altamente codificadas tomadas de los medios gráficos que aluden: al femicidio, la violencia de género o a los escenarios y paisajes de esos eventos aterradores. Contrario a este procedimiento, las fotografías y videos de Pilar Albarracín buscan a través de su identidad ficcionada hablar de representaciones sociales, impuestas y codificadas, que esconden las tragedias de un pasado español falangista y dictatorial, como las fantasías y sueños revelados a partir de una mirada inteligente y activa de la condición política y amorosa de la mujer andaluza. Mientras Simonassi se aleja de los feminismos para indagar la imagen de la muerte, Albarracín los abraza, arriesgando y poniendo el cuerpo en su condición de artista a lo largo de su reconocida trayectoria internacional.

Es entre el paisaje decimonónico y el nacimiento de los dispositivos fotográficos donde ubicamos la imagen de Vivian Galbán. Apasionada por el encantamiento de la imagen furtiva que queda anudada en un soporte, en tanto impresión de luz emulsionada, Galbán redobla su apuesta contemporánea usando técnicas antiguas de colodión húmedo. El método de colodión húmedo nos remite al oficio de un protocolo delicado, cuyo soporte, la placa de vidrio debe, por un lado, permanecer humectada durante todo el proceso de la toma y revelado, al tiempo que puede sufrir daños, quebraduras, marcas y ralladuras muy fácilmente antes de su fijado. Próximo al ambrotipo, Galbán captura un paisaje y emplea un negativo que positiva sobre fondo negro, pero a diferencia del anterior imposibilita su reproductibilidad, aquella que antaño desplazaba al daguerrotipo por sus costos y popularidad y que luego de 1880 con la aparición de las placas secas, se eternizaba popularmente en los talleres de artes gráficas. Cuestionando las condiciones específicas de la imagen fotográfica y dissociándola de su reproductibilidad es el modo que elige Galbán para reflexionar sobre la contemporaneidad de la misma.

Mirar una obra, leer un libro, ver una película, escribir una carta, son alguno de los tópicos que configuran el universo autobiográfico y sentimental que expone Leticia Obeid sobre la intimidad del pensamiento femenino. La subjetividad y performatividad de los género(s) se instalan en el melodrama, y en el comentario, o en ese pequeño diálogo interior que nos habilitan los modos recursivos de la literatura y el cine. Obeid en su serie de fotografías, nos expone a nuestra propia reflexión, a los fantasmas de nuestras voces internas, a aquello que anida en lo más profundo de nuestra existencia. Se trata de una reflexión con el autor, con la artista, con el pensamiento fragmentario y ralentado que configura el sedimento de nuestra memoria y de nuestras fantasías²⁶.

En el video *Fantasma* que dió título a la muestra de Obeid, la autora se basa en tres breves escenas típicas del cine de Hollywood para crear una alegoría fantasmagórica donde las huellas del paraíso de los astros parecen detenerse en un objeto cuyo destello responde a una expresión mínima, banal, irredenta. La estrella Katherine Hepburn se reencuentra a sí misma como actriz en un protagónico femenino luego de una ausencia en la pantalla gigante debida a haber sido considerada un "veneno para la taquilla". Hepburn compra los derechos del guión de esta película y negocia su rol, junto a los varones favoritos de Hollywood. La selección editada por Obeid en una construcción narrativa nos devuelve una imagen astuta de la diva por fuera de la mirada canónica del *star-system*. En *Jano & Marcel* la presencia de otra mujer (se sospecha que fue modelada según María Martins, amante de Marcel Duchamp) se adivina en la desarticulación de un cuerpo que queda oculto detrás de una puerta, observado por varios ojos

26 Laura Isola, "Presencias de otra dimensión", *Perfil*, sección Cultura, 4/9/2016. Último ingreso <http://www.perfil.com/cultura/presencias-de-otra-dimension.phtml>, 15/9/2016.



Vista de sala en 1er piso de la exhibición *Fantasma*. con obras de Leticia Obeid.

erotizados: el retínico de Duchamp y el sentimental de Obeid. Mientras Duchamp nos explica que la erótica responde a la libido pulsional que media entre géneros, Obeid describe la escena como la interrupción en el goce de un cuerpo sin rostro, uno femenino, desarmado ante la mirada de un espectador.

Una vez más mujeres habitan distintas temporalidades y territorios de lo doméstico. Relatan a través de sus voces, bilingües, preguntas a las que la imagen del video de la artista y diseñadora Analía Segal responde como telón de fondo de la transformación de una sexualidad e identidad femenina. Un empapelado que decora los muros muestra también la condición del que emigra, del que va de una tierra a otra, buscando un hogar. Como plantea Graciela Taquini, en *Inland II/El interior*, recientemente adquirida por la colección MACBA, el *background* es importante, su vida en Buenos Aires, en Nueva York, el tránsito de las lenguas, lo constructivo y lo deconstructivo y sus "estados de hiperatención a la escucha" del otro configuran los elementos centrales en su obra. En este sentido la respuesta formal del hogar desde una perspectiva de género es traducida por la autora del siguiente modo:

La obra es una proyección de pared sobre pared, como una puesta en escena de la realidad/ficción, un escenario doméstico. Visualmente el plano de una pared domina la pantalla todo el tiempo. Resulta significativo que la raíz de la palabra "pared" sea la misma que la de la palabra "padre". Planimetría, abstracción, volúmenes o diseño son aparentes. El muro es un escenario proteico, que se desarrolla en una prodigiosa mutación. Empapelados victorianos se van trasmutando de lo decorativo lo narrativo no lineal, internándose en las profundidades de lo conceptual. Pared casa. Pared tajeada, pared vagina, chorreados de pared menstrual, reglas, que sugieren la transformación de niña en mujer. Pero Segal va más allá del obvio discurso de género para minar cualquier autoritarismo. Se intuye la referencia a la historia de la sexualidad, así como a vigilar y castigar: unos barrotes evocan cárceles, tal vez manicomios, o al menos un lugar para la histeria. Pared libro, pared página, vuelta a lo doméstico en una especie de eterno retorno²⁷.

27 Graciela Taquini, *Inland/El interior. Reflexiones desde el abismo*. Véase www.analiasegal.com Último ingreso 20/09/2016.

Conclusiones

Enfrentarse a los lugares comunes que constriñen y oprimen el sentido de las fuerzas femeninas es donde se hace consciente la interpelación constante que ellas mismas apropian y subvierten para hacer estallar los múltiples sentidos que intervienen en la apelación al género. Así es como se activa la ficción, la política y la creación en sus prácticas y se desmonta la expresión infeliz de la débil transformando simbólicamente su espacio de acción en una trama visible y potente. Fueron las artistas, las fotógrafas, las escritoras, las curadoras, y las mujeres las que produjeron este eje curatorial anual *Ellas. Política, ficción y Creación* presentado en MACBA durante el año 2016. Fueron ellas quienes discutieron diversas estéticas de traslado y sus respectivas tácticas enunciativas a través de sus obras, escritos, fotografías, imágenes e ideas. El nudo articulado entre la ficción, la política y la creación son terrenos abordados de un modo que desacraliza y desafía los espacios de autoridad desde una *diferencia* sensible y material. En la ficción en tanto modos posibles de la subjetividad que incluyen un relato de lo verosímil, ellas se desplazan para encaminarse como autoras. La política como actos de apropiación y empoderamiento desnudan momentos de la Historia y de sus historias, y la creación se vuelve imagen de una proyección inconsciente, una revelación futura. Entonces, si es posible imaginarlas en estas tareas, podríamos realmente argumentar que son ¿frágiles?



Pilar Albarracín, *Mentira No. 9*, de la serie 300 mentiras, 2009

GOLPE Y MELANCOLÍA

ensayo y curaduría

Florencia Qualina

artistas

Magdalena Jitrik

Leila Tschopp

**Todo lo que mueve a los hombres tiene que
pasar necesariamente por sus cabezas.
Friedrich Engels**

Remoción del monumento a Lenin, Berlín,
Noviembre 1991. DPA/AFP/ File Andreas Altwein



1989 marca en el calendario de la Historia la fecha del derrumbe del muro de Berlín, y con él, siguiendo un efecto dominó, la aceleración de la caída del bloque comunista de Europa Oriental y la Unión Soviética. El físico Tim Berners-Lee había trazado, algunos meses antes, los primeros esbozos del código www., dando inicio a la revolución más silenciosa, cotidiana y sostenida que la humanidad ha vivido en su historia.

Junto a la caída del comunismo se aceleraba la noción de un mundo conectado a través de los medios de comunicación, capaces de transmitir en directo el juicio y el fusilamiento del entonces presidente de Rumania, Nicolae Ceaușescu, y su esposa, los abrazos eufóricos entre alemanes del Este y el Oeste, las imágenes de los tanques del ejército chino embistiendo a los manifestantes en la plaza Tiananmen, o de emitir en tiempo real por CNN, poco después, la Guerra del Golfo, cuando el eje del mal se desplazó rápidamente desde el bloque comunista hacia Medio Oriente.

La geopolítica latinoamericana terminaría la década del 80 y comenzaría la siguiente virando hacia el neoliberalismo, de acuerdo con las regulaciones económicas salidas del Consenso de Washington. En la Argentina, Carlos S. Menem inició prematuramente su mandato el 8 de julio de 1989, después de la explosiva crisis hiperinflacionaria que precipitó el final de la presidencia de Raúl Alfonsín. El nuevo gobierno comenzó un veloz proceso de privatizaciones de las empresas nacionales, cediendo el gestionamiento y lucro de los servicios de agua, gas, luz, explotación petrolera, transporte ferroviario y aéreo, así como los de telecomunicaciones, a capitales privados. La apertura de las exportaciones, la desregulación de los mercados laborales y el endeudamiento con entidades financieras internacionales como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial marcarían el rumbo económico del período 1989-2001.

En el campo artístico local, 1989 también lleva inscrito un signo fundacional, con el inicio de la labor curatorial de Jorge Gumier Maier en la entonces recientemente inaugurada sala de artes visuales del Centro Cultural Rojas. Un espacio en el que el curador se proponía dar visibilidad a "esas cosas que me habían fascinado en casa de amigos y conocidos, o que nos habían asombrado cuando junto a Pablo Suárez y Roberto Jacoby nos topábamos con ellas, malamente exhibidas, en algún bar o discoteca".¹

El Rojas presenta Algunos Artistas Centro Cultural Recoleta, Junín 1930 del 26 de agosto al 6 de septiembre, 1993. Diseño: Gumier Maier



1 Gumier Maier, Jorge, *El tao del arte*, Centro Cultural Recoleta, 1997.

El 13 de julio de ese año, Liliana Maresca abrió la programación del Rojas con la instalación *Lo que el viento se llevó*, "un conjunto de esqueletos de sillas y sombrillas oxidadas, dispuestas como en una terraza, de aspecto escalofriante".²

Algunos meses más tarde, Magdalena Jitrik tendría en las mismas salas su primera exhibición individual, *Pinturas 1990*. Leyéndolo retrospectivamente, podemos rastrear en su austeridad y aspereza no solo la fecha que indicaba una cosecha pictórica anual, sino una marca, una atmósfera de modificación radical de todas las formas políticas conocidas hasta entonces, un *punctum*.

1990 es la cristalización de una fuerza histórica, la del capitalismo triunfante en su fase maníaca, capaz de pronunciar en la voz de sus exégetas que el *fin de la historia* había llegado.

En términos micropolíticos, también significa la cristalización de unas nuevas formas de producción, circulación y legitimación artísticas concebidas en el *underground* desde mediados de la década del 80 y desplazadas hacia su institucionalización en galerías, colecciones y museos en los años venideros.

2 Gumier Maier, Jorge, texto mecanografiado fechado en julio de 1993. Archivo Magdalena Jitrik.

Es entre estos movimientos macro y micropolíticos donde dialécticamente opera la obra de Magdalena Jitrik, que emerge al mismo tiempo que el capitalismo global, cuando éste se configura como el sistema político-económico hegemónico, que es también el momento en que los sistemas socialistas colapsan en el plano concreto de la geopolítica. Sin embargo, la apropiación del pensamiento de izquierda que Jitrik realiza no se enfoca en dicho terreno específico, sino en el legado del amplio espectro del pensamiento de izquierda, que es una fuerza indisociable de la inteligencia crítica en cualquier esfera de producción simbólica.

Es en ese vasto imaginario ideológico configurado por mitos y símbolos de resistencia -los Black Panthers, Salvador Allende, Víctor Polay, los miembros del Sonderkommando en el campo de concentración de Auschwitz- y en el horizonte visual del siglo XX, con sus vanguardias y manifiestos, con sus batallas ganadas y perdidas, donde se afirmará el trabajo de Jitrik a partir de entonces.



Magdalena Jitrik, *Allende*, 2001. Óleo sobre tela 25 x 39 cm.

A mediados de la década del 90 Jitrik comienza a trabajar en los archivos de la Federación Libertaria Argentina, un centro comunitario de estudios anarquistas radicado en el barrio de Constitución de Buenos Aires. De la prolongada convivencia entre la artista y el material de la casa de la calle Brasil surgirá no solo una exhibición titulada *Ensayo para un museo libertario* (2000), sino también un método de trabajo consistente en buscar en fuentes gráficas y textuales disparadores para la realización de obras y titular las exhibiciones.

A partir de ese momento, sus exposiciones se llamarán *Revueltas* (1997), *Desobediencia* (1999), *Socialista* (2001), *Fondo de huelga* (2007), *Red de espionaje* (2009), *La linterna internacional* (2012), *El fin, el principio* (2013); ellas anclan en la relación entre título e imágenes una dialéctica de producción y montaje, una restitución de la raigambre fundamentalmente política de las primeras vanguardias.

El sonido de aquellas palabras, con sus respectivas cargas ideológicas, devuelve a la contemporaneidad aspectos inconvenientemente desvanecidos en el transcurso de las reapropiaciones y citas, del uso formal del lenguaje de las vanguardias históricas, transformado en autorreferencialidad y solipsismo, para devolverlo a cierta matriz originaria, la de los proyectos utópicos y el conflicto.

Es oportuno entonces pensar este aspecto en la obra de Jitrik a la luz del planteo que Didi-Huberman hace en torno a Walter Benjamin en su artículo "El autor como productor":

Para Benjamin, frente a las tesis del realismo socialista, la política en el arte no tiene que ver en absoluto con los contenidos de las obras. Hacer política, cuando se es un artista, significa ocupar cierta posición en el dispositivo canónico de la estética, que es el dispositivo forma-contenido. Esto quiere decir que hay que trabajar tanto sobre la forma como sobre el contenido.

Benjamin dice explícitamente que el fotógrafo es responsable de la leyenda al pie de sus fotografías y, por tanto, ha de ser también escritor, ha de ser capaz de componer unas palabras que no dejen a su fotografía aislada en el ámbito de lo visual.³

3 Didi-Huberman, Georges, "La exposición como máquina de guerra", conferencia en el marco de la exhibición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, en 2010, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Unica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem colleções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappã mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechizados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteirqs. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7



Desenho de Tarella 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Abstracción. Antropofagia

Las múltiples identidades del arte latinoamericano desde la década del 20 se inscriben dentro de un extenso mapa de circulación de agentes, surcos abiertos entre viajes realizados por artistas a Europa y Estados Unidos, en la incorporación de los lenguajes de las vanguardias atravesados por particularidades, regionalismos, localismos. También por la configuración de aquello entendido por modernidad, no como una transcripción literal de formas geométricas u ondulantes, de lienzos monocromos y de collages, sino como una trama compleja de apropiaciones visuales y de posicionamientos ideológicos, en la organización de una práctica estética junto a una praxis política, en la revelación de descubrirse "latinoamericano" estando en París.

Hacia finales de la década del 50, en un contexto político atento a las posibles consecuencias de una irradiación del comunismo en Latinoamérica como resultado de la Revolución Cubana, desde Estados Unidos se impulsó la creación de instituciones a lo largo del continente para favorecer los intercambios culturales Norte-Sur.

Agentes culturales en tránsito -artistas, curadores, críticos-, traducciones de libros, programas de becas de intercambio y premios fueron algunas de las estrategias implementadas en dicho contexto. En el campo de la estética, la abstracción se erigía como la vía privilegiada y el pasaporte para la libre circulación de imágenes entre Estados. La abstracción, en sus variables geométrica o informalista, borraba, en principio, todo signo distintivo de particularidades, de referencias a una sociedad dada. Como apunta Andrea Giunta:

En la escena de posguerra, el término "internacionalismo", más que intercambio, significó el éxito de un modelo estético sobre otro y este modelo estuvo representado, fundamentalmente, por el arte abstracto, al cual se entendía como el antagónico absoluto del realismo socialista. Abstracción y "libertad" fueron palabras que en el espacio artístico formaron parte de una misma formación discursiva. La promoción de la abstracción, por otra parte, estaba en colisión con la escuela más fuerte del arte latinoamericano, el muralismo mexicano. La sorpresa frente a las exhibiciones que mostraban el arte latinoamericano se basaba, precisamente, en que ya no eran expresiones indigenistas o nacionalistas. Gómez Sicre [director de la sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA)] afirmaba que, por el contrario, América Latina utilizaba ahora "el lenguaje internacional del arte tanto como éste [era] usado en los Estados Unidos".⁴

El *internacionalismo* de la década del 60 estableció un paradigma no por su prolongación temporal, sino por el modo en el que una profusa red de agentes exteriores e interiores a los campos culturales locales intervinieron decididamente en la construcción y legitimación de determinadas estéticas, y por establecer en el uso de códigos visuales inscripciones culturales que ordenan la lógica centro-periferia. Una de las cuestiones esenciales que el internacionalismo contenía era la expansión de una estética homogénea, que en su desmarcación de cualquier regionalismo estaría accediendo a un escenario mayor: las capitales del arte occidental, París, Londres, Nueva York.

Es necesario volver entonces al año cero del Nuevo Orden Mundial, 1989.

A partir de entonces comienzan a proliferar sistemas de bienales alrededor del mundo, dislocando la centralidad que hasta entonces habían tenido los ejes Nueva York-París.⁵ Las bienales de La Habana, Dakar (1989), Johannesburgo y Gwanju (1995) son algunos de los casos ejemplares que se encargaron de enfocar sus agendas en torno a la visibilización de artistas provenientes de escenas marginales -África, Asia, América Latina-, y de poner en circulación imágenes y discursos que, al mismo tiempo que abordan temáticas locales, son materializados formalmente dentro de un lenguaje generalmente concentrado en el neoconceptualismo, el video y las instalaciones.

Las bienales, desde mediados de la década del 90, han tipificado y modelado los códigos visuales de circulación global, a la vez que sus programas curatoriales se han encargado de señalar en el multiculturalismo los puntos críticos en la era global: tensiones étnicas, conflictos religiosos, deterioro ecológico.

Otro aspecto distintivo en el escenario global es la estandarización de los sistemas de residencias como espacios internacionales de desplazamiento. A partir de los *studio-visits*, que promueven el contacto entre artistas, curadores, investigadores y galeristas, la producción de saberes y la capitalización de estancias en espacios foráneos se han convertido, en el transcurso del último

4 Giunta, Andrea, "El 'triumfo' de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta", en *Imán*, Nueva York - Buenos Aires, Fundación PROA, 2010.

5 Birnbaum, Daniel, "After Babel / Poetry will be made by all! / 89plus". (Disponible en <http://www.modernamuseet.se/en/Stockholm/Exhibitions/2015/After-Babel/Daniel-Birnbaum-about-the-exhibition/>).

cuarto de siglo, en el protocolo de acción para cualquier agente artístico con aspiraciones de circulación internacional.

Entre el nomadismo, la autogestión y cierto disciplinamiento estético necesario para ser legible en contextos diversos, podríamos trazar algunos de los rasgos propios de la cartografía contemporánea.

Si la abstracción fue uno de los ejes característicos de la modernidad internacionalista de las décadas del 50 y el 60, en el viraje conceptualista de los 70 se incorpora como *lingua franca* en los escenarios internacionales para los artistas latinoamericanos. Las estéticas hegemónicas en la era global encuentran en el neoconceptualismo, la instalación *site-specific*, el videoarte, su glosario definitivo.

La obra de Leila Tschopp se inscribe en la pintura, en torno a la tensión entre figuración y abstracción, al desarrollo de espacios escenográficos que dialogan con géneros como el paisaje y el retrato en formatos que van desde la monumentalidad a las intervenciones *site-specific*.

En el formalismo de Tschopp y la circulación de su trabajo en residencias en Estados Unidos, Alemania y México, en galerías e instituciones en San Pablo, Santa Cruz de la Sierra, París, México D.F., Buenos Aires o en publicaciones como *100 Painters of Tomorrow*, aparece en principio un supuesto: el diseño de una carrera internacional y la construcción de una pintura contemporánea factible de circular en múltiples canales.



Magdalena Jitrik, *Sin título n 6*, 2013, Óleo sobre lienzo 40 x 60 cm.

Tschopp ha desarrollado sostenidamente una imagen construida a partir del estudio de un amplio espectro de pinturas: desde De Chirico hasta Hélio Oiticica, y desde Piero della Francesca, pasando por el legado de la Bauhaus, hasta Berni, Spilimbergo y Siqueiros, el rango analítico es transversal y enfocado en la pintura como acto en sí mismo.

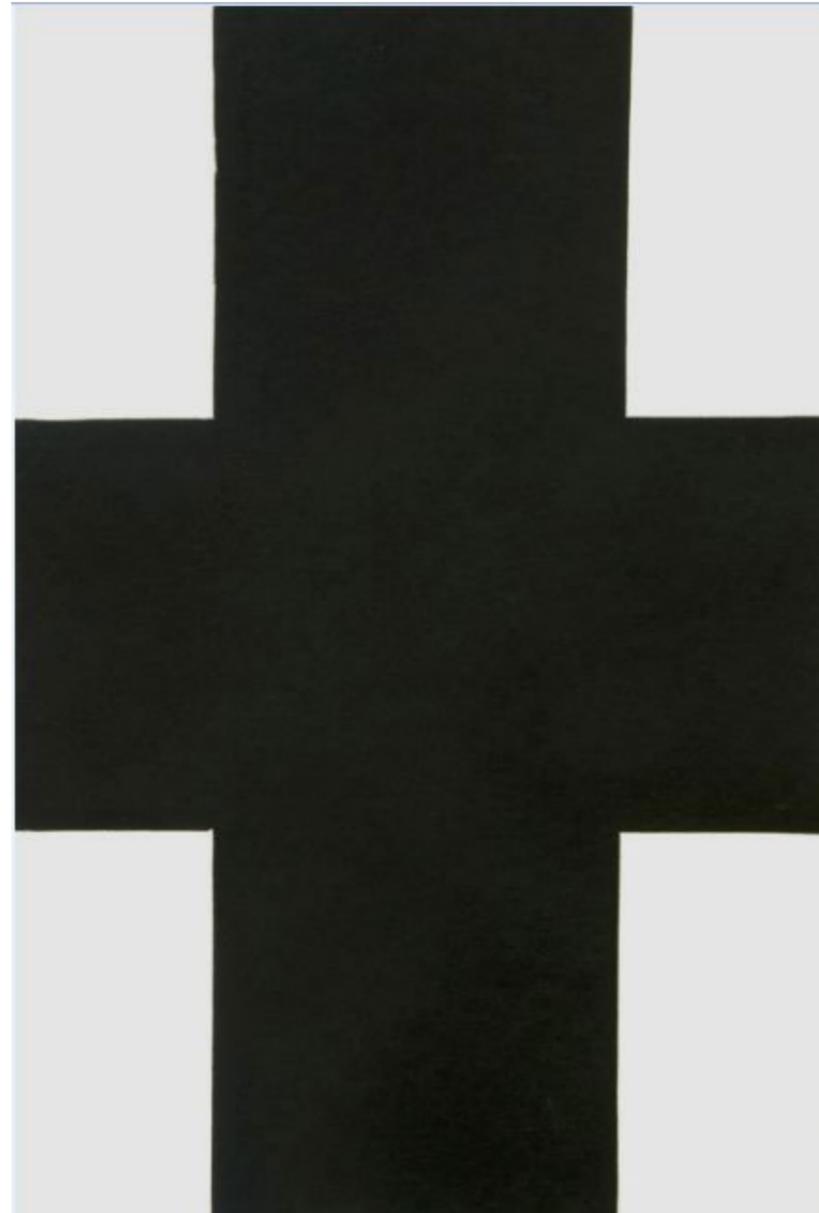
Es fundamental, sin embargo, plantear otras pistas dentro de las cuales transcurre su trabajo que la alejan de la presunción del solipsismo de una tarea autorreferencial y erudita.

El historiador de arte y curador Sebastián Vidal Mackinson apunta que la artista se adentra en regímenes de representación y visualidad occidentales para la comprensión de ciertos mecanismos de configuración de imágenes y su exhibición en ciudades denominadas periféricas. Se basa en dos procedimientos, resueltos de manera indisoluble: el montaje de imágenes de procedencias diversas y la investigación del espacio en la pintura, ya sea en el ámbito de su representación bidimensional como en los modos de su mostración en el espacio. Analiza, entonces, el peso del legado de las representaciones de corte modernista europeo, y latinoamericano, y las maneras de hacer síntesis con respecto a ellas.⁶

Es, entonces, siguiendo esta vía como propongo establecer algunas posibilidades de lectura en torno a su trabajo.

En el tránsito entre lo hegemónico y lo subalterno es donde la praxis de Tschopp se amalgama, no solo desde el movimiento entre ciudades para realizar residencias y

⁶ Vidal Mackinson, Sebastián, prólogo de la exhibición individual de Leila Tschopp *Disfraz*, Buenos Aires, Fundación Esteban Lisa, 9 de septiembre al 2 de octubre de 2015.



Leila Tschopp, *Cruz negra*, 2014. Xilografía sobre papel, edición de 17 y 2 P/A.

exhibiciones, sino en los desplazamientos en su obra pictórica, dentro de un mapa de fuentes divergentes que incluyen a artistas descentrados del canon historiográfico académico y la institucionalidad de los sistemas de exposición, como María Martorell, en paridad junto a Kazimir Malevich y Lygia Clark.

Una forja que en su propia visualidad produce una serie de estallidos silenciosos, de enrarecimientos, cruces e intertextualidades desjerarquizadas que traen, otra vez, la reactualización de la discusión sobre la configuración del canon y los modos de apropiación del capital cultural, inscrita en una variable que parece anacrónica, la identidad latinoamericana.

En los rectángulos oblicuos que conforman dameros nacidos de la observación de Spilimbergo, en las líneas geométricas que dibujan un horizonte inmenso -“el vértigo de la llanura”-, en la fusión del *stick dance* de Oskar Schlemmer y las diagonales de Ennio Iommi, hay una necesidad de construir una lengua mutante, mestiza.

En una entrevista que mantuve con Leila, y ante mi pregunta sobre cuáles eran las modificaciones que su trabajo había experimentado en sus sucesivas estancias de residencias internacionales, ella me respondió que en Weimar había incorporado la austeridad y la flexibilidad como parte de su procedimiento. Que a partir de su estadía en Estados Unidos -Maine y California- el minimalismo formaba parte de su obra; en México, más allá de dedicarse a estudiar los murales de Siqueiros, la paleta de colores que comenzó a usar se modificó, tornándose más opaca, terrosa.

También me reveló que fue en Europa donde descubrió la pintura argentina, no porque antes no supiera de su existencia, sino porque la distancia generó una perspectiva que hacía posibles identificaciones, filiaciones, una inexorable irrupción identitaria.

Cuando, en 1928, Oswald de Andrade escribió el Manifiesto Antropófago encontró en la deglución caníbal de la cultura modernista europea una metáfora certera acerca de los modos y estrategias para incorporarla en nuestras tramas culturales de Estados poscoloniales.

Solo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupí or not tupí that is the question.

Contra todas las catequesis.

Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre, ley del antropófago...⁷

La antropofagia era entonces, es ahora bajo otros mantos, el antídoto contra la repetición imitativa y las traducciones vacuas de las producciones visuales/teóricas nacidas en el centro; es también la posibilidad de hacer uso de todo el capital artístico disponible (canónico y/o excéntrico) para modificarlo, subvertirlo, travestirlo, hacerlo hablar en otra lengua.



Leila Tschopp, *Paisaje (de San Juan)*, 2015. Acrílico sobre papel 26 x 26 cm.

Una estrategia que podemos pensar compartida por Deleuze:

Me imaginaba llegando por la espalda a un autor, y hacerle un hijo, que sería el suyo y que sin embargo sería monstruoso. El que efectivamente fuera el suyo, es muy importante, porque hacía falta que el autor dijera realmente todo lo que yo le hacía decir. Pero que el niño fuera monstruoso, era también importante, porque hacía falta pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos, roturas, emisiones secretas...⁸

La apropiación antropófaga se trenza con juncos, filmaciones en súper 8, con lecturas que articulan sistemas visuales hechos de montajes y yuxtaposiciones, se hace con archivos de imágenes que con el paso del tiempo van adquiriendo nuevas densidades y posibilidades de interpretación. Un capital sin dueño.

⁷ De Andrade, Oswald, "Manifiesto Antropófago", *Revista de Antropofagia*, año 1, n° 1, mayo de 1928.

⁸ Deleuze, Gilles, "Carta a un crítico severo". (Disponible en https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/130407/23179_carta%20a%20un%20cr%EDtico%20severo.pdf?sequence=1).

ENTREVISTA

Florencia Qualina

a

Magdalena Jitrik

Leila Tschopp

Florencia: Quisiera que empecemos hablando de sus respectivos ámbitos de aprendizaje artístico. Magdalena, ¿cómo fueron los años de formación en México y cómo fue tu paso por la carrera de Artes?

Magdalena: Si bien no terminé la Universidad en México, hice prácticamente toda la carrera, fueron tres años y medio de un total de cuatro. Y después, cuando regresé a Buenos Aires, me inscribí en la UBA en la carrera de Artes y cursé tres materias. Lo que aprendí, tanto en el ciclo básico como en esas materias, lo aprendí y lo sigo usando. Lo pongo en el currículum para jerarquizarme un poquito. (Risas).

Artes Visuales en México era una carrera muy linda, con un programa de estudio bastante moderno. Estamos hablando de los años 80; se notaba ya desde los 70 un cambio en el plan de estudios, porque la Academia de San Carlos se había integrado a la Universidad Nacional Autónoma de México. Una materia que recuerdo: Taller de Experimentación Visual (Pintura), así se llamaba; era un taller de pintura abierto a la experimentación visual desde un enfoque práctico. También dictaban comunicación visual, diseño gráfico, historia del arte y teoría del arte. Allí estudié, además de pintura, dibujo, grabado y un poquito de cerámica. Tengo un

muy buen recuerdo de mis profesores. ¡Estuvo genial! Luego, cuando vine aquí, ya en Puán, ¡el ciclo básico era fascinante! No me olvido más; la materia Semiología me cambió la vida, como Sociedad y Estado. Pero lo recuerdo como si ahora me pusiera a estudiar de nuevo. Son carreras muy fuertes.

Después tuve que optar, porque justo entré a una beca con Guillermo Kuitca, que también era intelectual y artísticamente todo un desafío. No podía darles la misma atención a las dos cosas; ambas me demandaban mucho, y en ese momento dejé la carrera de Artes y opté por lo de la pintura, que estaba más cerca de lo que yo quería ser, pintora.

Florencia: ¿Cómo fueron esas instancias de aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y después en el taller de Tulio de Sagastizábal?

Leila: Antes de entrar en la Pueyrredón, hice también mi paso por la UBA y estudié tres años de Comunicación Social, y fue una formación imprescindible, la semiología y la semiótica me ayudaron muchísimo para armar un método de investigación, de estudio. Cuando terminé el ciclo básico, estaba haciendo un taller de pintura, y decidí hacer el ingreso para la Pueyrredón; durante dos años cursé las dos carreras simultáneamente.

La Pueyrredón tenía una estructura de escuela, íbamos todos los días, un montón de horas. Ese ámbito fue fascinante, porque encontré ahí una comunidad. Yo tenía un grado de entusiasmo fenomenal, estaba desesperada por hacer todo lo que pudiera. Fue una época muy activa.

Cuando terminé la Pueyrredón hubo un momento de pequeña crisis personal, de incertidumbre, y ahí conocí a Tulio, y encontré en él un interlocutor tremendo que me ayudó mucho a pensar mi obra.

Florencia: Magdalena, me gustaría que recapitulemos un poco ¿Cómo fue la experiencia con Guillermo Kuitca?

Magdalena: Fue muy interesante también esa manera de trabajar muy analítica y de tratar de hablar de lo que vemos. Discutir qué estamos viendo y qué estamos haciendo. ¿Qué es lo que hay acá enfrente?

Guillermo puede hablar mucho de arte. Puede ver algo en una nada y puede hablar muchísimo de lo que está viendo... aprendí a hacer eso. Tengo algo enfrente, algo que no comprendo, y me quedo el tiempo suficiente hasta que lo entiendo, o sé qué pregunta hacer sobre lo que estoy viendo. Y ése fue el ejercicio, que era novedoso en los años 90.

Ese enfoque que aportó Guillermo a la manera de aprender y estudiar la propia obra y la de los demás fue muy interesante. Desde luego que yo también funcioné en la ruptura. Cuando se terminaron esa relación con Guillermo y esos años de la beca, yo me quede como: "¿Y ahora? ¿Qué hago?" varios años. El momento en que rompí con algunas cosas fue cuando apareció mi obra, mi dirección. Creo que eso debe de ser universal. El momento en que matás al padre...

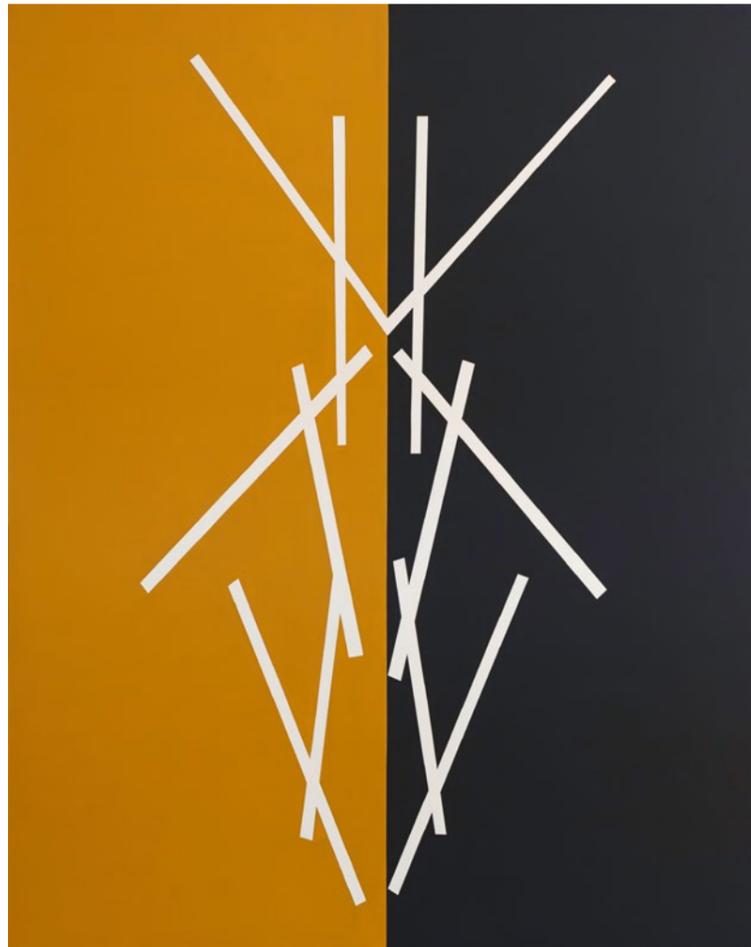
Florencia: Magdalena, realizaste tu primera exhibición en el Rojas en 1990. Allí también te desempeñaste como curadora junto a Jorge Gumier Maier. ¿Cómo pensás retrospectivamente tu rol curatorial y la circulación de tu trabajo en ese ámbito?

Magdalena: Ese proceso fue de los más interesantes en mi vida, porque estuvo muy separado de la circulación de mi propia obra. Yo venía de México y ya había participado en unas experiencias de tipo autogestionado, espacios alternativos y con personas que se autodenominaban curadores, que hacían sus primeras experiencias como curadores.

Mi primera exposición - colectiva; éramos tres- fue en el taller de un artista y con un curador que era un amigo nuestro. Fue muy lindo,

un éxito, porque vino mucha gente; allí pude experimentar ese pequeño poder que tenemos los artistas de hacer existir algo donde no hay nada. Cuando llegué a la Argentina, pasé unos años sin conocer el ámbito equivalente. Y un día, caminando por Corrientes, entro al Rojas y digo: "¿Y este lugar?". Había una muestra de Agustín Inchausti y Beto de Volder que me pareció genial; para empezar, me pareció genial el lugar, y entonces presenté una carpeta ahí. Gumier, que era el curador en ese momento, me dio las salas para hacer la exposición. Al año siguiente entré como "curadora", entre comillas, a raíz de que Gumier no quería seguir como curador y que yo tenía esta influencia de mis amigos en México que eran artistas-curadores. Pensé que si Gumier no iba a querer la galería, ¿a quién iban a llamar? Entonces me ofrecí, y me llamaron. Después le dije a Gumier: "Dale, vení. No da que vos no seas vos", porque en ese momento tenía ese entusiasmo que Leila dice y, además, tuve la intuición de que ese lugar podía ser fuerte.

Pero luego de eso nunca más quise ser curadora. No terminé tan bien, ni de lo de Kuitca, ni del Rojas. Pasé unos años totalmente hacia adentro, replanteando todo, y después volví de otra manera.



Leila Tschopp, *Stick Dance (direcciones opuestas)*, 2016 acrílico sobre tela 200 x 150 cm.

Florencia: Leila, te graduaste en 2002. Eso quiere decir que tus años de formación transcurrieron en parte de los 90. ¿Cuál es tu visión de la escena artística de Buenos Aires en este momento?

Leila: Cuando vine estudiar acá -y eso fue en el 96, cuando empecé el CBC-, para mí fue como una especie de descubrimiento de todo un universo desconocido. Empecé a coleccionar los *Radar*, que tengo desde el 97 hasta la fecha, y a ir a todos los lugares que podía. Hacía cursos en el Rojas, iba a todos los ciclos de la Lugones. Era ése el universo que estaba descubriendo. Y después, cuando estaba terminando la carrera -ya habíamos pasado 2001-, la escena explotó.

En esa época cursaba en una de las sedes de la Pueyrredón que estaba a tres cuadras de Belleza y Felicidad. Era un lugar por el que pasaba todo el tiempo, pero siempre como muy, muy de afuera, como un ratoncito. No lo sentía muy propio, pero sí me fascinaba. Después, cuando iba al taller de Tulio, empecé a vivir en una especie de lógica en la que los artistas podíamos hacer cosas en cualquier lado, entonces hacíamos un montón de muestras en donde fuera. Mi primera exposición fue superchiquitita, en un lugar en San Telmo que se llama Materia Urbana; lo abrió un amigo, Mauro

Giaconi, que es artista. Y también hacíamos muestras con amigos en un departamento que tenía Marcela Sinclair, que era de su tía, que había muerto. Y eran un éxito esas cosas...

Magdalena: Ésas son las cosas que siempre salen más.

Leila: Las cosas pasaban en todos lados.

Florencia: ¿Y qué percepción tienen del campo artístico actualmente en relación con la creación de espacios autogestionados? Percibo un interés más enfocado en identificar cuáles son los lugares y agentes que garantizan visibilidad e ingresar a ellos, que en crear espacios.

Magdalena: Que en mis tiempos... cuando éramos jóvenes... nosotros hacíamos... (Risas). Está todo bien, ahora [en el contexto de la asunción de Mauricio Macri como presidente de la Nación] volvemos a eso, volvemos a los espacios nuestros, lejos de las instituciones.

Leila: He estado muy cerca de gente más joven, y creo que siguieron con esa filosofía de "sí, se puede porque lo armamos nosotros", pero con un ojo profesional... A principios de 2000 era más desinteresado. Queríamos hacer cosas y las hacíamos; no estábamos pensando si

eso la iba a pegar. Eran espacios que fueron generados por gente más *hippie*. Ahora lo único que quieren es que transite la gente que legítima, la que pone la plata y la que maneja las cosas, para salir afuera y que los lleven a una feria. Pero muy rápidamente.

Magdalena: Existe la posibilidad de que los artistas hagan sus espacios, de que la feria arteBA tenga un sector de arte joven, pero si no hubiera esas iniciativas, no habría existido tampoco ese barrio llamado "joven". Pero eso también le da la razón a Leila en cuanto a que son iniciativas que, de alguna manera, saben que se encaminan hacia un lugar, o unos lugares, entre institucionales y comerciales y de legitimación que, en efecto, a principios de los 2000 no existían.

Yo tengo mi propia experiencia de los 2000, de un colectivo de arte político, El Taller Popular de Serigrafía, hecho sin especulación; para 2004 o 2005 ya todos los curadores del mundo venían a ver de qué se trataba. Porque estaban los colectivos de arte y era una tendencia política. Era muy loco pensar que nunca había estado en una bienal y, de repente, estaba en cinco bienales con un grupito de unos afichitos que hacíamos.

En este mismo momento el TPS se está viendo en Sydney, en una exposición que se llama *Objetos desobedientes*, que se gestó en el Victoria and Albert Museum de Londres.

Pero nadie hace nada por promocionar el TPS. Fue una experiencia que se produjo en un momento dado y que fue pertinente. Todas esas iniciativas de los artistas de principios de los 2000 fueron tan pertinentes que hoy en día se trata de que sigan existiendo, para que estén en el Barrio Joven, para que haya algo, porque si no, no hay nada. Si no hay cosas de base que aparezcan, no hay nada.

Florencia: Ahora, hablando sobre la materialidad de sus obras, y para meternos en un terreno más específico, el de la pintura, pensaba que ambas trabajan sobre un campo de apropiación sobre la historia de la pintura. Leila dentro de un programa ecléctico que puede ir desde Hélio Oiticica y Lygia Clark hasta María Martorell y Spilimbergo. Magdalena entiendo que trabaja sobre un horizonte más próximo de las primeras vanguardias artísticas del siglo XX. ¿Cómo operan esas selecciones, esos recortes, esos intereses sobre estas relaciones históricas?

Magdalena: Las vanguardias artísticas se proclamaron como vanguardias en un momento revolucionario.

Cuando era estudiante en México había una tensión entre la abstracción y la gran maestría, que en esa época todavía era tipo Da Vinci. El Renacimiento versus el arte abstracto.

Más bien me interesa ese otro ser anónimo, ese inconsciente colectivo que está en la abstracción, en cierta medida. Que tiene que ver con las vanguardias, pero cuando te ponés latinoamericanista; no latino, americanista en el sentido de la geometría de América, o te ponés geometrismo en términos del tejido, en términos de lo ancestral humano; entonces yo siento que ese espacio siempre está abierto.

Desde ese lado siempre me gustó ese período del arte en donde se busca lo ancestral, y no tanto la idea del genio.

Leila: Sí, yo tengo algunos puntos de coincidencia con lo que dice Magda en cuanto a por qué fui a buscar ahí o por qué busco ahí. Hay algo de lo colectivo que me interesaba más como ideas y rupturas. Fui armando un sistema de trabajo, un lugar inestable y frágil. Empecé con Piero della Francesca, mirando cómo hacía algunas cosas: el poco aire que había en ese espacio o en esos intentos de representar el espacio. Y después, como una especie de deriva, fui tomando otros casos de estudio; llegué a la Bauhaus

y encontré ahí algo que me producía mucha felicidad, que era la posibilidad de cruces: eran pintores y eran escenógrafos...

Magdalena: Artes y oficios.

