

en tre tiem pos...

PRESENCIAS DE LA
COLECCIÓN JOZAMI EN EL
MUSEO LÁZARO GALDIANO

PRESENCES OF THE
JOZAMI COLLECTION AT THE
MUSEO LÁZARO GALDIANO

Diana B. Wechsler

La Colección Jozami está integrada por una vasta selección de obras de arte moderno y contemporáneo de artistas de la Argentina, América Latina y otros países. Iniciada hace más de treinta y cinco años por Aníbal Yazbeck Jozami, se acrecienta luego al sumar la mirada de su esposa, Marlise Ilhesca.

Es una colección que se define desde el deseo y la pasión y se consolida, con cada nueva incorporación, como un espacio fuertemente internacional, de aspiraciones globales, en donde conviven las tensiones con lo local: centrada en la diversidad, asume las perspectivas de un humanismo contemporáneo.

The Jozami Collection includes a vast selection of modern and contemporary art works by artists from Argentina, Latin America and other countries. The collection started by Aníbal Yazbeck Jozami over thirty-five years ago was later enhanced by the vision of his wife, Marlise Ilhesca. It has an imprint of desire and passion and every new addition consolidates it as a predominantly international space with global and local aspirations in a tense coexistence. Focused on diversity, it embraces the perspectives of contemporary humanism.

**entre
tiempos...**

Fundación Lázaro Galdiano

Patronato

Ministro de Educación, Cultura y Deporte |
Presidente del Patronato
José Ignacio Wert

Secretario de Estado de Cultura |
Vicepresidente primero del Patronato
José Mª Lassalle Ruiz

Vocales natos

Interventor General de la Administración del Estado
José Carlos Alcalde Hernández

Directora del Servicio Jurídico del Estado |
Abogada General del Estado
Marta Silva de Lapuerta

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales y
de Archivos y Bibliotecas
Jesús Prieto de Pedro

Director General del Patrimonio del Estado
Juan Antonio Martínez Meléndez

Vocales designados

Alfonso Muñoz Cosme
Jesús Rubio Jiménez
Leoncio López-Ocón Cabrera
Rubí Sanz Gamo

Secretario del Patronato
Juan Antonio Yeyes Andrés

Dirección Gerencia

Directora Gerente de la Fundación Lázaro Galdiano
Elena Hernando Gonzalo

Entre tiempos...

Exposición

Curadora: *Diana B. Wechsler*

Diseño de montaje: *Marlise Ilhesca Jozami y Diana B. Wechsler*

Coordinación general: *Fundación Foro del Sur*

Producción general: *SIT Grupo Empresarial S.L. y Delmiro Méndez e Hijo S.A.*

Comunicación: *Toni Flix*

Coordinación por parte de la Fundación
Lázaro Galdiano: *Amparo López Redondo, Carlos Sánchez Díez, José María Martín Écija, Eva Riaño*

Duración: 7 de febrero al 12 de mayo de 2014

Libro

Autora y editora: *Diana B. Wechsler*

Colaboradores invitados: *Rodrigo Alonso, Laura Batkis, Ricardo Blanco, Eugenio Carmona Mato, María Teresa Constantin, María Dolores Jiménez-Blanco, Ana Longoni, Jean-Hubert Martin, Marcelo Mattos Araujo, Marcelo E. Pacheco, Mari Carmen Ramírez, Suely Rolnik, Eduardo Stupía, Jaime Vindel*

Diseño gráfico: *Estudio Marius Riveiro Villar*

Catalogación: *Talía Bermejo*

Fotografía: *Gustavo Barugel, Jimena Marcos, Pedro Roth*

Contratapa: *Imagen diseñada sobre la base de fotografías de Rosana Schoijett*

Traducciones: *Alicia Bermolen, Laura Fryd, Damian Kraus, Eduardo Reneboldi*

Corrección: *Alicia Di Stasio y Mario Valledor*

Impresión: *Trisogar*

entre tiempos...

PRESENCIAS DE LA COLECCIÓN JOZAMI
EN EL MUSEO LÁZARO GALDIANO

PRESENCES OF THE JOZAMI COLLECTION
AT THE MUSEO LÁZARO GALDIANO

Museo Lázaro Galdiano
Calle de Serrano, 122, Madrid

 Fundación
Lázaro Galdiano
Museo


FUNDACIÓN
FORO
DEL SUR

Wechsler, Diana Beatriz

Entre tiempos... Presencias de la Colección Jozami en el Museo Lázaro Galdiano = Presences of the Jozami Collection at the Museo Lázaro Galdiano. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Foro del Sur, 2014.

248 p. : il. ; 21 x 18 cm

ISBN 978-987-29773-1-3

1. Arte. I. Título.

CDD 708

Fecha de catalogación: 10/01/2014

©2014 de esta edición, Fundación Foro del Sur

©2014 de las imágenes, los artistas

©2014 de los textos, sus autores

Hecho el depósito que marca la ley 11.723. Libro de edición argentina.

Impreso en España.

Agradecemos con gran cariño a Diana Wechsler por la idea y el proyecto y por la pasión e inteligencia con que los convirtió en realidad.

A Manolo Borja, Eugenio Carmona Mato, Embajada de Argentina en España, Toni Flix, Marta González, Lola Jiménez-Blanco, Elena Hernando, Marcelo Huernos, Martín Kaufmann, Amparo López, Marcelo Mattos Araujo, Rubén Méndez, Román Oyarzún, Leticia Rebottaro, Eva Riaño, Carlos Sánchez Díez, Fernando Villalonga, Jorge Virgili, y a todos los que colaboraron para hacer esto posible.

Las obras que integran esta colección están sigradas por la atracción, la sorpresa, la búsqueda o el encuentro inesperado con imágenes, mundos e historias diversos que revelan aspectos o momentos de nuestras vidas.

Es por ello que dedicamos este proyecto a nuestra familia: Mora, Silvina, Alejandro, Fulvio, Belisario, Francesca, Pietro, Siena, Salvador y Faustina, con el deseo de que en ellos esté la continuidad de esta pasión por el rescate de la belleza y la memoria de nuestras vidas y ámbitos.

Marlide y Aníbal

We wish to express our deepest affection and gratitude to Diana Wechsler for her ideas and her project, and for the passion and intelligence she contributed to make them come true.

Our special thanks to Manolo Borja, Eugenio Carmona Mato, Argentine Embassy in Spain, Toni Flix, Marta González, Lola Jiménez-Blanco, Elena Hernando, Marcelo Huernos, Martín Kaufmann, Amparo López, Marcelo Mattos Araujo, Rubén Méndez, Román Oyarzún, Leticia Rebottaro, Eva Riaño, Carlos Sánchez Díez, Fernando Villalonga, Jorge Virgili, and to the assistance provided by all those who made this possible.

The works that make up this collection bear the mark of attraction, surprise, quest or unexpected encounters with a myriad of images, worlds and stories that reveal strands or moments of our life.

It is for this reason that we dedicate this project to our family: Mora, Silvina, Alejandro, Fulvio, Belisario, Francesca, Pietro, Siena, Salvador and Faustina. We hope they will further this passion for the preservation of beauty and the memory of our life and milieu.

Marlide and Aníbal

“Colección Lázaro, un museo para el colecciónismo” es el lema que hemos elegido para que represente e identifique a la Fundación Lázaro Galdiano. En esta línea, llevamos trabajando poco tiempo, pero con una gran ilusión, y es nuestra intención convocar a colecciones tanto privadas como públicas a que visiten nuestros espacios con el fin de aportar una visión diferente a las obras, a las huéspedes y a las anfitrionas.

Es éste el libro que acompaña la muestra *Entre tiempos... Presencias de la Colección Jozami en el Museo Lázaro Galdiano*, en la que ambas colecciones quieren dar un paso más y en la misma dirección. Confrontar –o, mejor, hacer conversados maneras de entender el arte, dos modos de colecciónar, que son síntoma de una misma pasión: la búsqueda de la belleza, del compromiso y de la entrega cotidiana y convencida.

José Lázaro, Paula Florido, Aníbal Yazbeck
Jozami, Marlise Ilhesca, sea cual fuere el orden, son los protagonistas de esta narración de emociones estéticas, reflejo del tiempo en que fueron, y son, creadas. Los primeros, testigos de dos siglos, de una época convulsa, que optaron por el arte europeo; los segundos, coleccionistas de este momento que,

“The Lázaro Collection, a museum for collections” is the motto we have chosen to represent and identify the Fundación Lázaro Galdiano. Although we have not been working long along these lines, we have great expectations and intend to invite both private and public collections to our spaces to offer a different vision of visiting and resident works.

This is the book that accompanies the exhibition *In Between Times... Presences of the Jozami Collection in the Museo Lázaro Galdiano*, where both collections aim to take a step forward in the same direction. The idea is to contrast, or rather to foster a discussion, between two ways of understanding art, two collecting styles that are the symptom of the same passion: the pursuit of beauty, and an everyday steadfast commitment and devotion.

José Lázaro, Paula Florido, Aníbal Yazbeck
Jozami, Marlise Ilhesca—whatever the order—are the protagonists of this narrative of aesthetic emotions, an expression of the time in which they were and are created. Whereas the former—witnesses to two centuries and stormy times—opted for European art, the latter are present-time collectors

desde la Argentina, han decidido apostar por el arte contemporáneo, atesorando obras que evidencian la compleja realidad social, no solo americana, sino también de otros lugares de este cada vez más pequeño planeta, en donde convive inevitablemente lo local y lo global.

Les agradezco en nombre de todos su afición y exquisito gusto. A la Colección Lázaro, por ser fuente de la memoria del pasado; a la Colección Jozami, por incitarnos a preguntarnos por las cuestiones más acuciantes y controvertidas de nuestro presente, guiados de la mano de la comisaria Diana Wechsler, y, por supuesto, por hacer este gran viaje desde Buenos Aires a Madrid (que, a la inversa, Lázaro y Paula realizaron en más de una ocasión) para traernos parte de su acervo, lo cual nos permitirá, a cada uno, construir nuestro particular e íntimo universo de emociones y belleza.

Elena Hernando

Directora del Museo Lázaro Galdiano
Madrid, diciembre de 2013

who, from Argentina, have decided to embrace contemporary art, gathering works that give evidence of the complex social reality in America as well as in other places of this ever-shrinking planet, where the local and the global inevitably coexist.

I would like to express my gratitude to the Lázaro Collection, for maintaining the memory of the past; to the Jozami Collection, for prompting us to ponder about the most pressing and controversial current issues under the guidance of the Curator Diana Wechsler; and to Aníbal and Marlise for their exquisite taste and dedication and for coming all the way from Buenos Aires to Madrid—the same journey that Lázaro and Paula made in the opposite direction on many occasions—to bring part of their collection, thus enabling all of us to build our own private universe of emotions and beauty.

Elena Hernando

Director of the Museo Lázaro Galdiano
Madrid, December 2013

Índice

- 17 **Entre tiempos...**
Un proyecto compartido
- 21 **Presencias de la Colección Jozami en la Lázaro Galdiano**
- 97 **Habitar entre lo local y lo global**
Diálogo con Aníbal y Marlise Yazbeck Jozami
- 117 **Las figuraciones y sus límites**
Piezas de arte del Cono Sur de la Colección Jozami
- 161 **Epílogo**
- 167 **Zoom**
Algunas obras en foco
- 215 **Biografías**
- 241 **Obras exhibidas de la Colección Jozami**

Contents

- 17 **In Between Times...**
A Shared Project
- 21 **Presences of the Jozami Collection in Lázaro Galdiano's**
- 97 **Dwelling between the Local and the Global**
A Dialogue with Aníbal and Marlise Yazbeck Jozami
- 117 **Figurations and Their Limits**
Art Pieces from the Southern Cone of the Jozami Collection
- 161 **Epilogue**
- 167 **Zoom**
Some Works in Focus
- 215 **Biographies**
- 241 **A Selection of Works from the Jozami Collection**













Entre tiempos... Un proyecto compartido

Una ninfa de mármol blanco, sorprendida, se refugia en el espacio curvo del arranque de la escalera procurando ocultarse de las miradas, aunque recibe, incómoda, a quien se acerque al edificio de comienzos del siglo XX que alberga la Colección Jozami, desplegada en la primera planta.

Distribuidos en los espaciosos ambientes de la casa, pinturas, dibujos, fotos, videos, esculturas, instalaciones, libros, muebles, alfombras definen el clima de cada uno y se presentan como indicios de las ideas, deseos y situaciones que rondaron su elección y la decisión de su ubicación allí y no en otro sitio.

Porque son espacios poblados de imágenes, y porque ellas no resultan indiferentes, es posible afirmar que estos conjuntos de objetos responden a una mirada, convergen en la formación de series –diversas, singulares– que describen narrativas propias que responden al mundo imaginario de los coleccionistas: Aníbal y Marlise.

Se trata de un proyecto en colaboración. Un proyecto compartido que supone una cierta renuncia a la subjetividad, al menos a la subjetividad absoluta, un alejamiento del propio antojo para pensar *con* el otro. Ese espíritu está hoy en la base de esta colección, animada por dos voluntades individuales, dos proyectos personales que se intersectan, se potencian: Aníbal Yazbeck Jozami, quien inició su colección hace más de treinta años, comienza a pensarla en la última década con Marlise Ilhesca. Ella, a su vez, tenía su propia vocación coleccionadora. Cada uno persiste en su diseño y, a la vez, empiezan a trazar uno en común.

In Between Times... A Shared Project

Concealing herself from the eyes of the visitors in a bend at the foot of the staircase, a surprised white marble nymph awkwardly welcomes those who come to the early 20th-century building that houses the Jozami Collection displayed on the first floor.

Scattered in the spacious rooms of the house, paintings, drawings, photos, videos, sculptures, installations, books, furniture and rugs set the tone of these rooms and give hints of the ideas, desires and situations that brought them together and placed them there and not elsewhere.

Because these spaces are populated with images, and because these images are utterly meaningful, it is possible to assert that these sets of objects reflect a vision and converge in diverse and unique series that describe the narratives of the imaginary world of the collectors Aníbal and Marlise.

This is a collaborative project, a shared project that entails the suspension of subjectivity, or rather absolute subjectivity, an estrangement from one's own whim, in order to think *with* the other. Such is the spirit of this collection, fueled by two separate wills, two converging personal projects that feed each other back and forth. Aníbal Yazbeck Jozami, who started his own collection over 30 years ago, then redefines it in the last decade with Marlise Ilhesca who, in turn, had her own collector's vocation. Both of them maintain their own design, though they begin to draft a common one.

These two visions that give shape to the Jozami Collection incorporate another vision, that of the

A estas dos miradas, que son las que hoy conforman la Colección Jozami, se suma en este proyecto otra, la del curador, que no interviene en la suma de piezas o en el trazado del programa coleccionador, sino que funciona como interlocutor.

Mi encuentro con los Jozami y su colección supuso empezar a pensar con ella, a escuchar sus motivaciones, a intuir el porqué de la presencia o elección de cada una de las obras allí reunidas. La estrategia de *pensar con imágenes* asiste en el trabajo sobre ese repertorio que ellos eligieron, y siguen acrecentando. Con él, se configuran –en sus encuentros, yuxtaposiciones, curiosas convivencias– diferentes narraciones posibles, que van desde aquellas que pudieran funcionar de manera más lineal o directa respecto de la biografía del artista o de la narrativa de la historia del arte, hasta otras –y éstas son las que más me interesan– que solo se explican en la lógica propia de esta colección formada al calor del deseo de quienes la constituyen.

La pasión por integrar un (inacabable) conjunto de obras aparece una y otra vez. Con ella, los distintos modelos del coleccionar y el interés por confrontarlos. Es en ese diálogo en el que presenté la hipótesis de este ensayo curatorial que busca asumir el desafío de relacionar dos colecciones distantes en el tiempo y el espacio.

Por ende, si bien es éste un proyecto signado por fuertes identidades –las de los coleccionistas, las de sus respectivos lugares en el mundo–, es a la vez un relato que supera lo meramente autobiográfico para pasar a pensar *con él*: con esas

curator, who plays the role of an interlocutor, rather than participating in the selection of pieces or the course of the collecting voyage.

Meeting the Jozamis and their collection entailed pondering upon it, listening to its motivations, guessing the reasons for the choice of the pieces therein gathered. *Thinking through images* is the strategy that underlies the work on this repertoire that they have put together and continue to enlarge. Different possible narratives are thus established through encounters, juxtapositions and peculiar coexistence ranging from those that operate in a more linear or direct fashion in relation to the artist's biography or to the account of art history to those that can only be explained within the very logic of this collection, shaped by the desire of the collectors. The latter are my focal point of interest.

The passion for integrating an endless repertoire of pieces appears once and again, as well as the various collecting models and the interest in their opposition. The hypothesis of my curatorial work seeks to undertake the challenge of confronting two collections that are far apart in time and space.

Therefore, although this project bears strong imprints, those of the collectors, and their respective place in the world, it is also an account that goes beyond merely autobiographical references. It is an invitation to reflect upon it, upon these choices and the potential of each of the works that make up the collections. Further to the intersection

selecciones y a la vez con la potencialidad de cada obra perteneciente a una y otra colección, ya que –y prosiguiendo con el cruce de subjetividades y obsesiones– esta exposición no se trata simplemente de exhibir un grupo de obras de la Colección Jozami, sino de construir temporalmente en las salas del Museo Lázaro Galdiano un espacio de pensamiento nuevo, desplegado a partir de las provocadoras presencias de piezas de arte contemporáneo en las históricas salas del coleccionista español.

Entonces, *intervención, interferencia, diálogo, convergencia, analogía, cita, parodia* son algunas de las situaciones buscadas/provocadas/evocadas desde esta muestra de fotografía y videoarte contemporáneo internacional procedente de la Colección Jozami.

Se trata de una invitación a recorrer nuevamente el Museo Lázaro Galdiano desde los *señalamientos, las interferencias, los diálogos*; en suma, desde la *irrupción* de piezas de la colección de este matrimonio sudamericano dentro de la narrativa histórico-artística presente en las salas de este museo español.

En paralelo, en las salas del edificio que albergó la editorial La España Moderna, contiguo a la casa de Lázaro Galdiano, bajo el signo de *Las figuraciones y sus límites*, se exhibe una selección de obras sudamericanas de la Colección Jozami. A modo de contrapunto referencial respecto de las versiones ligadas a la no figuración que en los últimos años se presentaron como imagen del arte latinoamericano, esas *figuraciones* buscan reponer otros

of subjectivities and obsessions, this exhibition not only attempts to display a selection of the Jozami Collection, but also to create a temporary space for reflection inspired by the provocative presence of these contemporary art pieces in the historic exhibition halls of the Museo Lázaro Galdiano.

Thus, *intervention, interference, dialogue, convergence, analogy, quotes, parody* are some of the situations that this international array of photography and contemporary art videos from the Jozami Collection pursues, provokes and evokes.

It is an invitation to revisit the Museo Lázaro Galdiano in the light of *indications, interferences* and *dialogues*; namely, the *irruption* of works from the collection of this South American couple into the historical-artistic narrative of this Spanish museum.

At the same time, a selection of South American artworks from the Jozami Collection under the sign of *Las figuraciones y sus límites* (*Figurations and Their Limits*) is displayed in the former venue of the publishing house La España Moderna next to Lázaro Galdiano's residence. These *figurations* seek to restore other nuances in the polyphony of local visual arts as a referential counterpoint to the examples of non-figurative art that have been presented as the image of Latin American art over the last years.

Given the complexity of this curatorial plan and the number of new roads that lie ahead, this book, produced especially for this exhibition, will not only seek to provide a space of continuity to this project, but also to include other voices—in the

matices dentro de la polifonía presente en las artes visuales de la región.

Dada la complejidad del programa curatorial trazado y, con ella, la cantidad de horizontes que imaginamos se abren aquí, este libro, producido especialmente para acompañar la exposición, no solo procura dar otro espacio de continuidad a este proyecto, sino que incluye otras voces (a manera de *zoom*), destinadas a expandir las perspectivas, sumar otras subjetividades y hacer de este emprendimiento también un proyecto compartido.

Sobre el cierre de esta introducción, deseo agradecer a Elena Hernando, directora del museo, la cálida acogida que dio desde el primer momento a esta propuesta, que es el primer ensayo de diálogo con una colección latinoamericana; a Amparo López, que inició con *¿Qué hace esto aquí?* este programa de visitas a la colección del museo; a María Dolores Jiménez Blanco, quien me invitó a ver su muestra en donde la Colección Leandro Navarro visitaba a la Lázaro Galdiano, y a Eugenio Carmona y Mae Huernos, con quienes compartimos esa deriva por las salas imaginando con esos diálogos otros posibles. Finalmente, a Aníbal y Marlise, quienes se sumaron de manera entusiasta e incondicional a esta propuesta, enriqueciendo en el trabajo compartido tanto el proyecto como nuestra amistad.

way of a zoom—meant to broaden horizons, incorporate other subjectivities and make this venture a shared project.

Finally, I wish to express my gratitude to Elena Hernando, the museum director, for her warm welcome to this proposal, which represents the first attempt at a dialogue with a Latin American collection; to Amparo López, who started the visits to the museum collection with *¿Qué hace esto aquí?* (What Is This Doing Here?); to María Dolores Jiménez Blanco, who invited me to her show where the Leandro Navarro Collection visited Lázaro Galdiano's; to Eugenio Carmona and Mae Huernos, with whom we wandered the rooms imagining these and other possible dialogues. And, last but not least, I would like to thank Aníbal and Marlise, who came on board this proposal enthusiastically and unconditionally, maximizing the project and our friendship in the course of the shared work.

Diana B. Wechsler

Buenos Aires, November 2013

Diana B. Wechsler

Buenos Aires, noviembre de 2013

Presencias de la Colección Jozami en la Lázaro Galdiano

Presences of the
Jozami Collection
in Lázaro Galdiano's

El ojo, inquieto, fija puntos de referencia y rápidamente, en fracción de segundos, ya está moviéndose a otro sitio, señalando otro punto, y saltando en busca del siguiente. La impaciencia del *ver* asocia estos movimientos automáticos, inconscientes, con los centros del *saber*, donde residen aquellas pistas que permiten la operación del reconocimiento de lo que está ante la vista. Esta perspectiva dinámica es la que registra la imagen de Aníbal y Marlise. A manera de diptico, ambos retratos se dibujan y desdibujan en la pantalla al son del ritmo inquieto de las doscientas miradas que los constituyen en la obra del artista argentino Mariano Sardón.

Lo que define estos retratos es la fugacidad, la (im)posibilidad de retener una imagen precisa, de congelarla en una forma única y permanente. Ellos se configuran una y otra vez en la suma de miradas recogidas técnicamente por el artista. Se trata de retratos contemporáneos fundados en la inmaterialidad de la imagen, frente al retrato tradicional, que fija los rasgos de identidad del personaje. Sin embargo, persiste la idea de establecer una imagen para la posteridad. Ésta estuvo también en la base del encargo del doble retrato del matrimonio Galdiano-Florido cuando, con motivo de su boda, mandaron a acuñar una medalla con los perfiles de ambos.¹

Retratos, unos y otros, que buscan establecer identidades, y es, justamente, el modo de representación y el soporte elegido lo que rápidamente los

The restless eye seeks points of reference and promptly, in a matter of seconds, moves on, signals another point and jumps forward in pursuit of the next one. The eagerness to *see* binds together these unconscious automatic movements with *cognitive* regions, which house the clues that enable the acknowledgement of what we see. This is the dynamic perspective that registers the image of Aníbal and Marlise. As if it were a diptych, both portraits crop up and fade out to the tireless beat of the 200 visions that shape them in the work of the Argentine artist Mariano Sardón.

These portraits are defined by the brevity, the (im)possibility to retain one specific image and to freeze it permanently. Once and again, they integrate the visions gathered technically by the artist. They are contemporary portraits built upon the immateriality of the image vis-à-vis traditional portraits that settle the identity features of the character. However, the idea of establishing an image for posterity lingers on. Such was the idea underlying the commission of the Galdiano-Florido double portrait when, on the occasion of their wedding, the couple had a medal coined with their own profiles.¹

Each of these portraits aims to establish identities. The representation mode and support clearly place them in their respective historical framework. Lázaro Galdiano was a man of the 19th century, a *modern man* who experienced the complex

¹ Lázaro Galdiano se casó en 1903, en Roma, con Paula Florido, acontecimiento conmemorado en la medalla acuñada entonces por Jules-Clément Chaplain en bronce fundido.

¹ In the event of Lázaro Galdiano and Paula Florido's wedding in Rome in 1903, this cast bronze medal was coined by Jules-Clément Chaplain.

sitúa en sus respectivos tiempos históricos. Lázaro Galdiano ha sido un pasajero del siglo XIX, un *hombre moderno* que habitó ese complejo tránsito al siglo XX. Aníbal Yazbeck Jozami, un pasajero del siglo XX que transita el XXI posicionándose ante los nuevos términos que va estableciendo la realidad. La distancia de tiempos no impide encontrar sugerentes afinidades entre estos *buscadores de belleza*, acertada definición de Dolores Jiménez Blanco para referirse a ciertos coleccionistas de arte entre los que quienes nos ocupan se sitúan con comodidad.

Es desde estas distancias, y con la posibilidad de transgredirlas, como se construye esta propuesta curatorial destinada a presentar algunas interferencias, convergencias, diálogos u otro tipo de conexiones posibles *entre tiempos* más o menos distantes, no solo respecto de aquellos recorridos por los coleccionistas, sino también, y muy especialmente, por los artistas y las obras –y, con ellos, los universos imaginarios– que fueron sumando a sus colecciones.

En este sendero, es posible coincidir con John Berger cuando afirma que “en el reino de lo visible, todas las épocas coexisten fraternalmente, aunque estén separadas por siglos o milenios”.² Este ensayo curatorial se establece en busca de tornar visibles estas convivencias, procurando hacer –por un instante– de todo arte, *arte contemporáneo* y, a la vez, activar desde la mirada del presente aquella suma de tiempos impresos en las obras.

transition into the 20th century. Aníbal Yazbeck Jozami dwelled in the 20th century and travels the world of the 21st century finding his way in relation to the new terms dictated by reality. Though far apart in time, suggestive affinities may be found in these *beauty searchers*, a clever definition by Dolores Jiménez Blanco to describe some art collectors such as the ones we are talking about.

These distances and the possibilities to trespass them represent the basis of this curatorial project. It aims to present some interferences, convergences, dialogues or any other sort of possible connections *in between times*, not only regarding the collectors’ temporal itineraries, but also the artists and their works—along with their imaginary universe—that were incorporated into their respective collections.

Along this path, and in John Berger’s words, “in the realm of the visible, all epochs coexist and are fraternal, whether separated by centuries or millennia.”² This curatorial project aims to make this coexistence visible, whilst briefly turning every art form into *contemporary art*, and activating the integration of the times of the works from a present perspective.

² John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora, 1997, p. 48.

² John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora, 1997, p. 48. (English title: Steps toward a Small Theory of the Visible.)

Si me fuera otorgado leer cualquier página actual, como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.

Jorge Luis Borges³

Cada obra responde –por adhesión o en disidencia– a las condiciones de producción y de lectura de su tiempo; sin embargo, también es leída desde el presente y con las condiciones de lectura que éste impone. Con estas consideraciones en mente, las piezas de la Colección Jozami elegidas para irrumpir en cada uno de los ámbitos narrativos de las salas de la Colección Lázaro Galdiano se presentan procurando hacer de la muestra un espacio para el pensamiento.

Si la mirada actual es capaz de activar otros sentidos en las obras del pasado, la presencia de las piezas contemporáneas contribuirá a esa operación al provocar cierto extrañamiento, cierta ruptura dentro de la lectura habitual por períodos históricos o por escuelas. Inevitablemente se rearmarán las series invitando a repensar los relatos. Sin descolgar el montaje de la Colección Lázaro Galdiano, los videos, las fotografías o las instalaciones procedentes de la Colección Jozami, distribuidos en las salas del museo, habilitan la posibilidad de que emergan otras dimensiones de sentido latentes tanto en los trabajos del pasado como en los del presente.

Se trata de un ejercicio de *in-disciplina* respecto del canon de la historia del arte, que permite atravesar la superficie de lectura de las obras para

³ “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951), en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974 y 1979, p. 747.

If I were granted the possibility of reading any present-day page as it will be read in the year two thousand, I would know what the literature of the year two thousand would be like.

Jorge Luis Borges³

Whether in consonance or dissonance, every work reflects the production and reading conditions of their own time, though they are also read from the present and under the reading conditions that it establishes. In the light of these considerations, the pieces of the Jozami Collection selected to storm into each of the narrative spaces of the Lázaro Galdiano Collection aim to turn the exhibition into a space for reflection.

While the present vision can bring forth other meanings in the works of the past, the estrangement produced by the presence of contemporary pieces will disrupt the usual interpretation based upon historical periods or schools. New series will be inevitably reestablished as an invitation to revisit the narratives. Along with the Lázaro Galdiano Collection, the videos, photographs and installations from the Jozami Collection displayed in the rooms of the museum give rise to other latent meanings both in the works of the past and those of the present.

It is an exercise in *in-discipline* with respect to the art history canon that permits the passage through the reading surface of the works into the possibility

³ “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951), from *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974 and 1979, p. 747. (English title: “A note on [toward] Bernard Shaw”.)

encaminarse a la posibilidad de *performar* el conocimiento, ya que en el marco de esta exposición –y de este libro– todo ocurre *con* y *entre* las imágenes. Es allí donde se ponen en acción la mirada y las asociaciones, donde se construyen vectores nuevos que ponen en relación piezas distantes o que (de mantenerse las series establecidas) jamás podrían cruzarse, se iluminan nuevas historias, aparecen variadas reescrituras. Porque buscamos construir un *espacio de pensamiento* es que situamos este ensayo más allá de las normativas disciplinares, fuera de los parámetros de *lo posible*, en busca de replantear otras vías desde la *imaginación*, el choque de imágenes y de sentidos.⁴

Retomando: *interferencia, convergencia, analogía, cita, parodia* son algunas de las situaciones buscadas/provocadas/evocadas desde el montaje de esta selección de fotografía y videoarte contemporáneo internacional e instalaciones procedentes de la colección de Aníbal y Marlise Yazbeck Jozami. Se trata de interpelar al espectador/lector, generando en éste, *entre tiempos*, cierto desconcierto provocador con el que proponemos releer los relatos instituidos a partir de los *señalamientos, las disruptiones, los diálogos* entre pasados y presentes.

Si la belleza ha sido un *pretexto* para esta colección, como reza en una de las primeras salas del Lázaro Galdiano, ésta se piensa como inalterable,

to *perform* knowledge, since everything in this exhibition and in this book occurs *with* and *among* images. In this space, visions and associations come to life, new vectors appear connecting distant pieces that would otherwise never intersect, new stories light up, and diverse rewritings are drafted. Because it is our aim to build a *space for reflection*, this project lies beyond the rules of discipline, outside the parameters of *what is possible*, in search of other roads along the *imagination*, the clash of images and of meanings.⁴

Thus, *interference, convergence, analogy, quotes, parody* are some of the situations that this international selection of photography and contemporary art videos from the collection of Aníbal and Marlise Yazbeck Jozami pursues, provokes and evokes. It aims to challenge the spectator/reader by generating, *in between times*, certain stirring discomfort through a reinterpretation of these narratives in the light of the *indications, disruptions and dialogues* between the past and the present.

As the sign at the entrance of one of the rooms of the Museo Lázaro Galdiano reads, the *pretext* for this collection is beauty, which is thought of as unalterable both in terms of its materials and of its configurations. Each character is portrayed—though by different hands—in every detail with loving care in search of their underlying ideal. In this exquisite series, videos such as *El maquillaje* (The Makeup)

⁴ Estas afirmaciones están realizadas en continuidad con la línea de investigación que vengo desarrollando en torno a la cuestión de *pensar con imágenes*, y en acuerdo con los trabajos de Aurora Fernández Polanco, Mieke Bal, Ernst van Alphen, Therese Kaufman y Simon Sheik, entre otros.

⁴ These assertions follow my research line concerning the issue of *thinking with images* and in accordance with the works of Aurora Fernández Polanco, Mieke Bal, Ernst van Alphen, Therese Kaufman and Simon Sheik, among others.

tanto en sus materiales como en sus figuraciones. Cada personaje está retratado –aunque por diferentes manos– con amoroso cuidado, en busca de alcanzar, con cada uno de los detalles que lo identifican, algo del ideal al que responde. Dentro de esta serie exquisita, videos como *El maquillaje*, de Oscar Bony, ponen rápidamente en cuestión ese paradigma que transitó varios siglos, y, a su vez, también el concepto de tiempo que reside en su base. Como con Bony, en el resto de las situaciones creadas a lo largo de este ensayo pensado con imágenes, otros paradigmas de belleza, otros modos de representación y varias tradiciones culturales entran en colisión en cada espacio, rearmando o desarmando la costumbre en el encuentro de lo diverso, instalando un alerta sobre el *modo de ver*, objetivándolo en el extrañamiento y proponiendo otras narrativas desde la heterogeneidad. Algo que se ensaya a continuación en este modo de escritura que da continuidad al capítulo, realizado a manera de *collage*, entre imágenes y textos, a lo que se suma la inclusión de algunas otras voces invitadas, a manera de *zoom*, al final.

by Oscar Bony challenge that paradigm that goes back centuries, and question the concept of time on which it is based. As happens with Bony, in all the other situations created throughout this project, other paradigms of beauty, other modes of representation and various cultural traditions confront each other in every space, rearranging and disarranging the everyday in their encounter with the unexpected, warning about *ways of seeing*, substantiating it through estrangement and suggesting other narratives on the basis of heterogeneity. Such is the attempt made in the ensuing writings, drafted amidst images and short texts, together with other guest voices in a zoom-like fashion.

**David Teniers el Joven
(1610-1690)**

*La visita del Archiduque Leopoldo Guillermo a su gabinete,
acompañado de David Teniers el Joven, 1651-1653*
Óleo sobre lienzo, 97,6 cm x 113,8 cm
Col. MLG



Todo gesto de apropiación o de consumo es también un gesto de distinción. Ésta es una de las maneras posibles de acercarse a la imagen de quien colecciona. Resta analizar la forma en que cada coleccionista elige distinguirse. Quizás la obra de Teniers que integra la colección de Lázaro Galdiano ilustra de alguna manera el repertorio que él aspiró a reunir, profusamente habitado por iconografía religiosa, retratos, paisajes y algunas alegorías del mundo clásico. Si es posible imaginar la identidad

Every gesture of appropriation or consumption is also one of distinction. This is a possible way to recognize the image of the collector, though the specific distinctive features each collector chooses still have to be analyzed. The work by Teniers in the Lázaro Galdiano Collection sheds light on the repertoire that he sought to gather, profusely populated with religious iconography, portraits, landscapes and some allegories from the classical world. If a resemblance between this *Gabinete*

Mariano Sardón
(1968)

200 miradas sobre Marlise y Aníbal,
de la serie *Morfologías de la mirada*, 2013
Video, 40 min



entre este *Gabinete del Archiduque* y el de Lázaro, podemos jugar con la idea de pensar alguna identificación entre la elección de un tipo de retrato desmaterializado, que se arma y rearma una y otra vez, y cierta dimensión dinámica, fugaz, del tiempo contemporáneo, que se expresa no solo en este diptico que retrata a los Jozami, sino también en la elección de desarrollar una extensa zona de esta colección dedicada a imágenes inmateriales como son los videos.

del Archiduque (The Archduke's Cabinet) and Lázaro's can be conceived, it is then possible to toy with the idea of some identification between the choice of a dematerialized type of portrait that comes together once and again, and a certain dynamic, transient dimension of contemporary time. The latter is conveyed not only in the diptych that portrays the Jozamis, but also in the decision to devote a substantial part of this collection to immaterial images such as videos.

Alonso Sánchez Coello
(1531-1588)

Ana de Austria, 1571
Óleo sobre lienzo, 129 x 97 cm
Col. MLG



Oscar Bony
(1941-2002)

El maquillaje, de la serie *Fuera de las formas del cine*, 1965-1966
cortometraje, versión digital, 4 min 44 s, loop



A diferencia de los retratos fugitivos de Mariano Sardón, el de Ana de Austria es, bajo el pincel de Sánchez Coello, un personaje congelado, destinado a exhibir su dignidad real no solo a través de la riqueza de los paños y pedrerías que la visten, sino también en su hieratismo, el gesto sobrio de su rostro, la blancura de su piel. El tiempo parece detenido en esta figura tanto como en el resto de las que la acompañan. Disruptivamente, el video de Oscar Bony, *imagen-luz*, inmaterial, sitúa otra dimensión de la belleza en la obstinación de un personaje anónimo que se maquilla y desmaquilla violentando la narrativa de un tiempo lineal.

Unlike Mariano Sardón's fugitive portraits, Anna of Austria's by Sánchez Coello is a frozen figure meant to reveal her royal dignity, not only through the richness of her drapery and jewelry, but also through her inscrutable and stern countenance as well as the whiteness of her complexion. Time seems to stand still both in this image and those around it. Conversely, Oscar Bony's video—image-light, immaterial—finds another dimension of beauty in the stubbornness of an anonymous character that puts on and removes makeup thus violating the narrative of a linear time.

Leandro Erlich
(1973)

Cadres dorés, 2008
Instalación, 200 x 170 x 300 cm



La belleza, pretexto de la sala y, de diferentes modos, de ambas colecciones, se presenta no solo de manera más o menos literal y como atributo de lo femenino, sino que es también aquí una propiedad ligada al arte. Los artificios de la representación forman parte de los recursos para la conquista de las formas. La obra de Leandro Erlich, en su instalación de espejos enfrentados, burla las certezas de la mirada, esa misma que se regodeó con los encajes de las pinturas o las filigranas talladas en el cristal o los metales de los objetos allí agrupados. De diversas maneras, la mirada se encuentra puesta en cuestión con las presencias propuestas con la morfología de la mirada, el ensayo de Sardón y los *Cadres dorés* de Erlich.



Beauty, which is the pretext of this room and, to some extent, of both collections, is featured not only in a rather literal way and as a female attribute, but also as a condition of art. The representation devices are some of the resources for conquering forms. Leandro Erlich's installation of opposing mirrors mocks the certainties of the eyes, those which rejoiced at the lace in the paintings, the filigree carved in crystal or the metal of the objects therein gathered. In different ways, vision is thus challenged by the morphology of eyesight, Sardón's project and Erlich's *Cadres dorés*.

Escuela española

Busto relicario de santa, 1501-1550
Madera policromada estofada, altura 51 cm
Col. MLG



La representación femenina y las mujeres artistas implicadas en esa labor son algunos de los temas que recorren las próximas páginas. Sofonisba Anguissola, artista italiana que llegó a Madrid en 1559 como pintora de Felipe II, es quien retrata a esta *Dama joven* con toda la suntuosidad de su clase, aunque con escasa idealización, si se observa la severa mirada que arroja sobre el espectador. El cuerpo de la mujer no solo representa

The following pages address the topic of female representation by female artists. Sofonisba Anguissola, an Italian artist who went to Madrid in 1559 as Philip II's painter, portrayed this young lady with all the sumptuousness of her class, albeit with little idealization considering the stern glance she casts at the spectator. The female body not only represents certain social dignity, as is the case of these portraits, but it also plays

Sofonisba Anguissola
(atribuido)
(hacia 1532-1625)

Retrato de dama joven, 1560
Óleo sobre lienzo, 106 x 67,5 cm
Col. MLG



cierta dignidad social, como en estos retratos; ocupa también un sitio clave dentro de la iconografía religiosa –vírgenes, santas, lloronas, pecadoras–. Asimismo, la representación de la imagen femenina aparece como portadora de una condición parojoal según la cual su vulnerabilidad es a la vez su fortaleza. En este sentido, los bustos relicarios, piezas de una belleza idealizada, están destinados a albergar en su interior un objeto sagrado.

a key part in religious iconography—virgins, saints, mourners, sinners. Likewise, the representation of the female image bears a paradoxical feature whereby its vulnerability is also its strength. Thus, the reliquary busts with their idealized beauty are meant to hold a sacred object inside.

**Ana Mendieta
(1948-1985)**

De la serie *Rastros coporales*, 1981
Fotografías, 65 x 48 cm cada una



La imagen de la mujer aparece delineada por la mirada masculina. Las artistas son poco frecuentes hasta llegar al siglo XX. Entre ellas, y en debate con las representaciones canónicas, dando voz a numerosos aspectos silenciados y ensayando otras visiones del cuerpo, desde una política de la representación, Ana Mendieta y Regina José Galindo: dos artistas que militan desde la práctica estética y con su propio cuerpo.

Alud, de Galindo, registra una performance realizada en 2011 en Tesalónica donde la artista se exhibe desnuda en una mesa metálica, cubierta de lodo. El agua corre a su alrededor. El público asiste, absorto, y se comienza a revelar, limpiándolo

The female image is outlined by the male vision. Until the 20th century, there were few female artists. Ana Mendieta and Regina José Galindo challenged the canonic representations voicing various muffled aspects and developing other corporal representation practices. They did so through their esthetic activism which also involved their own bodies.

Galindo's *Alud* (Landslide) depicts a performance in Thessaloniki in 2011 where the artist's naked body covered with mud lies on a metal table. Water runs beside her. The spectators stand in awe as the body underneath the mud, being washed with water, starts to reveal itself. Helpless and vulnerable, the



con agua, el cuerpo que yace bajo el lodo. El cuerpo, como soporte de esta y otras acciones de la artista, se presenta aquí inmóvil, indefenso, vulnerable.

Entre tanto, las fotos de Ana Mendieta la muestran sangrante, como víctima de algún hecho de violencia, inerme y desafiante a la vez.

Ambas artistas trabajan en los bordes entre el arte de acción, la performance y la recuperación de la dimensión simbólica de antiguos rituales, actualizándolos en términos estéticos e histórico-políticos evidentes.

body, which supports this and other initiatives of the artist, appears here at rest.

On the other hand, in her photographs, Ana Mendieta is bleeding, defenseless and at the same time defiant, as though she were a victim of a violent act.

Both artists work on the fringe between action art, performance and the recovery of the symbolic dimension of ancient rituals by updating them in clear aesthetic, historical and political terms.

Juan Carreño de Miranda
(1614-1685)

Retrato de Doña Inés de Zúñiga, Condesa de Monterrey, 1660-1670

Óleo sobre lienzo, 199 x 155 cm

Col. MLG



La piel femenina, las telas y las tramas se confunden en su erotismo: oculto y contenido en la obra de Carreño, sobreexpuesto y violento en la de Marcaccio. En ambos, la mirada masculina elige los medios para la representación del cuerpo femenino. Las pinceladas ligeras, la gestualidad y la selección de los materiales buscan manipular la tensión entre presentación y representación.

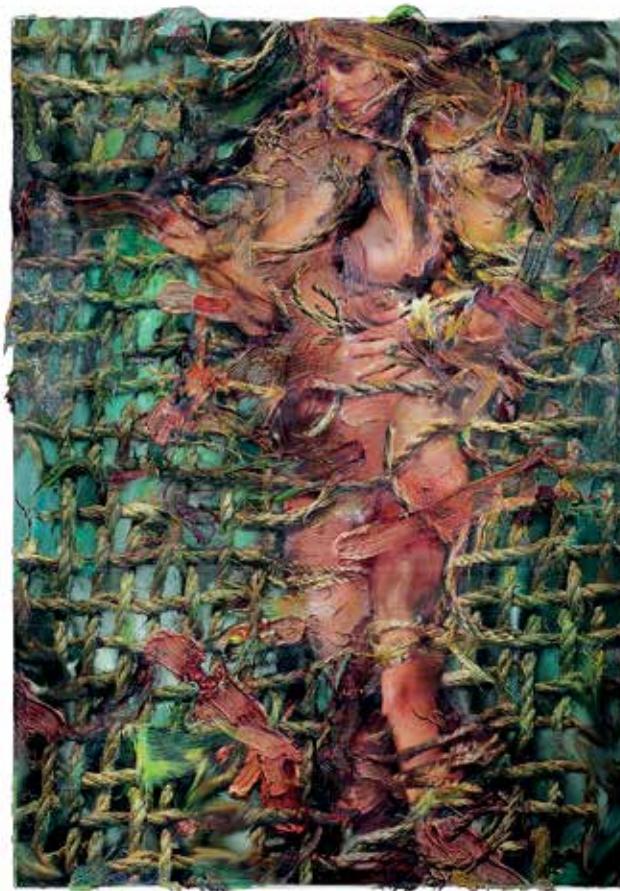
En el retrato, la sensualidad del óleo que acaricia en distintos grados de dilución la superficie de la tela revela, con

The eroticism of the female skin, fabrics and weaves appears hidden and restrained in Carreño's work, and overexposed and violent in Marcaccio's. The male vision in both works selects the media for the representation of the female body. The gentle brushstrokes, the gestures and the choice of materials aim to manipulate the tension between presentation and representation.

In the portrait, the sensuality of the oil caressing the surface of the canvass in different concentrations reveals

Fabián Marcaccio
(1963)

Ground Arrangement #2, 2009
Tintas pigmentadas, óleo y silicona sobre tela, 194 x 133 cm



la superposición de cada capa, aspectos de la retratada. Sin embargo, no se priva de reponer cierto nerviosismo al irrumpir en la descripción verista de la piel –o el paño que la cubre– con un acento matérico de pincelada evidente, violando el ilusionismo creado. En el desnudo, la sensualidad del cuerpo fotografiado que yace en la base del cuadro aparece violentada por la brutalidad con la que se impone la resina coloreada sobre la superficie, presentando una trama de cuerdas que cubren y descubren a la vez a la mujer exuberante que mira de reojo al espectador.

diverse aspects of the subject by means of overlapping layers. Certain unrest is nonetheless maintained through the realistic depiction of the skin or the cloth that covers it with an ostensible material brushstroke that disrupts illusion. In the nude painting, the sensuality of the photographed body lying at the bottom of the picture is brutally abused by the colored resin imposed on the surface. All over the painting, a mesh of ropes covers and uncovers the exuberant woman who steals a glance at the spectator.

Luis de Madrazo y Kuntz
(1825-1897)

La Marquesita de Roncali, 1858
Óleo sobre lienzo
80 x 65,5 cm
Col. MLG



Agustín Esteve
(1753-1820)

Niño del cordero, 1817
Óleo sobre lienzo
125,2 x 96,3 cm
Col. MLG



Fernando y Humberto
Campana
(1961) (1953)

Banquete, 2002
Silla con muñecos de peluche, 95 x 140 x 110 cm aprox.

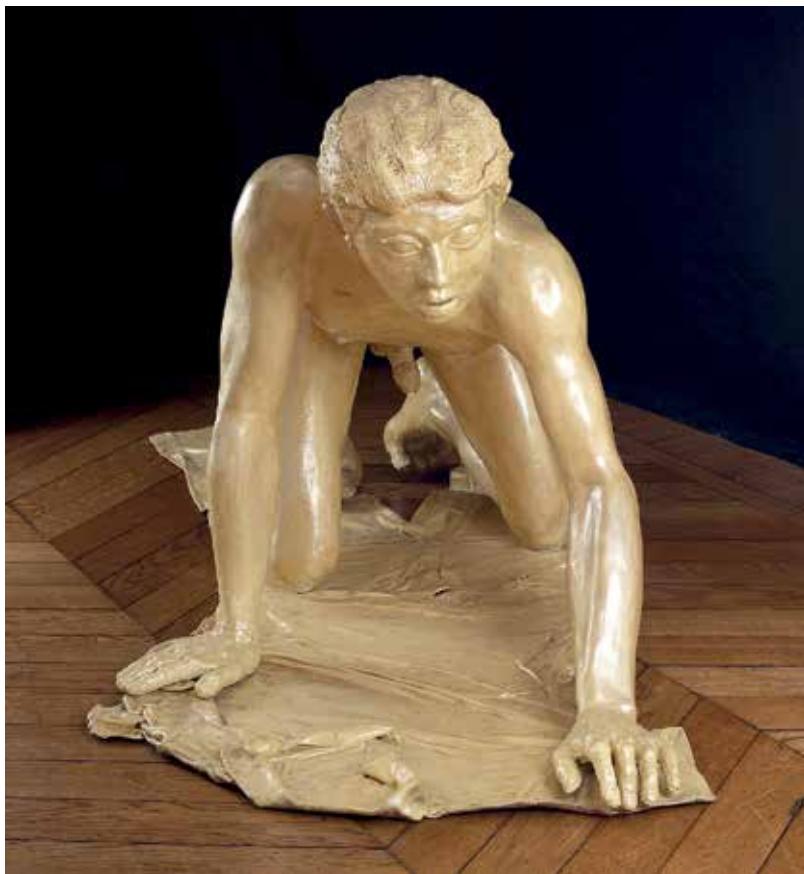


Niños que parecen adultos, adultos que juegan como niños: aquí la presencia del sillón con peluches de los hermanos Campana señala el lugar de la infancia tanto en el presente como en el pasado. La pequeña marquesita retratada por Madrazo, el gran maestro español del siglo XIX, está en realidad disfrazada con el uniforme del único empleo femenino que admitía el ejército isabelino: el de las populares cantineras, que asistían a los soldados tanto en el campo de batalla como en los desfiles y paradas. Entre tanto, el niño que presenta Esteve, colaborador de Goya y retratista también, retoma la iconografía del *Buen Pastor*, de Murillo.

Children that look like adults, adults who play like children: the Campana brothers' teddy bear armchair is an indication of childhood both in the present and in the past. The young marquise portrayed by Madrazo, the great Spanish master of the 19th century, was dressed up in the costume of the only female position permitted by the Elizabethan army, that of the popular barmaids that attended to soldiers in battlefields and parades. In turn, the boy presented by Esteve, who was Goya's assistant and a portraitist himself, revisits Murillo's iconography in *El Buen Pastor* (*The Good Shepherd*).



Ante todo cuidá la ropa (y que Dios te cuide el culo), 1993
Resina epoxi y esmalte de uñas nacarado, 70 x 50 x 130 cm



El retrato ha sido uno de los motores de la pintura a lo largo de los siglos y se presenta como uno de los temas recurrentes dentro de la colección de Lázaro Galdiano. Asimismo, el retrato, pero más particularmente la figura humana, es una condición sine qua non de la colección de fotografía y videoarte de los Jozami. Más allá de quién sea el retratado, siempre esa imagen lleva algo de su creador. La severa austeridad de Velázquez y de su entorno sociocultural está impresa en la superficie y en el gesto de la pequeña *Cabeza de muchacha*.

Whereas portraits—one of the driving forces of painting throughout the centuries—are recurrent topics in Lázaro Galdiano's collection, they are a sine qua non condition of the Jozamis' collection of photography and video art, particularly those of the human figure. Regardless of the portrait, the image always bears the sign of its creator. The stern austerity in Velázquez and his sociocultural context is imprinted on the surface and the gesture of his *Cabeza de muchacha* (Head of a Young Woman).

**Diego Rodríguez de Silva
y Velázquez
(1599-1660)**

Cabeza de muchacha, 1620-1624
Óleo sobre lienzo. 25 x 18 cm
Col. MLG



El verismo abrumador con el que Pablo Suárez construye este personaje—de resina nacarada—incluye rasgos que lo acercan a la caricatura, y allí nos sitúa en los intersticios de una realidad contemporánea compleja donde lo superficial, “la pinta”, es lo que prima. El grotesco de Suárez tiene en sus entrañas la tradición del arte occidental. Así, Narciso, tanto como la escultura clásica, resuenan paródicamente en este personaje que busca un lugar en el mundo.

