



D I C I E M B R E 2 0 1 7

Autoridades Gobierno de la Provincia de Córdoba

Juan Schiaretti

Gobernador de la Provincia de Córdoba

Martin Llaryora

Vicegobernador

Graciela Ayame

Presidente Agencia Córdoba Cultura

Jorge Álvarez

Nora Cingolani

Liliana Arraya

Vocales

Jorge Torres

Director Museo Emilio Caraffa



Del 14 de diciembre al 15 de marzo de 2018

Salas

- 1 **Aníbal Cedrón** · “Donde ardía la marea”
- 2 **Adrián Doura** · “Montañagua”
- 3 **Franco Verdoia** · “La mayor distancia entre dos lugares”
- 4 **David Rivolta** · “Imaginero de una belleza errática”

5 6 7 8 9 **Congreso de Tucumán. 200 años de Arte Argentino**
Diálogos entre las obras de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes y de artistas contemporáneos

▶ **Sala de Video** · Camilo Guinot

Donde ardía la marea

La obra de Aníbal Cedrón impacta por la intensidad de sus convicciones, la energía con la que propone un punto de vista del mundo. A lo largo de su historia, inmensa en avatares, la obra se convierte en la huella y el sentido de una lucha que lo congrega a una comunidad de artistas y a un potente legado familiar. Esa comunidad se conforma por compañeros de militancia, de ideología y de convicciones acerca del arte y la vida, también en una insistente búsqueda en el lenguaje pictórico y gráfico, como Carlos Alonso, Luis Felipe Noé, Ricardo Carpani o Daniel Santoro, entre otros. De su familia la referencia ineludible es su padre, creador de la Minera Aluminé en Trelew y un militante comunista. Ahora, supongamos que ambas esferas se unieran que el padre y los amigos se visitaran, que el arte y los trabajadores de la mina se encontraran, que los minerales y los óleos se mezclaran, entonces, surgiría un verso de Jorge Leónidas Escudero, el poeta minero de la tierra seca de San Juan: “Señoras estrellas yo soy un humilde / buscador de piedras...”

Cedrón buscaba ese tipo de encuentros y andaba desentrañando la alquimia de materiales imposibles ¿resiste el mundo nuestra mirada? o viceversa ¿Resiste nuestra mirada el efecto del caos en el mundo? Preguntas sobre la actualidad, apuntes sobre la evidencia de lo injusto, fisuras de una sociedad que no logrará cerrar sus heridas fácilmente. El dibujo y la pintura en su combinatoria alquímica de colores y espacios, de trazos y sombras devienen la luz sobre la tierra oscura, el túnel misterioso que se abre en la desolada mina para encontrar el codiciado tesoro. Sin embargo, Cedrón deduce que la analogía funciona para ingresar en fosas aún más profundas y complejas; la conciencia y el corazón de los hombres.

“Donde ardía la marea”, exposición homenaje, curada por los artistas Luis Felipe Noé y Elena Nieves, propone un recorrido por ese mundo de dimensiones diversas, afectado por la historia y la política, por el deseo y la utopía. Así es como la búsqueda del descubridor de tesoros omite los infructuosos recorridos de la muerte, porque dispone para sí la capacidad transformadora de la alquimia, la magia de los minerales a la luz de las estrellas.

Nuestro muy querido Aníbal:

Comienzo en plural esta carta porque pocas veces he visto en nuestro ambiente artístico tantas manifestaciones de afecto hacia uno de nosotros como las que presencié el 13 de septiembre pasado en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires durante la ceremonia que se realizó para otorgarte el título de “Personalidad Destacada de la Cultura”, el cual bien merecías por tus múltiples actividades en ella. La gente presente representaba los muchos ámbitos en los cuales has actuado, pero todos relacionados con lo cultural y lo político, que para vos era prácticamente lo mismo.

Allí estaban tus ex compañeros de estudios y militancia que recordaban tu liderazgo juvenil que te llevó a ser Secretario General de la FUBA entre 1971 y 1972, años terribles que por eso mismo no te permitieron terminar tus estudios en Arquitectura e Historia del arte.