Leila: ...y hacían cosas colectivas y se iban pasando de un lugar a otro. Fui encontrando gente que había pensado la pintura desde unas maneras más abiertas. Me empezó a interesar el diálogo Europa-Argentina, Europa-Argentina-Brasil, cómo iban pasando esas informaciones. Cuando estuve en Alemania cinco meses, me hablaban de mi relación con la Bauhaus de una forma en que yo no la había pensado tanto. Yo tenía una manera de pensarla que era desde acá. Y entonces me di cuenta de lo que implicaba el allá desde acá.

Florencia: Por último, me gustaría preguntarles sobre género, sobre feminismo, sobre si se sienten interpeladas por los discursos feministas. Si ser artista mujer es un rasgo que define o conduce una praxis, un discurso.

Magdalena: Me olvido de que soy mujer a la hora de producir e incluso de exponer. Por ahí me doy cuenta de que soy mujer en otras cosas. Por ejemplo, me pasó en una exposición que hice en la galería Luisa Strina. En un momento en que

había unos coleccionistas, la chica de la galería les mostró una obra de Francis Alÿs, y al lado de ella había un cuadro mío así, hermoso. Y entonces los coleccionistas preguntan el precio de Francis Alÿs, y era descomunal. (Risas). ¡Qué loco! Tengo casi la misma edad, la misma trayectoria, soy igual de intensa que él o más. Está bien, él es un poeta, pero yo, ¿qué? Yo estoy acá al lado, me desdoble, miro desde afuera. ¿Por qué la obra de él vale cien veces más que la mía? Por dos motivos: uno, porque es europeo, europeo hecho en América. Eso le suma un montón de dólares. Y porque es hombre. Lo veo en ese tipo de detalles. Ahí es cuando digo: “¿Quién te creés que soy?”, y es como que digo: “Sí, me creo lo que soy, ni más ni menos”. Pero un poco... y no es que yo quiera ganar lo que gana él, sino que comparo: misma edad, misma trayectoria.

La expresión “Quién te creés que sos” también la tengo grabada en una discusión que tuve en los 90, cuando había una situación mucho más jodida para las mujeres. Organizamos, con Gachi Hasper y otras, una muestra, *Juego de damas*, y tuvimos una discusión con el director de Artes Visuales, que era Osvaldo Giesso, un gran promotor del arte contemporáneo de esa época. Le dijimos: “Nosotras queremos el Palais de Glace

o el Museo Nacional”. Y nos dijo: “¿Quién se creen que son, Raquel Forner?”. Por lo menos nos dio un ejemplo femenino. En esas situaciones siento el tema de género como en mi vida, como lo he visto y vivido.

Leila: Sí, a mí me pasa algo similar. Me acuerdo de un texto de Andrea Giunta; ella dice, hablando de los 90, que estaba muy de moda decir que el arte es bueno o es malo, no importa si fue hecho por un hombre o una mujer, y cómo ese planteo invisibiliza toda una estructura de poder y el funcionamiento de un sistema que seguía estando muy presente, muy activo. Y eso permanece bastante activo.

También fui parte de una experiencia colectiva, *Pintoras*, en la que tuvimos a *Juego de damas* como referente. Fue interesante; era una especie de intento de pensar ambos géneros, el de la pintura y el femenino, entrecruzándose algo caóticamente.

Magdalena: Pero estuvo bueno, porque si hoy quizás las mujeres tenemos hegemonía total en eso, es porque hay algo de lo sensible en la pintura que quedó en nuestras manos. Eso se siente un poco. Es pertinente. La pintura como una actividad femenina.



Magdalena Jitrik, Bobby Seale y Huey P. Newton, 2015, óleo sobre tela 45 x 50 cm.



(detalle) Leila Tschopp, *Instalación Caballo de Troya*, 2016. Primer subsuelo, MACBA.

INTERACCIONES
FUNDAMENTALES
DE UN CIELO
ESTRELLADO

[Buenos Aires, enero 2016]

ensayo y curaduría

Mariana Rodriguez Iglesias

artistas

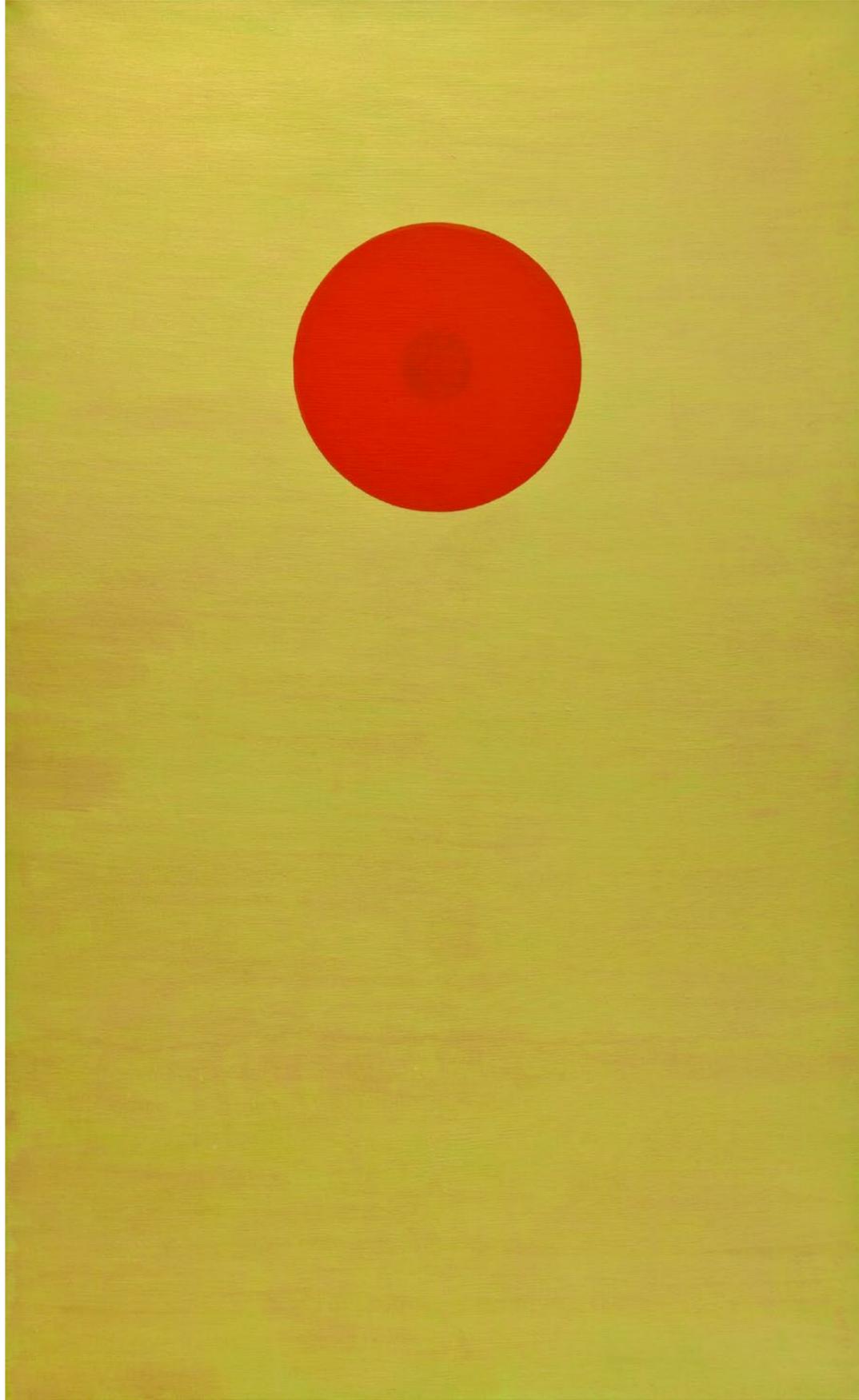
Carla Bertone

Silvia Gurfein

Julia Masvernati

¿Qué soñará el indescifrable futuro?

Jorge Luis Borges¹



Silvia Gurfein, Deleuze, 2013, óleo sobre tela, 157 x 97 cm.

¿Puede un mapa existir antes que el territorio?

Un mapa es necesario cuando se va a emprender un camino por territorios desconocidos. El espacio a recorrer está por delante de nosotros, con el primer paso dado empezaremos a ocuparlo; mientras que la representación que nos sirve de guía es una herramienta que anexamos al intelecto, un recurso más. Reconocemos su utilidad, pero también sabemos que el mapa no es, nunca, el territorio. No hay una identidad de cosas, sino una relación de interpretación, diagrama y síntesis. Todas ellas operaciones necesarias para que el cuerpo pueda transitar lo que es vasto a la percepción, porque si pudiéramos estar en todos lados al mismo tiempo, los mapas dejarían de existir - ¿o acaso no es ésa la sensación que la perspectiva a vuelo de pájaro nos ofrece?-. Ahora bien, ¿cómo funciona un mapa de un territorio que todavía no existe? ¿Qué sucede con la mirada a vuelo de pájaro en este caso? ¿Por qué querríamos tener un mapa que tal vez sea provisorio, que necesite ajustes o deba ser descartado una vez que el territorio termine de materializarse?

¹ "Alguien soñará", en Los conjurados, de Jorge Luis Borges (1985). Completo: "¿Qué soñará el indescifrable futuro? Soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros. Soñará que una vispera de Ulises puede ser más pródiga que el poema que narra sus trabajos. Soñará generaciones humanas que no reconocerán el nombre de Ulises. Soñará sueños más precisos que la vigilia de hoy. Soñará que podremos hacer milagros y que no los haremos, porque será más real imaginarlos. Soñará mundos tan intensos que la voz de una sola de sus aves podría matarte. Soñará que el olvido y la memoria pueden ser actos voluntarios, no agresiones o dádivas del azar. Soñará que veremos con todo el cuerpo, como quería Milton desde la sombra de esos tiernos orbes, los ojos. Soñará un mundo sin la máquina y sin esa doliente máquina, el cuerpo. La vida no es un sueño pero puede llegar a ser un sueño, escribe Novalis".

El texto que usted está leyendo forma parte de un libro editado a principios de 2016 por el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA). Este anuario busca actuar como prólogo de las actividades que serán realizadas durante este año; por lo tanto, serán indexadas y analizadas exposiciones que -al momento que escribo- todavía no existen.

El MACBA es un museo con la misión de convertir su acervo en un *capital social*, que se materializó, tal como lo conocemos hoy, a partir de una colección privada enfocada principal, aunque no exclusivamente, en el arte geométrico abstracto de los últimos 50 años. Esta publicación busca mapear, anticipadamente, un año dedicado en su totalidad a la figura de la mujer. La mujer pintora, escultora, videasta, música. La mujer educadora, luchadora, ama de casa, hermana, compañera de trabajo, pensadora, provocadora. La mujer sinuosa, errática, flexible, propositiva, dispersa, promotora. La mujer que es imposible de definir si se quiere mantener vivo y respetar su perfil siempre polifacético y elusivo a determinaciones.

Entre junio y agosto de 2016, tendrá lugar una muestra (título en proceso) con obras de las artistas argentinas Carla Bertone, Silvia Gurfein y Julia Masvernati. La curaduría estará a mi cargo. En la colección del museo existen piezas de las tres artistas, y tal vez sea éste el puntapié inicial, junto a cierta sensación de familiaridad entre sus obras. Pero, como en toda familia, hay encuentros y desencuentros. Un primer encuentro se sitúa hace trece años, en una exposición realizada en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas.² A simple

² Exposición sin título curada por Alfredo Londaibere, inaugurada el 5 de junio de 2002. Allí las artistas exhibieron ensambles de materiales variados -cartón, papel, transparencias, goma eva, etc.- en los límites entre la bidimensión y la tridimensión (Bertone); trasposición cromática de

vista, se podría pensar que sus trabajos comparten un parecido (un *aire de familia*) según los cánones de un estilo geométrico por definición amplia. Afortunadamente, no nos convencen las miradas simples.

El motivo de este texto es el de exponer hipótesis inverificables al día de hoy -deíctico de tiempo tan vacío como mutable, por eso exige cierta precisión: hoy es fines de 2015-. Dadas las condiciones de producción de este texto, hay buena parte del objeto de estudio que viaja en una deriva continental. Mientras progresa el dibujo de este mapa, las obras se están pensando, desarrollando, materializando. La litósfera expositiva, sin embargo, sigue formándose. Ensayaré, por lo tanto, hipótesis imaginarias que podrán ser verificadas o no al momento de la exhibición.

El caer es relacional

Si es cierto que de un modo casi imperceptible se está produciendo en nuestra era un éxodo de la mirada -vale decir, una retirada que cuestiona los horizontes modernos-, podemos diagnosticar, junto a Hito Steyerl, que nuestro sentido de la orientación, en cuanto concepción del mundo unificado en un tiempo y un espacio dados, se encuentra al borde de convertirse en otro. En su

un fragmento de *Los cazadores en la nieve*, de Pieter Brueghel, con el posterior esgrafiado de la superficie (Gurfein); serie de objetos de efectos ópticos, por repetición de forma y colores, tales como el acoplado de maderas con los cantos mal pintados (Masvernati).

³ Con esta imagen que interpela al cuerpo en un espacio incierto, Hito Steyerl abre su ensayo "En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical", en *Los condenados de la pantalla*, trad. Marcelo Expósito, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.

**Imagina
que caes.
Pero
no hay
tierra.
Hito
Steyerl³**

ensayo "En caída libre", Steyerl hace un diagnóstico de la mirada actual a la luz de las pantallas contemporáneas. Me interesa traer este análisis como comentario de los modos de pensar la producción de imágenes que las artistas de esta exposición tienen y vienen demostrando en sus obras.

Un resumen feroz de la historia de la mirada de Occidente cuenta que la perspectiva lineal es el modo de concebir la realidad -hegemónica durante el Renacimiento- a través de las producciones culturales, obras de arte y tratados científicos que colocaron al hombre (y no a la mujer) en el centro del universo. De la Última cena de Leonardo Da Vinci a los postulados de la termodinámica moderna hubo solo una trasposición de términos; el sentido es el mismo. Este punto de vista unificado es, sin embargo, un arma de doble filo. Lo bueno -o, mejor, lo operativamente favorable- es que, al ofrecer un horizonte y un alcance de la mirada concretos, sitúa al sujeto en un espacio y un tiempo: lo materializa a través de su mirada. Sin embargo, esta materialidad no es enteramente subjetiva, ya que está sujeta a postulados de la ciencia: el cuerpo sometido a leyes objetivas de representación. Nuestra unidad es nuestra cárcel.

Sobre estos supuestos de unidad entre el tiempo y el espacio se produjeron cientos de miles de piezas artísticas en su amplitud de disciplinas, como las variaciones infinitas de un mismo tema que casi nunca era explicitado. Porque allí radica su garantía de perpetuidad: no hablar del artificio, sino darlo por hecho. Con el correr del tiempo (y el corrimiento del espacio), los artistas empezaron a poner en duda estas nociones. Las vanguardias artísticas avanzaron con el puntapié inicial de las primeras señales de un desmoronamiento de base, mientras que las prácticas de mediados del siglo XX, derivadas del arte conceptual -sobre todo las que buscaban dismantelar el lenguaje-, alcanzaron los momentos más sofisticados de cuestionamiento del modelo lineal.



Carla Bertone, *Torre dos, de la tierra al cielo*, 2015, 70 x 270 cm.

Un caso ejemplar (y local) para mostrar esta rebelión contra las leyes objetivas del tiempo y el espacio es la obra de Liliana Porter, especialmente sus *Reconstrucciones*. En estas piezas, la artista utiliza sus conocidos objetos en miniatura y la fotografía: uno de los medios artísticos con más carga de unidad, en cuanto se espera de ella una promesa de relación indicial con la realidad. Las *Reconstrucciones* son *statements* visuales en los que Porter demuestra que, o bien el tiempo se puede plegar de adelante hacia atrás, o bien el dispositivo utilizado es una convención y puede desarmarse. Lo que vemos es la fotografía de un animal de porcelana, hecho añicos y dispersas sus partes, al lado del mismo objeto real completamente sano. Si la foto es registro de lo que pasó, entonces, ¿cómo vemos el objeto entero? ¿Cuál es la relación de identidad entre la imagen de la cosa y la cosa misma?

Las leyes de la termodinámica señalan que todo tiende al caos, y demuestran que lo que se rompe hoy, mañana seguirá indefectiblemente roto. El camino es siempre hacia la destrucción, la dispersión: estado del que no hay vuelta atrás -por lo menos sin marcas evidentes de reparación-. Porter se burla de ese tiempo, produciendo un marco conceptual para sus escenas, paréntesis de una lógica que parecieran decir "aquí sí, esto puede suceder". Primer indicio de caída libre: donde no hay horizonte todo puede pasar.

Sabemos que estamos en el borde de un cambio, y eso implica que, aunque algunos digan que la caída es libre, otros siguen intentando salir al encuentro de señales estables. Es por esto que las exposiciones que realizaremos con Carla Bertone, Silvia Gurfein y Julia Masvernati jugarán, desde su momento de concepción, con ese borde.

*Lo que ves, es lo
que no ves (aún)*

Ad Reinhardt,

Perspectiva fuera de campo

Para el contexto de producción de esta muestra, varios meses tienen que transitarse. Tiene que pasar el verano y seguir su camino para que, promediando el otoño, esta exhibición se materialice en las salas del museo. De este estado de situación sacaremos provecho. Si bien como sujetos seguimos tratando de entender la realidad por unidades, esta exposición no seguirá un guión unificado.

Mirándolo bien, el texto que usted está leyendo no responde al marco de una perspectiva lineal. Si yo fuera a escribirlo como tradicionalmente se escriben los textos de un catálogo, debería tener estrecha relación con lo que se exhibirá en la muestra. Como sucede con la fotografía, debería ser una prueba indicial de la puesta en escena en el museo. No quiero desilusionarlo, querido lector, pero eso no va a suceder. Dado que la exposición está fuera de foco, lo que escribo es el mapa de un territorio fuera de campo. Buscaré delimitar los márgenes de un objeto que no existe todavía, los adjetivos de un sustantivo que está siendo -incluso mientras escribo- pensado, intuido, imaginado por las artistas.

Algunas de las obras que exhibiremos ya existen, son parte de la colección del museo. Otras no. Sin embargo, el par existencia/inexistencia no es el único límite, sino aquello que señalaba antes: el carácter sinuoso de los caminos de Bertone, Gurfein y Masvernat. Dado que ninguna de las tres produce a partir de ejercicios, pautas preestablecidas o fórmulas compositivas rígidas, es un ejercicio de la imaginación saber con qué obras contaremos. Lo que podemos llamar certezas se parece más a un puñado de preguntas que vienen corporizando con sus trabajos desde hace años, y que pueden rastrearse hacia 2002, en aquella exhibición del Centro Cultural Ricardo Rojas. Un *flashback* nos muestra a las tres artistas después de su paso por la clínica de Tulio de Sagastizábal, prontas a exponer juntas, compartiendo inquietudes de la práctica tales como la pregunta en torno a la posibilidad de una obra de tender puentes entre la individualidad del artista y cierto "espíritu de época", representado por el colectivo-espectador; la posibilidad de viajar en el tiempo a caballo de la pintura, a centímetros de esa otra pregunta, por la necesidad de producir arte, de dejar una huella; los límites de lo que se ve, la estructura de la visión, la inversión de la mirada. Tercer indicio de caída libre: un guión curatorial que acompaña el derrotero estocástico de estas artistas, entre el azar del procedimiento artístico y las probabilidades de un supuesto grupo de inquietudes.

En síntesis, esta exposición será una muestra de la sensibilidad de tres artistas locales que producen en el marco de una filosofía práctica de la caída libre. Hijas y madres de un punto de vista estallado. Un eslabón más de aquella cadena que comenzó con el desarme de la unidad en el cubismo, siguió con el collage y el montaje cinematográfico, con los *flashbacks* narrativos, los videojuegos en primera persona, la visión del "Ojo de Dios" de los drones y Google Earth, la sexualidad POV y el cuerpo mutilado de la *selfie*.⁵ Con esta multiplicidad de horizontes (del Google Earth a la *selfie*) se hace clarísima la falta de unidad del territorio y su habitante: ¿sobre qué tierra tenemos los pies ahora? Con la *deslinearización* de la perspectiva y, por consiguiente, del punto de vista, el sujeto que miraba explotó, y con él (o ella) su discurso: ¿estaremos,



Julia Masvernati, s/t, de la serie *Suspende la tierra firme bajo sus pies*, 2016, MDF y acrílico, 155 x 248 x 1,2cm.

4 Es una frase que se le atribuye al pintor y escritor pionero del arte conceptual y del minimalismo. A esta sentencia responde la famosa frase que Frank Stella pronunció para referirse a sus pinturas negras: "Lo que ves es lo que ves", ampliamente usada por los minimalistas como garantía de adecuación entre lenguaje y realidad. Sería también parafraseada por Andy Warhol para referirse a la superficialidad de sus obras.

5 Sigo pensando dentro del marco teórico y visual que nos proporciona el ensayo citado de Steyerl. "Nuestro sentido de la orientación espacial y temporal -señala éste- ha cambiado radicalmente en años recientes como consecuencia de las nuevas tecnologías de vigilancia y monitoreo. Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas: panorámicas, Google Maps, imágenes por satélite. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del ojo de Dios" (*op. cit.*, p. 17). Las dos últimas perspectivas señaladas, vinculadas a la sexualidad y al cuerpo, son mías.

entonces, de ahora en más, condenados/ invitados a relacionarnos con las astillas de esa explosión?

La buena noticia, nos dice Hito Steyerl, es que, si asumimos la falsedad de un horizonte fijo, entonces tanto el tiempo como el espacio pueden ser reimaginados (¡deben serlo!). Es más, Steyerl señala que si al caer no hay un referente externo que señale el desplazamiento, podríamos sentir que estamos flotando. A expensas de un conocimiento rudimentario de la mecánica cuántica, podríamos entender que estar en una u otra situación fenomenológica depende de cómo lo miremos -¿mi cuerpo cae y debería estresarme; o mi cuerpo flota y me relajo?-. Como sucede con la materia, según el principio de incertidumbre: es partícula u onda, nunca las dos cosas al mismo tiempo. Y con la mirada -el sesgo- la estamos modificando. Caer o flotar es un estado supeditado a la mirada de quien lo analice (y los puntos de referencia que elija tomar o dejar pasar).

Las artistas de esta exposición ya están situadas en la realidad de lo disperso, no pretenden burlar la cronología tradicional, como lo hizo Liliana Porter en el ejemplo ya señalado. En las obras de Bertone, Gurfein y Marvernati no hay un lenguaje unívocamente definido que pueda funcionar como ancla o fondo de contraste. En todo caso, hay intuiciones que son experimentadas a través de ejemplos dispersos, estallados, nebulosos: vale decir, las obras. Ésa es su condición de caída libre. No existe un último momento implícito en sus investigaciones plásticas que busque cerrar el círculo, delimitar el marco. Cada obra es un ensayo que rasguña una verdad. La única certeza es que se trabaja con la incertidumbre. De esta manera, el pasado puede volver al presente, así como toda la historia del arte puede estar contenida en el cuerpo del óleo (Silvia Gurfein); o la transparencia puede ser vista a través de dosis homeopáticas de colores, y con este hallazgo hacerse evidente que nuestras

estructuras de percepción y de identificación también pueden ser desmanteladas (Carla Bertone); y que ese mismo principio de incertidumbre, ese poder de transformación de lo real con la mirada, está ahora del lado del espectador, sobre todo cuando la ficción se enciende y éste se convierte en un usuario, en un operador junto con la artista (Julia Masvernát).

El diseño de un triángulo isósceles

Sucede algo curioso con el intento de encontrar un guión curatorial que reúna las intuiciones experimentales -los trabajos- de las tres artistas. Los conceptos-faro que podrían funcionar, orbitan muy bien en torno de sus obras, aunque con un sensible (e ineludible) margen de error: lo que es interesante para dos de ellas, no funciona para una. Si tuviéramos que diagramarlo con una figura geométrica, sería la de un triángulo isósceles: dos ángulos -o puntos de vista- iguales, uno diferente.

Permítanme un topos del discurso curatorial: la etimología de la palabra "isósceles" nos ofrece una interpretación interesante para pensar esta muestra. Proviene del vocablo griego *isoskeles*, que designa aquello que tiene dos piernas -skeles-

iguales -iso-. Por lo tanto, podríamos pensar al grupo que Bertone, Gurfein y Masvernát constituyen como un cuarto ser. Un conglomerado de sus investigaciones, deseos, inquietudes y soluciones, que camina sobre dos piernas iguales y que, al desplazarse, al avanzar, describe con su trayectoria el tercer

6 "¿Qué pauta conecta al cangrejo con la langosta y a la orquídea con el narciso, y a los cuatro conmigo? ¿Y a mí contigo? ¿Y a nosotros seis con la ameba, en una dirección, y con el esquizofrénico retardado, en la otra?", se pregunta el epistemólogo Bateson en la introducción de *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1980 (edición original en inglés: *Mind and Nature. A Necessary Unity*, New York, E.P. Dutton, 1979). Es una de las lecturas recomendadas por Silvia Gurfein cuando estaba buscando desesperadamente cómo conectar las piezas de esta exposición entre sí. Lo que este autor aporta es una perspectiva de patrones dispersos, sutiles, pero poderosos, entre las cosas, y, en cierta medida, una confianza en que esa pauta decanta tarde o temprano.

lado del triángulo. Ensayaremos aquí algunos de los pasos que este cuarto ser podría estar dando en las salas del museo.

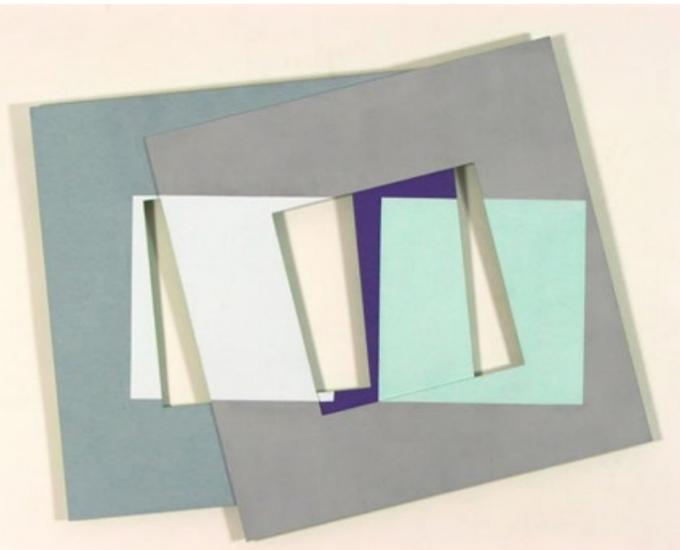
A las tres les preocupa, antes que el proceso en sí mismo, el resultado. Al contrario de la corriente que abrumba al espectador de arte en las galerías jóvenes, donde se exhibe una colección de intentos sin que medie otra organización en el espacio que la cuadrícula -elegida por su neutralidad y por poner todo a un mismo nivel de importancia- o la dispersión errática, Bertone, Gurfein y Masvernát ejercen el poder de la edición. Por lo tanto, la caminata de este triángulo isósceles, que describiré a continuación, es, antes que una sucesión de verbos, una serie de lugares de afirmación -pasos firmes-. Sin embargo, sepa, lector, que el esquema triangular es un corsé metodológico que usaré para poner la atención en las similitudes antes que en las diferencias. A continuación, las trayectorias posibles.

1. Un paso hacia la construcción, entre lo perenne y lo caduco

Construir, acoplar, yuxtaponer; la forma de trabajar es proyectiva o se confía en un orden caótico; persiguen un absoluto o promueven una arquitectura mutante. Bertone y Masvernát son las constructoras del grupo.

Lo que las diferencia es la voluntad de proyección con diferente alcance para cada una. Las composiciones de Bertone apuntan a una solidez y una estabilidad dadas a partir del cuidadoso juego cromático y formal, que nos hace pensar en emblemas, sellos o talismanes, capturando absolutos. Por otro lado, los ensamblados de Masvernát -compuestos con piezas de descarte, errores de corte y otras fallas de producción- no solo exhiben una precariedad intrínseca y constitutiva, sino que en todo momento parecen "estar siendo"; refieren a un proceso.

La exposición que Carla Bertone realizó en 2006 en el Centro Cultural Recoleta, gracias al premio del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias, fue ambiciosa y contundente. Logró poner en juego las búsquedas de ese momento que la llevaron a experimentar con el espacio: la tridimensión, los huecos, las obras colgantes. *Vértice cristal*



Carla Bertone, *Invisible*, 2005, acrílico sobre madera 84 x 63 cm.
Julia Masvernát, *Sin título*, de la serie *Ruinas de una posible arquitectura*, 2003 collage de cintas de papel pintadas por descarte de pinturas anteriores, 50 x 50 cm.

se refiere a ese punto donde concurren más de dos caras cristalinas. Fascinada con la idea de la transparencia del color y la descomposición de la luz, exhibió proposiciones para problemas puramente cromáticos. Se daban dos tipos de transparencias, una explícita y otra de la mano del color. Esto es particularmente sensible en la pieza *Invisible* (2005), donde dos cuadrados de color, blanco y aguamarina, marcan un horizonte estable en oposición a sus marcos -o secciones cuadradas horadadas- superpuestos y levemente girados en sentido contrario a las agujas del reloj. En esta obra, el ojo no tiene referencia estable. Es como mirar el horizonte arriba de un bote en alta mar: esa línea, por definición estable, se moverá todo el tiempo. La transparencia, pareciera decir Bertone, es un abismo donde la mirada está en caída libre.

En el cuerpo de obra de Julia Masvernati encontramos la voluntad de disolver ciertos pares de binomios que articulan la historia de la mirada: figura y fondo, forma y contenido, descarte y utilidad, abstracción y figuración, ilusión y verosimilitud, condensación y estallido, luz y oscuridad, digital y artesanal. La obra se sitúa justamente entre estos polos, operando desde la tensión sutil de los extremos y, en numerosas ocasiones, ofreciendo un reposado intermedio que, en lugar de negar la polaridad, la pone en escena. Es probable que la desnudez de sus estructuras sea la garantía de esta neutralidad polar.

Situamos el punto de partida a principios de 2003, con los ensambles resultantes de operaciones morfológicas realizadas en maderas pintadas, forradas de papel o cubiertas con fórmica. Allí, las piezas podían ser vistas como objetos de la más conspicua abstracción, productos del seguimiento de pautas formales. O bien podían ser percibidas como estructuras biológicas de crecimiento orgánico. Verlo de una u otra forma dependía del espectador. La realidad, siguiendo su inmanente incertidumbre, se organizaría en torno a la mirada. Este principio de dualidad es posible en las obras de Masvernati, desde

Julia Masvernati, detalle de la exposición *Ficción encendida*, 2009 Centro Cultural de España en Buenos Aires.



Silvia Gurfein, *Celeste*, 2003
óleo sobre tela, 88 x 156 cm.

aquella temprana exposición, porque los artificios -el proceso mismo de construcción de la imagen- suelen estar presentes a la vista del observador. "El esqueleto y la piel son lo mismo; no hay algo oculto del proceso de la construcción: las huellas están a la vista: se ven los cortes y los trazos sobre las piezas", comentaba Masvernati en una entrevista.⁷ Una vez más, esa desnudez es su garantía de ambigüedad.

2. Un paso al costado del camino, entre lo atómico y lo visibilizado

Colisión, estallido, evaporación; un teatro de sombras con las luces encendidas o la reminiscencia de lo que se ve con los párpados cerrados; la metodología es eliminar la ceguera o pintar ahí mismo en la intermitencia de la mirada.

La pregunta ontológica por la mirada desplazó a Silvia Gurfein hacia los márgenes tanto de la producción de imágenes como de lo visible, lo cual la coloca por fuera de la construcción de un estilo cerrado en sí mismo. Los primeros desplazamientos periféricos se asocian con la confusión o trasposición de los sentidos. Me refiero a sus primeras obras sinestésicas, donde se pone en escena la trasposición fundamental para su poética, que va de la música a la pintura. En cada obra "un *input* sonoro se convierte en *output* cromático", decía Alan Pauls en el catálogo de la exhibición *El oído* (2004). Desde el título -la colección de títulos de sus exposiciones es el índice para interpretar su cosmovisión del arte- es explícito que no será la vista el principal sentido apelado, aunque una vez en la sala sí lo sea, y lo que queda en formato de promesa a cumplir son las canciones que allí se encriptan. Un desplazamiento, algunas promesas, cosas que se ven y otras que no se escuchan. Y así, quedan fuera de campo las canciones a ser oídas. En una siguiente serie de obras, la trasposición se jugará también como una comprensión: a un mismo tiempo sus piezas aprietan y traducen un cuadro de Pieter Brueghel, *Los cazadores*, a partir de su paleta de colores. No vemos la pintura de Brueghel sino a través de un elemento fundamental de la disciplina: sus colores. Si en las pinturas de canciones el color era la carta emocional que la

⁷ Véase <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-762-2003-05-31.html>

artista decidía jugar según sus propios criterios, aquí el color respeta una organización de sentido ya dada y Gurfein pretende reponer ese ADN de la historia del arte en este gesto. Lo que el ojo ve en una obra de Brueghel es idéntico a lo que ve en estas pinturas de Gurfein. Idéntico en cuanto a materia, pigmento, color. Lo que separa un universo del otro es la organización de los signos, la contingencia de lo agregado: allí se instala la búsqueda de la artista. La dispersión de este estallido de la mirada será continuo en todo su trabajo, intermitente en las formas de aparecer, como si copiara el parpadeo de un ojo. Aquí señalamos dos exposiciones, pero podríamos haber nombrado todas: las inquietudes de Gurfein se despliegan de forma atómica a lo largo (y ancho) de toda su producción.

En el caso de Julia Masverná, un proceso de investigación similar sería ensayado en el Centro Cultural de España en Buenos Aires cuando produjo, junto a Marcolina Dipierro, la instalación lumínica *Ficción encendida* (2009). Se trató del montaje en una sala provista de diversas fuentes de luz programadas digitalmente que iluminaban (o dejaban de hacerlo) en todas direcciones una serie de papeles calados que colgaban desde el techo. La combinatoria de luz y figuras producía un teatro de sombras en múltiples capas, de colores cambiantes y que incorporaban el cuerpo del espectador en su tránsito por el espacio -imposible no bloquear los haces de luz; imposible, por lo tanto, dejar de ser parte del imaginario que la obra producía-. Desde su título, las artistas nos dan la clave de lectura de esta obra: se trata de una *Ficción* con la luz *encendida*, que es como si se prendieran los reflectores de la sala del cine, y la ficción en la que estamos inmersos se revelara como un espacio dentro de otro espacio. O, como afirma Ariel Jacobovich en sus notas sobre la instalación, "esta máquina introdujo una novedad: la eliminación de la ceguera como elemento necesario para la representación. La representación y lo representado permanecen visibles para el espectador al mismo tiempo; no hay ilusión".⁸

A pesar de ser una de las primeras artistas locales que se involucra con la programación de imágenes digitales interactivas, sus piezas (incluso las digitales) muestran una fuerte impronta artesanal. Es probable que esa necesidad de exponer el proceso de la imagen que señalábamos antes anime, o se alimente, de esta necesidad de "hacer con las manos" y siguiendo las técnicas tradicionales como las del calado. Lo manual, en cuanto registro de una imagen que evade la perfección de lo industrial, se

⁸ En la "biblioteca" virtual de *Ficción encendida* (https://ficcioneendida.files.wordpress.com/2009/03/ariel_jacobovich-notas.pdf).

encuentra en obras tan distantes como *Luciérnaga sonora*, piezas interactivas digitales, o en el teatro de sombras *La rebelión de los artefactos*. Este último proyecto, antesala de *Ficción encendida*, podría ser considerado el trabajo de un proto-VJ, dado el factor de la "producción en vivo" de las imágenes y la materialidad lumínica de éstas. Lo artesanal está ligado al pulso y la respiración. Es, por lo tanto, un verdadero espacio para el error o lo no controlado. Produciendo escenas en vivo, lo que escapa al guión es siempre bienvenido.

3. Un paso hacia la excavación. Entre lo descubierto y lo ignorado

Profundo, manifestado, plegado, acumulado. Toda excavación dejará por sobre la tierra una cantidad igual de materia extraída; es ésta una pauta universal, un principio de correspondencia. Algunas personas se preguntarán por ese coeficiente perdido de polvo que se dispersa en la acción de cavar y de dejar caer la tierra al lado.

¿Las cosas cambian de color cuando las toco? ¿Cómo se puede ver la transparencia? ¿Los bordes de las cosas dejan de existir cuando los colores entran en relación? Cuando recorremos la obra de Carla Bertone del principio hasta la actualidad, son estas preguntas las que empiezan a tomar forma. Hay cierta afinidad en el desarrollo de los trabajos de Bertone con las búsquedas de los artistas de la tradición concreta argentina. Es una analogía evidente, aunque de superficie. Esto es verificable no solo en aquel documento fundamental para el estudio abarcativo de la época como fueron sus entrevistas a las mujeres del movimiento Madí y Arte Concreto-Invencción, Lidy Prati, Yente y Diyi Laañ.⁹ También puede verse la relación en las problemáticas a las que Bertone trata



Carla Bertone, *Cosas transparentes*, mural, pintura sobre pared, 200 x 660 cm, 2010. Fotografía: Gustavo Lowry

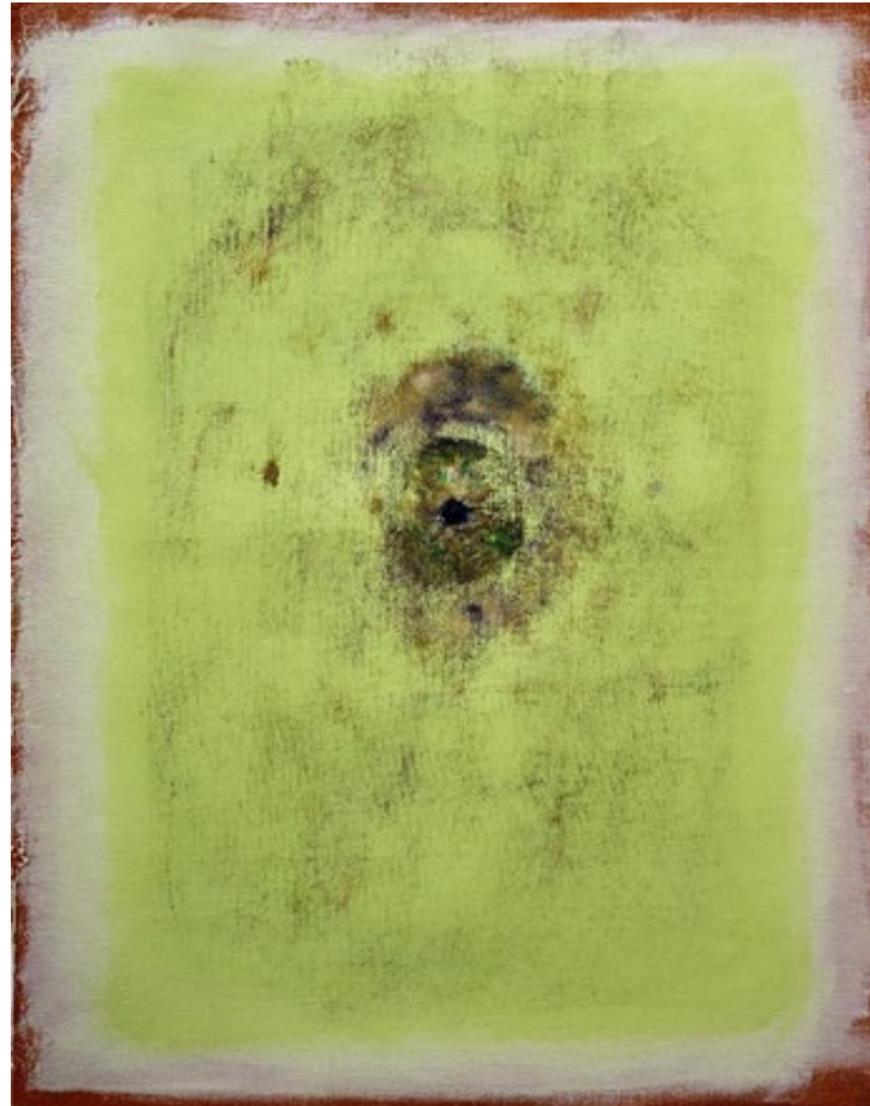
⁹ Hasta la fecha, la única fuente bibliográfica que reúne el testimonio de estas tres mujeres modernas. Bertone, Carla, "Dossier muchachas de vanguardia. Elementos para una historia de las mujeres en el arte Madí y la Asociación Concreto-Invencción", en *ramona*, n° 62, Buenos Aires, julio de 2005.

de responder con sus obras: son preguntas concretas, que apuntan al lenguaje plástico, a la mirada, a la percepción.

Afortunadamente, las correlaciones entre su *modus operandi* y el de los artistas modernos aquí citados es más de orden sintáctico que semántico, y donde aquéllos encontraron una limitación metodológica, Bertone abraza la incertidumbre. Porque esto -entre la intuición y el salto al vacío- habrá coloreado su experiencia cuando decidió releer *Cosas transparentes*, de Nabokov, con las instrucciones autoimpuestas de ver qué pasa si a cada cosa descrita se le extrae el color y solo el color. Entonces, lo que parecía ser el recurso a una tradición concreta de gesta local, con toda su rigidez de proceso a cuestas, se desmorona. En este sentido, sus obras son la piedra que hace caer a Goliat: la sutileza homeopática de Bertone versus la rigidez de la tradición modernista. Lo que presentó en 2010, en la exposición homónima del título del libro de Nabokov, no fue otra cosa que la profundización de esa búsqueda por atrapar lo transparente. Un libro enumera capítulo tras capítulo los colores de una novela con la pretensión de verificar la hipótesis de que el pasado brilla en las cosas cuando ya no se ven sus formas sino sus colores. ¿Será que el color es lo más cercano al estado de ánimo, mientras que la forma es una precisión mental, conceptual? ¿Será que el pasado, lo que queda de él en nuestro recuerdo, es una composición de emociones, por lo tanto, colores? Por eso importa si el color es adjetivado (*lila sucio*) o si hubo muchos de ellos (*negros*); estos datos son parte del color, señala al pie de página la artista. Bertone usa el pie de página para llamarnos la atención sobre aspectos de la narración que la conmovieron y de los que pareciera que no alcanzara con simplemente indexar sus tonos.

En 2010, la poética de Silvia Gurfein muestra un quiebre; o mejor, un estallido. En su exposición *El libro de las excepciones*, abre el juego de referencias a fuentes alejadas de la esfera del arte, como es el caso de los textos científicos, e incorpora componentes narrativos y figurativos en sus pinturas. Las excepciones serán fructíferas para Gurfein y, paradójicamente, darán cuenta de

una preocupación que, antes que excepcional, es central en la obra de la artista. Se trata de lo arqueológico de la mirada. Exhibirá un ojo que no es otra cosa que el resultado de un vacío percibido a partir de sus bordes: un espacio en blanco en la tela delimitado por una serie de "barros sublimados" de la pintura; vale decir, empastes, manchas, brevísimas acumulaciones. Una vez más, no vemos. Intuimos. Lo arqueológico vuelve en las exposiciones siguientes, no tanto como acumulación de materia, sino como aquello que traspasa un borde. Me refiero al efecto sudario, al pigmento que excede un lienzo sin imprimir y deja su huella debajo. Lo que no se ve hasta que se retira aquello que lo tapaba. Ese fondo pintado aleatoriamente, con el juego de huecos no controlados de un lienzo, operaría como el fuera de campo de una imagen. En *Lo intratable*, las operaciones de síntesis que antes realizaba (la traducción, trasposición, su resultante sinetésica) a caballo de un lenguaje vinculado a la computación son prácticamente abandonadas. Ya no vemos píxeles, sino manchas. Tal vez la única traducción sea la siguiente: no hay espectros (de ondas), sino espectros (de fantasmas). El ojo, la visión, la ceguera.