Pablo Suárez's overwhelming verism in the construction of this pearly resin character includes features that bring him closer to caricature. Such verism also places us in the interstices of a complex contemporary reality where superficiality—that is, appearance—prevails. The grotesque in Suárez carries within it the tradition of Western art. Thus, Narcissus, as well as classical sculpture, reverberates parodically in this figure's search of a place in the world.

Annemarie Heinrich
(1912-2005)

Autorretrato con Úrsula, 1938
Gelatina de plata sobre papel, 49,5 x 59,5 cm



Gesto afirmativo, el autorretrato se presenta en la historia de la pintura primero como marca que señala la presencia del artista dentro de una obra mayor, para convertirse luego en una zona específica del género retrato. También es un espacio para el ejercicio y la exploración; es hacerse objeto de observación llegando a desnaturalizarse. En la fotografía, podría encontrarse en los autorretratos esa misma búsqueda de afirmación del lugar del autor y de su obra, dentro del universo de las artes visuales. En este sentido, las fotografías de estas dos alemanas

The self-portrait, an assertive gesture, first appears in the history of painting as a mark of the artist's presence within a greater work, and then becomes a specific space of the portrait genre. It is also the realm of trial and exploration, where it becomes an object of observation to the point of distortion. Within the universe of visual arts, photographic self-portraits also seek to assert the role of the author and his work. In this respect, the photographs of these two German women exiled in Buenos Aires in the 1930s integrate this research project

Grete Stern
(1904-1999)

Composición, autorretrato, 1943
Gelatina de plata sobre papel, 24 x 30 cm



exiliadas en Buenos Aires a partir de los años 30 se ubican exactamente en el sitio de la investigación, en procura de hallar –parafraseando a Coppola, y él, a su vez, a Walter Peterhans, el maestro de todos ellos en la Bauhaus– la *capacidad fotogénica del objeto*, haciendo de sus propios rostros uno más.

Alteraciones anamórficas, fragmentación del cuerpo, representaciones referidas a través de espejos son algunas de las operaciones presentes en estas piezas que revisan desde la mirada moderna este género histórico.

in the pursuit, through the use of their own faces, of the *photogenic capacity of the object*, as stated by Coppola and Walter Peterhans, the Bauhaus master.

Anamorphic alterations, corporal fragmentations and representations through mirrors are some of the operations in these works that revisit this historical genre from a modern standpoint.

Maestro de la Santa Sangre
(activo ca. 1510)

El Descendimiento, 1501-1600
Óleo sobre tabla, 102 x 64 x 10,5 cm
Col. MLG



Monumento, memoria, conmemoración son términos que frecuentemente aparecen asociados. Christian Boltanski elige ese espacio conceptual para nombrar esta obra de 1987 que integra una serie que, bajo la denominación genérica de monumento, recuerda a seres anónimos. Son como retablos que, en su sencillez material y sobriedad compositiva, se imponen, auráticos, incitando al recogimiento. Un retablo laico situado aquí entre algunos de los numerosos retablos religiosos que habitan la colección española.

Como explorando una nueva respuesta a la pregunta adorniana acerca de si es posible la poesía después de

Monuments, memory and commemoration are frequently related terms. Christian Boltanski chooses that conceptual space to call this 1987 work that forms part of a series which, under the generic name "monument", evokes anonymous people. They look like altarpieces whose material simplicity along with the sobriety of their composition prevail and auratically call for withdrawal. This lay altarpiece appears amidst the numerous religious altarpieces of the Spanish collection.

In an attempt to respond to Adorno's question about whether poetry is possible after Auschwitz and as way

Christian Boltanski
(1944)

Monument, 1987
27 fotos, 9 lámparas, cables, 150 x 120 cm



Auschwitz, como ofreciendo una respuesta *ante el dolor de los demás*, Boltanski construye este monumento con elementos cotidianos y rescatando la imagen de algún archivo abandonado, para no olvidar, para palpar los límites de la dimensión humana.

La relación arte y vida forma parte de la demanda que motoriza la obra de Boltanski, y es en este encuentro con un humanismo contemporáneo donde se ubica la voluntad coleccionadora de Jozami al elegir este trabajo del artista francés.

to redress *the grief of the others*, Boltanski uses everyday elements and the image of an abandoned archive to build this monument. He does so to avoid oblivion, to fathom the boundaries of the human dimension.

The relationship between art and life forms part of the petition that sustains Boltanski's work. In this encounter with contemporary humanism lies Jozami's collector's will when choosing this work by the French artist.



La iconografía religiosa es dominante en la Colección Lázaro Galdiano, una muestra del perfil de su museo imaginario, de su vocación por homologar las colecciones reales. Este tipo de imágenes son, además, las que se han fijado en la memoria visual de Occidente como referentes de actitudes, poses, ademanes que resuenan incluso hoy día en representaciones contemporáneas. Así, *La visitación de la Virgen a Santa Isabel*, una tabla de escuela castellana de la segunda mitad del siglo XV, dialoga con otra visitación, la que plasma el video

Religious iconography predominates in Lázaro Galdiano's collection, which reflects the nature of his imaginary museum and his vocation to endorse the real ones. Furthermore, this type of images is fixed in the visual memory of the Western world as references of attitudes, postures and gestures that are present even in contemporary representations. Thus, *La visitación de la Virgen a Santa Isabel* (The Visitation of the Blessed Virgin Mary to Saint Elizabeth), a tableau of the Castilian school of the second half of the 15th century, meets

Ana Gallardo
(1958)

Estela 1946/2011, 2012
Video, 6 min 15 s



de Ana Gallardo que registra sus visitas a una anciana prostituta en procura de recuperar su historia. El encuentro se condensa, en una y otra imagen, en el gesto amoroso de tomarse las manos; no obstante, la paradoja no tarda en aparecer, ya que la anciana a la que visita Gallardo ha transitado una vida diametralmente opuesta a la historia de Santa Isabel, madre de Juan Bautista, que siendo estéril pudo, sin embargo, dar a luz (Lucas 1:5) en virtud de la visita del arcángel Gabriel, igual que en el caso de María.

with another visitation, the one in Ana Gallardo's video, which illustrates her visits to an old prostitute, seeking to recover her history. This encounter takes shape in either image through the loving gesture of holding hands. Yet, the paradox soon appears, as the life of the elderly woman who Gallardo visits is diametrically different from Saint Elizabeth's, John the Baptist's mother, who, being infertile, was still able to give birth (Luke 1:5) after the visit of Archangel Gabriel, just as had happened with Mary.

Maestro de Astorga

Desembarco del cuerpo de Santiago Apóstol, 1501-1525

Óleo sobre tabla, 90 x 77,5 cm

Col. MLG



Una serie de modos de representación aparecen como huellas del pasado en las imágenes del presente. Las gestualidades y poses de los cuerpos asumen modos que van repitiéndose para convertirse en las formas de figuración de lo humano, lo que Aby Warburg llamó *Pathosformel*. Así como, en la iconografía de la *visitación*, el gesto del encuentro está cristalizado en las manos de ambas mujeres –en la imagen religiosa tanto como en el video de Ana Gallardo–, en la figura del hombre muerto

A set of representation modes appears as footprints of the past in today's images. The gestures and postures of the bodies adopt forms that repeat themselves and become human figuration modalities, which Aby Warburg called *Pathosformel*. Just like in the iconography of the *visitation*, the gesture of the encounter is materialized in the hands of these women, both in the religious image and in Ana Gallardo's video. The same mode appears once and again in the image

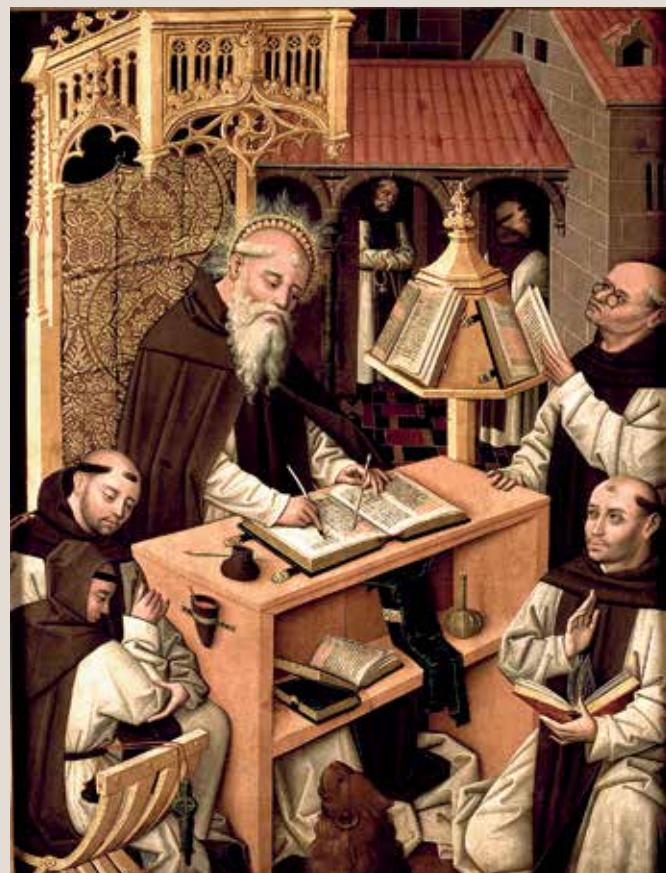
Adrián Villar Rojas
(1980)

Sick of Goodbyes, 2012
Aerografía sobre capó de auto, 107 x 125 x 8 cm



un mismo modo reaparece tanto en piezas religiosas como en trabajos como el de Adrián Villar Rojas, *Sick of Goodbyes*. Pintada sobre el capó de un viejo auto, una ruina contemporánea, la escena de Villar Rojas comparte la tradición clásica de la representación del hombre muerto y, a su vez, inventa un mito con resonancias amerindias, en donde resuena una especie de memoria del futuro propia de mundos inventados en la literatura del cómic.

of the dead man, in religious pieces as well as in Adrián Villar Rojas's *Sick of Goodbyes*. Painted on the hood of an old car, a contemporary ruin, Villar Rojas's scene shares the classical tradition of the dead man's representation while inventing a myth with Amerindian reverberation filled with some sort of future memories such as those found in the worlds invented by comics.



Lectura, escritura y crítica sociocultural son términos que aparecen asociados en numerosas ocasiones. La historia de San Jerónimo, uno de los doctores de la Iglesia, de algún modo transita estos prejuicios ligados al conocimiento —y sus “desviaciones”— y al poder que éste podría generar tanto en las historias individuales como en las colectivas.

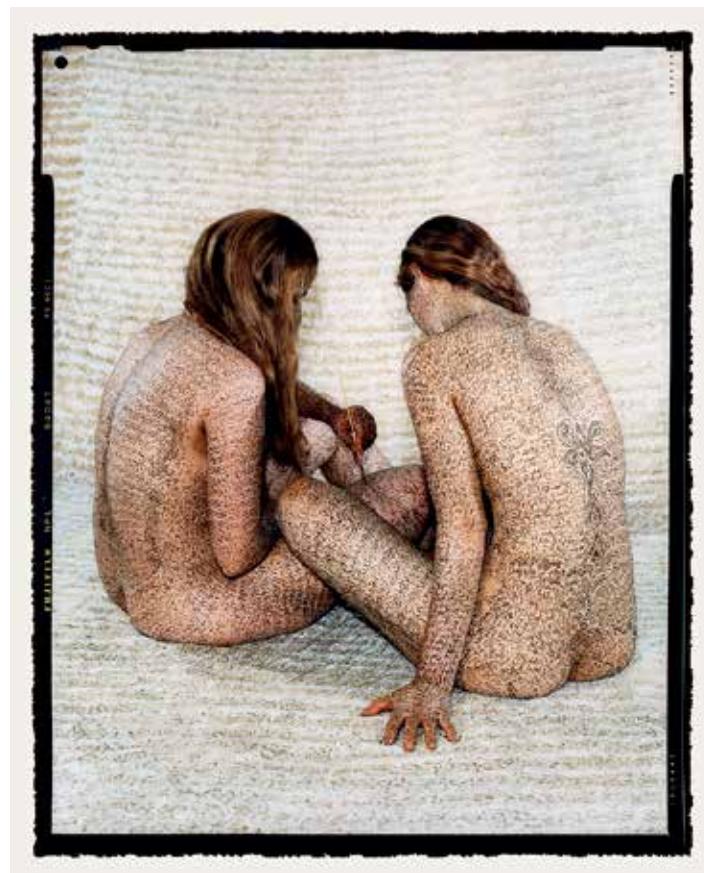
Lalla Essaydi, artista marroquí que vive en Nueva York, se sirve de la escritura, más concretamente de la caligrafía

The concepts of reading, writing and sociocultural criticism appear together on numerous occasions. The history of Saint Jerome, one of the Doctors of the Catholic Church, reflects the “deviations” and prejudices of knowledge, and the power it could generate both in individual and collective accounts.

Lalla Essaydi, a Moroccan artist who lives in New York, uses writing, namely, the Arabic calligraphy that travels the female bodies—either covered with drapery or naked—to grant them

Lalla Essaydi
(1956)

Converging Territories # 17, 2004
Fotografía color montada sobre aluminio, 104 x 85 cm



árabiga, que recorre los cuerpos femeninos, unas veces cubiertos por paños, otras desnudos, en busca de darles visibilidad. Estas fotografías se alimentan de su memoria de infancia y juventud. Essaydi toma en sus manos la iconografía orientalista construida desde el mundo occidental dando a luz cuerpos que muestran y ocultan a la vez su propia historia, lo que les asigna una inquietante belleza puesta al servicio de una imagen crítica, que denuncia la opresión de la mujer en el mundo islámico.

visibility. These photographs feed on memories of childhood and youth. Essaydi makes use of the Orientalist iconography built in the Western world thus revealing bodies that show and hide their own history. This provides them with a restless beauty at the service of a critical image that denounces the oppression of women in the Islamic world.

Francisco de Zurbarán
(1598-1664)

La Virgen de la Merced, 1640-1658
Óleo sobre lienzo, 107 x 80 cm
Col. MLG



Amanda y *La Virgen de la Merced*; López y Zurbarán; Buenos Aires, 2005, y Sevilla a mediados del siglo XVII: dos universos visuales distantes que comparten, sin embargo, algunas claves culturales. La historia, una vez más, ofrece posibles y eficaces respuestas, pero este ensayo intenta volver a interrogarla, y allí la pregunta: ¿en qué medida esta fotografía de una mujer de rasgos indígenas, virtualmente sacralizada por haber sido tocada por la iconografía religiosa, presupone una apropiación que no solo interpela el presente?

Amanda (López, Buenos Aires, 2005) and *La Virgen de la Merced* (The Blessed Virgin Mary of Mercy, Zurbarán, Sevilla, mid-17th century). These two visual universes, albeit distant, share some cultural features. Once again, history provides possible and effective answers, but this project aims to reinterpret it, and hence the question: to what extent does the photograph of this Indian-looking woman, who has been virtually consecrated by religious iconography, entail an appropriation challenging the present and also the past?

Marcos López
(1958)

Amanda, 2005
Fotografía (retocada a mano), 110 x 110 cm



“Siempre tomo el estereotipo, el color local, lo autóctono, la obviedad, la reflexión sociopolítica llevada a la imagen y la sensación de apropiarme de América desde el Sur, sin pedir permiso”, afirma López. *Amanda*, de la serie *Sub-realismo criollo*, ofrece una imagen ambigua dada por este “collage real”. El binomio santa-mártir se actualiza en la mirada desafiante de la mujer, que por un instante abandona la sacralidad y se ubica en la crudeza del mundo real.

López says, “I always use stereotypes, local color, the indigenous, the obvious, sociopolitical reflection applied to the image, and the feeling of taking America from the south without asking for permission.” *Amanda*, from the *Sub-realismo criollo* series (Creole Sub-realism) presents an ambiguous image in this real collage. The pair saint-martyr is brought to the present by the defiant glance of this woman who momentarily leaves sacredness for the harshness of the real world.

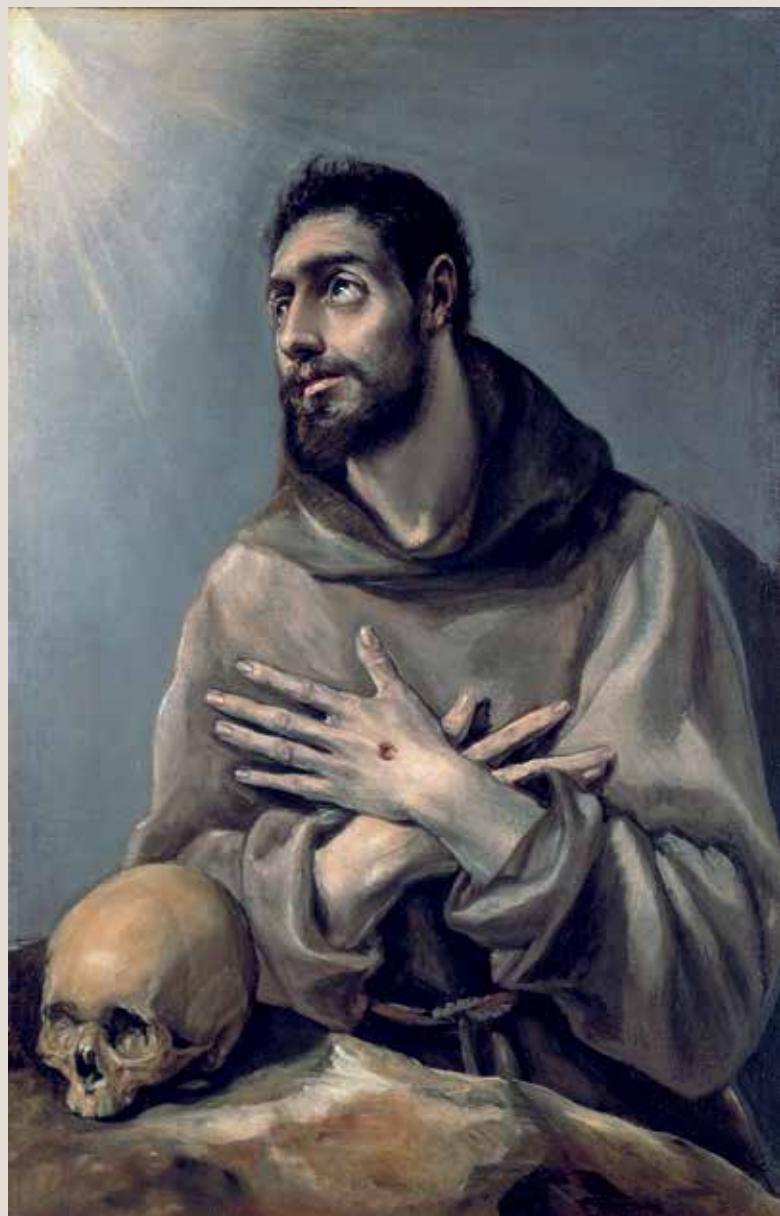


"Miramos absortos nuestro paisaje, seres casi sin forma, impávidas presencias sin alma, sin raíces, sin sustentos de la tierra, clones de la nada". Así definía Grippo los *Anónimos* aislados en sus cofres de vidrio, prefiguraciones del hombre contemporáneo. En ellos habita la paradoja entre el cuidado artesanal que los singulariza y la resistencia, sin embargo, a toda sacraildad. Son como pequeños mementos, testigos mudos de la crisis de esta modernidad tardía. Su silenciosa presencia entre las imágenes religiosas las cuestiona.

"We behold our landscape in awe, barely shaped beings, undaunted soulless presences, without roots or bonds to the earth, clones of nothingness." Such was Grippo's definition of the *Anónimos* (Anonymous) isolated in their glass chests as prefigurations of the contemporary man. They are inhabited by the paradox between their distinctive artisanal care and the resistance to any form of sacredness. They are like brief memento, silent witnesses to the crisis of this late modernity. The religious images are thus questioned by their quiet presence.

El Greco
(1541-1614)

San Francisco en éxtasis, 1577-1580
Óleo sobre lienzo, 89 x 57 cm
Col. MLG



**Francisco de Goya y Lucientes
(1746-1828)**

El aquelarre, 1797-1798
Óleo sobre lienzo
43 x 30 cm
Col. MLG

El conjuro o Las brujas, 1797-1798
Óleo sobre lienzo
43 x 30 cm
Col. MLG



La proximidad visual entre imágenes no siempre es correlativa con la proximidad conceptual; tal el caso de las obras de Goya y Dias & Riedweg que aquí se confrontan.

La tensión entre el mundo popular y la cultura moderna ronda de distintas maneras estas imágenes. Goya, animado por el espíritu de la Ilustración, retrata con ironía las prácticas mágico-supersticiosas de su tiempo en busca de su superación. D&R retomaron, para la *documenta 12*, el libro del viajero alemán Hans Staden, quien, a fines del siglo XVI, narró, bajo el título de *Historia verdadera*, la vida de los tupinambás, que ilustró De Bry. La violencia descrita por el alemán entre los

The visual proximity of images is not always synonymous with conceptual proximity, as happens with the works of Goya and Dias & Riedweg herein paired up.

The tension between the popular world and modern culture lingers in these images in different ways. Goya, influenced by the spirit of the Enlightenment, ironically portrays the magical/superstitious practices of his time in order to overcome them. In *documenta 12*, D&R returned to the book of the German traveler Hans Staden, who, in the late 16th century, made an account of the life of the Tupinambás, entitled *A True Story* and illustrated by De Bry. The violence

Maurício Dias &
Walter Riedweg
(1964) (1955)

Funk Staden. Xylogravuras, 2008
C-print, 135 x 160 cm



tupís justificaría una violencia equivalente para concretar su dominación.

En un gesto político, D&R actualizan aquel relato, reanimando sus imágenes con los elementos de la cultura *funk* de las favelas de Río, para mostrar ante esa Europa que renegó de los rituales populares –propios y ajenos– las persistencias necesarias de una antropofagia que revela aspectos de realidades que no se quieren ver. Desde esta perspectiva, es posible además ensayar un análisis poscolonial del alcance de los procesos ilustrados.

among the Tupis described by the German traveler might justify their violent conquest.

As a political gesture, D&R update this account and recreate its images by combining them with *Funk* culture elements from the shantytowns (favelas) in Rio de Janeiro. The idea is to reveal the necessary persistence of a cannibalism that discloses disturbing realities to a Europe that rejected both its own and foreign popular rituals. From this perspective, it is also possible to attempt a postcolonial analysis of the reach of the processes illustrated in this work.

**Francisco de Goya y Lucientes
(1746-1828)**

*La seguridad de un reo
no exige tormento, 1859*
Aguafuerte sobre papel
Huella: 11,4 x 8,8 cm
Col. MLG

*Si es delincuente que
muera presto, 1859*
Aguafuerte sobre papel
Huella: 11,7 x 8,6 cm
Col. MLG



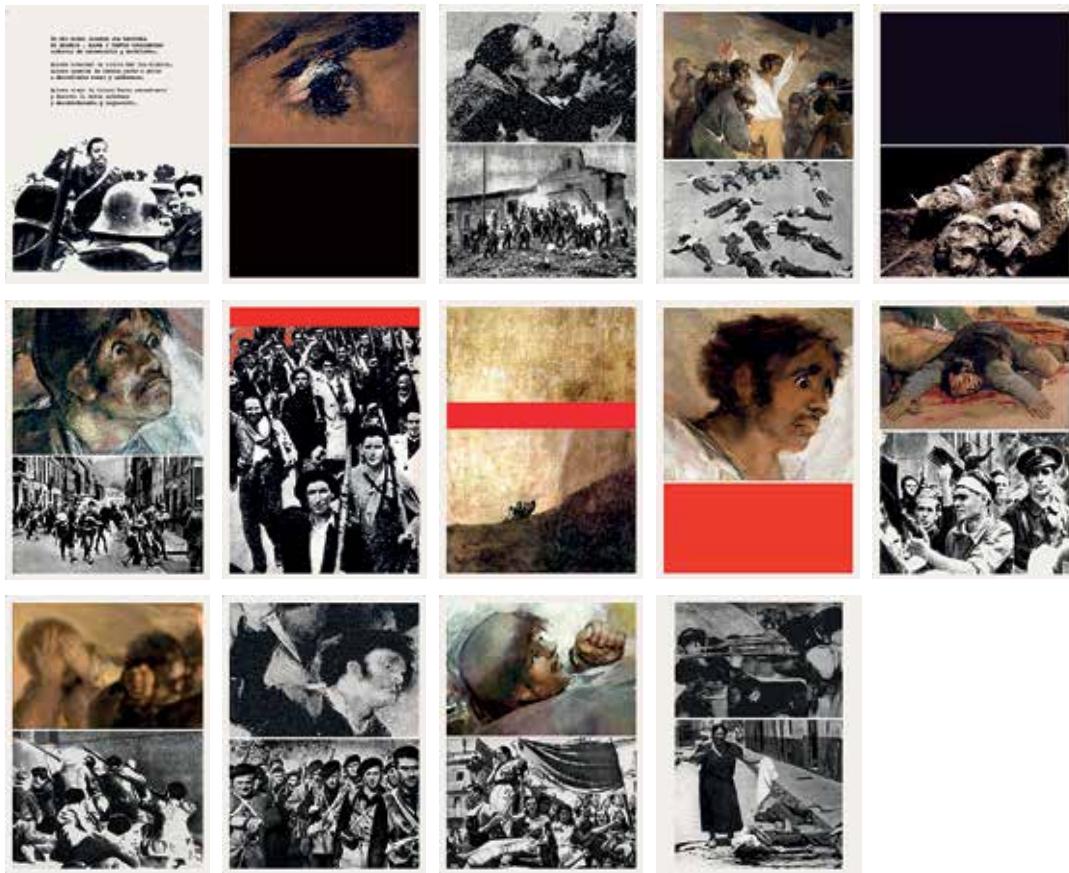
Las imágenes están allí, disponibles, latentes, a la espera de que alguien las reactive. Eso es lo que ocurrió, en tiempos de la Guerra Civil Española, con la serie de grabados que Goya produjo al calor de las urgencias de la Guerra de Independencia. Fue entonces cuando estas figuraciones atormentadas comenzaron a acompañar los textos de las publicaciones que denunciaban esos nuevos *desastres de la guerra* en plena década de 1930.

The images are there, available, latent, lying in wait for someone to reactivate them, as happened at the time of the Spanish Civil War with the series of etchings that Goya had made in the heat of the War of Independence. It was then that these tormented figurations began to illustrate the publications that denounced the atrocities of the war in the 1930s.

The artist and etcher Juan Carlos Romero has contrived an artistic production with a strong political intervention

Juan Carlos Romero
(1931)

Goya y la República 1936-1939, 2012
Impresión digital, 14 piezas de 36 x 26 cm cada una



A casi ochenta años del conflicto, Juan Carlos Romero, artista-grabador que ha desarrollado una obra de fuerte intervención política en distintas coyunturas, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y hasta hoy día, retoma a Goya y lo monta con las fotos de la Guerra Civil, desarrollando con esta operación una serie de nuevas imágenes, hechas de fragmentos yuxtapuestos, que recuperan algunas de las utopías ilustradas para nuestro presente.

at various junctures throughout the second half of the 20th century. Almost 80 years after the Spanish Civil War, Romero revisits Goya and, by superimposing photographs of the conflict, he creates a set of new images made up of juxtaposed fragments which bring some of the illustrated utopias back to our present.

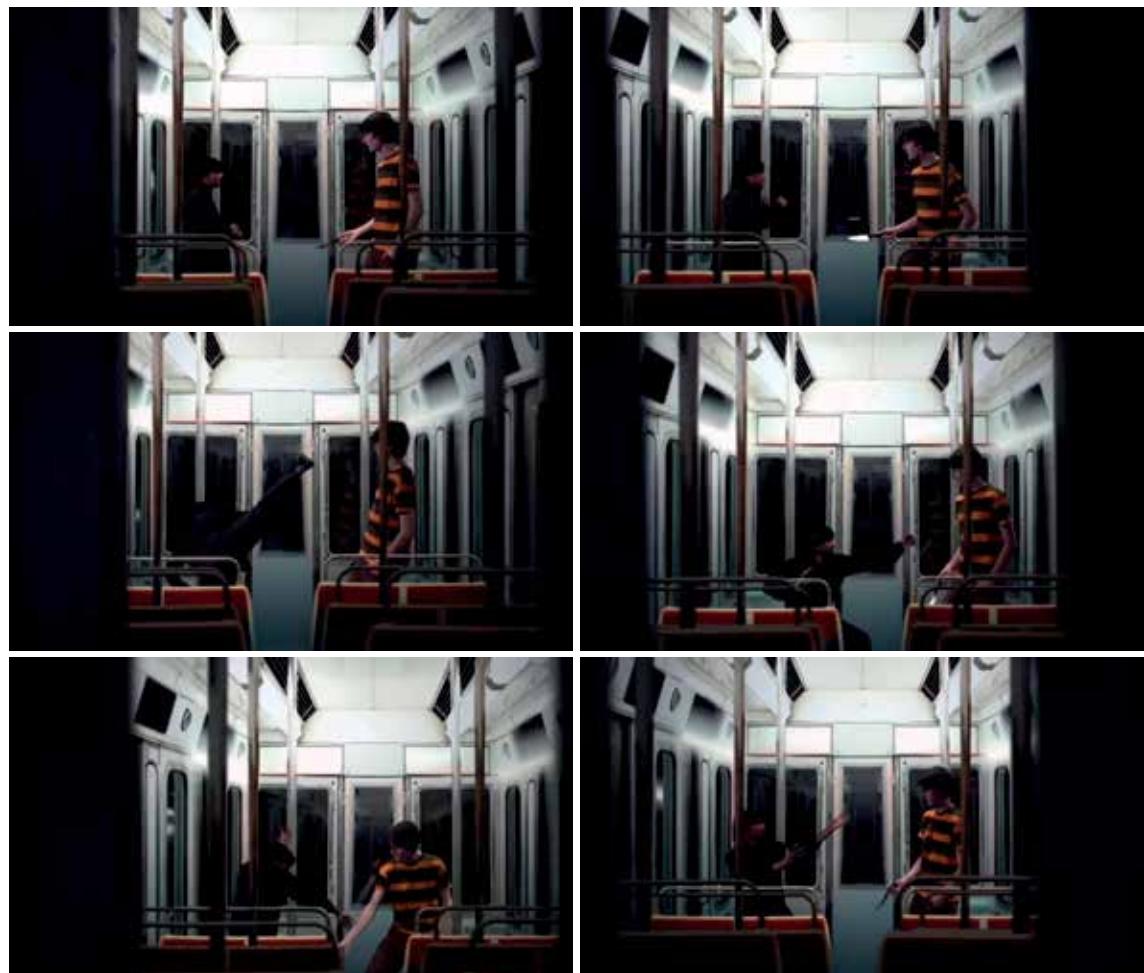
Eugenio Lucas Velázquez
(1817-1870)

Capea en un pueblo, 1861
Óleo sobre lienzo, 81 x 106,5 cm
Col. MLG



Arnaud Dezoteux
(1987)

Metro combat, 2010
Video, 2 min, loop



Bernardo López y Piquer
(1799-1874)

Los alabarderos José Díaz y Francisco Torán, 1842
Óleo sobre lienzo, 137 x 102 cm
Col. MLG



Animadas por la emergencia de los Estados nacionales, las historias románticas –en Europa y América– tendieron a centrar su relato en algunos líderes, padres fundadores de la patria y de la libertad. Estos héroes fueron retratados por pintores y escultores, se narraron sus vidas y hazañas, se acuñaron monedas, se los erigió en ejemplos a seguir.

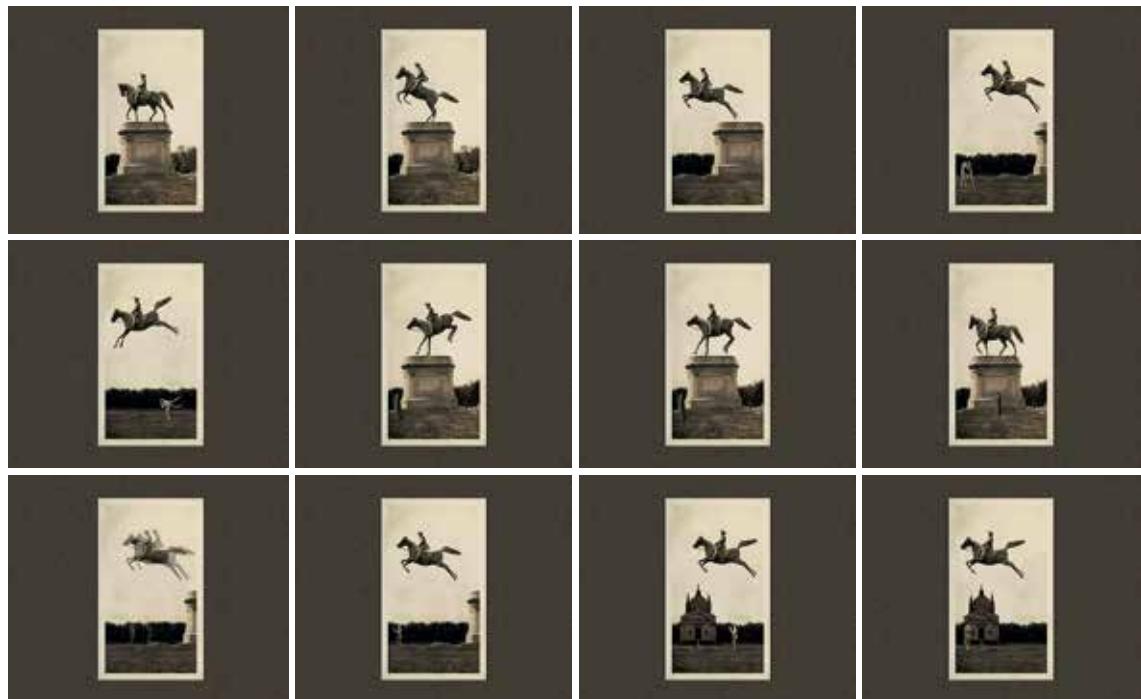
Ríos de tinta corrieron desde entonces, y otras historias iluminan hoy los procesos nacionales. En este contexto, el video de Alberto Lastreto replantea no solo aquellas historias pasadas, sino las más recientes de dictaduras represivas carentes de

Fueled by the rise of nation-states, romantic stories in Europe and America generally focused on certain leaders, the founding fathers of homelands and freedom. Those heroes, whose lives and deeds were narrated, were portrayed by painters and sculptors. Coins were minted with their images as they were turned into examples to follow.

Rivers of ink flowed ever since, and other stories now illuminate national processes. Within this context, the video by Alberto Lastreto reconsiders not only those past accounts but also the most recent ones about repressive dictatorships

Alberto Lastreto
(1951)

El prócer, 2008
Video, 3 min 51 s



cualquier viso de heroísmo. En el video, la imagen del prócer salta incansablemente de un pedestal a otro. Por detrás varían los paisajes, en los que se identifican horizontes europeos, orientales, americanos. Mientras el prócer no halla descanso en su rodeo por el mundo, Lastreto introduce la presencia de unos personajes femeninos, unas musas danzantes que atraviesan la escena. Ellas están recuperadas del trabajo de Edward Muybridge de 1830. Son la memoria del soporte; remiten a otro heroísmo, el del cine, y quizás, con él, el del arte.

without any trace of heroism. In the video, the image of the dignitary unceasingly jumps between pedestals. European, oriental and American landscapes can be identified as they alternate in the background. Whilst the dignitary restlessly wanders the world, Lastreto introduces female characters, some dancing muses crossing the scene. They are taken from the 1830 work by Edward Muybridge. They are the memory of the medium that take us to a different form of heroism, namely, that of the cinema and perhaps the one of art.

Orazio Samacchini
(1532-1577)

Bautismo de Cristo, 1551-1600
Óleo sobre lienzo, 137 x 102 cm
Col. MLG



El Museo Lázaro Galdiano tiene organizadas sus salas en relación con los distintos tramos de la historia del arte español y europeo, así como según la especificidad de los diferentes corpus de obras que el coleccionista reunió.

Dentro del conjunto de arte italiano de los siglos XIV al XVIII, la potencia de esa tradición pictórica se hace presente desde el Renacimiento temprano hasta el tardobarroco. Interferir esa serie con una de las obras del fotógrafo argentino Res, quien vuelve a poner en escena el dramatismo del Barroco, invita a repensar aquellos recursos visuales, su artificiosidad y los discursos que desde ellos se sostuvieron.

The arrangement of the rooms in the Museo Lázaro Galdiano reflects the different periods of Spanish and European art history as well as the specific nature of the corpus of works gathered by the collector.

Within the works of Italian art between the 14th and the 18th centuries, the power of this pictorial tradition is present in pieces from the early Renaissance to the late Baroque. The eruption into that series of a work by the Argentine photographer Res, who recreates baroque dramatism, proposes a reconsideration of those visual resources, their contrivances and the discourses they upheld.

**Res (1957) en colaboración
con Constanza Piaggio (1982)**

Fanática, de la serie *Conatus*, 2005
Fotografía, 170 x 127 cm



Anónimo

Portapaz con la representación de la Piedad, 1476-1500

Marfil, 14 x 10,5 cm

Col. MLG



Carlos Trilnick
(1957)

Pietà. Once, 2009
Videoperformance, 7 min, loop



**Jan Brueghel el Joven
(1601-1678)**

La entrada en el arca de Noé, 1626-1675
Óleo sobre tabla, 56 x 83 cm
Col. MLG



La pintura de los Países Bajos ocupa un sitio preeminente en la historia de las colecciones españolas, y ésta no es la excepción. Tampoco lo es su presencia en la obra de artistas contemporáneos. El video de Estanislao Florido de la Colección Jozami es una prueba de ello.

Animación pictórica digital es la técnica con la que este joven artista define su trabajo. Pintura y video, dos técnicas y modos narrativos en tensión. Como se vio en el

The painting from the Netherlands has a prominent role in the history of Spanish collections, and this is no exception. Neither is its presence in the work of contemporary artists. Estanislao Florido's video from the Jozami Collection bears witness to this assertion.

This young artist defines his work through the technique of digital pictorial animation. Painting and video constitute two confronting techniques and narrative modes. As the

Estanislao Florido
(1977)

24 cuadros por segundo, 2009
Animación pictórica digital en DVD color sin sonido, 4 min 59 s



trabajo de Adrián Villar Rojas, aquí nuevamente pasado y presente confluyen construyendo un imaginario que provoca extrañamiento en su capacidad simultánea de reconocimiento y alienidad. En este video, por ejemplo, el paisaje nevado de Brueghel es transitado por personajes del *animé*. Ellos recorren territorios descritos por la pintura mundial (la de Brueghel, pero también la de Hokusai, De Chirico y otros más), rearman su historia, buscan su origen.

work by Adrián Villar Rojas illustrates, past and present converge again here in the construction of an imaginary that produces estrangement through both acknowledgement and alienation. For example, in this video, anime characters appear in Brueghel's snowy landscape. They travel around territories depicted by painters worldwide such as Brueghel, Hokusai and De Chirico, rebuilding their history in the pursuit of their origin.

Hieronymus Bosch
(hacia 1450-1516)

Meditaciones de San Juan Bautista, 1485-1510
Óleo sobre tabla, 48,5 x 40 cm
Col. MLG



Horacio Coppola
(1906-2012)

Sin título, 1941
Gelatina de plata sobre papel, 26 x 38 cm



Jacobus Linthorst
(1745-1815)

Bodegón con frutas y flores, 1765
Óleo sobre tabla, 49 x 66 cm
Col. MLG



Vanitas es una figura barroca que recuerda la fugacidad de la juventud y de la vida especialmente cultivada en el arte holandés. Este tipo de bodegones, de gran belleza descriptiva de formas y texturas, incorpora entre todas ellas la putrefacción y los insectos que ésta atrae. Parecería señalar que ni la perseverancia del mejor artista alcanza a pintar ese conjunto de frutas o flores antes de que alguna de ellas se enrarezca.

Vanitas is a baroque figure that recalls the fleetingness of youth and life, a popular theme of Dutch art. Putrefaction and insects are incorporated into and attracted by the great formal and textural descriptive beauty of this kind of still lifes. *Vanitas* seems to suggest that not even the most persevering artist can paint this set of fruits and flowers before they rot.

Silvia Rivas
(1957)

Zumbido (*dinámicas*), 2010
Videoinstalación de un canal multidisplay



Zumbido, el video de Silvia Rivas, parece estar también destinado a recordarnos nuestros límites. Más allá de la belleza del espacio blanco y la danza de las moscas que lo sobrevuelan, las manos imponen otro ritmo, menos espontáneo, nervioso, incansable y finalmente inútil, como si hubiera batallas en las que es imposible vencer. En definitiva, otra *vanitas*.

Zumbido (Hum), the video by Silvia Rivas, is apparently also bound to make us aware of our limits. Beyond the beauty of the white space and the dancing flies over it, the hands set a different pace, less spontaneous, nervous, relentless and ultimately useless, as if there were battles where victory is not an option; that is to say, another *vanitas*.

Lucas Cranach

El Niño Jesús vencedor sobre la muerte y el pecado, con San Juanito; 1530-1540

Óleo sobre tabla, 56 x 36 cm

Col. MLG



Entre los procedimientos retóricos que se advierten en las artes plásticas, las historias religiosas se sirven de metáforas o de alegorías que permiten dar visibilidad a conceptos que buscan estructurar relatos más o menos complejos. Así, para aludir al pecado se introduce la serpiente; para señalar la presencia de la muerte, un esqueleto, una calavera o simplemente unos huesos cruzados.

Amongst the rhetorical procedures found in plastic arts, metaphors and allegories are employed in religious stories to provide visibility to concepts that seek to structure accounts of varying complexity. Thus, sin is represented by the serpent and the presence of death by a skeleton, a skull or merely crossed bones.

**Annemarie Heinrich
(1912-2005)**

La manzana de Eva, 1957
Gelatina de plata sobre papel, 59,5 x 49,5 cm



Estos recursos, evidentes en obras como la de Lucas Cranach, son retomados de manera paródica por Annemarie Heinrich en esta fotografía que reconoce el mecanismo de la alegoría e ironiza desde las imágenes, colocando en este trabajo sobre la tentación, en el lugar de la manzana mordida, la figura de un hombre.

These resources that are evident in works such as Lucas Cranach's are parodically revisited by Annemarie Heinrich in this photograph. By placing a male figure beside the bitten apple, this work on temptation uses allegory as a mechanism and satirizes through images.



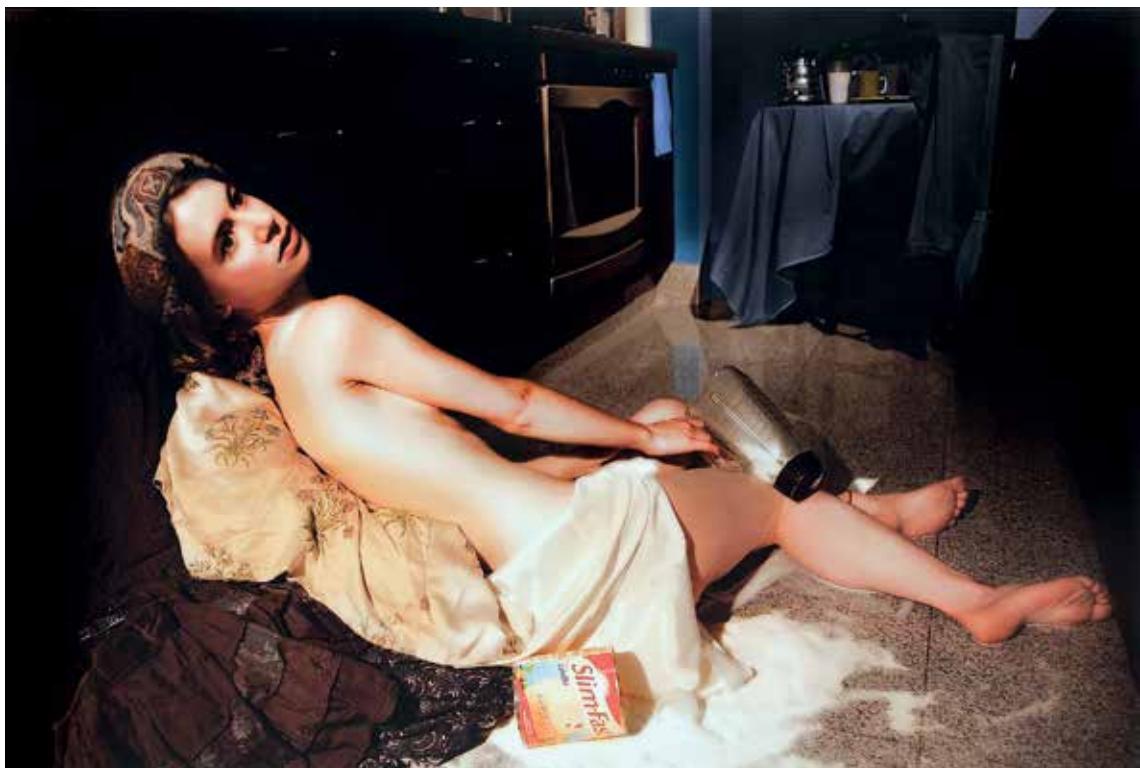
Annemarie Heinrich
(1912-2005)

Inés York "El reloj", de la serie *Tabaris*, 1946
Gelatina de plata sobre papel, 59,5 x 49,5 cm



Daniela Edburg
(1975)

Death by Slimfast, de la serie *Drop Dead Gorgeous*, 2006
Fotografía, 113,5 x 166,5 cm



Peter Lely
(1618-1680)

Retrato de una dama desconocida con naranja, 1665
Óleo sobre lienzo, 126,9 x 69,7 cm
Col. MLG



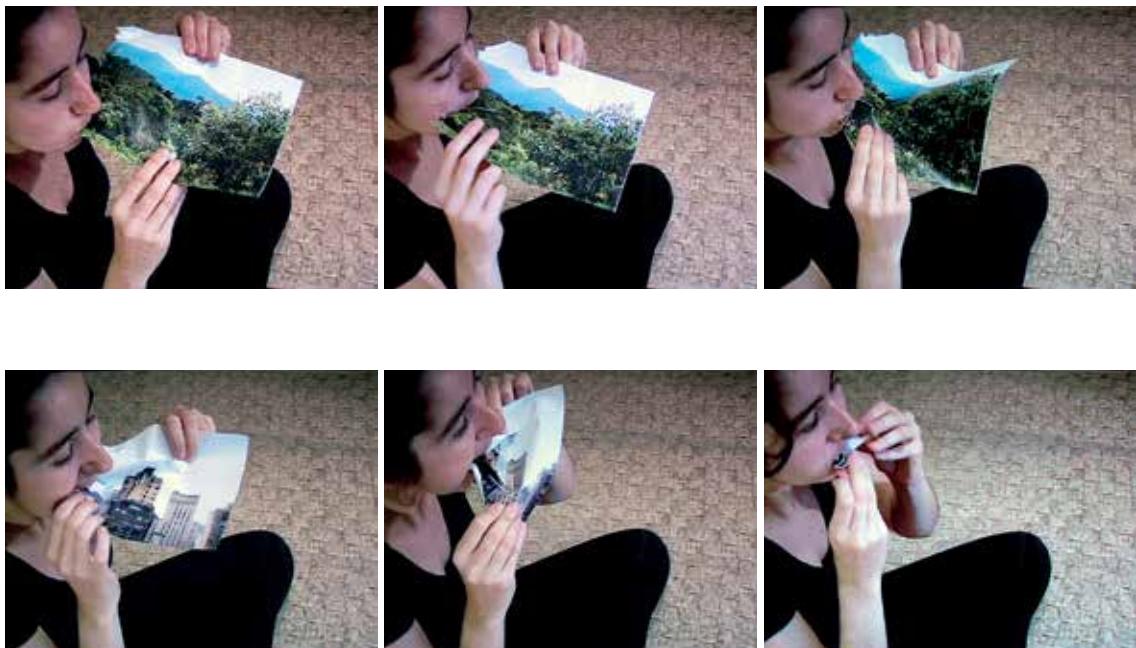
John Constable
(1776-1837)

El camino de East Bergholt a Flatford, 1812
Óleo sobre papel verjurado, 16,5 x 28 cm
Col. MLG



Lia Chaia
(1978)

Comendo paisagens, 2005
Video, 30 min

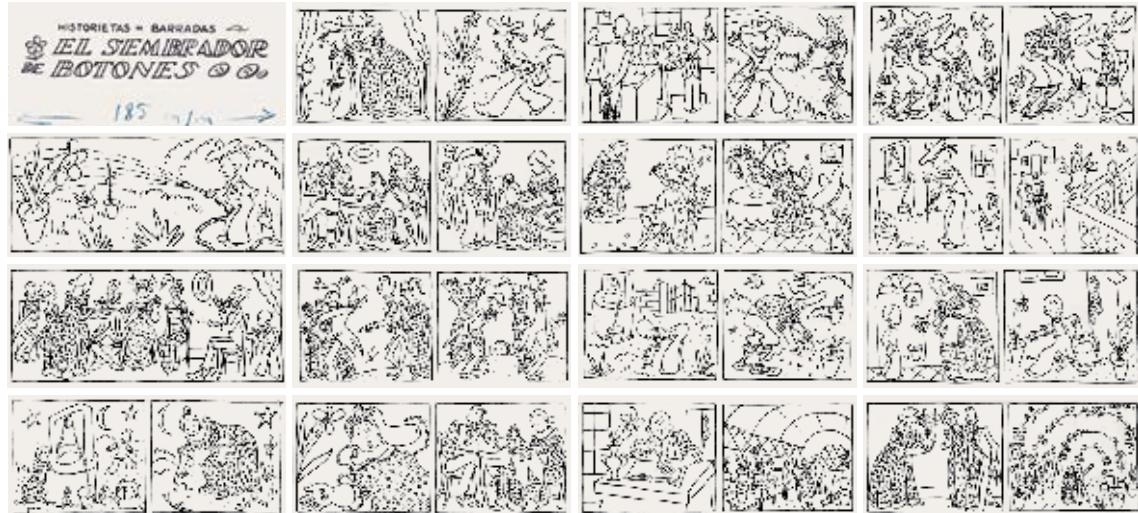


Normalmente, cuando se piensa en paisajes aparecen imágenes visuales. Sin embargo, un paisaje puede también definirse de manera sonora. Éste es el recurso sinestésico presente en el video de la brasileña Lia Chaia.

La sonoridad de cada foto-paisaje que el personaje devora repone aspectos de esos lugares ampliando su presencia en el espacio del espectador. Este viaje singular es un contrapunto dinámico, indisciplinado, del silencioso paisaje de Constable, el único que existe dentro de una colección española.

Landscapes are usually associated with visual images. Notwithstanding, a landscape can also be defined through sounds. This is the synesthetic resource in the video by Brazilian artist Lia Chaia.

The sonority of each photograph-landscape devoured by the character restores aspects of those places and extends their presence in the spectator's space. This particular journey is a dynamic, undisciplined counterpoint to Constable's silent landscape, the only one included in a Spanish collection.



Entre las miniaturas, pequeñas piezas iluminadas que reunió Paula Flório en la que llamó *la salita de vitrinas*, estas pequeñas historias de Rafael Barradas. El artista uruguayo, que replanteó desde su propuesta vibrationista la escena del arte español de la segunda y tercera décadas del siglo XX, dedicó parte de su labor a producir estas historias mínimas procedentes de tradiciones populares, que se publicaron en revistas y proveyeron al autor de un ingreso para su subsistencia. La dinámica moderna de estas "historias en cuadritos" vuelve a colocar a Barradas entre los pasajeros de la modernidad.