Con respecto a ese estudiante, has escrito que *“con clara vocación decidí estudiar en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, soñaba con un futuro de progreso social, donde la escultura y las experiencias audiovisuales se desarrollaran en los espacios públicos de las ciudades, para el recreo estético de mis congéneres (...) Con ese sentido de la realidad que me caracteriza pronto me ubiqué, colgué los pinceles, dejé de escribir y me convertí en un agitador contra la dictadura de Onganía (...). Para el estudiante de arquitectura me convertí en una suerte de radio que anunciaba que hoy podía evitar un parcial maldito adheriendo a un paro general. Para ello, obviamente, encabezé la primera asamblea universitaria en tiempos del onganaje, cuando asesinaron al estudiante Cabral que luchaba contra el cierre del comedor estudiantil de la ciudad de Corrientes. ironía del destino, levanté la consigna: nunca más un joven muerto, rompamos el silencio impuesto por esta dictadura, vayamos a la asamblea, no para discutir una teoría general, sino para concretar un paro y la solidaridad que impidan nuevos crímenes. Me expulsaron dos veces, y la tercera intuía era más que la vencida: era la muerte”*.

En esos días te abrieron la cabeza mereciendo siete puntadas. Creo que en tu personalidad combativa sopesó de gran manera la presencia ejemplar de tu padre, persona altamente recordada por su militancia comunista y por el mérito que tuvo de ser el pionero en la Patagonia como descubridor de los primeros caolines en nuestro país y creador de la minera Aluminé, que encabezó la bolsa largo tiempo: una gran empresa al servicio de los intereses de su partido. Esa doble faz de su personalidad no fue la tuya, pero sí heredaste la complejidad de tener varias personas dentro, una de ellas en común, las de soñar un futuro. En la Legislatura también estaban presentes los que te aprecian y quieren por tu pensamiento y acción política y asimismo los artistas que, más allá de la consideración profesional que te tienen, agradecen especialmente tu voluntad de imprimir legalidad en lo que respecta a sus reclamos profesionales y sociales como la muy deseada Casa de los Artistas para acoger a aquellos que lo necesitan por edad o condición económica. Pero quiero ahora concentrarme en otra faceta tuya que admiro por su calidad y originalidad: tu obra como dibujante, pintor y escritor (esta última la menos conocida). Por suerte retomaste el hacer artístico que antes habías abandonado. Tanto en tu obra visual como en el relato, se manifiesta la complejidad de la vida. En el terreno de las líneas, ellas tejen sabios laberintos como formas de manifestar la realidad. En el campo de la literatura la ambigüedad va traduciéndose con suspenso en la evidencia antes secreta.

Una de las definiciones de la palabra “gráfico” -más allá de procedimientos especiales- es la de exponer las cosas aún complejas con la misma claridad que si estuvieran dibujadas. Pero en tu caso, tu dibujo bien gráfico era, paradójicamente, claro y complejo. Tu experiencia de diseñador y la tecnología digital se entendían perfectamente para jugar y concretar tu línea sensible. Tu ojo preciso convive en tu obra con la riqueza visual porque es también el de alguien que se ha expresado siempre tanto en el dibujo como en la escritura. Tus obras dicen, describen, y asimismo nos hablan del propio procedimiento, del



Rembrandt y el pájaro - 2017 - Técnica mixta digital sobre papel - 61 x 90 cm

mundo significativamente lineal, para convertir la denotación en connotación. Como consecuencia de ello volvías reiteradamente a ver tus obras pasadas, para reconstruirlas, pensarlas y convertirlas en nuevas.

Ahora nos queda el resultado final de tanta indagación artística. Tu partida apresurada de la vida te impedirá estar presente en tu exposición en el Museo Emilio Caraffa de Córdoba. Deseabas poder vivir por lo menos para estar en esta ocasión.

Naturalmente necesitabas de quienes te ayudaran a seleccionar las obras, y así lo hicimos Elena Nieves y yo. Al contemplar las más recientes, me emocioné y pienso que llegaste a un grado muy alto de conciencia de vos mismo como voluntad artística. Siempre estarás presente como alguien muy singular, querido y respetado.