Futuras interacciones

Hasta aquí se delinearon los derroteros poéticos de las tres artistas que desembarcarán en el MACBA con su batería de incertidumbres, ensayos y afirmaciones provisionarias. Los pasos descritos son menos hipótesis posibles que un mapeo del estado de la cuestión de las investigaciones en curso. La forma en que sus trabajos van a interactuar en sala es un misterio. Es probable que el misterio persista incluso una vez inaugurada la exposición, porque en el trabajo de las tres la mirada, en su deriva, tiende a perderse más allá de los horizontes dados y preferirá ir saltando de estrella en estrella.

Silvia Gurfein, *La ceguera táctil del cerebro frente al cráneo o La psique está extendida, no sabe nada de ello*, 2013, óleo sobre tela, 61 x 44 cm, 2013. De la exposición *Lo intratable*, Fundación Klemm.

ENTREVISTA

Mariana Rodriguez Iglesias

a

Carla Bertone

Silvia Gurfein

Julia Masvernat

Empujar ese borde hiper-tenso entre la abstracción y la figuración

Conversación entre Carla Bertone, Silvia Gurfein, Julia Masverná (artistas) y Mariana Rodríguez Iglesias (curadora)

Mariana: Me gustaría empezar recordando la conversación del 2003¹. Me parece interesantes reponer las preguntas que siguen vigentes al día de hoy, como marca de autor, y saber cuáles ya fueron abandonadas porque eran preocupaciones de esa época.

Silvia: Primero, al volver a leer esa conversación me dio mucha ternura. Hay una cierta candidez, pero al mismo tiempo muchas definiciones claras de las personalidades. No sé si necesariamente de las trayectorias artísticas, pero sí se reconocía mucho nuestras voces particulares. Y algunas preocupaciones que son más que nada un diálogo general, no tanto sobre la muestra, ni tanto sobre esas obras sino sobre ese momento y sobre lo que pensábamos.

¹ Se trata de la desgrabación inédita de una conversación previa a la muestra que las artistas realizaron juntas por primera vez en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Julia: En ese momento yo tenía el ideal de que a través de la abstracción podríamos lograr un lenguaje universal. Y ahora no pienso así.

Mariana: Porque en ese momento a vos te preocupaba la diferencia entre el arte abstracto y el figurativo, ¿no?

Julia: Claro, mi trabajo se encasillaba dentro de ese arte abstracto. Aunque me parece que hoy no es tan importante esa diferencia.

Mariana: Hay un texto firmado por vos, Julia, en el que hablás en primera persona y decís algo así como que todo acto de pintar es una abstracción².

Silvia: Porque es una idea de la abstracción distinta de la del planteo de las escuelas de la abstracción de principios del siglo XX. Se trata de pensarla desde otro lugar.

² La cita correcta es: "Creo que pintar siempre implica abstracción. La pintura es pastosa, viscosa, pura materia. Elijo la abstracción, porque me interesa trabajar con el material como imagen, para construir desde el color y la forma, al infinito". Así empieza su texto, parte del catálogo de la exposición Arte abstracto (hoy) =Fragilidad+resiliencia en el CCEBA, mayo de 2005.

Carla: A mí me encanta ver pintura... concuerdo con ustedes. Además, ya no es necesaria la confrontación. Porque "abstracción" es un lenguaje absolutamente asimilado.

Silvia: Absolutamente. Es una diferencia inexistente.

Julia: Un debate antiguo.

Silvia: Creo que en ese momento [2003] yo estaba trabajando sobre el fragmento, lo hiper concentrado, que es esa idea del ADN que yo siempre continuo y la pintura como un lugar donde se oculta y se revela al mismo tiempo. Este cruce entre un planteo que tiene algo de pátina, si se quiere, científica. Tomo algunas ideas de la ciencia, como la espectrografía, que se cruza con una idea -totalmente inverosímil, poética- que es el viaje en el tiempo. Ahí planteo que yo me estoy encontrando con Brueghel a través de ese procedimiento.

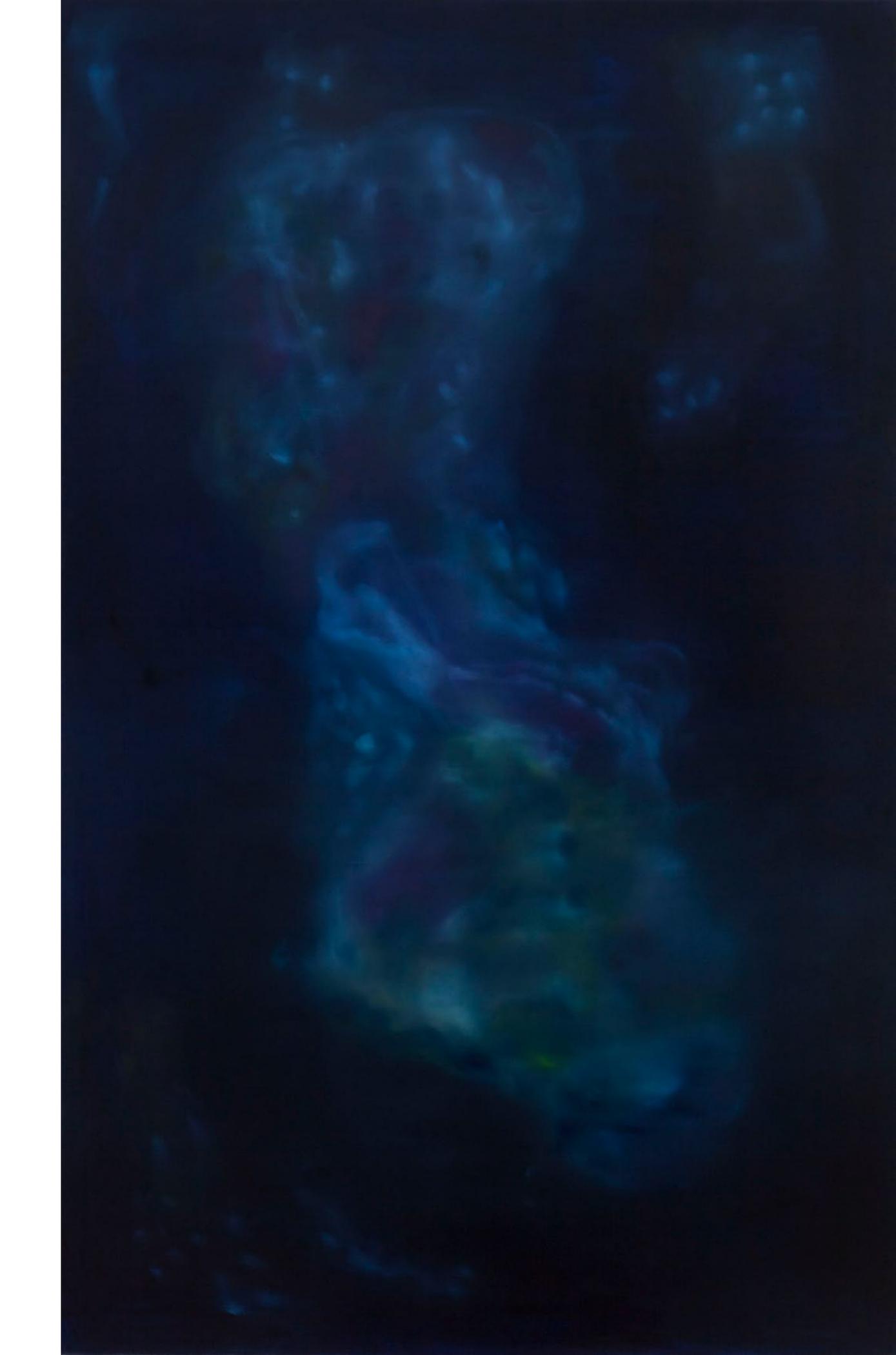
Mariana: ¿Eso ya era tu versión de Brueghel?

Silvia: Sí, eso es Brueghel. Fue bastante tiempo, pero esto fue lo primero de Brueghel. Son todos distintos fragmentos de *Les Chasseurs dans la neige* [Los cazadores en la nieve].

Mariana: Quiero leerles un fragmento de texto de María Amalia García en relación a Ficción encendida... como un comentario acerca de la abstracción: "Dada, precisamente, la amplitud en la selección, el concepto de lo abstracto resulta hoy para nosotros una idea un tanto vacía, poco susceptible para agrupar un conjunto orgánico de imágenes. En la propuesta de Julia y Marcolina la imagen es la resultante de un efecto procesual absolutamente creativo. Es posible convenir que deviene un resultado visual abstracto, no como consecuencia de la concentración en las formas, sino a partir del procedimiento escogido; en este sentido solo creemos que es pertinente pensar en momentos de azar abstracto". Entiendo que ella propone esta idea del "azar abstracto" porque no es está haciendo foco en el procedimiento de la obra, si no en el estilo resultante, en la imagen abstracta.

Julia: No es el objetivo. No es el medio.

Silvia: Pero ¿por qué pensar que lo informal y abstracto serían sinónimos?



Silvia Gurfein, *El orden implicado*, 2015, óleo sobre tela, 157 x 97 cm.

Mariana: Me parece que ella acá lo señala como las preocupaciones de los modernistas, que tan profundamente ha estudiado.

Silvia: Claro, pero por eso... me parece que ése es un enunciado cuestionable. Creer que abstracción es igual a formal. Formal es todo. La figuración también está trabajando con lo formal. Me parece que es un equívoco.

Carla: Creo que el concepto mismo de abstracción se amplió en la actualidad, o sea, es tan aplicable a un proceso como a un mecanismo. No tiene imágenes. Ya no es un concepto.

Mariana: ¿Es un procedimiento?

Carla: Claro... que se puede asociar con una imagen como perro o como cuadrado, ¿no?
(Risas)

Silvia: Yo creo que sí, es un mecanismo. Es un sistema, pero que no tiene contrapartida -en todo caso- en un mecanismo figurativo. Directamente es otra cosa.

Carla: Es cierto, una estructura mental.

Julia: Sí, pero heredamos esa discusión, que ya no tiene sentido desde nuestra posición.

Mariana: En este texto lo dice un poco también para explotar el término, creo. Como alguna vez lo hizo Rosalind Krauss con el campo expandido³. María Amalia estaría diciendo: "... abstracción no nos sirve más para nombrar lo que están haciendo estas dos artistas. Ya no". Entonces, probemos con la idea de "azar abstracto". Es un término que ella pone ahí, tampoco es que lo desarrolla mucho. ¿Para qué nos sirve ese término?

Silvia: Claro, sí. Está buenísimo, pero al mismo tiempo yo estaba pensándolo más en términos, digamos, populares. Si yo te digo: "Esto es una imagen abstracta", ¿qué imaginario convoca?

Carla: Uno muy básico.

Silvia: Sí, está ligado a algunas imágenes. Y lo que pensaba también -porque a mí me gusta mucho empujar ese borde hiper-tenso entre la abstracción y la figuración- en esos términos. Yo creo

³ Me refiero a Krauss, Rosalind. La escultura en el campo expandido, editorial Paidós, Barcelona 1979 Allí la autora señala que el término "escultura" no servía para hablar de ciertas obras -un pozo en la tierra, o un señalamiento en el paisaje con espejos, por poner dos ejemplos-, porque el sentido de la palabra ya no alcanzaba, había dejado de ser una etiqueta útil para ciertas piezas muy nuevas de fines de los 70

que en *Partícula fantasma* [exposición de 2015], por ejemplo, no es posible decir, aun en los términos más populares, "esto es abstracción".

Carla: ¿Qué es lo que no podés decir?

Silvia: No podés decir si es figurativo o abstracto.

Julia: Es que para mí siempre el que mira va a buscar una representación, ése es el tema.

Carla: Hay una diferencia que es fundamental: no la va a buscar, la proyecta.

Silvia: En todo caso, sí, la proyecta, y depende de qué entrenamiento mental tenga. Me parece que no es lo mismo la mirada de un artista...

Julia: No, no, yo me refiero a la mirada en general, no en particular.

Silvia: Pero no existe la mirada en general ya.

Julia: Bueno, vos podés tener miles de experiencias en el museo...

Mariana: Cuando les preguntamos a los visitantes qué piensan que es la abstracción para ellos, dicen: "Ah, bueno, es cuando sintetizás", o "Cuando tomás elementos y te abstraés de un lugar, te vas de un lugar...". La abstracción asociada más con esta idea, como lo que hizo Picasso, de reducir un toro a una imagen de cuatro líneas, o lo que hizo Mondrian al transformar un árbol. Lo piensan como síntesis, pero siempre ligada a una realidad.

Silvia: Sí, como extraer los elementos sintéticos de algo.

Mariana: Quizás por esto esa proyección siempre vuelve, porque se piensa que en toda imagen hay una referencia.

Carla: Buscamos siempre el referente. Eso sí...

Mariana: Y, sin embargo, cuando y uno ve, no sé... por ejemplo los azulejos de las torres de esa iglesia [señala hacia la ventana, la Iglesia San Pedro Telmo de Buenos Aires]. Es abstracción lo que estamos viendo ahí también. Porque se trata de un barroco neocolonial con influencias andaluzas, por ende, penetrada por los diseños árabes que todos sabemos, eran iconoclastas.

Silvia: ¡Claro!

Mariana: Entonces es algo que venimos trayendo desde hace mucho tiempo como occidentales, aunque pareciera que nuestra cultura necesita de la narración, volver a la imagen, entender, capturar...

Julia: Yo no lo veo como algo negativo. Está bueno eso que vos decís, Carla, que el espectador se proyecta a sí mismo. Ve un espejo, dialoga con la imagen que ve. Depende de tu *backup* previo, o sea, lo que conocés son las herramientas que tenés para percibir, y cuanto más formación artística tengas, más capas vas a leer, más te vas a meter de otra manera.

Mariana: Vayamos al planteo de ustedes en aquella entrevista de 2003 sobre la idea de lo genuino asociado con lo "transparente". Yo veo que la transparencia es una preocupación que aparece de manera manifiesta en tu obra, Carla. Pero también lo encontramos en algunas de Silvia relacionadas con el límite entre lo que se ve y lo que no se ve; preguntas sobre la visión o el corrimiento de la mirada. Entonces, ¿cómo se muestra lo transparente? ¿Cómo se hace aparecer lo transparente?⁴

Silvia: bueno, a mí me interesa —por lo menos— la pregunta sobre la mirada.

Mariana: Te referís a la pregunta por ¿qué se ve, que no se ve? ¿Qué es visible, qué no es visible?

Silvia: Sí, a mí es el borde lo que me interesa. Ocultar para revelar. Lo opaco y lo transparente. Me interesan los temas, pero no me interesa especialmente la transparencia. No creo en la transparencia.

4 Me refiero a la investigación sobre lo transparente que fue desarrollado por Bertone en su exposición *Cosas transparentes* (Fundación Klemm, Buenos Aires, 2010), que también puede rastrearse en la obra *Invisible* (2006), pieza que exhibe en Vértice cristal (Centro Cultural Recoleta, 2006).

Mariana: ¿No creés en la transparencia?

Silvia: No, me parece imposible. Siempre hay demasiadas capas para que algo sea transparente.

Carla: Claro, pero es una idea para pensarlo como algo material. Vos pensás en luz, Silvia. No es imposible. Porque la luz no es sólida, no tiene un cuerpo.

Silvia: Son partículas y ondas. Y depende del momento.

Carla: Pero también es vacío.

Silvia: Es materia.

Carla: Pero en una muy baja proporción.

Mariana: Sucede que la transparencia es una cualidad de la materia también. Hay material que es transparente. Ese vidrio es transparente pero, en cuanto vidrio, existe. El tema tiene que ver con este principio de incertidumbre también, porque uno puede elegir ver el vidrio o no ver el vidrio. Podés elegir verlo como algo sólido o como si no estuviera ahí.

Carla: Que te permite atravesar.

Silvia: Lo transparente sería

eso que te permite ver detrás de eso otro; ¿eso sería?

Carla: Para mí, la transparencia es la cualidad que te permite despojarte de todas las cosas que no te dejan ver. Ahora, ¿qué es lo que vas a ver? No sé. Para mí, tus ideas, tus preconceptos acerca de que se intenta ver.

Silvia: Pero es que ahí hay una suposición de que hay algo que estaría más allá de esas opacidades.

Carla: Cuando uno logra sacarse todos esos trajes que supuestamente somos - el nombre, la profesión, la nacionalidad-. Todo eso son identidades o roles adquiridos.

Julia: Lo que decís me hace acordar mucho a la obra de James Turrell. Incluso en esa línea más espiritual del color en la historia reciente del arte. Sin embargo, pienso que esas cosas que vos decís -que hay que sacarse- son tan fundamentales como lo más profundo de nuestra alma: nuestra historia, dónde vivimos, cómo vivimos, cómo aprendimos a relacionarnos, comunicarnos, expresarnos con los demás... Es parte de lo profundo para mí también.

Silvia: Por ahí, es como una ambición purista de que eso sería más importante que el barro, digamos. Como estar

limpios de esas capas, o estar sucios de esas capas.

Carla: Claro, es que creo que la identidad es una construcción. Es una construcción, pero vos la elegís, y la podés elegir cuando la reconocés.

Silvia: Yo no sé cuánto la elegís. Coincido con vos en que es una construcción, que todo es un artificio. Pero creo que hay algunas cosas que elegís y otras que no. Otras que son azarosas, contingentes, que son combinaciones azarosas de moléculas.

Carla: No, no. Nada es azaroso.

Silvia: Yo acepté la idea de la contingencia hace poco en mi vida. Lo que está fuera de control.

Carla: Claro. Básicamente todo está fuera de control.

Mariana: Y la idea de la transparencia, reconocer ese sistema de construcciones, es darse cuenta de que está ahí pero no lo estábamos viendo, porque es transparente.

Carla: Exacto, exacto. Es tomar distancia de uno mismo. No terminar de identificarte con el rol que estás actuando en ese momento. Porque sabés que no es lo definitivo.

Julia: Sí, sí. Yo eso lo entiendo.

Silvia: Yo también. Lo que no entiendo todavía es lo de la transparencia.

Mariana: ¿Lo contrario a transparencia sería identificación? ¿Identificarte con cada cosa que sos y hacés?

Carla: Claro.

Mariana: Identificarte estrechamente con "Yo soy artista"; esta opacidad sería no ver que esto es una capa de otras tantas capas, aunque eso sea operativo, digamos. Como el vidrio, en este caso, está protegiéndonos de que nos caigamos.

Carla: Claro. Que por momentos te sirve.

Mariana: Volviendo a la transparencia, cuando vos, Julia, describías una de tus obras, dijiste: "Bueno, son un montón de cortes de maderas pintadas donde queda a la vista cómo fue realizada la obra". ¿Acaso no hay una idea de transparencia de ese proceso?

Julia: Sí.

Mariana: No solo en esto; en Ficción encendida, en particular, me parece que ya desde el título. Es una ficción, pero es como estar en el cine y prender la luz. Me parece que esto de transparentar el dispositivo exhibe el proceso.

Julia: A mí me parece que sí, me interesa eso. Que se vea el artificio, cómo llegó a ser esta cosa. Porque me parece poético también, me parece interesante. Mostrar eso...

Mariana: Es poético, y quizás tiene -no sé, lo ensayo ahora mismo- una dimensión social, una democratización del dispositivo, y de esta manera eso se puede replicar.

Julia: Sí, puede ser. Tal cual. Esa frase que a veces escucho: "Ah, pero esto lo puede hacer mi hijo" ... y a mí me encantaría que lo haga todo el mundo. Porque esto son maderas pintadas, vayan y háganlo. No me guardo la receta. Hay artistas que guardan sus recetas de manera muy privada porque tienen de miedo que se las roben. Y no es así; hagan todos la misma receta y va a salir algo distinto de cada uno, y eso me parece fantástico. Usar el mismo software, yo lo comparto. Eso me parece que está bueno. Puede ser que haya algo ahí de mostrar el procedimiento.

Silvia Gurfein, *Todo el cielo en la tierra*, 2016. Instalación. Medidas variables



ÉPSILON
ABSTRACCIONES
DESCENTRADAS

ensayo y curaduría

Aimé Iglesias Lukin

artistas

Jane Brodie

Elena Dahn

Marcolina Dipierro

Dolores Furtado

Irina Kirchuk

Silvana Lacarra



La letra griega ϵ psilon se utiliza en matemáticas para referir a un pequeño error o desviación de la perfección que uno permite o espera que exista en todo modelo matemático. En geometría, se usa como notación de la excentricidad, parámetro que determina el grado de desviación de una sección cónica con respecto a una circunferencia; mientras que, en óptica, determina la distancia desde cualquier punto de la retina a su centro. *Épsilon. Abstracciones descentradas* repiensa el uso del error y la desviación, así como las posibilidades formales del material y el vacío del espacio que aún hoy perviven en la tradición escultórica, a partir de una selección de seis artistas argentinas contemporáneas en diálogo con tres escultoras modernas: Noemí Gerstein, Alicia Penalba y María Juana Heras Velasco.

La creación del signo/obra implica el moldeado no sólo de la materia, sino también del vacío entre sus partes y a su alrededor. A partir de formas geométricas, orgánicas o abyectas, texturas contrastantes o superficies industriales, composiciones abiertas o cerradas, volúmenes inestables y composiciones que desafían la gravedad; las obras de Jane Brodie, Elena Dahn, Marcolina Dipierro, Dolores Furtado, Irina Kirchuk y Silvana Lacarra coinciden en un replanteamiento contemporáneo de la relación fenomenológica entre objeto, espectador y mundo. Es así como las obras de esta exhibición transgreden el núcleo tradicional del objeto y se exorbitan desde el muro hacia la sala; para discutir los aspectos escultóricos de un arte que ya ha trascendido la especificidad del medio para abrirse hacia el hiperbólico campo expandido de las artes contemporáneas.¹ Finalmente, y porque no hay contemporaneidad posible sin una historia que la informe, aunque sea de manera inconsciente, caótica o anacrónica; esta exhibición también incluye piezas

¹ Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido" en Hal Foster, ed. *La Posmodernidad*. (Barcelona: Kairós, 1985)

de tres artistas históricas que fueron referentes de la abstracción en escultura: Noemí Gerstein, María Juana Heras Velasco y Alicia Penalba.

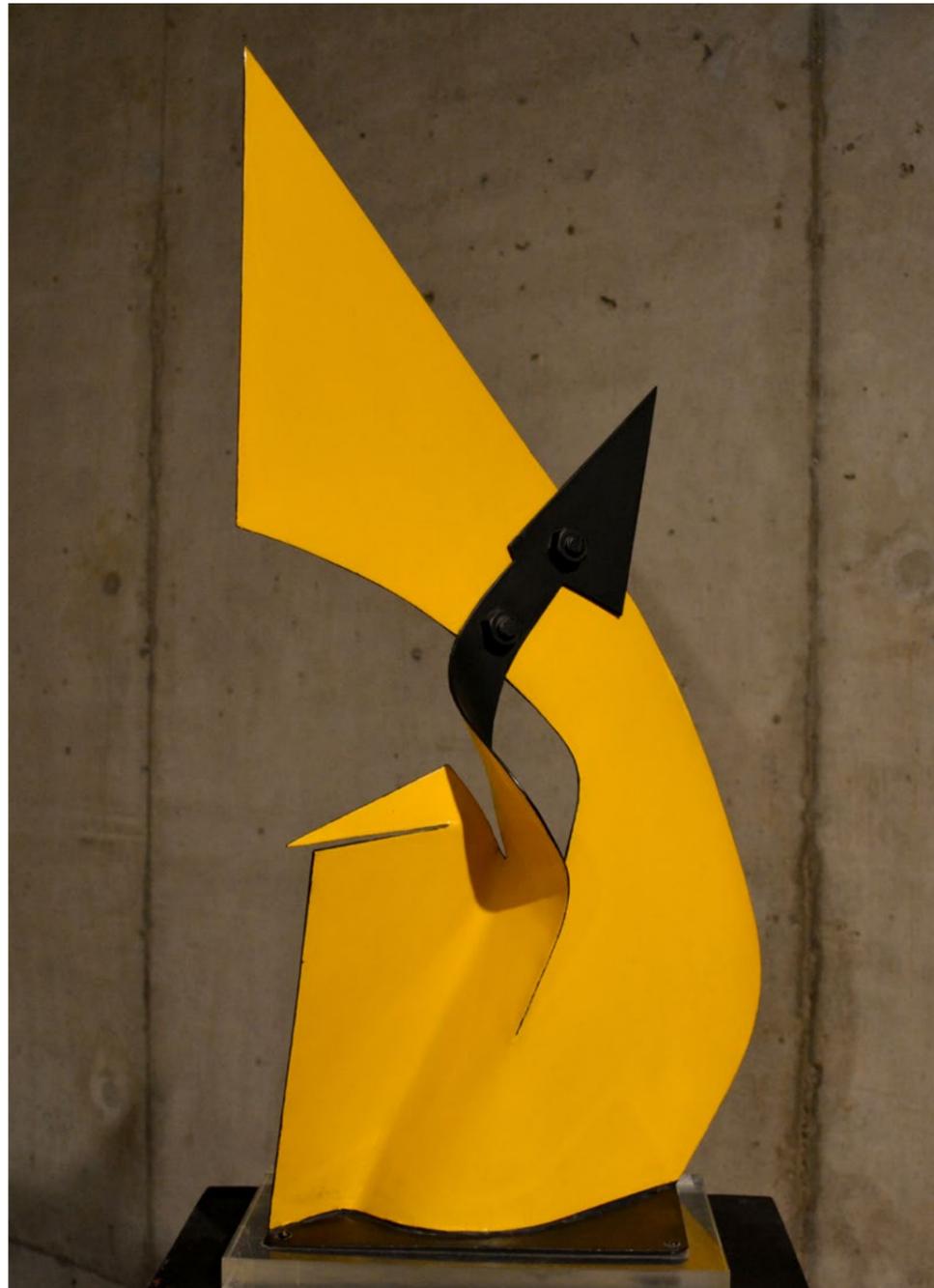
La Historia del Arte argentino tiene una fuerte tradición no figurativa, incluyendo a los artistas concretos, el Grupo Madí y el Informalismo. Muchas pintoras contemporáneas continúan dichas investigaciones sobre geometría, plano y espacialidad, como es el caso de Silvia Gurfein y Magdalena Jitrik, exhibidas asimismo en MACBA este año. Esta muestra elige poner el foco en la otra variable de investigación abstracta a lo largo del siglo veinte: la invasión del espacio por medio de la escultura y sus derivados contemporáneos. Es por ello que la obra de Gerstein, Heras Velasco y Penalba es presentada a modo de ancla, para demostrar cómo a pesar de que la contemporaneidad ha abandonado las categorías de escultura, grabado y pintura, ciertos planteos teóricos y experimentaciones formales de estas artistas fueron anticipados a lo largo del siglo.

Vacío y plenitud

Así se titula el tratado de estética asiática publicado en 1979 por François Cheng, un escritor, poeta y académico nacido en China.² Si bien el libro se dedica a un análisis semiológico de la noción del vacío en la filosofía oriental, su texto resulta curiosamente pertinente para entender la obra de un grupo de artistas argentinas contemporáneas que investigan el espacio mediante obras abstractas donde la materialidad es protagonista.

Según Cheng, a pesar de la asociación entre el vacío y la nada que predomina en la cultura occidental, el mismo tiene una

² François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid; Siruela, 2003. (Primera edición. Paris: Le Seuil, 1979)



María Juana Heras Velasco, *Forma 66 o signo amarillo*, 1966 hierro policromado, 30 x 74 x 27 cm.

función activa y dinámica, pues la materia y el ser sólo pueden ser concebidos en relación dialéctica con el vacío. Su rol queda explícitamente claro en la escultura, donde el signo/obra sólo puede ser logrado a partir del moldeado no sólo de la materia, sino también de los espacios entre ella y a su alrededor. Es así como mediante el uso de marcados ángulos, volúmenes rugosos, estructuras orgánicas, con materiales industriales u objetos de la vida cotidiana; estas artistas proponen diversas reflexiones sobre la relación entre materia y vacío, obra y espectador, arte y mundo.

Durante los años sesenta, y en forma paralela y posterior al trabajo de Gerstein, Heras Velasco y Penalba, una importante renovación del campo escultórico minimalista, su solidez matérica, su recurrencia a la geometría y la monumentalidad estaba teniendo lugar en la obra de artistas como Louise Bourgeois, Eva Hesse y Claes Oldenburg, entre otros. Lucy Lippard sentó el texto programático de dicha tendencia en 1966 con el ya icónico texto de su exhibición *Abstracción excéntrica*.³ Tal como describe allí Lippard, el uso de materiales blandos para abstracciones de fuerte referencia orgánica y corporal por parte de estos artistas, abrió el campo artístico a una experiencia estética íntima y a una integración del campo y el cliché que constituía y daba cuenta de una renovación estética radical, no sólo en el medio escultórico, el cual ya comenzaba a perder especificidad mediática, sino en todo el campo cultural de los años setenta.

Una pregunta clave que muchos teóricos se hicieron a partir de las abstracciones de artistas como Bourgeois, Hesse, Wilke y Penalba; es si la inclusión de la organicidad y las referencias a texturas sensuales permitían hablar de una "forma femenina". Desde los años sesenta, muchos artistas,

³ Lippard, Lucy R. 1971. *Changing: essays in art criticism*. New York: Dutton.

tanto mujeres como hombres, han incorporado al cuerpo como materia, tema y textura de sus obras, generando discusiones sobre corporalidad, género y arte.⁴ Los debates sobre la relación entre género y forma continúan actualmente de manera a veces polémica en los escritos sobre artistas como Ulrike Müller y Amy Sillman, sólo por dar algún ejemplo.⁵

Cómo hablamos de escultura, espacio y femineidad, y volviendo a François Cheng, es importante recordar brevemente que su maestro, el psicoanalista Jacques Lacan había planteado en su Seminario 7. La ética del psicoanálisis la metáfora del alfarero que "crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, ex nihilo, a partir del agujero".⁶ El vaso tiene su razón de ser, no sólo a través de la forma (lo lleno), sino también del vacío que contiene. Dicha metáfora demuestra que el vacío no es la nada sino un significante en sí mismo.

4 Ver por ejemplo: Amelia Jones. *Body art/performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" in *Theatre Journal*, 40, 4. (Dec. 1988) 519-531.

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Schneemann, Carolee, "The Obscene Body/Politic," *Art Journal*, 50, 4, Censorship II (Winter, 1991), 28-35.

Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.

5 Achim Höchdorfer, "Painting as Passage" in Ulrike Müller, *Franza, Fever 103 and Quilts*, Brooklyn: Dancing Foxes Press, 2012. p. 14

6 Jacques Lacan, "De la creación ex nihilo", *Seminario 7, La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2000. (Primera edición Paris: Editions du Seuil, 1986), p. 151.

Al estar planteando una exhibición de artistas mujeres que trabajan con abstracciones geométricas y orgánicas, la referencia a estas lecturas y discusiones se vuelve ineludible y necesaria. Sin embargo, es fundamental aclarar la distinción entre los términos "mujer" y "lo femenino", siendo que el último refiere a una referencia psíquica y cultural mucho más amplia que puede darse, o no, tanto en la producción de mujeres como de hombres. Bajo esta premisa, la pregunta sobre el género de la forma sigue vigente, quizás no para recibir respuesta, sino para permitir cuestionamientos radicales del modo en que entendemos la relación dicotómica entre forma y contenido y las tantas otras tensiones binarias que definen a nuestra cultura.

Abstracciones espaciales

La inclusión de las piezas históricas en esta exhibición permite, no sólo enmarcar esta exhibición dentro de las discusiones y reconfiguraciones históricas sobre espacio y femineidad en el arte occidental durante la segunda mitad del siglo veinte, sino que además permite resaltar el histórico desafío de una serie de artistas -desde Lola Mora hasta Noemí Escandell, Marta Minujín y nuestras referentes actuales- que han trabajado en un medio tan tradicionalmente masculino como la escultura y sin embargo alcanzaron importantes logros en relación a la abstracción mediante creaciones personales y novedosas.

Noemí Gerstein recibió una formación académica como escultora, habiendo estudiado con Alfredo Bigatti. Gerstein se acerca a la abstracción hacia fines de los años cincuenta, trabajando el fundido de metales industriales en piezas tridimensionales de gran formato. Piezas como El Samurai de 1961 (Museo Nacional de Bellas Artes) oscilan entre la rigidez de los materiales y sus estructuras y la organicidad a través de las transparencias sugeridas por el espacio entre los caños de bronce soldados

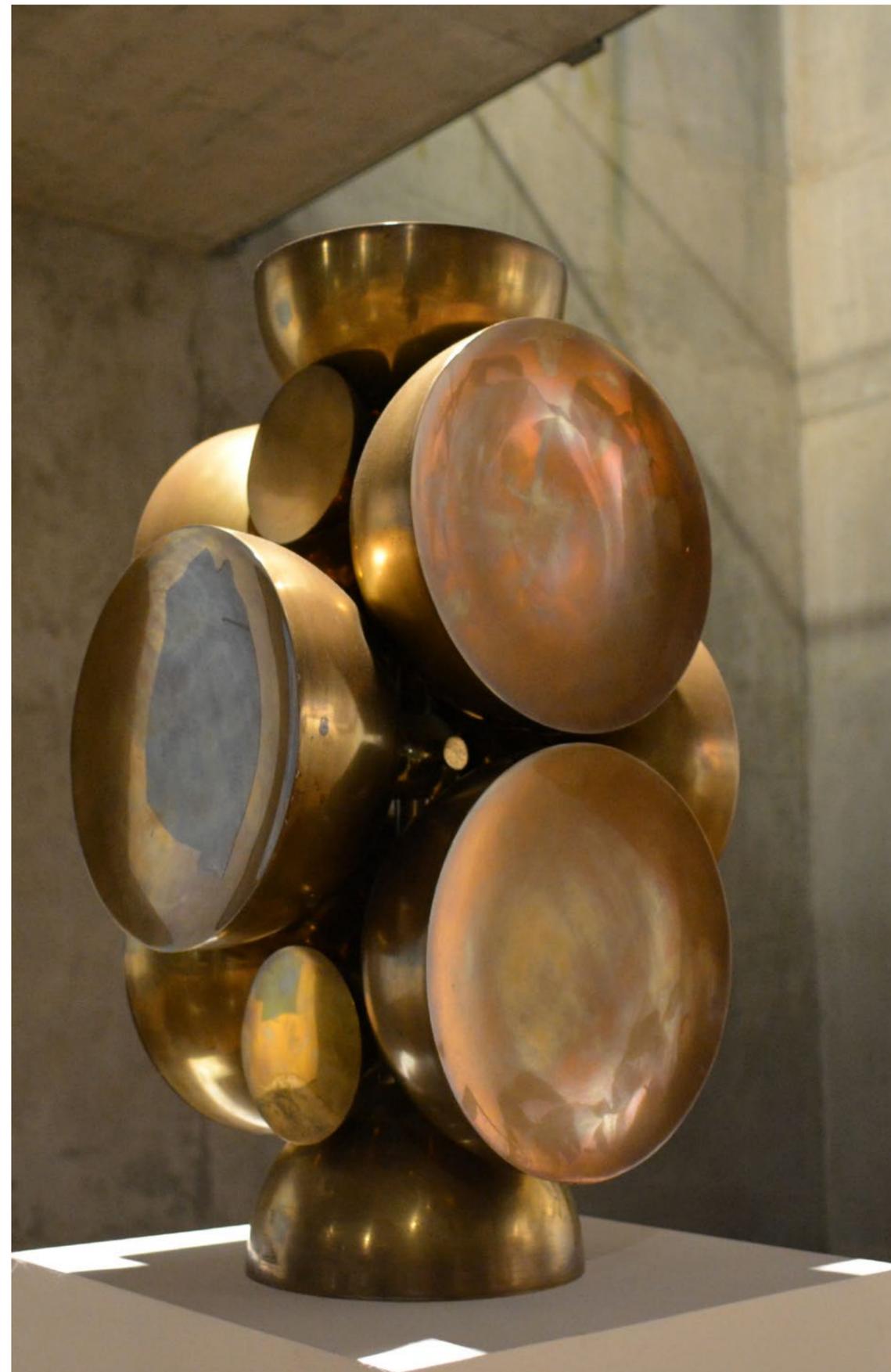
que utiliza para componer la pieza. Otra obra de la colección del museo, *Escorpio*, de 1962, recurre a los mismos materiales y técnicas para presentar una forma completamente opuesta, donde Gerstein pasa de la contención de la figura cuasi humana del *Samurai* a abstracciones igualmente orgánicas pero de composición centrífuga y explosiva que confrontan al espectador. Mismo efecto produce *Pequeño Dragón*, una pieza de 1962 de la colección del Fondo Nacional de las Artes en la que el entrecruzamiento y disposición radial de los caños de bronce transforman el material industrial en una reinterpretación animal y feroz de la escultura de formato medio para la decoración de interiores. Sin embargo, no toda la obra de Gerstein recurre a la línea y el dibujo en el espacio: obras como *Soles y Lunas* (1975) y *Las dos caras de la luna* (1975), también en el Fondo Nacional de las Artes, siguen la misma estrategia de repetición modular, pero en ellas prima la curva mediante semiesferas de bronce pulido combinadas en formas cerradas y contenidas.

El modo en que Gerstein compone a partir de líneas y tramas radiales se continúa en la obra de Marcolina Dipierro, cuyas estructuras tienen un apego mucho más fuerte a la geometría y a la grilla, pero mantienen el interés por el dibujo del espacio. Por otra parte, la investigación del plano, y la superposición de texturas pulidas y rugosas que Gerstein enfatiza en obras como *Las dos caras de la luna* puede relacionarse con la combinación de materiales de diverso origen, visualidad y superficie en las piezas de Silvana Lacarra.

María Juana Heras Velasco era muy consiente de la tensión dialéctica de nuestra cultura entre ser y no ser, cuando declaraba "el problema está en ver la relación de las formas en el espacio, en valorar a partir de esto el vacío que se potencia tanto como el lleno."⁷ Sus obras demuestran dicho testimonio, utilizando el espacio entre los volúmenes como fuente de dinamismo e integración visual con el espectador.

El interés de Heras Velasco por la apertura de la escultura tradicional a nuevos formatos y lenguajes puede ser entendida asimismo por su participación en el mítico taller Altamira que reunía a Emilio Pettoruti, Jorge Romero Brest y Lucio Fontana, entre otros. Este último confeccionó en 1946, junto a los discípulos del taller, el *Manifiesto Blanco*; y allí declaraba que "La era artística de los colores y las formas paralíticas

⁷ María Juana Heras Velasco, s.f. cit in Diana Weschler "Heras Velasco: Una escultura referida a lo urbano" en *Ieras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Fundación San Telmo, Buenos Aires, 11, 12 y 13 de Septiembre de 1989, p. 197.



Noemí Gerstein, *Soles y Lunas*, 1975, 56 x 32 x 26 cm.

toca su fin" y proponía en su reemplazo un arte "tetradsimensional" donde "La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas."⁸ Dichas lecciones le sirvieron a la artista para producir piezas escultóricas que desafiaron, por ejemplo, al tradicional busto en busca de dinamismo e inestabilidad. La elección de la abstracción le permitió a Heras Velasco concentrarse en los aspectos formales de la creación. Si bien algunas de sus piezas contienen sugerencias figurativas y orgánicas, su reconocida serie *Transposeñas*, iniciada a comienzos de los 70, sugiere mediante la transposición de "señales" el rol de estas obras constructivas como signo lingüístico del tejido urbano.

Su uso de materiales industriales y colores estridentes, así como su interés por "la técnica, la industria y lo mecánico"⁹ prefigura el trabajo de muchos artistas contemporáneos argentinos trabajando en el nuevo lenguaje de la instalación. En relación a nuestras artistas, el trabajo con metales y maderas así como el trabajo compositivo a través de planos superpuestos de Marcolina Dipierro puede leerse en paralelo a las piezas de Heras Velasco. Muy claramente hay una continuidad formal y temática en la obra de Irina Kirchuk, quien resignifica materiales industriales y objetos de origen urbano en composiciones que enfatizan el color y las texturas como partes preeminentes de la pieza.

Alicia Penalba, la última de nuestras referencias históricas, se interesó desde los años cincuenta en el arte primitivo mediante piezas que seguían disposiciones totémicas, proponiendo su primer acercamiento a la síntesis formal. En los años sesenta, sin embargo, sus bronceos derivan hacia abstracciones de fuerte referencia vegetal y mineral, particularmente en la serie de piezas aladas donde las distintas "hojas" de la escultura se abren en forma espiral produciendo una tensión entre verticalidad y horizontalidad, a la vez que envuelven al espectador que las recorre. Otro importante rasgo en la obra de Penalba es su insistencia en la textura de las piezas que sugiere sensaciones táctiles al espectador mediante la rugosidad, al mismo tiempo que registra y resalta el proceso creativo de la artista al moldear la pieza.

8 Cippolini, Rafael. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003) pp. 7-9.

9 María Juana Heras Velasco, s.f. cit in Diana Weschler "Heras Velasco," p. 206

El trabajo de modelado de Penalba y la inclusión de marcas de producción y texturas en la resolución final de sus obras, es continuada en esta exhibición en la obra de Elena Dahn, Dolores Furtado y Jane Brodie. Furtado propone una estructura compositiva a partir de módulos de forma blanda similar a las aladas. Tanto ella como Dahn permiten que la materia se presente en su informidad e irregularidad, al igual que Penalba. La referencia vegetal y el uso de texturas rugosas e imperfectas también está presente en el trabajo de Brodie con troncos, superficies y pliegues determinados por el azar en sus obras de materiales volcados y en sus papeles arrugados.

Contemporáneas

Las teorías y referencias históricas previamente planteadas no pretenden explicar, sino simplemente contextualizar la producción de las artistas contemporáneas que integran esta exhibición: Jane Brodie, Elena Dahn, Marcolina Dipierro, Dolores Furtado, Irina Kirchuk y Silvana Lacarra. Son sólo un puntapié para pensar cómo desde sus diversas posiciones, cada una de ellas sigue pensando en tensiones culturales que continúan sumamente vigentes: vacío/lleño, femenino/masculino, pasado/presente, tradición/vanguardia, arte/vida, abstracción/figuración, forma/contenido. Es nuevamente Cheng, con su introducción de la estética

(detalle) Jane Brodie, *Site specific*, 2016, brea, medidas variables.



taoísta y confusiana, quien nos permite entender que dichos binomios no constituyen entidades de oposición, sino de fluidez e interdependencia semiótica. El vaso del alfarero sólo es tal en tanto que su materia "llena" contiene un "vacío" que le da agencia.

Jane Brodie incluye la palabra intuición en la primer línea de su biografía. El mismo impulso mediante el cual explica su mudanza a Buenos Aires desde su Philadelphia natal a comienzos de los noventa parece regir su obra plástica, donde la experimentación instintiva con diversos materiales le permite crear obras cuyo protagonista es el proceso mismo. Siempre atenta al entorno urbano, Brodie se apropia de troncos, cemento y baldosas para intervenirlos y presentarlos como bultos escultóricos que nos alertan de que la distancia entre espacio público y mundo del arte es una ficción de frágil alcance.