These brief stories by Rafael Barradas are placed amongst the miniatures, the small lit pieces that Paula Florido gathered in what she called “the little room of glass cabinets.” The Uruguayan artist, who revisited the Spanish art scene of the 1920s and 1930s from his *vibrationist* proposal, devoted part of his production to these tiny stories coming from popular traditions. The stories were published in magazines and allowed the artist to make a living. The modern dynamics of these “stories in boxes” repositions Barradas amidst the passengers of modernity.

Anónimo

Conjunto de monedas, siglos XIII-XIX
Col. MLG



Barthélémy Toguo
(1967)

The Thirsty Gardener, 2005
Video, 1 min 9 s



Anónimo

Conjunto de platos, 1891-1932
Manufactura de Willian Guerin & Cia, Limoges
Col. MLG



Gabriela Golder
(1971)

Doméstico, 2007
Video, 1 min 30 s



La vajilla, por más sumptuosa que sea, remite al terreno de lo cotidiano, a la privacidad de la cocina, de la mesa diaria o de las grandes ocasiones. Ese mundo íntimo y agradable, visto desde la belleza de los objetos que forman parte de ambas colecciones aquí cotejadas, entra en colisión con el ruidoso video de Gabriela Golder que, bajo el título de *Doméstico*, condensa, en cada gesto llevado a cabo por cada una de las mujeres que arroja un plato al suelo, la violencia contenida que la cotidianidad puede conllevar.

Regardless of its sumptuousness, china reflects the everyday, the intimacy of the kitchen, of the dinner table or that of the great occasions. Such a cozy, pleasant world seen from the beauty of the objects in these two collections clashes with Gabriela Golder's loud video. In this work entitled *Doméstico* (Domestic), the gestures of each woman who throws a dish to the floor condense the restrained violence that everyday life can entail.



Anónimo

Fragmento de *hzam* o
cinturón de boda, 1501-1700
Seda, 71,5 x 13 cm
Col. MLG

Nicole Tran Ba Vang
(1978)

Sin título o6 y o5, de la serie *Collection Printemps/Été 2001*, 2001
Fotografías, 80 x 80 cm cada una



La piel, como sustituto de la tela, es cosida, atada, desmontada del cuerpo en el trabajo de esta artista franco vietnamita, quien es, a su vez, diseñadora de modas. La convivencia de sus trabajos con la colección de textiles del Museo Lázaro Galdiano ofrece una imagen inquietante en dos sentidos: por un lado, devuelve la presencia del cuerpo a esos paños que se exhiben en las vitrinas; por otro, esta exposición de los cuerpos femeninos revela esos otros usos y maneras de habitarlos del mundo contemporáneo.

As if replacing fabric, the skin is sewn, tied and stripped off the body in the work of this French-Vietnamese artist, who is also a fashion designer. The disturbing nature of her presence in the textile collection of the Museo Lázaro Galdiano is twofold: it restores the corporal image to the drapery displayed in glass cabinets, and it reveals, through the exhibition of female bodies, other uses and ways to inhabit them in the contemporary world.

Anónimo

Fragmento de lampás nazarí de lacerías infinitas en franjas horizontales, 1301-1400

Seda, 103,5 x 41 cm

Col. MLG



Nicole Tran Ba Vang
(1978)

Collection Automne/Hiver 2003/4, Belinda, 2003
Fotografia, 120 x 120 cm



Daniel Toledo
(1981)

Troca Troca, 2008
Video
18 min 22 s



Genaro Antônio Dantas
de Carvalho
(1926-1971)

Grande pássaro solitário, ca. 1958
Tapiz, 128 x 180 cm



**Habitar entre lo local
y lo global**

**Diálogo con Aníbal
y Marlise Yazbeck Jozami**

-

**Dwelling between
the Local and
the Global**

**A Dialogue with Aníbal
and Marlise Yazbeck Jozami**

“Mi concepción de lo universal es de un universal enriquecido por cada particular”. “El ser humano universal solo existe, siempre, en formas mediadas culturalmente”. La primera frase convocada para entrar en esta zona del libro pertenece a Aimé Césaire; la segunda, a Leopold Sedar Senghor, ambas incluidas en el ensayo de Dipesh Chakrabarty acerca del humanismo en la era de la globalización, y fueron elegidas para situar el clima dentro del que creo que transitan las reflexiones de Aníbal y Marlise ligadas a cierto humanismo contemporáneo, a cierta vocación por impulsar desde el quehacer cotidiano sus preocupaciones por un proyecto en donde lo “universal” y lo “particular” convivan y se enriquezcan mutuamente.¹

Textos e imágenes residen en la cotidianidad, como en la escritura de este ensayo en donde se entrecruzan de manera evidente varias voces. La forma en que unos y otras se van haciendo presentes está ligada a la necesidad de configurar algunos aspectos de lo real. También, a la deriva hacia donde conducen las piezas de la colección y el diálogo sostenido, desde hace ya bastante tiempo, con los coleccionistas. Pasajeros de un espacio global, es necesario repensarlo una y otra vez desde las propias prácticas y a partir de los modos de estar en él.

En este camino, recuerda Aníbal: “Amin Maalouf, al comenzar su libro *Les Désorientés*, dice algo que me llega profundamente y que creo que explica muchas de mis actitudes y elecciones en la vida.

“My conception of the universal is of a universal enriched by every particular.” “The universal human being always and only exists in culturally mediated forms.” These quotations by Aimé Césaire and Leopold Sedar Senghor respectively, from Dipesh Chakrabarty’s essay *Humanism in an Age of Globalization*, have been chosen for this part of the book to set the tone of Aníbal and Marlise’s reflections regarding certain contemporary humanism. They express their vocation for transmitting their interest in a project where the “universal” and the “particular” coexist and enrich each other.¹

Texts and images lie in the everyday, just like in the drafting of this essay where several voices clearly cross over. The way in which they crop up is related to the need to shape some aspects of the real, to the detour taken by the pieces of the collection, and also to the long-lived dialogue sustained with the collectors. As passengers of a global space, it deems necessary to think it through once and again on the basis of the very practices and the ways of inhabiting it.

In this connection, Aníbal recalls, “At the beginning of his book *Les Désorientés*, Amin Maalouf says something that moves me deeply and perhaps explains many of my attitudes and choices in life. Speaking about a group of young people, some of whom had left their country, Lebanon, he remarks that they were still attached to it, and they just

¹ Ambos citados en Dipesh Chakrabarty, *El humanismo en la era de la globalización*, Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 29 y 31.

¹ Both quoted from Dipesh Chakrabarty, *El humanismo en la era de la globalización*, Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 29 and 31. (English title: *Humanism in an Age of Globalization*).

Hablando de un grupo de jóvenes, algunos de los cuales habían dejado su país (el Líbano), dice que, sin embargo (y habla en primera persona), nunca se desligaron (usa el verbo *se détacher*), sino que lo que hicieron fue ir buscando entre las aguas islas de 'delicadeza levantina' y de 'serena ternura'.

"Quizás, la búsqueda de esa 'serena ternura' sea común a todos, pero, evidentemente, la de 'delicadeza levantina' no lo es. Y esa búsqueda de ternura será igual o diferente, si uno siente que es de aquí, pero no del todo, aunque sea inexplicable que no lo sea si al mismo tiempo soy y fui un militante y siempre viví como argentino y militante por la justicia social... O quizás esto es simplemente una definición ideológica, porque en el fondo soy un cristiano de Oriente que necesita crearse espacios y lugares que le recuerden algo, aunque ese algo no sea estrechamente mío, ya que no ha sido vivido por mí, sino más bien son cosas que he escuchado, o imaginado, o leído, o visto en fotos. Y entonces me pregunto: ¿el arte no es eso acaso para mí? Sí, es una búsqueda de imágenes, rincones, espacios que, por tener belleza (en un sentido extenso, claro) y/o reminiscencias de otros mundos (pasados y presentes que voy haciendo propios) y otros recuerdos, adquieran para mí algún significado especial. ¿No estuve siempre, inconscientemente, buscando acercarme a un mundo que nunca había sido físicamente mío pero que, sin embargo, yo quería encontrar? ¿Por qué, si no, terminé teniendo una empresa y plantas de silos en el medio del campo en Santiago del Estero, la provincia donde había decenas de Jozamis y donde había estado

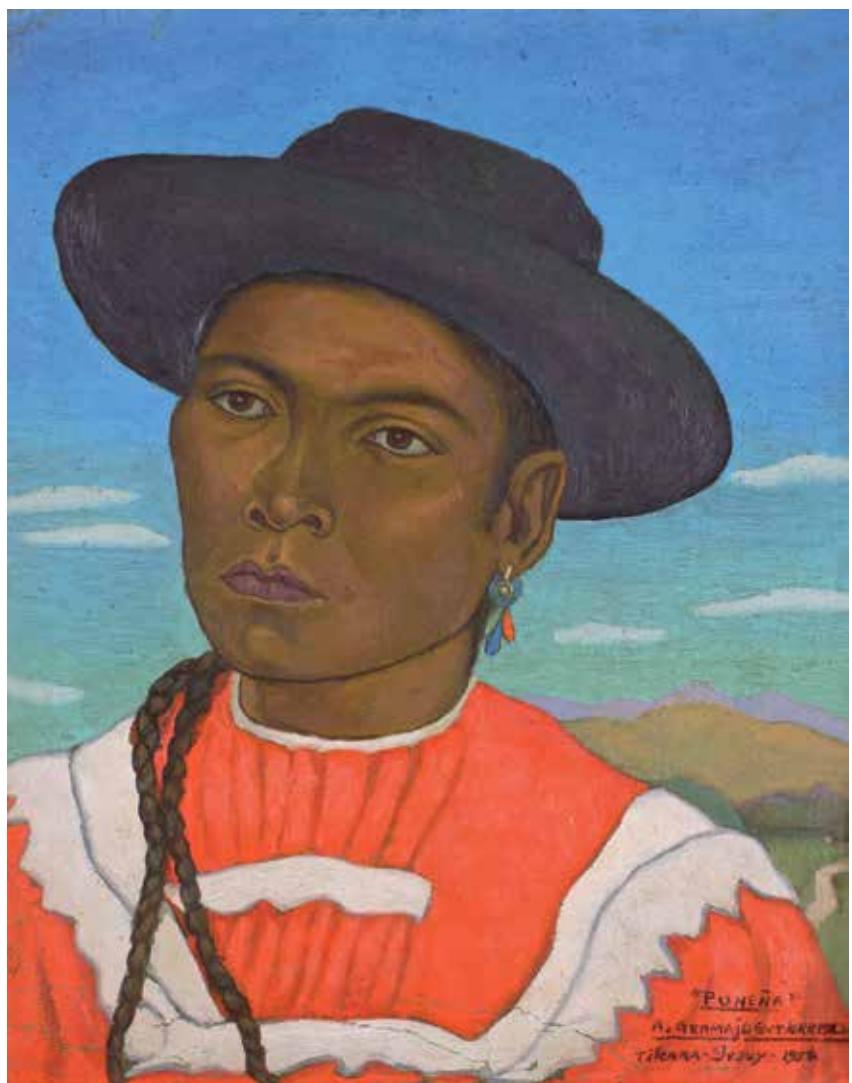


searched for islands with 'Levantine gentleness' and 'quiet tenderness.'

"Perhaps the pursuit of 'quiet tenderness' is a common factor, unlike that of Levantine gentleness. And the quest for tenderness may be the same or different when you feel you belong here, though not entirely. Yet, I do belong here as I have always lived as an Argentine and a militant for social justice... Or perhaps this is just an ideological definition, because deep down I am an Eastern Christian who needs to create spaces that remind me of something, though that something is not strictly mine or part of my life, but rather things I have heard, imagined, read or seen in photographs. Then I wonder: isn't that what art means to me? Yes, it is a pursuit of images, spots and spaces which, due to their beauty—in a broad sense, naturally—and/or their reminiscences of other past and present worlds

Alfredo Gramajo Gutiérrez
(1893-1961)

Puneña, 1954
Óleo sobre hardboard, 27,5 x 22 cm



Juana Elena Díz
(1925)

Mujer con choclos, 1966
Óleo sobre tela, 100 x 90 cm





—y todavía quedaban sus restos desguazados— la vieja estancia *La porteña*, portaestandarte de la ex fortuna familiar...?

“Entonces, cuando busco/encuentro una obra —prosigue Aníbal—, la elijo porque me ofrece la proximidad con algo que me atrae, me gusta, me da la necesidad de que todo cierre de una determinada manera, que a mí me traiga recuerdos de un inconsciente de antaño, vivido o no, pero sí imaginado. Porque me siento pasajero de varios tiempos, porque soy portador de la memoria de mis mayores, aunque con ella, más la que fui construyendo, me paso la vida ‘inventando cosas’ para el presente y pensando en el futuro, o al menos tratando de

that I make my own, acquire some special significance to me. Haven’t I always been unconsciously trying to come closer to a world that has never been physically mine but that I still want to find? Why else did I end up having a company and silo plants in the countryside in Santiago del Estero, the province where so many Jozamis had lived and that kept the remains of the old farm *La porteña*, the flagship of the former family wealth?

“When I choose a work of art it is because it brings me close to something that attracts me, arouses in me the need for a certain closure, and subconsciously reminds me of some bygone experience, whether real or imaginary. Because I feel I am a

modelarlo, procurando responder a mi necesidad de encontrar un sentido de trascendencia a cada accionar que opere sobre una realidad más amplia que la mía, claro, que ofrezca alguna modificación que contribuya a recuperar cierta dimensión de lo humano que nos reencuentre en la diversidad”.

Entre tanto, Marlise se suma a esta perspectiva macro –desde su cálida mirada brasileña y global a la vez (como la identifica Aníbal)– cuando señala: “Lo que nos unió desde el inicio fueron exactamente nuestras inquietudes como individuos, como ciudadanos, como agentes –o meros espectadores, a veces– de un mundo en constante mutación. Creo que eso tiene que ver con cuestiones inherentes a nuestra formación y a nuestra posición profesional. Aníbal es sociólogo, yo periodista. Ambos con experiencia en análisis de hechos sociopolíticos. Nos interesa observar especialmente los procesos y modos de inserción del hombre en la sociedad; los afanes de cada individuo por comprender la vida, la muerte y su trascendencia en el tiempo. Así, al compartir esas indagaciones, descubrimos que intuitivamente nuestra mirada sobre las obras que nos interesaban, las que muchas veces se convirtieron en nuestras adquisiciones, convergían en el mismo punto: se trataba de piezas impregnadas de relatos asociados a las inquietudes más profundas del hombre.

“Sin embargo –continúa–, debo decir que empecé a pensarme como coleccionista al conocer a Aníbal. Hasta entonces mi mirada era movida por mera curiosidad intelectual y afectiva. No pensaba en el acto de adquirir obras como parte de un

time traveler, and because I am the bearer of my elders' memory and of the one I have built myself, I am always inventing things for the present and thinking of the future, or at least trying to shape it. In doing so, I seek to quench my thirst for the transcendental meaning of every action operating in a reality wider than mine, one that indeed offers the possibility to recover a certain dimension of the human that reunites us through diversity.”

Marlise, in turn, joins this macro perspective by pointing out, “What brought us together from the beginning was precisely our concerns as individuals, as citizens, as agents or as mere spectators of an ever changing world. I believe this is closely related to our background and profession. Aníbal is a sociologist and I am a journalist. We both have experience in the analysis of sociopolitical events. We are especially keen to observe the processes and modes of social insertion, the individual efforts to understand life, death and their temporal transcendence. Thus, in sharing those interests, we realized that our vision of the works that appealed to us and of the ones we sometimes bought converged on the same point: those pieces were filled with stories about the innermost human issues.”

Marlise adds, “Still, I must admit that it was not until I met Aníbal that I began to see myself as a collector. Up until then, my vision had stemmed from mere intellectual and affective curiosity. I would not regard the purchase of artwork as part of an accumulation process. Actually, I am as fond of plastic arts as of other cultural expressions such as theater,

Leonel Luna
(1965)

La conquista del desierto, 2002
Impresión digital sobre vinilo, 150 x 260 cm



proceso de acumulación. La verdad es que el arte plástico es un interés que comparto con otras expresiones culturales, especialmente el teatro, el cine y la literatura. Todas esas formas culturales son vías que me permiten apropiarme de historias, fragmentos de vidas distintas, de miradas que me hacen pensar sobre el mundo y el tiempo en que vivo”.

Cada uno posee un “museo imaginario”; éste está mediado por infinidad de experiencias que operan como veladuras que van modelando el acceso a la realidad, poniendo el foco aquí en el mundo de las artes visuales y las producciones culturales

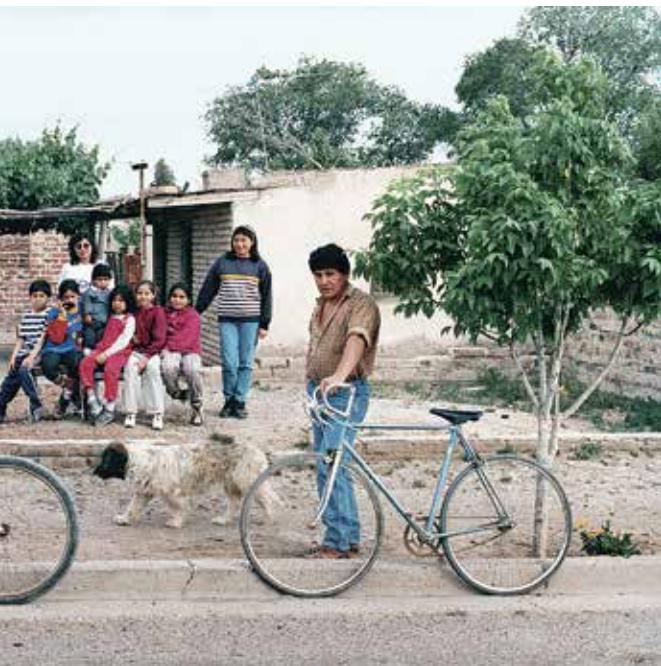
cinema and literature, for they all allow me to seize different stories, life experiences and perspectives that make me ponder about the time and the world I live in.”

Each of them owns an “imaginary museum” mediated by a myriad of experiences acting as veils that shape the access to reality and focus on the world of visual arts and cultural productions in general. Diversity then is one of the key terms that define this collection built with desire and passion. These might be some of the reasons why the Jozami Collection is part of this couple’s everyday life. The works make up



en general. La diversidad es uno de los términos que define esta colección construida desde el deseo y la pasión. Quizás sean éstas algunas de las razones por las que la Colección Jozami forma parte de la vida cotidiana de esta pareja. Las obras integran el paisaje diario. Al despertar, entre el óleo de Leopoldo Presas y la acuarela de Jorge Macchi, las fotografías de Begonia Montalbán, la de Res y la de Oscar Pintor. Al ducharse, rodeados por las fotos de Pablo Suárez en la bañera tomadas por Gian Paolo Minelli, el video de Oscar Bony y la fotografía de Flavia da Rin, y sobre la mesada de mármol, una pieza de Nicola Costantino y otra, siempre presente, de Enio Iommi.

their daily landscape. They awake amongst Leopoldo Presas's oil painting and Jorge Macchi's watercolor, and the photographs by Begonia Montalbán, Res and Oscar Pintor. Their shower is decorated with Gian Paolo Minelli's photograph of Pablo Suárez, Oscar Bony's video and Flavia da Rin's picture. On the marble top stands a piece by Nicola Costantino and another ever-present work by Enio Iommi. While they walk through the vast hallway, they greet Leandro Erlich, Pablo Suárez, Ana Mendieta, Mira Schendel, Günter Brus and so many others who surround them. On seeing them every day, they somehow rediscover themselves. Establishing a collection is to



Al transitar el extenso corredor, saludando a diario a Leandro Erlich, Pablo Suárez, Ana Mendieta, Mira Schendel, Günter Brus y tantos más que los “rodean” y a quienes cada día ven y, al verlos, de algún modo se reconocen en el reencuentro con cada uno.

Porque constituir una colección es, en cierta forma, constituirse. A la pregunta acerca del museo imaginario personal, así como a la de cuáles son las obras que no podrían dejar de tener presentes en la casa, responden:

“Mi ‘museo imaginario’ es un álbum de retratos de distintas vidas –dice Marlise–. Solamente me interesa la obra que me hace pensar. El día que ya

some extent establishing oneself. Hence, their reply to the question about their personal imaginary museum and the works that cannot be left out:

“My ‘imaginary museum’ is a book of portraits of different lives,” says Marlise. “I am only interested in works that make me think. When we are no longer in this world, I would like those who look at our collection to imagine what we were like as individuals through the works we were so fortunate to live with.”

Aníbal, in turn, reaffirms his collector’s stance by saying, “The relationship with the works of the collection is similar to that of a man with a woman; there is a time when you fall in love and another one when you marry. One falls in love with a work and thinks: I want to have it. Marrying the work depends on the possibility to acquire it. But after you hang it in your house, the relationship changes, because besides love, there is a bond of affection. Therefore, it is very hard to remove it. So, there are works that, for different reasons, are part of my personal history and always remain in our place regardless of the annual redesign of the collection layout. As far as I am concerned, those are my ‘necessary images’ such as *Juanito Laguna Going to the Factory*, by Antonio Berni, or Pablo Suárez’s sculptures.” “That’s true,” Marlise adds, “I could hardly name a piece that has remained my ‘favorite’ throughout time. The significance of each work is related to our life experience.”

Apart from that, they both share Marlise’s perception when she points out, “We have always been interested in the work of artists whose creative

Juan Carlos Castagnino
(1908-1972)

Gaucho y milicia,
de la serie *Martín Fierro*, 1962
Tinta sobre papel, 45 x 40 cm

no estemos en ese mundo, quisiera que aquel que mire nuestra colección pueda imaginar cómo éramos como individuos a través las obras con las que tuvimos la suerte de convivir”.

Aníbal, por su parte, afirma su gesto coleccionador cuando reflexiona: “La relación con las piezas de la colección es similar a la de un hombre con una mujer; hay una etapa de enamoramiento y otra de casamiento. Uno se enamora cuando ve la obra y piensa: la quiero tener. Que uno pueda casarse con ella depende de la posibilidad de adquirirla. Pero cuando la colgás en tu casa, la relación es distinta, porque además del enamoramiento se establece una relación de cariño. Entonces, se hace muy difícil sacarla. Así, hay algunas que, por distintos motivos, empiezan a integrar mi historia personal; por lo tanto, más allá del rediseño que anualmente hacemos de la colgada de la colección, hay piezas que siempre permanecen como formando parte de nuestro paisaje. Éas son, al menos para mí, mis ‘imágenes necesarias’, como el *Juanito Laguna Going to the Factory*, de Antonio Berni, o las esculturas de Pablo Suárez, por ejemplo”. “Es verdad –acota Marlise–, ya que yo no podría nombrar una obra que se mantuvo para mí como la ‘preferida’ a lo largo del tiempo. Cada una tiene su importancia según el momento vivido”.

Más allá de esto, ambos se reconocen en la aseveración de Marlise cuando señala que “siempre nos interesó el trabajo de artistas cuyo proceso creativo parte de la base de un compromiso social. Aquel cuyo pincel (o cámara, o modelado; lo que sea, según el caso) es un vehículo para expresar lo



process arises from a social commitment, those whose brush or camera or molding is a medium to express what would otherwise be difficult to say at a certain time in history.”

Even within a predominantly international collection such as the Jozamis', marked by global aspirations, diversity and the perspectives of a contemporary humanism, it is possible to find a region with a distinctive local color. Consequently, the set of works that were selected for this project include Leonel Luna's version of *La conquista del desierto* (The Conquest of the Desert), an iconic piece about the subjection of the Indians to the national government in the late 19th century. Within the context of

Carlos Alonso
(1929)

Aquí está el desertor,
de la serie *Martín Fierro*, 1959
Tinta sobre papel, 24 x 34 cm



que por otros medios sería muy difícil hacer en un determinado momento de la historia”.

Es por esta razón que, dentro de una colección fuertemente internacional como la de los Jozami, a la que podríamos pensar como de aspiraciones globales, centrada en la diversidad y en las perspectivas de un humanismo contemporáneo, dado el carácter de las obras que eligen, es posible encontrar una zona donde se subraya con vigor lo que cabría definir como lo local. Es esto lo que dio lugar a que seleccionara aquí un conjunto de piezas entre las que se encuentra, por ejemplo, la versión de Leonel Luna, en el contexto de la crisis de 2001-2002, de *La conquista del desierto*, una obra emblemática de la dominación del gobierno nacional sobre el indio en el último cuarto del siglo XIX que, revisitada por este artista, invierte su sentido, y los rebeldes (los sin tierra, los excluidos del sistema del capitalismo neoliberal de los 90) son los que montan esos caballos que, en la versión original, estaban montados por los generales que exterminaron a los pueblos originarios.

the 2001–2002 crisis, Leonel Luna revisits this work and reverts its meaning: the rebels—the landless, the ones excluded from the neoliberal capitalism of the 1990s—are the ones who ride on the horses ridden, in the original version, by the generals who exterminated the native population.

Marlise says, “I am particularly fond of the works of the Artistas del Pueblo, those rebels who in the first decades of the 20th century used their artistic talents against oppression to fight for a more equal society.” It is for that same reason that Aníbal expresses his passion for Antonio Berni’s work “because of the social perspective underlying all of his works, the choice of themes, the materials, the excellence of his aesthetic criteria and the unique beauty of characters like Ramona and Juanito, his vision of shantytowns, which he photographed profusely after the 1950s, just as he had photographed exclusion and prostitution in Rosario in the early 1930s, when he returned from a long stay in Madrid and Paris, where he had become acquainted with Breton, Aragon and others.”

Neither the local nor the global in this collection can be read with a rigid approach, as the only version of a previous model. On the contrary, it is a dynamic construction, with dialectic tension both between the local and the global and within each of these dimensions. For example, the quiet presence of Víctor Grippo’s *Anónimos* (Anonymous) upholds the absent and isolated image of contemporary man. Such an image may be thought of as a sensitive counterpoint to Christian Boltanski’s

Günter Brus
(1938)

Günter Brus, *Das Vitriolkabinett*, 1966
12 fotos, 40 x 40 cm cada una







Esto es lo que hace decir a Marlise que “me gustan especialmente los trabajos de los Artistas del Pueblo, esos rebeldes que en las primeras décadas del siglo XX ponían sus habilidades como grabadores para manifestarse contra la opresión y hacer un arte en lucha por una sociedad más justa”. Es también lo que lleva a Aníbal a reivindicar su pasión por la obra de Berni, “dada la mirada social que está en la base tanto como en la superficie de cada uno de sus trabajos, en la elección de los motivos, los materiales, la excelencia de sus criterios estéticos y la singularidad de la belleza en la invención de personajes como

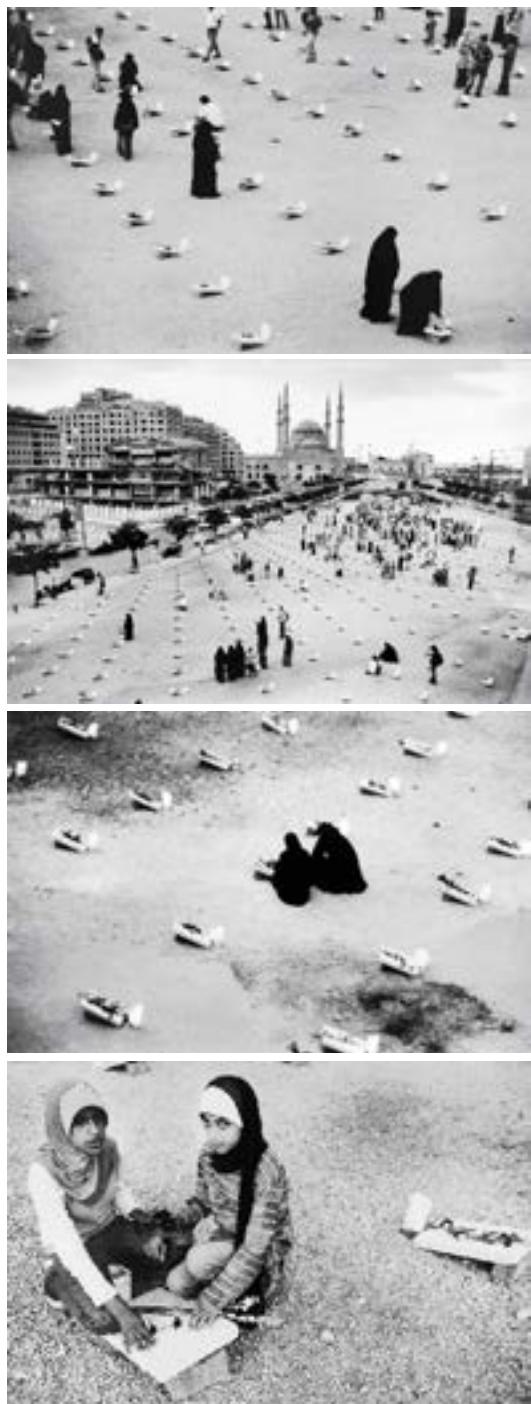
Monument, where he consecrates those who died for different reasons in the memory of someone whose name is unknown. Another instance of this is Graciela Sacco’s powerful work, which, from its militant perspective, liaises with the meetings and manifestations in the etchings by Abraham Vigo—a member of Artistas del Pueblo—and both in turn with the iconography of Martín Fierro, the rebellious protagonist of the famous epic poem illustrated by Juan Carlos Castagnino, Luis Seoane, Carlos Alonso and Víctor Rebocco, among others.

**Caroline Tabet
(1974)**

Ephemeral Cemetery Beirut,
de la serie *Beirut Lost Spaces*,
2006
Fotografías
18 x 27 cm cada una

Ramona o Juanito; en su mirada sobre las villas miseria, a las que fotografió intensamente a partir de los años 50, como había fotografiado la marginalidad y la prostitución en el Gran Rosario a comienzos de los años 30, cuando regresó de su prolongada estancia en Madrid y París, donde había estado en relación con Breton y Aragon, entre otros”.

Ni lo local ni lo global pueden leerse desde esta colección de manera cristalizada, como versión única de un modelo previo. Por el contrario, se trata de una construcción dinámica, en tensión dialéctica tanto entre lo global y lo local como en el interior de cada una de estas dimensiones. Así, por ejemplo, los *Anónimos* de Víctor Grippo, con su silenciosa presencia, sostienen una imagen de ausencia y aislamiento del hombre contemporáneo que puede ser pensada como contrapunto sensible del *Monument* de Christian Boltanski, en donde se entroniza en la memoria de alguien de quien no se conoce el nombre la de todos aquellos que, por distintas razones, murieron. O bien la poderosa obra de Graciela Sacco, en su perspectiva militante, se encuentra con los mítimes y manifestaciones de los grabados de Abraham Vigo, uno de los Artistas del Pueblo, y ambos, a su vez, con la iconografía del renegado Martín Fierro, el protagonista del famoso poema gauchesco nacional ilustrado por Juan Carlos Castagnino, Luis Seoane, Carlos Alonso y Víctor Rebocco, entre otros. Formando parte de otro horizonte cultural, la presencia de las obras de Günter Brus responde al interés por retener la potencia controversial del trabajo de este artista en el clima revolucionario de los años 60.



Eduardo Gil y las fotos del *Siluetazo* en Buenos Aires, Caroline Tabet y las de una intervención estético-política en la plaza principal de Beirut: dos registros de dos acciones por la memoria de aquellos que perdieron la vida sosteniendo sus convicciones políticas, creyendo que luchaban por un mundo mejor; dos trabajos por los derechos humanos. No es extraño que ambas series formen parte de esta colección, como tampoco lo es que pensar en ellas me condujera a retomar las preguntas de Chakrabarty: “¿Significará la globalización que las diferencias culturales solo sobrevivirán si las convertimos en bienes comercializables, de modo que lo ‘local’ se convierta en una mera inflexión del capitalismo global? ¿O llevará a la emergencia de un humanismo global enriquecido por numerosas circunstancias particulares?”. Hasta aquí las preguntas del teórico indio que elijo hacer más para concluir que, posiblemente, sean tiempos para redefinir en la era de la globalización otras alternativas, otras condiciones para lo humano. En este camino se inscriben tanto el movimiento coleccionador de los Jozami como el trabajo que, desde mi posición de curadora, desarrollo a partir de esta y otras colecciones, en busca de repensar los relatos instituidos, desactivar la costumbre y habilitar otras vías para el pensamiento.

Eduardo Gil and the photographs of the *Siluetazo* (The Silhouette Act) in Buenos Aires, Caroline Tabet and the pictures of an aesthetic-political intervention in the main square of Beirut: the accounts of two actions for the memory of those who lost their lives for their political convictions, in their belief in a better world—two works for human rights. Not surprisingly, both series integrate this collection, and thinking about them necessarily made me go back to Chakrabarty’s questions: Will cultural differences survive globalization only if we turn them into tradable goods so that the “local” becomes a mere inflection of global capitalism? Or will globalization lead to the rise of global humanisms enriched by various particular circumstances? These are the Indian theorist’s questions that I have chosen to conclude that this might be the time to redefine other alternatives and other human conditions in the age of globalization. This is the road taken by both the Jozamis’ collecting spirit and my curatorial work on this and other collections, seeking to reconsider the conventional narratives, disrupt routines and open new avenues of reflection.

Eduardo Gil
(1948)

El siluetazo, 1982-1983
Fotografías, 4 de 33 x 49,5 cm y 1 de 49,5 x 33 cm



Las figuraciones y sus límites

**Piezas de arte del Cono Sur
de la Colección Jozami**

-

Figurations and Their Limits

**Art Pieces from the Southern
Cone of the Jozami Collection**

Toda afirmación presupone de algún modo su contrario. De la misma manera que toda selección, por más vasta que ésta pretenda ser, exhibirá también sus ausencias y omisiones. Entonces, decir que presentaremos aquí las figuraciones y sus límites a partir de una serie de obras que forman parte de la colección de Aníbal y Marlise Yazbeck Jozami es decir (además) que son muchísimas las piezas—figurativas y no figurativas—que quedan fuera, y con ellas, cantidad de referencias, historias y derivas de sentidos.

Rápidamente asaltará la pregunta acerca del porqué de este recorte, y a continuación se responderá: por qué no éste, tanto como cualquier otro. Sin embargo, sabemos que esta respuesta no basta. Toda colección implica una selección; algunas prefirieron unas vertientes expresivas en vez de otras o se dedicaron a reunir solo a artistas de una región del mundo, o época, o técnica, o escuela, o... podríamos seguir enumerando otras variadas alternativas colecciónadoras, pero ninguna de ellas es igual a la otra y, a su vez, esta que nos ocupa (como otras, claro) se diferencia de ellas por haber optado por hacer convivir artistas y obras de orígenes, épocas, técnicas y expresividades diversas. Pero, como sabemos, todo espacio reconoce sus bordes, y los de esta colección están dados por la marca temporal, al incluir objetos realizados a partir de finales del siglo XIX hasta el presente, contemplando distintas técnicas, soportes, tendencias.

De todo esto se deriva, entonces, otra cuestión, ligada particularmente al proyecto curatorial que anima la exposición y este libro, pensados con imágenes

Making a statement somewhat entails asserting the opposite. Likewise, every selection, no matter how comprehensive it might be, will reveal absences and omissions. Hence, this presentation of figurations and their limits based on a series of works of Aníbal and Marlise Yazbeck Jozami's collection implies that a great deal of pieces—figurative and non-figurative—are left out and, with them, multiple references, stories and shifts of meaning.

This begs the question about the reasons for this choice, to which the answer is: why not this one or any other, for that matter? Yet, we know that this response does not suffice. Every collection involves a selection: some opt for expressive aspects instead of others, or they just bring together artists from a certain part of the world, a certain time, technique, school or... We could list several other collecting alternatives, none of which will be identical to the other, and, in turn, the one we are dealing with (naturally, just like the others) differs from them for choosing the coexistence of artists and works of diverse origins, times, techniques and expressive forms. As we know, however, every space establishes its boundaries, and those of this collection are temporally defined as it includes objects from the late 19th century to the present incorporating various techniques, supports and tendencies.

Another issue arises with regard to the curatorial project that underlies this exhibition and this book, both conceived with images that have previously been selected by others, namely, the collectors. And now I would like to reflect upon the

que han sido previamente seleccionadas por otros; en este caso, por los coleccionistas –y pienso aquí en los Jozami, pero también en los Galdiano, así como en otras colecciones que, con las interferencias de la Colección Jozami en el Museo Lázaro Galdiano propuestas en este ensayo, se verán (imaginaria o tácitamente) convocadas. Es en busca de apelar a ciertas resonancias cercanas o lejanas, explícitas o tácitas, que se eligió un recorrido figurativo que sea capaz de alcanzar los bordes de la abstracción, dado que, por otra parte, en los últimos años, fueron las vertientes abstractas latinoamericanas las que tuvieron mayor presencia en la escena artística española.¹

Como contrapunto, entonces, se invita a transitar estas figuraciones modernas y contemporáneas en las obras de una serie de artistas del Cono Sur, convocados a partir de distintos microrrelatos: el de las *figuraciones críticas* (desde la tinta anarquista de Fortunato Lacámera, pasando por los mítines grabados por Abraham Vigo, hasta los trabajos de Antonio Berni, Vik Muniz, Marcia Schvarz, Tomás Espina y Graciela Sacco) y sus *derivas metafísicas y surreales* (con Juan Batlle Planas, Raquel Forner, Xul Solar, Ducmelic, Aizenberg), el de las representaciones del *espacio* y el *paisaje* como marcas de *pertenencia* (desde Eduardo Sívori y Martín Malharro, pasando por Pedro Figari y Quinquela Martín, hasta Noé, Kuitca y Liliana Porter), y el de las *figuraciones de cuño*

Jozamis and the Galdianos, as well as other collectors who will feel imaginarily or tacitly summoned by the interference of the Jozami Collection into the Museo Lázaro Galdiano put forth in this project. In the pursuit of certain resonances which are close or distant, present or implicit, a figurative itinerary was chosen that can reach the boundaries of abstraction, since Latin American abstract forms have clearly predominated in the Spanish art scene over the past years.¹

As a counterpoint then, this is an invitation to travel these modern and contemporary figurations in the works of a group of artists from the Southern Cone gathered on the basis of various micro-narratives: *critical figurations* (from Fortunato Lacámera's anarchist ink and the meetings engraved by Abraham Vigo to the works by Antonio Berni, Vik Muniz, Marcia Schvartz, Tomás Espina and Graciela Sacco), and their *metaphysical and surreal forms* (Juan Batlle Planas, Raquel Forner, Xul Solar, Ducmelic, Aizenberg), *space and landscape representations as affiliation marks* (Eduardo Sívori, Martín Malharro, Pedro Figari, Quinquela Martín, Noé, Kuitca and Liliana Porter), and *modern figurations on the verge of abstraction* (Joaquín Torres García, José Gurvich, Pailós, Seoane and Hlito).

¹ Pienso en ejemplos notables, como la exposición de la Fundación Juan March *Latinoamérica fría* o la exhibición de la Colección Cisneros en el MNCARS.

¹ Notable examples include the exhibition *Latinoamérica fría* at the Fundación Juan March or that of the Cisneros Collection at the MNCARS.

moderno en las fronteras con la abstracción (con Joaquín Torres García, José Gurvich, Pailós, Seoane y Hlito).

La lejanía reconstruye su sueño; se apoya en cada muro de nubes y se enardece de nuevo en cada ventana iluminada. [...] El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaidas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta.

Walter Benjamin²

En “La lejanía y las imágenes”, Walter Benjamin ofrece indicios sobre las formas en que la naturaleza deviene imagen poética o, podemos agregar, artística.

Imágenes poéticas, imágenes artísticas, diferentes (con)figuraciones de lo real que se presentan para construir y dar forma, a su vez, a otra realidad, una realidad figurativa.³ Los materiales son diversos en uno y otro tipo de imagen: de las palabras –recorso de poetas– a los pigmentos, grafitos, carbones, pastas, luz u otra infinidad de objetos, para dar paso a las figuraciones visuales.

Sin embargo, así como acordamos que las artes ofrecen otras vías de acceso a lo real, podemos

Distance reconstructs its dream, it leans on every wall of clouds and it is rekindled in every illuminated window ... The joy of the dreamer then lies in putting an end to nature amidst blurry images. Conjuring it up through a new call is the poet's gift.

Walter Benjamin²

In “Distance and Images”, Walter Benjamin provides clues about the way in which nature becomes a poetic or artistic image.

Poetic images, artistic images, different (con)figurations of the real are shown to shape and build another reality, a figurative reality.³ Materials differ in these images ranging from words—a poetic resource—to pigments, graphite, charcoal, paste, light and a myriad of objects that give rise to visual figurations.

However, having stated that art offers other gateways to the real, we can address the forms that these realities adopt. The repertoire selected from Aníbal and Marlise’s collection aims to prove Andreas Huyssen’s assertion: “For once we acknowledge the constitutive gap between reality and its representation in language or image, we must in principle be

² *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987, p. 152.

³ En el sentido en que lo planteó Francastel y más allá. En Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, t. I, *Marco imaginario de la expresión figurativa*; t. II, *El objeto figurativo y su testimonio en la historia*, Barcelona, Paidós, 1988.

² *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987, p. 152. (English title: *Interrupted Discourses I*.)

³ As discussed by Francastel and even further. In Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, vol. I, *Marco imaginario de la expresión figurativa*; vol. II, *El objeto figurativo y su testimonio en la historia*, Barcelona, Paidós, 1988. (English title: *Figurative Reality*.)

avanzar sobre las formas que asumen estas realidades. El repertorio de piezas seleccionadas de la colección de Aníbal y Marlise fue realizado con el propósito de demostrar que, como ha afirmado Andreas Huyssen, “una vez que reconocemos la brecha constitutiva entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias”.⁴ Entre ellas, las de los modos de representación, de los materiales, de las demandas que llevaron a la producción de esa imagen y, a su vez, de sus recepciones en el tiempo.

Por eso interesa observar que el Juanito de Berni va a la fábrica entre latas y objetos de descarte de la cultura del capitalismo en expansión, así como revisar la elección de materiales que realiza Vik Muniz para construir sus imágenes en los actuales tiempos de la tardomodernidad. También resulta grato recuperar en la figuración expresionista de Marcia Schwartz, tanto como en la pintura de Noé o Kuitca, la vitalidad de la pintura, incluso después de la declaración reiterada de su muerte. Los límites de la pintura se encuentran, también, con los de la fotografía, el grabado, el dibujo, en trabajos como los de Tomás Espina, Graciela Sacco, Jorge de la Vega o Ernesto Deira, Liliana Porter o Tunga, entre otros, que señalan las posibles expansiones y contaminaciones de cada uno de esos medios en relación con las necesidades expresivas de cada artista y el modo de

open to many different possibilities of representing the real and its memories.”⁴ Such memories include modes of representation, materials, the demands that led to the production of that image and, in turn, of the reception over time.

Then, it is worth noticing that Berni’s Juanito goes to the factory amongst cans and trash from the expanding capitalistic culture, as well as revisiting Vik Muniz’s choice of materials for the construction of images at this late modernity time. It is also a pleasure to recover the vitality of painting—even after it was repeatedly pronounced dead—in the expressionist figuration of Marcia Schwartz, Noé and Kuitca. The limits of painting meet with those of photography, engraving, drawing in works such as those by Tomás Espina, Graciela Sacco, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Liliana Porter and Tunga, among others, which show the possible expansion and contamination of those modes in terms of each artist’s expressive needs and intervention modality. Finally, this selection of figurations appeals to the inclusion of other realities made of light and the interaction with the spectator. It is also a dialogue with literature and the imaginary horizon of an infinite library, where Mariano Sardón’s *Libros de arena* (Sand Books) are at the same time real and concrete, metaphorical and evanescent.

The selection of pieces on this tour of figurations is limited though significant, for it includes artists

⁴ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, FCE - Goethe Institut, 2002.

⁴ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, FCE - Goethe Institut, 2002.

intervención elegido. Finalmente, esta selección de figuraciones apela también a la inclusión de otras realidades construidas con la luz y la interacción del espectador, en diálogo a su vez con la literatura y el horizonte imaginario de la biblioteca infinita; allí los *Libros de arena* de Mariano Sardón, tan reales y concretos como metafóricos y evanescentes.

La selección de piezas de esta deriva por las figuraciones es acotada aunque significativa, dado que incluye artistas y problemas que habilitan una posible trayectoria que, más allá de la lectura por microrrelatos, se expande al son de la ambigüedad de las imágenes que hace que cualquier cosa que con ellas se evoque pueda estar rondando los bordes de más de un sendero narrativo. Un aspecto que aparece en diferentes tramos de este proyecto curatorial en donde se cruzan entre pasados y presentes diversos lo real y lo imaginario. Las imágenes, situadas muchas veces en los límites de lo real –la de Xul como la de Batlle Planas o la de Gordín, por ejemplo–, sin embargo, lo constituyen.

Llegados a este punto, y a modo de entrada a la secuencia de obras seleccionadas, resta señalar que, entre ellas, el montaje forma parte de este sistema de construcción de sentidos que aquí se presenta, en donde –retomando palabras de Jacques Rancière– se anudan lo visible, lo decible y lo factible.⁵

and problems that enable a possible itinerary which, regardless of the interpretation of micro-narratives, expands in tune with the ambiguity of the images that makes any evocation come close to the boundaries of more than one narrative path. This aspect appears at different points of this curatorial project where the real and the imaginary intersect at diverse past and present instances. Images such as those by Xul, Batlle Planas and Gordín, which are often on the fringe of the real, nonetheless make it up.

At this point, and as an introduction to the works selected, it is worth mentioning that the montage is also part of this construction of meanings where, in Jacques Rancière's words, the visible, the speakable, and the feasible are bundled.⁵

⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010. (English title: *The Emancipated Spectator*.)

**Antonio Berni
(1905-1981)**

Juanito Laguna Going to the Factory, 1977
Pintura y collage sobre madera
182 x 120 cm



La pintura, aun más la figurativa, es abstracta: siempre nos refiere a ella misma aun cuando nos esté hablando de lo que nos rodea. [...] la pintura da vida a lo que nombra (representar es nombrar) y nombra a lo que da vida (aunque no sea una representación).

Luis Felipe Noé

Painting, including its most figurative form, is abstract: it is always self-referential even when it speaks about our surroundings ... painting gives life to what it names—to represent is to name—and it names what it gives life to—though it might not be a representation.

Luis Felipe Noé



Marcia Schwartz
(1955)

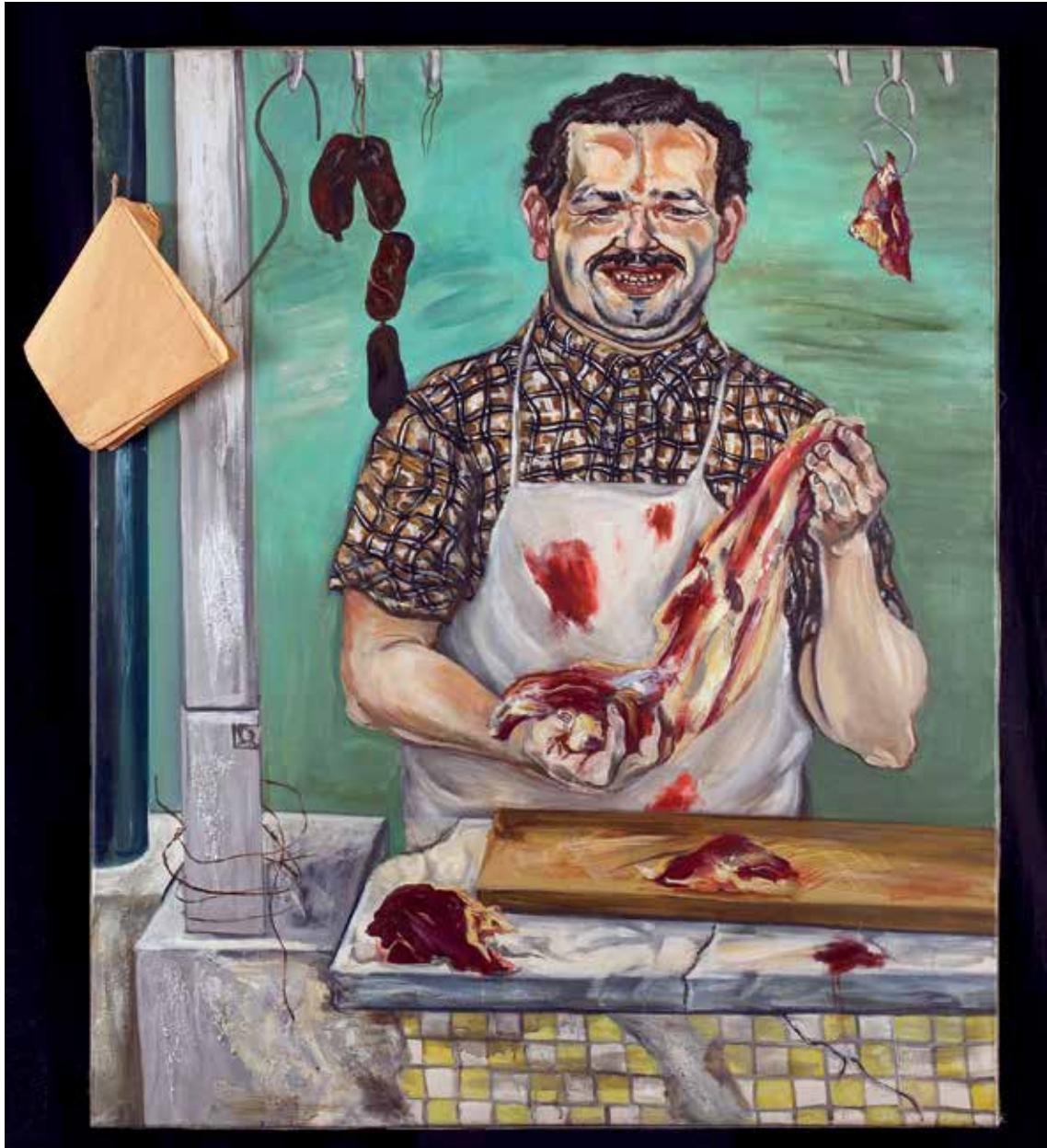
El carníbero, 1982
Óleo sobre tela
120 x 100 cm

El ámbito del personaje me interesa como narrativa: allí estaban los elementos con los que podía expresarme [...] en lugar de colores al óleo o a la tempera, podía emplear latas, maderas, los residuos de ese mundo [...] dado que la pintura no me alcanzaba para expresar ese mundo recurrió al collage, integrado por elementos propios del ámbito en el que vivía el personaje.