Yuyo Noé



Bicornio argentino - 2011/2012 - Acrílico sobre tela - 113 x 190 cm



Compañera Evita - 2016 - Acrílico, impresión digital sobre tela - 178 x 161,5 cm

EL INGENIOSO HIDALGO DON ANÍBAL CEDRÓN

La obra de Cedrón, en especial la del periodo seleccionado para esta muestra, 1996 a 2017, se caracteriza por la utilización del recurso de la apropiación, la cita, el *remake*, conceptos tan adeptos del llamado arte contemporáneo, pero que son tan viejos como la historia del arte y la dialéctica de sucesión de sus periodos y estilos. Desconozco la motivación que lo llevó a usar estos recursos, intuyo, tal vez, cierta nostalgia de sí mismo, de su propio quehacer a veces alejado de su presente. Cedrón encuentra en la cita, en el rehacer de imágenes por él mismo creadas, un mecanismo de estrategias para lograr nuevas formulaciones de su propio trabajo. Otras veces recurre a imágenes -fotografías, dibujos, pinturas- creadas por otros. Pone en tela de juicio el exagerado valor que se le da a la “originalidad”, a la obra única e irreplicable, al derecho de autor de una imagen. Es el primer apropiador de sí mismo.

Las sucesivas versiones que hace de una misma imagen, no son idénticas, de a poco muestran sus diferencias, porque son otras. Impresas sobre tela o papel, realizadas en diferentes tamaños. Los personajes de una obra se desplazan a otra, pero de paisaje y tratamiento diversos. Esta es una particularidad del modo de trabajar de Cedrón, que lejos de mostrarse como una debilidad, en su contundencia y mecanismo de repetición se convierte en una singularidad fundamental para comprender la hondura de su trabajo.

Las versiones del *Quijote y Sancho Panza contra viento y marea*, impresión color sobre tela, y el *Quijote contra viento*, impresión en blanco y negro sobre papel, versión del 2017, más pequeña, nos muestran que el dibujo de base de los personajes es el mismo, pero el contexto es otro. En la primera, los dos personajes luchan contra un fondo de grandes pinceladas negras; en la segunda, el Quijote en su caballo y Sancho tirando de su burrito, en un blanco fondo sin horizonte y en la soledad de sus hidalgas luchas contra una adversidad, muchas veces, invisible. En un texto, Cedrón se refiere a su padre como “un Quijote latinoamericano”, tal vez, aludiendo a sus aventuras de empresario con militancia comunista que se asentó en la Patagonia y fundó la Minera Aluminé, donde Aníbal nació y vivió sus primeros años; y, seguramente, a su propia biografía, quien como militante político y social desde mediados de la década del

'60 se enfrentó a los molinos de viento de una historia argentina fracturada y arbitraria.

Para la realización de su obra, en especial la gráfica, se vale del collage con fotocopias y dibujos primero, al que luego le suma la herramienta digital, con todas las posibilidades que brinda el programa de *Photoshop*. Esto le permite abordar las diversas versiones de sus obras, modificarlas mediante este nuevo medio para después llevarlas a impresiones sobre papel o tela. Si bien, consciente de este mecanismo de ejecución que permite la reproducción en serie, no lo prioriza como tal. En algunos de sus catálogos, en las especificaciones de las obras, se refiere a la técnica simplemente como “mixta”, o como “técnica digital”, y excepcionalmente como “grabado digital”. Pero en la mayoría de las impresas sobre tela, simplemente, las define “pintura sobre tela” o “acrílico sobre tela”, sin hacer referencia al medio de materialización, ya que, como él mismo me dijo, “la tinta de impresión es también pintura”.

Cedrón se vale de un archivo personal de texturas visuales digitales que usa como una caja de herramientas. De todas, hay dos, que quiere detallar qué son. Una, es la red de plástico de la bolsa en la que suelen venir las naranjas, que en su obra *Artigas*, la detalla en la técnica como “mixta sobre fotocopia de redcilla de bolsa de naranjas”, redcilla que también utiliza para el fondo de *Los dos Julios*. La otra textura visual, es la impronta de las huellas dactilares, en especial las suyas, como en *Autorretrato*. O en *Retrato de Van Gogh unido a mis trazos digitales*, en la que trabaja el fondo con detalles del dibujo de las mismas fuera de escala, aumentadas, que corta y pega, asemejando a las “originales” ondulaciones de los cielos de las pinturas del holandés.

Lo que parece una simple utilización del recurso de la referencia o la cita, al que me referí antes reflexionando sobre la originalidad y la autoría de una obra, se complica conceptualmente con el agregado de la impronta de su propia huella digital.