Brodie trabaja siempre en forma site-specific, y muchas de sus obras tienen carácter efímero. Volcando breca sobre el piso de la sala, la artista permite que su cuerpo y sus movimientos determinen la forma de la pieza, un derrame que incorpora el azar a la vez que resalta lo procesual de su creación. El laberinto de charcos que conforman la instalación sitúa al espectador dentro de la obra, inmerso en un paisaje que tiene tanto de natural como de industrial y urbano. En el extremo opuesto de la materialidad, Brodie trabaja

Dolores Furtado, *Bit by Bit*, 2015, yeso (hydrocal), 10 x 60 x 10 cm.



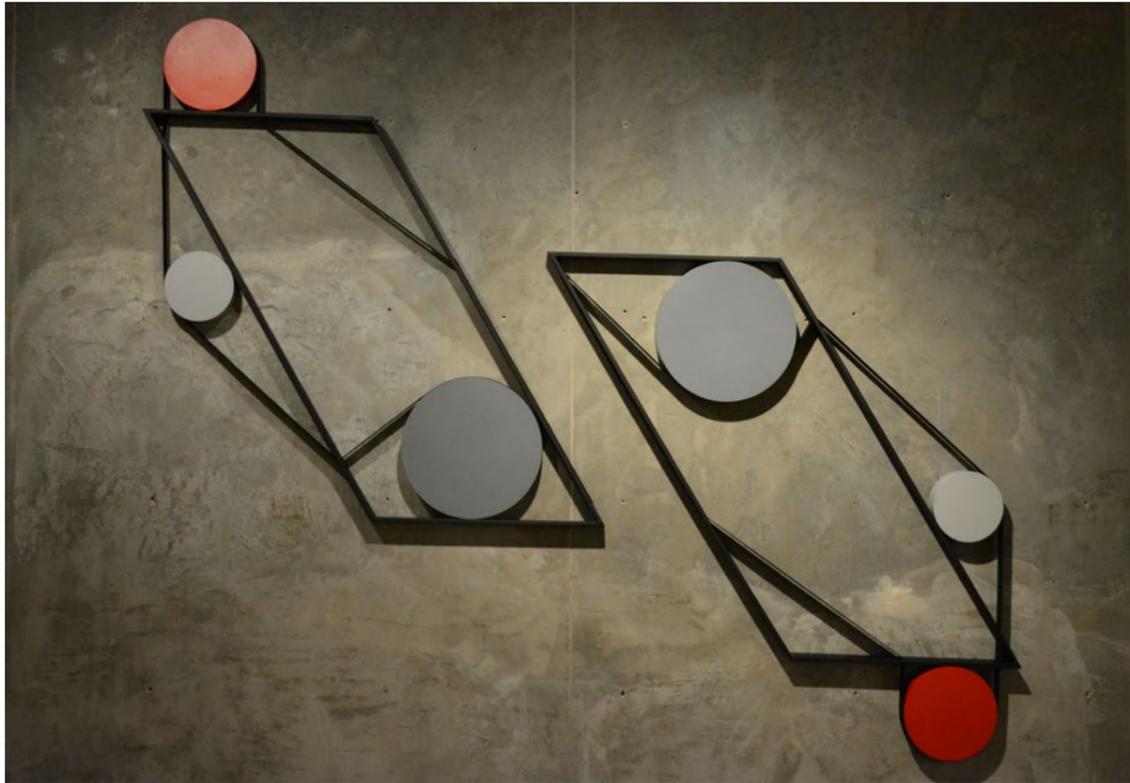
con papeles y plásticos a los cuales pliega y así remueve su transparente sutileza. Las arrugas y fruncidos que realiza sobre ellos resaltan su objetualidad, remarcando el lleno sobre el vacío.

Elena Dahn tiene un énfasis similar sobre los aspectos procesuales del arte. Su serie de obras en yeso directo y pigmentos sobre pared presentan el resultado de un proceso de derramado y distribución de materiales semilíquidos sobre paredes y pisos. Las piezas así sugieren un instante congelado en el tiempo, el eterno proceso. Asimismo, el uso de espátulas y distintos pigmentos, le permite a Dahn combinar en estas piezas, claroscuros cromáticos y texturales que estimulan la retina y la imaginación táctil del espectador. A pesar del uso de materiales sólidos y su arraigamiento al medio escultórico, toda la producción de Dahn sugiere un frágil equilibrio, en línea con el tono procesual de sus obras. Otras piezas son realizadas por Dahn directamente en materiales blandos como el látex, el cual tensa hasta el absurdo en objetos de pared y de piso. La organicidad y la fluidez material de las abstracciones de Dahn no sólo se asemejan visualmente a fluidos y segmentos corporales, sino que incentivan a través de sus materiales y procesos una sensualidad táctil que involucra el cuerpo de quienes observamos en la erótica formal de su obra.

Dolores Furtado comparte con Dahn el carácter fuertemente escultórico de sus piezas y la referencia corporal de sus texturas y volúmenes. En un amplio rango de formatos y tamaños, las

Elena Dahn, *Montar*, 2016, yeso, 22 x 17 x 20 cm.





esculturas exentas de Furtado parten de modelados que resaltan el proceso de trabajo a través de una fuerte trama de marcas táctiles, rayados e impresiones objetuales sobre la masa. Sus bultos derivan de formas geométricas básicas como cubos, cilindros o semiesferas, todas fuertemente intervenidas al punto de que desaparecen los ángulos o cantos rectos y la geometría inicial se pierde en organicidad y deformidad. Donde Dahn sugiere el cuerpo a partir de los fluidos, Furtado lo hace a partir de la carne y su inestable solidez. Algunas de las piezas más interesantes de Furtado parten del apilamiento de módulos equivalentes, donde un gran rectángulo o muro combina la textura interna de cada cubo, a la vez que compone una gran forma tramada a partir de la acumulación de las unidades. El color es otro gran aliado de Furtado, quien elige distintos tonos y consistencias para las resinas en rangos que varían desde blancos, rojos, dorados y negros -tan opacos que reflejan la luz que los ilumina- hasta transparencias que integran la pieza al paisaje que las rodea; un efecto fantasmagórico que acentúa la tensión entre macizo y frágil de sus estructuras.

Marcolina Dipierro retoma la importante tradición constructiva sudamericana, trabajando con estructuras abstractas geométricas donde segmentos modulares se desdoblán en marcados ángulos. Algunas de sus obras parten del formato rectangular del cuadro tradicional,

Silvana Lacarra, Sin título, 2016, revestimiento plástico de la década del 70, formica y tronco de Palo borracho sobre madera, 200 x 90 x 20 cm.



deconstruyendo su estructura y expandiendo la pieza hacia la tridimensión a lo largo de paredes y piso. Otras composiciones lineares se desplazan hacia las esquinas de la habitación, ocupando así un espacio tradicionalmente olvidado de las salas de exhibición. Dipierro piensa sus obras según el espacio que habitan, dialogando y contrastando con la arquitectura del lugar para llamar la atención sobre ella. Si bien sus obras son estrictamente abstractas, algunas de sus geometrías nos recuerdan a enredaderas por su desarrollo cuasi fractal, así como otras combinan círculos y cuadrados en formatos industriales que aluden a máquinas inútiles pero de gran belleza. A través de gradientes de color, el uso de espejos o variables escultóricas del trompe-l'œil, las piezas de Dipierro ponen a prueba nuestra percepción y la estabilidad óptica del mundo que nos rodea. Recientemente Dipierro sumó a su repertorio materiales blandos como la tela, los cuales le permiten contrastar materiales e incentivar la divergencia entre geometría y espacio que sus composiciones ya sugerían.

La obra de Silvana Lacarra también se nutre de la tradición abstracta geométrica, pero con un mayor énfasis en el contraste de superficies y texturas. Lacarra elige sus materiales según la historia social que representan, siendo la fórmica el más icónico entre su producción. Esta falsa madera permite a Lacarra referir a la clase media atrapada entre su aspiración al consumo de materiales nobles y el origen industrial y masivo de los productos a los que accede. En sus obras de piso, Lacarra presenta a la fórmica curvada en forma ondulante y así acentúa la contradicción de este material que simula la solidez de la madera o el mármol pero es delgado y maleable como un papel. En sus últimas piezas, Lacarra contrasta la superficie lisa y uniforme de la fórmica con la

rugosidad y riqueza visual del cartón corrugado, lo cual le permite asimismo referenciar a los cartoneros y el valor simbólico que dicho material tomó en la historia argentina reciente. A lo largo de toda su obra, la investigación sobre superficies resulta no sólo en contrastes formales de gran belleza, sino en una crítica cultural de las relaciones entre abstracción, decoración y materiales que rodean nuestra vida cotidiana.

La modernidad y sus desechos aparecen también fuertemente representados, aunque de forma muy distinta, en la obra de Irina Kirchuk. Tomando elementos de uso cotidiano como ventiladores, carteles, palanganas y calefactores; Kirchuk propone esculturas de tono abstracto e intervenciones en la estructura formal de dichos objetos como cosa. Así despoja a los mismos de su función inicial a la vez que permite ver su valor visual en tanto que geometrías y colores que vemos diariamente pero no observamos. Una sucesión de decenas de sopapas de diversos colores sujetadas a la pared y al ventanal de un pasillo, reconfigura dicha herramienta doméstica en una intervención cromática del espacio al ritmo de un staccato. Otras obras como Viento de 2014 invitan a considerar la importancia de la ubicación del espectador al desplegar horizontalmente las partes que componen un ventilador, una modificación que sólo podemos notar al ver la pieza desde un costado. Irina Kirchuk dice en la entrevista que acompaña este texto que considera a su obra posicionada en el límite entre la abstracción y la figuración; sin embargo, es probablemente una de las artistas de esta exhibición que más trabaja sobre la estructura formal de nuestra vida cotidiana.

A partir de formas geométricas, orgánicas o abyectas, texturas rugosas o superficies industriales, composiciones abiertas o cerradas, las obras de Jane Brodie, Elena Dahn, Marcolina Dipierro, Dolores Furtado, Irina Kirchuk y Silvana Lacarra coinciden en un replanteamiento contemporáneo de la relación entre objeto y mundo. Así, a través de la excentricidad y la heterogeneidad de sus planteos estas piezas nos permiten repensar la dicotomía entre materia y espacio- tanto en el cuerpo de la obra como en el propio- y quizás incluso entender al vacío como parte fundante de la plenitud.

Irina Kirchuk, *Tender*, 2015 hierro y acrílico, 140 x 46 x 74 cm. Exhibición individual *La tripulación*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2015. Fotografía: Javier Agustín Rojas



ENTREVISTA

Aimé Iglesias Lukin

a

Jane Brodie

Elena Dahn

Marcolina Dipierro

Dolores Furtado

Irina Kirchuk

Silvana Lacarra

Todas ustedes, de distintas maneras, trabajan prestando especial atención a los materiales. Cómo los eligen? Cuánto varían los materiales a lo largo de los años?

Dolores Furtado: La materia para mi es el tema de la obra. Es lo primero que busco, lo que mueve todo el resto. A partir de ahí crece la obra: encuentra un color, una forma, luego una técnica, y un procedimiento, que también la constituye y deja huellas.

Busco la materia pensando en la calidad sensorial que comunica. Para elevarnos, quizás elija transparencia; para conectar hacia adentro, algo más relacionado con la densidad. Algunas obras piden más distancia, quizás use cemento y la conexión sea más mental. Estos son sólo ejemplos, para explicar las posibilidades.

He usado todo tipo de materiales, y de maneras distintas. Siempre busco explorar más. La resina es un material complicado, pero que me permite trabajar desde el interior, por capas, es transparente, y eso no lo encuentro en ningún otro elemento. Por eso siempre vuelvo a la resina. El vidrio es transparente pero immaculado, demasiado "lindo". Lo asocio con el lujo o con lo kitsch, tiene otras implicaciones que no me encienden.

En este momento estoy investigando mucho el cemento y comenzando con el bronce. Podría hablar mucho de lo que me produce cada material, pero es mejor sintetizar.

Marcolina Di Pierro: Entiendo que la obra requiere un vínculo neutro con su materialidad, trascendiéndola. Acero, madera o vidrio operan en función del objeto obra, enfatizando su visualidad, su estructura formal. Sólo cuenta o dice en conformidad con la obra.

En el desarrollo actual de mi trabajo he visto necesaria la incorporación de ciertos contrastes en cuanto a percepciones duras-blandas, rectas-curvas, opacidad-transparencia, explorando las particularidades y calidades propias de cada material, así como también su transformación acorde a comportamientos y actitudes, desde la presión, tensión y suspensión entre ellos.

Jane Brodie: Si bien los materiales específicos que uso en mi obra han variado con los años (cinta de máquina de escribir, brea, acetato, cinta de embalar, papel de cera), hay ciertas constantes en mi producción. Entre ellas remarco una preocupación por los procesos de alteración o deterioro de la materia y un acercamiento al objeto como una manifestación a su vez aleatoria y absoluta

de dichos procesos; un regodeo en el uso erróneo o fracasado de materiales, como si mi obra les pidiera que asumieran posturas o funciones inoportunas, ignorando los límites o las calidades de los materiales que las constituyen; y un interés por lo aparentemente frágil que resulta ser sumamente resistente.

Elena Dahn: Siento afinidad por los materiales que sufren algún proceso de transformación. Los materiales elásticos como el látex o la silicona, son capaces de tensarse y aumentar en volumen, la forma adquiere presencia y luego vuelve a su estado laxo, casi insignificante. El yeso, que uso hace unos cinco años, es roca que al deshidratarse se vuelve polvo, que cuando se le agrega agua pasa al estado líquido y al sólido, y cuando fragua se calienta y luego se enfría y se seca. Yo me meto en medio de todas esas acciones, y veo que mi agencia es una entre muchas. En vez de tallar una piedra, cuando derramo el yeso sobre el muro es la fuerza de la gravedad la que va moldeando una forma. Uso una herramienta, una espátula, y me muevo con ella con cierta tónica, pero el material siempre cae de manera aleatoria. Lo mismo ocurre cuando uso la presión del aire para desplazar el material.

No cambio mucho de materiales, tengo procesos largos, siento que los voy domesticando. Funcionan como un punto de contención de una diversidad de ideas o experimentos.

Silvana Lacarra: La imagen verdadera proviene del material: El laminado plástico, la fórmica, nació como un símil económico de la madera; la clase media lo adoptó no por su calidad imitativa, sino por su pretensión de solidez. El trabajo artístico está en las antípodas de lo que se considera sólido: avanza a tientas sin llegar a destino o, en el mejor de los casos, simulando las llegadas, fragmentando los destinos. Todo material, expuesto en la abstracción de la obra misma, cuenta un triple sentido: en primer lugar, la historia de sí mismo, develado como materia; en segundo, su historia en y a través de los objetos, donde el material es en sí mismo y deja de serlo, al mismo tiempo, sin cambiar materialmente; por último, su propia historia, la que se conjuga a través de su existencia como parte de una cotidianidad que ignora porque no le pertenece: la fragilidad de nosotros todos.

Irina Kirchuk: En mi caso, la elección de los materiales conjuga varios planos y aspectos: el plano práctico, el plano económico y el plano formal que permiten ciertos

materiales industriales y que tienen ciertos objetos. En algunos casos utilizo el objeto encontrado no particularmente por la carga simbólica de haber tenido un uso previo, no por el sentido melancólico de la cosa; sino por el hecho práctico de su aparición, porque aparecen sin búsqueda previa, y por el valor de hacer obras con todo lo que ya existe, un sentido de economía de recursos. A su vez me interesa trabajar con un plano de realidad que ya está dado, y esto sí podría ser un tema que utilizo para luego construir la escultura, por la representación de realidad previa que tienen los objetos y materiales que elijo. Igualmente no todo me interesa entre los materiales que aparece, no agarro materiales blandos, ni orgánicos, ni muy rotos. Miro construcciones u objetos más sólidos que tengan una forma que me atraiga, electrodomésticas o varillas, con una geometría interesante en su diseño, y es allí donde los considero como una condición inicial de la escultura. Por otro lado, a la hora de realizar instalaciones en el espacio, incluyo materias primas, en general de carácter industrial, plásticos, metales, madera, etc.; muchas veces vinculados con los materiales de la arquitectura. En estos últimos años me interesaron más los materiales metálicos por su precisión y firmeza para armar ciertas construcciones.

Por último no quiero dejar de nombrar a la pintura sintética -los colores- y a los pigmentos naturales, materiales que juegan el mismo rol a la hora de armar un trabajo que los nombrados anteriormente. Mi elección de materiales es la unión de todos ellos en una misma forma, fundamental para el trabajo que sigue luego.

Las obras de todas ustedes, sean de pared o de piso, tienen un fuerte vínculo con la tridimensión. Cuánto consideran al espacio y su relación con el espectador al momento de concebir sus piezas?

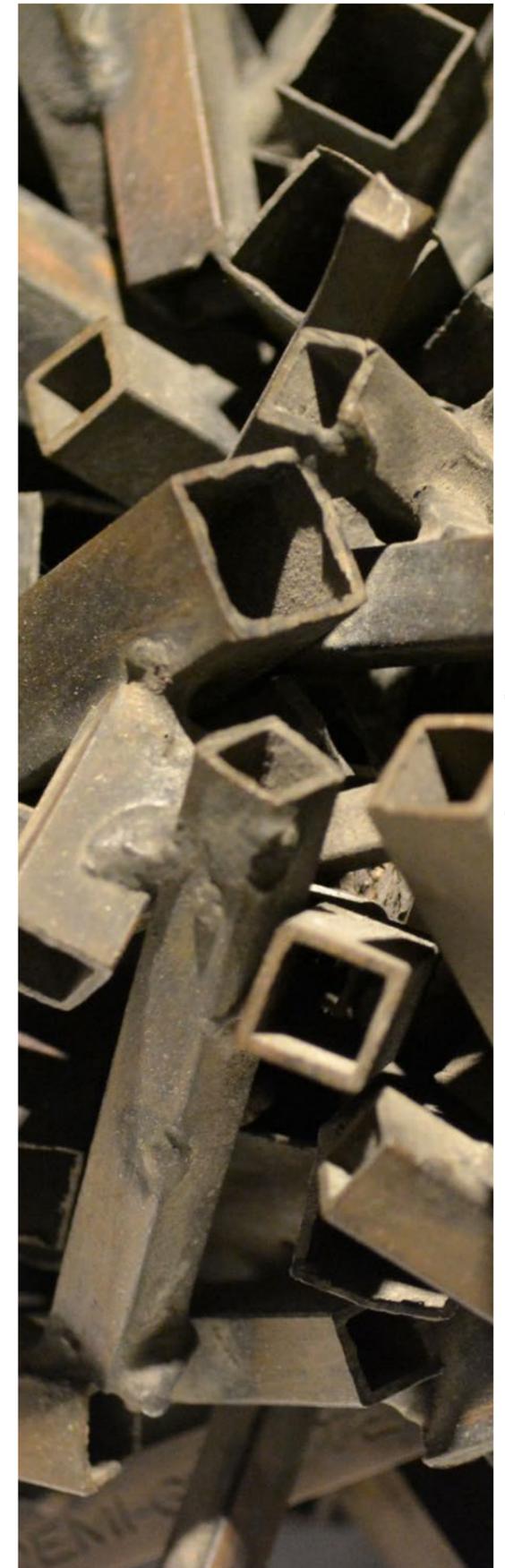
Silvana: Mi ojo hace foco en el campo, en retazos del campo, o la ciudad, o las puertas que abren y cierran o mesas que se humanizan por la experiencia de escuchar, objetos, pinturas, esculturas humanas.

Jane: Nunca tuve ninguna relación con la práctica de pintar (sí, me encanta mirar cuadros): mi imaginación es en tres dimensiones. A veces dibujo, pero como un intento de entender algo respecto a los cuerpos en el espacio.

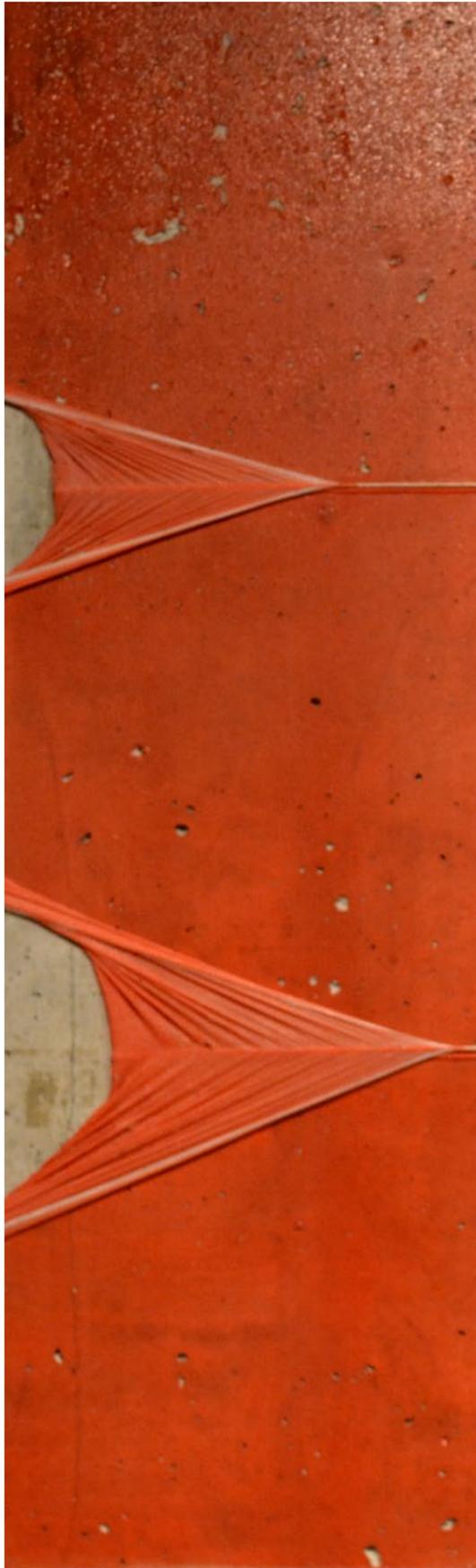
Marcolina: Abstracción + geometría + arquitectura, lenguajes totalmente emparentados, no pueden sino coexistir en un gran concierto formal al unísono. Me interesa salir

al encuentro de dicha tríada estableciendo vínculos espaciales y formales con las sombras y las materialidades de las mismas y subjetivando las superficies y fronteras físicas del espacio.

En relación a mi producción, la serie de obras para ángulos cóncavos y convexos son inauguradas desde mi interés en guiar la mirada a otros sectores del espacio. Allí, mis obras necesitaron calzar, encajar, o demarcar esos puntos olvidados, vírgenes del espacio expositivo. En cuanto al marco, en tanto tal, y en mi caso en particular, justamente enmarca hacia afuera de sí mismo, en una suerte de caricia hacia la tridimensión para volver luego al muro bidimensional junto a sus áreas blancas y la proyección de sus sombras. Asimismo, varias de mis obras contienen ciertos sistemas modulares y mecanismos de movimiento, de modo de poder adaptarse a diferentes espacios y permitir en su conformación, combinaciones supeditadas a la elección del espectador. Tal vínculo con el espectador enriquece y nutre mi trabajo, lo democratiza, así como también conserva y prolonga en el tiempo su espíritu de gestación, ya que muchas veces, en mi proceso creativo -y creo que en el de muchos artistas- el juego y lo lúdico están muy presentes.



(detalle) Noemi Gerstein, Pequeño dragón, 1962, bronce 86 x 75 x 41 cm.



Elena: Cuando empecé a ir al taller de escultura de Miguel Harte, en 2007, mis colegas hacían instalaciones barrocas, con elementos encontrados, muchos autobiográficos, y objetos que si estaban hechos por el artista eran de una factura urgente, sin valoración por el oficio. Había cosas bellas en esa sensibilidad, pero no era lo mío. Justo había encontrado un libro de escultura con un ensayo que fue importante porque abría la posibilidad de volver al espacio autocontenido de la escultura moderna, una *contracción* no ingenua respecto de las rupturas de la historia del arte pero que justamente por ese motivo abría nuevas posibilidades.

Me enamoré de la escultura moderna, de los rusos de principios de siglo XX, de Hans Arp y otros, y empecé a probar cosas desde mis propios intereses. Desde ese momento, la escultura fue mi campo de batalla. Después me fui sintiendo más libre en el uso del espacio, y empecé a hacer obras en relación directa con el espacio que habitamos y el espacio de exhibición, como fue *Heterotopour*, en la que tomé como punto de partida dos concepciones contrapuestas, la del espacio matemático, abstracto y la del espacio experimentado y accidentado por el hombre.

Dolores: El tamaño y espacio es fundamental. Una obra puede buscar intimidad

o complicidad con el espectador, o ser inmensa y repelerte completamente, dejándote chiquito.

Hace poco hice una obra para el espacio público, de exterior, y el resultado es muy diferente a lo que pasa en una galería o museo. Por un lado, lo que le pasa a la obra en sí misma al estar emplazada en un parque, como por ejemplo la interacción con los árboles, la acción del sol, el paisaje. Se vuelve otra obra, ya no está más en un cubo blanco.

Y por otro lado el espectador, que tiene una actitud totalmente diferente a la del público de arte: desacralizada, horizontal, hasta impune. Es muy interesante la reacción de la gente.

Irina: Pienso el espacio y la escultura como un conjunto, una obra en función de ese espacio y viceversa. El espacio de exhibición, el aire, las distancias entre una cosa y otra, son cuestiones de igual importancia que la cosa matérica y visible de la obra, tienen el mismo peso compositivo.

Con respecto al espectador, tanto en las instalaciones como en las esculturas intento construir un paisaje con connotaciones del mundo del absurdo pero que partan

de una organización o una composición que tenga sentido común o se perciba como conocido, intento trabajar con la obviedad, por ejemplo la obviedad en la posición de una mesa en relación a estándares espaciales o el uso de la simetría siguiendo la historia de la arquitectura prehispánica, por dar ejemplos. Me interesa entonces que haya un cierto reconocimiento total de una parte de la obra, que se genere empatía. En este sentido pienso totalmente en el espectador en cuanto al momento de la experiencia con ese lugar o con ese objeto que se encuentra delante de él. Sobre todo porque me interesa trabajar con el universo de elementos que nos rodean habitualmente, que arman el paisaje cotidiano y que incorporamos con un automatismo total.

Vuestras obras entra mayoritariamente dentro de la categoría de la "abstracción." ¿Cuándo optaron por ello? ¿Cómo piensan la relación entre obra y mundo?

Jane: Nunca me preocupó si mis obras eran abstractas o figurativas. Más bien veo una calidad en los materiales que quiero señalar, por ejemplo, cómo el acetato hace un doble juego de brillo y sombra, o cómo la brea derretida y después enfriada permanece en un estado ni líquido ni sólido. Tal vez sean abstracciones concretas.

Elena: Lo que me interesa de la abstracción es que parece posibilitar un punto de partida que no está anclado a una realidad ya conocida por mí, y a pesar de que siempre hay referencias en mis trabajos, sobre todo a procesos del cuerpo, me veo transitando caminos reversibles: no hay nada que nos resulte más reconocible en una imagen que la figura humana, pero si vamos al interior del cuerpo las formas y fluidos se vuelven más y más abstractos.

También lo que experimenta el cuerpo, las impresiones que llegan a mi cuerpo y a mi mente son en principio abstractas, y cuando trabajo en mis obras siento que el mundo físico y yo estamos en ese momento magnetizados en la misma experiencia, en constante acción y reacción.

Silvana: Comencé en el año 1997 a trabajar con madera revestida en fórmica, cubriendo estructuras de madera. La fórmica es para mí el material perfecto para investigar la abstracción porque es perfectamente lisa. Mis cuadrados, rectángulos, círculos, líneas y cortes son de materiales industriales, de plantas de maíz, de hojas de gomero laqueadas, de plástico, de revestimientos, de alpaca, de aluminio, de cortezas de eucaliptus, de limonero de Ceilán, de raíz de abedul, de raíz de laurel, de raíz de nogal. Con esos

materiales pobres y ricos estructuro silencio, vacío, curvatura del arco, economía de sensaciones, precisión, ritmo y cadencia: es decir, estructuro un mundo.

Marcolina: La "Abstracción" supone un ámbito de investigación, gestor de ideas infinito, suficientemente extenso como para provocar pluralidad de interrogantes a quien se sumerja en él. Es para mí un gran proveedor, se manifiesta como un poder, como una promesa de creación. Lo abstracto carece de márgenes, de límites, por ello, es mi deseo en particular, que el *arte abstracto*, desde su condición recodificadora (*recodificar el mundo* diría Malevich) del lenguaje visual, opere y accione con la misma intensidad. Al entender la abstracción como un "poder", un motor de conducción libre, no dudo de que fue, es y será uno de los medios más idóneos y prolíferos para pensar y percibir el mundo... Me seduce pensar en que nos posibilita un futuro fructífero y simultáneamente incierto. Sería injusto si así no lo hiciera.

Dolores: Mi trabajo temprano era figurativo. Me fui dando cuenta con el tiempo que no me interesaba el relato. Que la comunicación era más fuerte y abierta trabajando desde el material.

La abstracción puede ser incómoda, en el sentido de dejarte solo, sin pistas, o puede tomarse de manera liviana, como un diseño. Hay un gran margen de libertad en la recepción. En general es más fácil encontrar anclas mentales observando algo que reconocemos, que en un color.

¿Obra y mundo? Una obra busca mover algo en el espectador, generar un clic que despierte. Cada artista, cada momento histórico, tiene sus propios focos de interés y lenguaje. En definitiva es comunicación.

Mi trabajo en particular vive en el antes del ser, un mundo "baba" sin definiciones. Todo es ambiguo y aún no está formado. Mi obra le pregunta al mundo: ¿Qué es esto? ¿Cómo percibimos más allá de las categorías heredadas?

Irina: Considero que trabajo en un límite entre la abstracción y la figuración, o mejor dicho parto de cuestiones figurativas para armar formas que se acercan a algo abstracto y geométrico. Justamente me interesa reírme un poco de cierta solemnidad o independencia extrema que maneja el mundo abstracto. Me tomo mucha libertad para armar composiciones abstractas a partir de objetos encontrados y cosas pertenecientes a un edificio o una casa, con mucha inspiración en la historia de la abstracción en el arte.

Y esto bastante tiene que ver con tu pregunta sobre la relación entre obra y mundo, no podemos escindir obra y mundo, en el mundo mismo donde vivimos hacemos estas obras, por eso en esta oscilación extraña entre abstracción y figuración es donde me gusta trabajar y plantearme problemas que pertenecen a ambos campos en convivencia, creo que desde allí el mundo se puede convertir por un rato en fantasía y libertad.

¿Qué artistas nombrarían como referencias principales y por qué?

Marcolina: Las tradiciones abstractas como el Suprematismo, el Constructivismo, la Bauhaus y el Minimalismo; y en Latinoamérica el MADI y el Arte Concreto Invención fueron muy relevantes en mi formación, así como también siento una profunda admiración respecto de las obras de artistas como Lidy Pratti, Alfredo Hlito, Roberto Aisenberg, Lygia Clark, Lygia Pape, Tomás Maldonado, Charlotte Posenenske, Gego, Waltercio Caldas, Lucio Door y Artur Lescher, por mencionar sólo algunos. Tal bagaje cultural -tradiciones y artistas- han sido por mí, estudiadas, investigadas y aprehendidas gozosamente en su momento para, ahora sí, encaminarme a desaprenderlas y dar lugar a mi propio juego.

Irina: Me interesan varios artistas muy diferentes entre sí, pero dentro de mis referentes en cuanto a la relación con mi trabajo estrictamente, nombro a Roman Signer, Evan Holloway, Vasili Kandisky, Lygia Clark, Helio Oiticica, Franz West, Paul Klee, Norberto Gómez, Cildo Meireles, Mark Manders, Ugo Rondinone, Gianni Piacentino, Cristina Schiavi, Nathalie Djurberg, Michelangelo Pistoletto, el arte povera y muchísimos artistas jóvenes contemporáneos de todas partes. Me interesan por su pseudo-minimalismo y su síntesis, por la capacidad de generar vínculos espaciales participativos, por el humor y la ironía, por el uso del diseño en la obra de arte, por el uso del color, por el uso del contexto urbano, por el uso de lo simbólico y popular, por mucha poesía sin tanta metáfora y sobre todo por la capacidad que tienen de experimentar y realizar una situación que reúne todas estas cuestiones y muchas otras.

Silvana: Raúl Loza, Lucio Fontana, Raquel Forner, Cristina Schiavi, Marcela Astorga, Ana Gallardo y Marina de Caro. Me interesan por su trabajo sobre la materialidad, el peso del color, sus maneras de romper con las convenciones del arte.

Dolores: No pienso en términos de referentes, pero puedo nombrar al arte tribal

africano, el arte indígena americano y el primitivismo en general (danzas, trajes, máscaras, creencias y religiones). Asimismo a Constantin Brancusi, Louise Bourgeois, Franz West, Martin Puryear, Richard Serra, Michael Heizer, Robert Motherwell, Alicia Penalba y Lola Mora.

Jane: Admiro mucho la obra de Fabio Kacero que me parece a la vez absurda y poética—algo a lo que yo aspiro. También la obra de Eva Hesse, que me dio mucho sostén cuando empecé a producir. Siento que comparto ciertas búsquedas con Diego Bianchi.

Elena: Las formas de Hans Arp y su “potente metáfora para describir el acto de la creación como el momento en que la materia inerte se impregna de repente de las propiedades animadas de la forma viva”, tal como describe Rosalind Krauss, son siempre una fuente de inspiración, aun considerando la ingenuidad de esa metáfora.

También me gustan los trabajos de artistas post-minimal, como Eva Hesse, Lynda Benglis, Keith Sonnier, Bruce Nauman. De ellos me interesa la posibilidad de entregarse al proceso de hacer, y dejar que el material se organice de acuerdo a su propia naturaleza, a veces para que el artista vuelva a introducir un nuevo orden.

(detalle) Elena Dahn, *Sin título*, 2016, yeso, 20 x 12 x 14 cm.



¿Qué referencias históricas nombrarían de artistas mujeres? ¿Cómo creen que ha cambiado producir arte como mujer desde la época de esas referencias?

Jane: Bueno, a Eva Hesse ya la mencioné. Mi saber de la historia de arte, universal y argentino, no es para nada exhaustivo. Sí creo que hay una relación entre mi práctica errática como artista y mi condición como mujer. Para mí, el arte es el "anti-trabajo", y sospecho que la decisión, tal vez forzada, de concebirlo como tal, fue una manera de revertir el problema de "un cuarto propio" que planteó Virginia Woolf en relación a la figura de la artista mujer. Me niego a trabajar como artista. La lógica de mi producción es otra.

Silvana: Anne Truitt y Lidy Prati nacieron en 1920 y 1921 respectivamente. Fueron siempre invisibilizadas. Creo que, en tanto que mujeres, gozamos de mayor visibilidad. Pero seguimos en un segundo plano para los estándares del arte.

Marcolina: Nombraría a Charlotte Posenenske (1930 - 1985), que si bien en el año 68 abandona su actividad como artista para dedicarse consecuentemente a la sociología, propuso reflexiones acerca de la función del arte en cuanto a su impacto político

y social, así como la introducción de sus procesos de trabajo cooperativos y democráticos desde la misma lógica de la producción y el consumo de objetos cotidianos y servicios públicos, reflexiones que siguen dando cuenta de la integridad de su legado. Creo que a pesar de que en estas últimas décadas la presencia de mujeres se ha incrementado en múltiples campos, no sólo en el artístico, coincido con Silvana en que aún "... hay mucha agua bajo el puente".

Elena: Además de las que ya nombré me gustan Rebeca Horn, Valie Export, Ivonne Rainer, Ana María Maiolino, Marta Minujín, la fundadora del New Museum Marcia Tucker y muchas otras. Probablemente mi favorita sea Agnes Martin, quien decía que pintaba de espaldas al mundo. Lo que más me interesa de esta época respecto de ese tema es que las artistas mujeres están cada vez más dentro de campo del arte, se fue naturalizando y ya hay más espacio para llegar a una sensibilidad asociada a lo femenino, no necesariamente politizando el tema.

Irina: Nombraría a Camille Claudel, Sonia Delaunay, Meret Oppenheim, Olga Rozanova, Sophie Taeuber-Arp, Marlene Dumas, Sarah Lucas, Raquel Fortner, Ana Gallardo, Marta Minujín, Gae Aulenti, Louise Bourgeois, entre muchas otras. Encuentro una diferencia desde otras épocas

a la de hoy en relación a la profesionalización del arte y en cuanto a la evolución conceptual y legal del trabajo de la mujer. Eso conlleva la difusión más profesional de las obras de todos los artistas y a un desarrollo cada vez menos machista del rol de la mujer en el campo laboral. Sin embargo, no es casual que uno históricamente recuerde más artistas hombres que mujeres. Igualmente no me interesa partir del énfasis histórico en la división de género a la hora de producir, como tampoco me interesó nunca la cuestión de los países de origen de cada artista. Me inquietan obras de cualquier artista y de cualquier lugar. Igualmente en el campo laboral y hasta el día de hoy continua siendo un claro punto de desventaja que se sigue trasladando desde el pasado, pero la misma historia y el presente siguen demostrando que esa desventaja carece de total inteligencia. Y por suerte como de esto ya nos dimos cuenta unos cuantos en el campo del arte y en la vida, creo que la manera de producir arte siendo mujer cuesta evidentemente más pero ha cambiado bastante desde entonces y falta aún un largo trecho.

Dolores: No creo en la categoría "artistas mujeres". Para mí es "artistas" sin más.

Entiendo la necesidad de una relectura de la historia y de la cultura, es claro que vivimos en un mundo que elige al hombre como héroe. En ese sentido banco la militancia del feminismo. Pero creo que hablar de artista mujer es dejarla en segunda categoría, como si perteneciera a un subgrupo. En mi trabajo no hay polarizaciones del tipo femenino - masculino, estamos constituidos por ambas energías, y las utilizamos de manera dinámica.

M. C. B. M. O.
L. B. J. B.
UNA MIRADA SOBRE LA
ESCENA ARTÍSTICA FEMENINA
FRANCESA ACTUAL

ensayo

Domitille D'Orgeval

curaduría

Marie Sophie Lemoine

artistas

Vera Molnar

Geneviève Claisse

Ode Bertrand

Tania Mouraud

ORLAN

Suzanne Lafont

Cécile Bart

Véronique Joumard

Valérie Belin

(detalle) Vera Molnar, Deux orange (dyphtique), 2010, acrílico sobre lienzo, 100 x 205 x 2cm.

La selección aquí realizada hace honor a nueve artistas francesas: Vera Molnar, Geneviève Claisse, Ode Bertrand, Tania Mouraud, ORLAN, Suzanne Lafont, Cécile Bart, Véronique Joumard y Valérie Belin. De diferentes generaciones (sus creaciones se extienden a lo largo de un período que va de los años 50 hasta la actualidad), tienen en común una ausencia de concesiones en su práctica artística y una total fidelidad a sus comienzos. Dado que el punto de vista adoptado por la curadora de la exposición, Marie Sophie Lemoine, no es ni femenino ni feminista, la intención no es en absoluto situar el concepto de género en el centro de esta selección. Por otra parte, si bien no se trata de un enfoque exhaustivo, la vitalidad y la diversidad de la escena artística francesa están perfectamente ilustradas, con un abanico de propuestas que va desde la abstracción geométrica de Vera Molnar hasta el arte carnal de ORLAN, desde las imágenes silenciosas y desencarnadas de Valérie Belin hasta las vibraciones lumínicas de Véronique Joumard.

La radicalidad del compromiso plástico de Vera Molnar (nacida en 1924 en Budapest), decana de la muestra, se mide en el proceso de reducción al que ha sometido el conjunto de su producción, y ello ya a partir de la década de 1950, poco después de haber abandonado su Hungría natal para instalarse definitivamente en París. Como reacción a la búsqueda de absoluto que tendía la investigación de Mondrian y la sensibilidad lírica de Kandinsky, Vera Molnar ha puesto en práctica procedimientos orientados a distanciar toda subjetividad y la idea misma de autor.

1 Este título en forma de sigla, constituido a partir de las iniciales de las artistas presentadas, es un guiño a la exposición organizada en 1948 por la galerista Colette Allendy, solo con artistas hombres (una norma para la época), titulada "HWPSMTB" (por Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen).

Procurando establecer "una ciencia del arte", somete sus cuadros geométricos a la dialéctica del orden y del azar (mediante el recurso a la cuadrícula y a sistemas de clasificación, de ordenamiento y de perturbación). Vera Molnar lleva esa lógica de distanciamiento hasta el paroxismo, creando lo que ella llama "la máquina imaginaria": esa "computadora sin computadora" consiste en elaborar programas matemáticos simples, calcados sobre el funcionamiento de los primeros cerebros electrónicos, y luego realizar series de transformaciones de formas. Con toda lógica, en 1968 la artista opta por la verdadera computadora, de la cual es una de las pioneras en Francia: a partir de entonces, puede encarar posibilidades infinitas de combinaciones de formas y de ubicación en el espacio.

Desde hace unos veinte años, Vera Molnar se dedica a un nuevo juego con el ordenador. Fabrica imágenes, las compone de manera subjetiva, a mano, con las formas y los materiales que desea, y luego programa la computadora para que desarrolle todas las variaciones posibles. Así, insufla a su obra una dosis de duda, de humor y de levedad, como lo muestran sus declinaciones formales en torno de la línea: ésta nos conduce tanto hacia la escritura de su madre (*Lettres de ma mère*, 1988) como hacia la cima de la montaña Santa Victoria (*Variations Sainte-Victoire*, 1989-1996); constituye el elemento gráfico que le permite salir del marco tradicional del cuadro y aprehender su obra en su totalidad. De ello da testimonio su texto *Solo d'un trait noir*, que enumera las posibilidades del trazo, y del cual se transcribe aquí un fragmento: "...Una línea que describe codos, zigzags, meandros... Una línea que se repliega, se encierra, se retuerce, se arrastra... Una línea, como un curriculum vitae, a imagen del conjunto de mis actividades pasadas: compendio de mi vida".²

Ode Bertrand (nacida en 1930 en Paris), preocupada por la expresión del ritmo, ha hecho igualmente de la línea recta su mejor aliada. Pero esta discípula de Aurélie Namours se interesa más en la tensión entre dos estados que en el logro de un perfecto equilibrio plástico. En una entrevista con Anne Tronche, confía:

² Molnar, Vera, "Solo d'un trait noir", 6 de noviembre de 1997, en Steller, Erwin, "Les lignes continues de Vera Molnar", en *Vera Molnar, une rétrospective, 1942-2012*, Paris, Bernard Chauveau Éditeur, 2012, p. 70.



Geneviève Claisse, *Gamma II*, 1966, acrílico sobre lienzo.

Ode Bertrand, *Sceau 25*, 1990, acrílico sobre lienzo.