Antonio Berni

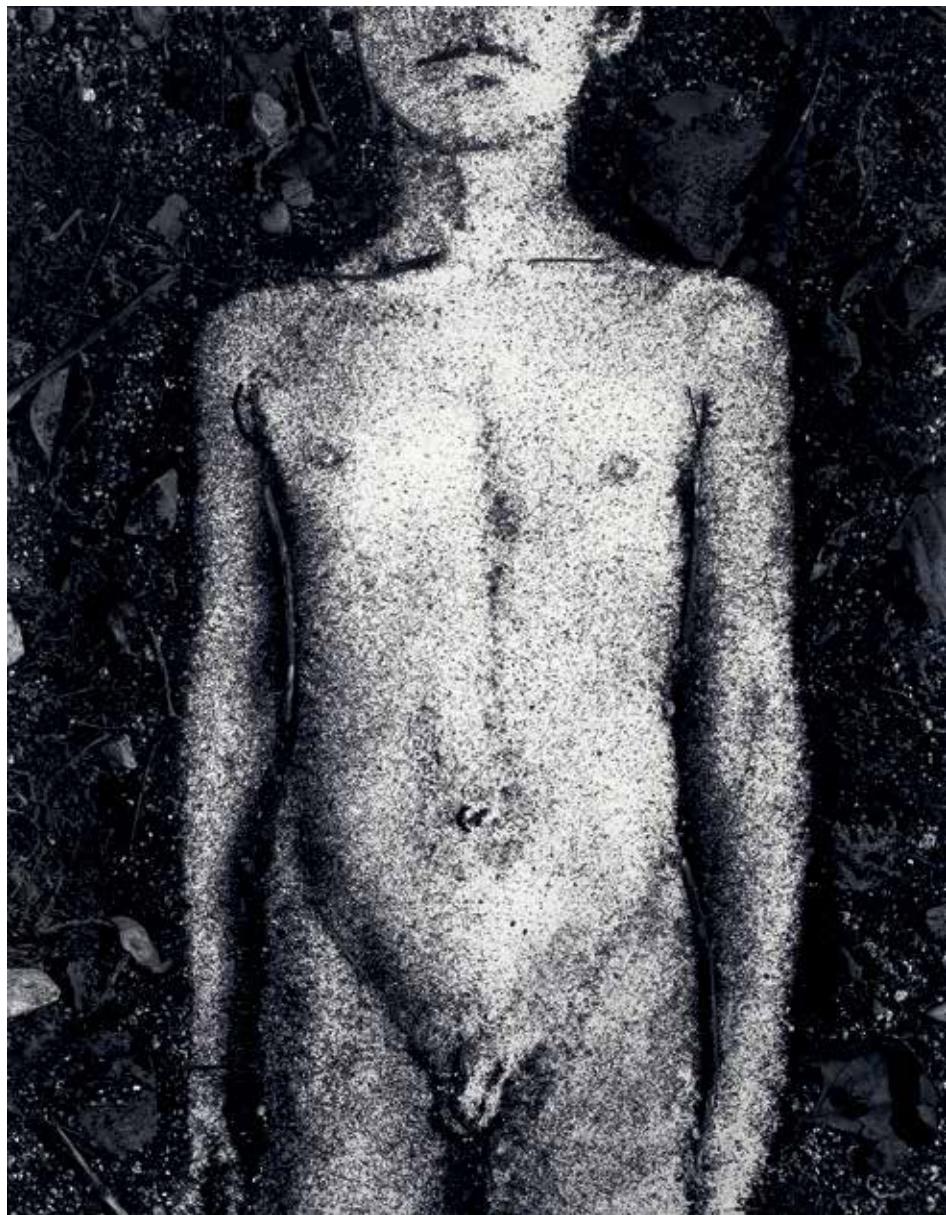
The character's milieu interests me as a narrative: it contained the elements to express myself... instead of oil or tempera colors, I would use cans, wood, the waste of that world ... as painting did not suffice to transmit that world, I resorted to collage, which was made up of elements that belonged to the character's setting.

Antonio Berni



Vik Muniz
(1961)

Youth (Gaspar), 1998
Fotografía, 152,4 X 127 cm



Tunga
(1952)

True Rouge, 1998-2002
Fotografía, 99 x 99 cm



La relación entre el material y la imagen puede ser congruente o conflictiva. No importa. Lo que realmente me interesa es qué tipo de problemas epistemológicos revelan estas relaciones. Unas veces empiezo con un tipo de imagen determinada y luego busco materiales para trabajar con ella; otras, elijo una técnica o un material e intento realizar distintos tipos de imágenes hasta que encuentro la que me funciona mejor.

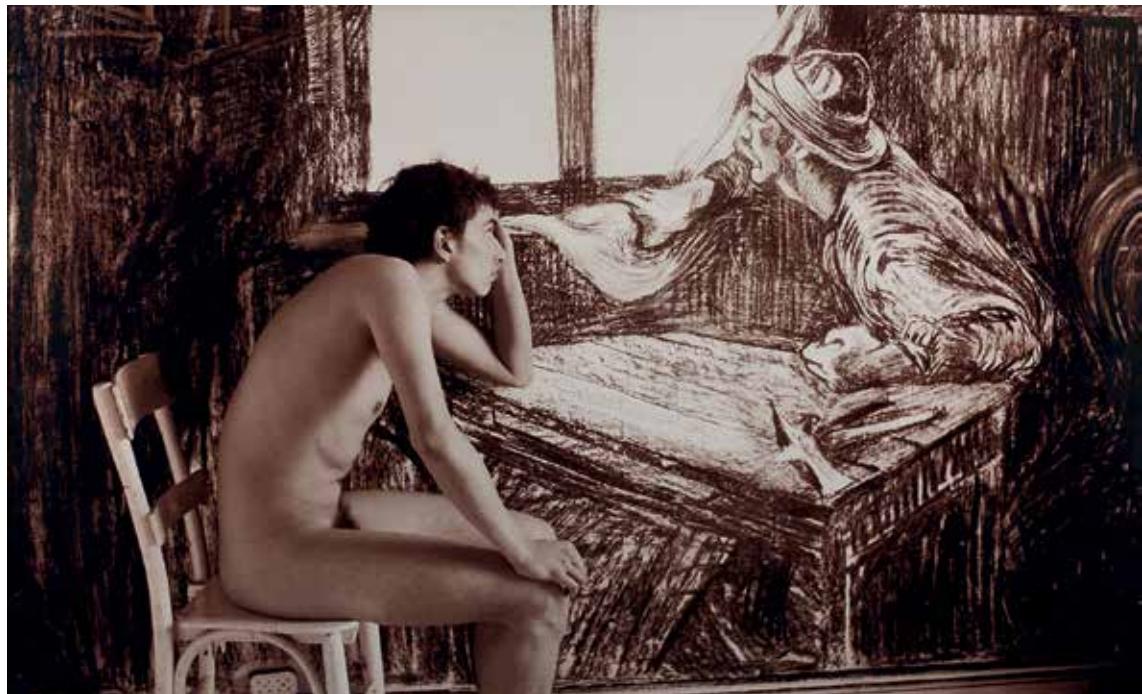
Vik Muniz

The relationship between the material and the image may be congruent or conflictive. It does not matter. What really interests me is the kind of epistemological problems revealed by this relationship. I sometimes begin with a specific kind of image and then seek materials to work on it. Other times, I choose a technique or material and try to create different types of images until I find the one that suits me best.

Vik Muniz

**Tomás Espina
(1975)**

S/P & S/T, 2001
Fotografía, 140 x 200 cm



El arte es un modo de relacionarse con el mundo, establece una distancia histórica que permite otro punto de vista. El arte apela a una instancia ficcional y la presentación de los hechos permite cierta distancia. En todo caso, el arte acompaña un proceso de transformación y ocupa un lugar importante.

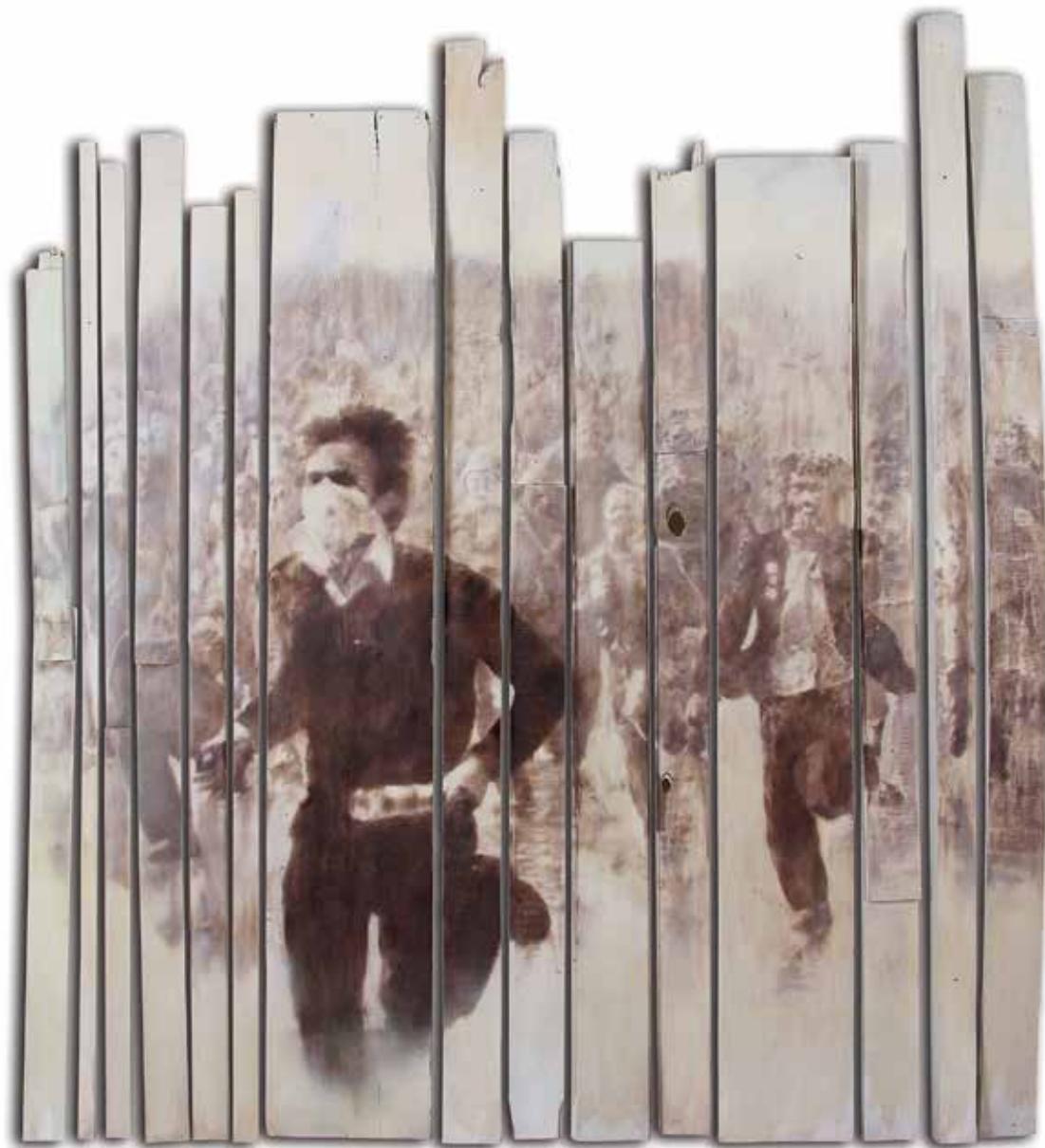
Graciela Sacco

Art is a way to relate to the world; it establishes a historical distance that enables another point of view. Art appeals to a fictional instance and the presentation of facts makes a certain distance possible. In any event, art accompanies a transformation process and has a relevant place.

Graciela Sacco

Graciela Sacco
(1956)

De la serie *Cuerpo a cuerpo*, 1998
Instalación, 220 x 200 cm



Abraham Regino Vigo
(1893-1957)

El agitador, 1933
Aguafuerte sobre papel
50 x 45 cm

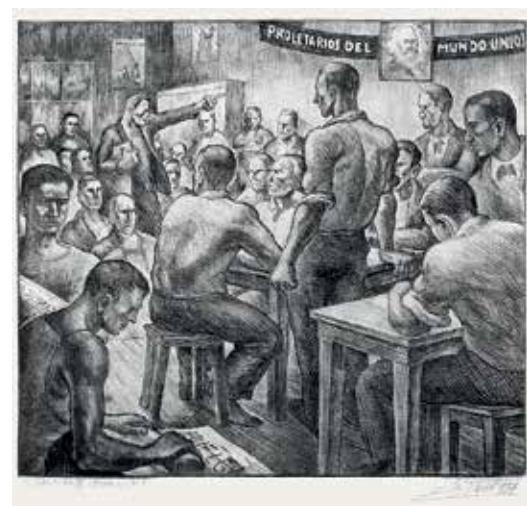


Paraíso, 1933
Aguafuerte sobre papel
30 x 37 cm

Rotativas, de la serie
Prensa burguesa, 1936
Aguafuerte sobre papel
26 x 34 cm

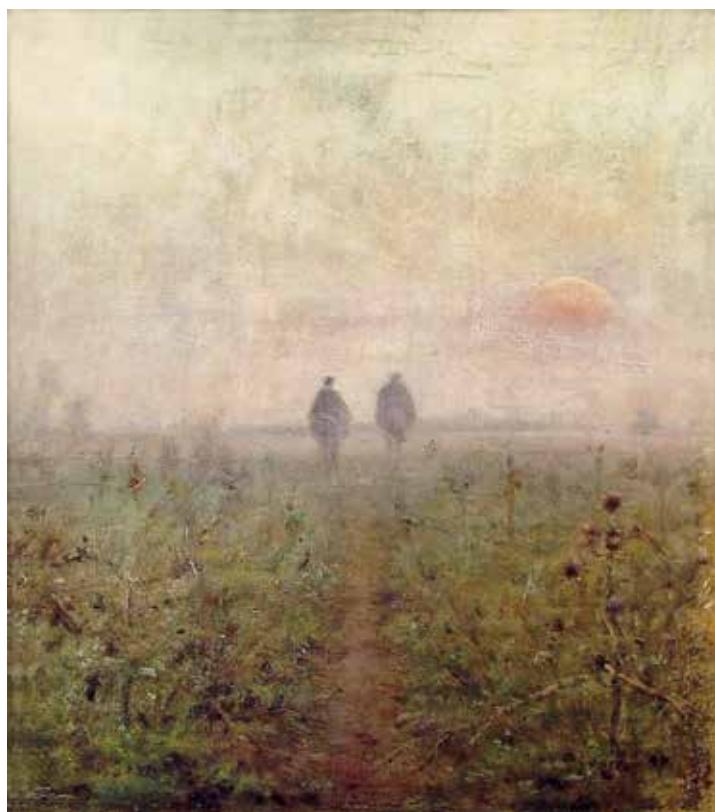
La huelga, de la serie
Luchas proletarias, 1935
Aguafuerte sobre papel
34 x 27 cm

Sindicato, 1937
Aguafuerte sobre papel
34 x 36 cm



Eduardo Sívori
(1847-1918)

Paisaje crepuscular, 1897
Óleo sobre madera, 32,2 x 28,3 cm



Martín Malharro
(1865-1911)

Paisaje, ca. 1903
Óleo sobre tela, 45 x 61 cm



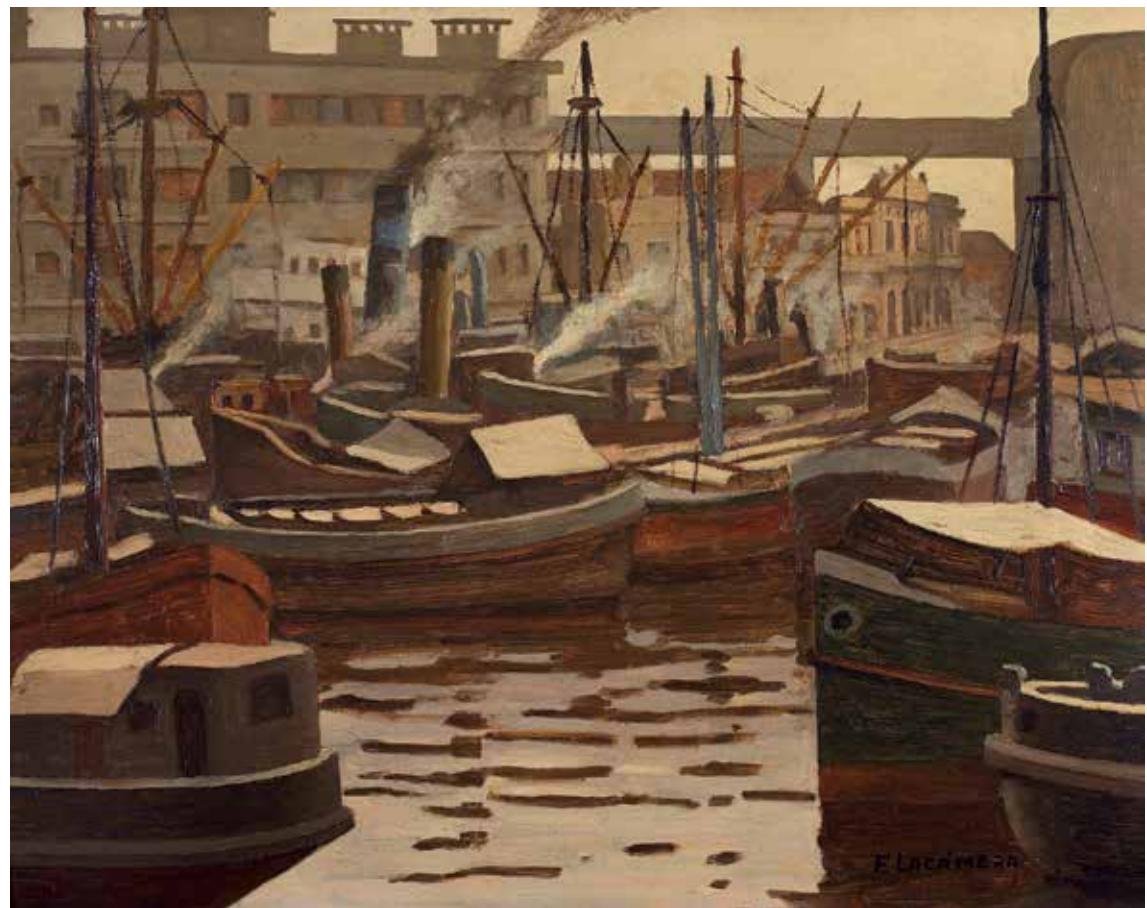
Benito Quinquela Martín
(1890-1977)

Botes en la isla Maciel o Barcas en reposo, 1918
Óleo sobre cartón, 40 x 55 cm



Fortunato Lacámera
(1887-1951)

Rincón boquense, 1946
Óleo sobre hardboard, 47 x 61 cm



Guillermo Kuitca
(1961)

Sin título, 1985
Acrílico sobre tela, 142 x 177 cm



¿Qué es pintar? Es una manera de ir sabiendo aquello que uno piensa que de otra manera no puede saber, dado que pensamiento y lenguaje están intrínsecamente unidos. Al revés del pensamiento construido con palabras –que parte, por lo tanto, de conceptos concretos para llegar a abstracciones–, la pintura parte de abstracciones para llegar a concreciones.

Luis Felipe Noé

What is painting? It is a way to learn what one believes cannot be learnt otherwise, since thought and language are intrinsically bonded. Unlike thoughts, which are made of words and thus reach abstractions from concrete concepts, painting departs from abstractions to arrive at concretions.

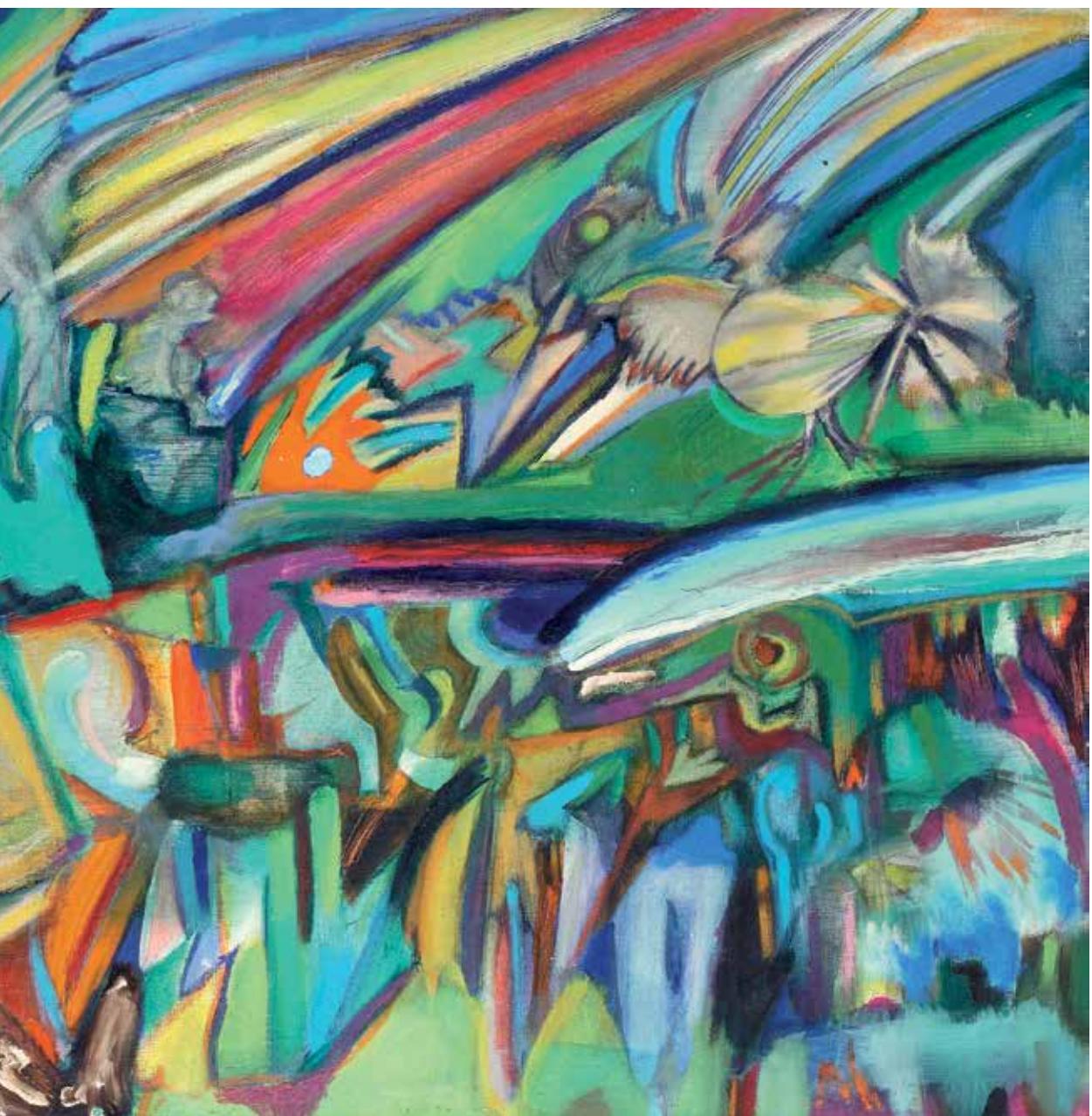
Luis Felipe Noé



Luis Felipe Noé
(1933)

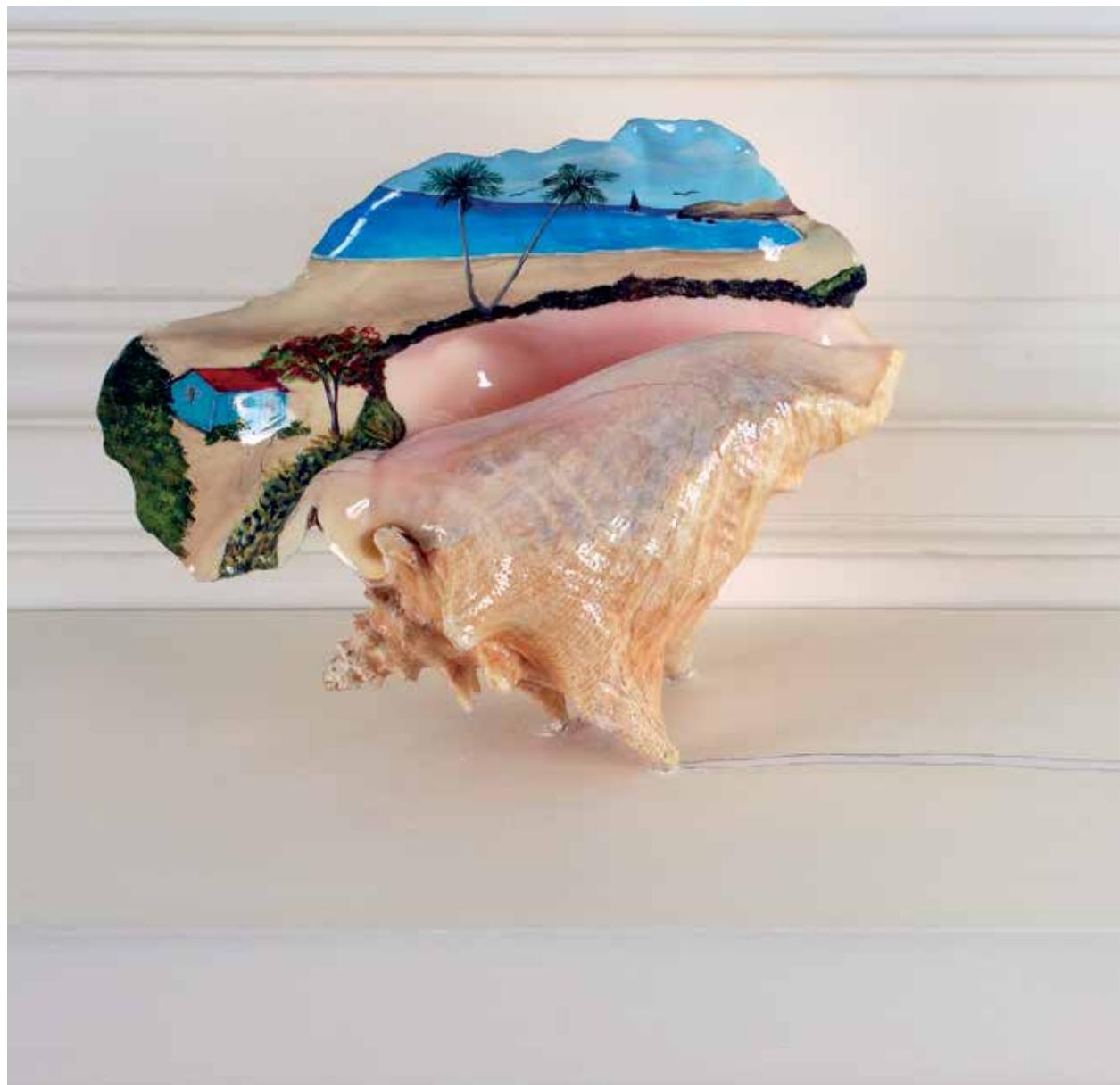
Percepción de los sonidos, 1980
Acrílico sobre tela, 90 x 130 cm





Liliana Porter
(1941)

Regresar, 2005
Objeto, 24,5 x 110 x 26 cm

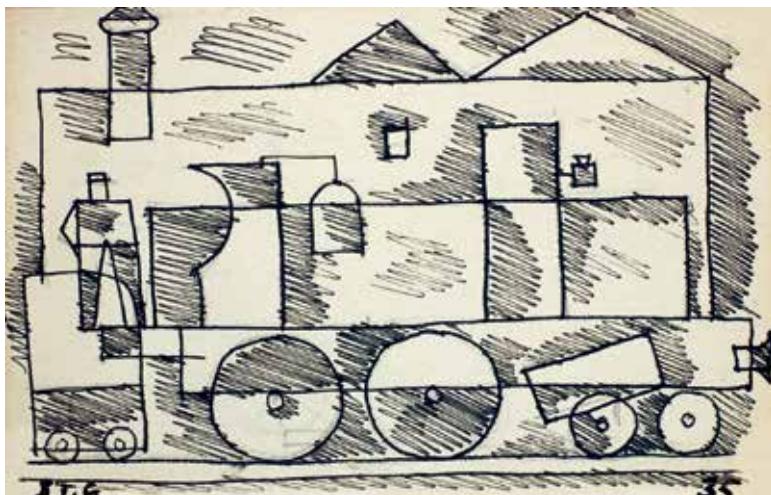




Joaquín Torres García
(1874-1949)

Locomotora constructiva, 1935
Tinta sobre papel, 14,5 x 22 cm

Templo con leyendas.
Dibujo constructivo, 1933
Tinta sobre papel, 13 x 10 cm



...el artista es un creador de símbolos [...] La forma simbólica es no solamente algo dentro de la estructura racional, sino aun del alma y de la materia [...] Este lenguaje simbólico, viviente y bien real, es el más profundo y concreto que pueda expresar el arte, y fue el lenguaje del arte de la antigüedad y de los mal llamados salvajes [...] habría que volver a este arte pasando del símbolo intelectual al símbolo mágico...

Joaquín Torres García

... the artist is a creator of symbols ... The symbolic form exists, not only within the rational structure, but also within the soul and the matter ... This truly real, living, symbolic language is the most profound and concrete one that art can express, and it was also the art language of ancient times and of the so-called savages ... We should return to this art going from the intellectual symbol to the magic symbol...

Joaquín Torres García

Dos personajes, 1932
Óleo sobre tela, 54 x 49,5 cm



Pedro Figari
(1861-1938)

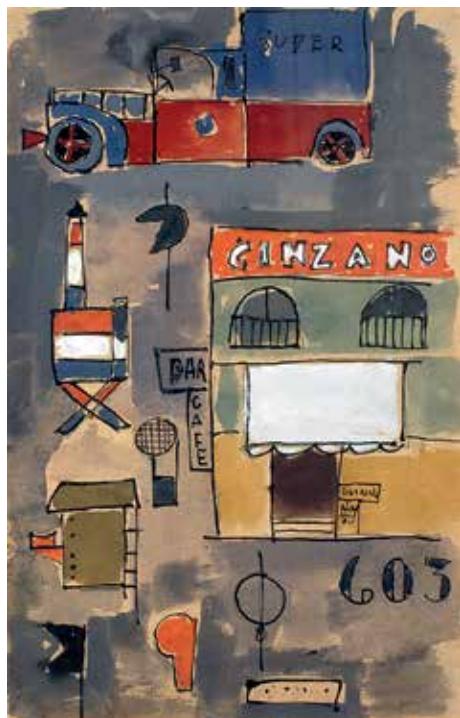
Candombe, 1932
Óleo sobre madera
31,2 x 48 cm



José Gurvich
(1927-1974)

Composición Cinzano, s/f
Tinta china y gouache
sobre papel, 26 x 17 cm

Composición Siglo XX, s/f
Tinta china, lápiz y acuarela
sobre papel, 17,5 x 12,7 cm



Manuel Pailós
(1918-2004)

Cara constructiva, ca. 1962
Óleo sobre cartón, 69 x 31 cm



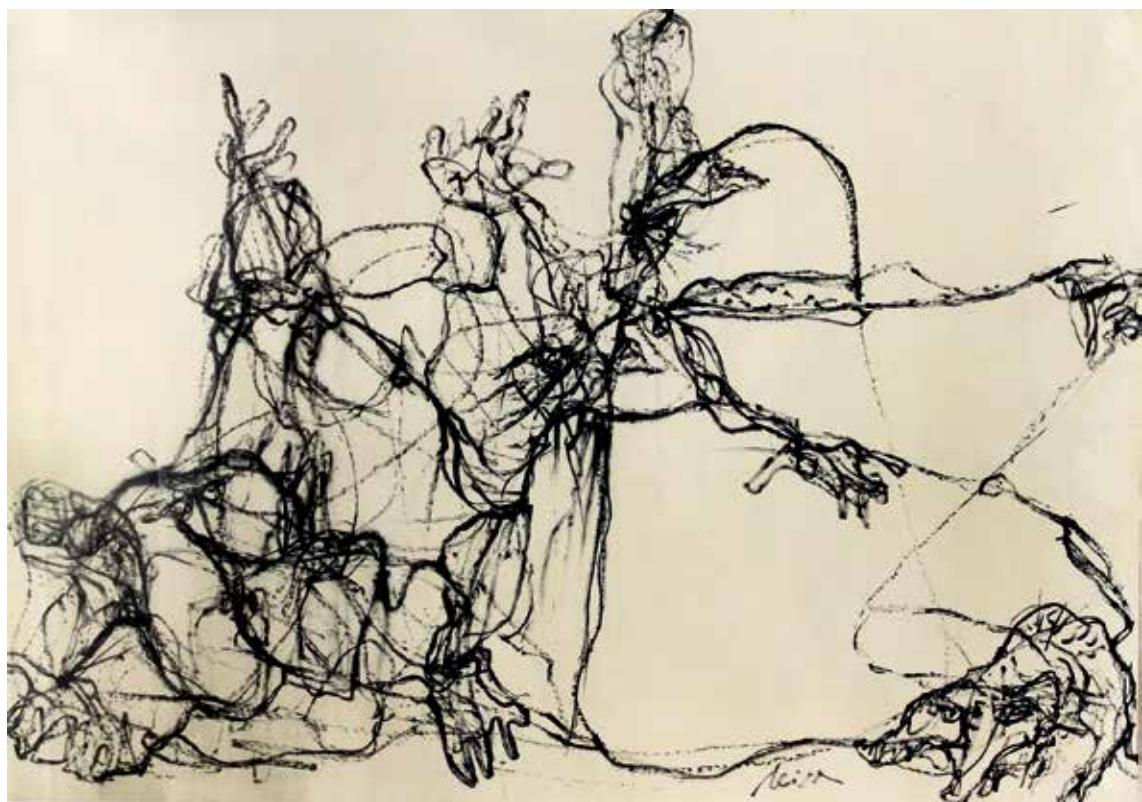
Luis Seoane
(1910-1979)

Figura, 1962
Óleo sobre tela, 115 x 90 cm



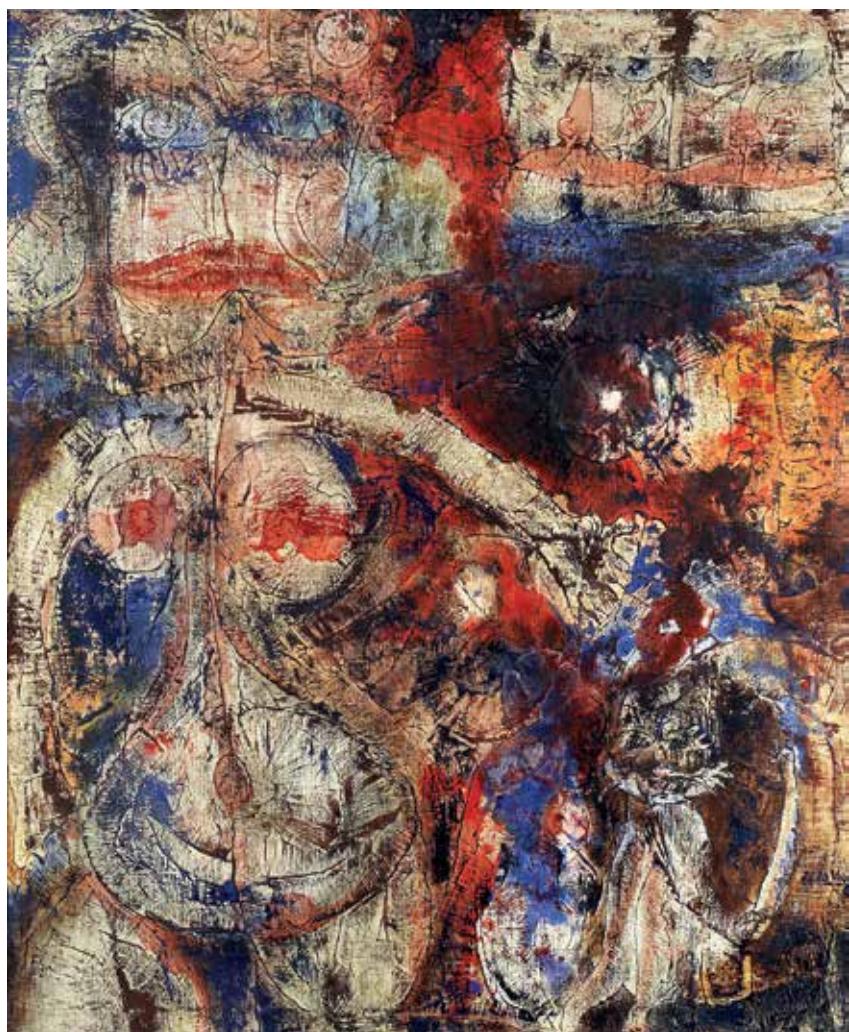
Ernesto Deira
(1928-1986)

Sin título, 1961
Tinta y carbón sobre papel
80 x 116 cm



Jorge de la Vega
(1930-1971)

Desnudo, 1960
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm



Juan Batlle Planas
(1911-1966)

Radiografía paranoica, 1936
Témpera y grafito sobre papel
34,8 x 26 cm



Raquel Forner
(1902-1988)

Estudio para el *Retablo del dolor*, 1943
Lápiz sobre papel, 45 x 30 cm



Xul Solar
(1887-1963)

Sin título, 1948
Grafito sobre papel
17 x 22 cm

Zdravko Ducmelic
(1923-1989)

Laberinto, s/f
Óleo sobre hardboard
27 x 34 cm



Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos. Diferenciémonos. [...] Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles [...] que en tantos campos nos tienen aún como colonia, a la gran América Ibérica.

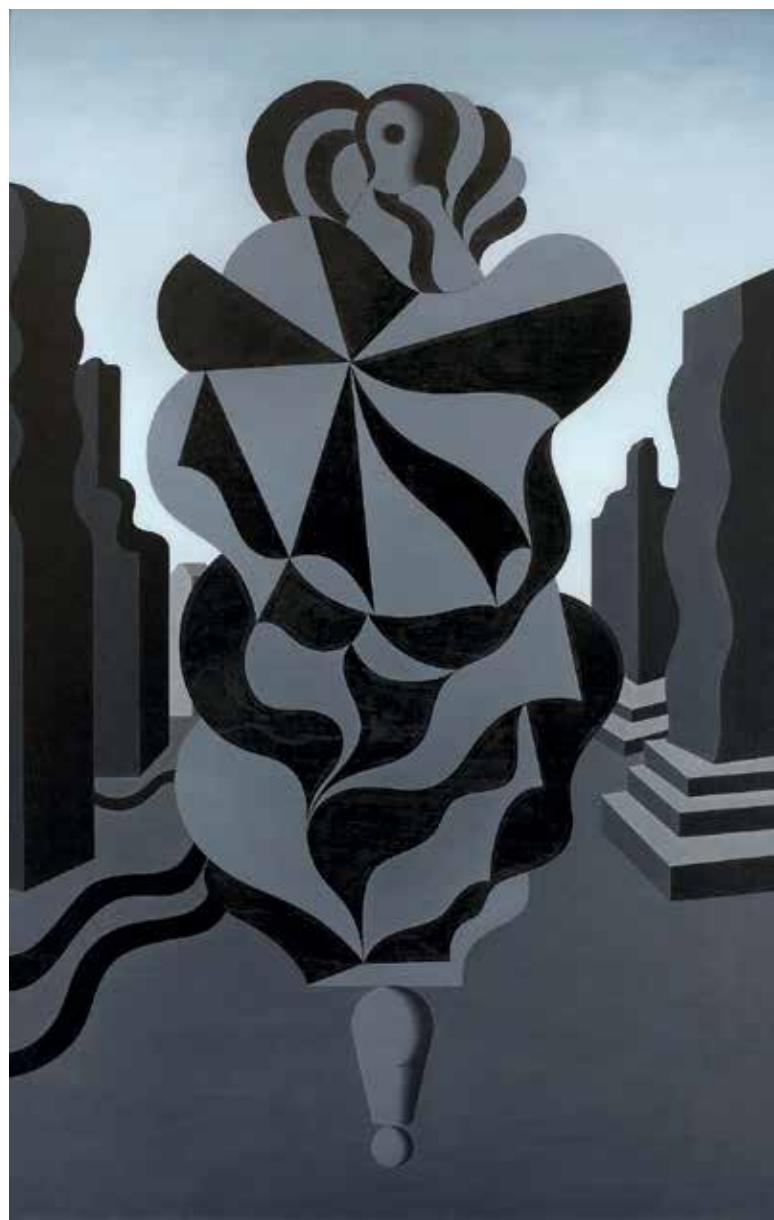
Xul Solar

We are and feel new, our goal does not walk along old or alien paths. We need to set ourselves apart ... Let us see how urgent it is to break the invisible chains ... which in so many fields keep us, the great Iberian America, as a colony.

Xul Solar

Roberto Aizenberg
(1928-1996)

Pintura, de la serie Los arlequines o Arlequín (San La Muerte), 1985
Óleo sobre madera, 120 x 80 cm



Alfredo Hlito
(1923-1993)

Efigie, 1976
Acrílico sobre tela, 155 x 120 cm



H. B. 76

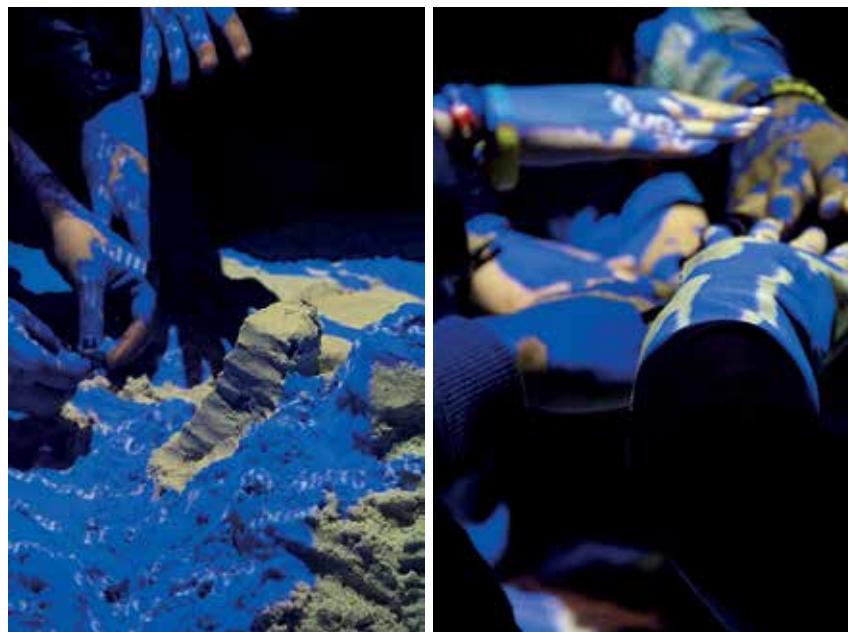
**Sebastián Gordín
(1969)**

Que parezca un accidente, 2010
Madera, vidrio, bronce y luz, 56 x 87 x 47 cm



**Mariano Sardón
(1968)**

Libros de arena, 2003-2004
Videoinstalación interactiva



El arte es un constante ir y venir entre lo personal y lo colectivo. Si el trabajo del artista funciona, logra hablar a gente muy diferente que va a sentir lo mismo, o al menos algo análogo. Un artista solo puede hablar de lo que está entre él y los otros. Se habla siempre de una especie de experiencia común.

Christian Boltanski

Art moves constantly back and forth between the personal and the collective. If the artist's work is effective, it will be able to speak to very different people who will feel the same or at least something similar. Artists can only speak about what lies between themselves and the others. It is a sort of common experience that is always talked about.

Christian Boltanski

Epílogo

-
Epilogue

Sobre el final de este ensayo, poblado de encuentros entre imágenes y textos, es oportuno retomar la pregunta que lo ha estado guiando: de qué manera aparecen revisados la disciplina histórico-artística y sus presupuestos desde estas *presencias* de la Colección Jozami en la Lázaro Galdiano.

Se trata de un ejercicio provocador desde el que se buscó —aunque sea por un instante— interrumpir la *lógica histórica* y percibir todo arte como arte contemporáneo. Sin embargo, podría replicarse, ¿es que es posible ver de otra manera? ¿Es posible ver —incluso el arte del pasado más lejano— con una mirada que no sea la contemporánea? Creemos que no, que es esa mirada la que nos define; por lo tanto, es ella la que —más allá del conocimiento histórico que nos asista o entorpezca, según los casos— habilita estos juegos anacrónicos propuestos en cada sala (y retomados en estas páginas), presentando montajes que inquietan y contribuyen a reactivar la mirada frente a la inercia del ver.

Los museos, las colecciones, los archivos se nos presentan como espacios de acopio, guarda, clasificación y cotejo de datos, organizados a partir de saberes previos. Son sitios que hablan tanto por lo que albergan como por la forma en que lo hacen y, a su vez, por todo aquello que queda afuera. Es allí donde se instaló esta acción curatorial, que parte del presupuesto de que cualquier serie, al confrontarse con otra, puede arrojar nuevas luces y debilitar esas certezas que la sostenían para abrir otras vías de lectura y pensamiento. Allí reside justamente el interés por trabajar a partir de colecciones, lo que

At the end of this project, which is populated with encounters of images and texts, it is worth addressing the question that has guided us so far: how the historical-artistic discipline and its assumptions are revisited from these *presences* of the Jozami Collection in Lázaro Galdiano's.

It is a provoking exercise which sought—albeit briefly—to interrupt the *historical logic* and perceive every art as contemporary. Yet, is it at all possible to see it otherwise? Is it even possible to look at art from a more distant past from a perspective that is not contemporary? We think not. We believe that perspective defines us and, irrespective of the historical knowledge that assists or hinders us, it enables these anachronic games proposed in each room and on these pages through a disturbing montage that reactivates the way of looking vis-à-vis the inertia of seeing.

Museums, collections, archives appear as spaces for gathering, keeping, classifying and comparing data on the basis of previous knowledge. These places speak for what they hold, for how they do so and, in turn, for everything that was excluded. That is the basis of this curatorial project, which assumes that any series, when confronted with another series, can shed new light and weaken the certainties that upheld it to open up new interpretation and reflection modalities. There precisely lies the interest in working on collections, which implies thinking not only with a specific repertoire of images, but also with the selection processes that gave rise to the construction of those rich constellations of works.

implica no solo pensar con un repertorio dado de imágenes, sino hacerlo también con los procesos de selección que dieron lugar a la constitución de esos ricos conjuntos de obras.

Todo comenzó como un juego dinámico en donde los maridajes visuales emergieron en el paso de una sala a la otra. Se fueron estableciendo, con la espontaneidad de la libre asociación, relaciones entre ambas colecciones. Bastó, por ejemplo, entrar a la sala que recoge la imagen femenina de los siglos XVI y XVII o a la de pintura del Siglo de Oro español para que –en unos casos por proximidad, en otros por oposición– aparecieran rápidamente las imágenes para un contrapunto. Pero el juego se hizo más denso y complejo en el momento en que pasó de esta primera etapa de hallazgos de complementariedad a la siguiente, en donde se pensó en la situación concreta que esas *presencias* en sala podrían provocar. El concepto de *shock* se instaló de inmediato y se convirtió en aliado de esta operación de actualización de miradas y disruptión de los relatos conocidos.

Las salas del Lázaro Galdiano están fuertemente situadas en el espacio y en el tiempo y, por ende, lejos de cualquier pretensión de “neutralidad” u “homogeneidad” buscada a partir del famoso cubo blanco, ascético y parejamente iluminado. Son salas pobladas por una rica selección de piezas organizadas según la narrativa de la historia del arte europeo y español. Su ordenamiento dialoga con el Museo del Prado, así como con otras grandes colecciones que establecieron las marcas de referencia de la del Lázaro y de las historias que se fueron consolidando

The starting point was a dynamic game where the visual marriages emerged in the transit through the rooms. The relationships between both collections were established with the spontaneity of free association. For example, it sufficed to enter the room holding the female image of the 16th and 17th centuries or paintings of the Spanish Golden Age for a counterpoint of images to crop up, whether by proximity or opposition. But that game became increasingly dense and complex during the transition from this first phase of complementary findings to the next, which considered the specific situation that those *presences* might arouse. The concept of shock soon appeared and became an ally of this operation that updates perspectives and disrupts familiar narratives.

The rooms at the Lázaro Galdiano are clearly defined in terms of space and time and thus, away from any pretensions of “neutrality” or “homogeneity” sought after by the famous ascetic, evenly lit, white cube. These rooms are populated with a rich selection of pieces arranged according to the European and Spanish art history narrative. Their layout is on par with the one of the Museo del Prado as well as other major collections that established Lázaro’s references and influenced the stories consolidated from them. That explicit historical condition makes the challenge undertaken *in between times* more interesting, since the Jozami Collection is also clearly set in time—the present—and placed, independently of its international projection, in a specific location: Buenos Aires, Argentina. However,

a partir de ellas. Es esa condición histórica explícita la que hace más interesante el desafío asumido *entre tiempos...*, ya que la Colección Jozami está también claramente ubicada en el tiempo, en este caso en el presente, y colocada –más allá de su proyección internacional– en un lugar preciso: Buenos Aires, Argentina. Sin embargo, esta colección, que es portadora de la fuerte marca de identidad de quienes la van labrando, se resiste a los encuadres más tradicionales de la historiografía artística argentina y latinoamericana, ya que ha tomado el reto de incluir piezas y autores que no formaron parte del relato instituido, o bien al poner en diálogo, dentro del propio acervo, piezas de artistas y orígenes bien diversos.

Volvamos entonces a la pregunta inicial para decir que, respecto de proyectos fuertemente inscritos dentro de las convenciones de la disciplina histórico-artística, esta intervención ha buscado abrir otras perspectivas con el propósito de demostrar, entre otras cuestiones, que las analogías o convergencias visuales y formales entre imágenes no siempre resultan equivalentes en términos conceptuales; de volver a verificar que las tradiciones representativas de Occidente persisten en las obras del presente de distintas maneras y, lo que más interesa subrayar, que no solo sobreviven como cita o parodia, sino que se mantienen como recursos latentes, disponibles y eficaces a los que se apela en el momento en que lo que se busca (re)presentar así lo demanda. El montaje conceptual de unas piezas *entre/con* las otras ha sido otro elemento clave dentro de este proyecto, al revelar su capacidad para hacer visibles

this collection cannot be confined to the more traditional framing of Argentine and Latin American art historiography for it has met the challenge of including pieces and authors that were not part of mainstream narratives and bringing together works by absolutely different artists and origins.

Now let us go back to the initial question. As regards projects clearly included in the conventions of art history, this intervention aims to provide new perspectives in order to prove, among other issues, that analogies or the visual and formal convergence between images are not always conceptually equivalent, and to verify again that Western representation traditions persist in different ways in today's works, and most importantly, that they not only survive as quotations or parody, but they live on as latent, effective and available resources to turn to when necessary. The conceptual montage *of/between* pieces has been another key factor of this project. It reveals its capacity to materialize these encounters of diverse times and cultural universes through alternate narratives with multiple sequences and ways that are simultaneously offered and made available to the reader/spectator.

The opportunity to play with these two rich collections has become an attractive challenge that invites to continue experimenting with images and ideas. Likewise, the new perspective brought on by this project inspired by images where numerous visual related fields converge finally seeks to return to art its status of cultural activator by creating a space for reflection in every encounter and missed encounter.

esos encuentros de tiempos y universos culturales diversos estableciendo narrativas alternas de secuencias múltiples y variadas vías que se ofrecen simultáneamente y permanecen disponibles para el lector/espectador.

La oportunidad de jugar con estas dos colecciones se ha convertido en un atractivo desafío que invita –dada la riqueza de ambas– a seguir experimentando entre imágenes e ideas. Asimismo, la actualización de la mirada provocada por este ensayo pensado con imágenes desde la convergencia de numerosas disciplinas ligadas a lo visual aspira, finalmente, a devolver al arte a su lugar de activador cultural, instalando en cada encuentro o desencuentro un espacio de pensamiento.