La huella dactilar determina la identidad única e irreplicable de cada ser humano. Cedrón repite el dibujo de la huella hasta hacerlo indescifrable y anónimo. Plantea un juego de tensiones, entre lo que puede ser y lo que no quiere que sea. Utiliza un medio que permite la reproducción ilimitada de copias, pero las presenta como obras únicas. Lo que en un principio parece tan simple, nos propone una



Autorretrato - 2007 - Tinta e impresión de huellas digitales sobre papel - 53,5 x 73,5 cm

compleja reflexión sobre la identidad y sobre el concepto de originalidad. Cedrón con su obra nos abre interrogantes, nos desafía a repensar conceptos, a ampliar nuestra mirada, más que a cerrarnos en la elucubración de una respuesta.

Hicimos la selección de obras junto a Felipe Noé y el mismo Aníbal. Esta exposición lo tenía completamente entusiasmado, conectado con total lucidez hasta el último momento. Su enfermedad no le impidió terminar para enviar a imprimir las versiones 2017 de nueve obras digitales para esta ocasión. En medio de este traba-

jo sobrevino su partida. Con Noé tuvimos que continuar el desafío que implicaba decidir qué criterio curatorial adoptar. Descartamos el cronológico, la intención no era proponer una mirada retrospectiva. Y asociamos las obras, en algunos casos por tema y en otros por los recursos gráficos empleados para su realización. Nos dejamos llevar por las imágenes en sí mismas. Por lo que Cedrón nos sigue transmitiendo a través de sus creaciones.

Elena Nieves

Aníbal Cedrón

Nace en 1948 en Santa Cruz. En 1952 la familia se radica en Buenos Aires. Egresó del Colegio Nacional de Buenos Aires en 1966. Estudia en la Facultad de Arquitectura y de Filosofía y Letras -Historia del Arte- Universidad de Buenos Aires entre 1967-1973, carreras que no pudo completar por las reiteradas expulsiones, aplicadas durante las dictaduras, en su carácter de dirigente estudiantil. Fue Secretario General de la FUBA (1970-1972). Se forma como artista plástico en la Asociación Estímulo de Bellas Artes (1967-1973), y concurre al taller de Raúl Lara entre 1967 y 1968. Comienza a exponer de forma individual desde 1972. Entre su profusa actividad artística y cultural se destacan la realización de murales y obras expuestas de modo permanente en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Buenos Aires y en el Centro Cultural de la Cooperación, donde su tela mural integra el grupo de obras cuya ejecución coordina, junto a Carlos Alonso, Rodolfo Campodónico, Carlos Gorriarena y Luis Felipe Noé. Entre 1993 y 1995, se desempeña como ilustrador en *Cultura y Nación* del diario Clarín y en ediciones especiales de la revista *La Maga*, en 1995 y 1996 y de la revista *Encrucijadas* de la Universidad Nacional de Buenos Aires. En 2005 coordina y cura la edición de lujo de *El Quijote de la Mancha*. En 1998 es fundador del departamento de Ideas Visuales del Centro Cultural de la Cooperación y hasta 2003, además, director y curador del espacio de exhibición junto a Luis Felipe Noé. Desde 2003 hasta su muerte es asesor artístico en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y Coordinador de Artes Visuales del Centro Cultural *Caras y Caretas*. En los últimos años realiza numerosas exposiciones entre ellas "Sursión" exposición individual, 2013, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

Aníbal Cedrón fallece en 2017 en la Ciudad de Buenos Aires.



Donde ardía la madera - 2002 - Impresión digital sobre tela - 173 x 148 cm

Montañagua: entre Oriente y Occidente

Montañagua es un proyecto pictórico de Adrian Doura, donde las obras presentadas se desarrollan en torno al paisaje. Las pinturas son impactantes por diferentes razones, una de ellas tiene que ver con la fuerza del color y de la luz, la magnitud de las referencias seleccionadas y la mirada del pintor con respecto al mundo que lo rodea. Doura explica que *Montañagua* es una contorsión lingüística que combina de manera contundente los elementos naturales. Dicha relación entre montaña y agua se refiere al ideograma chino Shan Shui, el cual indica un paisaje que incluye a la montaña (Shan) y al agua (Shui). A través de la idea de unión entre los elementos y lo que implica la noción de ideograma: relación entre la palabra y la imagen, sabemos que el artista va más allá de la representación occidental, de la tradición renacentista y sus formas preestablecidas.