"...en mi pintura, hay al principio la constitución de un orden, pero éste llama rápidamente a lo que denomino el "caos", es decir, un hecho que altera su puro equilibrio".³ Esa relación de fuerza está particularmente presente en la serie *Sceau* (1990), donde las líneas negras, más o menos gruesas, se cortan y se entrecruzan de modo tal que determinan esquemas triangulares con trazados incesantemente replanteados. La mirada se deleita siguiendo el trayecto, a veces continuo, otras interrumpido, de las líneas que corren sobre el fondo blanco de la superficie: "Me gusta la saturación, cuando el ojo está como atrapado"⁴, declara Ode Bertrand. Gracias a la cuadrícula, explora con un inmenso virtuosismo el juego infinito de las líneas, ya sean rectas, horizontales, verticales, oblicuas, paralelas, perpendiculares, apretadas o espaciadas. El campo de los posibles es inmenso, y la artista investiga su riqueza con una paciencia y una serenidad casi monacales. Rechazando la facilidad del efecto de la "estética puñetazo", Ode Bertrand aspira, ante todo, a dotar a sus obras de una vida intrínseca.⁵

Cuando Geneviève Claisse (nacida en 1935 en Quiévy) habla de su pintura, expresa bastante rápidamente su adhesión al principio de "libertad", tanto en la manera en la que encara su carrera artística como en la evolución de su repertorio plástico: "Mis formas son libres por sí mismas"⁶, afirma. Ese sentimiento de libertad se manifiesta muy bien a través de la serie de los *Triangles*, cuyos ángulos cortantes y sus inflexiones oblicuas penetran activamente el espacio e invitan a un verdadero vuelo de la mirada. Con el fin de llevar al paroxismo la dinámica del triángulo, la artista recurre al contraste máximo que nace de la confrontación del blanco y el negro. En oposición a los triángulos, los *Cercles*, que retienen desde 1967 la atención de Claisse: ésta explora los efectos de rotación, de convergencia o de difracción que

³ Entrevista de Anne Tronche a Ode Bertrand, "Le rythme pur, parfois le ciel", en *Ode Bertrand, Trait et lumière*, Paris, Somogy éditions d'art, 2007, p. 12.

⁴ Entrevista de la autora a Ode Bertrand, enero de 2016.

⁵ Bertrand, Ode, *Les Miniatures*, Paris, Cour Carrée - L'Harmattan, 2010, p. 12.

⁶ Entrevista de la autora a Geneviève Claisse, enero de 2016.

resultan del modo de interpenetración de los círculos. De un cuadro al otro, explota con virtuosismo la dinamogenia de los colores asociados a las formas circulares. Si en una serie como ésta Claisse apela activamente a los contornos del marco para crear una sensación de tensión, en ocasiones sale de esos límites materiales para invadir el espacio real del espectador. Las formas planas recortan el espacio, lo estructuran en ritmo y color, y parecen ampliar así su campo de acción hasta el infinito.

Perteneciente a otra generación, Cécile Bart (nacida en 1958 en Dijon) ha trabajado desde sus comienzos con la geometría. Pero muy pronto sintió la necesidad de salir de las dos dimensiones del cuadro, y a fines de la década de 1980 desarrolló su herramienta de investigación, las *Peintures/écrans*. Abstractas y monocromas, éstas consisten en telas de voile tergal tensadas en bastidores, teñidas con colores aplicados con pincel en varias capas, para no afectar su transparencia. Interviniendo concretamente en el espacio arquitectónico, Bart las dispone de diversas maneras (fijadas al piso o suspendidas), y da lugar así a una coreografía cromática que, según el lugar que ocupen, nunca es la misma. Algunas intervenciones de la artista tienden a un despliegue casi barroco de los planos coloreados, lo que desemboca en efectos de perspectivas multiplicadas. Las *Peintures/écrans* crean interferencias visuales dinámicas que trascienden la rigidez del espacio arquitectónico, cuyas articulaciones revelan o desbaratan. Ante todo, introducen un *continuum* entre la obra y el espectador, lo percibido y lo vivido: aquél, solicitado tanto visual como físicamente, ya no se halla en la relación cerrada, unívoca y distante de la estética de la mimesis, sino en una relación de tipo fenomenológico. El observador es inducido a identificar su espacio con el de la obra, de la cual puede convertirse en un elemento de pleno derecho, por su presencia visible por transparencia o en el marco.



Cecile Bart, *Damier 7*, 2015. Pintura Glicerofáltica sobre Tergal "Plein Jour". 200 x 200 cm.

Veronique Joumard, 4 globos para una pieza, 2006, medidas variables.



Íntimamente ligada al color, la luz es uno de los componentes esenciales del trabajo de Véronique Joumard (nacida en 1963 en Grenoble). Esta artista, que considera la luz eléctrica como único tema de la obra, también ha manifestado su originalidad en su presentación. En efecto, ha decidido exhibir todo; es decir, el conjunto de los elementos que aseguran su buen funcionamiento: la lámpara, pero también el cable que lleva la electricidad hasta ella desde el tomacorriente. Si bien es cierto que ya en los años 60 artistas como Dan Flavin, Keith Sonnier o James Turrell habían situado la luz eléctrica en el centro de sus preocupaciones⁷, Véronique Joumard, contrariamente a sus ilustres predecesores, se atiene a un uso extremadamente literal de ésta, puesto que no explota su dimensión cromática ni sus virtudes compositivas. Como lo ha resumido Michel Gautier: "La luz alumbra, desde luego, pero ya no se supone que lo haga; simplemente, se muestra". A partir de 1989, Véronique Joumard marcó la tónica con la serie de los *Tableaux-lumières*, de los que desde entonces presenta variantes en función del lugar en que expone: la obra, concebida en un estilo muy minimalista, está definida por un simple cable eléctrico que, colocado directamente sobre la pared, determina su contorno, a modo de marco. Los dos extremos del cable se encuentran en la parte superior, a uno y otro lado de un tubo luminoso que señala su presencia mediante su halo crudo: "La luz, aquí, produce la obra, ya no es uno de sus efectos"⁸. La presencia de un interruptor permite al espectador poner la instalación en modo de suspensión, lo cual lo conduce

7 Citemos también el ejemplo aislado de Agam, cuya ambientación *Fiat Lux* (1967) mostraba una simple lámpara suspendida del techo. Sin embargo, esta puesta en escena tenía como objetivo establecer la posibilidad de transformar en luz los sonidos emitidos por la voz o el cuerpo.

8 Véase Gauthier, Michel, "Blind Test", *Art présence*, n° 41, 2002 (disponible en la página web de la artista, <http://www.veronique-joumard.net>).

a interrogarse sobre las condiciones de aparición y desaparición de la obra, pero también a dirigir su mirada al espacio de exhibición, sea éste artístico o no. En su texto principal sobre Véronique Joumard, Michel Gauthier describe la dimensión antirretiniana y la inversión de la perspectiva que se opera en el trabajo de la artista: "Después de haber mirado aquello mismo que permite la visión -la fuente luminosa y su disposición-, miro desde aquello mismo que debía ser el objeto de mi mirada: la obra. Entre esos dos tiempos, y como en su articulación, la experiencia muy física y muy convincente de un deslumbramiento."⁹

El trabajo fotográfico de Suzanne Lafont (nacida en 1949 en Nîmes) sumerge al espectador en universos que no cesan de señalar el apego de la artista al lenguaje y a la ficción. Su obra, que tuvo un auge importante a comienzos de la década de 1990, abreva en diversas fuentes: el cine, el teatro, pasando por la fotografía y la literatura. Lafont encuentra en esos cuatro ámbitos el material necesario para la elaboración de relatos cuyas contextualizaciones, siempre cambiantes, constituyen propuestas abiertas, sin cierre ni conclusión. Interrogándose sobre los diferentes modos de comprensión del mundo, la artista, más que partir de conceptos o de ideas, recurre a los clásicos, se apropia de ellos y los adapta en una versión más moderna, con una nueva mirada. Así, *Situation Comedy* (2009) consiste en hacer que unos intérpretes vuelvan a representar *Manipulating the Self*, la obra participativa de General Idea. Lo mismo sucede con *Le Nouveau Mystère de Marie Roget* (2014), adaptado del cuento *The Mystery of Marie Roget*, de Edgar Allan Poe, inspirado en un hecho real, un asesinato que no fue dilucidado. La artista, ante las dificultades que ella misma encontró para trabajar sobre ese enigma policial, se interrogó sobre los desplazamientos de Marie Roget en la ciudad. Se entretuvo, entonces, a partir de mapas, fotografías y proyecciones de video, en imaginar sus diferentes recorridos. Esta relectura se convierte, de hecho, en el pretexto para un deambular entre Nueva York y París que sumerge literalmente al espectador en el flujo permanente de la multitud. El talento de Suzanne Lafont se revela también en su puesta en escena de imágenes que muy tempranamente se esmeró en hacer salir de su soporte convencional para ocupar el espacio de la exposición, con el fin de trabajarlas por secuencias o en movimiento, como conjuntos: "Si las imágenes se disponen generalmente junto con los elementos textuales, una alternancia de proyecciones, de impresiones fotográficas y de serigrafías sobre papel define diversas propuestas espaciales, rigurosas. Experiencia poco corriente: el espectador encuentra tantos dispositivos diferentes como obras"¹⁰. Mediante esa ampliación

9 Ibidem.



Imagined Dialogue between Three Characters from the Television Serial Drama *Twin Peaks* (David Lynch/Mark Frost-1990)

Context:

In the summer of 2014, Seamus Kealy, director of the Salzburger Kunstverein, organised an exhibition, *Punctum*, inspired by Roland Barthes's book *Camera Lucida*. For my contribution, I chose a plate featuring twenty-four portraits of the actors from the television series *Twin Peaks*. This document is taken from David Lynch's archives. It was published by *Cahiers du cinéma* in 1998 in a monograph devoted to the filmmaker. It can be found on page 130 of the publication. I have changed the document by hiding all the portraits, save the three in which appear the protagonists of my story. All the information on the names of characters and those of the corresponding actors have been kept.

Audrey Horne: beige crew neck sweater — short hair, a brown lock over her eye — lipstick — playful character.
Dale Cooper: white shirt, necktie, dark jacket — FBI Special Agent — cautious and pragmatic character.
Josie Packard: black sweater — no hair in her face — lips painted bright red — shrewd and imaginative character.

Action:

Audrey Horne (speaking to Dale Cooper):
 "It is fascinating! Everything that we have in our heads, thoughts, agendas, memories, intentions, waking dreams, nocturnal dreams, even other people's ideas that we project onto ourselves! I'm thinking about all those things that don't have a place in the space between the table, the rug, and the chair."

Dale Cooper:
 "Wrong! It is between the rug, the table, and the chair that everything happens. That's where the imagination is located. Our ideas come from the world: we establish relationships and subsequently abandon them. Some relationships give life to certain objects while making other objects disappear for ever. The script of competition and selection is long and implacable."

Josie Packard (excited):
 "Yes! Actions, postulates, theorems, logical reasoning, philosophical propositions, and storytelling, these all give body to the script. They are the provisional and dramatic cement of phenomena. Let's imagine them as actors after the curtain has gone down: still dressed for the stage, they turn toward the audience to receive the verdict on their performance. They have one foot in fiction and the other in reality. That is the *point (punctum)*, the moment when the world attaches itself to fiction in order to find its coherence."
 Turning to the audience she adds:
 "My name is Joan Chen."

Suzanne Lafont, *A Dialog between three characters of David Lynch's television serie "Twin Peaks"*, 2014- Situations, Carré d' Art - Nîmes

de su campo de acción, Suzanne Lafont practica un incesante desplazamiento de sentido y de formas y afirma la idea de que una imagen solo tiene significado en relación con un contexto dado.

Más abiertamente político, el arte de Tania Mouraud plantea la pregunta del compromiso del artista en la sociedad y su responsabilidad ante la historia: "Si política significa interrogar la realidad, desenmascarar los prejuicios, acorrallar la ideología, hacer un enfoque de la realidad, entonces mi trabajo es esencialmente político"¹¹, declara la artista. Conocida principalmente por sus escrituras en blanco y negro, que despliega con fuerza en el espacio urbano a partir de fines de los años 70, desde los 2000 Tania Mouraud se dedica cada vez más al video. Por medio de esta nueva práctica, pone de manifiesto, con una emoción y una fuerza exacerbadas, una temática a la que es muy afecta: la destrucción del hombre por el hombre. El video *Once upon a Time* (2011-2012), que trata sobre la explotación forestal, es ejemplar en ese sentido. El espectador asiste, impotente, a la tala y el desbrozo de árboles resinosos. Esta destrucción programada de organismos vivos, filmada simplemente por la artista y a la vez cuidadosamente secuenciada, es terrible por su carácter mecánico, repetitivo e imperturbable. La ausencia de cuerpos refuerza la dimensión "inhumana" de este espectáculo. Al mismo tiempo, a medida que se desarrolla el video, se produce en nuestro espíritu una especie de deslizamiento: las máquinas se identifican con monstruos; los troncos, con cuerpos. La barbarie está en marcha. Otras obras, como *Ad Nauseam* (2014), filmada en una fábrica de reciclado de papel, denuncian la violencia que infligimos a nuestro medio ambiente y los excesos de nuestra sociedad de consumo.

En ocasión de la *Nuit blanche* de 2012 en Toronto, la artista había organizado una gigantesca proyección sobre el edificio del City Hall de *Once upon a Time*. Dos universos totalmente antagónicos eran confrontados con una gran eficacia visual: el caos de la naturaleza violentada, la calma de la ciudad moderna dormida.

Igualmente insumisa, ORLAN (nacida en 1947 en Saint-Étienne), desde fines de los años 60, se concentra en el cuerpo femenino y sus potencialidades de transformación interrogando los estereotipos de belleza a partir de un ideal estético predeterminado. Entre 1978 y 1988 emprendió así un trabajo sobre la iconografía barroca, corriente de la historia del arte que le interesa por su carga

10 Tomado del artículo de Patrice Joly "Suzanne Lafont, Situations", disponible en la página web de la revista *Zerodeux* (www.zerodeux.fr/reviews/suzanne-lafont-situations).

11 Sans, Jérôme, "Interview avec Tania Mouraud", en *Installation - Tania Mouraud*, Corbeil-Essonnes, Centre d'Art Contemporain Pablo Neruda, 1989.

Tania Mouraud. *Once Upon a Time*, 2011-2012. Video HD + sound, Editing: © Tania Mouraud. Production: Tania Mouraud & Scotiabank Nuit Blanche, Toronto. Shooting Location: Ontario- Canada, Berry and Morvan France. Thanks: Blandine Chavanne, Janine Marchessault, Joel Lamy, Roland et Tristan Susse, Dr Davis and Ambrose, Installation view, City Hall, Nuit Blanche, Toronto, 2012. Photo: © Tania Mouraud



subversiva subyacente¹². Afirmando su gusto por el travestismo, ORLAN se ubica en escena de manera muy teatral, bajo la apariencia de una madona blanca con el pecho descubierto que blande cruces, o de una madona vestida con escay negro encaramada en una tarima en la que se muestra un video (serie *Skaï and Sky and Video*, 1983). Mediante ese desvío transgresor y humorístico de la imaginería religiosa, denuncia la hipocresía de una sociedad que reduce a la mujer a dos roles: la santa y la puta. También se revela contra la noción de "mal gusto" a menudo asociada al barroco, o a la mujer: "La mujer es el monstruo del hombre, y el barroco el monstruo de lo clásico"¹³. Durante los años 90, ORLAN emprende performances inéditas en las que la cirugía estética se convierte en su herramienta artística, y la sala de operaciones, en su nuevo lugar de experimentación. Siguiendo un proceso de desfiguración y refiguración, la artista modela su cuerpo y su rostro a partir de los cánones de belleza femenina vigentes en la historia del arte (Venus de Botticelli, Mona Lisa, etc.). El cuerpo ya no representa la unidad intocable del sujeto; por el contrario, se transforma en un campo de exploración donde las fronteras entre cuerpo y espíritu, esfera pública y esfera privada están abolidas. Ese "arte carnal" -así calificado por la artista- se distingue del

12 Véase, sobre este punto, el análisis de Eugenio Viola "Le Récit", en *ORLAN: Le Récit*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p. 30.

13 Tomado de "Elles sommes avec ORLAN" (disponible en <http://elles.centrepompidou.fr/blog>).

body art, porque no aspira a instituir una estética del dolor ni a trabajar sobre los límites psicológicos y físicos. A partir de 1998, con la serie *Refiguration/Self-Hybridation*, ORLAN recurre al *morphing* para transformar virtualmente su rostro según los cánones de belleza dominantes en otras civilizaciones: "Emprendo actualmente una vuelta al mundo de los estándares de belleza entre los precolombinos (deformaciones del cráneo, estrabismo, nariz postiza...). Con ayuda de la computadora, hibrido mi propia imagen con la de esculturas que presentan esos caracteres para crear otra propuesta, otro modelo de belleza"¹⁴. Esas bellezas mutantes, que encarnan una forma de mestizaje de los saberes y de las culturas, ofrecen un eco fascinante e inquietante a las teorías de lo virtual y de la clonación.



ORLAN, Serie Skai and Sky and Video, 1983.

14 ORLAN, *Beaux Arts Magazine*, n° 174, noviembre de 1998.

Valérie Belin (nacida en 1964 en Boulogne-Billancourt), con sus fotografías, ha elaborado una estética del artificio donde los sujetos representados ya no remiten a una identidad definida, sino a clichés, estereotipos que la artista "se dedica a deconstruir creando una perturbación que cuestiona su evidencia"¹⁵. Así, tras un enfoque minimalista y conceptual de la fotografía, que continúa marcando su producción (recurso a la serie y a la repetición, predilección por el blanco y negro...), Valérie Belin se hizo famosa, en 2003, con la serie *Mannequins*, cuyas bellezas puramente plásticas encarnan el estereotipo por excelencia. Si, de lejos, esas caras con sonrisas congeladas y desprovistas de interioridad parecen verdaderas, a medida que uno se aproxima a ellas se instala la duda: ya no se sabe qué corresponde a lo natural o a lo artificial, al ser o al objeto. Ese sentimiento de desconcierto, que ha sido comparado a la noción freudiana de "inquietante extrañeza", se expresa poderosamente en la serie contemporánea *Michael Jackson*, consagrada a los sosías del cantante. Ésta denuncia con la misma eficacia visual los estragos que provocan las imposiciones de una belleza sometida a un exceso de convenciones. Progresivamente, el lenguaje plástico de Valérie Belin evolucionó hacia una mayor complejidad, jugando con el desajuste visual que provoca la sobreimpresión de imágenes surgidas de universos antagónicos. La serie de las *Brides* (2012) se basa en la superposición de figuras de novias presentadas en sus trajes tradicionales y de elementos urbanos tales como vidrieras de *sex shops* o de lugares de comida rápida, o también la serie en color de los *Black-Eyed Susan* (2013) con sus retratos idealizados de mujeres tan íntimamente relacionadas con adornos florales que se transforman ellas mismas en elementos decorativos. Esa mezcla de géneros, no carente de *kitsch*, crea una sensación de malestar: las novias ya no encarnan con la misma inocencia la vasta felicidad arquetípica a la que se supone que remiten. Están como despojadas definitivamente de sus identidades, cosificadas, prisioneras de una total artificialidad. Esta puesta en escena de



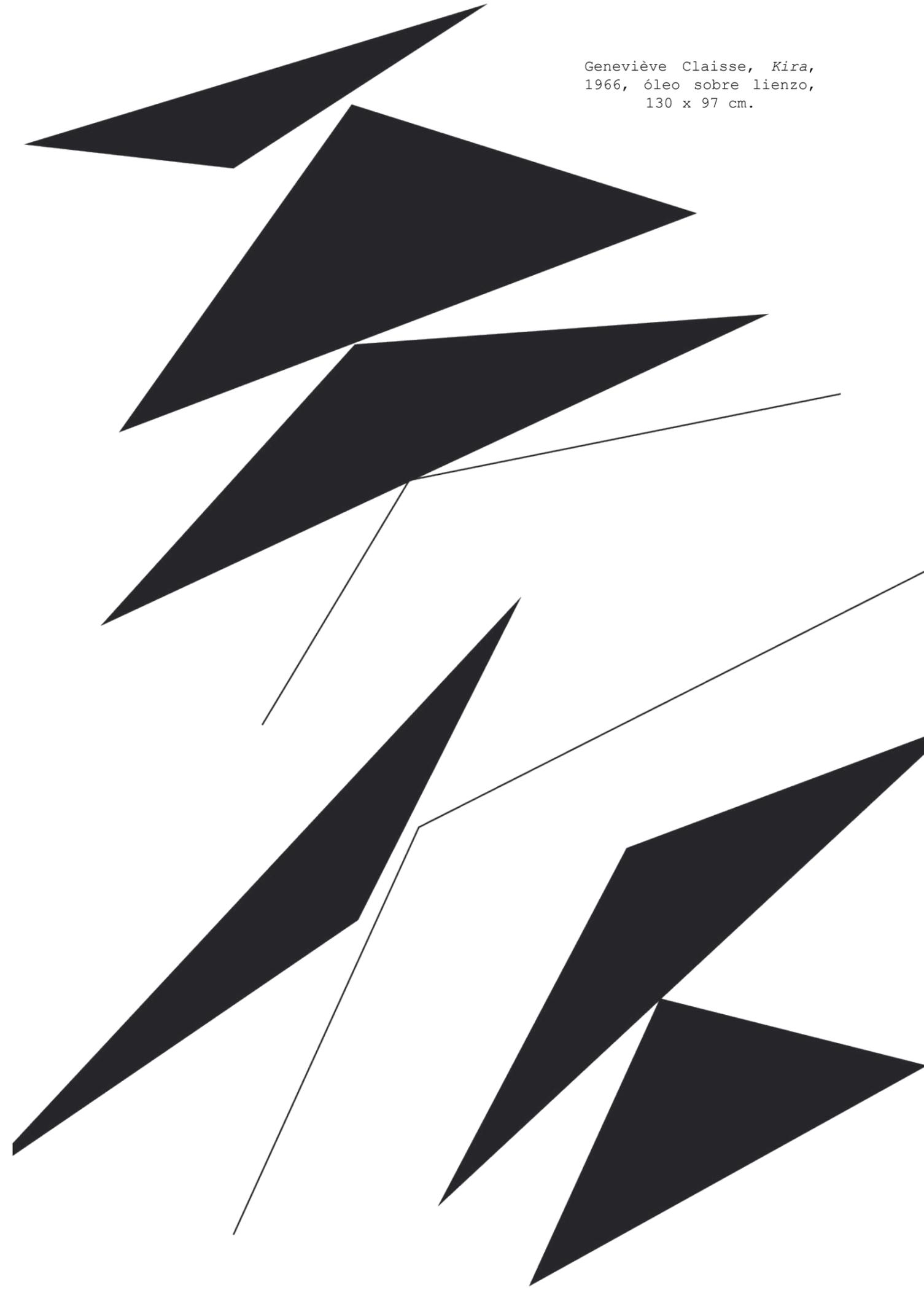
Valérie Belin, *Bride XXX Toys*, 2012.

15 Entrevista de Étienne Hatt a Valérie Belin, "Valérie Belin, déconstruire dit-elle", *Art Press*, n° 424, julio-agosto de 2015.

la desilusión, favorecida por el recurso a la digitalización, se vuelve a encontrar en la serie *Bob* (2012) artista de *striptease* que evoca a las *pin-ups* de la década de 1930: cada imagen presenta en forma repetida y absurda a Bob, en universos domésticos que nos sumergen cada vez en un ambiente estilístico muy marcado, a menudo "retro"¹⁶. Frente a estas imágenes elaboradas en torno de tales figuras que, ubicadas fuera de todo contexto, caen en lo irreal, se convierten en el lugar de una disolución, incluso de una pérdida, surge un sentimiento de incomodidad.

Mezclando los estilos y las generaciones, las propuestas plásticas aquí reunidas favorecen las aproximaciones, los cruces, lo cual contribuye a enriquecer su propósito. Así, Suzanne Lafont y Tania Mouraud, nos invitan a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo, a través de dispositivos visuales de una gran riqueza polisémica. Las creaciones de ORLAN y de Valérie Belin presentan muchos puntos en común: esta última, que ha construido su corpus fotográfico en torno de la materialidad del cuerpo y de la vanidad de las apariencias, coincide con el trabajo de reflexión emprendido por ORLAN sobre la deconstrucción de la identidad femenina y los estereotipos. Minimalistas y depuradas, las instalaciones de Cécile Bart y Véronique Joumard extienden el campo de lo visible más allá de los límites materiales del cuadro, atrayendo al espectador ya no únicamente en el campo de la mirada, sino también en el del espacio y el tiempo. Finalmente, ciertas fronteras entre las artistas resultan más porosas de lo que se piensa, cuando, por ejemplo, se advierte la voluntad recurrente de crear efectos de tensión, de perturbación o de extrañeza utilizando procedimientos muy diversos, como la apropiación (Valérie Belin, Suzanne Lafont), o valiéndose de la oposición de contrastes formales (Vera Molnar, Ode Bertrand, Geneviève Claisse), o de desplazamientos semánticos o perceptuales (ORLAN y Véronique Joumard). Es, pues, en la permeabilidad de las categorías y los estilos, estimulando intelectual y estéticamente, como la mirada sobre la escena artística femenina francesa actual que se nos ofrece marca su pertinencia.

16 En ese aspecto, la serie *Bob* no deja de hacer eco al célebre *collage* de Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), el cual, mediante la representación de un fisicoculturista en el salón de un hogar moderno, denunciaba los métodos publicitarios y la sociedad de consumo masivo.





FOCALIZACIONES

REVELACIÓN DE UN MUNDO

ensayo

Romina Resuche



Adriana Lestido, de la serie *Madres e hijas*, 1995/1998.

Cuando se destaca la presencia (nada minoritaria ya) de las mujeres en el arte, como también en otras áreas y disciplinas, se hace en apartados o tomos especiales, en investigaciones y capítulos separados. Muchas veces esta mención parece necesitar otro espacio, uno diferenciado, concentrado, que dentro de la condición creadora señale las variables de pensamiento y sentimiento sobre ciertos temas y las múltiples posibilidades de producción/reflexión que llevan lo invisible a la visibilidad. ¿Sigue siendo necesario que sea aparte? ¿Será acaso otro rasgo más de una lectura binaria o dualista de la existencia?

Con una serie de muestras, MACBA planteó 2016 como un año dedicado a obras proyectadas, ejecutadas por mujeres. No por limitarse o abrirse al género, si no para verificar la existencia de lenguajes ocupantes, inclusivos, a veces desafiantes y siempre cómplices.

Las artistas elegidas para las exhibiciones de video y fotografía no se parecen entre sí, pero todas coinciden en cuestionar estructuras, idearios, comportamientos, e incluso la fotografía misma; a la que usan, deshacen, experimentan, vuelven recurso o pieza clave, elemento vivo para el registro y la creación. La asumen como proceso, como gesto. La fotografía aquí demanda, pide, exige, no da a simple vista, aún en la contundencia de una descripción potente o del planteo de preguntas. Y el video va más acá del documento de acciones ritualistas, realistas, intencionadas, analíticas, de performance.

Las obras expuestas abarcan tiempos distintos, fueron hechas en otra época e, incluso, pueden no responder al momento creativo o personal actual de estas artistas. Pero es a partir de la capacidad de poner a disposición una postura, una ventana, una experiencia, que cada una de estas piezas opera para volver a verse, para mostrarse de otra forma. Ficciones. Documentación fragmentada, personalizada. Pies forzados conscientes e inconscientes. Son trabajos que se posan sobre las relaciones -con uno mismo, con el otro, con el entorno, con la cultura, con lo naturalizado, con lo no dicho-, son procesos internos y guiños, son acuerdos con el presente donde (o cuando) quiera que esté. Y abordan la opresión o surgen de ella, aunque en cada obra se prefiera condenarla, juzgarla, sufrirla, analizarla, observarla o ironizar sobre ella.

Rústica, pura, con abrazo, Adriana Lestido bucea en un ensayo sobre la libertad y su falta, sobre las cercanías y el amor primario. Pilar Albarracín se burla de las imposiciones sociales y culturales aceptadas por sobreadaptación, mofándose de la banalidad con la que sobreviven el terror, la ausencia de respeto, el falso uso de éste. La sangre no puede verse en el blanco y negro, y eso denuncia Rosana Simonassi, que repite lo que no debiera repetirse, abusando de la repetición para develar la repetición como un abuso. La constante y pensante obra de Leticia Obeid practica la subversión. Libera lo sintiente. Vivian Galban precisa del objeto y de su posible mutación. Materializar, llevar a lo plástico quizás, generar el movimiento (o la quietud, que es lo mismo): una curiosidad entre la obsesión y la búsqueda de sencillez.

Todas estas artistas, de un modo u otro, ponen el cuerpo. Quizás como prueba de resistencia, para la representación y la acción o como revelación de un mundo. El cuerpo presente, la corporeidad, el cuerpo puesto a prueba, involucrado, aunque desde la obra no se lo muestre, no se lo mire. El cuerpo, según el filósofo francés Jean Luc Nancy, "es lo movido del alma".¹

VALIE EXPORT, artista austríaca ligada por su obra al feminismo, consideró que el cuerpo de la mujer descascara y desecha la huella de un mundo que nunca fue de las mujeres, con la intención de un mundo humano en donde la mujer pueda, autónomamente, definir su existencia. Ya, de por sí, definirse es un hecho condicionante, y sobre lo condicionante circulan los ejercicios de estas artistas que son autoras, pero que a la vez comparten la autoría con el espectador, con obras existentes, con artistas que las precedieron, con los protagonistas obvios o enunciados en sus proyectos.

Este texto se escribe antes de que las obras de estas cinco artistas se muestren. Este libro se inscribe en una atemporalidad que evita la evaluación del recorrido, la medición del impacto o del retorno de la inversión del deseo y la pulsión curatorial. Estas palabras se leerán después del planteo de una propuesta expositiva atravesada por el sentido de unir los cuestionamientos que estos proyectos abren; y que van más allá de la exhibición como la acción considerada punto culminante de un hecho artístico.

Relevando la existencia de procesos, la obra seleccionada confirma que no necesariamente se hace arte para concluir o exponer sentires o inteligencias. Se trata de la urgencia y, desde ahí, la contingencia. Se trata del impulso, más que de lo expresado.

1 Nancy, Jean-Luc, 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, Buenos Aires, Editorial La Cebra, 2007.



Rosana Simonassi, *Serie de las Mil muertas #4*, 2006, fotografía color.

ALGUNAS
CHICAS

texto

Romina Resuche

artista

Adriana Lestido



Adriana Lestido, de la serie Madres adolescentes, 1988/1990.

Algunas chicas siempre supieron que había que abrirse paso con machete. Saber la pérdida antes de que ocurra, estar encerrada en la resignación, sacarle romanticismo al juego perverso, a la promesa. Como si la historia no fuera sobre lo que uno vive, si no sobre lo que se hace con eso que se vive.

Algunas chicas son otras o las mismas en estas imágenes. Son mujeres y niñas, pero acá son algunas chicas. (No es que el género pese, es que necesita aliviarse; aliviarse de una carga que, aunque sea negada, vive en la posibilidad misma de intentar la liviandad) En estas imágenes se siente el frío, cierta desidia. Se ve la postura de una mano. Se puede imaginar el grito que llama la atención de una mirada. Se percibe la acción, enunciada en un paso. Se logra leer el gesto de la fuerza en estado vulnerable.

Pasa con ciertas canciones que uno cantó mucho, que con el andar del tiempo uno encarna lo que dicen y es cuando se asimilan esas palabras, cuando se experimenta algo -no literal, pero sí epidérmico- que las contiene. Me pasa eso con las fotos de Lestido. A medida que siento, las miro más. A medida que vivo, las veo más.

YOSEMITE

texto

Teresa Riccardi

artista

Vivian Galban

Atravesado por una serie de discusiones en torno a la imagen y sus signos, un inteligente texto de Rosalind Krauss escrito en 1981, nos revelaba por primera vez que la vanguardia debía entenderse menos como un gesto de afirmatividad que como un discurso cuyos mitos y leyendas solía camuflar su principal legado: la novedad. Lejos de tratarse de un lenguaje que revelase lo extraordinario o que plantease que lo único evidente en el arte es que ya nada es evidente -como afirmaba Theodore Adorno-, el mecanismo oculto de la vanguardia en la era posmo había dejado como consecuencia dos procedimientos: la repetición y la apropiación. Dos causales de efecto sinérgico sobre los que opera de forma circular la exhibición Galban Goes que presenta MACBA de la artista y fotógrafa Vivian Galbán.

Valley of the Yosemite, from Rocky Ford (1872) de Eadweard Muybridge, es la imagen de la que Galbán se apropia, tomada del archivo de imágenes del proyecto educativo de The J. Paul Getty Museum. En esta exhibición se hace visible el origen de aquel eterno retorno que nos propone la artista. Partiendo de una imagen digital, Galbán selecciona el encuadre, disecciona los soportes y disuelve la imagen usando y apropiando la techné de la historia de los dispositivos fotográficos. En su presentación destacan las placas de vidrio ubicadas de forma contigua y yuxtapuesta, reforzando el relato redondo y diferencial que se aleja de una modernidad narrada, para pensar cómo se deconstruye el relato de la fotografía, sin los mecanismos progresivos de linealidad y continuidad.

Si la apropiación se vuelve uno de los sistemas que estructuran la exhibición, la repetición es el positivo de esta realidad retratada. Galbán al numerar las piezas -aunque iguales- las vuelve únicas y diferentes cada vez, encarnadas en placas de vidrio con técnicas de colodión húmedo, o en falsos daguerrotipos, ambrotipos, gelatina de plata, postales o en proyecciones de luz. La operatoria de poner el foco en los procedimientos fotográficos empelados -y no en la imagen resultante- liga el trabajo de Galbán a un conjunto de artistas contemporáneos, cuyo principal cuestionamiento se basa en los procesos de fijación de la imagen, y del soporte fotográfico.

Con pocos elementos liberados al azar, a excepción de esa mancha casi plástica del colodión, Galbán versiona imágenes de uno de los pioneros de la fotografía modernista. Recordar las estrategias apropiacionistas que Krauss proponía revelar significa cerrar el círculo.

Vivian Galban, No. 5, 2015, de la serie Valley of the Yosemite, from Rocky ford (1872), ambrotipo, colodión húmedo sobre placa de vidrio, 18 x 13 cm.



¡VIVA ESPAÑA!

artista

Pilar Albarracín



Pilar Albarracín, *Lunares*, 2004, Acción / Performance. Documentación videográfica 1'26''.



Pilar Albarracín, *Prohibido el cante*, 2000, Fotografía en b/n.

FANTASMAGORÍA
EN TANTO
ERÓTICA DEL OJO

texto

Teresa Riccardi

artista

Leticia Obeid

El ojo es un órgano con rostro de mujer, y en esta historia problematizar los cánones tradicionales y las ortodoxias que configuran la lectura patriarcal que definen aún hoy un arco extenso de producciones visuales en los diversos circuitos del arte global no se plantea ya como un desafío, sino en todo caso como un lugar de enunciación. Navegar el pasado espectral de la discursividad modernista hasta las negociaciones que el mercado establece en el presente como gusto heteronormativo tiene en Obeid una respuesta inteligente: la creación de relatos que investigan los género(s) con el objeto de frustrar e interrumpir la naturalización de dichas identidades en tanto cristalizaciones de la cultura dominante y de lo curatorial.

En el video Fantasma que da título a la muestra de Obeid, la autora se basa en tres breves escenas típicas del cine de Hollywood para crear una alegoría fantasmagórica donde las huellas del paraíso de los astros parecen detenerse en un objeto cuyo destello responde a una expresión mínima, banal, irredenta. La estrella Katherine Hepburn se reencuentra a sí misma como actriz en un protagonista femenino luego de una ausencia en la pantalla gigante debida a haber sido considerada un "veneno para la taquilla". Hepburn compra los derechos del guión de esta película y negocia su rol, junto a los varones favoritos de Hollywood. La selección editada por Obeid en una construcción narrativa nos devuelve una imagen astuta de la diva por fuera de la mirada canónica del star-system. En Jano & Marcel la presencia de otra mujer (se sospecha que fue modelada según María Martins, amante de Duchamp) se adivina en la desarticulación de un cuerpo que queda oculto detrás de una puerta, observado por varios ojos erotizados: el retínico de Duchamp y el sentimental de Obeid. Mientras Duchamp nos explica que la erótica responde a la libido pulsional que media entre géneros, Obeid describe la escena como la interrupción en el goce de un cuerpo sin rostro, uno femenino, desarmado ante la mirada de un espectador.

Mirar una obra, leer un libro, ver una película, escribir una carta, son alguno de los tópicos que configuran el universo autobiográfico y sentimental que expone Obeid sobre la intimidad y el pensamiento femenino y la manera de hacerlo es contemporánea. La subjetividad y performatividad de los género(s) se instalan en el melodrama, y en el comentario, o en ese pequeño dialogo interior que nos habilitan los modos recursivos de la literatura y el cine. Obeid en su serie de fotografías, nos expone a nuestra propia reflexión, a los fantasmas de nuestras voces internas, a aquello que anida en lo más profundo de nuestra existencia. Sus piezas nos interpelan acerca de nuestra propia reflexión con el autor, con la artista, con el pensamiento fragmentario y ralentado que configura el sedimento de nuestra memoria.

Leticia Obeid, *Fantasma (Ghost)*, DV, 2015, 4:40min. Escenas de "The Philadelphia Story", de George Cukor, USA, 1940.



HABITAR LA
MUERTE EN
3RA PERSONA

texto

Selva Almada y Rosana Simonassi

artista

Rosana Simonassi

Nació su hija y se fue a vivir un tiempo al campo. Ya antes, las primeras habían sido las fotos de pastizales, lagunas, pantanos... Prender linternas, moverlas mientras la cámara aloja la luz e intenta calmar la tensión de lo que no se deja ver. Esas imágenes nocturnas iban a funcionar como escenarios vacíos que podían ser habitados por un cuerpo, el suyo, y por la posibilidad de ensayar mil posturas distintas de su propia muerte. Lo que le daba esa posibilidad, la posibilidad de habitar la muerte, era que ella estaba viva.

Trabajar sola, preparar el equipo, subir al auto, estacionar en el medio de la noche, a veces noches heladas. Cámara en trípode. Tiritando. Obturar y el timer empieza a correr. Semidesnuda, embarrada, acostada en lugares húmedos, ya sin sentir el frío, alumbrada por los faros del auto. Tirarse, relajar los músculos, la cámara dispara distante, repetirlo. No mirar los resultados, trabajar a ciegas. Juntar el tendal, entrar y ducharse, los huesos helados después de la intemperie. En la soledad que había elegido pensaba en la mujer que encarnaba: cómo había llegado allí, había muerto de un síncope, sola, había muerto violentada. Imaginaba el relato. Revelar. Copiar. Insistir. Las luces del coche le recordaban al campo de chica: salir a cazar liebres, a la noche, aplastar maizales con las ruedas de la camioneta, que los faros encendidos los guiaran en la oscuridad. Persecución y desesperación empezaban a emerger.

Entonces volvía a la ciudad y aparecían otros escenarios: descampados al costado de la autopista, debajo de los puentes, después de la banquina... escenarios donde podría haber ocurrido algo: un hecho violento, un accidente, el sitio donde se abandona el cadáver de una mujer asesinada. Y tomando un café en un bar, un día cualquiera, hojeando una revista vieja, una foto del cuerpo de Marilyn. Simplemente una mujer muerta en su cama con una mesita llena de frascos de medicamentos, papeles y collares. Era Otra. Intuyó que ahí estaba todo. Montó la escena, la reprodujo en los detalles más mínimos, consiguió sus objetos, ocupó su lugar, cargó la cámara y se tendió en su cama, aplastó la almohada. Se revolvió el pelo, desnuda. Intentó deprimir la espalda. 12 fotos. Imprimir. No funcionaba del todo. La obviedad de un cuerpo sin vida no bastaba, no lograba hablar de la muerte. Inquieta por entender lo inentendible fue al museo de la morgue, tomó clases de forense, revisó autopsias, se metió en los archivos... así empezó a tomar forma esta serie.

A propósito eligió otros casos, no tan reconocidos ni trascendentes. Sin muertas famosas. No quería data por fuera de la reconstrucción.

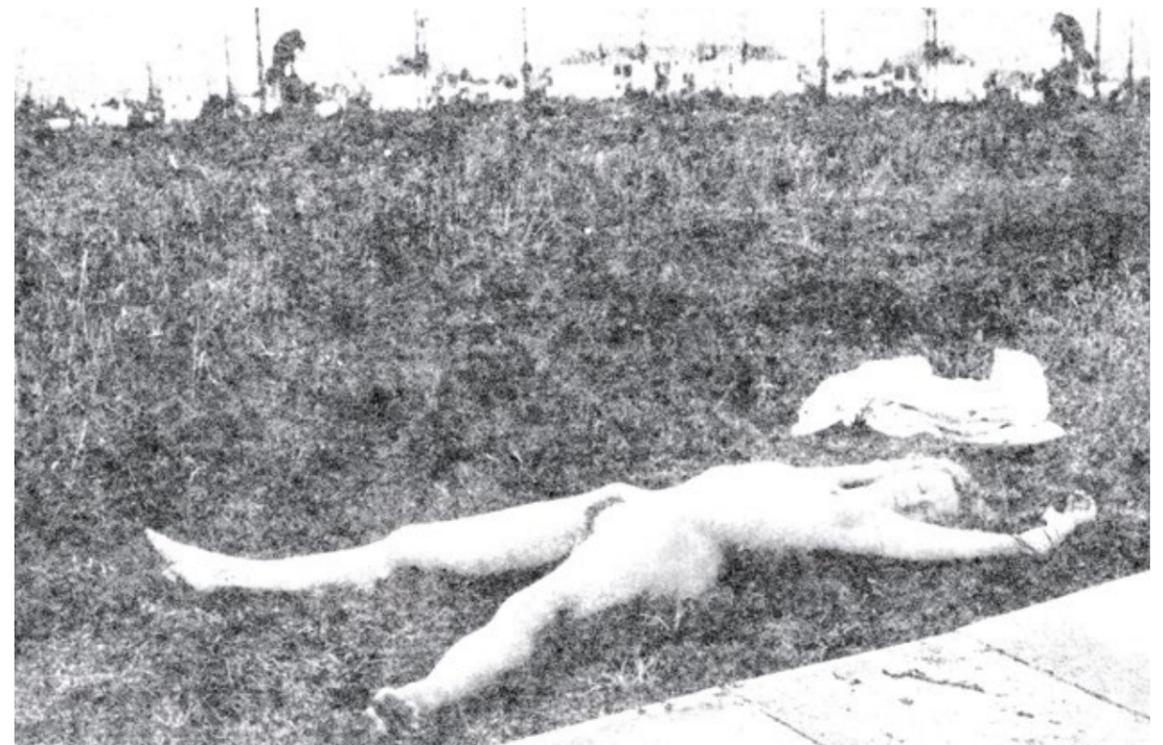
Aparecieron otras imágenes publicadas por la prensa, al borde del olvido. Quedaron algunas: las que fueran vagamente reconocibles para el espectador, pero que de algún modo su reconstrucción se las estuviera contando de nuevo como si fuera la primera vez.

Recortó, observó, juntó, reconstruyó, actuó y fotografió las imágenes de 7 muertas. Podían ser más, 7 eran suficientes. Ellas no eran nadie al momento de morir. Eso quería.

Tuvo que desarmar a la fotógrafa que había en ella, romperla, limpiarla. Probó con una cámara doméstica. Tenía que ser como que cualquiera podía haber tomado esas fotos: un empleado de la policía, alguien que pasaba por la calle, la imagen tenía que estar sucia, descuidada. Pensó que quien oficiaba de fotógrafo era un tipo cansado de su trabajo, alguien cansado y sin ganas tomando fotos de mujeres que habían muerto cansadas y con ganas de nada. Recorrió imprentas de barrio y papeleras desatendidas. Eligió el papel mas burdo y la tinta que más se abandonara, corroyera y sangrara e incluso ojalá, con el tiempo, se borrara. Fue a buscar las impresiones, dio vuelta el papel y las encontró.

Armó la serie asomándose a lo que no se deja ver, pisando sobre lo que no se animaba, con ganas de todo.

Rosana Simonassi, Gibby Folger. Abigail Anne Folger, 9 de agosto de 1969. Víctima de la Familia Manson, Los Angeles, California, Estados Unidos.