Zoom

Algunas obras en foco

-

Zoom

Some Works in Focus

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 171 | RAFAEL BARRADAS
<i>Una boda de todo a o,65</i>
Eugenio Carmona Mato | 197 | FORTUNATO LACÁMERA
<i>Rincón boquense</i>
María Teresa Constantin |
| 173 | RAFAEL BARRADAS
<i>El sembrador de botones</i>
Eugenio Carmona Mato | 199 | LUIS FELIPE NOÉ
<i>Percepción de los sonidos</i>
Eduardo Stupía |
| 175 | ANTONIO BERNI
<i>Juanito Laguna Going to The Factory</i>
Mari Carmen Ramírez | 201 | JUAN CARLOS ROMERO
<i>Goya y la República</i>
Jaime Vindel |
| 179 | CHRISTIAN BOLTANSKI
<i>Monument</i>
Jean-Hubert Martin | 203 | MARIANO SARDÓN
<i>Morfologías de la mirada</i>
Rodrigo Alonso |
| 181 | FERNANDO Y HUMBERTO CAMPANA
<i>Banquete</i>
Ricardo Blanco | 205 | LUIS SEOANE
<i>Figura</i>
María Dolores Jiménez-Blanco |
| 183 | LÍA CHAIA
<i>Comendo paisagens</i>
Marcelo Mattos Araujo | 209 | PABLO SUÁREZ
<i>Ante todo cuidá la ropa
(y que Dios te cuide el culo)</i>
Laura Batkis |
| 185 | DIAS & RIEDWEG
<i>Funk Staden</i>
Suely Rolnik | 211 | JOAQUÍN TORRES GARCÍA
<i>Dos personajes</i>
Eugenio Carmona Mato |
| 191 | EDUARDO GIL
<i>El siluetazo</i>
Ana Longoni | 213 | Autores
Authors |
| 195 | VÍCTOR GRIPPO
<i>Anónimos</i>
Marcelo E. Pacheco | | |

RAFAEL BARRADAS

Una boda de todo a 0,65

Eugenio Carmona Mato

El príncipe chino Chi-ri-no-la estaba triste. Los médicos de la corte no lograban curar su melancolía. La mala noticia llegó a oídos de la niña Kline-kin. Ella encontró la solución: le regaló su muñeca pepoña española. Para el príncipe todo cambió. Los juegos de los bazares españoles le daban vida y en directo los quiso conocer. Nada más llegar a la tienda de juguetes, Chi-ri-no-la se enamoró de Milagritos, la dependienta. Pero por ella llegó, de nuevo, a penar. Incluso, para sentirla cerca, se hizo pasar por muñeco chino de la juguetería. Descubierto en su treta, la justicia le tomó por ladrón y le persiguió hasta que fue detenido y confesó su amor. Pero Milagritos – cosas de la vida – no le correspondía. Y Chi-ri-no-la volvió apesadumbrado a su país. Aunque allí, con el paso del tiempo y con la llegada a la juventud de la antes niña Kline-kin, su amor volvió a brotar y la felicidad inundó su vida. Y, para celebrarlo, importó a su palacio un completo bazar de “todo a 0,65”.

Barradas publicó *Una boda de todo a 0,65* en el número de enero de 1927 de la *Revista de Oro*, la cual llevaba aparejados los títulos, por un lado, de *El mundo en auto* y, por otro, de *Magazine del hogar*. Se trataba de una revista de variedades editada en Barcelona entre 1923 y 1927. Se dirigía a la naciente clase media acomodada. No explicitaba un talante político o social determinado, pero poseía un claro acento de modernidad en buena parte de sus contenidos. Cada número incluía unas numerosas “Páginas para niños” en las que se encuadraba la sección fija “Historietas de Barradas”, al menos durante 1926 y 1927.

The Chinese Prince Chi-ri-no-la was feeling miserable. The court doctors were unable to heal his sadness. The bad news was heard by a little girl called Kline-kin, who found a solution: she gave the prince her Spanish cabbage patch doll. Everything changed for the prince. The toys in the Spanish bazaars cheered him up and so he decided to visit them. No sooner had he arrived at the toyshop than he fell in love with Milagritos, the shopkeeper. However, she also made him miserable. In an effort to come close to her, he passed as a Chinese doll. When his trick was exposed, he was taken as a thief and arrested until he confessed to his love. Milagritos, however, would not return his love and Chi-ri-no-la despondently went back to his country. Time went by, and when little Kline-kin became a young lady, his love rekindled and his life was filled with joy. A whole 65-cent bazaar was imported to his palace to celebrate.

Barradas's *Una boda de todo a 0,65* (A 65-Cent Wedding) was published in the 1927 January issue of *Revista de Oro*, which also appeared as *El Mundo en Auto* and *Magazine del Hogar*. This general interest magazine was published in Barcelona between 1923 and 1927 and appealed to the upcoming upper middle class. It was not politically or socially biased, but most of its contents displayed a distinct modern style. In 1926 and 1927, every issue featured a children's section that included a column called “Historietas de Barradas” (Barradas's comics).

Una boda de todo a 0,65 anecdotally evokes much of Barradas's universe. And it also reminds

Una boda de todo a 0,65 evoca, anecdóticamente, muchas cosas en el “Universo Barradas”. Pero también viene a la memoria de inmediato que Barradas, en 1922, ilustró *Bazar*, de Francisco Luis Bernárdez, y *El bazar más sumtuoso del mundo*, de Ramón Gómez de la Serna, en 1924. El “bazar” y la “verbena” fueron referencias de la cultura popular que entusiasmaron a prácticamente todos aquellos que se interesaron por los lenguajes de las primeras vanguardias. Tomado el bazar con juguetes como referencia, Barradas creó una de sus obras maestras, *Todo a 0,65* (o *Bazar de todo a 0,65*), conservada hoy el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Realizada en 1919, es un suma y sigue en las variaciones de la plástica vibracionista –aunque el propio pintor comenzara a utilizar el término “cubismo”; en ella Barradas está más cercano, en espíritu y forma, a Franz Marc y August Macke que al futurismo.

En los dibujos de *Una boda de todo a 0,65*, sin duda el artista quiso aunar el grafismo sintético propio del espíritu de lo moderno a la comprensión narrativa y visual del público infantil –y no tan infantil–. Pero aun así, en el trazado ágil y en la simplificación de rostros y formas leemos la huella del Barradas *clownista* que tan importante fue para Dalí y para sus amigos pintores y poetas del contexto de la Generación del 27.

us that Barradas illustrated *Bazar* (Bazaar, 1922) by Francisco Luis Bernárdez and *El bazar más sumtuoso del mundo* (The Most Sumptuous Bazaar in the World, 1924) by Ramón Gómez de la Serna. Both the bazaar and the verbena were popular culture references appealing to practically everyone interested in the early avant-garde languages. Inspired by toys, Barradas made one of his masterpieces, *Todo a 0,65* (or *Bazar de todo a 0,65*) (A 65-Cent Bazaar), currently displayed at the Museo Nacional de Artes Visuales in Montevideo. Made in 1919, it integrates and continues the variations on vibrationist art, though the painter was already using the term “cubism” as he was spiritually and formally closer to Franz Marc and August Macke than to futurism.

In his drawings of *Una boda de todo a 0,65*, Barradas did indeed attempt to bring together the synthetic nature of modern graphics and the narrative and visual understanding of an infantile—and not so infantile—audience. Still, in the dynamic sketching and the simplification of faces and shapes, we can observe traces of the “clownist” Barradas, who was so influential for Dalí and his painter and poet friends of the 1927 Generation.

RAFAEL BARRADAS

El sembrador de botones

Eugenio Carmona Mato

En *El sembrador de botones*, el niño Pepín es engañado, en broma, por un jardinero que le convence de que los botones pueden sembrarse como semillas para crecer como plantas y florecer. Pepín, para dar una sorpresa a su madre, a la que tanto quiere, la hacendosa doña Rosita, sustrae todos los botones que encuentra, propios y ajenos, anhelando un especial jardín o un original huerto. El escándalo se hace mayúsculo cuando todos los conocidos de la familia del niño se dan cuenta de que han sido víctimas de la extraña ambición de Pepín. Descubierto, su amorosa madre le perdona de inmediato porque sabe de su buena intención de fondo, y Pepín, tras este episodio, que le dejará marcado, estudiando y esforzándose, llegará a convertirse en un sabio floricultor e inventor.

Barradas publicó *El sembrador de botones* en el número de julio de 1927 de la *Revista de Oro*. Para las letrillas, como aleluyas, que acompañaban a los dibujos, probablemente Barradas contaba, siempre, con la colaboración de Juan Gutiérrez Gili y Luis G. Manegat.

En esta historieta, el grafismo de Barradas se atiene, en líneas generales, a lo estipulado por el artista para esta publicación. Pero, de un modo u otro, el tipo de dibujo y las figuras elaboradas por el uruguayo recuerdan las que comenzó a publicar en las revistas de creación españolas en torno a 1923 o 1924. Especialmente, a partir de 1923, para viñetas, ornamentaciones y pictografías de imprenta de la revista *Alfar* y, desde 1925 y 1924, respectivamente, para portadas de esta misma publicación y para

In *El sembrador de botones* (The Button Sower), a little boy called Pepín is teased by a gardener, who tells him that buttons can be planted just like seeds and then grow and blossom. To surprise his beloved mother, the hardworking Doña Rosita, Pepín steals all the buttons that he finds, dreaming of a unique garden or an original orchard. A major scandal ensued when all the acquaintances of the boy's family realize that they have fallen prey to Pepín's odd ambition. However, he is promptly forgiven by his doting mother for she knows of her son's good intentions. This event leaves a profound impression in Pepín, who goes to great pains to become a remarkable floriculturist and a wise inventor.

Barradas published *El sembrador de botones* in the 1927 July issue of *Revista de Oro*. Juan Gutiérrez Gili and Luis G. Manegat probably assisted him with the cartoon captions.

In this comic, Barradas's graphic style followed the guidelines specified by the artist for this publication, though his drawings are somewhat reminiscent of the ones that he published in Spanish magazines such as *Alfar* and *Revista de Occidente* in the 1920s for vignettes, ornamentations, pictographs and covers. These drawings also evoke the distinctive graphic synthesis developed by the artist in his important contributions to *Alegria* magazine.

La Revista de Occidente. También recuerdan estos dibujos la especial síntesis gráfica desarrollada por el artista en sus importantes aportaciones gráficas para la revista *Alegria*.

ANTONIO BERNI

Juanito Laguna Going to the Factory

Mari Carmen Ramírez

Juanito Laguna Going to the Factory forma parte del último ciclo de obras de la vasta serie que Antonio Berni realizó entre 1960 y 1978. Se focaliza en la historia de un niño de las villas miseria que proliferaron en torno de la capital argentina desde la década de 1930 y se fueron extendiendo en el período de la posguerra. Berni representó episodios aislados de la vida diaria de Juanito valiéndose de pinturas, grabados y, en especial, del medio innovador del ensamblaje. A juicio del artista, el modo más eficaz de trasmitirle al público la precariedad del entorno donde transcurría la vida de los miles de Juanitos era colocar materiales y desperdicios recogidos de esos mismos lugares sobre el soporte previsto. Los ensamblajes de la serie de Juanito involucran, objetivamente, un proceso experimental de reciclaje, mediante el cual Berni pegó, engrapó y clavó chatarra industrial y basura urbana para configurar la historia de su antihéroe.

De acuerdo con la narrativa berniana armada en torno de este personaje, Juanito es un chico del interior que se traslada con su familia a la capital argentina. Su anhelo vehemente de una vida mejor –como el de tantos otros miles de lúmpenes y proletarios– se condensa en la realidad del arrabal. La serie, por lo tanto, alude a ese fenómeno de migración interna iniciado en el país desde la década del 30, e intensificado posteriormente en los 60 debido tanto a la industrialización no planificada como a la crisis económica que atrajo a miles de argentinos de las provincias hacia Buenos Aires en busca de trabajo. Desde este punto de vista, Juanito

Juanito Laguna Going to the Factory is part of the last long series of works made by Antonio Berni between 1960 and 1978. It focuses on the life of a young boy from the shantytowns that sprouted up around the Argentine capital from the 1930s and grew significantly in the postwar years. Berni depicted random episodes in Juanito's everyday life by means of paintings, engravings and, particularly, the innovative assemblage. The artist held that the most effective way to show the precarious environment where the life of thousands of boys like Juanito took place was to lay materials and waste from that setting on the work. In Juanito's series, the assemblages involve in fact an experimental recycling process through which Berni glued, stapled and nailed industrial scrap metal and urban garbage to outline the life of his antihero.

According to Berni's narrative about this character, Juanito is a young provincial boy who moves to the Argentine capital with his family. His genuine desire for a better life, shared by so many other lumpens and proletarians, transpires in the reality of the slums. The series, therefore, deals with the internal migration that began in Argentina in the 1930s and grew stronger in the 1960s due to unplanned industrialization and to the economic crisis that drove thousands of Argentines from the provinces to Buenos Aires in search of work. From this standpoint, Juanito is not an ordinary boy but the epitome of the archetype of displaced childhood, a situation that the artist himself experienced in Roldán and Rosario, after his father abandoned him.

no es cualquier niño; el personaje más bien funge como arquetipo de la infancia desplazada, condición que el propio artista conoció entre Roldán y Rosario, tras el abandono paterno. En otras palabras, a pesar de estar hincado firmemente en el medio urbano capitalino, el significado de Juanito va más allá, trascendiéndolo. Se apoya, afirmándose, en asuntos sociales de mayor envergadura histórica que afectan tanto a la Argentina como al resto de América Latina o del denominado Tercer Mundo.

Si bien Juanito vive en la pobreza, la promesa de un futuro mejor siempre está presente. En palabras de Berni, "...Juanito es un niño pobre, pero no es un pobre niño". En el ensamblaje *Juanito Laguna Going to the Factory*, se muestra a un Juanito casi adolescente camino a la fábrica que le abrirá posibilidades de sustentación económica en el meollo inestable del desarrollismo argentino. En términos tanto temáticos como compositivos, *Juanito Laguna Going to the Factory* posee un claro antecedente serial en un ensamblaje anterior de gran escala: *Juanito va a la ciudad* (1963), hoy perteneciente a la colección del Museum of Fine Arts, Houston. Ambas obras ilustran un Juanito desplazándose hacia una promesa de modernidad en medio de pilas de basura. Esa paradójica tensión transita por la fábrica moderna, en el primer caso, y por la metrópolis industrializada, en el segundo. Al mismo tiempo, ambas se ven amenazadas por una gigantesca nube de chatarra suspendida sobre el personaje y su entorno. El frustrante contraste entre la urbe que recibe a Juanito y la ciudad moderna que fructifica en la sección

In other words, despite being deep-seated in an urban metropolis, the significance of Juanito goes beyond such a setting and transcends it. It is firmly based on social affairs of major historical magnitude that affect both Argentina and the rest of Latin America, the so-called Third World.

Although Juanito lives in poverty, the promise of a better future is always there. In Berni's words, "Juanito is a deprived boy, not a poor boy." The assemblage *Juanito Laguna Going to the Factory* depicts a young teenager on his way to the factory that will offer him economic means in the unstable core of Argentine developmentalism. Both in terms of theme and composition, *Juanito Laguna Going to the Factory* has a clear antecedent in a major assemblage: *Juanito Goes to the City* (1963), a piece currently in the collection of the Museum of Fine Arts, Houston. Both works portray Juanito moving towards a promise of modernity surrounded by piles of trash. This paradoxical tension takes place in a modern factory in the former work, and in the industrialized metropolis in the latter. At the same time, both are threatened by a huge cloud of junk hovering over the character and his surroundings. The frustrating contrast between the city that receives Juanito and the modern metropolis that thrives in the middle part of the composition, where scrap metal and wood outline a city-like grid pattern, makes slight allusions to geometric and constructive paintings, both symbols of intrinsically modernist rationalistic values. The artist then intensifies the verisimilitude of the assemblage by

media de la composición (donde chatarra y madera configuran una cuadrícula con silueta citadina) hace leves referencias a las pinturas geométricas y constructivas, emblemas de valores racionalistas inherentes al modernismo. El artista amplifica entonces la verosimilitud del ensamblaje, al vestir a Juanito con ropa y accesorios verdaderos (curiosamente, encontrados en la basura), tales como la gorra, la chaqueta de corderoy y el bolso de mimbre.

Es imposible ignorar las diferencias entre las dos obras. Desde el punto de vista formal, *Juanito Laguna Going to the Factory* ejemplifica la transformación que sufre la serie en la década del 70, cuando los ensamblajes bernianos se tornaron más compactos y de tamaño menor. Además, es posible detectar cambios notables en la variada gama de materiales de desecho que Berni incorpora. Mientras los ensamblajes de los 60 utilizan materiales cotidianos recogidos de la basura (partes abandonadas de utensilios, tiras de madera, aluminio y metales oxidados, latas pintadas, viejos juguetes, retazos de tela, ropas y zapatos), los elementos de las últimas obras muestran, con mayor destaque, a su vez, etiquetas de corporaciones y marcas de productos transnacionales. Al hacerlo, el artista trae a colación, críticamente, el impacto que la industrialización y la cultura consumista generada desde el Primer Mundo ejercen tanto en la villa miseria como en el paisaje que rodea la ciudad.

Desde 1962 –año en que fue premiado en la XXXI Bienal de Venecia– Berni estuvo yendo y viniendo de Buenos Aires a París, donde estableció

dressing Juanito in real clothes and accessories, incidentally found among the garbage, like the cap, the corduroy jacket and the straw bag.

The difference between both works cannot be ignored. From a formal standpoint, *Juanito Laguna Going to the Factory* exemplifies the transformation of the series in the 1970s when Berni's assemblages became more compact and smaller in size. Besides, notable changes can be detected in the wide range of waste material incorporated by Berni. While the assemblages from the 1960s use everyday objects from the trash—fragments of utensils, wood shreds, aluminum and rusted metals, painted cans, old toys, rags and old shoes—the elements in the later works highlight corporate labels and international brands. In doing so, the artist makes a critical comment on the impact of industrialization and consumer culture generated in the First World on shantytowns and the landscape around the city.

After receiving an award at the 31st Venice Biennial in 1962, Berni travelled back and forth between Buenos Aires and Paris, where he set up a workshop and had an active participation in the circles of galleries and exhibitions. Although *Juanito Laguna Going to the Factory* was made in Argentina, the ennoblement of recycled objects operating as artistic elements reveals an intense dialog between Berni and the French art groups of that time, like the *nouveaux réalistes*, also known as neo-dada, and the *Figuration narrative*. Many members of the Parisian neo-realist group—among them, Arman and Niki de Saint-Phalle—utilized

un taller y participó activamente del circuito de galerías y exhibiciones. A pesar de haber sido producida en la Argentina, la exaltación de objetos reciclados que operan como elementos artísticos en *Juanito Laguna Going to the Factory* pone de manifiesto un intenso diálogo; el entablado entre Berni y los integrantes de grupos artísticos franceses de ese período, tales como los *nouveaux réalistes* (también identificados como neodadás) y la *Figuration narrative*. Una buena parte del grupo neorrealista parisino (Arman y Niki de Saint-Phalle entre ellos) empleó basura como vehículo preferencial para sus propuestas artísticas. No obstante, a diferencia del argentino, sus trabajos respondían a exigencias estrictamente estéticas. En ese sentido, Berni estuvo mucho más cerca de la posición abiertamente “crítica” y de algún modo politizada de la *Figuration narrative*. Su destreza en el manejo de las apropiaciones de objetos en desuso de las villas miseria –como es el caso de *Juanito Laguna Going to the Factory*– no solo incorpora, de forma literal, el ambiente cotidiano de sus personajes, sino que, además, utiliza esos elementos para generar un cáustico relato social. La imagen resultante se construye sobre la base de una “materia significante” que es tanto matérica como narrativa. Es decir, se desarrolla desde un dispositivo formal donde tanto la *materia* como su *proceso* se fusionan en una operación de reciclaje, cuyo objetivo último no es sino la trasmisión de un significado de cuño social en cuya fragmentación se despedazan las ilusiones iniciales del joven desplazado.

garbage as their favorite medium in their artistic proposals. Notwithstanding, unlike Berni’s work, theirs responded to strictly aesthetic demands. In that sense, Berni was significantly closer to an overly critical and somewhat political position than the *Figuration narrative*. Through his mastery of the use of waste objects from shantytowns—as is the case of *Juanito Laguna Going to the Factory*—he not only literally incorporates the everyday atmosphere of his characters but also employs such elements in a sharp social narrative. The resulting image is built upon a “significant matter” that is both material and narrative. That is to say, it is developed through a formal device where both the *matter* and its *process* merge in a recycling operation whose ultimate aim is but the transmission of a socially biased meaning, the fragmentation of which results in the shattering of the displaced young boy’s dreams.

CHRISTIAN BOLTANSKI

Monument

Jean-Hubert Martin

El aspecto funerario de este *Monument* es sugerido por todos sus elementos: la construcción piramidal, el negro del retrato y la suave iluminación, suministrada por pequeñas luces. La paradoja de Boltanski es haber comenzado su carrera en el marco del arte conceptual y haberle aportado un gran valor emotivo. Una de las características del arte conceptual es su desconfianza por las imágenes, su rigidez casi protestante, su conversión a formas austeras. Un arte que habla más al intelecto que a la emoción. Ahora bien, Boltanski le da un giro para hacerle expresar sensaciones y sentimientos, con pocos –y, en verdad, hasta pobres– medios. Él mismo se define como un artista minimalista expresionista. Estas piezas nacieron de un conjunto de remiendos hechos con trozos de objetos que estaban en el taller: fotos de escolares de Dijon o del club Mickey, fragmentos de fotos de las *Compositions* de los años 70, marcos y lámparas reciclados de obras anteriores desmontadas.

Los rectángulos de color opaco son ladrillos o piedras apilados para constituir este pequeño edificio bidimensional. Evocan una arquitectura naciente, de tipo arcaico, hecha con piedras que, unas sobre otras, recuerdan una frase de Lawrence Weiner, *A stone upon a stone upon a stone* (Una piedra sobre una piedra sobre una piedra), que figuró durante mucho tiempo en una fachada de la Kunsthalle de Berna. Se impone la referencia bíblica al famoso llamado de Cristo: “Eres Pedro (piedra), y sobre esta piedra construiré mi iglesia...”. Esa interpretación define las preocupaciones de Boltanski, que acababa de perder a su padre y orientaba su obra cada vez más hacia lo

All the elements of this *Monument* underscore its funerary appearance, for example, the pyramid-like construction, the blackness in the portrait, and the soft illumination from small lights. Boltanski represents a paradox: he started his career in the field of conceptual art and later provided it with a high emotional value. Conceptual art is characterized by its distrust of images, its almost protestant harshness, its adoption of austere forms. This art appeals to the intellect rather than to feelings. Boltanski, in turn, gives it a twist to express sensations and sentiments with few, truly poor resources. He defines himself as an expressionist minimalist artist. These pieces were inspired by bits and pieces from his workshop: school pictures from Dijon and the Mickey Club, photographic fragments of the 1970s *Compositions*, frames and lamps dismantled from previous works.

The lackluster rectangles are stacks of bricks or stones that make up this small two-dimensional building. They evoke an emerging architecture, of an archaic nature, built with stones that recall Lawrence Weiner's phrase *A stone upon a stone upon a stone*, which appeared on a façade of Berne's Kunsthalle for a long time. It is worth mentioning Christ's famous words: "Thou art Peter and upon this rock I will build my church..." Such an interpretation defines Boltanski's concerns, who had just lost his father and whose work shifted to funerary themes. Instead of museums, he chooses memorials, abandoned constructions and religious buildings. The 1986 exhibition at the chapel of the

funerario. Para sus exposiciones, en ese tiempo deja de lado los museos y privilegia los lugares de memoria, las construcciones abandonadas y los edificios religiosos. Un momento importante en esta evolución se cristaliza en 1986, con la exposición en la capilla del hospital de la Salpêtrière,¹ en realidad una iglesia muy grande, en la que instala toda clase de obras que llevan a la commemoración de los muertos y su recuerdo. La presencia de creyentes que vienen a orar a esta iglesia por la salvación de los enfermos internados acentúa la carga religiosa y emotiva. Por esta circunstancia, el artista toma conciencia de la importancia del ambiente en el que se presenta la obra. No solo la naturaleza del lugar, su función y su memoria, sino también su atmósfera física y, en particular, su iluminación. Los *Monuments* solo toman sentido y adquieren su calidad de expresión fúnebre cuando son mostrados en la semioscuridad.

Su rigurosa simetría y su geometría se refieren explícitamente a la tendencia geométrica más importante del arte moderno, felizmente atemperada, si no desmentida, por los cables eléctricos que caen frente a ella y la surcan con sus curvas aleatorias. Se hace presente una dialéctica del rigor abstracto y la realidad biológica materializada por medio de los largos cabellos negros esparcidos sobre los cuadrados austeros. El dispositivo eléctrico se exhibe abiertamente para demostrar que no hay ningún artificio. La combinación de materiales, en su simplicidad, da origen a la carga emotiva.

¹ Hospital público, construido en el siglo XVII para la internación de los pobres y vagabundos de París.

Salpêtrière Hospital marked a significant point in this evolution.¹ The chapel is in fact an enormous church where all kinds of works are displayed to commemorate the dead and their memory. The emotional and religious tone is intensified by the presence of believers who come to this church to pray for the salvation of the sick. Then, the artist becomes aware of the significance of the venue where his work is presented, not only with regard to its nature, function and memory, but also to its physical atmosphere, and particularly its lighting. The *Monuments* only acquire sense and funerary expression when they are displayed in semidarkness.

Its stern symmetry and geometry explicitly allude to the most important geometrical tendency of modern art. Such a tendency is fortunately mitigated, if not rebutted, by the electrical wires dangling before the piece and crossing it with their random loops. It represents a dialectics of abstract rigor and the biological reality conveyed by the long black hair spread over the austere squares. The electrical device is openly displayed to show that there is no artifice. The emotional charge arises from the simplicity of the combination of materials.

¹ A public hospital built in the 17th century for the poor and the homeless of Paris.

FERNANDO & HUMBERTO CAMPANA

Banquete

Ricardo Blanco

El sillón de ositos de peluche de los hermanos Campana (uno arquitecto y el otro abogado) es parte de una serie de sillones que estos diseñadores han realizado con rasgos similares: sobre una estructura metálica simple y oculta, se colocaron cientos de piezas, manteniendo más o menos las características de confort necesarias para sentarse. Hasta aquí la descripción técnica del objeto.

Este objeto en particular está formado por otros objetos –ositos de peluche– a los cuales el espectador les reconoce otra función, y ese juego hermenéutico es uno de los componentes de las propuestas de los diseñadores: generar una incongruencia dialéctica entre elementos, materiales y sus significados. La acumulación es otra de las constantes en sus diseños: en el sillón *Favela* son astillas de madera; en la silla *Red*, sogas que cuelgan.

Sus trabajos ponen en evidencia que cualquier objeto sirve para realizar un asiento logrando cierto confort por la posición de los elementos o por la blandura del material. Por ello han usado peluches, goma, tela, todo en cantidad exagerada. Puede que esa libertad expresiva sea considerada representativa del Brasil, de la exuberancia tropical.

El tema de identidad en el diseño es un asunto caro a los diseñadores. En los 50, una obra de Sergio Rodrigues fue juzgada muy característica del diseño brasileño, pues utilizaba generosamente maderas únicas (la vinculación con el medio representaba la identidad).

Desde 2000 los Campana tomaron otro camino, tal vez más *camp* –como diría Susan Sontang–, un

The teddy bear armchair by the Campana brothers—one is an architect and the other, a lawyer—forms part of a series of armchairs by these designers that share similar features: a hidden metal structure holds hundreds of pieces meeting the basic requirements for comfortable sitting. Such is the technical description of this object.

This specific object is made up of other objects, teddy bears, to which a different function is attached by spectators. This hermeneutical game is one of the elements of these designers' proposals: to produce a dialectic incongruity amongst items, materials and their meaning. Another distinctive feature in their designs is accumulation; e.g., the splinters in the *Favela* armchair, and the hanging ropes in the *Red* chair.

Their works reveal that any object can be used to make a seat, and through the position of its elements or the softness of its materials, a certain level of comfort can be achieved. To such a purpose, teddy bears, rubber and fabric have all been used in excessive amounts. This expressive freedom may be considered as very representative of Brazil and of tropical exuberance.

For designers, the issue of identity in design is a sensitive one: in the 1950s, a piece by Sergio Rodrigues was regarded as highly characteristic of Brazilian design as it was made up of large amounts of rare wood—the relationship with the environment stood for identity.

Around the year 2000 the Campana brothers took another road, perhaps more *camp*, as Susan

tanto *kitsch*; pero, en el imaginario colectivo, parece que lo distintivo del Brasil es lo popular, lo acumulativo, lo desbordante, lo lúdico, aunque con gracia estética. Una belleza multicolor, sensual como una playa de Río de Janeiro.

Es evidente que la identidad no puede ser fabricada, pero sí expresada más allá de las intenciones, y esto es de hacer notar, pues en diseño, en general, cuando se desarrolla un producto se intenta saber de antemano qué va a suceder con él, a diferencia del arte, que parecería ser expresión del autor sin especulaciones posteriores.

El trabajo de los Campana nos plantea una duda: ¿podemos asimilar su sillón al arte, tal vez como una instalación, más que considerarlo el diseño de un asiento?

Sontag would say, and somewhat *kitsch*, though for the collective imaginary Brazil is synonymous with popular, abundant, overcrowded, boundless, ludic features with aesthetic grace. It is a colorful, sensual kind of beauty like a beach in Rio de Janeiro.

Indeed, identity cannot be fabricated, though it is worth noting that it may be expressed in spite of intentions. Whenever a designer product is developed, there is concern about its ultimate outcome, unlike art, which appears to be the expression of the artist without any further speculations.

The Campana brothers' work raises this question: Can their armchair be regarded as a work of art, or perhaps as an installation, rather than just the design of a seat?

LIA CHAIA

Comendo paisagens

Marcelo Mattos Araujo

Lia Chaia desarrolla su trabajo en la ciudad de San Pablo, donde nació en 1978. Los vínculos de la artista –en su cuerpo físico– con la ciudad real tomada como un universo de experiencias cotidianas, especialmente las difíciles relaciones con la vegetación, constituyen los temas centrales de toda su obra, que actualmente tiene asegurada una posición de gran relieve en el ámbito de la producción artística contemporánea brasileña.

Comendo paisagens, un video de 2005, es un ejemplo significativo de su trabajo en torno del embate entre el cuerpo y la civilización. Sentada sobre una alfombra de paja, la artista se autoalimenta con catorce fotografías que alternan paisajes urbanos y selvas, en un ritual marcado por los sonidos que acompañan a la naturaleza de las imágenes. Esta ceremonia de deglución, orquestada lenta y cuidadosamente, parece evocar los antiguos rituales de antropofagia de algunos grupos indígenas brasileños, que intentaban apoderarse de las energías vitales de sus enemigos alimentándose con sus cuerpos.

Al “tragarse” la ciudad y la selva, en una operación inversa a la tradicional metáfora del hombre “devorado” por la metrópolis o por la naturaleza, Lia Chaia construye, en la fragilidad de su cuerpo femenino, una operación de gestación que señala la perspectiva de otros horizontes para aquellos espacios. Una reafirmación del poder transformador del acto poético, visto como una posibilidad de constituir relaciones diferentes de aquellas hasta ahora signadas por el enfrentamiento entre el hombre y

Lia Chaia develops her work in the city of São Paulo, where she was born in 1978. The physical relationship of the artist with the city as a universe of everyday experiences, in particular the problematic interaction with vegetation, is the focal point of all her work, which currently plays a key role within the context of the contemporary Brazilian art scene.

Comendo paisagens (Eating Landscapes), a 2005 video, is a meaningful example of her production about the clash between the body and civilization. Sitting on a straw mat, the artist feeds on fourteen photographs depicting urban landscapes and jungles, whilst the sounds that accompany the images set the tone of the ritual. This slowly and carefully orchestrated ceremony of deglutition seems to evoke the ancient cannibalistic rituals of some Indian communities from Brazil, who sought to seize the vital energy of their foes by eating their bodies.

By “swallowing” the city and the jungle, as opposed to the traditional metaphor of men “devoured” by the metropolis or by nature, Lia Chaia performs, through the fragility of her own body, a gestation exercise that signals the possibility of new horizons for those spaces. It is a reaffirmation of the transformation power of the poetic act, regarded as the possibility to establish relationships that differ from those so far marked by the confrontation between men and the environment. Digested and consolidated inside the artist, landscapes might perhaps return in harmony as signs of the new times.

el medio ambiente. Digeridos y amalgamados en el interior de la artista, los paisajes retornarán, armónicos quizá, como signos de nuevos tiempos.

DIAS & RIEDWEG

Funk Staden

Suely Rolnik

Livro (Libro) y Xilografuras (Xilografías), de Dias & Riedweg, constituyen despliegues de *Funk Staden*, una obra de 2007 comisionada a este dúo de artistas por la *documenta 12* de Kassel. Staden fue un marinero y soldado mercenario oriundo de esa misma ciudad, que naufragó en el litoral sur del Brasil durante su segundo viaje al país, en 1550. Los indios tupinambás¹ lo capturaron en 1554 y le dieron el tratamiento del ritual antropofágico, pero tuvo la suerte de librarse del canibalismo. De regreso a Europa, Staden narró sus aventuras en el libro *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, ferozes y caníbales, situado en el nuevo mundo América*,² publicado inicialmente en alemán en 1557. Dicho libro, traducido posteriormente al flamenco, al latín, al francés y al holandés, con 79 reediciones, constituye el primer *best seller* internacional. El escrito salió republicado en 1593, ilustrado por Theodor De Bry, en una compilación intitulada *Grands voyages. America*, editada por ese grabador belga.³

¹ Los tupinambás constituyan los pueblos tupíes de la costa atlántica, que dominaban casi todo el litoral brasileño, desde el nordeste hasta Río de Janeiro, en la época del arribo de los portugueses. En la actualidad sobreviven con una población reducida de aproximadamente 7.000 personas, en un territorio de 47.300 hectáreas situado en Ilhéus, Una y Buerarema, en la zona sur del estado de Bahía, reconocido por la Fundação Nacional do Índio (FUNAI) del Brasil (un organismo del gobierno federal), pero que no ha sido demarcado legalmente.

² Hans Staden, *Wahrhaftige Historia, und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menshfresser, Leuthen in der Neuenwelt America gelegen*, Marburg, A. Kolbe, 1557. (Edición castellana: *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos*, Barcelona, Argos Vergara, 1983. Edición brasileña: *Duas viagens ao Brasil*, Belo Horizonte, São Paulo, Itatiaia, Edusp, 1974).

³ Hans Staden y Jean Lery, "Dritte Buch Americae, darinn Brasilia durch Johann Staden auss eigener Erfahrung in deutsch beschrieben", vol. 3 of *Grands voyages. America*, Frankfurt-am-Main, Johann Theodor De Bry, 1593.

Livro (Book) and Xilografuras (Xylographies) by Dias & Riedweg represent versions of *Funk Staden*, a 2007 work commissioned to this duet by the *documenta 12* of Kassel. Staden was a seaman and a mercenary soldier from Kassel who was shipwrecked in the southern coast of Brazil during his second voyage to that country in 1550. He was captured by the Tupinamba Indians¹ in 1554 and, although he was subject to the anthropophagical ritual, he was fortunate enough to escape cannibalism. Upon his return to Europe, Staden gave an account of his adventures in the book *The True History and Description of a Country Populated by a Wild, Naked, and Savage Man-munching People, Situated in the New World, America*,² initially published in German in 1557. This book, which was later translated into Flemish, Latin, French and Dutch, and had 79 reeditions, represents the first international bestseller. In 1593, it was published again and illustrated by the Belgian engraver Theodor De Bry in a compilation entitled *Grands Voyages. America*.³

¹ The Tupinambas were part of the Tupi peoples that dominated most of the Brazilian coast, from the northeast down to Rio de Janeiro, at the time when the Portuguese arrived. Only around 7,000 members of the original population survive in an area of 47,300 hectares in Ilhéus, Una and Buerarema, in the southern part of the state of Bahia, which has the recognition of the Fundação Nacional do Índio (FUNAI) from Brazil, a federal agency, but whose borders have not been legally established.

² Hans Staden, *Wahrhaftige Historia, und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menshfresser, Leuthen in der Neuenwelt America gelegen*, Marburg, A. Kolbe, 1557.

³ Hans Staden and Jean Lery, "Dritte Buch Americae, darinn Brasilia durch Johann Staden auss eigener Erfahrung in deutsch beschrieben", vol. 3 of *Grands voyages. America*, Frankfurt-am-Main, Johann Theodor De Bry, 1593.

¿Por qué Staden? La historia presuntamente verdadera de los tupinambás, fabulada en texto por el aventurero alemán y refabulada en imágenes por De Bry, funda la representación de un trópico salvaje y caníbal en el imaginario europeo, y se convierte en el cliché que contribuirá a legitimar la violencia de la colonización y el genocidio de los pueblos originarios que perdura hasta los días actuales. Este cliché atravesó los más de quinientos años que nos separan del “descubrimiento” de América, y siempre ha sido empleado por los blancos europeos como argumento destinado a legitimar la dominación. A partir del siglo XX, dicho argumento se actualiza en la xenofobia que justifica la explotación de los trabajadores inmigrantes y su expulsión cuando esta mano de obra deja de serles necesaria. La misma imagen de salvajismo ha sido siempre igualmente utilizada por las clases dominantes blancas en las ex colonias, y se actualiza también, desde el siglo XX, como argumento para recluir a los trabajadores en guetos ubicados en determinadas zonas de las ciudades, y para barrerlos de otras en pro de la especulación inmobiliaria.

Estudios antropológicos nos muestran que, a diferencia de lo que fantaseó Staden, la ética tupinambá de la relación con la alteridad está compuesta por una trama altamente compleja y para nada salvaje. La función del ritual antropofágico consistía en mantener activa la vulnerabilidad ante el otro cultural, y, a partir de los afectos que éste suscita

beschrieben”, vol. 3 de *Grands voyages. America*, Frankfurt-am-Main, Johann Theodor De Bry, 1593.

Why Staden? The allegedly true history of the Tupinambas concocted in a text by the German adventurer and concocted again in images by De Bry gives birth to the representation of a wild and cannibalistic tropic in the European imaginary. It becomes a cliché that will later legitimate the violence of the colonization and genocide of the indigenous peoples, which continues today. The cliché has survived over five hundred years since the “discovery” of America and has always been used by white Europeans as an argument to validate domination. As of the 20th century, xenophobia makes use of these arguments to justify the exploitation of immigrant labor and their expulsion when no longer needed. The same image of savagery has widely been used by the white ruling class in the former colonies, and since the 20th century, it has been the argument to confine workers to ghettos in certain areas and to push them away from others for the sake of real estate speculation.

Anthropological surveys reveal that, unlike Staden’s vision, the Tupi Indians’ ethics with regard to otherness responds to a highly complex pattern which is not savage at all. The anthropophagical ritual had a function: to preserve the vulnerability vis-à-vis the cultural otherness, and through the affection it creates in the knowing body, to secure the reinvention of themselves by means of a constant process of subjectivation whose origin and destination lies in the relational arena.

Within the specific context of *documenta 12*, the artists have an eloquent proposal to make:

en su cuerpo-que-sabe, asegurarse el trabajo de reinención de sí mismos mediante un constante proceso de subjetivación que tiene su origen y su destino en el terreno relacional.

La propuesta de los artistas para el contexto específico de la *documenta 12* es elocuente: en plena Kassel, nos llevan a un reencuentro con Staden, para acompañarlo en su viaje, nuevamente desde su ciudad natal hasta aquel mismo litoral donde lo capturaron; pero en el Brasil actual. La obra empieza con las olas del mar arremetiendo contra la costa donde la carabela artística tocaría tierra. Pero es en la cultura *funk* de las favelas de Río de Janeiro donde naufraga la nave de Dias & Riedweg. Éstos llevan consigo tres cámaras, fijadas en lo alto de un bastón de madera, una especie de *imbira'pemba*⁴ contemporáneo, en referencia a la clava ritual, el arma que las indias tupinambás decoraban durante el tiempo de convivencia con el prisionero, y que luego se emplearía en su ejecución a cargo de un guerrero; acto seguido, su cuerpo era devorado. Ese bastón tecnificado pasa de mano en mano durante un baile *funk* y en el posterior asado en el techo⁵ entre los “funkeros” de la favela, donde, a pedido de los artistas, éstos escenifican y reactualizan a su manera las xilogravías de la edición original de De Bry, que describe la etapa caníbal del ritual antropofágico.

⁴ *Ivirapema*, *ivirapeme* o *ibirapema* en portugués. Especie de palo o arma indígena de ataque y ejecución de enemigos. (N. del T.).

⁵ *Churrasco na laje*, en portugués. Una común y a la vez particular expresión festiva de las favelas cariocas, en su configuración de enclaves en los *morros*, donde ciertos techos (*lajes*: losas) de las viviendas se ubican a la altura del piso de otras y se convierten así en terrazas-miradores. (N. del T.).

in the middle of Kassel, we are led to a reencounter with Staden on his voyage once again from his hometown to the same shores where he was captured, albeit in today's Brazil. The work begins with the waves furiously breaking on the coast where the artistic caravel will go ashore. Yet, it is in the funk culture of the Rio de Janeiro *favelas* where Dias & Riedweg's ship sinks. They bring three cameras with them, which are mounted at the top of a wooden cane, a sort of contemporary *imbira'pemba*,⁴ in reference to the ritual club, the weapon that the female Tupi Indians decorated while they lived with the prisoner and that was later used in his execution by a warrior. Immediately afterwards the prisoner's body was devoured. This technological club is passed around during a funk dance and then, in a roof barbecue⁵ of the *favelas* funk performers, they stage their own update of the xylographies of De Bry's original edition, which describes the cannibalistic stage of the anthropophagical ritual. They do so upon the artists' request.

Dias & Riedweg's version of *The True History* as a video installation reestablishes the connection between the European continent of colonial art images, which ignores and conceals the uniqueness of the others, thus neutralizing the effects of

⁴ *Ivirapema*, *ivirapeme* or *ibirapema* in Portuguese. A kind of club or indigenous weapon for attacking and executing enemies.

⁵ *Churrasco na laje* in Portuguese. A usual though peculiar festive expression of the Carioca *favelas*. It refers to certain roofs of the houses on the hills that are at the same level of the floors of other houses and therefore become terraces.

La Verdadera historia reescrita por Dias & Riedweg como videoinstalación restablece el nexo entre la Europa de las imágenes de su arte colonial, que ignora y enmascara la singularidad de sus otros, y que mediante esta operación neutraliza los efectos de su fuerza disruptiva, de un lado, y la Europa actual, que neutraliza la fuerza disruptiva del arte al convertirlo en espectáculo, objeto de la especulación financiera, de consumo y de turismo cultural, en una maniobra que enmascara y “glamouriza” su instrumentalización, del otro. Y el sentido de este nexo en el plano del uso de las imágenes adquiere mayor precisión al reflejarse en otra conexión que la obra establece en el plano geopolítico y socioeconómico, entre la situación perversa que se instaura en la costa brasileña en el siglo XVI y su perduración repaginada cinco siglos después. El protagonista es ahora el hombre urbano marginado, nuestro antropófago contemporáneo, quien deviene coautor de la producción de las imágenes de sí mismo. Los “funkeros” devoran la tecnología electrónica para hacer de ésta el medio de comunicación de su grito ancestral. El ojo-danza del *imbira’pemba*-cámara conduce la narrativa horadando la capa de clichés que nos separan de ese otro y encubren la violencia de la relación que también nosotros establecemos con ese estrato significativo de la sociedad brasileña. Pero nada allí nos permite idealizar ese grito: no se trata del bien que se vuelve contra el mal, en un *happy end* apaciguador de la mala conciencia. Lo que resta es un desasosiego cuyo sentido nos vemos llevados a buscar en los afectos paradójicos

their disruptive power, and contemporary Europe, which does likewise by turning art into a show—the object of financial speculation, consumption and cultural tourism—in an operation through which the other is disguised and glamorized. And the meaning of that connection in the use of images acquires greater precision in the analogy that the work establishes on a geopolitical and socioeconomic level between the perverse situation on the Brazilian coast in the 16th century and its perpetuation redrafted five centuries later. The protagonist is now a deprived urban man, our contemporary anthropophagus, who becomes the coauthor of the production of his own images. The funk performers devour electronic technology to turn it into the means of communication for their ancestral scream. The eye-dance of the *imbira’pemba*-camera leads the narrative drilling through the layer of clichés that keeps us apart from that other and conceals the violent relationship that we also establish with that significant tier of the Brazilian society. Yet, nothing there allows us to idealize that scream: it is not good against evil with a happy ending that soothes bad conscience. What remains is a sense of uneasiness, the sense of which we are led to search in the paradoxical affection generated in us by our encounter with art. Are we actually faced with a reactivation of anthropophagical ethics, a return of the repressed in the European anthropophagical centralism? Or, in other words, do we find ourselves in a postcolonial era? Or has colonization merely reinvented its devices over these five centuries,

que se movilizan en nosotros en ese encuentro que promueven los artistas. ¿Nos encontraríamos efectivamente ante una reactivación de la ética antropofágica, ante un retorno de lo reprimido en el antropofalogocentrismo europeo? O, en otras palabras: ¿nos encontraríamos efectivamente en una era poscolonial? ¿O la colonización sencillamente ha venido reinventando sus dispositivos en el transcurso de estos cinco siglos, despreciando a sus subalternos cada vez más refinadamente?

Quedémonos con estas preguntas en este nuevo retorno de la carabela que Dias & Riedweg nos ofrecen, que ahora va de Buenos Aires a Madrid, como parte integrante de la Colección Jozami, para la exposición *Entre tiempos*, en el Museo Lázaro Galdiano. Allí la colección argentina de obras contemporáneas se insinúa entre las piezas clásicas de la colección española, que siguen el orden de la historia del arte inventada por Europa Occidental y que se le impuso al mundo como un fetiche que la vuelve única, universal y absoluta: una versión de la *Verdadera historia* actualizada en el terreno del arte.

La carabela artística atraca ahora en esta colección, y trae consigo dos devenires del proceso de creación de la obra *Funk Staden*. El primero de ellos es la videoinstalación intitulada *Livro*, donde las imágenes de la danza de los cuerpos de la favela, impregnadas de su música-grito en el baile *funk*, se superponen a las ilustraciones del belga para la *Verdadera historia* del alemán. El otro devenir está constituido por la serie compuesta por cinco fotografías analógicas sobre papel Kodak Endura

by despising its subordinates in a more refined fashion?

Let us maintain these questions in this new return of Dias & Riedweg's caravel, which now travels from Buenos Aires to Madrid as part of the Jozami Collection in the *In Between Times* exhibition at the Museo Lázaro Galdiano. The Argentine collection of contemporary works therein appears among the classical pieces of the Spanish collection. These works follow the order of art history invented in Western Europe and imposed upon the world as a fetish that makes it unique, universal and absolute: an updated version of *The True History* in the field of art.

The artistic caravel docks in this collection and brings along two outcomes of *Funk Staden's* creative process. The first one is the video installation called *Livro*, where the images of the dancing bodies in the *favela*, filled with their music-scream, overlap with the illustrations of the Belgian engraver for Staden's *True History*. The other outcome is a series of five analogical photographs on Endura Kodak paper entitled *Xilogravuras* from the *Funk Staden's* staging of De Bry's images in a roof barbecue.

As a result of the overlap of the *favelas* funk culture images and De Bry's, Staden's book, compiled and illustrated by the Belgian engraver, is no longer the account of a true history: its alleged truth is thus categorically demystified whilst other stories are revealed. The eyes of the contemporary spectator that look at the images of the *favela* inevitably reflect the vision of the European colonizer who

tituladas *Xilogravuras*, extraídas de la puesta en escena de las imágenes de De Bry en un asado en el techo efectuada para *Funk Staden*.

Frente a la superposición de las imágenes de la cultura *funk* de las favelas sobre las de De Bry, el *Livro* del alemán, compilado e ilustrado por el belga, deja de ser el relato de una *Verdadera historia*: se desmitifica así de manera más contundente su supuesta verdad, y se revelan otras historias. La mirada del espectador contemporáneo sobre las imágenes de la favela se refleja inevitablemente en la mirada del europeo colonizador, que ve a su otro como salvaje, feroz y vulgar. La permanencia de esta mirada entre dos tiempos, los siglos XVI y XX, y entre dos terrenos, el del sistema colonial y el del sistema del arte, devela su naturaleza común como dispositivos de dominación a través de la imagen.

Así y todo, cabe preguntarnos: ¿la vacuna poética de Dias & Riedweg tendrá el poder de curarnos de la epidemia de las imágenes de la supuesta *Verdadera historia* de las colonias y de su actualización en la supuesta historia verdadera del arte que contamina el planeta a la velocidad relámpago del capitalismo globalizado? Solo el tiempo podrá respondernoslo. Sea como fuere, éste es un trabajo ineludible para la tribu de los guerreros que insisten en resistir durante la batalla interminable entre imágenes por la definición de las cartografías del presente; una tribu de la cual Dias & Riedweg seguramente forman parte con un significativo aporte.

regards the other as savage, ruthless and vulgar. The persistence of this vision in between two times, the 16th and the 20th centuries, and two territories, that of the colonial system and that of the art system, reveals a common nature as domination devices through images.

Nevertheless, it is worth wondering: Does Dias & Riedweg's poetic vaccine have the power to spare us the epidemics of the images of the alleged colonial *True History* and its modern version of true art history that pollutes the planet at the meteoric pace of global capitalism? Only time will tell. In any event, this is an inescapable task for the tribe of warriors who refuse to surrender in the endless image battle for the definition of today's cartographies, a tribe to which Dias & Riedweg certainly belong and contribute significantly.

EDUARDO GIL

El siluetazo

Ana Longoni

Esta serie de fotos de Eduardo Gil fue tomada durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo, entre el 21 y el 22 de septiembre de 1983, aún en tiempos de dictadura, jornada en la que tuvo lugar –por la envergadura y masividad que alcanzó– el acontecimiento que se conoce como *El siluetazo*.

La realización de siluetas consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de una ausencia”, la de los miles de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar. *El siluetazo* señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación de cientos de manifestantes que pintaron y *pusieron su cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del amenazante operativo policial.

El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas, otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. De allí en más, la realización de siluetas se convirtió en otro contundente recurso visual público e insistente para representar a los desaparecidos.

Seguramente la más conocida de las fotos de esta serie, *Siluetas y canas* es una composición

This series of photographs was taken by Eduardo Gil during the massive third March of Resistance held by the Mothers of Plaza de Mayo on September 21st and 22nd, 1983, still under the military dictatorship. The event known as *El siluetazo* (The Silhouette Act) took place on those days.

The silhouettes were made by the simple sketching on paper of the real scale outline of human bodies and were then glued to some walls in the city to represent “the presence of an absence,” that of the thousands of detained-disappeared people during the last military dictatorship. *El siluetazo* represents one of those exceptional historical times when an artistic initiative matches the demands of social movements and materializes through the drive of a crowd. It involved hundreds of demonstrators who painted and *lent their bodies* to have their silhouettes sketched, and then put them up on walls, monuments and trees despite the threatening police presence.

This scheme was devised by three visual artists—Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores and Guillermo Kexel—and it was endorsed by the Mothers of Plaza de Mayo, the Grandmothers, political activists and other human rights organizations. Since then the sketching of silhouettes has become a powerful public visual resource to represent the disappeared.