La noción de paisaje nace en la pintura, en el Siglo XVII, y su historia marca el rumbo de la evolución de la mirada, en occidente se convierte de gran importancia para comprender las tensiones de nuestra cultura: mirar para nosotros no es un acontecimiento natural. Cuando compartimos una experiencia común sobre el paisaje también estamos acordando, tácitamente, nuestros criterios de belleza y armonía, entre otros. La pintura y posteriormente la fotografía se convirtieron en los principales agentes visuales para instalar un diseño efectivo de la naturaleza, un orden común y humano. Es importante aclarar que en el Renacimiento aún no se pensaba dentro de estos paradigmas pero es en esta época donde surge la perspectiva como artilugio visual, luego esa misma consigna espacio-temporal propiciará todo el derrotero del paisaje occidental.

La propuesta de Doura no es ajena a ninguna de las dos concepciones, a la comunión de los elementos del mundo oriental, donde la relación con el paisaje es continuidad armónica con el cuerpo y la mente; ni a la fragmentada tensión occidental entre el mundo y la mirada. *Montañagua* asume ambas visiones para afirmarse en los diversos conocimientos y conceder a la pintura el prodigio de la unión con lo que existe y también la estrepitosa exaltación del artificio. Sus formas casi monumentales, sus majestuosos puntos de vistas, la presencia de lo pequeño en la inmensidad de la montaña, el flujo del agua espejando un nítido cielo, son señales o indicios de una mirada libre, que se emancipa continuamente.

Pistas de la música del tiempo

Con el título *MontañAgua*, Adrián Doura rinde homenaje al ideograma chino shanshui; en donde shan significa “montaña” y *shui*, “agua/río/cascada” y que, por extensión, denota el paisaje en general en mandarín. En la China antigua la pintura del paisaje era considerado como el género pictórico supremo. La doctrina estética clásica de la China estableció correspondencias entre las virtudes de las cosas de la naturaleza y las humanas; “pintar la Montaña y el Agua” equivalía a hacer un retrato humano. “El hombre de corazón - pronuncia Confucio- se encanta de la montaña; el hombre de espíritu goza del agua”.

Desde 1993 Adrián Doura retrata con paisajes —paisajes de un enfoque y una técnica enérgicamente occidentales— que deben mucho a conocimientos de la pos-Ilustración. Ha pintado muchísimas aguas y cantidad de montañas por separado.

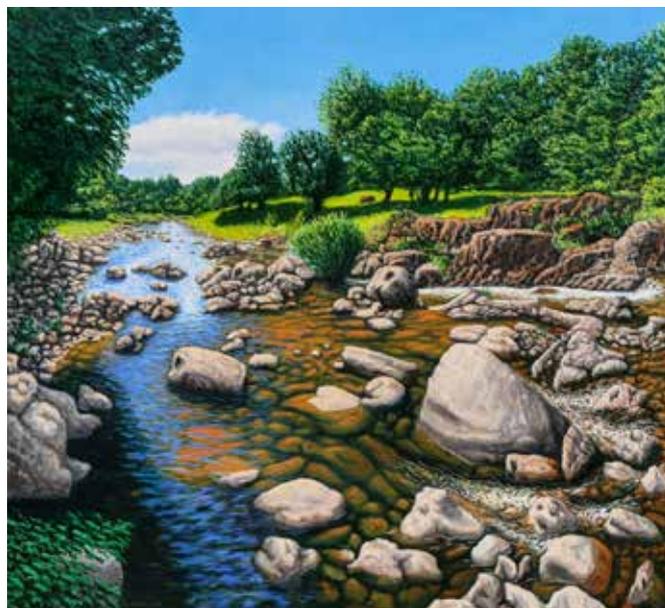
....

Doura describe sus espacios como “una gigantesca plataforma giratoria del vacío” e “imágenes sin nostalgia, llenas de vacío”. Muchos de sus cuadros y *tondi* parecían afines con los del romanticismo alemán pero sin la presencia humana que singulariza la obra de Caspar David Friedrich. La falta de presencia humana, sea de cuerpos o de arquitectura, le permite suprimir cualquier índice de escala del paisaje y con esta ausencia, en cuadros de gran formato, entra en una nueva desmesura que impone otra temporalidad para asimilar todos sus elementos.