SEÑAL

poema

Teresa Riccardi

artista

Analía Segal



En sala: Analiá Segal, *Inland II (El interior)*, 2013, 10'08'' . Fotografía: Eugenio Valentini

I.

Voces neutras
voces de mujeres
una a la vez
esperan la soledad del tiempo propio de sus edades
se parten
se dividen
se aíslan
cada una
en su hogar en su interior

Son solo cortinas
alegorías del confinamiento
del ir y venir.
Alguien toca la puerta y otra pregunta
¿Quién está allí?
Nadie contesta

La niña está sola
y el niño juega con su sueño, pasivo
porvenir de una tierra fértil
dibujada por una línea roja
descendente, divisora.
Delgado el hilo de sangre
que se imprime en el wallpaper.

¿Quién está allí?
No es la abuela. Es la hospitalidad
El padre la regaña, no le gusta lo que ve
La madre insiste y repite
pretende,
reitera,
silencia,
reprime,
finalmente dice:
Me hubiera gustado explicártelo de otro modo.
Esta es mi voz ahora, la que sabe a neutra.

Instrucciones infinitas de lo doméstico
informan la ansiedad del extranjero.
Desplegar,
la asimetría afectiva en un escenario símil
Cómo actuar lo cotidiano, se pregunta.
Cómo hablarle, cómo decir en su lengua, así
no, así si está bien, así no me gusta (desde
cuándo soy extranjera?)

II.

Pared grieta
Pared sangre
Pared cárcel
Pared vagina
Dice Graciela

Arquitectura transformada
Hogar extraño
Ominoso
Animado por los objetos que toman cuerpo
Performatividad del adentro y el afuera
Dice Susana

Pliegues de la imperfección,
Ojo subconsciente adherente al muro abyecto
Plagado de un formalismo de ortogonales y vulvas
¿Quién nos decora compulsivamente?
Delito y ornamento de un crimen femenino
Diría yo.

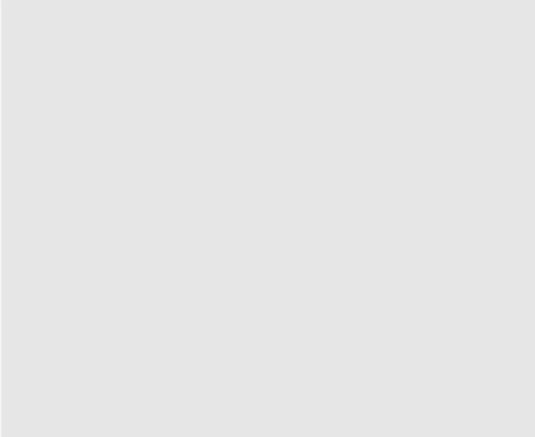
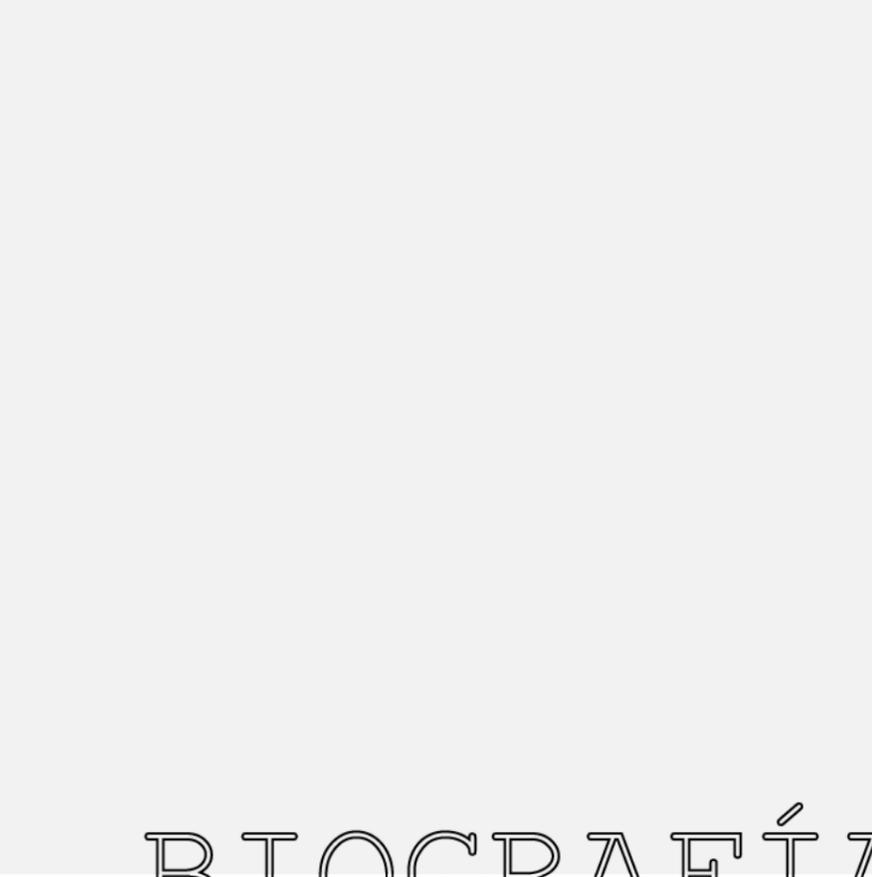
III.

Realidad / Abstracción
Simulacro de representación pautada por el estilo
Un desacuerdo genético
Falsos opuestos, desde siempre
Evidencia de un contratiempo en la intimidad de la conversación
Un imposible presente gobernado por la constatación del igual diverso
Economía libidinal en tiempos de guerra
Tácticas de evasión,
militancias de las miradas.

Ella es mujer, madre, niña sin estilo
Es línea
Es cortina,
Es hogar
Es extranjera
Es artista
Es voz
Es placer

Es todo eso y no lo es.
No tiene estilo, diseña
Es
Permanece y sobrevive en el interior de *Inland*.

Existes aquí y allá cada vez que te oímos.



BIOGRAFÍAS

Pilar Albarracín



[Sevilla, España, 1968]

Se graduó en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 1993. Su obra recibió gran atención en 2004, en la primera Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, comisariada por Harald Szeemann -quien también la había exhibido el año anterior en el PS1-MoMA de Nueva York-, y posteriormente en la 51ª Bienal de Venecia, en 2005, bajo la dirección de Rosa Martínez. También participó, ese mismo año, en la primera Bienal de Moscú.

Su trabajo ha sido objeto de varias exposiciones individuales, entre las que cabe destacar *Coreografías para la salvación*, 2e Biennale d'art flamenco, Théâtre National de Chaillot, y *La calle del infierno*, Galerie GP & N Vallois, ambas en París (2015); *Muro de geranios*, Musée en Herbe (París); *El nuevo mundo*, Galería Javier López (Madrid), y *Asnería*, Musée national Pablo Picasso La Guerre et la Paix, Musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes (Vallauris) (2014), así como la realizada en ocasión de la inauguración de La Conservera, Centro de Arte Contemporáneo de Murcia (2011) y las celebradas en La Maison rouge / Fondation Antoine de Galbert (París, 2008), las Reales Atarazanas de Sevilla (2004) y la Sala Montcada de Barcelona (2002).

También ha participado en importantes exposiciones colectivas internacionales; entre ellas, *Another Part of the New World*, Moscow Museum of Modern Art, y *El presente en el pasado*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) (Sevilla) (2015); *Inhabilitating the World*, Bienal de Busan (Corea del Sur), y *Colonia apócrifa*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) (2014); *Alles Kannibalen / All Cannibals*, me Collectors Room de la Fundación Olbricht (Berlín, 2011); *All Creatures Great and Small*, Zacheta National Gallery of Art (Varsovia, 2010); *Transmission Interrupted*, Modern Art Oxford (Reino Unido, 2009); *On Fluid Street*, Kiasma Nykytaiteen Museo (Helsinki, 2008); *Global Feminisms*, Brooklyn Museum (Nueva York, 2007); *Voices of Silence*, Herzliya Museum of Contemporary Art (Israel, 2006); *Centre of Gravity*, Istanbul Modern Sanat Müzesit (Estambul, 2005), y *Here Comes the Sun*, Magasin 3 Stockholm Konsthall (Estocolmo, 2005).

La artista está representada por la galería Georges-Philippe & NathalieVallois de París, desde 2008, y por la galería Filomena Soares de Lisboa, desde 2005.

Vive y trabaja entre Madrid y Sevilla.

Escritora, nacida en Villa Elisa, ha incursionado en los géneros del cuento, la novela y la crónica. Estudió comunicación Social en Paraná, carrera que dejó inconclusa para abocarse al Profesorado de Literatura en el Instituto de Enseñanza Superior de Paraná. Dirigió el proyecto literario auto gestionado denominado CAelum Blue. Su formación como narradora se vió afianzada con su llegada a Buenos Aires en el 2000 donde asistió al taller literario de Alberto Laiseca. Fue becaria del Fondo Nacional de las Artes, en 2010, con un proyecto de investigación sobre femicidio adolescente.

Desde 2006 co-dirige el ciclo de lecturas Carne Argentina, en FM La Tribu y coordina talleres de escritura en la ciudad de Buenos Aires y en el interior del país. Vivir durante su juventud en el litoral argentino y sus frecuentes viajes al Chaco fueron experiencias que motivaron varios de los relatos sus libros. En 2012 su producción escrita adquirió gran prestigio gracias a la publicación de "*El viento que arrastra*", aclamada por la crítica, la Revista Ñ la destacó como novela del año. Se continuo desarrollando como escritora en su novela de no ficción "*Chicas muertas*", la cual hizo visibles tres femicidios ocurridos en distintas partes del territorio argentino durante los años ochenta.

Ha publicado los siguientes libros: *El desapego es una manera de querernos* (2015, Random House Literatura); *Chicas muertas* (2014, Random House Literatura); *Ladrilleros* (2013, Mardulce Editora); *El viento que arrasa* (2012, Mardulce Editora); *Intemec* (2012, e-book, Los Proyectos); *Una chica de provincia* (2007, Gárgola Ediciones); *Niños* (2005, Editorial de la Universidad de La Plata); *Mal de muñecas* (2003, Carne Argentina).

A su vez ha participado de las siguientes antologías: *Verso y reverso* (2011, No hay vergüenza); *Die Nacht des Kometen* (2010, Edition 8, Alemania); *Timbre 2. Velada Gallarda* (2010, Pulpa); *De puntín* (2008, Mondadori); *Poetas argentinas 1961-1980* (2007, Ediciones Del Dock); *Narradores del siglo XXI* (2006, Opción Libros, GCBA); *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (2006, Norma)

Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina.

Selva Almada



[Entre Ríos, Argentina, 1973]

Cécile Bart



[Dijon, Francia, 1958]

Desde sus comienzos ha trabajado con la geometría. Pero pronto sintió la necesidad de salir de las dos dimensiones, y a fines de los 80 desarrolló su herramienta de investigación, las *Peintures/écrans*. Abstractas y monocromas, realizadas en telas de voile tergal tensadas en bastidores, teñidas con colores aplicados con pincel en varias capas, para no afectar su transparencia. Bart las dispone de diversas maneras, interviniendo el espacio arquitectónico. Las *Peintures/écrans* crean interferencias visuales dinámicas que trascienden la rigidez del espacio arquitectónico, introducen un continuum entre la obra y el espectador. El observador es inducido a identificar su espacio con el de la obra.

Estudió en la Escuela Nacional de Arte de Dijon, donde obtuvo una maestría en Arte (1987). Obtuvo el premio de Arquitectura de Lyon (2001) y el galardón Aurélie Nemours (2011). Ya sean suspendidas en el espacio o fijadas sobre la pared, ya sean múltiples o individuales las pantallas de Bart revelan un espacio circundante que juega entre la profundidad, la superficie y su modulación por la luz. Esta artista del color y del espacio crea con sus obras- pantalla, bidireccionales, una ventana hacia otra dimensión. Filtros de colores. Una obra que no tiene derecho ni revés, que mira y se mira de un lado hacia el otro.

Entre sus exposiciones individuales se destacan las realizadas en Landmark (Hong Kong, 2013), Mamco (Ginebra, 2012), Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon (Sérignan, 2011), Espace de l'art concret (Mouans-Sartoux) y Musée des Beaux-Arts (Nantes) (2010); FRAC Bourgogne (Dijon, 2009), Musée des Beaux-Arts (Nancy, 2004), Studio A Otterndorf, Museum gegenstandsfreier Kunst Landkreis (Cuxhaven, 2000), Aargauer Kunsthau (Aarau, 1998), Villa Arson (Niza, 1994), Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach) y Le Consortium (Dijon, 1993).

Algunas de sus muestras colectivas fueron *Ausgestellt-Vorgestellt VII François Morellet für Cécile Bart*, Skulpturenmuseum Glaskasten (Marl, 2004); *Cécile Bart, Peter Downsbrough*, La Criée (Rennes, 1999).

Poseen obras cuyas numerosas colecciones; entre ellas, las del Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach), Mamco (Ginebra), Studio A Otterndorf (Cuxhaven), Musée des Beaux-Arts de Dijon y de Nantes, MAC-VAL (Vitry), Le Silo - Collection Billarant (Marines) y Fonds national d'art contemporain (París)

La artista es representada actualmente por las galerías Chez Valentin (París), Catherine Issert (Saint-Paul de Vence) y Désiré-Saint-Phalle (Ciudad de México).

Habiendo empleado procesos primarios de fotografía en sus trabajos más tempranos, y luego continuando hacia la tecnología para crear sus imágenes pictóricas y sobrenaturales, la fotógrafa Valerie Belin camina entre una delgada línea de lo que es un delirio y la realidad. Desde hace mucho Belini sostiene una fascinación por lo artificial y la importancia de las apariencias. Ha fotografiado continuamente a aquellos personajes que están dispuestos a la teatralidad del show y el espectáculo tales como novias, modelos, bailarinas y fisicoculturistas. Belini se dispone a ir más allá de la fotografía convencional para explorar todas las posibilidades de la manipulación digital. Así es como presenta un realismo mágico que se debate entre la realidad y la ilusión. Muchas veces descrita como un "famoso diseñador del barroco en nuestros días".

Entre sus series más famosas se conocen "Super Models", donde la artista presenta maniqués plásticos poniendo el acento sobre sus cuerpos supra reales, superponiéndolos al mismo tiempo con patrones geométricos de círculos concéntricos. Ya no es una novedad, en la obra de esta artista, que la belleza es una construcción idealista y artificial que puede ser alcanzada más prontamente por la ficción que por la realidad. Ampliamente divulgada Belin ganó el premio Paris Photo en 1997; La CCF (HSBC) Fundación para la fotografía, Premio 2000 y fue preseleccionada para el Premio Marcel Duchamp en 2004. A su vez en 2015 Gano el Prix Pictet sobre el tema "Desorden".

Belin ha realizado numerosas muestras alrededor de Europa, Estados Unidos y Japon. Entre sus exhibiciones individuales se destacan: *All Star*, Galerie Nathalie Obadia, Paris; *Unquiet Images*, Centern Pompidou, 2015; *Suface Tension*, DHC/ART Foundation, PHI Center, Montreal, 2014; *Valéri Belin Illusion of life*, Multimedia Art Museum, Moscow, 2013; *Yohoho's Pictures*, Michael Hoppen Gallery, London, 2012; *Correspondances*, Musée d'Orsay, Paris, 2008. Actualmente sus obras se pueden encontrar en colecciones del Centro Georges Pompidou, la Biblioteca Nacional de Francia, Fundación Cartier de Arte Contemporáneo, la Fundación CCF para la fotografía, París, y el Museo de Arte Moderno, Nueva York, entre muchos otros. Vive y trabaja en Paris, Francia.

Valérie Belin



[Boulogne-Billancourt, Francia, 1964]

Valérie Belin, Autorretrato, 2010. Cortesía de la artista y Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels

Carla Bertone



[Buenos Aires, Argentina, 1975]

Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en 1997. Entre 2001 y 2004 realizó la tesis de licenciatura "Genealogía personal dentro de la tradición geométrica en la Argentina: Yente, Diyi Laañ, Lidy Prati" (Instituto Universitario Nacional de Arte), que fue publicada en la revista *ramona*, n° 62, julio de 2006. Cursó seminarios de pintura con Alejandro Puente y encuentros de análisis de obra con Tulio de Sagastizábal.

Recibió un subsidio a la creación, línea Arte Joven (2006), y una mención línea Arte Joven (2005) del Fondo de Cultura BA, así como un subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas (2001).

Bertone exhibe su obra tanto en la Argentina como en el exterior desde 1999. Entre sus exposiciones individuales se encuentran *Tre è un número magico*, Nopx (Turín, 2012); *Cosas transparentes*, Fundación Klemm (Buenos Aires, 2010); *Diamante*, El Aleph Arte Contemporáneo (Buenos Aires, 2008); *Vértice cristal*, Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2006); *Detrás del vacío*, Espacio de Arte Juana de Arco (Buenos Aires, 2001); *Antes o después*, La Casona de los Olivera (Buenos Aires, 2000), y *Motivos para un cuadro*, Espacio Giesso (Buenos Aires, 1999).

Participó en diversas exposiciones colectivas; entre ellas, *Kunst am Spreeknje*, Open Studios Funkhaus (Berlín, 2015); *Pintoras*, muestra itinerante en la Argentina y España (2012-2014); *Geometría al límite*, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) (2013); *Art & Design Abroad*, Museo delle Scienze Naturali, y *Suite vol. I*, Cristiani Art Gallery (Turín, 2012); *D, Belleza y Felicidad* (Buenos Aires, 2006); *Un valor imaginario*, Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2005); *Arte abstracto (hoy) = fragilidad + resiliencia*, curada por Mario H. Gradowczik, Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005); *La recolección*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) (2004); *Bertone - Gurfein - Masvernats*, curada por Alfredo Londaibere, Centro Cultural Rojas (Buenos Aires, 2002).

Con el proyecto H.U.M, junto a Miguel Mitlag, ha participado de las residencias para artistas Proyecto Batiscafo (La Habana, Cuba, 2010) y Guapamacátaro Residencia Interdisciplinaria en Arte y Ecología (México, 2009).

Desde 2013 vive en Berlín.

Tras dedicarse a la danza clásica durante su juventud, Ode Bertrand se orientó hacia las artes plásticas. Durante treinta y cinco años, acompañó como asistente y discípula a la artista Aurélie Nemours, de quien es sobrina. Paralelamente a esta actividad, desarrolló una obra personal, en la órbita del arte abstracto geométrico y el arte concreto. Su trabajo incluye figuras geométricas definidas en torno de la sección áurea, tramas que cubren toda la superficie, así como piezas más depuradas donde las estructuras desempeñan un importante papel. El hilo conductor de su obra es el trazo. Durante sus casi cuarenta años de carrera Bertrand no ha pasado nunca por una etapa de investigación figurativa. Entre sus mayores preocupaciones se encuentra la expresión del ritmo, para lo que la línea recta ha sido siempre su mejor aliada. Se interesa más en la tensión entre dos estados que en el logro de un perfecto equilibrio plástico. Debajo de una aparente simplicidad captamos la medida completa de la obra de Ode Bertrand, basada en interacciones sutiles y sabio equilibrio en beneficio del ritmo. Expresando un orden en el que el caos sigue presente. Gracias a la cuadrícula, explora con un inmenso virtuosismo el juego infinito de las líneas, ya sean rectas, horizontales, verticales, oblicuas, paralelas, perpendiculares, apretadas o espaciadas. El campo de los posibles es inmenso, y la artista investiga su riqueza con una paciencia y una serenidad casi monacales.

Entre sus múltiples exposiciones individuales y colectivas se destacan las realizadas en la Galerie Cour Carrée (París, 2015, 2014, 2007, 2005 y 2004), Lee-Bauwens Gallery (*Rhythm & Light*, Bruselas) y Galerie Wagner (*Adage*, Le Touquet) (ambas en 2015); el Musée de Sens (*Geometry and Color*, 2010); Art Dune Gallery (Hamamatsu, Japón, 2008); Château de Tours (*Permanences de l'abstraction géométrique aux Réalités nouvelles*, 2007); Musée Matisse (*Reliures construites*, Le Cateau-Cambrésis, 2006); Musée de Cambrai (*L'abstraction géométrique vécue*, 2004); Museo d'Arte Contemporanea (Calasetta, Italia) y Workshop Fanal (Basilea) (2003); Palais des Congrès (*Concret-Construit*, Royan, 1999).

Numerosas colecciones públicas albergan sus obras; entre ellas: Centre Georges Pompidou (Beaubourg), París; National Museum of Gwangju, Corea del Sur; Civico Museo d'arte contemporanea, Calasetta; Musée de Mâcon; Musée de Montbéliard; Musée de Cambrai, Musée de Neuchâtel; Tome Museum, Japón; Musée Unterlinden, Colmar, y Hünfeld Museum.

Vive y trabaja en París.

Ode Bertrand



[París, Francia, 1930]

Jane Brodie



[Filadelfia, Estados Unidos, 1967]

Jane Brodie, Retrato. Fotografía: Ana Armendariz.

Se graduó en 1990 en la Brown University y, sobre la base de una fuerte intuición y algunos datos sueltos recibidos sobre Buenos Aires, se mudó a esa ciudad, donde reside desde aquel momento.

En 1994 conoció a Diana Aisenberg y, no teniendo aún ningún antecedente en las artes plásticas, participó en el taller que ella dirigía. Rápidamente encontró ahí su vocación, y en el mismo año se presentó e ingresó en la Beca Kuitca. Empezó a realizar una serie de obras efímeras, mayormente hechas con materiales no convencionales, desarrollando así una clase de producción inédita en la escena local en ese momento.

Su primera muestra individual tuvo lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas (1995), y de inmediato recibió invitaciones para exponer en forma individual y colectiva en otros espacios: Alianza Francesa, Belleza y Felicidad, Centro Cultural Recoleta, Fundación Proa, galería Dabbah-Torrejón, Mark Morgan Garage, Taller Ballesteros y María Casado Home Gallery.

Recibió el Premio Leonardo en la categoría Joven Generación (1999).

Fue invitada por Jorge Gumier Maier a llevar a cabo una muestra individual en el contexto de cierre de su legendario desempeño como director del Centro Cultural Ricardo Rojas (2003).

En forma paralela, comenzó a trabajar como traductora del español al inglés, especializada en las artes visuales, con clientes locales e internacionales, como Art Forum, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), Fundación Proa, Parkett Magazine y otros.

Discípula de Auguste Herbin, la vocación pictórica de Geneviève Claisse (pintura abstracta geométrica) nació con la lectura de la revista *Art d'aujourd'hui*, tribuna de la abstracción geométrica

En 1964 apareció en su obra, bajo el título *Terre-siècle*, el tema de los "círculos", cuyas innumerables potencialidades desarrollaría sin modificar el grafismo simple -en realidad, un movimiento-, con volúmenes diferentes cada vez. Este período está ilustrado en el álbum de serigrafías *Cercles*, editado en 1967.

Poco antes del tema de los círculos, habían surgido otras formas simples, igualmente autónomas con respecto a la composición tradicional y a los procedimientos combinatorios: los triángulos. En 1964, Claisse tuvo la posibilidad de dar a sus círculos y triángulos dimensiones arquitectónicas, en un vasto conjunto mural para el moderno edificio de la sociedad SCAC, en Puteaux.

En 1965 obtuvo una distinción por sus obras *Alpha-Ville* y *Situations* en la Bienal de París. A partir de 1966 continuó desarrollando sus "círculos", a la vez que creó una nueva sistemática en la cual el mismo tema de base, sin perder sus cualidades de equilibrio y tensión, se multiplica, permuta y se constituye en un desarrollo dinámico. La construcción sigue siendo sintética, claramente dominada por la artista, para quien la técnica está al servicio de la creación, y no a la inversa.

"Mi vocabulario -declara la artista- se abre a la investigación del movimiento y de los espacios múltiples, animando el plano de la superficie pintada. El círculo y el triángulo, tratados uno tras otro y separadamente, son temas privilegiados de composiciones seriales en las que la simplicidad extrema de las formas es transfigurada por la intensidad, diferente cada vez, de las relaciones de color".

Entre sus muestras individuales se destacan las realizadas en el Musée Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 1989), el Palais des Beaux-Arts de Lille (1983), el Centre d'Art Contemporain d'Alençon (1972), el Museo de Bellas Artes de Oslo (*Art optique*, 1968), el Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds (Suiza) y la Bienal de París (1967), así como la galería Denise René (París, 1961), donde, a partir de entonces, expuso regularmente. En abril de 1967, un gran coleccionista suizo exhibió en Zúrich, junto con obras de grandes maestros del arte contemporáneo, una treintena de pinturas de Claisse.

Geneviève Claisse



[Quiévy, Francia, 1935]

Elena Dahn



[Buenos Aires, Argentina, 1980]

Es licenciada en Comunicación Visual. Estudió dibujo en los talleres de Viviana Blanco y Pablo Siquier, y escultura con Miguel Harte y Emiliano Miliyo. Cursó estudios teóricos de arte contemporáneo en la Universidad de Buenos Aires.

En 2012 le fue otorgada la beca María Marta Sánchez Elía de Núñez (MMNSEN) y realizó un programa de posgrado en el departamento de Escultura del Royal College of Art, Londres. Entre 2009 y 2010 participó de la primera edición del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, con un seguimiento de Jorge Macchi.

Entre sus exposiciones individuales figuran *Papeles*, galería Ruby, y *Rompimiento*, galería del Infinito (Buenos Aires, 2014); *Heterotopour*, galería Mite (Buenos Aires, 2012); *Postgraduate Program Exhibition*, Royal College of Art (Londres, 2012), y *Dócil*, Ruth Benzacar Galería de Arte, primer premio del concurso Curriculum 0 (Buenos Aires, 2010).

Integró las muestras colectivas *arteBa Special Projects*, galería Ivo Kamm (Buenos Aires, 2015); *In fraganti*, Fundación Arte x Arte (Buenos Aires, 2015); *About Wall*, Espacio Kamm, proyecto de trabajos en sitio, y *Romántico*, Fundación Proa (Buenos Aires, 2014); *Biosignos*, galería Dacil, y *Déjà vu. Poses (pas d'action)*, Espacio Naranja Verde (Buenos Aires, 2013); *Calle e Rua*, A Gentil Carioca Art Gallery (Río de Janeiro, 2011); *Confusión sentimental*, CRAC de Montbéliard en Feria Expotrastiendas, y *PLC (Punto, línea, curva)*, Centro Cultural Borges (Buenos Aires, 2011); *Nueva escultura*, galería Miau Miau; *Estrellas y constelaciones*, Universidad Torcuato Di Tella, y *Premio Fundación Andreani*, Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2010); *PH*, proyecto de sitio específico gestionado por Emiliano Miliyo, y *Curriculum 0*, Ruth Benzacar Galería de Arte (Buenos Aires, 2009).

Participó de las intervenciones de artistas para el Hotel Vitrum, proyecto en colaboración con la Fundación Veria y Zas Lavarelo Arquitectos (2013).

Germaine Derbecq nació en París, donde estudió con los artistas Maurice Denis, Paul Sérusier, André Lhote y Juan Gris y siguió cursos en la Académie Julian (1917), la Académie Ranson (1918) y la Académie Lhote (1920). Es más conocida por su trabajo como curadora y crítica de arte, una disciplina que estudió con el autor francés Maurice Reynal.

En 1922 se casó con el escultor argentino Pablo Curatella Manes y se convirtió en una importante promotora de sus colegas artistas en París y en Buenos Aires ciudad a la que llegó en 1951 y en la que organizó numerosas muestras. Entre 1960 y 1963 fue la primera directora de la galería Lirolay en Buenos Aires, una galería perteneciente al matrimonio francés Mario y Paulette Fano. Impulsó las tendencias artísticas que surgieron en las décadas de 1950 y 1960, y en 1961 albergó la histórica exposición Arte destructivo, la primera presentación de los artistas informalistas en Buenos Aires. Derbecq fue crítica de arte del diario Le Quotidien y cofundadora de la revista Artinf, junto con Silvia de Ambrosini, Odile Baron Supervielle y Lidy Prati, en 1970. Tras su muerte, la revista dejó de aparecer, pero luego su publicación se reanudó hasta fines de los años 90.

Las pinturas de Derbecq pertenecen al movimiento constructivista y no figurativo liderado por Victor Vasarely. En París exhibió su obra en el Salon des Indépendants (1922-1930) y el Salon des Surindépendants (1930-1937, 1946-1948). Presentó varias exhibiciones individuales en Buenos Aires en las galerías Krayd (1953), Guernica (1963 y 1967), Van Riel (1968), Scheinsohn (1969) y Arte Nuevo (1970). Participó en la the Bienal de San Pablo en 1954, y en la Exposición de arte no figurativo auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el taller de Raúl Lozza en 1959, con diversas variantes de arte abstracto, incluyendo geometría e informalismo. También intervino en las muestras colectivas de Estudio H (1963), el Premio Braque (1965, 1967, 1968), el Salón de Mar del Plata (1967), Más allá de la geometría, en el Instituto Di Tella (1967), y Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1968). Falleció en Buenos Aires.

Germaine Derbecq



[París, Francia, 1899 - 1973]

Retrato de la artista, catálogo Galería Guernica, Buenos Aires, 1964.
Biblioteca y Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Marcolina Dipierro



[Buenos Aires, Argentina, 1978]

Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires, 2000). Asistió a las Clínicas de obra de Ernesto Ballesteros, Diana Aisenberg y Marina De Caro.

Realizó su primera exposición individual *Siluetaje, Dibujos digitales* en Sonoridad Amarilla (2001). En 2007 realiza su segunda exposición individual en la Galería Zavaleta Lab; presenta *Color y Consecuencias*, intervención lumínica en sitio específico en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario - MACRO, y es invitada a participar en la exposición colectiva internacional *Projections, les dix ans du 19* (Centre régional d'art contemporain de Montbéliard, Paris). Fue seleccionada para el Programa de Residencias e Intercambios *El Levante* (Rosario, 2008). En 2009 realiza *Ficción Encendida*, junto a Julia Masverná, en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA); es invitada a participar de la muestra *Rigor y Estructura* en el Fondo Nacional de las Artes en Buenos Aires y de *Beloved Structure: The Argentine Legacy* curada por Eva Grinstein en Alejandra Von Hartz Gallery en Miami, USA. Recibe la Beca FONCA-CONACULTA, programa de residencias artísticas para creadores de Iberoamérica y de Haití, en México.

En 2010 presentó *En Planograf* en la Galería Zavaleta Lab-Arte Contemporáneo, y formó parte de la muestra *RAM* (Fundación PROA), donde realizó una instalación de sitio específico en las escaleras del edificio. En 2011, presentó en el Centro Cultural Recoleta la muestra individual *Marcolina Dipierro... en ángulo*. En 2012 realizó *En cuadro* en la Galería Jorge Mara La Ruche; es seleccionada en el XVI Premio Fundación Federico Klemm a las Artes Visuales. Forma parte de la muestra colectiva *Agencia de asuntos subtropicales*, con curaduría de Teresa Riccardi (EAC, Uruguay), y participa de *Últimas Tendencias II - Colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires -MAMBA*. En 2013 obtiene la Beca del Fondo Nacional de las Artes. En 2014 presentó *En círculo* en Alejandra Von Hartz Gallery, Miami, FL. USA; es invitada a participar con una instalación de 7 piezas circulares en la muestra *El teatro de la pintura* curada por Jimena Ferreiro, MAMBA; y, en MACBA, realiza una instalación para la muestra *Cromofobia* curada por Teresa Riccardi. En 2015, presenta su más reciente muestra individual, *En triángulo*, en la Galería del Paseo (Punta del Este, Uruguay). En 2016 recibe la Beca Lucio Fontana.

Sus obras forman parte del Museo Castagnino-MACRO, Rosario, Santa Fe; Colección Banco Supervielle, Buenos Aires; The Sayago & Pardon Collection, Los Ángeles; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, entre otras colecciones privadas y públicas.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Estudió escultura con Miguel Harte y asistió a la clínica de obra de Diana Aisenberg. En 2011 formó parte del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, a cargo de Jorge Macchi.

Actualmente participa de la beca de Sculpture Space NYC (2016). Integró el programa de residencias para artistas de Pouch Cove, St. Johns, Canadá (2013). En 2011 fue seleccionada para el Premio Andreani 11-12, intervino en el Salón Nacional de Escultura, 100ª edición, y en el Premio Estímulo Bonifacio del Carril, Escultura, de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Entre sus exposiciones individuales se destacan "*Dissolution*", Governors Island Art Fair 2016; "*Ice cubes*", Governors Island Art Fair 2015 (Nueva York, 2015); "*Protoforme*", Abate Galería (Buenos Aires, 2013); "*Macumba*", Bonjour Galería (Buenos Aires, 2011); "*Bicho*", La Casona de los Olivera, y "*Kinder*", Miau Miau (Buenos Aires, 2009). Participó en varias muestras colectivas; entre ellas, "*A.I.R. Biennial*", A.I.R gallery (Brooklyn, Nueva York, 2017); "*Wall*", Crystal Park (Holmes, Nueva York, 2016); "*Épsilon, abstracciones descentradas*", MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (Buenos Aires, 2016); "*First Friday JCAL*", Jamaica Center (Nueva York, 2016); "*Bosquejar, proyectar, esbozar*" (Buenos Aires, 2016); "*(Animal, Vegetable)...Mineral*", Haber Space (Nueva York, 2016); "*Introductions*", Trestle Gallery, y "*Dialoguing with Cortázar*", The Clemente Soto Cultural and Educational Center (Nueva York, 2016); Governors Island Art Fair y V, Artemisa Gallery (Nueva York, 2015); "*Una persistente forma de estar en el mundo: Miguel Harte, Dolores Furtado y Emilio Renart (Filiaciones)*", Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2014); "*Mostro*", La Fábrica (Buenos Aires), y "*Arcos de conexión*", Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (2013); "*Xanadú*", Universidad Torcuato Di Tella (Buenos Aires, 2012); "*Lo real, lo real, lo real!*", Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2011), y "*Nueva escultura*", Miau Miau (Buenos Aires, 2010).

En 2016 fue seleccionada para participar del programa Immigrant Artist Program de NYFA (New York Foundation for the Arts), y en la residencia JCAL en Jamaica Center, Queens, Nueva York. Actualmente integra el programa para artistas "AIM" de Bronx Museum of the Arts (Bronx, Nueva York).

Vive en Nueva York desde fines de 2013.

Dolores Furtado



[Buenos Aires, Argentina, 1977]

Vivian Galban



[Buenos Aires, Argentina, 1969]

Es artista contemporánea; utiliza la fotografía, el video y la instalación para desarrollar sus obras. Egresó como arquitecta de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (1993); es docente en la Universidad Austral, la Universidad Tecnológica Nacional, la Sociedad Central de Arquitectos, la Universidad de Buenos Aires y la Escuela de Arte Fotográfico (EDAF), entre otros centros de enseñanza.

Se especializa en fotografía contemporánea, y realiza seminarios, *workshops* y clínica de seguimiento de obra en diferentes instituciones, galerías y talleres privados; entre ellos, el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), la galería Rolf Art, el EDAF, el Centro Cultural Recoleta y Buenos Aires Photo.

Fue seleccionada en la bienal de Espacio Arte x Arte y en el Premio Buenos Aires Photo, Centro Cultural Recoleta (ambos en 2015), y en el Premio Metrovías de Fotografía Contemporánea (2011).

Participó de la Bienal de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de la Sierra (2010) y en numerosas muestras individuales y colectivas en galerías, espacios e instituciones públicas y privadas, tales como las galerías Rolf Art, Rubbers Internacional, Pabellón 4 (Buenos Aires) y Sasha Dávila (Córdoba, Argentina) y la Fundación Cultura Frontal (Buenos Aires), entre otros.

Su trabajo, se ha exhibido en ferias internacionales, instituciones y galerías de arte en Argentina, México, Perú, Estados Unidos, Colombia, Bolivia y Chile.

Actualmente pertenece al *staff* de la galería Rolf Art.

En 1934 se inició en la escultura con el maestro Alfredo Bigatti. Viajó a París (Francia), donde realizó cursos de litografía en la Academia de Bellas Artes y en la Academia de la Grande Chaumiére, donde trabajó bajo la dirección del artista ruso Ossip Zadkine (1890-1967). Posteriormente estudió en la Escuela Nacional de Arte.

Trabajó con todo tipo de materiales como mármol, piedra, alabastro, bronce y cemento, pero fue con el hierro, el latón y otros materiales industriales con los que encontró un estímulo mayor. Fue una de las figuras representativas del constructivismo, del informalismo y de la geometría.

En 1975 fue la primera mujer nombrada «miembro de número» de la Academia Nacional de Bellas Artes. Participó de numerosas muestras individuales y colectivas nacionales e internacionales. Artista invitada en exposiciones realizadas en Europa, en el Museo de Arte Moderno (Nueva York, 1967), en la Bienal de Escultura al aire libre Middleheim (Amberes, 1970) y en la Bienal de Venecia (Italia, 1956, 1962 y 1964).

Sus obras se exhibieron en importantes salas y museos internacionales, como Jerusalén (Israel), Alemania y Francia. Asimismo exhibió en Art Gallery International, Galería Rubbers, Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Galería El Triángulo, Galería Vermeer y la Galería Guernica, entre otros.

En 1969, el Estado de Israel la nominó entre las doce personalidades artísticas más importante del mundo. Le fueron otorgados, también, los siguientes premios y distinciones: Medalla de Plata en exposiciones de Bruselas y el Senado de la Nación (1957), Premio del Instituto Di Tella (1962), Premio del Fondo Nacional de las Artes (1972, 1980 y 1990), Premio Konex de Platino en Artes visuales (1982), Diploma al Mérito en Artes Visuales, Fundación Konex (1982).

Noemí Gerstein



[Buenos Aires, Argentina, 1908 - 1996]

Silvia Gurfein



[Buenos Aires, Argentina, 1959]

Artista multidisciplinaria, es autodidacta en pintura; estudió filosofía y artes escénicas. Antes de dedicarse a la plástica realizó innumerables trabajos en el campo del teatro, el video y la música. Entre 1999 y 2000 participó de las clínicas de Tulio de Sagastizábal. En 2010 crea *El texto de la obra*, taller de escritura para artistas, que dicta en diversas instituciones como Universidad Di Tella, Centro de Investigaciones Artísticas y de modo privado.

Recibió distinciones como la beca Nacional, otorgada por el Fondo Nacional de las Artes en 2012 y 2016, Plataforma futuro 2016, Premio Igualdad Cultural 2012, XV Premio Klemm a las Artes Visuales (primer premio, 2011), el Premio Itinerancia Andreani con PintorAs (2010), el Programa Intercampos, Fundación Telefónica (2005), el Salón Nacional de Rosario (mención especial del jurado, 2004 y 2002). Participó, además del Premio Banco Central de Pintura (2011), la Bienal Nacional de Bahía Blanca (2009 y 2003), el Salón Nacional de Rosario (2008, 2005, 2004, 2003 y 2002). Participó de las residencias San Martín, Argentina, coordinada por Móvil (2014), Residencia URRRA Internacional de Artistas Buenos Aires (2014).

Entre sus principales exposiciones individuales figuran *Deshacer* (en el marco de Interacciones Fundamentales de un cielo estrellado), MACBA (Buenos Aires, 2016); *Partícula Fantasma* Galería Nora Fisch (Buenos Aires, 2015); *Lo Intratable* Fundación Klemm, (Buenos Aires, 2013) *Pierdo el tiempo* Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2014) *El libro de las excepciones*, ZavaletaLab (Buenos Aires, 2010) y *Casa Triángulo* (Sao Paulo 2011).

Intervino, entre otras, en las muestras colectivas *Kraftwerk* Galería Nora Fisch (Buenos Aires, 2016); *Auto Body* (Bienal de performance 2015) Faena Art Center; *InFraganti*, Arte x Arte, EL teatro de la pintura, MAMBA (Buenos Aires 2014); *Horizonte plegado*, C. C. Conti (Buenos Aires, 2014); *Algunos Artistas 90/ hoy*, Fundación PROA (Buenos Aires, 2013); *PintorAs*, Centro Cultural Borges (Buenos Aires, 2011) y Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (macro) (2010); *Beloved Structure: The Argentine Legacy*, galería Alejandra Von Hartz (Miami, 2009); *Contemporáneo 11 La re-colección*, Museo de Arte Latinoamericano Buenos Aires (MALBA) (2004).

Su obra se encuentra en importantes colecciones públicas y privadas nacionales e internacionales

Obtuvo el título de Profesora de Ciencias en la Escuela Roque Sáenz Peña, Rosario (1945). Luego comenzó a estudiar en el taller Altamira con Lucio Fontana y Emilio Pettoruti. También tomó contacto con Antonio Sibellino, Pablo Curatella Manes y Héctor Cartier.

Heras Velasco es una de las artistas más representativas del arte no figurativo dentro del campo de la escultura. A partir de 1971 comenzó a desarrollar sus "Transposeñas", obras concebidas como transformaciones de las señalizaciones del espacio público urbano en símbolos estéticos. Comenzó a utilizar elementos de origen industrial, acercándose a los procedimientos y acabados técnico-mecánicos. Acrílico, planchas de acero masilladas y pintadas al soplete, madera, yeso y bronce constituyeron la materia prima de sus trabajos, fundados a partir de formas abstracto-concretas.

Ha realizado esculturas para distintos espacios públicos de Buenos Aires y Chaco. Se desempeñó como docente de la ESBAEC (1985 - 1989). Fue jurado de salones y otros concursos. En 1997 representó a Argentina como invitada especial, fuera de concurso, en el Gran Premio de Honor, Fundación Urunday, llevado a cabo en Resistencia, Chaco. También participó como invitada de honor en el Segundo Salón de la Crítica Basilio Uribe, en 1997.

Ha realizado innumerables muestras colectivas e individuales. A lo largo de su trayectoria, obtuvo las siguientes distinciones: Diploma al Mérito Escultura no Figurativa, Premio Konex (1982), Primer Premio Fundación Fortabat, Museo Nacional de Bellas Artes (1984), Premio a la Trayectoria Artística, Fondo Nacional de las Artes (1998), Premio Leonardo a la Trayectoria, Museo Nacional de Bellas Artes (1999), Premio Cultura Nación, Secretaría de Cultura de la Nación (2007), Premio Konex, escultura y objeto quinquenio 2002-2006 (2012), Premio Konex, mención especial por trayectoria (2012), entre otros.

Sus obras integran la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Museo Castagnino + Macro de la ciudad de Rosario, Museo de Arte Latinoamericano de La Plata, Museo Universitario de Arte de la Universidad de Cuyo, Mendoza, University of Essex, Collection of Latin American Art, Essex, Reino Unido, Cancillería Argentina, Embajada Argentina en Venezuela, Comisión Nacional de Energía Atómica y numerosas colecciones privadas nacionales e internacionales.

María Juana Heras Velasco



[Santa Fe, Argentina, 1924 - 2014]

Retrato de María Juana Heras Velasco, fotografía de Marta Fernandez, 1998.

Aimé Iglesias Lukin



[Buenos Aires, Argentina, 1984]

Es becaria de doctorado en Historia del Arte en Rutgers University y su disertación se focalizará en artistas latinoamericanos en Nueva York entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta. Completó en 2013 su maestría en el Institute of Fine Arts de New York University. En 2010, se diplomó con honores en la Licenciatura en Artes con orientación en Artes Plásticas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Su tesis de maestría, titulada *Contrabienal: Art, Politics and Identity Conformation among Latin American Artists in New York in the Late 1960s and Early 1970s* fue dirigida por Edward Sullivan y publicada en el journal *Artl@s Bulletin* de l'Ecole Normal Supérieure y en el blog *Perspectivas*, del Guggenheim Museum.