The best-known photo, *Siluetas y canas* (*Silhouettes and Cops*), is a remarkable composition that sheds light on how Eduardo Gil’s detailed recording of this event captured the decisive

excepcional que permite entender cómo la labor de documentar pormenorizadamente el acontecimiento se conjugó en el trabajo desplegado por Eduardo Gil con la intención de capturar el instante decisivo a la manera de Cartier-Bresson. Construyendo una metáfora contundente, asoma detrás de los afiches publicitarios que cubren la hilera de siluetas la repetición de una única palabra: PODER, y se destaca la simetría casi especular del gesto de los dos policías armados “vigilando” a las siluetas, como antes habían secuestrado y desaparecido a quienes ellas representaban. Los nombres propios de las siluetas, todos apellidos que empiezan con la letra “a”, proveen la pista del procedimiento de nominación de aquéllas a partir de un listado alfabético de los detenidos-desaparecidos denunciados hasta entonces.

Fue justamente por esa foto como llegué al estudio de Eduardo Gil, allá por 2006, cuando estábamos preparando la edición del volumen colectivo *El siluetazo*. Allí nos esperaba la sorpresa de varios rollos de fotos desconocidas de movilizaciones del último tramo de la dictadura, cuando Eduardo Gil era aún estudiante de sociología y daba sus primeros pasos como fotógrafo, registrando las marchas a las que concurría no tanto como reportero gráfico, sino como participante. Cuando nos encontramos, abrió generosamente su archivo, halló negativos aún no copiados y dio a conocer un pequeño tesoro.

Aquel joven fotógrafo, en sus primeras tomas, conjuga tres dimensiones indisociables: la del partícipe, que es parte comprometida de la marcha y elige el riesgo de la calle acompañando

moment along the lines of Cartier-Bresson. As a forceful metaphor, a single word sticks out behind the advertising posters covering the row of silhouettes: POWER. There is an almost mirror-like symmetry in the gestures of the two armed police officers “watching” the silhouettes of those who had been kidnapped and disappeared and whom they represented. The last names of the silhouettes, all of which begin with the letter A, reflect the procedure for naming them on the basis of an alphabetic list of the detained-disappeared thus far reported.

It was precisely that photo that led me to Eduardo Gil's studio back in 2006, when we were preparing the publishing of the collective work known as *El siluetazo*. To our surprise, we came across several rolls of unknown photos of demonstrations in the last years of the dictatorship. Eduardo Gil was then a sociology student, taking his first steps as a photographer, who covered the demonstrations that he attended as a participant rather than as a press photographer. When we met up, he generously opened his archive and found precious unprinted negatives.

The first snapshots of that young photographer bring together three indivisible dimensions: that of the participant with an active role in the demonstration thus embracing risk in the confrontation against the dictatorship; that of the witness who documents and produces evidence of the event; and that of the artist who captures the brevity of the decisive, unique and unrepeatable moments in details,

la confrontación antidictatorial; la del testigo, el que documenta y da prueba de lo allí ocurrido, y la del artista, el que logra atrapar la fugacidad del instante decisivo, único e irrepetible, en los detalles, situaciones, gestos y hallazgos que capta su ojo, incluso en las tomas de la multitud, y que logran devolvernos a la intensidad de ese tiempo y a su continuidad en el presente.

situations, gestures and findings, even in the snapshots of the crowd, all of which render the intensity of that time and its continuity in the present.

VÍCTOR GRIPPO

Anónimos

Marcelo E. Pacheco

El blanco, del yeso y de la luz, ha sido una constante en la obra de Víctor Grippo. Las armazones y los liencillos de sus primeras analogías fueron blancos; sus cajas de los años 70 y 80 se exhibieron blancas; desde 1983, esas mismas cajas mostraron mascarones, esferas, planos inclinados, crisoles y piedras blancas; blancos que confrontaban con el gris profundo del plomo utilizado en la serie de las rosas.

Dos piezas clave, separadas por una década, 1980-1989, pusieron en tensión el metal y la luz. *Vida, muerte, resurrección*, cuerpos geométricos de plomo destruidos por la fuerza de cientos de porotos germinando en sus interiores, y *Cercando la luce*, una ciudad blanca recién amanecida de plazas y juegos infantiles, hombres y mujeres reflejados en un vidrio, un templo, una pared, y la palabra. “Algo ha sido devastado. Lo / que queda entró en la / salvación”.

En los 90 Grippo siguió con sus sutiles construcciones geométricas. Desafió al Ángel del Apocalipsis deteniendo el tiempo que “no es un objeto, sino una idea”, con un reloj digital y algunas papas. Sus mesas en La Habana hablaron de lo cotidiano, la metafísica y la geometría, la muerte y el hierro forjado en el fuego.

En 2000 volvieron el carpintero y el albañil, regresaron las plomadas y los hilos. Los trabajos del hombre aparecieron encerrados entre asfixiantes paredes de vidrio; los equilibrios se convirtieron en extensos objetos espigados, escasos en sus aires laterales; las papas se apagaron y dejaron de ser alimento, el hombre comía masa de tierra asada. En Inglaterra hizo sus mesas de trabajo iluminadas por una raja

The white color in plaster and light has always been present in Víctor Grippo's work. The frames and canvases of his early analogies were white, and so were his boxes of the 1970s and 1980s. After 1983, those same boxes exhibited mascarons, spheres, inclined planes, melting pots and white stones, where the white color contrasted with the deep lead gray of the rose series.

Two key works made a decade apart (1980–1989) created the tension between metal and light: *Vida, muerte, resurrección* (Life, Death, Resurrection)—lead geometric objects destroyed by the force of hundreds of germinating beans—and *Cercando la luce* (In Search of Light)—a white city at dawn with parks and children's playgrounds, men and women reflected on glass, a temple, a wall and the words: “Something has been devastated. What / remains attained / salvation.”

In the 1990s, Grippo continued with his subtle geometric constructions. He challenged the Angel of Apocalypse by suspending time, “which is not an object, but an idea,” with a digital clock and some potatoes. His tables in Havana spoke of the everyday, metaphysics and geometry, death and iron cast in fire.

The carpenter and the stonemason, along with the plumbs and the threads, came back in the year 2000. Human work appeared between suffocating glass windows. Balances turned into tall and slim objects, with little lateral span. The potatoes died out and ceased to be food: men would eat dough made of baked earth. His working tables in England were lit by a crack in the wall or by glass ceilings.

en la pared o por techos vidriados. Grippo moldea la luz y retiene las mesas como testigos del oficio.

Momento para mirar el mundo, rehacer obras, exponer aquí y allá. En ese tiempo suspendido, surgen los *Anónimos*, cuerpos de yeso modelados por el artista con sus obreras y obsesivas manos, con ternura y con espanto; formas organizadas y numeradas en grupos de tres, cinco y siete, viviendo encerradas en cajas de vidrio.

claveles del aire sin flor y sin recuerdos
... Ni noche, ni día, ni mediodía.

Islotes incómodos que no se reconocen a pesar de la cercanía, aislados dentro de sus propios mundos, ignorantes e ignorados por el otro, sin tierra y sin raíces. La muerte del tiempo, del tiempo del trabajo y del espíritu, ha convertido a los hombres “en clones de una misma nada”.

Los *Anónimos* se muestran en silencio, en soledad, sin contactos entre sus cuerpos, persistentes sobre sus ejes verticales, ciegos y sin miembros, abandonados de sí mismos sin poder mirar el cielo, sin manos para el hacer. Ya no hay redención.

Sin embargo, el artista-poeta se commueve frente al vacío y cree en el milagro. Los *Anónimos* pueden adentrarse en la corteza de la tierra para engañar al Sol y ocultarse de los ángeles. Grippo anuncia una nueva civilización, amorosa, justa y solidaria, donde la palabra dividir ya no exista.

Los *Anónimos* son hombres perdidos, pero su blanco luz [en]marca una humanidad posible de renacer en la salvación.

Grippo shapes light and retains the tables as witnesses to his trade.

A time to behold the world, remake works, and exhibit them here and there. The *Anónimos* (Anonymous) appear during this suspension of time. The artist shaped these plaster bodies gently and fearfully with the obsessive hands of a worker. These shapes are arranged and numbered in sets of three, five and seven, locked up in glass boxes.

Spanish moss with no blossom, no memories
...no night, no day, no noon.

Unsettling islands that do not acknowledge one another despite their proximity, isolated in their own worlds, ignoring and ignored, with no land or roots. The death of time, of the time of work and of the spirit, has turned men “into clones of the same nothingness”.

The *Anónimos* are silently displayed in solitude, with no contact between their bodies, persisting in their vertical axes, blind and limbless, left to their own devices, unable to look up at the sky, with no hands to work with. Redemption no longer exists.

Yet, the artist-poet is moved by emptiness and believes in miracles. The *Anónimos* can descend into the crust of the earth to deceive the sun and hide from the angels. Grippo heralds a loving, fair, supportive and new civilization where the word “division” does not exist any more.

The *Anónimos* are doomed men, but the whiteness of their light suggests a humanity that can be reborn through salvation.

FOTUNATO LACÁMERA

Rincón boquense

María Teresa Constantin

Como si se tratara de una puerta, las proas se abren permitiendo el ingreso hacia el interior de la obra. Inmediatamente, un zigzagueante recorrido a través de planos y líneas claras hace posible avanzar por el entramado de barcas. Al fondo, el recorte de la arquitectura y la insinuación del puente y el trasbordador del barrio de la Boca clausuran el espacio. Una ondulante columna de humo se cuela por la verticalidad de palos y chimeneas y aparece como el único elemento orgánico de un paisaje suspendido en el tiempo y en el que los hombres han desaparecido. La marina de Lacámera puede ser abordada así desde diferentes ángulos: por un lado, como una excusa puesta en escena por el artista para ejercitarse en problemas propios de la pintura; por otro, la austera quietud del paisaje, próximo al silencio de la metafísica, concentra ciertos rasgos de la pintura *realista*, una de las vertientes de la modernidad artística argentina, para la cual la obra de Fortunato Lacámera se constituye como un referente ineludible hacia el cual dirigirán la mirada numerosos artistas de generaciones posteriores.

En la producción de Lacámera, en la que abundan interiores y naturalezas muertas, el género de las marinas ocupa un lugar de destacado y se presenta como un aspecto que continúa los interiores de estudio, cuando el artista gira hacia adentro del cuarto y vislumbra el exterior: la Vuelta de Rocha y el Riachuelo observados desde su balcón. Se trata del entorno donde se formó y desarrolló su pensamiento, un barrio cuya singularidad fue dada por una mayoría de inmigrantes italianos

As if they were a gate, the bows open allowing access to the interior of the work. Soon afterwards, a zigzagging itinerary through planes and light lines leads us on through a mesh of barges. In the background, the space is shut in by the architectural outline, an insinuated bridge, and the ferry of the borough of La Boca. A spiraling smoke column sneaks up masts and funnels as the only organic element of a landscape suspended in time from which men have vanished. Lacámera's marine can thus be approached from different angles. On the one hand, it is an excuse used by the artist to deal with intrinsic painting issues. On the other hand, the stern stillness of the landscape, akin to metaphysical silence, combines certain features of *realist* painting, one of the forms of Argentine modern art, for which the work of Fortunato Lacámera represented an indispensable referent and would become a beacon to later generations.

Within Lacámera's production, full of interiors and still lifes, the marines' genre plays a major role and appears as a continuation of the studio interiors as the artist turns inwards and catches a glimpse of the exterior: the Vuelta de Rocha and the Riachuelo seen from his balcony. This is the setting of his training as an artist and of his intellectual development, a borough whose unique features were defined by the majority of Italian immigrants that settled down there. In this place, far from the downtown art academies, a remarkable group of painters, including Benito Quinquela Martín, were trained with the support of solidarity bonds and

que se asentaron allí. Entre paisanos, apoyándose en lazos de solidaridad y cooperación asociacionista, un núcleo importante de pintores –entre los cuales se encuentra también Benito Quinquela Martín– se forma allí lejos de las academias del centro de la ciudad. Pero, mientras Chinchella se concentra en barcas de la pintura de *plein air*, y más tarde en el agitado mundo del trabajo, Lacámera irá hacia un lento despojamiento de la pintura. Una laboriosa construcción atravesada, y asentada, por un *contexto*, en un sentido amplio, en el que convivían las ideologías y el activismo obrero de la época, fundamentalmente el anarquismo, diversas lecturas sobre arte y poesía y los comentarios sobre las noticias del viejo continente. Así, si de los postulados del anarquismo, para cuyo periódico hacía ilustraciones, retuvo seguramente la confianza en la razón y la ciencia, un compromiso con la sociedad y la obligación de conocer a ultranza los elementos del arte, por otra parte, la lectura de libros como *La ciencia de la pintura*, de Vivert (pintor francés miembro correspondiente de la Academia de San Fernando en París), que él introdujo en una de sus naturalezas muertas, le aportó un extremo cuidado en la materialidad de la pintura. El desembarco de la pintura italiana en Buenos Aires, con su punto álgido con la muestra del *Novecento italiano*, en 1930, le confirmaría luego sus propias posiciones en el respeto del oficio. Con tesón se ejercitó en la incidencia de la luz, la construcción del espacio, la depuración de los volúmenes, hasta alcanzar un realismo áspero fundante en la plástica argentina.

mutual cooperation. Whereas Quinquela focused on the *plein air* painting of barges, and later on the hectic world of labor, Lacámera would slowly move towards austerity in painting. It is an arduous construction marked by a *context* within which the ideologies and labor activism—namely, anarchism—of the time coexisted along with profuse literature on art, poetry and the latest news of European developments. Thus, the principles of anarchism, whose newspaper he illustrated, certainly provided him with confidence in reason and science, a commitment to society and the obligation to learn the art fundamentals in depth. On the other hand, reading books such as *The Science of Painting*, by Vivert, the French painter who was a corresponding member of the San Fernando Academy in Paris, and whom he portrayed in one of his still lifes, furnished him with a serious concern for the materiality of painting. The arrival of Italian painting in Buenos Aires, which reaches a climax with the *Novecento italiano* exhibition in 1930, would then reinforce his own convictions regarding the respect for the trade. He tenaciously worked on the incidence of light, the construction of space, the refinement of volumes, and eventually attained a founding form of harsh realism in Argentine plastic art.

LUIS FELIPE NOÉ

Percepción de los sonidos

Eduardo Stupía

En la década del 80, Luis Felipe Noé vivía en Francia —regresó a su país en 1987— y se hallaba ya sumergido en un poderoso involucramiento temático con el gran escenario de la naturaleza, “la razón por la que casi diría que he vuelto a pintar”, según confesaba el propio Noé,¹ refiriéndose al autoimpuesto exilio de la pintura, de nueve años, decidido en 1966, y que había concluido en 1975. La paradoja es que apenas un año más tarde el pintor tendría que volver a exiliarse, esta vez geográficamente, obligado por la sangrienta dictadura que en 1976 empezaba a asolar la Argentina.

Podría pensarse que el ciclo de pinturas al que pertenece el cuadro que ahora nos ocupa, ciclo que iba a nutrirse también de un fugaz viaje del artista al Amazonas, es una suerte de reconciliación con el lenguaje pictórico como eficaz e íntima herramienta para la búsqueda de una nueva territorialidad, a mitad de camino entre la resonancia evocativa con lo perdido y el anhelo de recuperar, o inventar, una arcadia escénica de fastuosas epifanías salvajes. Más allá de la proverbial, fanática relutancia de Noé a instalar su pintura en cualquier circunscripción de género, hay en esta obra, como en muchas de ese período, una visible sujeción a la arquitectura del paisaje, aunque entendido éste más como una retórica de formato, una metáfora visual, que como elección o consecuencia representativa.

Lo primero que salta a la vista es una suerte de puzzle compuesto de fragmentos o segmentos

In the 1980s, Luis Felipe Noé, who was then living in France and would return to Argentina in 1987, was already immersed in the subject matter of the great stage of nature. In Noé's words,¹ nature was the reason why he resumed painting after his nine-year self-imposed exile from painting between 1966 and 1975. Paradoxically, only a year later, the painter did in fact have to go into exile, forced by the blood-thirsty dictatorship that devastated Argentina from 1976 to 1983.

The series of works to which this picture belongs, which was inspired by a brief journey to the Amazon, is a sort of reconciliation with pictorial language as an effective, intimate tool in the pursuit of a new territoriality—halfway between the recollection of loss and the desire to recover or invent a scenic arcadia of wild magnificent epiphanies. Regardless of Noé's proverbial, stalwart reluctance to confine his art to any genre, this piece, just like many others from the same period, shows an evident subjection to the architecture of the landscape, which can be seen as a format rhetoric, a visual metaphor, rather than as a representation choice or consequence.

The first thing that catches the eye is a sort of puzzle made up of perfectly defined fragments or segments, some of which are not wider than a brushstroke. This puzzle is based on the sternest construction rigor without excluding lyric

¹ Luis Felipe Noé, prólogo a la muestra *Percepciones amazónicas y algunos otros*, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, 1981.

¹ Luis Felipe Noé, prologue to the exhibition *Percepciones amazónicas y algunos otros* (Amazonian Perceptions and Some Others), Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, 1981.

perfectamente delimitados entre sí –algunos de los cuales no tienen una anchura mayor a la de una pincelada–, sostenido en el más severo rigor constructivo, que no excluye, no obstante, la improvisación lírica y el hallazgo inesperado. Se nos propone una suerte de inestabilidad prismática, de mosaico o caleidoscopio *neofauve*, tan dinámica y arbitraria como de imperturbable homogeneidad, mientras la audaz, insólita elección de la paleta y la vibración tonal y cromática tienen, como siempre en el artista, la marca del riesgo y la experimentalidad. Estratégicos atisbos de perfiles, figuras y personajes de rara etnia o animalizados se entrelazan y mimetizan, camaleónicos, entre los reflejos y matices, dignos de alguna aurora austral, que se expanden en la parte superior de la composición, así como otros se adivinan en el laberíntico planteo de la mitad inferior del plano que sostiene esa psicodélica bóveda celeste. Invariablemente, la topografía del País Noé es, como en las ruinas circulares de Borges, al mismo tiempo un mundo y el mapa de ese mundo; cada cuadro es un accidente geográfico –rico en estratos geológicos, en cimas y abismos, en remansos y catástrofes– de una tierra apenas explorada, y –simultáneamente– su cartografía y su representación. Apoyado en las leyes de una pintura reinventada por él, un Noé extraviado y lúcido a la vez se abre paso a través de la compleja madeja pictórica que él mismo ha urdido, construyendo una maquinaria incógnita, agónica, desquiciada, excéntrica de toda nomenclatura.

improvisation and unexpected findings. We are then presented with a kind of prismatic instability—just like a *neo-fauve* tile or kaleidoscope—which is dynamic, arbitrary and imperturbably homogeneous. On the other hand, the bold atypical palette choices, along with the tonal and chromatic vibration, have, as is always the case with this artist, the imprint of risk and experimentation. Strategic glimpses of profiles, figures and characters from odd ethnics or resembling animals interweave and merge with one another amongst reflections and shades, worthy of some kind of aurora australis. Such glimpses unfold in the upper part of the composition, whilst others can be guessed in the labyrinthine setting of the lower half of the plane that upholds that psychedelic light blue vault. Invariably, the topography of Noé's universe is, just like in Borges's *The Circular Ruins*, both a world and a map of such a world. Each painting is a geographical accident of a barely explored land filled with geological strata, summits and abysses, oasis and catastrophes and, at the same time, its cartography and representation. Confused and lucid at the same time, and supported by the laws of painting that he reinvented, Noé makes his way through the complex pictorial mesh that he himself has plotted by building an unknown, agonic, deranged machinery free from any labels.

JUAN CARLOS ROMERO

Goya y la República 1936-1939

Jaime Vindel

La serie ideada por Romero no es solo un doble homenaje al Goya que en lienzos y grabados reflejó los desastres de la Guerra de la Independencia y a los combatientes que defendieron la II República, sino que manifiesta además una toma de posición que, a través del montaje, interpela el sentido tanto de las imágenes goyescas como de las fotografías del conflicto guerracivilista. Si las lecturas más difundidas de los historiadores del arte han insistido, a propósito de los aguafuertes y aguatintas que componen la serie de los *Desastres de Goya*, en la visión universalista que el artista aragonés planteó de la guerra como reverso tenebroso de los sueños de la razón ilustrada (un tema que ya había abordado en una de sus estampas más conocidas, el “capricho” nº 43, titulado *El sueño de la razón produce monstruos*, de 1799), donde dejaría a un lado tanto sus inclinaciones intelectuales afrancesadas como el patriotismo nacionalista, evitando identificarse con uno u otro bando de la contienda para señalar los horrores perpetrados por ambos, Romero se encarga de alinear decididamente las representaciones de la resistencia popular creadas por Goya con el registro fotográfico de la valiente lucha y la dolorosa suerte de los combatientes republicanos mediante un montaje que no esconde, sino que resalta, las diferencias técnicas y contextuales de esas imágenes. La universalidad condenatoria de la interpretación goyesca de la guerra da paso a la manifestación simpática de Romero con ese cuarto estado conformado por el pueblo trabajador cuya autoconciencia, surgida modernamente en la

The series created by Romero not only pays homage to Goya, whose canvases and etchings depict the horrors of the War of Independence, and to the fighters who defended the Second Republic, but also takes a stand which challenges the significance of Goyaesque images as well as the photographs of the Civil War through montage. Art historians' most popular interpretations of the etchings and aquatints that make up Goya's *Los desastres de la guerra* (The Disasters of War) have laid emphasis on the universal vision of war as the somber reverse of the sleep of reason—a topic that Goya had addressed in one of his best-known prints, *Capricho nº 43*, called *El sueño de la razón produce monstruos* (The Sleep of Reason Produces Monsters), 1799, where the artist abandons his French intellectual bias and the nationalistic patriotism. In doing so, he avoids any identification with either side of the conflict and points out the atrocities perpetrated by both. Romero, in turn, brings together Goya's representations of the popular resistance and the photographic register of the brave fight and the dismal fate of the Republican soldiers by means of a montage that highlights, rather than concealing, the technical and contextual differences of those images. The condemnatory universality of Goya's interpretation of war gives way to Romero's sympathy towards that fourth state of the working class whose self-awareness, which had stemmed from the French Revolution, would find in Marxism and anarchism the materialization of the socialist utopia and the interpretation matrix of the social

Revolución Francesa, encontraría en el marxismo y el anarquismo el horizonte de concreción de su utopía socialista y una matriz interpretativa de los procesos sociales de la que el pintor español carecía. Goya después de Marx y Bakunin. La guerra después del materialismo histórico.

Si bien es cierto que se pueden señalar paralelismos en los intereses de ambos creadores, que van desde los aspectos técnicos (entre los cuales destaca sin duda el uso del grabado) a los temáticos (la violencia ha sido también un motivo constante en la obra del artista argentino), la serie de Romero relee la melancolía goyesca por una razón ilustrada opacada bajo la sombra de la guerra desde la posición ideológica según la cual tal iluminismo civilizatorio es indisociable de aquella pugna dialéctica que recomponga la correlación de fuerzas entre capital y trabajo; para la cual la libertad prometida por la ilustración dieciochesca solo es alcanzable mediante la elevación de la sociedad civil (de esos obreros y campesinos “cualesquiera” que dieron su vida por la causa republicano-socialista) a la política y la abolición de las leyes de propiedad que llevan a los trabajadores a arrojar sus cuerpos (su fuerza de trabajo) a la explotación como única mercancía alienable –recuérdese que la reforma agraria fue uno de los principales puntos programáticos que dejó irresueltos la II República–, causando una movilización popular masiva en el campo español que atemorizó a la oligarquía económica progolpista.

developments that the Spanish artist lacked. Goya after Marx and Bakunin. The war after historical materialism.

Whilst similarities may be found between the interests of these two artists ranging from the technical aspects—notably the use of etching—to themes—violence has also been a constant motif in the work of the Argentine artist—, Romero’s series revisits Goya’s nostalgia for an enlightened reason shadowed by war from the ideological standpoint according to which civilizing enlightenment is inseparable from the dialectic strife that restores the force correlation between capital and labor. Thus, the liberation promised by the 18th-century enlightenment can only be attained by incorporating the civil population—workers and peasants who offered their lives to the republican-socialist cause—into politics and the abolition of the property laws that subject workers to exploitation by relinquishing their bodies (labor), which are the only inalienable goods. It is worth noting that the rural reform was one of the main items on the agenda that the Second Republic left unsolved, thus causing a massive uprising in rural Spain that scared the economic oligarchy who advocated the coup d'état.

MARIANO SARDÓN

Morfologías de la mirada

Rodrigo Alonso

El proyecto *Morfologías de la mirada* (2012), de Mariano Sardón, surge de una investigación conjunta entre la Universidad de Tres de Febrero y el Laboratorio de Neurociencia Integrativa de la Universidad de Buenos Aires –dirigido por Mariano Sigman–, cuyo objetivo es investigar la confluencia entre las neurociencias y las artes electrónicas. El punto de partida es una pregunta aparentemente simple: ¿cómo se construye la mirada?

La conformación de la mirada no depende exclusivamente del sentido de la vista, sino también de múltiples determinaciones sociales, culturales e históricas. Pero aquí se aspira a algo mucho más elemental: determinar qué es lo que ve un individuo cuando se enfrenta a una imagen, qué recorrido realizan sus ojos, dónde posa su atención, qué zonas quedan fuera de su interés y en qué medida esta combinación entre áreas visualizadas y negadas contribuye a la construcción de aquello que consideramos nuestra aproximación al mundo.

Utilizando un dispositivo que permite registrar las trayectorias oculares, Sardón elabora un conjunto de videoobjetos basados en las miradas de diferentes observadores sobre una serie de rostros; en este caso, los de los coleccionistas Marlise Ilhesca y Aníbal Yazbeck Jozami. Al tratarse de retratos, no es sorprendente que los lugares más visitados sean los ojos y la boca, los sitios que nos ayudan a reconocer con mayor celeridad a la persona que tenemos enfrente; en contrapartida, los bordes laterales son los sectores menos vistos y aparecen en los videos como nebulosas. La dinámica del medio electrónico

Mariano Sardón's project *Morfologías de la mirada* (The Morphologies of Vision, 2012) results from a joint research work of the Universidad de Tres de Febrero and the Integrated Neuroscience Laboratory at the Universidad de Buenos Aires, directed by Mariano Sigman, whose objective is to look into the common ground between neurosciences and electronic arts. The starting point is apparently a simple question: how is vision constructed?

Vision configuration does not rely solely on the sense of sight, but also on multiple social, cultural and historic determinants. However, the aim here is much more elementary: to establish what an individual sees when faced with an image, the itinerary of the eye, the focus of attention, the zones left out, and the extent to which such a combination between seen and unseen areas contribute to the construction of what might be considered our approach to the world.

By means of a device that records ocular trajectories, Sardón builds a set of video objects based on what different observers see in a series of faces; in this case, those of the collectors Marlise Ilhesca and Aníbal Yazbeck Jozami. As they are portraits, the eyes and the mouth are naturally the most visited places, the ones that help us recognize the person across from us more promptly. On the other hand, the edges are the least visited sectors and appear blurred in the videos. The dynamics of the electronic medium produces a hypnotic visual effect and the flat background around the figures enhances, though partially, their presence.

produce un efecto visual hipnótico y el fondo plano que rodea a las figuras exalta su presencia, aunque sea parcial.

La mirada de los otros funciona como una suerte de matriz para la nuestra. Pero si logramos separarnos de los rostros y de su fascinación resplandeciente, lo que queda en el primer plano es una cartografía que es, a la vez, fisiológica y cultural, un esquema que nos muestra cómo percibimos el mundo y cómo se configura, desde el cuerpo humano, el universo de lo visible.

Proveniente de la carrera de física de la Universidad de Buenos Aires, Mariano Sardón combina su vocación creadora y su saber científico en obras tecnológicas. El video, la interactividad, las bases de datos, las teorías de la complejidad, los procesos de visualización de la información, las redes informáticas, la programación y la Internet forman parte de la galería de recursos que le permite, al mismo tiempo, experimentar con soportes innovadores, adentrarse en la investigación de tópicos contemporáneos y estrechar los vínculos con el espectador.

Su obra traduce las incertidumbres de la ciencia en poesía. Una poesía que no reniega del conocimiento que aquélla produce, sino que lo presenta tal como es: una forma parcial de aproximación a la realidad, con precisiones y fallas, con certezas y dudas, con euforias y frustraciones.

The vision of the others operates as a sort of matrix for our vision. But if we detach ourselves from the faces and their glaring fascination, what remains in the foreground is a physiological and cultural cartography, a pattern that shows how the world is perceived and how the visible universe is configured in the human body.

With a degree in physics from the Universidad de Buenos Aires, Mariano Sardón incorporates his creative vocation and his scientific knowledge into technological works. Video, interactivity, data bases, complexity theories, processes of information visualization, information networks, programming and the Internet make up the stock of resources that allow him to experiment with innovative platforms, research contemporary topics and establish closer bonds with the spectator.

His work translates the uncertainties of science into poetry. It is a form of poetry that does not disavow scientific knowledge but presents it such as it is: a partial approach to reality with rights and wrongs, certainties and doubts, euphoria and frustration.

LUIS SEOANE

Figura

María Dolores Jiménez-Blanco

Todo en Seoane, y también esta *Figura*, parece proponer lecturas duales. Su amigo el poeta gallego Lorenzo Varela le describía como fruto de “una doble nostalgia, una doble condición humana”. Con ello se refería fundamentalmente a aspectos biográficos:

La Galicia celta y la Argentina criolla lo llaman por turno –o a un mismo tiempo–; y ese sentir en el alma el tirón de los pueblos –océano por medio– lo hace, de algún modo, más habitante del planeta, lo acerca más, en fin, a lo universal.¹

Pero la condición de puente entre mundos distintos, que él consigue hacer complementarios, podría aplicarse también a su obra, que logra conciliar las distintas tradiciones locales en las que surge y se desarrolla, los modos artísticos tradicionales y los vanguardistas, y la intemporalidad de temas clásicos como la figura con una potente sugerencia de inmediatez.

En este sentido, resulta reveladora una carta de 1954 a otro pintor gallego de la generación anterior, Carlos Maside (1897-1958).² En ella, a propósito de su primera muestra celebrada en Galicia después de la Guerra Civil, Seoane sitúa su obra en la estela de la de los pintores gallegos que le precedieron, entre los que se encontraba el propio Maside. Pero al mismo tiempo la describe –y la defiende– como resultado de la necesidad de buscar “nuevas formas” y seguir “inquietudes universales”. Seoane

Everything in Seoane, and also this *Figura* (Figure), seems to propose dual readings. His friend, the Galician poet Lorenzo Varela, described it as the result of “a double nostalgia, a double human condition.” He mainly referred to biographical aspects:

He is called, in turns or at the same time, by the Celtic Galicia and the Creole Argentina; and that strain in people's soul on either side of the ocean makes him a citizen of the planet, takes him closer, so to speak, to the universal.¹

However, the nature of a bridge between different worlds made complementary by Seoane could also apply to his work, which reconciles the various local traditions where he emerges and develops, the traditional and avant-garde artistic modes, and the timelessness of classical themes such as the powerful immediacy of the figure.

In this regard, there is a revealing letter written in 1954 to Carlos Maside (1897–1958), another Galician painter.² On the occasion of Maside's first exhibition in Galicia after the Civil War, Seoane places his own work in the wake of the preceding Galician painters, among which was Maside himself. Yet, at the same time, he describes and defends his work as arising from the need to pursue “new forms” and “universal concerns.” Seoane held that, rather than perpetuating the plastic and ideological model of the academic regionalism filled

¹ “La compleja sencillez”, *Respuesta Argentina*, Buenos Aires, noviembre de 1974. Citado en Laura Buccellato, “Luis Seoane”, en *Seoane*, Buenos Aires, Muntref, Edunref, 2011, p. 9.

² Valeriano Bozal, “Los gallegos de ultramar”, en *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, 1940-2010*, Madrid, Visor, 2013, pp. 60-61.

¹ “La compleja sencillez,” *Respuesta Argentina*, Buenos Aires, November 1974. Cited in Laura Buccellato, “Luis Seoane,” in *Seoane*, Buenos Aires, Muntref, Edunref, 2011, p. 9.

² Valeriano Bozal, “Los gallegos de ultramar,” in *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, 1940-2010*, Madrid, Visor, 2013, pp. 60-61.

apuntaba que, lejos de perpetuar el modelo plástico e ideológico del regionalismo académico cargado de valores emocionales, Maside, junto con Manuel Colmeiro (1901-1999) y Arturo Souto (1902-1964), había irrumpido “con formas y colores nuevos” que “iniciaron nuevos caminos para todos los de la generación que os seguíamos”. Y podría añadirse que, partiendo de su ejemplo pero dando un paso en cuanto a experimentación formal y a cosmopolitismo, Seoane crearía un imaginario propio capaz de resolver las tensiones entre “la tradición gallega y la galleguista”.³ Sin abandonar la figuración, pone en pie un nuevo lenguaje, de fuerte impronta personal, que deja de lado la anécdota narrativa para centrarse en lo visual, entendido como construcción plástica. El resultado sería un conjunto de imágenes claramente incardinadas en las tendencias estéticas internacionales de su tiempo, pero también en su contexto político-social, con el que el artista mantuvo siempre un férreo compromiso personal.⁴

Partiendo de estas premisas, la composición de *Figura* evoca la herencia cubista y, a pesar de su sentido estrictamente pictórico, no puede dejar de recordar dibujos de tema similar y técnica diferente hechos en épocas anteriores,⁵ ni de rememorar en cierto modo las formas de un *collage*. Construida mediante la suma de superficies de colores fuertemente contrastados, a veces enlazados y a veces

with emotional values, Maside, along with Manuel Colmeiro (1901-1999) and Arturo Souto (1902-1964), had stormed in “with new shapes and colors” which “blazed a trail for the coming generation.” From his example, it could be added that, as far as formal experimentation and cosmopolitanism are concerned, Seoane’s own imagery is able to resolve the tensions between “Galician and Galleguist traditions.”³ Without abandoning figuration, he conceives a new language with a strong personal footprint leaving aside narrative anecdotes to focus on the visual as plastic construction. The result is a set of images clearly imbedded in the international aesthetic tendencies of his time, and also within his socio-political context, with which the artist always maintained a strong personal commitment.⁴

On the basis of these premises, the composition of *Figura* recalls the cubist heritage, and despite its strictly pictorial sense, it cannot but evoke previous drawings about the same topic with different techniques⁵ or, to some extent, the forms of a collage. Built by adding surfaces with strongly contrasting colors, at times connected with each other and at times supplemented by emphatic black strokes, *Figura* combines memories of Picasso, other European painters and, above all, American painters from the same generation. Just like Seoane, some of them also used mixed structures, halfway

³ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 60.

⁴ Diana B. Weschler, “Bajo el signo del exilio”, en Yayo Aznar y Diana B. Weschler, *La memoria compartida*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2005, pp. 271-298.

⁵ Ver, por ejemplo, *Sin título*, 1944, en Seoane, *op. cit.* p. 99.

³ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 60.

⁴ Diana B. Weschler, “Bajo el signo del exilio”, in Yayo Aznar and Diana B. Weschler, *La memoria compartida*, Buenos Aires, Barcelona, Mexico, Paidós, 2005, pp. 271-298.

⁵ See, for example, *Sin título*, 1944, in Seoane, *op. cit.* p. 99.

complementados por rotundos trazos negros, *Figura* mezcla el recuerdo de lo picassiano con el de otros pintores europeos y, sobre todo, americanos de la misma generación. Como Seoane, algunos de ellos utilizaron estructuras igualmente mestizas, a caballo entre abstracción y figuración, para abordar el tema de la figura femenina desde una óptica al tiempo desmitificadora y monumentalizante.

between abstraction and figuration, to address the female figure from a demystifying and monumental perspective.

PABLO SUÁREZ

Ante todo cuidá la ropa (y que Dios te cuide el culo)

Laura Batkis

La obra *Ante todo cuidá la ropa (y que Dios te cuide el culo)*, de Pablo Suárez, pertenece a una serie de trabajos sobre el concepto de *vanitas* contemporánea. En los años 90, el artista empieza a reflexionar de manera irónica acerca de la obsesión por el culto al cuerpo. Con tono moralizante, usa un refrán popular para evidenciar la decadencia global de la sociedad en la que el talento intelectual queda opacado por la belleza. La serie comienza con *El Perla (retrato de un taxi boy)*, 1992, al que le sigue *Ante todo...*, obra realizada especialmente para la muestra de arte contemporáneo argentino en Oxford.¹ Suárez recurre al humor paródico y el grotesco, una vertiente satírica del realismo que toma para insertar sus trabajos en una línea popular, con un mensaje claro en oposición al conceptualismo hermético imperante. Con un fuerte rechazo al arte de bienales y ferias, realiza sus obras de manera casi artesanal, poniendo en valor la pieza escultórica única. Usa el humor, un arma poderosa para abolir provisionalmente las relaciones jerárquicas de los sistemas opresivos. La ambivalencia del humor permite que el artista establezca un juicio sobre la realidad comentada (el culto al cuerpo) de manera oblicua y distanciada (es un tema banal, menor), con una fuerza regeneradora que provoca en el espectador una reflexión profunda sobre aquello que en un primer momento le resulta cómico (el personaje está desnudo, con la cola frente al observador y

Pablo Suárez's *Ante todo cuidá la ropa (y que Dios te cuide el culo)* (Look After Your Clothes [and Let God Look After Your Ass]) is part of a series of works about the concept of contemporary *vanitas*. In the 1990s, the artist begins his ironic reflection upon the obsessive cult of the body. With a moralizing tone, he uses this popular saying to illustrate the global decadence of a society in which beauty overshadows intellectual talent. The series starts with *El Perla (retrato de un taxi boy)* (The Pearl, a Portrait of a Rent Boy), 1992, and it is followed by *Ante todo...*, which was especially made for the exhibition of Argentine contemporary art in Oxford.¹ Suárez resorts to parodical humor and grotesque, a satirical form of realism that he adopts to give his works a popular twist, in clear opposition to the prevailing hermetic conceptualism. In his strong rejection of the art of biennales and fairs, Suárez works in an artisanal fashion, maximizing the value of the sculpture as a unique piece. He makes use of humor, a powerful weapon for the temporary abolition of the hierarchical relationships of oppressive systems. The ambivalence of humor enables the artist to pass judgment upon the depicted reality, the cult of the body, in an indirect and distant way as it is a shallow and minor topic. The resulting regenerating force leads the spectator to a profound insight into what appears comic at first: the character is naked, his backside facing the observer, kneeling down

¹ *Arte de Argentina, 1920-1994*, organizada por el museo Modern Art Oxford; curador, David Elliot, 1994. Posteriormente exhibida en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires en 1995.

¹ *Art from Argentina, 1920-1994*, Modern Art Oxford; David Elliot, curator, 1994, later exhibited at the Centro Cultural Borges in Buenos Aires in 1995.

arrodiado de manera humillante, concentrado únicamente en lavar su ropa para tener buen aspecto). El color dorado y el brillo nacarado resaltan la idea de falso lujo. Suárez se remite a las fuentes narrativas de la cultura popular, cuando el lenguaje de la parodia y el grotesco llegan a la Argentina por la enorme afluencia de inmigración italiana y española.² De manera notable pasa de la risa al pesimismo, denunciando la hipocresía y las estrategias perversas del poder oficial.

in a humiliating position while he strives to look good by washing his clothes. The golden color and the pearly glow underscore the idea of fake luxury. Suárez feeds on the narrative sources of popular culture, at a time when the massive inflow of Italian and Spanish immigrants brings the language of parody and grotesque to Argentina.² In a remarkable turn, he goes from laughter to pessimism while denouncing the hypocrisy and perverse strategies of power.

² A principios del siglo XX, el género chico español había conquistado los teatros porteños. La enorme difusión de la zarzuela hispánica tuvo una influencia directa en los autores locales con la creación del *sainete*.

² In the early 20th century the Spanish little genre conquered the Buenos Aires theaters. The great popularity of the Spanish zarzuela had a strong influence on local authors, which resulted in the creation of the *sainete*.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Dos personajes

Eugenio Carmona Mato

Hay algo poderoso en Torres García que es como la definición misma de la Modernidad: siempre en él hay algo sustancial que permanece y algo que brilla, seduce y cambia. Ya en sus escritos catalanes el artista se expresaba bajo la dialéctica entre el “hombre que permanece” y el “hombre que pasa”. En sus escritos del tránsito de los años 20 a los 30, recupera esta dialéctica y la envuelve en el diálogo entre “lo racional” y “lo vivencial”.

En 1932 Torres cumplía 58 años. En la capital francesa, donde se anunciaban tiempos difíciles, no era, exactamente, un joven artista. Pero lo parecía. Y lo parecía porque la inquietud del hacer era en él vigorosa y porque nada permanecía más ajeno a sus intenciones que el darse a sí mismo por consolidado. Algo anunciaba que habría de empezar de nuevo. Decidió abandonar París. Regresó a España. No le seducía del todo este regreso y, sin embargo, el éxito personal le acompañó en su estancia española, llegándose a crear en Madrid, más por admiración hacia él que por plena sintonía estética con su obra, un Grupo de Arte Constructivo. Y aun así, en 1932, Torres García pensó reencontrarse con el Uruguay tras más de cuarenta años de ausencia.

El período que el pintor iba a culminar ese año era el del eje de su experiencia con el Universalismo Constructivo. Pero aunque éste defina en esencia el punto de llegada de la experiencia creadora de Torres García, no todo en él es su fascinante y decisivo arte constructivista y signico. Quizás se tiene que volver a mirar y a pensar el arte de Torres García en el cruce de las décadas de 1920 y 1930.

There is something powerful in Torres García which bears a resemblance to the very definition of Modernity: something substantial that stays on and something that glitters, seduces and changes. As early as in his Catalan writings, the artist expressed himself in two dialectic terms: “the enduring man” and “the transient man.” Torres recovers this dialectics in his writings of the 1920s and 1930s as well as in the dialogue between “the rational” and “the existential.”

In 1932, the artist turned 58. By then, when hard times loomed ahead in the French capital, he was no longer a young artist. He seemed to be one though, owing to his intense eagerness to do things and his utter reluctance to see himself as a consummated artist. It was evident that he was to make a fresh start. He decided to leave Paris and to go back to Spain. Although he was not enthusiastic about this return, he enjoyed such personal success there that a Group of Constructive Art was created in Madrid, as a result of his popularity rather than as a consequence of the full aesthetic agreement with his work. And even so, in 1932, after more than forty years of absence, Torres García considered returning to Uruguay.

The period that ended in 1932 represented for the painter the core of his experience with Constructive Universalism. Although Constructive Universalism essentially defines the ultimate moment of Torres García’s creative experience, there is much more to him than his fascinating and significant constructive art. It might be worth revisiting

Y los hallazgos del artista quizás deban ser entendidos no como eslabones de un camino hacia una dirección única, sino como propuestas que tienden una red entre ellas mismas.

Torres García's art in terms of the intersection of the 1920s and 1930s. The artist's findings should then be interpreted not just as milestones along a single way road but as a network of proposals.

Autores

Rodrigo Alonso

Profesor de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires. Curador e investigador. Es especialista en arte contemporáneo y nuevas tecnologías.

Laura Batkis

Historiadora y crítica de arte. Curadora independiente. Es especialista en arte argentino contemporáneo.

Ricardo Blanco

Arquitecto y diseñador industrial. Es presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes y profesor de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.

Eugenio Carmona Mato

Catedrático de la Universidad de Málaga; investigador, curador y especialista en temas de la modernidad. Es miembro del Patronato del MNCARS, Madrid.

Maria Teresa Constantin

Coordinadora general del Espacio de Arte de la Fundación OSDE, Buenos Aires. Es profesora del Máster en Curaduría de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, curadora e investigadora.

María Dolores Jiménez-Blanco

Profesora de la Universidad Complutense de Madrid y de la Universidad Autónoma de Madrid, investigadora y curadora, especialista en colecciónismo. Es miembro del Patronato del Museo del Prado, Madrid.

Ana Longoni

Profesora de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET. Curadora. Integra y desarrolla la Red de Conceptualismos del Sur.

Jean-Hubert Martin

Curador independiente. Fue director del Centre Georges Pompidou y curador de *Les Magiciens de la terre*. Es director del Stiftung Museum Kunstsplatz de Düsseldorf.

Authors

Rodrigo Alonso

Professor at the Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires. Curator and researcher. Specialist in contemporary art and new technologies.

Laura Batkis

Art historian and critic. Freelance curator. Argentine contemporary art specialist.

Ricardo Blanco

Architect and industrial designer. President of the Academia Nacional de Bellas Artes and professor at the Universidad de Buenos Aires and the Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.

Eugenio Carmona Mato

Head of department at the Universidad de Málaga; researcher, curator and expert on modernity issues. Member of the Patronato del MNCARS, Madrid.

Maria Teresa Constantin

General coordinator of the Espacio de Arte of the Fundación OSDE, Buenos Aires. Professor at the Master's in Curatorial Studies at the Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, curator and researcher.

María Dolores Jiménez-Blanco

Professor at the Universidad Complutense de Madrid and the Universidad Autónoma de Madrid, researcher and curator, specialist in collections. Member of the Patronato del Museo del Prado, Madrid.

Ana Longoni

Professor at the Universidad de Buenos Aires and CONICET researcher. Curator. Member of the Red de Conceptualismos del Sur.

Jean-Hubert Martin

Freelance curator. Former director of the Centre Pompidou and curator of *Les Magiciens de la terre*. Director of the Stiftung Museum Kunstsplatz of Düsseldorf.

Marcelo Mattos Araujo

Secretario de Cultura del Estado de São Paulo y ex director de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Es curador y especialista en museología.

Marcelo E. Pacheco

Historiador del arte, especialista en arte argentino contemporáneo. Fue curador jefe de Malba - Colección Costantini. Actualmente es investigador en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.

Mari Carmen Ramírez

Curadora de arte latinoamericano y directora del Centro Internacional de las Artes de América en el Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

Suely Rolnik

Crítica cultural, curadora y profesora en la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Es especialista en estudios de la subjetividad.

Eduardo Stupía

Artista plástico. Expone en la Argentina y el exterior. Poseen obra suya museos como Malba, el MAMBA y el MoMA.

Jaime Vindel

Historiador y crítico de arte contemporáneo. Especialista en relaciones entre arte y política. Integra la Red de Conceptualismos del Sur.

Marcelo Mattos Araujo

Secretary of Culture of the State of São Paulo and former director of the Pinacoteca do Estado de São Paulo. Curator and specialist in museology.

Marcelo E. Pacheco

Art historian, Argentine contemporary art expert. Former chief curator of Malba - Colección Costantini. Researcher at the Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.

Mari Carmen Ramírez

Latin American Art curator and director of the International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

Suely Rolnik

Cultural critic, curator and professor at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Specialist in subjectivity studies.

Eduardo Stupía

Plastic artist. His production is exhibited in Argentina and abroad. Malba, the MAMBA and the MoMA, among other museums, are home to some of his works.

Jaime Vindel

Art historian and contemporary art critic. Specialist in relationships between art and politics. Member of the Red de Conceptualismos del Sur.

Biografías

Biographies

Siglas utilizadas | Abbreviations

- AMA** - Art Museum of the Americas, Washington D.C.
CAYC - Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires
CCGSM - Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires
CCR - Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires
CCRR - Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Buenos Aires
CONICET - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires
ITDT - Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires
IUNA - Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires
IVAM - Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia
MADC - Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
MAMbA - Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MASP - Museu de Arte de São Paulo, San Pablo
MELAC - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
MET - Metropolitan Museum of Art, Nueva York
MNAV - Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
MNCARS - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
MOLAA - Museum of Latin American Art, Long Beach, California
MoMA - Museum of Modern Art, Nueva York
MUBE - Museu Brasileiro da Escultura, San Pablo
MUNTREF - Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, provincia de Buenos Aires
UBA - Universidad de Buenos Aires
UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNLP - Universidad Nacional de La Plata, provincia de Buenos Aires
UNR - Universidad Nacional de Rosario
UNTREF - Universidad Nacional de Tres de Febrero, provincia de Buenos Aires

Roberto Aizenberg (Federal, provincia de Entre Ríos, 1928 - Buenos Aires, 1996)

Al mudarse a Buenos Aires con su familia, Aizenberg comenzó su aprendizaje con Antonio Berni, luego de dejar la carrera de arquitectura. Continuó estudiando con Juan Batlle Planas. En 1958 realizó su primera exposición de dibujo y *collage* en la galería Galatea. En 1969 el ITDT efectuó una importante exposición retrospectiva de su obra. A lo largo de su carrera obtuvo importantes galardones, como los premios Acquarone, en 1961; Selección Nacional, en 1963; Selección de la Academia Nacional de Bellas Artes y Palanza, en 1967. Posee obra suya, además de importantes colecciones públicas y privadas, el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

Carlos Alonso (Tunuyán, provincia de Mendoza, 1929)

A los catorce años ingresó en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal. En 1947 recibió su primer premio en el Salón de Estudiantes, y en 1953 expuso en la galería Viau de Buenos Aires. En los años 90 le fueron encargadas las pinturas para los paneles centrales de la cúpula del Teatro del Libertador General San Martín, en la ciudad de Córdoba. Fue ilustrador de numerosas publicaciones, entre las que se cuentan el *Martín Fierro* y *La divina comedia*. Participó de exposiciones colectivas y tiene una extensa trayectoria de muestras en el país y el exterior (MNBA, CCR, Museo Caraffa, IVAM, entre otros). En 2012 recibió el Premio Konex, Mención Especial a la Trayectoria en las Artes Visuales. Actualmente, sus obras forman parte de importantes colecciones.

Rafael Barradas (Montevideo, 1890-1929)

En 1913 viajó a Europa: Milán, París, Barcelona, Madrid. Su presencia fue clave en la escena artística española de las décadas del 10 y del 20. El desarrollo del “vibracionismo” y su retorno a la figuración monumental, luego, fueron sus marcas de identidad plástica. En noviembre de 1928 regresó al Uruguay, donde al poco tiempo falleció. Hoy en día buena parte de su obra la alberga el MNAV. Asimismo, poseen trabajos significativos Malba - Colección Costantini, el MNCARS y varias colecciones privadas.

Roberto Aizenberg (Federal, Entre Ríos, 1928 – Buenos Aires, 1996)

After moving to Buenos Aires and giving up his architectural studies, Aizenberg trained with Antonio Berni, and later with Juan Batlle Planas. His first exhibition of drawing and collage took place at the Galatea gallery in 1958. In 1969, the ITDT organized an important retrospective exhibition of his works. Throughout his career he received major awards, such as the Acquarone Prize in 1961, Selección Nacional in 1963, Selección of the Academia Nacional de Bellas Artes and Palanza in 1967. His works are exhibited at the Parque de la Memoria in Buenos Aires, in addition to important private and public collections.

Carlos Alonso (Tunuyán, Mendoza, 1929)

At the age of fourteen, he joined the Academia de Bellas Artes of his hometown. In 1947, he received his first award at the Salón de Estudiantes, and in 1953, his works were exhibited at the Viau gallery of Buenos Aires. In the 1990s, he was commissioned the paintings for the central panels of the dome of the Teatro del Libertador General San Martín, in the city of Córdoba. He illustrated numerous publications, including *Martín Fierro* and the *The Divine Comedy*. He took part in collective exhibitions and his works have been widely shown both in Argentina and abroad at the MNBA, CCR, Museo Caraffa and IVAM, among other venues. In 2012, he received the Konex Award - Special Mention for his career in Visual Arts. His works are currently part of important collections.