MontañAgua II amplía la gama temática que presentó el año pasado en el Museo de Bellas Artes de Salta, que tenía como su horizonte literal pero también programático al volcán local de Lulluillaco (por el dibujo lineal inmenso que hizo Doura sobre la pared superior de la sala) y el sacrificio humano que arcaicamente implicó. La edición cordobesa a su vez cuenta con elementos de topografía local, pero sale del trasfondo ritual para connotar motivos más generales, contemporáneos y globales, de mirar (*Mirador*), de mapear (*Aguas internacionales, Mapa Mundi*), incluso de sólo disfrutar del paisaje (*Picnic*).

....

Picnic, por más soleado que sea el día, relega al fondo el idilio prometido en su título y llena el primer plano con un desparramo de pulidas rocas enigmáticas que aparentan ser vestigios inundados de alguna civilización remota.



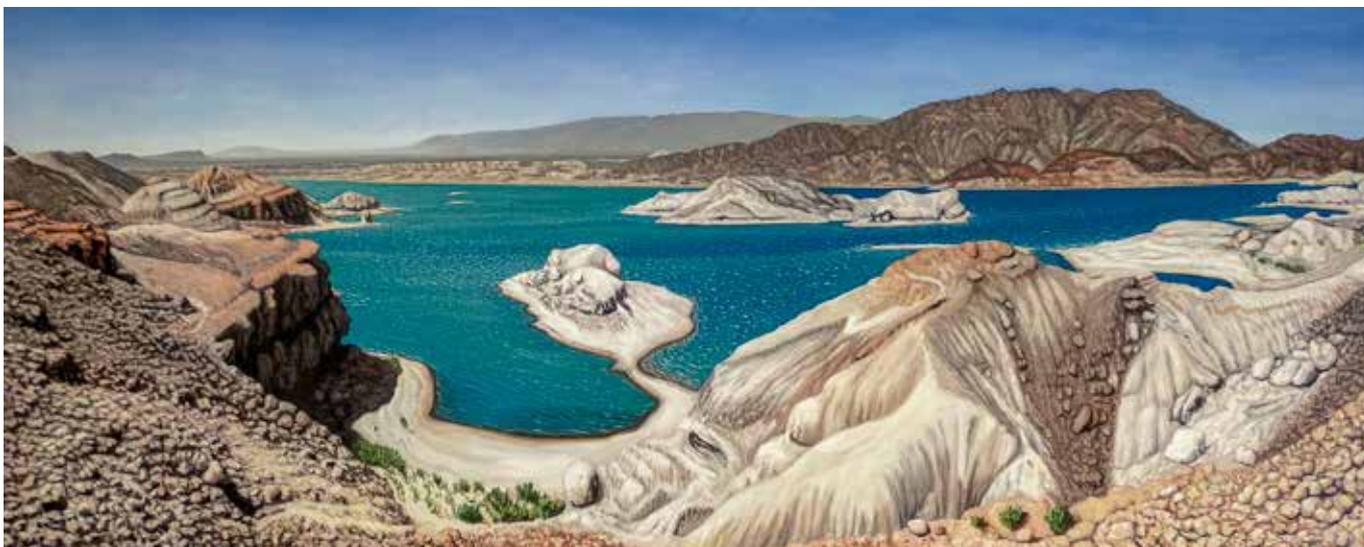
Picnic - 2017 - óleo sobre lienzo - 160 x 175 cm (Arroyo de Córdoba)

Aguas internacionales, Mapa Mundi, nos recuerdan el alcance estilístico y geográfico de Adrián Doura, pintor itinerante. Paradoxalmente *Mapa Mundi*, que nos enfrenta al entrar en la sala, lúdicamente nos brinda una nube y su reflejo que recuerdan la silueta, tan suelta, tan aleatoria, de su país nativo. Una nube parecida se ve también arriba en el centro del último cuadro a pintarse, *Mirador*. Bajo esta nube se abre un abismo que a la vez invierte y remata la lógica del ciclo: por primera vez dirige la mirada desde una altura hacia abajo, hacia un charco interior con trechos terriblemente angostos, el agua más encerrada de toda la serie; por otro lado, la perspectiva vertiginosa y tonificante invita a pensar el mirador en su doble acepción de belvedere y de quien mira bien... al espectador.