Sus investigaciones han sido presentadas en diversos congresos internacionales, incluyendo el College Art Association (2016) y el Latin American Studies Association de Estados Unidos (2015); la Associations of Art Historians del Reino Unido (2014) y la Hebrew University of Jerusalem (2014).

En paralelo a sus estudios académicos, Iglesias Lukin trabajó en diversas instituciones culturales. En 2015 curó la exhibición *Folding: Line, Space & Body/ Latin American Women Artists Working Around Abstraction* que presentó el trabajo de 27 artistas latinoamericanas desde 1951 hasta la actualidad trabajando alrededor de la idea de abstracción, en Henrique Faria Fine Art, Nueva York. En dicha galería había trabajado como directora entre 2011 y 2013. Previamente trabajó en producción de exhibiciones y asistencia a los curadores invitados en Fundación Proa (2009-2011), y en el Palais de Glace (2002-2009).

Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. (1984-1987), y Artes en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (1989-1991).

Entre sus exposiciones individuales se encuentran *Vida revolucionaria*, Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo (Buenos Aires, 2014), y *Pintura moderna*, galería Luisa Strina (San Pablo, 2014); *El fin, el principio*, Fundación Universidad Di Tella (Buenos Aires, 2013); *Vida revolucionaria*, Manifesta 9 - *The Deep of the Modern* (Genk, Bélgica); *Linterna internacional*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosario), *Frame - Frieze London*, Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo (Londres), e *International Lantern*, The Beltable Center (Limerick, Irlanda) (2012); *Magdalena Jitrik*, Zona Maco Sur, galería Luisa Strina (México D.F., 2011); *Magdalena Jitrik*, galería Luisa Strina (San Pablo), y *Templo*, galería Dabbah Torrejón (Buenos Aires) (2010); *Red de espionaje*, antología, Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca (2009); *Fondo de huelga*, Oficina Proyectista (Buenos Aires, 2007); *Socialista*, galería Dabbah-Torrejón (Buenos Aires) y *S/T*, Casona de los Olivera (Buenos Aires) (2001); *Ensayo de un museo libertario*, Federación Libertaria Argentina (Buenos Aires); *Magdalena Jitrik en Arcimboldo*, galería Arcimboldo (Buenos Aires), y *Filles indignes de l'art concret*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux (Francia) (2000); *Desobediencia*, Galería del Rojas (Buenos Aires, 1999); *Revueltas - 11 pinturas de Magdalena Jitrik*, Centro Cultural Borges (Buenos Aires, 1997); *Pinturas*, Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 1992), y *Pinturas 1990*, Galería del Rojas (Buenos Aires, 1990).

Ha participado de numerosas exhibiciones colectivas; entre ellas, *Imaginación moderna*, U-Turn, arteBA (Buenos Aires); *Retour sur l'abîme - L'art à l'épreuve du génocide*, Les Musées de Belfort (Francia), y *Colección XII*, Centro de Arte 2 de Mayo (Madrid) (2015); *El teatro de la pintura*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y *La protesta, arte y política en Argentina*, Museo del Hospicio Cabañas (Guadalajara) (2014-2015); *Vida revolucionaria* y *Socialista*, Dixit, arteBA (Buenos Aires, 2014); *Undercover: A Dialect*, Visual Centre for Contemporary Art (Carlow, Irlanda, 2013); *¡Basta ya de prosa! 25 años de Diario de Poesía*, Fundación OSDE - Espacio de Arte (Buenos Aires), y *Parque industrial*, galería Luisa Strina (San Pablo) (2012), y *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, Museo de la Ciudad de México (2011).

Magdalena Jitrik



[Buenos Aires, Argentina, 1966]

Véronique Joumard



[Grenoble, Francia, 1964]

Artista francesa contemporánea que crea situaciones espaciales y sensoriales en sus instalaciones, fotografías, vídeos y objetos, diseñados para sensibilizar la percepción. Íntimamente ligada al color, la luz es uno de los componentes esenciales del trabajo de Véronique Joumard. Esta artista considera a la luz eléctrica como único tema de su obra. Si bien es cierto que ya en los años 60 artistas como Dan Flavin, Keith Sonnier o James Turrell habían situado la luz eléctrica en el centro de sus preocupaciones, Joumard, contrariamente a sus ilustres predecesores, se atiene a un uso extremadamente literal de ésta, puesto que no explota su dimensión cromática ni sus virtudes compositivas. A partir de 1989, Joumard desarrolla la serie de los *Tableaux-lumières*, de los que desde entonces presenta variantes en función del lugar en que expone.

La investigación de Véronique está relacionada con la observación de los fenómenos, percibidos a través de los sentidos y la conciencia. Surge de los conceptos de circuitos, flujos y redes. La luz esta ontológicamente ligada a la creación del espacio ilusionista de la pintura. En una tradición más clásica la luminiscencia es utilizada para componer un espacio, crear volúmenes, sombras y profundidad. Desde 1985 Véronique construye instalaciones lumínicas en combinación con otros elementos que nos permite ver no solo los efectos de la irradiación sino las condiciones mismas de lo que crea.

Expuso individualmente en Le Radar (Bayeux) y el Institut d'Art Contemporain, Insa, *Collection à l'étude* (Villeurbanne) (2014); Villa du Parc, *Aimant, Jaune, Fluo, etc.* (Annemasse, 2011); FIAC 2008, *Maison-Tableau*, Jardín de las Tullerías (París, 2008); FRAC Basse Normandie, *Galerie Zérosix, Des îles* (Caen), y *Galerie Serge Le Borgne, Bleu au soleil* (París) (2008); Crédac, *Solarium et autres pièces* (Ivry-sur-Seine, 2006); *L'Observatoire - Maison Grégoire* (Bruselas, 2004); *Orange, miroirs, travelling, lumière, video*, *Galerie Cent8* (París, 2003); *Le Parvis*, Centre d'Art Contemporain (Tarbes, 2002); *Frac Lorraine, La Première Rue*, *La Cité Radieuse Le Corbusier* (2001); *Artissima*, Fiera d'Arte Contemporanea (Turín, 2000), entre otras muestras de los últimos años.

Vive y trabaja en París

Finalizó la carrera de Licenciatura en Artes Visuales en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), en Escultura.

Fue seleccionada como artista residente en el Centre International des Récollets (París, 2016) y en la nueva sección *Sitio* de la feria ARTBO (Bogotá, 2015), con la instalación *La segunda tripulación*.

En 2012 ganó el primer premio en la primera edición del Premio Lucio Fontana, con una residencia en Milán organizada por el Consulado Italiano en Buenos Aires y el centro de arte contemporáneo Hangar Bicocca, Milán; y participó en el Laboratorio de Experimentación Artística (LEA) en el Faena Arts Center, Buenos Aires.

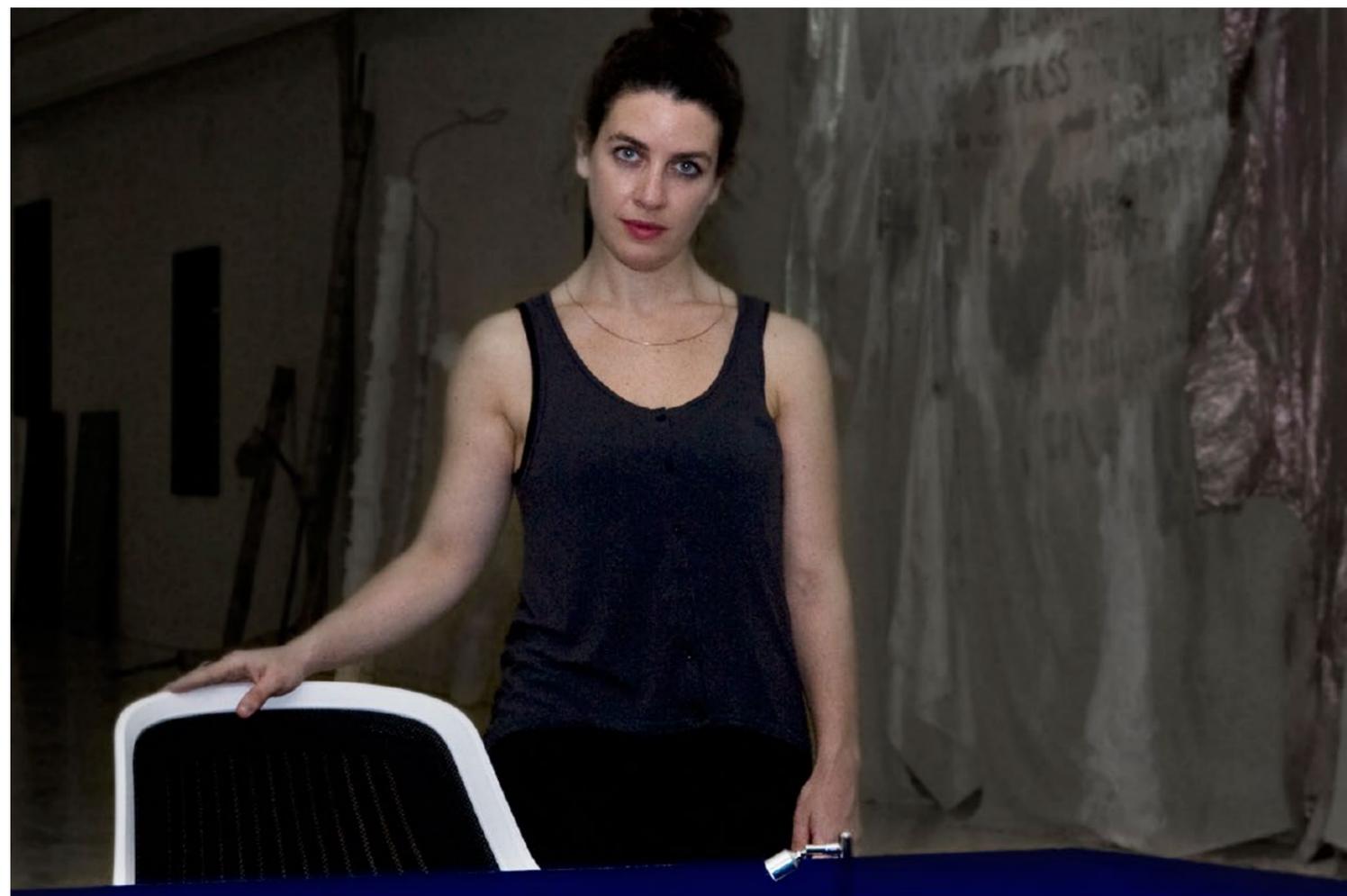
Fue seleccionada por el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) como parte del grupo de becarios (2011), e intervino en la 11ª Bienal de Lyon, *Ha nacido una belleza terrible*, con curaduría de Victoria Noorthoorn (2011). Participó del Programa de Artistas de la Universidad Di Tella (2009) y asistió durante dos años a la clínica de obra de Fabián Burgos.

Realizó las muestras individuales *Installation view*, en la galería Slyzmud, *La tripulación*, en el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, ambas en 2015), y *Termo*, en el Centro de Arte Contemporáneo Móvil, Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano (cheLA) (Buenos Aires, 2014).

Integró las exposiciones colectivas *Agencia de asuntos (sub) tropicales*, con curaduría de Teresa Riccardi, en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta (MAC) (2013), y *Aquella mañana...*, curada por Inés Katzenstein y Javier Villa, en el Parque de la Memoria (Buenos Aires, 2013), así como el proyecto colectivo *Effetto Venturi*, coordinado por Giuseppe Gabellone y el Centro d'Arte Contemporanea Peep-Hole, en el Museo del Novecento (Milán, 2013).

Formó parte del grupo de coordinadores del Pabellón Norteamericano en la 52ª Bienal de Venecia (2007). Perteneció al *staff* educativo del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, y fue miembro del equipo de educadores de la Fundación Arte Viva, dentro del Programa de Pensamiento Visual del MoMA.

Irina Kirchuk



[Buenos Aires, Argentina, 1983]

Silvana Lacarra



[Buenos Aires, Argentina, 1962]

Estudió Dibujo y Pintura en el Instituto Saint Joseph, Bragado, y con los artistas Carlos Gorriarena, Ahuva Szlimowicz y Sergio Bazán. Fue becaria del programa para artistas jóvenes dirigido por Guillermo Kuitca. Participó del programa para artistas visuales Intercampos, de Fundación Telefónica, y de la residencia de artista Vytlacil Campus, The Art Student League (Nueva York).

Ha recibido, entre otras distinciones, la mención del jurado del Premio Hotel Colonial Museo de Arte Contemporáneo de Salta (2012); el primer premio nacional de Pintura del Banco Central de la República Argentina (2008); el primer premio del Premio Argentino Artes Visuales, Fundación OSDE (2006), y primera mención del Concurso de Pintura Contemporánea Argentina, Fundación Deloitte (2006).

Expone de forma individual y colectiva en el país e internacionalmente desde 1998. Ha realizado muestras individuales en las galerías Zavaleta Lab, Dabbah Torrejón y en el Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires); Birdhouse Gallery (Austin, Texas) y Alejandra von Hartz Contemporary Art (Miami).

Ha participado en premios y exhibiciones colectivas en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), Fundación Jorge F. Klemm y Premios Fundación Jorge F. Klemm a las Artes Visuales, Casa de la Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Fundación Telefónica, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Museo Enrique Larreta, Estudio Abierto, Fondo Nacional de las Artes, Centro Cultural Borges, British Art Center, Premio Universidad de Palermo, Open Studio Beca Kuitca, Museo Nacional de Bellas Artes y Premio de Pintura Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires); Museo Emilio Caraffa (Córdoba); Centro del Bicentenario (Santiago del Estero), Nuevo Museo Franklin Rawson (San Juan), Salón Cultural Chandon 2006, Museo de Arte Contemporáneo (Salta), Museo Castagnino+ macro (Rosario), Museo Municipal de Bellas Artes (Tandil), Bienal Nacional de Arte, Museo de Arte Contemporáneo (Bahía Blanca); Museo del Canal (Panamá), Espaço Cultural Renato Russo (Brasilia), Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida (Guatemala), Museo Sofía Imber (Caracas), Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile) Museo Rufino Tamayo (México D.F.), Museum of Latin American Art (Los Ángeles), y en las galerías Zavaleta Lab, Dabbah Torrejón (Buenos Aires), Alejandra von Hartz (Miami) y Luis Fernando Pradilla (Madrid).

Su obra forma parte de colecciones privadas y públicas del país y del exterior.

Estudió Literatura y Filosofía en la Université Paris VIII, y se diplomó en Semiótica en la Università di Urbino, Italia. El trabajo fotográfico de Suzanne Lafont sumerge al espectador en universos que no cesan de señalar el apego de la artista al lenguaje y a la ficción. Su obra, abrevia en diversas fuentes: el cine, el teatro, pasando por la fotografía y la literatura. Lafont encuentra en esos cuatro ámbitos el material necesario para la elaboración de relatos cuyas contextualizaciones, siempre cambiantes, constituyen propuestas abiertas, sin cierre ni conclusión. Interrogándose sobre los diferentes modos de comprensión del mundo, la artista, más que partir de conceptos o de ideas, recurre a los clásicos, se apropia de ellos y los adapta en una versión más moderna, con una nueva mirada.

Sus exposiciones individuales incluyen: *Situations*, Carré d'Art, Musée d'art contemporain, (Nîmes, 2015); *Situation Comedy*, Mudam - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Luxemburgo, 2011); *Index*, Galerie Erna Hécey (Bruselas, 2008); *Episódio*, Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005); Galerie Anne de Villepoix (París) y *Remue-ménage*, Centre d'Art Contemporain La Galerie (Noisy-le-Sec) (2001); *Le Défilé*, Musée départemental de Rochechouart (1997); Galerie de France (París, 1994); Galerie Nationale du Jeu de Paume (París), Museum of Modern Art y Marian Goodman Gallery (Nueva York) (1992); Centre Genevois de Gravure Contemporaine (Ginebra, 1991), y Centre de la Vieille Charité (Marsella, 1989).

Entre sus muestras colectivas se destacan *Punctum*, Salzburger Kunstverein (Salzburgo, 2014); *elles@centrepompidou*, *Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou (París, 2009); *Street & Studio. An Urban History of Photography*, Tate Modern (Londres) / Museum Folkwang (Essen) (2008); *Nouvelles vagues: Un point de vue sur l'art contemporain français*, Centre Georges Pompidou (París) y museos de Shanghai, Guangdong, Cantón y Pekín (2005); *Fabrique de l'image*, Villa Medici (Roma, 2004); *Dali und Die Magier der Mehrdeutigkeit*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf (2003); *Présentation des collections du Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, (París, 2002); *Ghost in the Shell: Photography and the Human Soul, 1850-2000*, Los Angeles County Museum of Art (Los Ángeles, 1999); presentación de las colecciones del Musée de Rochechouart, Museo de Arte Moderno (Buenos Aires / Santiago de Chile, 1999), y del D.G. Bank, Centre National de la Photographie (París, 1999).

Vive y trabaja en París.

Suzanne Lafont



[Nîmes, Francia, 1949]

Marie Sophie Lemoine



[Dijon, Francia, 1973]

Obtuvo un Doctorado en Leyes en derecho de autor francés, Universidad de París-Assas, Facultad de Derecho (1997). Master con especialización en Derecho del Entretenimiento, Universidad de París-Sorbona (1998). Realiza un Master en Derecho de autor americano y europeo, Universidad Yeshiva, Escuela de Derecho Cardozo (Nueva York, 2002).

Hasta el 2012 ejerció en la industria del entretenimiento en Nueva York y París como abogada consultora interna y en asuntos de negocios. A partir de 2012 se dedica a ser consultora legal y administradora independiente en la industria editorial de arte, por ejemplo consultora legal en Cahiers d'Art (París) y coordinadora administrativa para el catálogo razonado de Aurelie Nemours para la editorial Skira (Milán, 2016).

Es consultora independiente y curadora asociada en galerías de arte y museos como: *Tomasello*, Galería Ascaso (Miami, 2013); *Dynamo*, *Un siglo de la luz y el movimiento en el arte 1913-2013*, Galerías Nacionales del Grand Palais (París, 2013); *Vasarely*, *Hommage/Tribute*; Musée d'Ixelles (Bruselas), Haus Konstruktiv (Zurich), EMMA - Espoo Museo de Arte Moderno (Finlandia, 2013-2014); dirección científica de la monografía del artista brasileño Arthur Luiz Piza, Ediciones del Griffon (Neuchâtel, 2014).

Comenzó estudiando fotografía en 1979, en la Escuela de Arte y Técnicas Audiovisuales de Avellaneda. Entre 1982 y 1995 trabajó como fotoperiodista para el diario *La Voz*, la agencia Diarios y Noticias (DyN) y el diario *Página/12*. La fotografía es, para ella, una herramienta que le permite comprender el misterio de las relaciones humanas. A partir de sus tomas en blanco y negro, las emociones básicas son las que le dan sentido a su trabajo, ya sea a través de las madres adolescentes, las mujeres presas, las relaciones de madres e hijas o el amor desde paisajes abstractos y brumosos.

Entre numerosas distinciones, fue declarada Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires (2010); obtuvo el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional de Fotografía (2009) y el Premio Mother Jones (1997), y la beca Guggenheim (1995) -otorgada por primera vez en fotografía en la Argentina- y Hasselblad (1991).

Se dedica intensamente a la enseñanza coordinando talleres y clínicas. En 2007 realizó un taller de fotografía en la cárcel n° 3 de Ezeiza.

Es autora de varios ensayos y libros, incluyendo *Lo que se ve (antología)* (2012), *La obra* (2011), *Interior* (2010), *Madres e hijas* (2003) y *Mujeres presas* (2001 y 2007).

Lo que se ve. Fotografías 1979/2007 es su exposición más reciente, exhibida en 2014 en Art Gallery, Consulado Argentino, Nueva York, y en el Museum Africa, Johannesburgo. Entre sus últimas muestras individuales se destacan *Adriana Lestido. Fotografías 1979/2007*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 2013), y la retrospectiva *Lo que se ve*, presentada en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2008).

Fue oficialmente invitada por PhotoEspaña a exhibir su muestra antológica *Amores difíciles* en Casa de América (Madrid, 2010) y a impartir uno de los campus PHE10 Grandes Maestros en Alcalá de Henares.

Adriana Lestido



[Buenos Aires, Argentina, 1955]

Adriana Lestido, Retrato. Fotografía: Marcelo Cugliari

Julia Masvernat



[Buenos Aires, Argentina, 1973]

Estudió Bellas Artes en la Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón (1992-1993). Se graduó en Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires (UBA, 1996). Estudió pintura con Alfredo Londaibere, y clínica de obra con Tulio de Sagastizábal y Jorge Gumier Maier. Participó de la beca Rojas-UBA-Kuitca (2003-2005).

Recibió el primer premio en el concurso de Arte y Nuevas Tecnologías MAMbA- Limb0-Fundación Telefónica en la categoría Arte Multimedia Experimental (2006) y en el concurso Arte Digital del Museo Nacional de Bellas Artes y Prodaltec (1997). Participó del festival *VideoBrasil* (2005). Obtuvo una beca de la Fundación Antorchas para desarrollar el proyecto *Luciérnaga sonora*, un videojuego que integra imágenes abstractas y sonidos que son manipulados por el espectador (2002). Residió en Barcelona, donde desarrolló el sitio web del Media Center d'Art i Disseny (MeCAD) (2000). A su regreso fundó el colectivo Terraza.

Integró exposiciones colectivas en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), Montevideo (2013), y, en Buenos Aires, el Centro Cultural Recoleta (2010), la Fundación Proa (2009), el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) (2005) y el Centro Cultural Ricardo Rojas (2002), e individuales en la Galería 713 Arte Contemporáneo (2012), el Centro Cultural Recoleta (2005) y las galerías Braga Menéndez (2003) y Belleza y Felicidad (2000).

Formó parte del *Taller popular de serigrafía* (2002-2003). Participó en el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LIPAC) (2009) y en los programas de diálogo y confrontación entre artistas del proyecto TRAMA, representando al colectivo Terraza (2005). Desarrolló una serie de obras que exploran las formas históricas de la imagen-movimiento y el teatro de sombras: *Los gestos textiles*, Fundación Proa, y *Ficción encendida*, CCEBA (2009), y *La rebelión de los artefactos*, Petrobras-arteBA (Buenos Aires, 2007). Fundó el grupo Nocturama (2013) y formó parte del Taller Popular de Serigrafía (2002-2003).

Desarrolló un proyecto en una residencia en EAC, Montevideo (2013). Formó parte del *staff* de artistas de la Galería de Arte Contemporáneo 713 (2012 y 2011) e integró el Laboratorio Audiovisual Comunitario (2010-2013). Se desempeñó como docente en Yo No Fui (2010-2014) y fue titular de la materia Arte Digital II en la Licenciatura de Comunicación Multimedial de la Universidad Maimónides (2003-2008). Desde 2009 trabaja en el barrio de Retiro - Villa 31 como docente en talleres de arte y nuevas tecnologías.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Molnar es una artista multimedia francesa de origen húngaro. Es considerada una pionera en el arte de la computación y el algoritmo. Formada como una artista tradicional, Vera estudió en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal entre 1942 y 1947. En 1946 pintó su primer cuadro abstracto, y en 1947 se instaló en París. Si bien comienza a pintar a los 12 años, entre 1946 y 1947 realiza sus primeras investigaciones de pintura destacando particularmente aspectos formales y abstractos. El objetivo de su arte no es crear solo un número de imágenes, sino series tengan un sentido propio. Sus obras son creadas desde las más simples formas geométricas. Esta elección tiene su respuesta en el gusto personal de la artista. Su deleite por la rigidez formal y la armonía de la geometría, proviene de su admiración por las ciencias más duras. La naturaleza puede darse el lujo de ser singular, extravagante e inesperada, en cambio el artista debe ser totalmente eficiente.

En 1960 participó junto con su marido, François Molnar, en la fundación del Centre de Recherche d'Art Visuel (CRAV) (que luego se convertiría en el de Groupe de Recherche d'Art Visuel, GRAV), cuyos miembros eran Horacio García-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, y fue cofundadora del grupo Art et Informatique / Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art (1967). En 1968 realizó sus primeros trabajos utilizando una computadora; a partir de entonces, gran parte de sus obras serían realizadas por esta vía.

Expuso, entre otros lugares, en el Museum Konstruktiv (Zúrich) y la Fondation Louis Moret (Martigny) (2015); el Museum der Wahrnehmung (Graz, 2013); el Musée de Rouen y el Centre d'Art Contemporain de Saint-Pierre-de-Varengeville (en ambos, una retrospectiva de su obra desde 1942) (2012); el Szépművészeti Múzeum (Museo de Bellas Artes) (Budapest, 2010); el Frac Lorraine (Metz, 2009); el Vasarely Muzéum (Budapest, 2008); el Musée des Beaux-Arts (Rouen, 2007); el Kunsthalle (Bremen) y el Musée des Beaux-Arts (Brest) (2006). En 2004 el Wilhem-Hack-Museum (Ludwigshafen am Rhein) le dedicó una muestra retrospectiva, y en 1999 se realizó su primera gran exhibición monográfica en el Crédac de Ivry-sur-Seine.

Vera Molnar



[Budapest, Hungría, 1924]

Tania Mouraud



[París, Francia, 1942]

La obra de Tania Mouraud ha evolucionado constantemente desde que comenzó a crear, en la década de 1960; ha explorando alternativamente múltiples medios -a los que, sin embargo, no se limitó-, entre los que se incluyen pintura, instalación, fotografía, performance, video y sonido. No obstante, algo se ha mantenido constante en su producción: ésta siempre ha indagado en la relación entre arte y conexiones sociales.

Con esta intención, la artista propuso agregar a nuestros departamentos estándar un cuarto de meditación (1968), y declaró su desaprobación a una sociedad que glorifica el consumo a expensas de los individuos (1977) por medio de 54 carteles de 4 por 3 metros ubicados en el espacio público, en París.

Investigó las relaciones estéticas entre el arte y la guerra, así como los límites de la percepción, creando *mots de forme* (palabras de forma) (1989). Desde 1998, se vale de la fotografía, el video y el sonido, en estrecha relación con la pintura, para cuestionar diferentes aspectos de la historia y la vida.

Recibió el Premio LOOP (2006, Barcelona) y la XI Beca de Arte Monumental (1997, Ivry-sur-Seine, Centre d'art contemporain - Crédac).

Entre sus principales exposiciones individuales figuran *Tania Mouraud. Une rétrospective*, Centre Pompidou-Metz (2015); *Ad Nauseam*, MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val de Marne (2014); *Exhausted Laughters*, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (2014); *J'entends les trains depuis toujours / I Keep Hearing the Trains for Ever*, Slought Foundation, Kimmel Center y Art Alliance (Filadelfia, 2011); *Ad Infinitum*, Musée des Beaux-Arts, chapelle de l'Oratoire (Nantes, 2009); *Roaming*, Musée de la Chasse et de la Nature (París, 2009); *Hammer Project: Tania Mouraud*, UCLA, Hammer Museum of Art and Cultural Center (Los Ángeles, 1999); *Tania Mouraud*, The Power Plant (Toronto, 1990); *Words*, Riverside Studios (Londres, 1988); *Mouraud : Focale ou la fonction de l'art (musique Jon Gibson)*, ARC 2, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (1973), y *Mouraud*, Galerie Rive Droite (París, 1970).

Estudió Pintura en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

En 2015 recibió una beca de la Mellon Foundation para realizar una residencia en el Swarthmore College, Pensilvania, Estados Unidos. Entre 2003 y 2005 fue becaria de la Fundación Antorchas, para formación en el área de video. Fue artista residente en el Atlantic Center for the Arts, Estados Unidos; la Cité Internationale des Arts, París, y Casa Vecina, México. Participó en los premios Braque 2013, Klemm 2012 y Petrobras 2006.

Su trabajo ha sido exhibido en muestras y proyecciones audiovisuales de la Argentina y el exterior, como *El canto de Jano* (individual), galería Isla Flotante (Buenos Aires, 2015); *Lo contrario de la magia*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) (2014); *The Right to the City*, Stedelijk Museum Bureau (Ámsterdam), y *The Life of Others*, Akbank Art Center (Estambul) (2013); *Economía Picasso*, Museo Picasso (Barcelona, 2012); *Entre siempre y jamás*, Pabellón Latinoamericano, 54^a Bienal de Venecia (2011); *Diamante* (individual), 713 Arte Contemporáneo (Buenos Aires, 2011); *Buenos Aires- Historias de las calles*, Kunstverein Wolfsburg (Alemania, 2011); *Menos tiempo que lugar*, itinerante por Latinoamérica (2010-2011); *Investigación / Infraestructura*, Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) (2009); *Las comisuras de la boca*, Fundación Proa (Buenos Aires, 2009); *Conversas*, 6^a Bienal del Mercosur (Porto Alegre), y *Resplandores. Poéticas analógicas y digitales*, Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires) (2007), entre otras.

En 2010 obtuvo el primer premio en el concurso Nuevos Narradores, otorgado por el Centro Cultural Rojas. Ha publicado *Preparación para el amor*, Córdoba, Caballo Negro, y *Escribir, leer, escuchar*, Buenos Aires, Blatt & Ríos (2015); la novela *Frente, perfil y llanura*, Caballo Negro (2013), y *Se conoce que sí*, Blatt & Ríos (2012).

Leticia Obeid



[Córdoba, Argentina, 1975]

Domitille d'Orgeval-Azzy



[Boulogne Billancourt, Francia, 1972]

Dra. en Historia del Arte, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), es especialista en tanto en arte geométrico como cinético, así como también en la relación entre arte y arquitectura. Ha dictado seminarios en la Université Paris-Sorbonne y en numerosas escuelas de arte. Entre ellos, destacan los siguientes: "DYNAMO. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013" (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2013), "Au-delà de l'architecture: construction-déconstruction-régénération" (Espace Topographie de l'art, Paris, 2014), Slow Motion, Elias Crespín (Maison de l'Amérique Latine, Paris, 2017).

También ha contribuido con artículos publicados en numerosos catálogos especializados, incluyendo los siguientes: *Julio Le Parc*, (Hermès éditeur / Actes Sud, Paris, 2015), *Robert Delaunay, Rythmes sans fin* (MNAM-Centre Georges Pompidou, 2014), *Vasarely, Hommage/Tribute* (Musée d'Ixelles, Haus Konstruktiv, Zurich; EMMA - Espoo Museum of Modern Art (Finland), 2013-2014), *Sonia Delaunay* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2014), *François Morellet, Réinstallations* (Musée national d'art moderne-Centre Pompidou, 2011), *Chefs-d'oeuvre ?* (Centre Pompidou-Metz, 2010), *A Intuição e a Estrutura - De Torres-Garcia a Vieira da Silva* (Museu Coleção Berardo, Centro Cultural de Belém, Lisbon / Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 2008), *Cosmos. En busca de los orígenes: desde Kupka a Kubrick* (Tenerife Espacio de las Artes (TEA), Santa Cruz de Tenerife, 2008).

En la década de 1960, ORLAN interrogó el estatus del cuerpo y las presiones políticas, religiosas y sociales impuestas en él, en especial el de las mujeres. Su compromiso, su libertad y su feminismo son parte integrante de su obra artística, en la que defiende posiciones innovadoras y subversivas. Su compromiso y su libertad son una parte integral de su trabajo. Ella defiende posiciones innovadoras, interrogativas y subversivas, en toda su obra. ORLAN altera constante y radicalmente la información que irrumpe mediante convenciones el "pensamiento ya hecho". Ella se opone al determinismo natural, social y político para todas las formas de dominación, como la supremacía masculina, la religión, la segregación cultural y el racismo, etc.

Ha elegido cuestionar la inevitabilidad genética y los cánones estéticos asignados a las mujeres en nuestra sociedad, así como en el período barroco y en las culturas africanas, precolombinas, indias y chinas tradicionales, investigando simultáneamente sus realidades físicas, sensibles y virtuales mediante las técnicas científicas, biológicas e informáticas más contemporáneas, como la cirugía y la biotecnología.

Algunas de sus muestras individuales más recientes incluyen, en 2016, *ORLAN TODAY*, FRAC Basse-Normandie (Caen), y *ORLAN-Techno-Body Retrospective*, Sungkok Art Museum (Seúl), y en 2015, *Temps variable et baiser de méduses*, Bòlit Centre d'Art Contemporani (Girona), y *ORLAN, Striptease des cellules jusqu'à l'os*, Centre des arts (Enghien-les-Bains).

En cuanto a las exposiciones colectivas, entre las correspondientes a 2016 figuran *Women Year 2016*, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires; *Feminist Avantgarde of the 1970s. Works from the collection SAMMLUNG VERBUND*, Photographer's Gallery (Londres); Bienal de Cuenca (Ecuador); *The Patient*, University of NSW Galleries (Sydney); *Breath'Arts*, Bienal de Dakar; *Medicine in Art*, Museum of Contemporary Art (Cracovia); *Cellul'Air*, Bains numériques (Enghien-les-Bains); *Connected*, Centrale for Contemporary Art (Bruselas); *En/quête d'identité*, Abbaye de Jumièges; *Art et chirurgie esthétique* (París), *Botticelli Reimagined*, Victoria & Albert Museum (Londres); *Body Art*, Museum Aan de Stroom (Amberes); II Exposición Internacional de Arte Contemporáneo, Centro Cultural de la Nación, CompArart (Lima), y *BODY BODY*, La Plaque Tournante (Berlín).

Vive y trabaja entre París, Los Ángeles y Nueva York.

ORLAN



[Sain-Étienne, Francia, 1947]

Alicia Penalba



[Buenos Aires, Argentina, 1913 - 1982]

Tras estudiar pintura en Buenos Aires, en 1948 se trasladó a París para estudiar en la Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, gracias a la obtención de una beca. Entre 1949 y 1950 concurre al taller de Ossip Zadkine, en la Académie de la Grande Chaumiére. Estimulada por la obra de Hans Arp, Constantin Brancusi y Alberto Giacometti creó obras que fueron reconocidas universalmente.

En 1951, luego de destruir su obra anterior, produce sus primeras esculturas abstractas. En 1957 presenta sus bronce totémicos en la primera muestra individual; es el comienzo de una carrera que trascendió Francia para ocupar un lugar en la escultura del siglo XX. Participa de la II Documenta, Kassel, en 1959 y dos años después, en 1961, recibe el Gran Premio de la Bienal de San Pablo. En 1964 participa en la III Documenta. En 1968, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris inaugura *Totems et tabous. Lam, Matta, Penalba*, muestra compartida con otros dos maestros del arte latinoamericano. El mismo museo organiza en 1977 una gran retrospectiva de su obra. En 1963, en una lograda colaboración con la arquitectura, realiza un conjunto escultórico monumental para la Universidad de St. Gallen, Suiza. En 1969 hace un gran relieve de poliéster dorado para el museo al aire libre de Hakone, Japón.

Su obra escultórica -mayoritariamente realizada en bronce- abarcó desde pequeñas medidas hasta obras monumentales. También realizó esculturas en alpaca, acero inoxidable, fibra de vidrio, cemento y terracota. Diseñó tapices y alfombras realizadas por Manufacture des Gobelins, foulards, joyas, collages y porcelanas ejecutadas por Limoges y Sèvres.

Sus obras integran las colecciones del Centre Pompidou, París; Brooklyn Museum y The Schulhof Collection, Nueva York; Dallas Museum of Fine Arts, Dallas; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington; Fondation Pierre Gianadda, Martigny; Zentrum Paul Klee, Berna; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile; Museo de Bellas Artes, Caracas; Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat y Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Vivió y trabajó alternativamente en París y en Pietrasanta, Italia.

Es historiadora de arte, curadora y crítica independiente.

Trabajó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en las áreas de Curaduría e Investigación, entre 2005-2007. En el MAMbA produjo diversas exposiciones, entre ellas la dedicada a Luis Felipe Noé, "Noé en línea"; en ese museo investigó y co- escribió el catálogo "50 aniversario del MAMbA. 1956-2006".

Desde 2008 brinda talleres y seminarios de arte contemporáneo y cultura visual auspiciados por distintas instituciones en todo el país - Universidad Nacional de Arte (2016/ 2013), Fondo Nacional de las Artes (2012/2013), Oficina Cultural de la Embajada de España (2008/2009). Participa frecuentemente en actividades como presentaciones de libros, mesas redondas y jurado de premios.

Sus curadurías recientes son "Premio Braque 2017" junto a Florencia Battiti y Diana Wechsler en el Centro de Arte Contemporáneo-Muntref; "Vanguardia/ Caballo de Troya/ América, una exposición en tres actos", Magdalena Jitrik-Leila Tschopp, Macha, Buenos Aires, 2016 y "La Edad del Hierro", Débora Pierpaoli, Fundación Klemm, 2015. Entre 2014 y 2015 trabajó junto a Marcelo Pombo, asistiendo a Inés Katzenstein para su curaduría "Marcelo Pombo, un artista del pueblo", Museo

Fortabat, 2015. Entre 2010 y 2015 trabajó en el Archivo Kenneth Kemble, ha sido curadora de la exhibición "Kenneth Kemble. Archivo", en la Embajada Argentina en París -2012- y ha investigado y producido los libros "Escritos" y "Entre el Pincel y la Underwood" editados por Justo Pastor Mellado y Florencia Battiti respectivamente. Publica con regularidad en revistas especializadas como Otra Parte Semanal, Blanco Sobre Blanco, Revista de Estudios Curatoriales Untref. Y catálogos como Oasis, Afinidades conocidas e insospechadas en un recorrido por la producción artística de nuestro tiempo. -Dixit, ArteBA, 2016.

Obtuvo el Premio de Ensayo Crítico Adriana Hidalgo- Arteba 2016, titulado "Subsuelos" en proceso de publicación.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Florencia Qualina



[Buenos Aires, Argentina, 1977]

Romina Resuche



[Buenos Aires, Argentina, 1975]

Romina Resuche, Retrato. Fotografía: Judith Rodriguez

Formada en periodismo, producción audiovisual y gestión cultural aborda el campo curatorial desde, para y con la fotografía, desarrollando e investigando proyectos que hacen pie en el site specific, la estética relacional, la posproducción y los usos del archivo. Desarrolla su labor en forma independiente, principalmente en Argentina y Chile. Actualmente, coordina la residencia-laboratorio Wabi Sabi y, desde siempre, escribe. Algunos de sus artículos y trabajos curatoriales fueron publicados en las revistas *Madriguera* y *Atlas Imaginarios Visuales* (Chile), y en el suplemento cultural *Radar*, del diario *Página/12*.

Fue curadora del espacio de fotografía de la galería Wussmann (2010-2011). Desde 2012 investiga los usos del álbum fotográfico familiar en la práctica artística, guiando talleres y siguiendo proyectos vinculados con artistas de todo el mundo, combinando múltiples disciplinas y métodos. Como artista y productora fue parte de los proyectos de las galerías Meridión AC, Pétalos Gloster y Daniel Morón (Chile) para un envío a Laussane, Suiza. Colaboró con la Fundación PH15, participó en la gestación de la residencia para fotógrafos *Nido Errante* y con el proyecto antropológico *The Goldminer Project*, de Sarah Trigg.

Participó, ideando y produciendo conversatorios, en los encuentros *Ciudades Miradas 2015-Londres/Buenos Aires* y *FELIFA 2016*; participó de un workshop en la segunda edición de FOCOM (Chile, 2015); colaboró en la organización de proyectos colectivos en el festival *Larga Distancia* (organizado por grupo M.A.F.I.A). Fue jurado del premio Buenos Aires Photo 2015. Además, es parte del equipo de colaboradores del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (FIFV), donde fue editora del trabajo de las Brigadas Fotográficas (2016).

Expuso sus investigaciones en charlas y presentaciones como *Después de las Fotografías: Un Recorrido por proyectos Artísticos que Trascienden la creación de obra*, en el festival San José Foto 2016 (Uruguay) y *Reconstrucción simbólica del álbum familiar*, en la jornada *Las artes frente a la reconstrucción de historias personales, familiares y colectivas* del coloquio de la tercera Semana RETINA-Argentina, gestada por Francois Soulages y Alejandro Erbeta.

Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina.

Licenciada en Artes con orientación en Artes Plásticas y doctoranda en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó como Directora artística de MACBA hasta diciembre de 2016, donde colabora como miembro del Consejo Asesor. Es docente y co-editora de la revista Blanco sobre Blanco. Recibió becas CONICET (2007-2009), ANPCYT (2003-2007) y BECAR CULTURA (2016). Publicó sus trabajos en Brasil, Chile, Argentina, Reino Unido y Alemania. Entre 2002- 2006 co-dirigió Duplus y editó junto al colectivo y Fundación Proa, el libro El pez, la bicicleta y la máquina de escribir sobre diversos espacios autogestionados de artistas en Latinoamérica y el Caribe. La autora colabora y trabajó en proyectos de arte, prácticas curatoriales y publicaciones independientes tales como Capacete y Recibo (Rio de Janeiro- Recife), Exo (San Pablo), Galería Metropolitana, Hoffman's House y Los Nuevos Sensibles (Santiago de Chile) y en Lipac (Argentina).

Sus investigaciones y trabajos se comprometen con las prácticas artísticas contemporáneas que profundizan en la investigación histórica de archivos patrimoniales, colecciones y museos. Desde una perspectiva anclada en la crítica institucional, así como también las propuestas de performatividad y género la autora ha publicado los siguientes artículos: "Vivir entre varios mundos. Lea Lublin, memorias de una artista psicoanalizada", Universitat de Saarlandes, (en prensa); "El enacting de lo público (de la performatividad a la emancipación) en CSP de Alicia Herrero", en CCR Rojas-Lipac, Secretaria de Extensión Universitaria de Buenos Aires Buenos Aires, 2011; "Archivo Caminante: Constellations and Performativity", Afterall, Central St Martins College of Art & Design, Londres, 2012; "¿Narrativas feministas o post-feministas? Prácticas artísticas latinoamericanas de mujeres tematizan en sus obras la economía, el trabajo y las historias de vida contemporánea", CINIG-UNLP, La Plata, 2011.

Algunos de los proyectos y prácticas curatoriales de los que ha participado son: Entretextos, Espacio Ecléctico, Buenos Aires, 2004; Pasos perdidos en la biblioteca y reencontrados en la ciudad, cur: Duplus, Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro, 2006; Manipulación asistida del NBP Performance/Arte sonoro, Dirección Nacional de Musica. Ex Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2006; Area de Servicios, Arte y Prestaciones Instalación/performance, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2007; Agencia de Asuntos (Sub)tropicales, EAC, Montevideo, Uruguay, 2012/2013, MACSA, Salta, 2014, Ocupaciones Raras, Santiago de Chile, 2014; Cromofobia, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, 2014-2015.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Teresa Riccardi



[Buenos Aires, Argentina, 1972]

Mariana Rodríguez Iglesias



[Buenos Aires, Argentina, 1982]

Se formó como licenciada en Artes en la Universidad de Buenos Aires.

Mientras cursaba la carrera empezó a trabajar en *ramona. Revista de arte sin imágenes*, en donde coordinó los números 50 y 60 de "Poéticas contemporáneas". Produjo, para Fundación Telefónica, el proyecto Bola de Nieve cuando éste empezaba a ser algo más que un concepto.

En 2013 fue seleccionada y becada en el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, para participar como crítica/curadora.

Luego de varios años de dictar cursos presenciales, creó talleres horizontales de reflexión, un formato teórico-práctico para la profundización, el debate y la práctica de la escritura sobre arte. Diseña cursos especialmente solicitados por la Asociación Amigos de MALBA, los cuales funcionan como prólogos introductorios de artistas y problemáticas. Fue docente adjunta de Coleccionismo y Mercado de Arte en las cátedras de Claudio Golombek en la Universidad del Museo Social Argentino y participó como adscrita en la cátedra de la doctora Andrea Giunta en la Universidad de Buenos Aires.