Rafael Barradas (Montevideo, 1890–1929)

In 1913, he travelled to Milan, Paris, Barcelona and Madrid. He was a key player in the Spanish artistic scene of the 1910s and 1920s. His distinctive plastic features were the development of “vibrationism,” followed by his return to monumental figuration. In November, 1928, he went back to Uruguay, where he died shortly afterwards. A great deal of his production is now exhibited at the MNAV. Malba - Colección Costantini, MNCARS and several private collections own some of his major works.

Juan Batlle Planas (Girona, 1911 – Buenos Aires, 1966)

He took an interest in art through his uncle, the artist José Planas Casas. In 1929, he started his training in metal

Juan Batlle Planas (Girona, 1911 - Buenos Aires, 1966)

Comenzó a acercarse al arte a través de su tío, el artista José Planas Casas. En 1929 inició sus estudios de grabado sobre metal. Más adelante, en 1936, realizó una de sus primeras series, las *Radiografías paranoicas*. En 1959 tuvo lugar su primera exposición en el MNBA. En 1960 recibió el Premio Palanza, de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina. El trabajo de Batlle Planas integra las colecciones de diversos museos, como el Sívori y el MAMBA. En la ciudad de Buenos Aires se encuentran numerosos murales realizados por este artista, como el del Teatro Municipal General San Martín.

Antonio Berni (Rosario, provincia de Santa Fe, 1905-1981)

A los veinte años viajó a Europa, e hizo un paso por Madrid y su Academia de San Fernando; luego, en París, concurrió a los talleres de André Lhote y Othon Friesz y estuvo en las tramas del surrealismo, en contacto con Breton y Aragon. En 1930 regresó a la Argentina. En 1933 integró el Equipo Poligráfico que realizó, junto a David Alfaro Siqueiros, *Ejercicio plástico*. Hacia 1934 planteó obras que denotaban un realismo crítico y expresaban sus preocupaciones sociales, línea que definió como "Nuevo realismo". En 1943 obtuvo el Gran Premio de Honor del Salón Nacional, y al año siguiente, con Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro, creó el primer Taller de Arte Mural. En 1962 ganó el Gran Premio Internacional de Grabado en la Bienal de Venecia. El año en que falleció, Berni decoró la capilla del Instituto San Luis Gonzaga, de General Las Heras, provincia de Buenos Aires, con las pinturas *El Apocalipsis* y *La Crucifixión*. Algunas de sus obras se encuentran expuestas de forma permanente en Malba, como parte de la Colección Costantini; en el MNBA y en las principales colecciones de arte latinoamericano de la Argentina y del exterior.

Christian Boltanski (París, 1944)

Inició su labor artística a los catorce años, de forma autodidacta. En 1968 realizó su primera exposición individual en el Théâtre Le Ranelagh. Entre 1969 y 1971 comenzó a reconstruir la memoria de hechos de su pasado a partir de fotografías de desconocidos. En 1984 efectuó su primera muestra retrospectiva, la cual tuvo lugar en el Musée National d'Art Moderne de París. En 1986 fue invitado

engraving. In 1936, he made one of his first series, the *Radiografías paranoicas* (Paranoid X-rays). In 1959, his first exhibition took place at the MNBA. In 1960, he received the Palanza Award, of the Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina. Batlle Planas's work is part of the collections of various museums, such as Sívori and MAMBA. Numerous murals by this artist can be seen in the city of Buenos Aires; for example, at the Teatro Municipal General San Martín.

Antonio Berni (Rosario, Santa Fe, 1905-1981)

At the age of 20, he travelled to Europe and visited the Academia de San Fernando in Madrid. Later, he attended the workshops of André Lhote and Othon Friesz in Paris and worked as a surrealist artist along with Breton and Aragon. In 1930, he returned to Argentina. In 1933, he joined the Equipo Poligráfico (Poligraphic Team), who authored *Ejercicio plástico* (Plastic Exercise) together with David Alfaro Siqueiros. Towards 1934, his works featured a critical realism filled with social concerns, a line he defined as "New Realism." In 1943, he obtained the Grand Prize of Honor of the Salón Nacional, and the next year, he founded the first Mural Art Workshop with Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa and Colmeiro. In 1962, he won the Engraving Prize at the Venice Biennial. In 1981, the year of his death, Berni's paintings *El Apocalipsis* (The Apocalypse) and *La Crucifixión* (The Crucifixion) were used to decorate the chapel of the Instituto San Luis Gonzaga, General Las Heras, Buenos Aires. Some of his works are part of the Costantini Collection at Malba; the MNBA and major collections of Latin American art in Argentina and abroad.

Christian Boltanski (Paris, 1944)

He started his self-taught artistic career at the age of fourteen. In 1968, his first solo exhibition took place at the Théâtre Le Ranelagh. Between 1969 and 1971, he began to reconstruct the memories of his own past on the basis of photographs of unknown people. His first retrospective exhibition took place at the Musée National d'Art Moderne of Paris in 1984. In 1986, the Venice Biennial invited him to intervene an old prison, the Palazzo delle Prigione. He is currently working on the intervention of historical buildings in several cities. His latest works include *Chance*, presented at the 2011 Venice Biennial, and a number of

por la Bienal de Venecia a intervenir el área de una vieja prisión, el Palazzo delle Prigione. Actualmente trabaja en diferentes ciudades, interviniendo edificios históricos. Entre sus últimas obras están *Chance*, presentada en la Bienal de Venecia de 2011, y una serie de intervenciones, durante 2012, en la Argentina: *Migrantes, Flying Books* y las *Cabinas de registro para los Archivos del corazón*.

Oscar Bony (Posadas, provincia de Misiones, 1941 - Buenos Aires, 2002)

Perteneció al grupo de artistas vanguardistas de los años 60 y fue uno de los iniciadores del videoarte en la Argentina. Entre 1969 y 1976 viajó por Estados Unidos y Europa, retratando cielos y nubes que lo llevaron a ganar el Primer Premio De Ridder en el 76. Participó en el Premio Braque, en 1976, y en el VII Salón Ver y Estimar. También formó parte de la XLVIII Bienal de Venecia y de la VII Bienal de La Habana. En 2002, la Fundación Konex le concedió el Diploma al Mérito.

Günter Brus (Ardning, Austria, 1938)

Es un controvertido artista y *performer*, cofundador, en 1964, del actionismo vienés. Perteneció al movimiento NO!art. Sus acciones y performances fueron fuertemente revulsivas y enfrentaron convenciones y tabúes sociales, con el propósito de perturbar al público y hacer evidentes la violencia y los residuos del fascismo que subyacían en la sociedad austriaca en aquellos años de posguerra. Este tipo de gestos le valió la cárcel en reiteradas ocasiones. En 1997, sin embargo, fue reconocido con el Gran Premio que otorga el Estado austriaco. Actualmente sus obras y las de su grupo pueden verse en Graz, en la galería conocida como Bruseum, un museo para Günter Brus, que reúne toda su producción y lo muestra, a través de videos de sus trabajos, como *performer* y artista clave del *body art*, fundamental en la escena mundial del arte contemporáneo.

Juan Carlos Castagnino (Camet, provincia de Buenos Aires, 1908 - Buenos Aires, 1972)

Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes y más tarde con Lino Enea Spilimbergo. En 1933 integró junto a su maestro el grupo que fundó el primer sindicato argentino de artistas plásticos. Ese mismo año expuso en el

interventions in Argentina in 2012: *Migrantes* (Migrants), *Flying Books* and the *Cabinas de registro* (Register Cabinets) for the *Archivos del corazón* (Heart Files).

Oscar Bony (Posadas, Misiones, 1941 – Buenos Aires, 2002)
He belonged to a group of avant-garde artists of the 1960s and was one of the pioneers of video art in Argentina. Between 1969 and 1976, on his journeys around the United States and Europe, he portrayed skies and clouds, which led him to win De Ridder First Prize in 1976. He participated in the Braque Prize in 1976, and in the VII Salón Ver y Estimar. He was also part of the 48th Venice Biennial and the 7th Havana Biennial. In 2002, the Fundación Konex awarded him the Merit Diploma.

Günter Brus (Ardning, Austria, 1938)

He is a controversial artist and performer, who co-founded Viennese Actionism in 1964. He belonged to the NO!art movement. His actions and performances were strongly revulsive and confronted social conventions and taboos, the purpose of which was to stir up the public and disclose the fascist residual violence underlying the Austrian society of the postwar years. These attitudes led to his imprisonment on several occasions. In 1997, however, he was awarded the Grand Prize of the Austrian government. The Bruseum gallery of Graz, a museum for Günter Brus, is home to all his production and shows him, through videos of his work, as a fundamental body art figure and performer in the contemporary international art scene.

Juan Carlos Castagnino (Camet, Buenos Aires, 1908 – Buenos Aires, 1972)

He studied at the Escuela Superior de Bellas Artes and then with Lino Enea Spilimbergo. In 1933, along with his maestro, he participated in the group that founded the first Argentine plastic artists' trade union. Also in 1933, he exhibited his works at the Salón Nacional de Bellas Artes and joined the Equipo Polígráfico (Poligraphic Team) that worked with Siqueiros on *Ejercicio plástico* (Plastic Exercise). In 1939, he travelled to Paris, where he attended André Lhote's workshop. He received, among other awards, the Grand Prize of Honor of the Salón Nacional (1961), the Honor Medal for Painting of the International

Salón Nacional de Bellas Artes y formó parte del Equipo Poligráfico que trabajó con Siqueiros en *Ejercicio plástico*. En 1939 viajó a París, ciudad donde asistió al taller de André Lhote. Entre las distinciones que recibió se destacan el Gran Premio de Honor Salón Nacional (1961), la Medalla de Honor en Pintura de la Feria Internacional de Bruselas (1958) y el Premio Especial de Dibujo II Bienal de México (1962). Actualmente sus obras se encuentran exhibidas en importantes museos y pertenecen a renombradas colecciones.

Lia Chaia (San Pablo, 1978)

Cursó sus estudios en la Fundação Armando Alvares Penteado, donde se recibió en Bellas Artes en 2002. Desde sus inicios como artista, presentó una amplia gama de obras, que circularon tanto en el Brasil como en el exterior. En 2003 recibió el premio Artist in Residence Programme - Cité des Arts, de París, Francia. En 2005 le fueron otorgadas la beca Iberê Camargo y la de la Sala de Arte Público Siqueiros, la cual le habilitó una residencia de tres meses en Ciudad de México. En 2005 y 2006 participó en el Programa Rumos Artes Visuais del Instituto Itaú Cultural, y en 2007 formó parte de la 10^a Bienal de Estambul.

Horacio Coppola (Buenos Aires, 1906-2012)

Comenzó sus estudios en la Facultad de Derecho, pero al poco tiempo decidió abandonarlos para continuar con la fotografía, arte en el que había sido iniciado por su hermano mayor. Al viajar a Europa, en 1930, adquirió una cámara fotográfica Leica, con la cual se ejercitó durante su recorrido por España, Italia y Alemania, país al que retornó en 1932 para estudiar en el Departamento de Fotografía de la Bauhaus, en Berlín. Luego de vivir un tiempo en París, en 1936, junto con su esposa –la fotógrafa Grete Stern–, regresó a la Argentina, donde ambos abrieron un estudio de fotografía. En 1985 recibió el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes, en reconocimiento a su trayectoria, y en 2003 fue declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su labor en el cine argentino también fue exitosa, y hoy en día continúan exhibiéndose películas del artista en renombrados ciclos, como el ofrecido por Malba.

Brussels Fair (1958) and the Special Prize for Drawing at the 2nd Mexican Biennial (1962). His works are currently exhibited in important museums and are part of well-known collections.

Lia Chaia (São Paulo, 1978)

She studied at the Fundação Armando Alvares Penteado, where she received a degree in Fine Arts in 2002. She has exhibited a wide range of works both in Brazil and abroad. In 2003, she was awarded the prize for the Artist in Residence Programme - Cité des Arts, Paris, France. In 2005, she obtained the Iberê Camargo and Sala de Arte Público Siqueiros scholarships. The latter included a three-month residency in Mexico City. In 2005 and 2006, she participated in the Rumos Artes Visuais Program of the Instituto Itaú Cultural, and in 2007 she was invited to the 10th Istanbul Biennial.

Horacio Coppola (Buenos Aires, 1906–2012)

He began his studies at the School of Law but he soon abandoned them to take up photography, an art in which his elder brother had initiated him. On a trip to Europe in 1930, he purchased a Leica photographic camera, which he used to practice on his tour of Spain, Italy and Germany, where he went back in 1932 to study at the Bauhaus Photography Department in Berlin. After spending some time in Paris, he returned to Argentina with his wife, the photographer Grete Stern, in 1936, and started a photography studio. In 1985, he received the Grand Prize of the Fondo Nacional de las Artes, in recognition to his career. In 2003, he was declared Distinguished Citizen of the City of Buenos Aires. He had a successful film career in Argentina and his works are featured in prestigious cycles, such as the one at Malba.

Genaro Antônio Dantas de Carvalho (Salvador, Bahia, 1926–1971)

He began to learn to paint with his father. In 1944, he travelled to Rio de Janeiro, where he studied drawing with the maestro Henrique Cavalleiro. In 1949, together with other artists, he went to Paris, where he studied with professors such as André Lhote and Fernand Léger of the École Nationale des Beaux-Arts. One of his most

Genaro Antônio Dantas de Carvalho (Salvador, Bahía, 1926-1971)

Empezó a aprender pintura con su padre. En 1944 viajó a Río de Janeiro, donde comenzó a estudiar dibujo con el maestro Henrique Cavalleiro. En 1949, junto con otros artistas, viajó a París, donde tuvo como profesores a André Lhote y Fernand Léger, pertenecientes a la École Nationale des Beaux-Arts. Una de sus obras más destacadas es el mural que se encuentra en el pasillo interior del Hotel da Bahia. En 1967, la División de Cultura del Departamento de Estado de Estados Unidos realizó un documental llamado *Genaro e a tapeçaria brasileira*. En 1968 fue miembro del jurado de la II Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador.

Jorge de la Vega (Buenos Aires, 1930-1971)

En 1960 conformó el grupo Nueva Figuración, cuyos integrantes expusieron en conjunto en la galería Peuser. En 1962 fue convocado para exhibir en el MNBA; ese mismo año se trasladó a París. En 1965 obtuvo una beca en Estados Unidos, donde comenzó a producir en sintonía con la cultura pop. Su obra se encuentra hoy en colecciones de museos como Malba, MNBA, Washington Museum y MAM, entre otros.

Ernesto Deira (Buenos Aires, 1928 - París, 1986)

Comenzó sus estudios pictóricos con Leopoldo Torres Agüero. En 1961 pasó a formar parte del grupo Nueva Figuración. Ese mismo año obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes y viajó a París a profundizar sus conocimientos. En 1966, instalado en Estados Unidos, recibió el Segundo Premio de la III Bienal de Córdoba. También ganó el Premio Palanza en 1967. En 1985 participó de la Bienal de San Pablo con sus compañeros del grupo Nueva Figuración. Sus obras integran las colecciones del MNBA, el MAMbA y Malba, entre otras.

Arnaud Dezoteux (Bayonne, 1987)

Entre 2009 y 2011 estudió en la École Nationale Supérieure d'Art de Bourges, Francia; luego hizo el Máster de Experimentación Artes y Política de Bruno Latour, en París, y, finalmente, estudió en la École Supérieure des Beaux-Arts de París. En 2012 expuso *La Tactilia* en la

remarkable works is the mural in a hallway of the Hotel da Bahia. In 1967, the Bureau of Educational and Cultural Affairs of the United States Department of State made a documentary called *Genaro e a tapeçaria brasileira*. In 1968, he was a member of the jury at the 2nd National Biennial of Plastic Arts of Salvador.

Jorge de la Vega (Buenos Aires, 1930-1971)

In 1960, he joined the group Nueva Figuración (New Figuration), whose members made a collective show at the Peuser gallery. In 1962, he was invited to exhibit his works at the MNBA, and in the same year he moved to Paris. In 1965, he was granted a scholarship in the United States, where his production was influenced by pop culture. His work can be seen in the collections of museums such as Malba, MNBA, Washington Museum and MAM, among others.

Ernesto Deira (Buenos Aires, 1928 – Paris, 1986)

He started his pictorial studies with Leopoldo Torres Agüero. In 1961, he joined the Nueva Figuración (New Figuration) group. In the same year, he received a scholarship of the Fondo Nacional de las Artes and travelled to Paris to further his artistic knowledge. In 1966, while he was living in the United States, he was awarded the Second Prize of the 3rd Córdoba Biennial. He also won the Palanza Prize in 1967. In 1985, he participated in the São Paulo Biennial with his peers of the Nueva Figuración. His works are part of the collections of the MNBA, MAMbA and Malba, among others.

Arnaud Dezoteux (Bayonne, 1987)

From 2009 to 2011, he studied at the École Nationale Supérieure d'Art of Bourges, France. He later received a master's degree in Art, Experimentation and Politics from Bruno Latour in Paris, and then he studied at the École Supérieure des Beaux-Arts of Paris. In 2012, he exhibited *La Tactilia* at the Galerie Bendana-Pinel Art Contemporain, Paris. Dezoteux won the Paris Jeune Talent Prize in 2012, for his project on culturism, and in 2013, he was invited to participate in the 58th Salon de Montrouge.

Galerie Bendana-Pinel Art Contemporain, París. Dezoteux ganó el Premio Paris Jeune Talent en 2012, por su proyecto de turismo, y fue elegido para participar, durante 2013, del 58º Salón de Montrouge.

Dias & Riedweg (Maurício Dias, Río de Janeiro, 1964, y Walter Riedweg, Lucerna, 1955)

Videoartistas, trabajan juntos desde 1993, cuando se conocieron en Suiza. Instalados en Río de Janeiro, revelan una nueva faceta de la realidad urbana en cada trabajo. Tras ser invitados a la *documenta 12*, han adquirido cada vez más proyección con sus propuestas performáticas y de videoarte. Entre sus participaciones internacionales cabe mencionar las bienales de Venecia, San Pablo, Liverpool, La Habana y México.

Juana Elena Diz (Buenos Aires, 1925)

Egresó de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, donde comenzó a formarse como artista, y concurrió luego al taller de V. Puig. En 1960 ingresó en el grupo Espartaco, de todas cuyas exposiciones participó hasta su disolución, en 1968. Desde 1975 residió y pintó, durante dos años, en las islas Baleares. Sus obras se encuentran en numerosas instituciones y colecciones; entre ellas, la Vancouver Art Gallery, la Simon Fraser University (Canadá) y, en la Argentina, los museos de Bellas Artes de Santa Rosa y del Chaco, y de Arte Moderno y del Grabado, de Buenos Aires.

Zdravko Ducmelic (Croacia, 1923 - Buenos Aires, 1989)
Cursó sus estudios en Zagreb y, entre 1946 y 1948, en Roma; luego fue a perfeccionarse en la Academia de San Fernando de Madrid. En 1949 emigró a la Argentina, cuya ciudadanía adoptó. Se radicó, en un principio, en Mendoza, y pasó luego a ocupar un cargo como profesor en la Universidad de Cuyo. En 1981 fue invitado a dictar clases por la Universidad de San Marcos de Lima, y en 1982 ganó el Premio Adquisición Gobierno de Santa Fe, del LIX Salón Anual de Santa Fe.

Daniela Edburg (Houston, Texas, 1975)

Posee un título en Artes Visuales de la Academia San Carlos, de Ciudad de México. A lo largo de su trayectoria, ha exhibido en diversas galerías y museos; entre los más

Dias & Riedweg (Maurício Dias, Rio de Janeiro, 1964, and Walter Riedweg, Lucerne, 1955)

They have worked together as video artists since 1993, when they met in Switzerland. They settled down in Rio de Janeiro, whose changing urban reality they portray in every work. After their invitation to *documenta 12*, their performing and video art proposals have achieved greater recognition. Their international participations include the biennials of Venice, São Paulo, Liverpool, Havana and Mexico.

Juana Elena Diz (Buenos Aires, 1925)

She graduated from the Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, where she began her artistic training, and later attended V. Puig's workshop. In 1960, she joined the Espartaco group, and participated in all its exhibitions until its dissolution in 1968. In 1975, she moved to the Balearic Islands, where she resided and painted for two years. Her works can be found in numerous institutions and collections, such as the Vancouver Art Gallery, the Simon Fraser University, Canada, and, in Argentina, the Fine Arts museums of Santa Rosa and Chaco, the MAMBA and the Museo del Grabado of Buenos Aires.

Zdravko Ducmelic (Croatia, 1923 – Buenos Aires, 1989)

He studied in Zagreb and, between 1946 and 1948, in Rome. Then, he took further training at the Academia de San Fernando of Madrid. In 1949, he emigrated to Argentina, and later obtained its citizenship. He settled down in Mendoza, and was appointed professor at the Universidad de Cuyo. In 1981, he was invited to lecture at the Universidad de San Marcos of Lima, and in 1982, he won the Santa Fe Government Acquisition Prize of the LIX Salón Anual of Santa Fe.

Daniela Edburg (Houston, Texas, 1975)

She holds a degree in Visual Arts from the Academia San Carlos, of Mexico City. Her works have been exhibited in various galleries and museums, namely, the MOLAA, the AMA, the CCR and the MNAV, among others. She participated in the 12th Photography Biennial of the Centro de la Imagen in Mexico City, where she was shortlisted for the SIVAM II Prize for Visual Arts. She was given the Honorary Mention at the XXVI Encuentro Nacional de

destacados se encuentran el MOLAA, el AMA, el CCR y el MNAV. Participó en la XII Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen en la Ciudad de México y fue seleccionada para el Premio SIVAM II para las Artes Visuales. Recibió la Mención de Honor en el XXVI Encuentro Nacional de Arte Joven, México, y en 2010 ganó el Premio Internacional Arte Laguna (Italia) a la mejor artista extranjera en el área de la fotografía. Actualmente vive y trabaja en San Miguel de Allende y en Ciudad de México.

Leandro Erlich (Buenos Aires, 1973)

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En 1992 obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes, y en 1994, la de la Fundación Antorchas para concurrir al Taller de Barracas, dirigido por Pablo Suárez y Luis Benedit. En 1999 se instaló en Nueva York, donde en 2000 participó de la Bienal Whitney con su obra *Lluvia*. En 2005 expuso individualmente en el Museo d'Arte Moderna de Roma y en la galería Nogueras-Blanchard de Barcelona. Exhibió también en el MNCARS. Actualmente vive y trabaja entre Buenos Aires y París. Su obra puede encontrarse en diversas galerías de Nueva York, San Pablo, Buenos Aires y Barcelona.

Tomás Espina (Buenos Aires, 1975)

Luego del exilio junto con su familia, a los quince años comenzó a vivir en la Argentina, primero en Unquillo, Córdoba; luego, en 1997, se trasladó, para estudiar arte, a Buenos Aires, donde comenzó por aprender grabado y gráfica tradicional. En 2003 realizó su primera exposición individual, titulada *Entre líneas*, que tuvo lugar en la galería ASGA de Buenos Aires. En 2009 obtuvo el Primer Premio Petrobras a las Artes Visuales, y en 2011 expuso en la III Bienal de Arte Contemporáneo del Fin del Mundo, en Ushuaia, Tierra del Fuego.

Lalla Essaydi (Marruecos, 1956)

Estudió en la École des Beaux-Arts de París y posteriormente en Boston. Su obra se ha expuesto en Nueva York, San Francisco, Chicago y Londres, entre otros lugares, y es parte de diversas colecciones, como la del Harvard Art Museum, Cambridge; la del Musée du Louvre, París, y la colección privada de la princesa Sibilla de Luxemburgo.

Arte Joven, Mexico, and, in 2010, she won the Arte Laguna International Award in Italy to the best foreign artist in the field of photography. She currently lives and works in San Miguel de Allende and Mexico City.

Leandro Erlich (Buenos Aires, 1973)

He studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. In 1992, he was awarded a scholarship from the Fondo Nacional de las Artes, and in 1994, the Fundación Antorchas gave him a grant to attend the Taller de Barracas run by Pablo Suárez and Luis Benedit. In 1999, he moved to New York, and in 2000, his work *Lluvia* (Rain) was exhibited in the Whitney Biennial. In 2005, his solo exhibition took place at the Museo d'Arte Moderna in Rome and at the Nogueras-Blanchard gallery of Barcelona. He also exhibited his works at the MNCARS. He currently lives and works in Buenos Aires and Paris. His production can be seen in many galleries in New York, São Paulo, Buenos Aires and Barcelona.

Tomás Espina (Buenos Aires, 1975)

At the age of fifteen, he returned to Argentina after his exile and settled down in Unquillo, Córdoba. In 1997, he moved to Buenos Aires to study engraving and traditional graphic design. His first solo exhibition, *Entre líneas* (Between the Lines), was held at the ASGA gallery of Buenos Aires in 2003. In 2009, he won the First Petrobras Award for Visual Arts, and in 2011, he participated in the 3rd Ushuaia Biennial of Contemporary Art in Tierra del Fuego, Argentina.

Lalla Essaydi (Morocco, 1956)

She studied at the École des Beaux-Arts in Paris, and later in Boston. Her work has been exhibited in New York, San Francisco, Chicago and London, among other places, and it is part of several collections including the Harvard Art Museum, Cambridge; the Musée du Louvre, Paris, and the private collection of Princess Sibylla of Luxemburg.

Pedro Figari (Montevideo 1861–1938)

At the age of sixty, he began to work as a full time painter, although his involvement with art goes back to the late 19th century with a bill that promoted the creation of the School of Fine Arts. In 1915, he was the head of the

Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938)

Con sesenta años de edad comenzó a dedicarse enteramente a la pintura, pero ya desde fines del siglo XIX se había involucrado con el arte, desde un proyecto de ley que permitiría la creación de la Escuela de Bellas Artes. En 1915 dirigió la Escuela Nacional de Artes y Oficios y puso en marcha un novedoso plan de enseñanza industrial. En 1921 se trasladó a Buenos Aires y expuso en la galería Müller. En 1934 regresó al Uruguay, donde, el año de su muerte, la Asociación de Amigos del Arte organizó una exposición individual de su obra. Recientemente se creó el Museo Figari en Montevideo; además, poseen obra suya el MNAV y el Museo Blanes, del Uruguay; el MNBA y Malba - Colección Costantini, entre otras instituciones.

Estanislao Florido (Buenos Aires, 1977)

Participó de las primeras clínicas para jóvenes pintores del MNBA, y de los programas *Intercampos III*, en Fundación Telefónica, y *LIPAC*, en el CCRR. Actualmente es profesor de Pintura, egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En 2010 recibió la Beca a la Creación del Fondo Nacional de las Artes. Sus obras han sido expuestas en el MAMbA, la Fundación Proa, el CCGSM y el CCR, entre otros lugares. Ha recibido distinciones como el Gran Premio de Honor 100º Salón Nacional de Artes Visuales, Nuevos Soportes e Instalaciones, en 2011; el Segundo Premio al Mejor Artista, LXIII Salón Nacional de Rosario, en 2009, y el Primer Premio en la Bienal Wussman de Arte Joven, en 2007.

Raquel Forner (Buenos Aires, 1902-1988)

Recibió el Tercer Premio del Salón Nacional en 1924. En 1929 estudió con Othon Friesz, durante un viaje a Europa. En 1934 obtuvo un segundo premio en el Salón Nacional, y una medalla de oro en la Exposición Internacional de París, en 1937. En 1958 participó en la Bienal de Venecia y fue invitada de honor de la Sección Argentina de las bienales de San Pablo y de La Habana. La artista organizó como reservorio de su producción y la de su esposo, el escultor Alfredo Bigatti, la Fundación Forner-Bigatti; además, poseen obra suya los principales museos y colecciones del país.

National School of Arts and Trades, and he launched an innovative plan of technical education. In 1921, he moved to Buenos Aires and exhibited his works at the Müller gallery. In 1934, he returned to Uruguay, where the Asociación Amigos del Arte organized a solo exhibition of his work in the year of his death. The Museo Figari has recently been opened in Montevideo. His works can also be seen at the MNAV and the Museo Blanes in Uruguay; the MNBA and Malba - Colección Costantini, among other institutions.

Estanislao Florido (Buenos Aires, 1977)

He participated in the first clinics for young painters at the MNBA and in the programs *Intercampos III* at the Fundación Telefónica, and *LIPAC*, at the CCRR. He graduated as a painting teacher from the Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. In 2010, he was granted the Creation Scholarship by the Fondo Nacional de las Artes. His works have been exhibited at the MAMbA, the Fundación Proa, the CCGSM and the CCR, among other places. He has received several awards, such as the Grand Prize of Honor of the Salón Nacional de Artes Visuales, New Supports and Installations, in 2011; the Second Prize to Best Artist, LXIII Salón Nacional of Rosario, in 2009, and the First Prize at the Wussman Biennial for Young Art in 2007.

Raquel Forner (Buenos Aires, 1902-1988)

She was awarded the Third Prize of the Salón Nacional in 1924. In 1929, she studied with Othon Friesz during her stay in Europe. In 1934, she obtained the Second Prize of the Salón Nacional and a gold medal in the 1937 International Exhibition in Paris. In 1958, Forner participated in the Venice Biennial and was a guest of honor of the Argentine section of the São Paulo and Havana biennials. She established the Fundación Forner-Bigatti, that holds the works of her husband, the sculptor Alfredo Bigatti, and her own production, which is also displayed in major Argentine museums and collections.

Regina José Galindo (Guatemala City, 1974)

She is a writer and a performing artist. Her video *Himenoplastia* (*Hymenoplasty*) was awarded the Golden Lion at the Venice Biennial (2005). In 2011, she won the Prince Claus Prize (Holland). She currently lives in

Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974)
Es escritora y artista performática. Recibió el León de Oro en la Bienal de Venecia (2005) con su video *Himenoplastia*. En 2011 ganó un Premio Príncipe Claus (Holanda). Actualmente reside en Guatemala. Su trabajo forma parte de las colecciones del Centre Pompidou, París; University of Essex; Princeton University, Nueva Jersey; MEIAC; Fondazione Teseco, Pisa; Fondazione Galleria Civica, Trento; MMKA, Budapest; Consejería de Murcia; Fundación Mallorca; Museo di Rivoli, Turín; Daros Latinamerica, Zúrich; Blanton Museum, Texas; Collezione La Gaia, Busca (Italia); UBS Art Collection; Miami Art Museum; Cisneros Fontanals Art Collection, Miami, y MADC.

Ana Gallardo (Buenos Aires, 1958)

Estudió en talleres de artistas como Miguel Dávila, Juan Doffo, Jorge Dicervo y Víctor Grippo. Desde 1985 fue asistente de galerías, y ese mismo año trabajó con Julia Lublin en la galería del Retiro, donde conoció a la familia Paparella y a Enio Iommi, Alberto Heredia y Pablo Suárez, entre otros, quienes tuvieron gran influencia en su formación. Entre 2006 y 2007 obtuvo el Primer Premio a las Artes de la Fundación Federico Klemm, así como subsidios del Fondo Metropolitano del Gobierno de la Ciudad y la American Center Foundation, Nueva York. En 2009 presentó la muestra individual *Celles et ceux d'Alstom* en la École d'Art Gérard Jacot, Belfort. Actualmente participa de diversos espacios artísticos, tanto virtuales como reales.

Eduardo Gil (Buenos Aires, 1948)

En 1972 trabajaba en el departamento exterior de una multinacional, al que organizó gremialmente. Más tarde fue elegido delegado general. En 1976, ante el golpe militar, decidió renunciar. Allí comenzó a realizar trabajos de fotografía para sustentarse económicamente, al mismo tiempo que estudiaba y profundizaba sus conocimientos técnicos. En 1981 presentó, en forma individual, su primera muestra en la galería Ángelus de Buenos Aires. En 1988 participó en la organización y dirección de las Jornadas de Fotografía Buenos Aires - La Plata, de julio de 1988, primeras de su tipo en la Argentina. Fue convocado en varias oportunidades por la Secretaría de Cultura de la Nación como jurado de Fotografía Antropológica. Hasta

Guatemala. Her works are displayed at Centre Pompidou, Paris; University of Essex; Princeton University, New Jersey; MEIAC; Fondazione Teseco, Pisa; Fondazione Galleria Civica, Trento; MMKA, Budapest; Consejería de Murcia; Fundación Mallorca; Museo di Rivoli, Turin; Daros Latinamerica, Zurich; Blanton Museum, Texas; Collezione La Gaia, Busca (Italy); UBS Art Collection; Miami Art Museum; Cisneros Fontanals Art Collection, Miami, and MADC.

Ana Gallardo (Buenos Aires, 1958)

She attended the workshops of artists such as Miguel Dávila, Juan Doffo, Jorge Dicervo and Víctor Grippo. In 1985, she started working as a gallery assistant and in the same year she worked with Julia Lublin at the Del Retiro gallery, where she met the Paparella family, Enio Iommi, Alberto Heredia and Pablo Suárez, who were a great influence on her artistic training. In 2006 and 2007 she obtained the First Prize for Art of the Fundación Federico Klemm, and she was granted subsidies by the Fondo Metropolitano del Gobierno de la Ciudad and the American Center Foundation, New York. In 2009, she did a solo exhibition, *Celles et ceux d'Alstom*, at the École d'Art Gérard Jacot, Belfort. She currently participates in several virtual and real artistic spaces.

Eduardo Gil (Buenos Aires, 1948)

In 1972 he had an active role as a trade unionist in the foreign department of an international corporation where he worked. Later on, he was elected shop steward. After the 1976 coup d'état, he resigned from his position and began to do photographic jobs for a living while he furthered his technical studies. In 1981, he had his first solo exhibition at the Angelus gallery in Buenos Aires. In 1988, he participated in the organization and direction of the Buenos Aires - La Plata Photographic Festival, the first of its kind in Argentina. The State Secretariat for Culture of Argentina has invited him on many occasions to serve on the jury of Anthropological Photography. His production has been shown in over two hundred solo and collective exhibitions and is part of international museums, institutions and major private collections. Of all his works, *El siluetazo* (The Silhouette Act) has achieved the highest recognition.

el momento expuso sus trabajos en más de doscientas muestras, tanto individuales como colectivas. Sus obras forman parte de acervos permanentes en museos e instituciones internacionales, así como de importantes colecciones particulares. Entre sus registros fotográficos, el del *Siluetazo* es uno de los que ha alcanzado mayor resonancia.

Gabriela Golder (Buenos Aires, 1971)

Artista, curadora y profesora, es codirectora de CONTINENTE (Centro de Investigación y Desarrollo de Proyectos Vinculados a las Artes Audiovisuales), así como del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa –ambos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina– y de la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), promovida por la misma universidad. En 2002 recibió un premio en el Tokyo Video Award, Japón. A lo largo de su carrera fue galardonada con diversas distinciones, entre las que se destaca la Mención de Honor IV Premio Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en 2012. Vive y trabaja en Buenos Aires. Sus obras forman parte de colecciones privadas y han sido exhibidas en diversos museos y exposiciones internacionales.

Sebastián Gordín (Buenos Aires, 1969)

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. En 1994 obtuvo el Premio Braque, que comprendió una beca de estudios para asistir a la École des Arts Décoratifs de París. En 1996 fue invitado al Taller de Barracas, organizado por la Fundación Antorchas. Un año más tarde recibió el Segundo Premio Adquisición en la Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca. Vive y trabaja en Buenos Aires. Posee obra suya el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, de Rosario. Ha integrado exposiciones nacionales e internacionales, como *Realidad y utopía*, en Berlín.

Alfredo Gramajo Gutiérrez (Monteagudo, provincia de Tucumán, 1893 - Olivos, provincia de Buenos Aires, 1961)
Estudió en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Artes, y luego en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de la Nación. En 1918 se presentó en el Salón del Retiro de Acuarelistas, Grabadores y Pastelistas y tuvo la oportunidad de exponer en el Salón Nacional. Formó parte

Gabriela Golder (Buenos Aires, 1971)

She is an artist, curator, and professor. She co-directs CONTINENTE (Centro de Investigación y Desarrollo de Proyectos Vinculados a las Artes Audiovisuales) and the Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa, both at the Universidad de Tres de Febrero, Argentina, and the Image in Movement Biennial (BIM) at the same university. In 2002, she won a prize in the Tokyo Video Award, Japan. Throughout her career, she has received many distinctions, such as the Honorary Mention, IV Prize Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, in 2012. She lives and works in Buenos Aires. Her works are part of private collections and have been displayed in various museums and international exhibitions.

Sebastián Gordín (Buenos Aires, 1969)

He studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. In 1994, he was awarded the Braque Prize, which included a scholarship to attend the École des Arts Décoratifs of Paris. In 1996, he was invited to the Taller de Barracas, organized by Fundación Antorchas. A year later he was awarded the Second Prize at the National Art Biennial of Bahía Blanca. He lives and works in Buenos Aires. His works are displayed at the Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino in Rosario and have been exhibited in local and international shows, such as *Reality and Utopia* in Berlin.

Alfredo Gramajo Gutiérrez (Monteagudo, Tucumán, 1893 - Olivos, Buenos Aires, 1961)

He studied at the Sociedad Estímulo de Bellas Artes of Buenos Aires, and later at the Escuela Nacional de Artes Decorativas de la Nación. In 1918, his works were exhibited at the Watercolourists, Engravers and Pastel Painters Hall (Salón del Retiro) and at the Salón Nacional. He participated in several exhibitions abroad. He was awarded various medals and distinctions, including the First Prize at the Seville Exhibition in 1926, and the Sívori Prize at the Salón Nacional in 1929. His works are displayed at the MNBA, the Cámara de Diputados de la Nación, provincial museums, and museums of Luxembourg and Paris.

de varias muestras en el extranjero. Obtuvo medallas y distinciones diversas; entre ellas, el Primer Premio en la Exposición de Sevilla, en 1926, y el Premio Sívori en el Salón Nacional, en 1929. Sus obras se exponen en el MNBA, en la Cámara de Diputados de la Nación, en diversos museos provinciales y en museos de Luxemburgo y de París.

Alberto Greco (Buenos Aires, 1931 - Barcelona, 1965)
Comenzó sus estudios plásticos en los talleres de Cecilia Marcovich y Tomás Maldonado. Escribió y publicó poemas y relatos. Los viajes y el asentamiento temporal de trabajo en distintas ciudades atraviesan su biografía a partir de 1954: París, Rio de Janeiro, San Pablo, Roma, Madrid, Barcelona y siempre, entre ellas, Buenos Aires. En 1959 integró el Movimiento Informalista Argentino, junto con Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells. En 1961 expuso *Las monjas* en la galería Pizarro y disertó sobre el informalismo ("pintura vital, pintura grito") en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. En 1962, en París, presentó su primera obra de "arte vivo", *30 ratones de la nueva generación*, para realizar luego, con Alberto Heredia, la Primera Exposición de Arte Vivo en las calles de París. En 1963 hizo en Roma la performance *Christo 63*. En Madrid, redactó y dibujó el *Manifiesto-rollo del arte-dito* –en el que se puede leer: "Solo es real lo que inventamos"– y efectuó el *vivo-dito Viaje de pie en metro desde Sol a Lavapiés*. En 1964 creó obras conjuntas con Millares y Saura. Nueva York fue su nuevo destino, tras el cual regresó en 1965 a Barcelona, donde se suicidó.

Víctor Grippo (Buenos Aires, 1936-2002)

En 1966 comenzó a asistir a seminarios de diseño industrial y comunicación visual. Ese mismo año realizó su primera exposición individual en la galería Lirolay. En 1971 formó el Grupo de los Trece, junto con otros artistas, con quienes obtuvo el Gran Premio de la XIV Bienal de San Pablo, en 1977. En 2001 presentó su última muestra individual en Buenos Aires. En 2004 Malba - Fundación Costantini realizó la primera retrospectiva de su obra, con trabajos procedentes de numerosas colecciones privadas.

Alberto Greco (Buenos Aires, 1931 – Barcelona, 1965)

He first studied art at the workshops of Cecilia Marcovich and Tomás Maldonado. He wrote and published poems and short stories. As of 1954, his biography was marked by journeys and temporary work stays in Paris, Rio de Janeiro, São Paulo, Rome, Madrid, Barcelona and, naturally, Buenos Aires. In 1959, he joined the Argentine Informalist Movement along with Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas and Luis Alberto Wells. In 1961, he exhibited *Las monjas* (The Nuns) at the Pizarro gallery and he lectured on informalism—"vital painting, scream painting"—at the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. In 1962, he presented his first "live art" work, *30 ratones de la nueva generación* (30 Mice of the New Generation), in Paris and subsequently did the First Live Art Exhibition with Alberto Heredia in the streets of Paris. He presented the performance *Christo 63* (Christ 63) in Rome in 1963. Later, in Madrid, he wrote and drew the *Manifiesto-rollo del arte-dito*, which reads: "Only what we invent is real," and performed the *vivo-dito Viaje de pie en metro desde Sol a Lavapiés* (A Subway Ride Standing up from Sol to Lavapiés). In 1964, he created works with Millares and Saura. Then he went to New York and returned to Barcelona, where he committed suicide in 1965.

Víctor Grippo (Buenos Aires, 1936–2002)

In 1966, he began to attend industrial design and visual communication seminars. In the same year he had his first solo exhibition at Lirolay gallery. In 1971, he joined the Grupo de los Trece (Group of the Thirteen) along with other artists, with whom he obtained the Great Prize at the 14th São Paulo Biennial in 1977. In 2001, he had his last solo exhibition in Buenos Aires. In 2004, Malba - Fundación Costantini organized the first retrospective exhibition of his work with pieces from numerous private collections.

José Gurvich (Jieznas, Lithuania, 1927 – New York, 1974)

In 1942, while he was living in Montevideo, he began to study painting at the Escuela Nacional de Bellas Artes under the direction of José Cúneo. From 1945 and until the official closure of the Taller Torres García (Torres García Workshop), Gurvich participated in all its activities,

José Gurvich (Jiezna, Lituania, 1927 - Nueva York, 1974)

En 1942, viviendo en Montevideo, comenzó a estudiar pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de José Cúneo. Desde 1945 hasta el cierre oficial del Taller Torres García, Gurvich participó en todas sus actividades: publicaciones, exposiciones, murales, enseñanza, etc. Formó parte de la 20^a exposición de dicho taller, desarrollada en la Federación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes, en Piriápolis. En 1967 realizó una importante exhibición en la Comisión Nacional de Bellas Artes, en Montevideo. En 1969 se reunió con sus colegas del Taller en Nueva York, a raíz de la muestra retrospectiva de Torres García en el Guggenheim Museum. Actualmente, sus obras pertenecen al Museo Gurvich y el MNAV del Uruguay, y a colecciones privadas.

Annemarie Heinrich (Darmstadt, 1912 - Buenos Aires, 2005)

Su familia emigró a la Argentina en 1926, asentándose en Gualeguaychú. A partir de la década del 30, junto con el gran desarrollo que en esa época tuvo la industria del cine y la radio, Heinrich comenzó a sacar fotos a actrices y actores y a publicarlas en las revistas del espectáculo. Realizó, además, fotografía experimental. En los años 50 integró el Grupo de los Diez, fotógrafos con los que realizó varias muestras colectivas. En 1979 fundó, junto con otras cinco fotógrafas, el Consejo Argentino de Fotografía. Sus obras se encuentran en diversos museos, como el MNBA, y en distinguidas colecciones.

Hermanos Campana

En 1989 tuvo lugar su primera exposición, llamada *Desconfortáveis*, en el MASP. Han sido galardonados con múltiples premios, entre los que se destaca el George Nelson Design Award y el primer lugar en la Feria Internacional del Mueble de Valencia. Actualmente sus objetos se exponen en el MoMA, en el Vitra Design Museum, de Weil am Rhein, Alemania, y en el Centre Georges Pompidou, de París.

Humberto Campana (San Pablo, 1953)

En 1998 trabajó como instructor de Diseño Industrial en la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) de San Pablo, y desde 1999 hasta el 2000, en el MUBE.

such as publications, exhibitions, murals, classes, etc.

He took part in the 20th exhibition of the workshop at the Federación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes in Piriápolis. In 1967, he organized an important exhibition at the Comisión Nacional de Bellas Artes in Montevideo. In 1969, he met with his colleagues of the workshop in New York, during the retrospective exhibition of Torres García at the Guggenheim Museum. At present, his works belong to the Museo Gurvich and the MNAV of Uruguay, and private collections.

Annemarie Heinrich (Darmstadt, 1912 – Buenos Aires, 2005)

She emigrated with her family to Argentina in 1926 and settled down in Gualeguaychú. In the 1930s, amidst the significant development of the cinema and radio industry, Heinrich began to take photographs of actors and actresses, which were featured in show business publications. Additionally, she engaged in experimental photography. In the 1950s, she joined the photographers of the Grupo de los Diez (Group of the Ten), and participated in several collective exhibitions with them. In 1979, along with other five female photographers, she founded the Consejo Argentino de Fotografía. Her works are exhibited in many museums, such as the MNBA, and prominent collections.

Hermanos Campana

In 1989, they did their first exhibition, called *Desconfortáveis* (Uncomfortable), at the MASP. They have received several distinctions, including the George Nelson Design Award and the first place at the International Furniture Fair of Valencia. Their pieces are exhibited at the MoMA, the Vitra Design Museum in Weil am Rhein, Germany, and the Centre Georges Pompidou of Paris.

Humberto Campana (São Paulo, 1953)

In 1998, he worked as an Industrial Design instructor at the Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) of São Paulo, and between 1999 and 2000, at the MUBE.

Fernando Campana (São Paulo, 1961)

He was assistant and custodian at the 17th Art Biennial of São Paulo. From 1998 to 2000, he worked

Fernando Campana (San Pablo, 1961)

Fue asistente y monitor en la XVII Bienal de Arte de San Pablo. Luego, desde 1998 hasta 2000, se desempeñó como instructor de Diseño Industrial en la FAAP, y desde 1999 hasta 2000, en el MUBE, al igual que su hermano.

Alfredo Hlito (Buenos Aires, 1923-1993)

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1945 pasó a ser miembro cofundador de la Asociación Arte Concreto-Invención. En 1954 recibió el Premio Adquisición en la II Bienal de San Pablo y, al año siguiente, participó en la XXVIII Bienal Internacional de Arte de Venecia. En 1964 se trasladó a México, donde vivió hasta 1973. En 1987 se llevó a cabo una importante muestra retrospectiva de su producción, *Alfredo Hlito. Obra pictórica 1945/1985*, en el MNBA.

Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961)

En 1970 comenzó sus estudios de pintura en el taller de Ahuva Szlimowicz, con quien continuó trabajando durante nueve años. En 1974 realizó su primera muestra individual en la galería Lirolay. Participó en *Ex-Presiones 83* en el CCR. En 1984 expuso en la galería de Julia Lublin, y estrenó su segunda obra teatral en colaboración con Carlos Ianni. Su trabajo ha sido incluido en un gran número de exhibiciones internacionales; entre ellas, en 2007, la Bienal de Venecia. Actualmente reside en Buenos Aires y hay obra suya en Malba y otras importantes colecciones.

Fortunato Lacámera (Buenos Aires, 1887-1951)

A partir de 1919 concursó al Salón Nacional y a numerosos salones del interior, en los que obtuvo importantes galardones. En 1938 logró el Premio Estímulo en el Salón Nacional. En 1940 fundó la Agrupación de Gente de Artes y Letras Impulso, en la que reunió a los protagonistas de la vida cultural de su barrio. Sus obras integran el patrimonio del MNBA, el Museo de Bellas Artes de la Boca Benito Quinquela Martín, el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori y los museos municipales de Tandil, Junín, Mar del Plata y otros.

as Industrial Design instructor at the FAAP, and from 1999 to 2000, at the MUBE.

Alfredo Hlito (Buenos Aires, 1923-1993)

He studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes. In 1945, he became a co-founding member of the Asociación Arte Concreto-Invención. In 1954, he was awarded the Acquisition Prize at the 2nd São Paulo Biennial, and the following year he participated in the 28th International Art Biennial of Venice. In 1964, he moved to Mexico, where he lived until 1973. In 1987, the MNBA organized an important retrospective exhibition of his production, *Alfredo Hlito. Obra pictórica, 1945/1985* (Pictorial Works).

Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961)

In 1970, he began his painting studies at the workshop of Ahuva Szlimowicz, with whom he continued working for nine years. In 1974, he did his first solo exhibition at the Lirolay gallery. He participated in *Ex-Presiones 83* at the CCR. In 1984, his works were exhibited at Julia Lublin's gallery, and his second theatre play in collaboration with Carlos Ianni was premiered. His pieces have been displayed in numerous international exhibitions, including the 2007 Venice Biennial. He currently resides in Buenos Aires, and Malba and other major collections feature his production.

Fortunato Lacámera (Buenos Aires, 1887-1951)

As of 1919, his works were exhibited at the Salón Nacional and many halls in the provinces, where he obtained important awards. In 1938, he won the Incentive Prize of the Salón Nacional. In 1940, he founded the Agrupación de Gente de Artes y Letras Impulso, which brought together prominent figures of cultural life of his neighborhood. His works are part of the heritage of the MNBA, the Museo de Bellas Artes de la Boca Benito Quinquela Martín, the Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, and the municipal museums of Tandil, Junín and Mar del Plata, among others.

Alberto Lastreto (Buenos Aires, 1951)

He grew up in the city of Montevideo, Uruguay, where he studied architecture and fine arts. In 1975, he went into exile to Cuba, where he studied aesthetics and art

Alberto Lastreto (Buenos Aires, 1951)

Creció en la ciudad uruguaya de Montevideo, donde estudió Arquitectura y Bellas Artes. En 1975 se exilió en Cuba, donde continuó sus estudios en la carrera de Estética e Historia del Arte, en la Universidad de La Habana. Sus obras fueron expuestas en diversos museos y galerías de Estados Unidos, Francia, Colombia, Uruguay y Argentina. Obtuvo Mención en Grabado en el Premio Manuel Belgrano, exhibido en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. En 2008 recibió el Primer Premio del 53^{er} Premio Nacional de Artes Visuales Hugo Nantes. Más adelante, en 2011, *El prócer*, video que había sido premiado en 2008, y *Aldea global* fueron presentados en el Festival *D'abord les forêts*, en París.

Marcos López (Santa Fe, 1958)

Comenzó a tomar fotografías en 1978. En 1982 abandonó los estudios universitarios para dedicarse por completo a la fotografía. Ese mismo año obtuvo una beca de perfeccionamiento otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y se trasladó a Buenos Aires, donde asistió a una serie de talleres dictados por prestigiosos fotógrafos argentinos. En 2009 obtuvo el Primer Premio Adquisición del Salón Nacional de Rosario. Integra importantes colecciones, como la de Malba.

Leonel Luna (Buenos Aires, 1965)

Se formó en el Instituto Vocacional de Arte Labardén y continuó su aprendizaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Entre 1987 y 1992 hizo un viaje de estudios por Latinoamérica. Desde 1987 efectuó exposiciones individuales en Buenos Aires, México y Ecuador. Participó en salones, bienales y exposiciones colectivas realizados en Rosario, Buenos Aires, Bahía Blanca, Montevideo, México y San José de Costa Rica. Vive y trabaja en Buenos Aires y pertenece al conjunto de artistas que integran la Colección de Arte Contemporáneo Castagnino.

Martín Malharro (Azul, provincia de Buenos Aires, 1865 - Buenos Aires, 1911)

Inició estudios de dibujo en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Como medio de vida diseñaba etiquetas de cigarrillos, tarjetas comerciales, membretes, etc. En el Segundo Salón del Ateneo, en 1894, obtuvo una segunda

history at the Universidad de La Habana. His works were exhibited in museums and galleries in the United States, France, Colombia, Uruguay and Argentina. He obtained the Engraving Mention of the Manuel Belgrano Prize at the Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. In 2008, he received the First Prize of the 53rd Hugo Nantes Visual Arts National Prize. In 2011, *El prócer* (The National Hero), a video that had received an award in 2008, and *Aldea global* (Global Village) were exhibited at the *D'abord les forêts* Festival in Paris.