David Jacobson
Fragmentos de texto



Mapa Mundi - 2017 - óleo sobre lienzo - 250 x 200 cm (Camino del cura Brochero)



Cuesta del viento - 2016 - óleo sobre lienzo - 100 x 250 cm

Adrián Doura y el punto culminante de cada paisaje

En su taller de París Adrián Doura prepara una exposición para el Museo Caraffa de Córdoba. El procedimiento es el sello del artista y su obra pone en evidencia los desplazamientos que van desde la fotografía a la pintura y el cine. Tres disciplinas coinciden en los bellos paisajes que retratan la desmesurada dimensión de la Argentina. Con el formidable influjo del cine Doura presenta sus grandes pinturas como si fueran pantallas. Luego, las imágenes de los ríos y riachuelos, los campos con cardones, lagos, montañas y cielos, configuran una instalación. La ausencia del hombre en esos espacios vacíos donde reverbera el pasado o se advierte que algo extraño puede acontecer, coloca al espectador como protagonista de la obra. Y sobre estos temas hablamos con él.

Ana Martínez Quijano: ¿En qué año llegó a París y dónde comenzaron sus estudios?

Adrián Doura: En abril de 1982 llegué a Francia y enseguida empecé a trabajar en un taller de modelo vivo. Después estudié en la Escuela de Bellas Artes de París.

A.M.Q.: Son 35 años de separación pero hay algo que evidentemente, ha quedado ligado al pasado y es el paisaje, la desmesura del territorio americano.

A.D: Si. Acá, en Europa, cuando uno viaja, es raro encontrar extensiones sin pueblos, sin ninguna casa, sin presencia humana. Tengo presente mis recuerdos de cuando era chico, cuando cruzábamos la Argentina en auto. Si se llegaba a romper el auto era un desastre. Y hasta peligroso cruzar de noche la Patagonia. Caía una tormenta y ahí te quedabas, esperando que pasara un colectivo.

A.M.Q.: El hombre, la soledad y las fuerzas de la naturaleza están muy

presentes en su obra. Eso ha quedado en su retina y en nada se asemeja al paisaje domesticado de Europa.

A.D.: Si. Por más que los Alpes sean abruptos, siempre hay un pueblo, una ciudad, una construcción, una antena de televisión. Pero hubo un tiempo en el que conocí la tierra, el planeta virgen y sin presencia humana. Fue muy fuerte para mí y lo advertí cuando ya estaba acá, con los años y de a poco.

A.M.Q.: ¿Este recuerdo impulsó el regreso?

A.D.: Si. Ese recuerdo de la naturaleza tan inquietante impulsó el deseo de volver. El deseo de encontrar de vuelta esa sensación de estar perdido en el cosmos. Acá uno siempre se puede perder, pero caminando siempre llego a un pueblo.

A.M.Q.: ¿Las cuestiones que provoca la visión de los espacios sin límites son las que cuentan?

A.D.: Si. El tamaño de los cuadros tiene que ver con una experiencia frente a la obra. Busco la sensación física de prolongar la perspectiva como si se pudiera entrar en el cuadro con el propio cuerpo.

A.M.Q.: ¿Se trata de pintar la dimensión de un territorio al parecer inagotable como el Río de La Plata, “un Río sin orilla opuesta”, según señala Sarmiento?

A.D.: Es tratar de caminar hacia el infinito.

A.M.Q.: ¿Qué papel juega la fotografía en la representación del paisaje?

A.D.: La fotografía para mí es lo que se llama snapshot, es un recuerdo del lugar. La foto en sí no tiene que ser necesariamente buena. Es un documento que ayuda a mi memoria, es un sketch, una acuarela, un bosquejo. Hice acuarelas in situ con la finalidad de obtener bocetos. A decir verdad soy perezoso y prefiero sacar una cantidad de fotos que después me van a conectar con mi recuerdo, el que será otra representación más. En este proceso, entonces, la imagen está presente tres veces.

A.M.Q.: ¿Cómo es esto? Primero está la fotografía que despierta el recuerdo, la segunda imagen es de la memoria. Luego, ¿la imagen de la pintura es resultado de la evaluación de ambas?