Se desempeña desde 2006 en la práctica curatorial, la cual inició con *Las ciudades inservibles* en la hoy desaparecida galería Appetite. Por nombrar solo dos exposiciones: a fines de 2012, en *La Ira de Dios*, para la obra *site-specific* y *time-based* de Guido Ignatti titulada *Suite en 3 actos*, y en *Pasaje 17, Disciplina: preciosa y brutal*, una muestra colectiva de oficios artísticos contemporáneos tales como la cerámica, la orfebrería y el bordado. En 2015, entre otras prácticas, realizó una exposición en formato de video, *Crack-up*, de 25 minutos de duración.

Durante 2011 diseñó, junto con Pia Landro, el programa de Curaduría Educativa para el Faena Arts Center, y en la actualidad es la coordinadora de Curaduría Educativa del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA).

Se graduó como diseñadora gráfica en la Universidad de Buenos Aires (1991), estudió Arte en el Studio Arts Center International, Florencia, Italia (1989-1990), y cursó su maestría en Arte en la New York University (2001).

Ha obtenido premios, becas y distinciones de prestigiosas instituciones, tales como Fundación Guggenheim (2007), 100% Design, Londres (2005); Fundación Pollock Krassner (2003), New York Foundation for the Arts - NYFA (2003), Primera Bienal Nacional de Diseño FADU (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo) (2013), Fundación Konex, Premio a las Artes Visuales (2012), y Fundación Antorchas, beca Taller de Barracas (1994-1995).

Desde 1990 realiza muestras individuales tanto en la Argentina como en el exterior; entre ellas, Brooklyn Museum (Nueva York, 2015); Point of Contact Gallery-Syracuse, Opus Projects (Nueva York, 2014); Triennale Design Museum (Milán, 2012); DPM Gallery (Guayaquil) y MOMA-PS1 (Nueva York) (2008); El Museo del Barrio (Nueva York) y La Planta-Omnilife (Guadalajara) (2007); Kobo CHIKA Gallery (Tokio, 2005); Weatherspoon Art Museum (Greensboro, Carolina del Norte, 2004); Finesilver Gallery (San Antonio, Texas) y Galería Animal (Santiago de Chile) (2003); White Columns y Bronx Museum of the Arts (Nueva York, 2002), Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2002); Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 1994) y Fundación Banco Patricios (Buenos Aires, 1993).

Su trabajo figura en publicaciones y libros internacionales tales como *Historia del diseño en la Argentina*, Museo de Arte Moderno, MAMbA (Buenos Aires, 2012); *Restroom Design*, Loft Publications (Barcelona, 2010); *Made for Love*, Stichting Kunstboek (Bélgica, 2010); *Simply Material*, Victionary (Hong Kong, 2008); *Fragile*, Die Gestalten Verlag GmbH & Co. KG - Helsingborgs Dagblad (Alemania, 2008); *Sex Design*, Loft Publications - Harper Collins (Barcelona, 2006); *Absoluut Architectuur Interieur. Design, Landschap - Licht* (Bélgica, 2006), y *Últimas tendencias*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2002).

También forma parte de colecciones privadas y públicas; entre ellas, las del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMbA), el Holon Design Museum (Israel), el Blanton Museum of Art (Austin), la Fondazione Benetton Collection (Italia) y El Museo del Barrio (Nueva York).

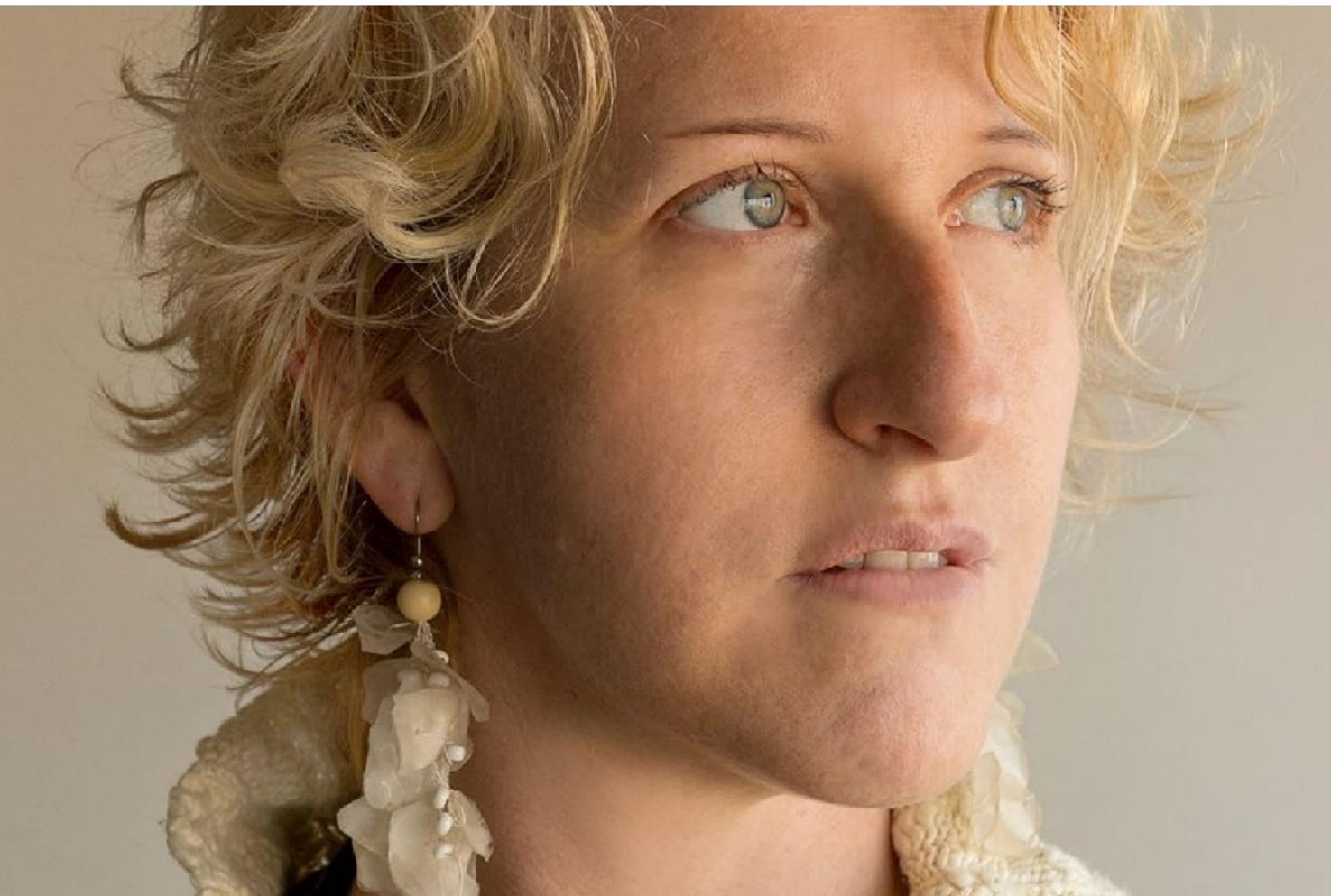
Desde 1999 reside en Nueva York, donde continúa desarrollando su carrera artística y su actividad académica en el Pratt Institute.

Analía Segal



[Rosario, Argentina, 1967]

Rosana Simonassi



[Buenos Aires, Argentina, 1974]

Rosana Simonassi, Retrato. Fotografía: Bruno Dubner

Se graduó en Dirección de Fotografía en la Universidad del Cine (1998). Tiene formación en fotografía, filosofía y artes.

Produce y exhibe desde 2000. En el exterior, Gallery TPW Toronto; PLUME Galerie Paris; PHotoEspaña 2013 Madrid; DIAGONALE Galerie Montreal, Centro Guerrero Granada. En Argentina, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires MACBA; Museo Emilio Caraffa; RO Galería; Museo Arte Contemporáneo Salta; Museo Arte de Tigre; Museo de Arte Contemporáneo de Rosario; Museo Castagnino; La Ira de Dios; VVV Gallery; Fondo Nacional de las Artes, Centro Cultural Recoleta; Torre Monumental del Retiro; Alliance Française. Publica el libro *RECONSTRUCCIÓN* editado por CHACO, Madrid, 2016; y *La Serie de las Mil Muertes 12na nro6*, Asunto Impreso, Buenos Aires 2006.

Recibió las becas Colección Alec Oxenford, Investigación de campo en Nueva York; Fondo Nacional de las Artes y Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti; Conseil des Arts du Québec, por el Centre des Arts et des fibres du Quebec y por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina. Ganó el Programa de Becas para Artistas de la Secretaría de Cultura de la Nación y recibió el apoyo de la Secretaría de Cultura para la realización de proyectos en Argentina y el exterior.

Obtuvo el segundo Premio en el III Premio Bienal de Fotografía de Buenos Aires (2012) y el Primer Premio en el Premio Francisco Ayerza de la Academia Nacional de Bellas Artes (2003); Mención Especial del Jurado en el Premio Lucio Fontana (2013); Mención de Honor del Salón Nacional de Artes Visuales (2007) y Mención del Jurado en el Premio Lebensohn (2007). Finalista de los premios: XIX Premio KLeMM (2015), Premio Andreani (2013-14), LXVI Salón Nacional de Rosario Castagnino - Macro (2012), III Premio AAMEC Museo Caraffa, Ciudad de Córdoba; XVI Premio KLeMM (2012) y Premio de Fotografía Contemporánea Argentina Metrovías (2007).

Actualmente es Directora de Patrimonio Cultural y Artes Visuales para la Dirección de Arte y Cultura de Morón, Bs As. Es Primera Adjunta de la Materia *Fotografía*- Cátedra TRILNICK FADU UBA. Dio múltiples charlas sobre Fotografía entre ellas New York University, Arts Department. Manhattan NY; Gallery TPW Toronto; Diagonale Galerie Montreal; Centre des Arts et des Fibres du Québec Montreal. Fue jurado en distintos salones de artes visuales en Argentina.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Se graduó en 2002 como profesora de Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires, y realizó clínicas de producción de obra con Tulio de Sagastizábal.

Obtuvo el segundo premio en Pintura del Salón Nacional (2014) y el segundo premio en el Salón Banco Central (2011). Recibió becas de la Fundación Pollock-Krasner (2012); del Fondo Metropolitano de las Artes (2012), y del Fondo Nacional de las Artes (2008). Participó de numerosas residencias internacionales, entre las que se destacan: Art Omi, Nueva York (2015); Programa de Residencias para Creadores de Iberoamérica y Haití, FONCA-AECID, México (2014) y Skowhegan School of Painting and Sculpture, Maine, Estados Unidos (2013).

Desde 2006 realiza muestras individuales tanto en la Argentina como en el exterior; entre ellas, *Disfraz*, Fundación Esteban Lisa (Buenos Aires, 2015); *La persistencia*, Galería Diagrama (México D.F., 2014); *Diagrama #1: Movimientos dominantes*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Buenos Aires, 2013); *Modelos ideales*, 713 Arte Contemporáneo (Buenos Aires), y *El salto*, galería Transversal (San Pablo) (2012); *Modelos ideales*, La Maison de l'Argentine (París, 2011); *Modelos ideales*, KIOSKO Galería (Santa Cruz de la Sierra, 2010); *Aun cuando yo quisiese crear*, Palais de Glace (Buenos Aires, 2009), y *El contexto soy yo*, Centro Cultural de España en Buenos Aires (2008).

Participó de numerosas exhibiciones colectivas: *El teatro de la pintura*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMbA) (2014); *Geometría al límite*, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) (2013); *About Change*, World Bank (Washington), y *Beyond Desire*, ACC Galerie (Weimar) (2011); *PintorAs*, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (2010), y *Argentina hoy*, Centro Cultural Banco do Brasil (San Pablo, 2009).

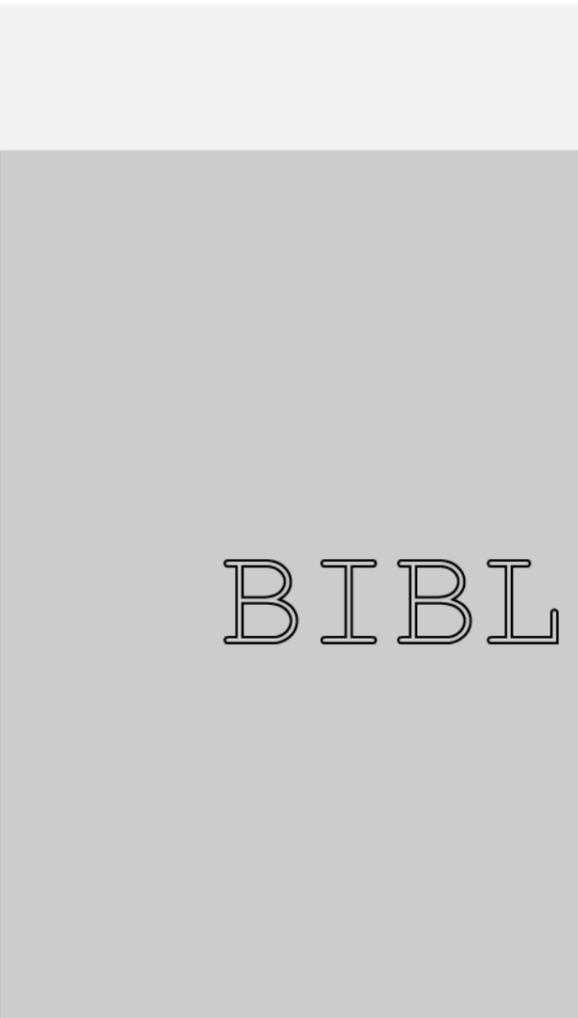
Su obra es parte de las publicaciones *100 Painters of Tomorrow*, London, Thames & Hudson, 2014, y *Poéticas contemporáneas*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011.

Sus trabajos integran las colecciones del MACBA; el Museo Castagnino+macro, Rosario; el Goethe Institut, Lisboa; el World Bank, Washington, y el Banco Central de la República Argentina.

Leila Tschopp



[Buenos Aires, Argentina, 1978]



BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- A.A. V.V. Artistas argentinos de los '90, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- AIZEMBERG, Diana; Diccionario de artistas, Buenos Aires, 2001.
- BATESON; Gregory, Espíritu y naturaleza, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1980.
- BORGES, Jorge Luis; "Alguien soñará", en Los conjurados, Madrid, Alianza, 1985.
- BUTLER, Judith; Cuerpos que importan, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith; El género en disputa, Buenos Aires, Paidós, 1990.
- CHENG, François [1979]; Vacío y plenitud, Madrid, Siruela, 2003.
- CIPPOLINI, Rafael; Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- CORDERO REIMAN, Karen; Sáenz, Inda (comp.); Crítica feminista en la teoría e historia del arte, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2007. Disponible en: http://www.mnba.cl/617/articles-8671_archivo_05.pdf
- DELEUZE, Gilles; "Carta a un crítico severo", en Conversaciones 1972-1990, París, Éditions de Minuit, 1990.
- FACIO, Sara; "Lazos eternos" (Prólogo), en Adriana Lestido. Madres e hijas, Buenos Aires, La Azotea, 2003.
- GAMBA, Susana Beatriz (coord.); Diccionario de estudios de géneros y feminismos, Buenos Aires, Biblos, 2007.
- GARCÍA, María Amalia; El arte abstracto. Intercambios culturales entre Brasil y Argentina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- GIUNTA, Andrea; Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- GONZÁLEZ, María de los Ángeles; "La belleza y la esperanza" (Prólogo), en Lo Que Se Ve, de Adriana Lestido, Madrid, Capital Intelectual, 2013.
- GRADOWCZYK, Mario; Arte Abstracto: Cruzando líneas desde el Sur, Buenos Aires, Editorial UNTREF 2006.
- GRILL, S.; Klanten, R.; Ehmann S.; "Fragile", en Porcelain, Glass and Ceramics. Unconventional objects made out of fragile materials by established and emerging design talents, Berlín, Gestalten Verlag GmbH & Co. KG, 2008
- GROSZ, Elizabeth; Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- GUASCH, Anna María; El arte último del Siglo XX. Del posminimalismo a la multicultural, Madrid, Alianza Forma, 2005.
- HERRERA, María José; "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción" en José Emilio Burucúa (dir.), Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política, Buenos Aires, Sudamericana, vol. 2, p. 119-173, 1999.
- LACAN, Jacques [1986]; Seminario 7, La ética del psicoanálisis, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- LIPPARD, Lucy R.; Changing: essays in art criticism, New York, Dutton; 1971.
- LUDMER, Josefina; "Tretas del débil" en González, Patricia y Ortega, Eliana (eds.), La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas, Rio Piedras, ed. Huracán, 1984.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana; "Perspectivas feministas en el arte actual", conferencia dictada en el ciclo Genealogía del Arte Contemporáneo: 1968-2000, (cord.) Carles Guerra, Programa "Els Juliols", Universitat de Barcelona, Barcelona, julio, 1999.
- MARTÍNEZ, Rosa; "Pilar Albarracín: Una y mil mujeres", en Pilar Albarracín (de la serie Mécénat Altadis. Lauréats du Prix Altadis Arts Plastiques 2002, París, Actes Sud/ Altadis, 2003.
- NANCY, Jean-Luc; 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, Buenos Aires, Editorial La Cebra, 2007.

NEGRI, Tomás Alva; Alicia Penalba o de la cadencia musical en la escultura, Buenos Aires, Gaglianone, 1986.

POLLOCK, Griselda; "Inscripciones de lo femenino", en A. M. Guasch (ed.). Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995, Madrid, Akal, 2000.

RICHARD, Nelly; La estratificación de los márgenes, Santiago de Chile, Santiago Zegers, 1989.

RICHARD, Nelly; Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.

RICHARD, Nelly; Masculino/ Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993.

RIPPON, Max; Sex Design, Nueva York, Loft publications, 2006.

SACCOMANNO, Guillermo; "Mujeres sin hombres: Las presas de Adriana Lestido" (Prólogo-2da. Ed.), en Mujeres Presas, Buenos Aires, Colección Fotógrafos Argentinos, 2007.

SCHNEIDER, Rebecca; The Explicit Body in Performance, London, Routledge, 1997.

SCHWABSKY, BARRY; Vitamin P2: New Perspectives in Painting, Londres, Phaidon Press, 2002.

SEUPHOR, Michel; Alicia Penalba, Amriswil, Bodensee-Verlag, 1960.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty; Crítica de la razón Poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente, Madrid, Akal, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty; ¿Puede hablar el sujeto subalterno?, Orbis Tertius, 3 (6), 175-235. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

STEYERL, Hito; "En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical", en Los condenados de la pantalla, trad. Marcelo Expósito, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.

SVANASCINI, Osvaldo; Noemí Gerstein, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

USUBIAGA, Viviana; "Una disputa monumental: el concurso internacional para el monumento al prisionero político desconocido de 1953", en Jornadas de Estudios e Investigaciones, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (Universidad de Buenos Aires), 2002.pp. 125-138.

WALDBERG, Patrick; Penalba, París, Galerie Editions 1957.

WESCHLER, Diana; "Heras Velazco: Una escultura referida a lo urbano" en Primeras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires Fundación San Telmo, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA - UBA), 11, 12 y 13 de septiembre de 1989.

CATÁLOGOS

- ARAKISTAIN, Xabier; Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y Feminismo (cat. exp.), Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.
- ARAKISTAIN, Xavier; Mendez, Lourdes; "Una mirada insumisa: entre la identidad sexual y la étnica" en Mortal Cadencia (cat. exp.), La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, París, 2008.
- A.A.V.V., En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte (cat. exp.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009
- A.A.V.V., Femenino Plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio (cat. exp.), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998.
- A.A. V.V., Féminin - Masculin, Le sexe de l'art (cat. exp.), París, Centre Georges Pompidou, 1995
- A.A.V.V., Handle with Care. Mujeres artistas en Chile 1995-2005 (cat. exp.), Santiago de Chile, MAC Quinta Normal, 2008.
- AA.VV., La batalla de los géneros (cat. exp.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007
- BAEZA, Federico; Marcolina Dipierro (cat. exp.) Buenos Aires, Galería Jorge Mara- La Ruche, 2012.
- BIRNBAUM, Daniel; After Babel/Poetry will be made by all!/89plus, Estocolmo, Moderna Museet, 2015. Disponible en: <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/after-babel/daniel-birnbaum-about-the-exhibition/>
- BLÉFARI, Rosario; "La función del otro lado" en LO INTRATABLE (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación Federico J. Klemm, 2013.
- BRIZUELA, Natalia; "Sin Título", en Dis/funtional (cat. exp.), Miami, Alejandra von Hart Contemporary Art, 2008.
- BUSTOS, Emiliano; Vértice Cristal (cat. exp.), Buenos Aire, Línea Joven Fondo Cultura BA, 2006.
- BUTLER, Connie; Wack! Art and the Feminist Revolution (cat. exp.), Los Angeles, MOCA, The MIT Press, Cambridge, 2007.
- Centro venezolano-argentino de cooperación cultural (cat. exp.) Caracas, Centro venezolano-argentino de cooperación cultural, 1975.
- CYROULNIK, Philippe; Et toutes elles réinventent le monde (cat. exp.), París, CRAC Le 19, Montbeliard, 2003.
- CYROULNIK, Philippe; "Rompimiento", en Elena Dahn (cat. exp.) Buenos Aires, Galería del infinito, 2014.
- DOUER, Irana; Romántico (texto curatorial), Buenos Aires, Fundación Proa, 2014.
- FAJARDO-HILL, Cecilia; "Mar-Geometría", en Interrupted Line (cat. exp.), Folsom, California, Harris Center for the Arts, 2014.
- FAURE, Fabien; "Ces animaux qui se glissent dans la peau des hommes (à propos d'une œuvre de Pilar Albarracín)" en Fabulations (cat. exp.), Centre d'art le LAIT, Albi (Francia) con la colaboración de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2010.
- FERREIRO, Jimena; Leila Tschopp. Diagrama #1: Movimientos dominantes (cat. exp.), Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2013.
- GALINDO, Marcelo; "Dolores Furtado. Menhir color caqui - Amante negro", en "Mostro 3" (cat. exp.), Buenos Aires, La Fábrica, 2013.
- GARCÍA, María Amalia; Lauría, Adriana; Yente/Prati (cat. exp.), Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2009.
- GIUNTA, Andrea; "El 'triunfo' de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta", en Imán, Nueva York - Buenos Aires (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación PROA, 2010.
- GONZALEZ, Valeria; Blinde Klippe de Rosana Simonassi (cat. exp.), Buenos Aires, RO Galería de Arte, 2015.
- GONZÁLEZ, Valeria; No sabemos lo que puede un cuerpo. Vivian Galbán (cat. exp.), Buenos Aires, Rolf Art, 2014.
- GRADOWCZYK, Mario; Arte abstracto (hoy) = fragilidad + resiliencia (cat. exp.), Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), 2005.
- GRANIERI, Karina; "Los gestos textiles" (Texto curatorial), Buenos Aires, Fundación Proa, 2009. Disponible en: <http://proa.org/prensa08/espaciosurbanos/juliamasvernat.pdf>

GRINSTEIN, Eva; Una Forma de la acción (cat. exp.), Buenos Aires, Dabbah Torrejón, 2003.

GUMIER MAIER, Jorge; El tao del arte (cat. exp.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1997.

GUMIER MAIER, Jorge; Texto para muestra de cierre del año 2003, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA), 2003.

GURFEIN, Silvia; La Fuerza Débil (cat. exp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2015.

GURFEIN, Silvia; Lo intratable (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación Federico J. Klemm, 2013.

Heras Velasco, (cat. exp.), Buenos Aires, Empatía Espacio de Arte, 2006.

IGLESIAS, Claudio; Cosas Transparentes (cat. exp.), Fundación F. J. Klemm, 2010.

JACUBOVICH, Ariel; "Notas sobre la instalación Ficción encendida" en Blog Ficción Encendida, Buenos Aires, marzo de 2009. Disponible en https://ficcioneendida.files.wordpress.com/2009/03/ariel_jacubovich-notas.pdf

Juego de damas, (cat. exp.), Rosario, Museo Castagnino, 1995.

KOSICE, Gyula; Exposición de la representación argentina en la 6ta. Bienal de San Pablo, Museo de Arte Moderno (Buenos Aires); Museu de Arte Moderna (Sao Paulo), 1961.

LABASTIDA, Alejandra; Obeid, Leticia; Dobles. Leticia Obeid (cat. exp.), México D. F., Museo Universitario Arte Contemporáneo. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2014.

MARRONE, Gustavo; Una Persistente Forma de Estar en el Mundo (cat. exp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2014.

MARTÍNEZ, Rosa; "Para volar. Pilar Albarracín" Pilar Albarracín (cat. exp.), Reales Atarazanas de Sevilla, Andalucía, 2004.

MEDINA, Cuauhtémoc; "La perversión de la Spanish Doll. PILAR ALBARRACÍN", en Pilar Albarracín (cat. exp.), Reales Atarazanas de Sevilla, Andalucía, 2004.

MEZZA, Cintia; Color y consecuencias (cat. exp.), Santa Fé, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, MACRO, 2007.

MOLESWORTH, Helen; Twice Untitled and Other Pictures (looking back) (cat. exp.), Ohio, Wexner Center for the Arts, 2006.

MORINEAU, Camille; ELLES@ CENTREPOMPIDOU - ARTISTES FEMMES DANS LES COLLECTIONS DU MNAM-CCI (cat. exp.), París, Centro George Pompidou, 2010

NAVAS, Eduardo; The latency of moving image in new media (cat. exp.), Los Ángeles, TELIC, Arts Exchange, (2007).

NOCETI, Florencio; "Pensar las Pampas", en Afueras (cat. exp.), Toronto, Gallery TPW, 2008.

NOCHLIN, Linda; Reilly, Maura; Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art (cat. exp.), Nueva York, Museo de Arte de Brooklyn, 2007.

NOORTHOORN, Victoria; Sobremesa (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Dabbah Torrejón, 2007.

Penalba (cat. exp.) París, Musée d'Art Moderne, 1977.

PLANTE, Isabel; "Devorar sombras para generar visibilidad: el trabajo artístico de Julia Masvernati" en Devorador de luz (cat. exp.), Galería de Arte contemporáneo 713, Buenos Aires, 2012.

QUALINA, Florencia; "Jane Brodie es Inmoldeable", en Inmoldeable (cat. exp.), Buenos Aires, Taller de Ernesto Ballesteros, 2013.

Res / Trímboli / Jitrik, (cat. exp.), Buenos Aires, MALBA, 2003.

RICCARDI, Teresa; "The gazes and history of female saints: Lea Lublin and Orlan between genders", en Lea Lublin-Retrospective (cat. exp.), München, Lenbachhaus, 2015.

RICCARDI, Teresa; "Una mujer línea que usaba el color para engañar a los `squares`", en Marcolina Di Pierro en Planograf (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Zavaletta Lab, 2010.

RICCARDI, Teresa; "Constelaciones acerca de B", (cat. exp.), en "B" de Leticia El Halli Obeid, Buenos Aires, MAMBA-Alianza Francesa, 2008, pp. 1-2.

ROSSI, Cristina; Jóvenes y Modernos en los años '50. En diálogo con la colección Ignacio Pirovano (cat. exp.), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2012.

SAAVEDRA, Viviana; Contraarqueologías (cat. exp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes (FNA), 2015.

SPERANZA, Graciela; Silvana Lacarra. Solos y Dúos (cat. exp.), Buenos Aires, Zavaletta Lab, 2011.

STUPIÁ, Eduardo; "...en ángulo"
(cat. exp.), Buenos Aires,
Centro Cultural Recoleta,
2011.

SVANASCINI, Osvaldo; "Noemí
Gerstein", en Premio
internacional de escultura
Instituto Torcuato Di Tella
(cat. exp.), Buenos Aires,
Instituto Torcuato Di Tella,
1962.

TANAZACQ DE STIGLIANO,
Catherine; Paysages
Intérieurs (cat. exp.),
París, Plume Galerie, 2008.

TAQUINI, Graciela; Chroma.
Exterior noche/Interior día
| Vivian Galbán y Pablo
Ziccarello (cat. exp.),
Buenos Aires, Centro Cultural
Recoleta, 2014

TAQUINI, Graciela; "Inland/
El Interior. Reflexiones
sobre el abismo", en Domestic
Vicisitudes (cat. exp.),
Syracuse, Nueva York, Point
of Contact Gallery, 2014.

TOWER, Susan; "La
domesticidad sediciosa", en
Design Carpets by Analía
Segal (cat. exp.), Buenos
Aires, Desing Carpets, 2009.

USUBIAGA, Viviana; "Mucho más
que pajaritos en la cabeza
de Silvia Gurfein-La pintura
y sus restos" en El libro de
las excepciones (cat. exp.),
Buenos Aires, Zabaleta Lab,
2010.

USUBIAGA, Viviana; Pintura
Subyacente. Meditaciones,
evocaciones y variaciones
sobre lo pictórico en el arte
contemporáneo (cat. exp.),
Buenos Aires, Centro Cultural
de España en Buenos Aires,
2006.

VELASCO, Rosa; Sublime (cat.
exp.), Santiago de Chile,
Galería Animal, 2003.

VIDAL MACKINSON, Sebastián;
"Disfraz", en Dizfraz. Leila
Tschopp, (cat. exp), Buenos
Aires, Fundación Esteban
Lisa, 2015.

WAINFRED, Teo; Esculturas
(texto para muestra), Buenos
Aires, María Casado Home
Gallery, 2013.

WECHSLER, Diana; "Pintura,
apariencia y provocación"
(Texto de sala), en Modelos
Ideales (exp.), Buenos
Aires, Galería 713 Arte
Contemporáneo, 2011.

ARTÍCULOS EN DIARIOS Y REVISTAS

AMAGNO COSENTINO, José; "Escultura sensible o evolución del tiempo", en *Actualidad en el Arte*, vol. 2, Buenos Aires, octubre, n°. 9, 1978, pp. 6-7.

BAEZA, Federico; "Apuntes sobre la producción de Leticia El Halli Obeid", en *IV Simposio Internacional de Estética, Video y recorrido, escritura y mirada, imagen e historia*, Santiago de Chile, 3 -5.10.2012.

BARRIO GARAY, José Luis; "Tu cuerpo es un campo de batalla", en *Lápiz*, año IX, n°.80, 1991, pp.30-34.

BERTONE, Carla; "Dossier muchachas de vanguardia. Elementos para una historia de las mujeres en el arte Madí y la Asociación Concreto-Invención", en *ramona*, n° 62, Buenos Aires, julio, 2005.

BUTLER, Judith; "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en *Theatre Journal*, vol. 40, n°. 4., diciembre de 1988, pp. 519-531.

CAPARRÓS, Martín; "Adriana Lestido. Más allá de la fotografía", en *Diario Critica*, rev. C n°.2, Buenos Aires, 9 de marzo de 2008.

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula; "A difícil arte de ex-por mulheres artistas", en *Cadernos Pagu*, n°.36 San Pablo, Universidade Estadual de Campinas, junio/2011. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014#ftn1

COSTA PEUSER, Marcela; "Leticia El Halli Obeid", en *Arte al Día on line*, Buenos Aires, 21.09.11. Disponible en: http://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Resenas/Leticia_El_Halli_Obeid

DE ANDRADE, Oswald; "Manifiesto Antropófago", en *Revista de Antropofagia*, año 1, n° 1, mayo de 1928. (1era edición).

DIDI-HUBERMAN, Georges; "La exposición como máquina de guerra", conferencia en el marco de la exhibición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

DIEGUEZ VIDELA, Albino; "Geometría al límite", en *La Prensa Digital*, Buenos Aires, 2014.

EPSTEIN, IAN; "Christine Macel to Direct the 57th Venice Biennale, Its Fourth Woman Curator in 122 Years", en *Artsy.net*, 26 de enero de 2016. Disponible en: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-christine-macel-to-direct-the-57th-venice-biennale-its-fourth-woman-curator-in-122-years>

ERCOLANO, Clarisa; "Familiaridad Brutal" en *Página 12: Supl. Las12*, Buenos Aires, 06.09.13. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8292-2013-09-08.html>

GIUNTA, Andrea; "El arte se mezcla con el archivo", en *Clarín*, Buenos Aires, sábado 3 de mayo de 2003.

GIUNTA, Andrea; "Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia", en *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4 | Año 2014. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4

GUMIER MAIER, Jorge; *Mimeo*, Archivo Magdalena Jitrik, julio, 1993.

HÖCHDORFER, Achim; "Painting as Passage", en Müller, Ulrike; *Francia, Fever 103 and Quilts*, Brooklyn, Dancing Foxes Press, 2012.

ISOLA, Laura; "Presencias de otra dimensión", en *Perfil*, sección Cultura, Buenos Aires, 4 de septiembre de 2016. Disponible en: <http://www.perfil.com/cultura/presencias-de-otra-dimension.phtml>

JONES, Amelia; *Body art/ performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

JOSELIT, David; "Identity Politics. Exhibiting Gender", en *Art in America*, v.85, n°1, enero, 1997, pp. 37-39.

MARZO, José Luis; "La revisión feminista de la historia del arte", en *Lápiz*, año X, n°82-38, 1992, pp.81-88.

MARMOR, Lara; "'Termo', de Irina Kirchuk en CheLA", en *Los inRocks*, Buenos Aires, 16.05.16. Disponible en: http://www.losinrocks.com/artes/termo-de-irina-kirchuk-en-chela#.Vtm6L_nhDrc

OBEID, Leticia; "El secreto de su ojo" en *Radar/Página 12*, Buenos Aires, 10 de noviembre 2013.

OBEID, Leticia; "Las preguntas del fondo" en *Blog de Leticia Obeid*, Buenos Aires, 2009. Disponible en: <http://artestasi.blogspot.com.ar/2009/04/las-preguntas-del-fondo.html>

PONCE DE LEÓN, Alejo; *Protoforme*. Dolores Furtado, en *REV*, Buenos Aires, 06.05.13. Disponible en: <https://verrev.wordpress.com/2013/05/06/protoforme-dolores-furtado/>

REHBERG, Vivian; "Tatiana Trouvè", *Frieze*-N°115, mayo 2008.

RIAL UNGARO, Santiago; "El Jardín Abstracto", en *Página 12*, supl. *Radar*, Buenos Aires, 31/05/2003. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-762-2003-05-31.html>

RICCARDI, Teresa; "Dificultades de la crítica en la década del setenta para hablar de feminismo(s) latinoamericanos. Marie Oresanz y Lea Lublin: dos artistas argentinas en París escribiendo las diferencias", *Towards a Third Century of Independence in Latin America*. XXX Congreso Internacional LASA 2012 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, San Francisco, California, mayo 23-26, 2012 (on-line)

RICCARDI, Teresa; "¿Narrativas feministas o post-feministas? Prácticas artísticas latinoamericanas de mujeres tematizan en sus obras la economía, el trabajo y las historias de vida contemporánea", en *II Jornadas de Estudios de Género y Feminismos: "Feminismos del siglo XX: desde Kate Millett hasta los debates actuales"*, CINIG-UNLP, La Plata, Sept. 28-30, 2011. (Publicación en cd)

ROSA, María Laura; "Fuera de discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino", en *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de investigadores de Artes (CAIA), 2009, pp.205-216.

ROSA, María Laura; "La cuestión del género", en Elena Oliveras (ed.): *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*, Buenos Aires, Emecé Arte, 2008.

ROSA, María Laura; "La jaula que va del sótano al desván. El ama de casa y la locura en la relación arte-feminismo", en Herrera, María José (dir.); *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, 2011.

ROSA, María Laura; "Nos fundó el malestar y nos sostuvo el placer. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?" en *Labrys. Estudios feministas* Brasilia, N°17, enero-marzo 2010.

SCHNEEMANN, Carolee; "The Obscene Body/Political," en *Art Journal*, vol. 50, n°, 4; *Censorship II*, Winter, 1991, pp. 28-35.

SOTO, Moira; "Mujer mirando a la izquierda", en *Página 12*, Suplemento *Las 12*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 2001.

TAQUINI, Graciela; "Inland/El interior. Reflexiones desde el abismo", en Analia Segal sitio oficial, s/f. Disponible en www.analiasegal.com

TORTOSA, Alina; "Contemporary Art and Argentine history intertwined", en *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 22 de abril de 2003.

URIBE, Basilio; "La escultura convivial", en *Ojo: Revista de arte contemporáneo*, n°. 2, Buenos Aires, 1977, pp. 30-35.



CRÉDITOS Y
AGRADECIMIENTOS

EQUIPO MACBA - FUNDACIÓN ALDO RUBINO

Aldo Rubino
Fundador y Director Ejecutivo

-

Jimena Ferreiro
Directora Artística

Juan Cruz Ortigoza
Coordinador General

Luciana García Belbey
Curadora

Sasha Hrycaniuk
Asistente Curatorial

Aldana Köller
Conservación de patrimonio

-

Pía Landro
Directora y Curadora Educativa

Mariana Rodríguez Iglesias
Curadora Educativa

Lucía Da Ponte
Asistente de Educación

Mercedes Pezzini
Educadora

Dalia Herskovits
Educadora

Martina Giambartolomei
Educadora

Malena Souto
Coordinadora Audiovisual

Ludmila Delgado
Producción Audiovisual

Maria Fatima Rubino
Community Manager

-

Candela Rubino
Administración y Finanzas

María Belén Rubino
Supervisora

-

Florencia Bunge
Relaciones Institucionales

-

Lucila Baldonado
Atención al Público

Julieta Sosa Uribe
Atención al Público

CRÉDITOS: EXHIBICIONES 2016

Ellas. política, ficción, creación

Teresa Riccardi

Directora del proyecto

Vanguardia / Caballo de Troya / America

18 de marzo - 5 de junio

Florencia Qualina

Curadora

Magdalena Jitrik | Leila Tschopp

Artistas

Interacciones fundamentales de un cielo estrellado

10 de junio - 21 de agosto

Mariana Rodriguez Iglesias

Curadora

Carla Bertone | Silvia Gurfein | Julia Masvernati

Artistas

Epsilon. Abstracciones descentradas

26 de agosto - 13 de noviembre

Aimé Iglesias Lukin

Curadora

**Jane Brodie | Elena Dahn | Marcolina Dipierro |
Dolores Furtado | Irina Kirchuk | Silvana Lacarra**

Artistas

Salón Francés

24 de noviembre - 28 de Febrero

Marie Sophie Lemoine

Curadora

**Vera Molnar, Ode Bertrand, Geneviève Claisse,
Tania Mouraud, Cécile Bart, Véronique Joumard,
ORLAN, Valerie Belin, Suzanne Lafont**

Artistas

CRÉDITOS: EXHIBICIONES 2016

Ciclo Focalizaciones

Algunas Chicas

18 de marzo - 1 de mayo

Adriana Lestido

Galban Goes

6 de mayo - 5 de junio

Vivian Galban

¡Viva España!

10 de junio - 21 de agosto

Pilar Albarracín

Fantasma

26 de Agosto - 2 de Octubre

Leticia el Halli Obeid

Reconstrucción / Inland II

7 de Octubre - 13 de Noviembre

Rosana Simonassi / Analía Segal

Adolfo Agostini

Andrés Arzuaga

Bruno Krauchik

Diego Mur

Emilio Garófalo

Gala Galardi

Gastón Cammarata

Germán Sandoval

Jesús De Paz

Montajistas

CRÉDITOS: LIBRO

Candela Rubino
Diseño Gráfico y Diagramación

Alicia Di Stasio
Mario Valledor
Corrección de textos

Alicia Di Stasio
Traducción

Teresa Riccardi
Luciana Garcia Belbey
Coordinación editorial

Sasha Hrycaniuk
Asistente de Edición y Corrección

Teresa Riccardi
Luciana García Belbey
Sasha Hrycaniuk
Biografías

Ludmila Delgado Martínez
Pablo Jantus
Fotografías

AGRADECIMIENTOS

Agustin Alberdi
Alec Oxenford
Alejandra Piedrabuena
Alianza Francesa de Buenos Aires
Ana Torrejón
Archivo Taller Heras Velasco
Axel Rohlfis
Carolina Jaramillo
Casa Nacional del Bicentenario,
Ministerio de Cultura de la Nación
Constanza Mouro
Embajada de España en Argentina
Embajada de Francia en Argentina
Erica Bohm
Erica Roberts
Escuela de Fotografía Motivarte
Eugenia González
Florencia Giordana Braun
Fondo Nacional de las Artes
Francisco Muhlenkamp
Fundación de Arte Amalia Lacroze de
Fortabat
Galería Hache
Galería Liprandi Arte Contemporáneo
Galería Rolf
Galería Slyzmud
Galerie Chez Valentin, París
Galerie Cour Carrée, París
Galerie Fleury, París
Galerie Nathalie Obadia, París
Galerie Vallois, París
Gustavo Bruzzone
Hélène Kelmachter
Ignacio Liprandi
Instituto Francés, Argentina
José Luis Moreles
Juan Travnik
Leandro Vera Lenz
Lic. Fernanda Heras
Lucie Haguenaer
Luis Morales Ocampo
María Inés Afonso Esteves
María Pardillo Álvarez
Marina Lazo
Michelle Gentile
Nadia Montesini
Paula Saenz Prieto
Roman Maltz
Santiago García Navarro
Tamara Toral
Yann Lorvo
Yuriem Echevarría Cabrera

Agradecemos especialmente a todos los artistas, curadores, museos, instituciones, coleccionistas y galerías que contribuyeron tan generosamente con la realización de estas exhibiciones. Este proyecto nunca hubiera sido posible sin el apoyo de todos los mencionados anteriormente y todos los que prefirieron permanecer anónimos.

DERECHOS DE IMAGEN

© 2017 Véronique Joumard / ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires

© 2017 Adriana Lestido

© 2017 Carla Bertone

© 2017 Cécile Bart

© 2017 Dolores Furtado

© 2017 Elena Dahn

© 2017 Geneviève Claisse ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires

© 2017 Irina Kirchuk

© 2017 Jane Brodie

© 2017 Julia Masvernat

© 2017 Leila Tschopp

© 2017 Leticia Obeid

© 2017 Magdalena Jitrik

© 2017 Marcolina Dipierro

© 2017 Ode Bertrand ADAGP, París / SAVA, Buenos Aires

© 2017 Rosana Simonassi

© 2017 Silvana Lacarra

© 2017 Silvia Gurfein

© 2017 Vivian Galban

© Courtesy of ORLAN. Serie African Self-hybridizations, 2000-2003, Self-hybridations Africaines ADAGP, París 2016 / SAVA, Buenos Aires, 2017

© Courtesy of Valérie Belin and Galerie Nathalie Obadia, París/Brussels, ADAGP, París 2015 / SAVA, Buenos Aires, 2017

© Pilar Albarracín

© Tania Mouraud, París.



Strawbees.

Luma
Elegís Luma, elegís crecer



VALLOIS

GALERIE
Georges-Philippe
& Nathalie
Vallois

esplendor
HOTEL BUENOS AIRES

DAZZLER HOTEL SAN MARTÍN

INSTITUT
FRANÇAIS
ARGENTINE



Liberté • Egalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE EN ARGENTINE



1816/2016
EN EL BICENTENARIO
DE SU INDEPENDENCIA
FRANCIA SALUDA
A LA ARGENTINA

alterNativafrancesa



MIO BUENOS AIRES HOTEL

HOTEL
ART GALLERY

De las restantes obras:

El MACBA declara de buena fe que ha agotado los recursos para localizar a los autores y/o derechohabientes de las obras reproducidas. No habiendo sido posible en algunos casos, solicitamos comunicarse en el supuesto de que los mismos sean identificados.

(detalle) Jane Brodie, Site specific, 2016, Papel plegado, dimensiones variables.