Marcos López (Santa Fe, 1958)

He began to take photographs in 1978. In 1982, he abandoned his university studies to embrace photography. In the same year, he obtained a scholarship granted by the Fondo Nacional de las Artes and moved to Buenos Aires, where he attended a number of workshops conducted by remarkable Argentine photographers. In 2009, he won the First Acquisition Prize of the Salón Nacional of Rosario. Malba and other important collections exhibit his works.

Leonel Luna (Buenos Aires, 1965)

He trained at the Instituto Vocacional de Arte Labardén and continued his studies at the Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. From 1987 to 1992 he made a study trip around Latin America. Since 1987, he has done solo exhibitions in Buenos Aires, Mexico, and Ecuador. He has participated in halls, biennials, and collective shows in Rosario, Buenos Aires, Bahía Blanca, Montevideo, Mexico, and San José de Costa Rica. He lives and works in Buenos Aires and is a member of the group of artists of the Castagnino Contemporary Art Collection.

Martín Malharro (Azul, provincia de Buenos Aires, 1865 – Buenos Aires, 1911)

He began his drawing studies at the Asociación Estímulo de Bellas Artes. He designed cigarette labels, business cards and letterheads to make a living. He was awarded the Second Honorary Mention at the II Salón del Ateneo in 1894, and was praised by the local press. In 1895, he travelled to Paris, where he became involved in the impressionist proposals. Upon returning to Buenos Aires, he did exhibitions and published articles in newspapers and magazines. His works are displayed at

mención honorífica y fue destacado por los diarios locales. En 1895 viajó a París, donde se implicó en las propuestas impresionistas. Al regresar a Buenos Aires realizó exposiciones y publicó artículos en diarios y revistas. Sus obras se encuentran en el MNBA, el Museo Casa de Yrurtia e importantes colecciones.

Fabián Marcaccio (Rosario, provincia de Santa Fe, 1963)
Se radicó en Nueva York en 1986. Expuso en Norteamérica, Sudamérica y Europa. En 2004 el Miami Art Museum armó una muestra individual del artista y, en paralelo, el Kunstmuseum Liechtenstein organizó una retrospectiva de su obra. Ha participado en numerosas exhibiciones y formó parte de la 44th Biennial Exhibition of Contemporary American Painting en Washington D.C. En 2011 recibió el Premio de Escultura Bernhard Heiliger de manos del gobernador de Berlín, Klaus Wowereit.

Ana Mendieta (La Habana, 1948 - Nueva York, 1985)
Asistió a la Universidad de Iowa, donde obtuvo una licenciatura en Pintura y un máster en Bellas Artes. En 1983 fue galardonada con el Premio de Roma, de la American Academy de Roma. Ha sido reconocida internacionalmente con exposiciones retrospectivas, como la que se organizó en 2011 en el Art Institute de Chicago. Los trabajos de la artista se destacan en muchas colecciones públicas importantes, como la del Solomon R. Guggenheim Museum, el MET y el MoMA.

Vik Muniz (San Pablo, 1961)
Comenzó esculpiendo en la década de los 80 y, hacia mediados de los 90, cobró fama con su serie de retratos llamados *Chocolate*, hechos con ese material, concepto que luego retomó en 2006 con otra serie realizada con desperdicios. Sus obras han sido desplegadas en el Museo del Banco de la República de Colombia y en diversos museos del Brasil y los Estados Unidos, entre otros.

Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933)
En 1961 formó parte del grupo de la Nueva Figuración Argentina. En 1965, instalado en Nueva York, escribió su revolucionario trabajo teórico *Antiestética*. En 1995-1996 Noé fue honrado con una retrospectiva por el MNBA y el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Realizó

the MNBA, the Museo Casa de Yrurtia, and many other important collections.

Fabián Marcaccio (Rosario, Santa Fe, 1963)
He settled down in New York in 1986. He did exhibitions in North America, South America and Europe. In 2004, the Miami Art Museum organized an individual show of his pieces, and the Kunstmuseum Liechtenstein, a retrospective exhibition of his work. He has participated in several exhibitions and was present at the 44th Biennial Exhibition of Contemporary American Painting in Washington D.C. In 2011, he received the Bernhard Heiliger Sculpture Prize from Klaus Wowereit, Governor of Berlin.

Ana Mendieta (Havana, 1948 – New York, 1985)
She attended Iowa University, where she received a degree in Painting and a master's degree in Fine Arts. In 1983, she was awarded the Rome Prize of the American Academy of Rome. She achieved international recognition in retrospective exhibitions, such as the one held in 2011 at the Art Institute of Chicago. The public collections of the Solomon R. Guggenheim Museum, the MET and the MoMA exhibit her works.

Vik Muniz (São Paulo, 1961)
He began his career as a sculptor in the 1980s and achieved recognition in the 1990s with a series of portraits called *Chocolate*, made of that material. In 2006, he returned to that concept with another series made of waste. His works have been exhibited at the Museo del Banco de la República de Colombia and in several museums in Brazil and the United States, among other countries.

Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933)
In 1961, he joined the group Nueva Figuración Argentina (New Argentine Figuration). In 1965, while living in New York, he wrote his revolutionary essay *Antiestética* (Anti-aesthetics). In 1995 and 1996, he was honored with a retrospective of his works at the MNBA and the Palacio de Bellas Artes of Mexico City. He had several solo exhibitions in prestigious international museums and galleries, such as the Museo de Bellas Artes of Caracas (1968), the CAYC (1992) and the MUNTREF (2012). He currently lives and works in Buenos Aires.

exhibiciones individuales en prestigiosos museos y galerías internacionales, tales como el Museo de Bellas Artes de Caracas (1968), el CAYC (1992) y el MUNTREF (2012). Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires.

Manuel Pailós (Corme-Porto, Galicia, 1918 - Montevideo, 2004)

Su marcada vocación por la pintura lo llevó a estudiar tempranamente en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, bajo la guía de maestros como Laborde y Cúneo. Luego comenzó a asistir al Taller Torres García. En 1968 ganó el premio de escultura en el Salón Nacional de Artes Plásticas. Años más tarde, en 1991, fue invitado a realizar una exposición en Santiago de Compostela y una escultura en granito para los jardines de la Facultad de Ciencias Económicas de Montevideo. En 1996 obtuvo el Premio Figari, que otorga el Banco Central del Uruguay, aunque esa distinción fue solo la más reciente de una cadena de premios en salones nacionales. Las obras de Pailós integran el acervo de museos uruguayos, argentinos y españoles, pero también figuran en grandes colecciones privadas de diversos países.

Constanza Piaggio (Buenos Aires, 1982)

Estudió Fotografía en la Escuela de Fotografía Creativa (EFC) y Dirección de Fotografía en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA). Ha participado de numerosas exposiciones grupales e individuales, no solo en la Argentina, sino también en diversos lugares del mundo, como Brasil, Francia y Corea del Sur. En 2005 recibió la beca Clínica de Artes Visuales del CCRR/UBA. Ese mismo año obtuvo el Primer Premio Argentino de Artes Visuales de la Fundación OSDE. Sus obras pertenecen a colecciones como las del Chrysler Museum of Art, de Norfolk West; la Fundación OSDE y el MNBA.

Liliana Porter (Buenos Aires, 1941)

En 1954 ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. En 1964 se instaló en Nueva York y comenzó a trabajar en el Pratt Graphic Art Center. En 1977 fundó, junto con Luis Camnitzer, el Studio Camnitzer-Porter, en Lucca, Italia. En 1980 recibió la beca Guggenheim, y en adelante obtuvo siete becas de investigación en fotografía, video y multimedia de la City

Manuel Pailós (Corme-Porto, Galicia, 1918 – Montevideo, 2004)

His strong vocation for painting led to his early training at the Círculo de Bellas Artes of Montevideo, under the guidance of maestros such as Laborde and Cúneo. He subsequently started to attend the Taller Torres García. In 1968, he won the sculpture prize at the Salón Nacional de Artes Plásticas. In 1991, he was invited to exhibit his works in Santiago de Compostela and was commissioned a granite sculpture for the gardens of the School of Economic Science of Montevideo. In 1996, he was awarded the Figari Prize by the Banco Central del Uruguay, which was the last of a long list of awards in national exhibitions. Pailós's works form part of the collections of Uruguayan, Argentine and Spanish museums, as well as of major private collections in different countries.

Constanza Piaggio (Buenos Aires, 1982)

She studied photography at the Escuela de Fotografía Creativa (EFC) and direction of photography at the Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA). She has participated in numerous collective and solo exhibitions, not only in Argentina, but also in several foreign countries such as Brazil, France and South Korea. In 2005, she received the Visual Arts Clinic scholarship from the CCRR/UBA. In the same year, she won the First Argentine Prize for Visual Arts of the Fundación OSDE. Her works are part of diverse collections, such as those of the Chrysler Museum of Art, Norfolk West; Fundación OSDE and MNBA.

Liliana Porter (Buenos Aires, 1941)

In 1954, she began her studies at the Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. In 1964, she settled down in New York and started to work at the Pratt Graphic Art Center. In 1977, together with Luis Camnitzer, she founded the Studio Camnitzer-Porter in Lucca, Italy. In 1980, she received the Guggenheim scholarship, after which she was granted seven scholarships for research in photography, video and multimedia by the City University of New York. In 1991, a retrospective exhibition of her works was held at the Bronx Museum of the Arts of New York. She currently develops specific projects on small/big stories, such

University of New York. En 1991, el Bronx Museum of the Arts de Nueva York le dedicó una exposición retrospectiva. Realiza proyectos específicos sobre pequeñas-grandes historias, como el que presentó en Malba - Colección Costantini en 2013. Reside y trabaja en Estados Unidos.

Benito Quinquela Martín (Buenos Aires, 1890-1977)

Inició sus estudios artísticos con Alfredo Lazzari en el barrio de la Boca, donde se vinculó con intelectuales y artistas del lugar. En 1914 participó del Primer Salón de los Recusados, y en 1918 hizo su primera muestra individual y comenzó a ser identificado como el pintor de la Boca y su puerto. Durante la década de 1920 expuso en Río de Janeiro (1921), Madrid (1923), París (1926), Nueva York (1928), La Habana (1928) y Roma (1929), y en 1930, en Londres. Poseen obra de su autoría el Museo de Bellas Artes de la Boca, el MNBA y otros museos del país, así como el MNCARS, el Musée du Luxembourg, de París; el MET y la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, de Roma, entre otros.

Res (Córdoba, 1957)

Estudió fotografía en la Escuela de Arte Lino E. Spilimbergo, a los dieciséis años. En 1975 instaló un estudio fotográfico en el centro de su ciudad natal y, un año más tarde, ingresó a la Universidad Nacional de Córdoba iniciando simultáneamente las carreras de Derecho y de Economía. Luego profundizó sus conocimientos en el campo de la fotografía en la Casa del Lago, México. Desde 1989, cuando sus obras integraron el envío argentino a la muestra U-ABC, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, su trabajo comenzó a exponerse regularmente, en forma individual y colectiva, en muchos países. En 1991 obtuvo un subsidio de la Fundación Antorchas, y al año siguiente, una beca de la misma institución. Participó en la IV y la VI Bienal de La Habana y en la IV Bienal de Mercosur.

Silvia Rivas (Buenos Aires, 1957)

Se recibió de profesora en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Concurrió a talleres con Kenneth Kemble y Víctor Grippo. En 2001 obtuvo la beca John Simon Guggenheim, y en 2005 el Ohio Arts Council y la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina le otorgaron una beca para posproducción de un video. Recibió

as the one she presented at Malba - Colección Costantini in 2013. She lives and works in the United States.

Benito Quinquela Martín (Buenos Aires, 1890-1977)

He began his artistic studies with Alfredo Lazzari in the neighborhood of La Boca, where he became acquainted with local intellectuals and artists. In 1914, he took part in the Primer Salón de los Recusados, and in 1918, with his first solo exhibition, he began to gain recognition as the painter of La Boca and its port. In the 1920s, his works were exhibited in Rio de Janeiro (1921), Madrid (1923), Paris (1926), New York (1928), Havana (1928) and Rome (1929), and in 1930, in London. At present, they can be seen at the Museo de Bellas Artes of La Boca, the MNBA and other museums in Argentina, as well as the MNCARS, the Musée du Luxembourg, of Paris, the MET and the Galleria Nazionale d'Arte Moderna of Rome, among others.

Res (Córdoba, 1957)

He studied photography at the Escuela de Arte Lino E. Spilimbergo, at the age of sixteen. In 1975, he set up a photography studio in the center of his hometown, and the next year he entered the Universidad Nacional de Córdoba, where he majored in law and economics at the same time. He later perfected his knowledge of photography at Casa del Lago, México. In 1989, his works were selected, among other Argentine pieces, to participate in the U-ABC exhibition at the Stedelijk Museum of Amsterdam. Since then, his production has been exhibited regularly in many countries both in solo and collective shows. In 1991, he obtained a grant from the Fundación Antorchas, which awarded him a scholarship the following year. He participated in the 4th and 6th Havana biennials and in the 4th Mercosur Biennial.

Silvia Rivas (Buenos Aires, 1957)

She graduated as a teacher from the Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. She attended workshops with Kenneth Kemble and Víctor Grippo. In 2001, she won the John Simon Guggenheim scholarship, and in 2005, she was awarded a scholarship for the post-production of a video by the Ohio Arts Council and the State Secretariat for Culture of Argentina. She received numerous awards, such as the Video Prize at the Art

numerosas distinciones, entre las cuales se encuentran el Premio al Video en la Bienal de Arte Museo Nacional de Bellas Artes, 2002, y el Premio a las Artes Visuales de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1996. En 2001 participó en la VIII Bienal del Mercosur, en 2003 en la de La Habana, y en 2006 nuevamente en la del Mercosur.

Juan Carlos Romero (Buenos Aires, 1931)

Se formó como profesor en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. En 1976 fue relevado de todos sus cargos en diversas instituciones educativas. Perteneció al Grupo de los Trece, y en 1988 conformó un nuevo grupo, llamado Escombros. Junto al primero ganó el Gran Premio de Honor de Grabado del LXIII Salón Nacional de Artes Plásticas, y con el segundo, el Premio Experiencias de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. En 2001 fue invitado a representar a la Argentina en la VII Bienal de La Habana. Es docente del Departamento de Artes Visuales del IUNA y de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Graciela Sacco (Rosario, provincia de Santa Fe, 1956)

En 1987 se recibió de licenciada en Artes Visuales en la UNR. En 1989 obtuvo una beca de investigación del CONICET, y unos años más tarde le fueron otorgados el subsidio a la Creación en Arte de la Fundación Antorchas y la beca de Creación del Fondo Nacional de las Artes. Fue representante de la Argentina en varias muestras internacionales, como la LIX Bienal de Venecia, la Bienal de La Habana (1997 y 2000) y la V Bienal de Arte de Shangai. Su obra integra habitualmente exhibiciones colectivas sobre arte y política y arte y activismo en la Argentina y en el exterior. Asimismo, ha presentado numerosas exposiciones individuales, y realizó intervenciones como la reedición de su acción *Bocanada* en la Fundación Cartier de París (2013).

Mariano Sardón (Bahía Blanca, 1968)

Estudió pintura con Viviana Zargon, y clínica de obra con Fabiana Barreda y Graciela Taquini. En Austria cursó en la Internationale Akademie für Bildende Kunst Salzburg. En 2003 comenzó su labor docente en la UNTREF, como profesor en la carrera de Artes Electrónicas, en la cual, a partir 2012, realiza labores de coordinador. Asimismo,

Biennial of the Museo Nacional de Bellas Artes in 2002, and the Visual Arts Prize of the Asociación Argentina de Críticos de Arte in 1996. She participated in the 2001 and 2006 Mercosur biennials, and in the 2003 Havana Biennial.

Juan Carlos Romero (Buenos Aires, 1931)

He graduated as a teacher from the School of Fine Arts at the UNLP. In 1976, he was dismissed from all his positions in different educational institutions. He was a member of the Grupo de los Trece (Group of the Thirteen), and in 1988 he founded a new group called Escombros (Rubble). As part of the former group, he won the Grand Prize of Honor for Engraving at the LXIII Salón Nacional de Artes Plásticas, and with the latter, the Experiences Prize of the Asociación Argentina de Críticos de Arte. In 2001, he was invited to represent Argentina at the 7th Havana Biennial. He is currently a professor at the Visual Arts Department at the IUNA and at the School of Fine Arts at the UNLP. He lives and works in Buenos Aires.

Graciela Sacco (Rosario, Santa Fe, 1956)

In 1987, she received a degree in Visual Arts from the UNR. In 1989, she was granted a research scholarship by the CONICET. Subsequently, she was given a subsidy for Creativity in Art by the Fundación Antorchas and a scholarship for Creativity by the Fondo Nacional de las Artes. She represented Argentina in various international exhibitions, such as the 59th Venice Biennial, the 1997 and 2000 Havana biennials, and the 5th Art Biennial of Shangai. Currently, her work can be seen in collective exhibitions on art and politics and art and activism in Argentina and abroad. She has also presented numerous solo exhibitions and made interventions such as the 2013 version of her series *Bocanada* (Mouthful) at the Fondation Cartier in Paris.

Mariano Sardón (Bahía Blanca, 1968)

He studied painting with Viviana Zargon, and attended an artwork clinic with Fabiana Barreda and Graciela Taquini. He studied at the Internationale Akademie für Bildende Kunst Salzburg in Austria. In 2003, he started his teaching career at the UNTREF as a professor of the Electronic Arts course, where he has been working as a

en el ámbito de dicha carrera, codirige un proyecto de investigación sobre arte y neurociencia. Reside en Buenos Aires, y sus obras se pueden encontrar en el MAMbA y otros museos de arte contemporáneo y en colecciones privadas.

Marcia Schwartz (Buenos Aires, 1955)

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y asistió a los talleres de Ricardo Carreira, Aída Carballo y Luis Falcini. En 1978 realizó su primera exposición individual, llamada *Tríos y dúos*, en el Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona. En 1982 fue galardonada por primera vez con la Mención Premio Bienal Fundación Arché, de Buenos Aires. En 2013 recibió, por parte del Salón Nacional de Artes Visuales, Palais de Glace, el Gran Premio Adquisición. Sus obras pertenecen a varias colecciones públicas; entre ellas se encuentran el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, el MNBA y Malba.

Luis Seoane (Buenos Aires, 1910 - La Coruña, 1979)

Se formó como abogado durante la dictadura de Primo de Rivera; fue luchador en defensa de los derechos de los trabajadores en los años de la República y se exilió en la Argentina en 1936. Desarrolló distintas técnicas artísticas y modalidades expresivas: fue pintor, grabador, muralista, escritor y fundador de revistas y editoriales. Sus cuadros figuran en los museos de Arte Moderno de Nueva York, Buenos Aires y Madrid y en la Biblioteca del Congreso de Washington. En la ciudad de Buenos Aires se encuentran numerosos murales realizados por él; el más importante es el del Teatro Municipal General San Martín.

Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918)

Estudió en París entre 1873 y 1876, y a su regreso a Buenos Aires lo hizo con José Aguyari, Francesco Romero y Ernesto Charton de Treville. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires, antecedente directo de la Academia Nacional de Bellas Artes. Realizó colaboraciones periodísticas para distintas publicaciones, las que continuó en su segunda estancia en París, donde fue aceptado en el Salón en 1887. Poseen obras suyas el MNBA y otras importantes colecciones.

coordinator since 2012 and currently co-chairs a research project on neurosciences and art. He lives in Buenos Aires and his work can be seen at the MAMbA as well as other contemporary art museums and private collections.

Marcia Schwartz (Buenos Aires, 1955)

She studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano and attended the workshops of Ricardo Carreira, Aida Carballo and Luis Falcini. In 1978, she had her first solo exhibition, called *Tríos y dúos* (Trios and Duets), at the Cercle Artistic de Sant Lluc, Barcelona. In 1982, she won her first award: a Special Mention at the Biennial of the Fundación Arché in Buenos Aires. In 2013, she received the Grand Acquisition Prize at the Salón Nacional de Artes Visuales, Palais de Glace. Her works are part of several public collections, such as those of the Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, the MNBA and Malba, among others.

Luis Seoane (Buenos Aires, 1910 – La Coruña, 1979)

He studied law during Primo de Rivera's dictatorship. He fought for workers' rights in the years of the Republic and went into exile to Argentina in 1936. He developed a variety of artistic techniques and expressive modalities as a painter, engraver, muralist, writer and founder of journals and publishing houses. His paintings are exhibited at the museums of Modern Art of New York, Buenos Aires and Madrid, and also at the Library of Congress in Washington. The city of Buenos Aires is home to many of his murals, the most important of which is at the Teatro Municipal General San Martín.

Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847–1918)

He studied in Paris from 1873 to 1876. Upon returning to Buenos Aires, he took classes with José Aguyari, Francesco Romero and Ernesto Charton de Treville. He was one of the founders of the Sociedad Estímulo de Bellas Artes of Buenos Aires, the direct antecedent of the Academia Nacional de Bellas Artes. He made several journalistic contributions both in Argentina and during his second stay in Paris, where he was admitted to the 1887 Salon. His works are displayed at the MNBA and other major collections.

Xul Solar (San Fernando, provincia de Buenos Aires, 1887-1963)

Formado como arquitecto en la Facultad de Ingeniería, desarrolló su actividad como artista visual e incursionó también en otras artes y en la creación de una nueva lengua, el neocriollo. Luego de numerosos viajes por distintas ciudades europeas, conoció al pintor Emilio Pettoruti, a quien mostró dibujos que realizaba desde 1914 y con el cual trabó una amistad que permitió que ambos desplegaran juntos su militancia moderna a su regreso a Buenos Aires, hacia 1924. Su obra fue objeto de numerosas exposiciones en el país y en el exterior y fue elegida para exhibirse en un pabellón de la Bienal de Venecia de 2013. Hoy en día es ampliamente reconocida y se encuentra expuesta en el MNBA, en Malba y en la Fundación Pan Klub, en Buenos Aires, además de formar parte de numerosas colecciones privadas.

Grete Stern (Wuppertal-Elberfeld, 1904 - Buenos Aires, 1999)

Entre 1923 y 1925 estudió artes gráficas en la Kunstgewerbeschule, en Stuttgart. Luego se inició en la fotografía con Walter Peterhans. En 1935 contrajo matrimonio con el fotógrafo argentino Horacio Coppola y realizó su primer viaje a Buenos Aires, ciudad que haría suya. Stern comenzó fotografiando intelectuales y artistas, y hacia 1940 se encontraba trabajando para importantes editoriales y agencias de publicidad. En 1943 hizo su primera exposición individual en la galería Müller. En 1956 fue convocada para organizar y dirigir el taller de fotografía del MNBA. El Fondo Nacional de las Artes le otorgó una beca en 1964, y al finalizar ésta viajó a Estados Unidos y recorrió Europa e Israel, retratando artistas y escritores. Entre sus exposiciones individuales más destacadas se encuentran *Grete Stern*, MNBA (1988); *Grete Stern. Portraits 1930-1950*, Galerie Viviane Esders, París (1989), y otras exhibiciones en Berlín (2010) y en distintos espacios en la Argentina.

Pablo Suárez (Buenos Aires, 1937-2006)

Pese a reconocerse como autodidacta, estudió en los talleres de Raquel Forner y Alfredo Bigatti. En 1961 realizó su primera exposición individual en la galería Lirolay. En 1965 obtuvo una beca que le permitió viajar a Estados

Xul Solar (San Fernando, Buenos Aires, 1887-1963)

He studied architecture at the School of Engineering and was a visual artist also engaged in other artistic activities and even in the creation of a new language: Neo-Creole. On his many travels to different European cities, he cultivated a friendship with the painter Emilio Pettoruti, to whom he showed the paintings he had made since 1914. Around 1924 when they returned to Buenos Aires, their relationship enabled them to share their modern artistic views. Xul Solar's work has been displayed in numerous exhibitions in Argentina and abroad and was selected for a pavilion at the 2013 Venice Biennial. Nowadays, his production is widely recognized and can be seen at the MNBA, Malba and Fundación Pan Klub in Buenos Aires. It is also included in several private collections.

Grete Stern (Wuppertal-Elberfeld, 1904 – Buenos Aires, 1999)

From 1923 to 1925, she studied graphic arts at the Kunstgewerbeschule in Stuttgart. She then took her first steps in photography with Walter Peterhans. In 1935, she married the Argentine photographer Horacio Coppola and made her first trip to Buenos Aires, a city she would later adopt as her own. Stern began photographing intellectuals and artists, and around 1940 she was working for major publishing houses and advertising agencies. In 1943, she did her first solo exhibition at the Müller gallery. In 1956, she was offered to organize and run the photography workshop of the MNBA. In 1964, she was granted a scholarship by the Fondo Nacional de las Artes. She then travelled to the United States, Europe and Israel, where she portrayed artists and writers. Among her most important solo exhibitions are *Grete Stern*, MNBA (1988); *Grete Stern. Portraits 1930-1950*, Galerie Viviane Esders, Paris (1989), and others in Berlin (2010) and in several venues in Argentina.

Pablo Suárez (Buenos Aires, 1937–2006)

Even though he considered himself to be a self-taught artist, he attended the workshops of Raquel Forner and Alfredo Bigatti. In 1961, he had his first solo exhibition at the Lirolay gallery. In 1965, he received a scholarship that enabled him to travel to the United States, where he took part in the show *The Emergent Decade. Latin-American*

Unidos e intervenir en la muestra *The Emergent Decade. Latin-American Painters and Painting in the 1960s*. En 1978 participó del Premio Benson & Hedges, y en 1985 fue invitado a la Bienal de San Pablo. Sus obras forman parte de grandes colecciones y se encuentran expuestas en Malba y en el Museo Castagnino+macro, entre otros.

Caroline Tabet (Beirut, 1974)

A principios de los 90 estudió fotografía en Montpellier, Francia. Entre 1996 y 2000 trabajó como fotógrafa independiente y asistente de dirección en varios sets de filmación en Francia y el Líbano. En 2000 cofundó Art. Core, un colectivo integrado por pintores, fotógrafos, músicos y realizadores de video y orientado a la realización de eventos musicales y artísticos en el centro de Beirut. En 2002 dirigió su primer corto, titulado *Faim de communication*. En 2003 inició un trabajo en colaboración con la fotógrafa Joanna Andraos, bajo el nombre de Engram, y en 2010 ambas publicaron un libro titulado, como una de sus series fotográficas, *290 rue du Liban*. Vive y trabaja en Beirut.

Barthélémy Toguo (Camerún, 1967)

Se formó en diversas escuelas de arte: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Abidjan, Costa de Marfil; École Supérieure d'Art de Grenoble, Francia, y Kunstakademie Düsseldorf, Alemania. En 1994 inauguró su primera muestra individual, llamada *Pôle européen*, realizada en Saint-Martin d'Hères, Grenoble. Ha participado de numerosas exposiciones, tanto grupales como unipersonales. La más reciente tuvo lugar en Nosbaum & Reding Art Contemporain, Luxemburgo, en 2012. Actualmente vive y trabaja entre París, Bandjoun (Camerún) y Nueva York.

Daniel Toledo (Río de Janeiro, 1981)

Se graduó en la Escuela de Bellas Artes de la UFRJ. También estudió, entre 2003 y 2005, en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage y el Ateliê da Imagem. Desde 2005 participa de un grupo artístico llamado Opavivará. Desde 2004 ha intervenido en numerosas exposiciones grupales, y en 2010 presentó su primera muestra individual, *Lambe Lambe Troca Troca*, en el Espaço Cultural Sérgio Porto, de Río de Janeiro. Fue galardonado con una mención

Painters and Painting in the 1960s. In 1978, he participated in the Benson & Hedges Prize, and in 1985 he was invited to the São Paulo Biennial. His works are included in major collections and exhibited at Malba and the Museo Castagnino+macro, among other places.

Caroline Tabet (Beirut, 1974)

In the early 1990s, she studied photography in Montpellier, France. From 1996 to 2000, she worked as a freelance photographer and as a direction assistant on various film sets in France and Lebanon. In 2000, she co-founded Art.Core, a collective project that included painters, photographers, musicians and video artists focused on the production of musical and artistic events in central Beirut. In 2002, she directed her first short, entitled *Faim de communication*. In 2003, she started a joint project called Engram with the photographer Joanna Andraos, and in 2010 they published the book *290 rue du Liban*, named after one of their photographic series. She lives and works in Beirut.

Barthélémy Toguo (Camerún, 1967)

He studied at different schools of art, namely, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts of Abidjan, Ivory Coast; École Supérieure d'Art of Grenoble, France, and Kunsthakademie Düsseldorf, Germany. In 1994, his first solo exhibition, called *Pôle européen*, was held in Saint-Martin d'Hères, Grenoble. He has participated in numerous collective and solo exhibitions. The latest took place at Nosbaum & Reding Art Contemporain, Luxemburg, in 2012. He lives and works in Paris, Bandjoun (Camerún) and New York.

Daniel Toledo (Río de Janeiro, 1981)

He graduated from the School of Fine Arts at the UFRJ. From 2003 to 2005, he also studied at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage and the Ateliê da Imagem. In 2005, he joined an artistic group called Opavivará. Since 2004 he has participated in numerous collective shows, and in 2010 he presented his first solo exhibition—*Lambe Lambe Troca Troca*—at the Espaço Cultural Sérgio Porto in Río de Janeiro. He received an honorary mention at the Escola de Belas Artes and the Instituto de Arquitectos

honorífica por la Escola de Belas Artes y el Instituto de Arquitectos do Brasil, de Rio de Janeiro, ciudad en la que actualmente continúa su producción artística.

Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949)

En 1917 Torres García publicó su libro *Descubrimiento de sí mismo* y comenzó a realizar ilustraciones para una revista y juguetes didácticos de madera. Tras conocer a Rafael Barradas, expuso junto a él entre 1919 y 1920. Ese mismo año emprendió un viaje a Nueva York, luego a Italia y, finalmente, a París, donde se instaló en 1928. En 1929 organizó desde París una gran muestra de arte moderno nacional y extranjero para Galerías Dalmau, Barcelona. En París, en 1930, promovió la primera exposición de artistas latinoamericanos en la galería Zak. En 1934 regresó al Uruguay, donde, al poco tiempo de instalarse, presentó su primera exposición individual en Montevideo, en el local de Amigos del Arte. Entre finales de 1942 y principios de 1943 tuvieron lugar las primeras reuniones del Taller Torres García, en el cual se gestó la renovación de la pintura uruguaya. En 1944 se inauguraron las pinturas murales del Hospital Saint Bois, realizadas por el artista y sus discípulos. Ese mismo año ganó el Gran Premio de Pintura del VIII Salón Nacional de Bellas Artes con su óleo *Paisaje de Menton*. Parte de su obra, así como manuscritos y correspondencia del artista, se encuentran en el Museo Torres García de Montevideo y en el Archivo Alejandra, Aurelio y Claudio Torres. Sus pinturas integran importantes acervos de arte latinoamericano, como la Colección Cisneros y la de Malba.

Nicole Tran Ba Vang (París, 1963)

En 1998 tuvo lugar su primera exposición grupal en el Salón de Montrouge, Francia. A lo largo de su carrera participó en numerosas muestras colectivas e individuales, tanto en Francia como en Italia, Suiza y China, entre otros países. En 2000 presentó su primera exhibición individual, titulada *Collection Printemps/Été 2000*, en la Galerie Frank de París. Sus obras pertenecen a colecciones tales como las de la Neue Galerie, Graz, Austria; la Frederick R. Weisman Art Foundation, Estados Unidos, y el Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, Francia.

do Brasil of Rio de Janeiro, where he currently continues working on his artistic production.

Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949)

In 1917, he published his book *Descubrimiento de sí mismo* (The Discovery of Oneself) and he began to make illustrations for a magazine and wooden didactic toys. After meeting Rafael Barradas, they exhibited their work together in 1919 and 1920. That same year, he travelled to New York and subsequently to Italy and Paris, where he settled down in 1928. There, in 1929, he organized a big show of national and foreign modern art for the Dalmau galleries in Barcelona. The next year, he promoted the first exhibition of Latin American artists at the Zak gallery in Paris. In 1934, he returned to Uruguay, where he presented his first solo exhibition at the Amigos del Arte gallery in Montevideo soon after settling down there. Around the end of 1942 and the beginning of 1943, the first meetings at the Taller Torres García were held. It was there where the idea of a renewal of Uruguayan painting was born. In 1944, the murals at the Hospital Saint Bois painted by Torres García and his disciples were exhibited. That year he won the Grand Prize of Painting at the VIII Salón Nacional de Bellas Artes for his oil painting *Paisaje de Menton* (Landscape of Menton). The Museo Torres García of Montevideo and the Archivo Alejandra, Aurelio y Claudio Torres are home to some of his works, manuscripts and letters. His paintings are part of the Latin American art heritage of the Colección Cisneros and Malba, among other collections.

Nicole Tran Ba Vang (Paris, 1963).

Her first collective exhibition took place at the Salon de Montrouge, France, in 1998. Throughout her career she participated in numerous solo and collective shows in France, Italy, Switzerland and China, among other countries. In 2000, she did her first solo exhibition, entitled *Collection Printemps/Été 2000*, at Galerie Frank of Paris. Her works belong to collections like the ones at the Neue Galerie, Graz, Austria; the Frederick R. Weisman Art Foundation, United States, and the Musée d'Art Moderne of Saint-Étienne, France.

Carlos Trilnik (Rosario, provincia de Santa Fe, 1957)

Fotógrafo y videoartista, vive y trabaja en Buenos Aires, donde es profesor titular de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Entre 1987 y 1993 organizó, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) de Buenos Aires, las primeras ediciones de la muestra *Buenos Aires video*. En dos oportunidades le fueron otorgadas la beca a la Creación Artística del Fondo Nacional de las Artes de Argentina y la del Fondo Metropolitano de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. En 1995 y 1996 fue director artístico del Festival de Video y Artes Electrónicas de Buenos Aires, realizado en el CCR y en el CCGSM. Se ha desempeñado como jurado en la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires; en Video Brasil, Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas de San Pablo, Brasil, y en el Festival de Cine Joven de la UNESCO de Buenos Aires.

Tunga (Palmares, Brasil, 1952)

Originalmente formado como arquitecto, en 1974 dejó la arquitectura para adentrarse en el mundo de las artes visuales. Considerado hoy como uno de los artistas brasileños más importantes, Tunga está representado en las colecciones de los principales museos del mundo. Su amplio currículum abarca innumerables exhibiciones, entre las que se cuentan las del MoMA; la Galerie Nationale du Jeu de Paume y el Musée du Louvre, de París; el MNCARS; *documenta X* de Kassel, Alemania, y las bienales de Venecia, La Habana y San Pablo.

Abraham Regino Vigo (Montevideo, 1893 - Buenos Aires, 1957)

Su padre era pintor y decorador y, en 1905, Abraham comenzó a trabajar con él como aprendiz. En 1910, ya en Buenos Aires, empezó a concurrir a cursos nocturnos dictados por un pintor italiano llamado Pollezzi. Dos años más tarde, ingresó a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1918, junto a Arato, Bellocq, Facio y Riganelli, inauguró el Primer Salón Nacional de Artistas Independientes, sin jurados y sin premios. Tuvo, además, un rol destacado en el origen de los primeros teatros independientes del país; fue escenógrafo en el Teatro Libre, en el Teatro Proletario y en el Teatro del Pueblo. Fue premiado en reiteradas ocasiones y su obra figura en importantes instituciones

Carlos Trilnick (Rosario, Santa Fe, 1957)

He is a photographer and a video artist. He lives in Buenos Aires, where he works as a professor of the course of Image and Sound Design of the School of Architecture, Design and Urbanism at the UBA. From 1987 to 1993, he organized the first shows of the series *Buenos Aires video* at the Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) of Buenos Aires. He received two scholarships for Artistic Creativity: one from the Fondo Nacional de las Artes of Argentina and the other from the Fondo Metropolitano de Cultura of the City of Buenos Aires. In 1995 and 1996, he was appointed artistic director of the Video and Electronic Arts Festival of Buenos Aires, held at the CCR and the CCGSM. He was a member of the jury at the Young Art Biennial of Buenos Aires; Video Brasil, International Video and Electronic Arts Festival of São Paulo, Brazil, and the UNESCO Young Film Festival of Buenos Aires.

Tunga (Palmares, Brazil, 1952)

He originally graduated as an architect, but in 1974 he abandoned his profession in order to devote himself to the field of visual arts. He is currently regarded as one of the most relevant Brazilian artists and his works form part of the most important museums in the world. His vast experience includes numerous exhibitions at the MoMA; the Galerie Nationale du Jeu de Paume and the Musée du Louvre of Paris; the MNCARS; *documenta X* of Kassel, Germany, and the Venice, Havana and São Paulo biennials, among others.

Abraham Regino Vigo (Montevideo, 1893 – Buenos Aires, 1957)

His father was a painter and a decorator. In 1905, Abraham began to work with him as an apprentice. Once in Buenos Aires, in 1910, he started to take night classes with an Italian painter called Pollezzi. Two years later, he joined the Sociedad Estímulo de Bellas Artes. In 1918, along with Arato, Bellocq, Facio and Riganelli, he opened the Primer Salón Nacional de Artistas Independientes, with no juries or awards. He also played a key role in the creation of the first independent theaters in the country. He worked as a scenographer at the Teatro Libre, the Teatro Proletario and the Teatro del Pueblo. He won several awards and his work can be seen at

nacionales e internacionales; entre otras, el MNBA, Malba, el Riverside Museum de Nueva York, el Davis Museum (Wellesley, Massachusetts) y el Centre Georges Pompidou, así como en museos de Moscú, Budapest, Leipzig, La Habana, Bucarest, Varsovia, Jerusalén y Montevideo.

Adrián Villar Rojas (Rosario, provincia de Santa Fe, 1980)
Comenzó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la UNR. Participó en diversas residencias; entre ellas, SAM Art Projects, París, Francia, 2011, y Banff Centre Institute, Alberta, Canadá, 2010. Desde 2003 interviene en muestras colectivas e individuales en Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, México, Estados Unidos, Francia, Bélgica, Alemania y China. En 2011 representó a la Argentina en la LIV Bienal de Venecia con la obra *Ahora estaré con mi hijo, el asesino de tu herencia*, con la cual se hizo acreedor de la novena edición del Benesse Prize del Japón. Participó en la exposición *documenta (13)* en Kassel, Alemania, y Kabul, Afganistán. Recientemente fue premiado con el Diploma al Mérito de la Fundación Konex.

major national and international institutions such as the MNBA, Malba, the Riverside Museum of New York, the Davis Museum (Wellesley, Massachusetts) and the Centre Georges Pompidou, as well as in museums in Moscow, Budapest, Leipzig, Havana, Bucharest, Warsaw, Jerusalem and Montevideo.

Adrián Villar Rojas (Rosario, Santa Fe, 1980)

He started his art studies at the School of Fine Arts at the UNR. He participated in various residencies such as SAM Art Projects, Paris, France, 2011, and Banff Centre Institute, Alberta, Canada, 2010. Since 2003, he has taken part in numerous collective and solo exhibitions in Argentina, Brazil, Colombia, Ecuador, Mexico, the United States, France, Belgium, Germany and China. In 2011, he represented Argentina at the 54th Venice Biennial with his work *Ahora estaré con mi hijo, el asesino de tu herencia* (Now I Will Be with My Son, the Murderer of Your Heritage), which won the IX Benesse Prize of Japan. He participated in the exhibition *documenta (13)* in Kassel, Germany, and Kabul, Afghanistan. He has recently been awarded the Merit Diploma of the Fundación Konex.

Obras exhibidas de la Colección Jozami

-

A Selection of Works
from the Jozami
Collection

Aizenberg, Roberto

Pintura, de la serie *Los arlequines o Arlequín (San La Muerte)*, 1985
óleo sobre madera
120 x 80 cm

Alonso, Carlos

Aquí está el desertor, de la serie *Martín Fierro*, 1959
tinta sobre papel
24 x 34 cm

Barradas, Rafael

El sembrador de botones, 1927
tinta sobre papel
16 viñetas de 9 x 20 cm cada una

Una boda de todo a o,65, 1927
tinta sobre papel
19 viñetas de 11 x 22 cm cada una

Batlle Planas, Juan

Radiografía paranoica, 1936
tempera y grafito sobre papel
34,8 x 26 cm

Berni, Antonio

Juanito Laguna Going to the Factory, 1977
pintura y collage sobre madera
182 x 120 cm

Boltanski, Christian

Monument, 1987
26 fotos color, 1 foto blanco y negro, 9 lámparas, cables,
pieza única
150 x 120 cm

Bony, Oscar

El maquillaje, de la serie *Fuera de las formas del cine, 1965-1966*
cortometraje; técnica original: 16 mm, blanco y negro
versión digital, soporte DVD
4 min 44 s, *loop*

Brus, Günther

Günter Brus, Das Vitriolkabinett, 1966
12 fotos color
(Fotos: Ludwig Hoffenreich, de la performance de Brus)
40 x 40 cm cada una

Castagnino, Juan Carlos

Vajilla, de la serie *Martín Fierro*, ca. 1962
porcelana pintada

Gaucho y milicia, de la serie *Martín Fierro*, 1962
tinta sobre papel
45 x 40 cm

Chaia, Lia

Comendo paisagens, 2005
video
30 min

Coppola, Horacio

Sin título, 1941
gelatina de plata sobre papel
26 x 38 cm

Dantas de Carvalho, Genaro Antônio

Grande pássaro solitário, ca. 1958
tapiz
128 x 180 cm

De la Vega, Jorge

Desnudo, 1960
óleo sobre tela
120 x 100 cm

Deira, Ernesto

Sin título, 1961
tinta y carbón sobre papel
80 x 116 cm

Dezoteux, Arnaud

Metro combat, 2010
video
2 min, *loop*

Dias & Riedweg

Funk Staden. Xilogravuras, 2008
C-print
135 x 160 cm

Funk Staden. Livro, 2008

video
26 min

Diz, Juana Elena
Mujer con choclos, 1966
óleo sobre tela
100 x 90 cm

Ducmelic, Zdravko
Laberinto, s/f
óleo sobre hardboard
27 x 34 cm

Edburg, Daniela
Death by Slimfast,
de la serie *Drop Dead Gorgeous*, 2006
fotografía color
113,5 x 166,5 cm

Erlich, Leandro
Cadres dorés, 2008
instalación
marcos dorados, fotos y muebles
200 x 170 x 300 cm

Espina, Tomás
S/P & S/T, 2001
fotografía
140 x 200 cm

Essaydi, Lalla
Converging Territories # 17, 2004
fotografía color montada sobre aluminio
104 x 85 cm

Figari, Pedro
Candombe, 1932
óleo sobre madera
31,2 x 48 cm

Florido, Estanislao
24 cuadros por segundo, 2009
animación pictórica digital en DVD color sin sonido
4 min 59 s

Forner, Raquel
Estudio para el *Retablo del dolor*, 1943
lápiz sobre papel
45 x 30 cm

Galindo, Regina José
Hermana I, II y III, 2010
videoinstalación
1 h 20 min

Alud, 2011
vídeo
11 min 29 s

Gallardo, Ana
Estela 1946/2011, 2012
vídeo
6 min 15 s

Gil, Eduardo
El siluetazo, 1982-1983
5 fotografías
4 de 33 x 49,5 cm y 1 de 49,5 x 33 cm

Golder, Gabriela
Doméstico, 2007
vídeo
1 min 30 s

Gordín, Sebastián
Que parezca un accidente, 2010
madera, vidrio, bronce y luz
56 x 87 x 47 cm

Gramajo Gutiérrez, Alfredo
El regreso, 1930
óleo sobre tabla
24 x 30 cm

Puneña, 1954
óleo sobre hardboard
27,5 x 22 cm

Greco, Alberto
Sin título, de la serie *Vivo Dito*, 1963
fotografía blanco y negro
28 x 19 cm

Sin título, de la serie *Vivo Dito*, 1963
fotografía blanco y negro
28 x 19 cm

Grippo, Víctor
Anónimos, 1998-2001
tres objetos, yeso pintado, madera y vidrio
154 x 50 x 35 cm

Gurvich, José
Composición Cinzano, s/f
tinta china y gouache sobre papel
26 x 17 cm

Composición Siglo XX, s/f
tinta china, lápiz y acuarela sobre papel
17,5 x 12,7 cm

Heinrich, Annemarie
Inés York "El reloj", de la serie *Tabarís*, 1946
gelatina de plata sobre papel
59,5 x 49,5 cm

Autorretrato con Úrsula, 1938
gelatina de plata sobre papel
49,5 x 59,5 cm

La manzana de Eva, 1957
gelatina de plata sobre papel
59,5 x 49,5 cm

Hermanos Campana
Banquete, 2002
Silla con muñecos de peluche
95 x 140 x 110 cm aprox.

Hlito, Alfredo
Efigie, 1976
acrílico sobre tela
155 x 120 cm

Kuitca, Guillermo
Sin título, 1985
acrílico sobre tela
142 x 177 cm

Lacámera, Fortunato
Rincón boquense, 1946
óleo sobre hardboard
47 x 61 cm

Lastreto, Alberto
El prócer, 2008
video, música "Marcha de la libertad", 1955
3 min 51 s

López, Marcos
Amanda, 2005
fotografía color (retocada a mano)
110 x 110 cm

Luna, Leonel
La conquista del desierto, 2002
impresión digital sobre vinilo
150 x 260 cm

Malharro, Martín
Paisaje, ca. 1903
óleo sobre tela
45 x 61 cm

Marcaccio, Fabián
Ground Arrangement # 2, 2009
tintas pigmentadas, óleo y silicona sobre tela
194 x 133 cm

Mendieta, Ana
de la serie *Rastros coporales*, 1981
fotografías
65 x 48 cm cada una

Muniz, Vik
Youth (Gaspar), 1998
fotografía blanco y negro
152,4 x 127 cm

Noé, Luis Felipe
Percepción de los sonidos, 1980
acrílico sobre tela
90 x 130 cm

Pailós, Manuel
Cara constructiva, ca. 1962
óleo sobre cartón
69 x 31 cm

Porter, Liliana
Regresar, 2005
caracol pintado, figura de metal y dibujo
24,5 x 110 x 26 cm

Quinqueula Martín, Benito*Botes en la isla Maciel o Barcas en reposo, 1918*

óleo sobre cartón

40 x 55 cm

Resde la serie *NECAH 1879*

díptico:

El cacique Linares y su gente, Choele Choel, 1879

(foto: Antonio Pozzo)

C-print

48 x 130 cm

Descendientes del cacique Linares, Choele Choel, 1996

C-print

48 x 130 cm

Res, en colaboración con Constanza Piaggio*Fanática, de la serie Conatus, 2005*

C-print

170 x 127 cm

Rivas, Silvia*Zumbido (dinámicas), 2010*

videoinstalación

1 canal de video multidisplay (3 pantallas)

Romero, Juan Carlos*Goya y la República 1936-1939, 2012*

impresión digital

14 piezas de 36 x 26 cm cada una

Sacco, Gracielade la serie *Cuerpo a cuerpo, 1998*

heliografía sobre maderas encontradas, instalación

220 x 200 cm

Bocanada. Intervención urbana III, 1993

10 matrices para copias heliográficas

27 x 17 cm cada una

Sardón, Mariano*Libros de arena, 2003-2004*

videoinstalación interactiva

*200 miradas sobre Marlise y Aníbal,*de la serie *Morfologías de la mirada, 2013*

díptico

videos generados por el recorrido de las miradas de 200 personas sobre los retratos fotográficos

40 min

Schwartz, Marcia*El carníbero, 1982*

óleo sobre tela

120 x 100 cm

Seoane, Luis*Figura, 1962*

óleo sobre tela

115 x 90 cm

Sívori, Eduardo*Paisaje crepuscular, 1897*

óleo sobre madera

32,2 x 28,3 cm

Solar, Xul*Sin título, 1948*

grafito sobre papel

17 x 22 cm

Stern, Grete*Composición, autorretrato, 1943*

gelatina de plata sobre papel

24 x 30 cm

Suárez, Pablo*Ante todo cuidá la ropa (y que Dios te cuide el culo), 1933*

resina epoxi y esmalte de uñas nacarado

70 x 50 x 130 cm

El mate, 2000

resina, metal y madera

75 x 40 x 38 cm

Tabet, Caroline
Ephemeral Cemetery Beirut, 2006
de la serie *Beirut Lost Spaces*, 2006
fotografías blanco y negro
18 x 27 cm cada una

Togou, Barthélémy
The Thirsty Gardener, 2005
video
1 min 9 s

Toledo, Daniel
Troca Troca, 2008
video
18 min 22 s

Torres García, Joaquín
Dos personajes, 1932
óleo sobre tela
54 x 49,5 cm

Locomotora constructiva, 1935
tinta sobre papel
14,5 x 22 cm

Templo con leyendas.
Dibujo constructivo, 1933
tinta sobre papel
13 x 10 cm

Tran Ba Vang, Nicole
Collection Automne/Hiver 2003/4, 2003
fotografía color
120 x 120 cm

Sin título 05, de la serie *Collection Printemps/Été 2001*, 2001
fotografía color, plexiglás, dibond, aluminio
80 x 80 cm

Sin título 06, de la serie *Collection Printemps/Été 2001*, 2001
fotografía color, plexiglás, dibond, aluminio
80 x 80 cm

Trilnick, Carlos
Pietà. Once, 2009
videoperformance
7 min, loop

Tunga
True Rouge, 1998-2002
fotografía color
99 x 99 cm

Vigo, Abraham Regino
Paraíso, 1933
aguafuerte sobre papel
30 x 37 cm

La huelga, de la serie *Luchas proletarias*, 1935
aguafuerte sobre papel
34 x 27 cm

El agitador, 1933
aguafuerte sobre papel
50 x 45 cm

Rotativas, de la serie *Prensa burguesa*, 1936
aguafuerte sobre papel
26 x 34 cm

Sindicato, 1937
aguafuerte sobre papel
34 x 36 cm

Villar Rojas, Adrián
Sick of Goodbyes, 2012
aerografía sobre capó de auto
107 x 125 x 8 cm

Diana B. Wechsler es investigadora del CONICET. Dirige el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF); es profesora de esa universidad y de la de Buenos Aires y subdirectora del Museo de la UNTREF (MUNTREF).

Ha realizado curadurías de arte moderno y contemporáneo en Buenos Aires, Berlin, Milán, Madrid, San Pablo y México. Entre sus publicaciones recientes figuran *Boltanski, Buenos Aires; Realidad y utopía; Pensar con imágenes, un ensayo curatorial* y *Contar historias, microrrelatos en las colecciones nacionales*.

Diana B. Wechsler is a CONICET researcher. She directs the Art and Culture Research Institute of the Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). She is a professor at the UNTREF and at the Universidad de Buenos Aires, and the vice-director of the Museo de la Universidad de Tres de Febrero (MUNTREF). She has performed curatorial works on modern and contemporary art in Buenos Aires, Berlin, Milan, Madrid, São Paulo and Mexico. Among other works, she has recently published *Boltanski, Buenos Aires; Realidad y utopía* (Reality and Utopia); *Pensar con imágenes, un ensayo curatorial* (Thinking with Images, a Curatorial Essay) and *Contar historias, microrrelatos en las colecciones nacionales* (Telling Stories, Micro-narratives within National Collections).



Colección Jozami

ISBN 978-987-29773-1-3



9 789872 977313