A.D.: Precisamente la pintura es una imagen, consecuencia de la ima-

gen mental de la imagen del paisaje real y este concepto nos acerca al procedimiento del collage.

A.M.Q.: ¿Hasta qué punto ese grado de artificio que tienen sus obras y que las vuelve tan atractivas, tiene que ver con el collage? Por ejemplo: ¿puede elegir el río de un paisaje y el cielo de otro? ¿Arma un paisaje en su mente con fragmentos de paisajes de un lugar y de otro?

A.D.: Si. Es cierto que algunos paisajes están organizados así. Pero no todos. Hay otros donde el cielo se corresponde perfectamente con la foto porque las sombras de las nubes se ven de determinada manera y solo las puedo cambiar un poco. Aunque siempre hay algún elemento de otra foto que va a intervenir en un paisaje idealizado. De algún modo perdura la idealización de la obra arquetípica. En determinados paisajes está la idea del arquetipo.

A.M.Q.: ¿Podríamos hablar de la belleza, de un retorno al paisaje y a la experiencia de un encuentro con la naturaleza donde predomina la emoción sobre la razón?

A.D.: Hay una reflexión del ser íntimo con respecto al estar y el ser del individuo dentro del paisaje. Ahí, por contraste, yo me siento hormiga. Vuelvo a recordar la Patagonia, el territorio sin fin de La Pampa, donde uno sigue avanzando. Fuimos en auto con un amigo desde Buenos Aires a Bariloche por la Ruta 3 y tomamos una foto cada 100 kilómetros. Durante 1000 kilómetros el resultado es siempre la misma foto. Esto existe sólo en escasas partes del mundo.

A.M.Q.: Drieu La Rochelle lo llamaba el “vértigo horizontal” y Borges decía que nuestra Pampa no se puede medir visualmente, ópticamente. Según Borges, para percibir el tamaño de esa extensión inabarcable hay que tener en cuenta el tiempo. En su viaje, el tiempo son esos días y días sacando siempre la misma foto... Ahí está la dimensión espacio-temporal, la verdadera.

A.D.: El tiempo es fundamental. Existe una relación entre el tiempo y el tamaño de la obra dada por el recorrido de la mirada. También por la distancia que, hace que cuando uno se acerca a la pintura no pueda verla en su totalidad. Entonces el recorrido visual del cuadro tiene un tiempo, más allá de que la misma pintura se vea con sus propios detalles, los diferentes puntos de fuga y sus planos. Uno puede ver otros tiempos adentro de la misma obra. La pintura se va revelando y la gente



Rio y montañas - 2016 - óleo sobre lienzo - 200 x 300 cm

la descubre cuando más tiempo la mira. Es la característica de un arte contemplativo donde el tiempo hace que la obra también circule en el universo interior de quien la mira.

A.M.Q.: Si. Es la segunda vida del arte. La actitud contemplativa es necesaria para compenetrarse con el paisaje. ¿Recuerda esa figura oscura de Friedrich mirando el horizonte, contemplándolo?

A.D.: Friedrich pone al espectador adentro de la obra, entonces cuando uno mira ese espectador se transforma en un doble espectador. Hay alguien adentro de la obra. Mi pintura se diferencia de la de Friedrich: en mis cuadros uno está sólo. El espectador no tiene compañía.

A.M.Q.: Pienso en la soledad y esa relación de un habitante por kilómetro cuadrado que tendría la Patagonia cuando la cruzaba de chico.

A.D.: Cuando pinto un personaje -los hay en mi período figurativo- el espectador ingresa a un paisaje que posee una narrativa. Al personaje le pasa algo, está en el lugar, te cuenta algo. Cuando no hay nadie no hay relato, el espacio es abstracto.

A.M.Q.: El paisaje deja de ser el contexto de determinada situación. El paisaje aparece como gran protagonista y esto se percibe en su obra.

A.D.: La ambivalencia de esta situación es que al no incluir personajes ni

otros elementos, no tengo la escala real del paisaje, no se si la montaña mide 2000 metros o 500. Esta falta de escala comparativa le agrega a la pintura una abstracción suplementaria, porque falta la escala humana.

A.M.Q.: Es estar en el mundo y no saber cuánto mide el mundo.

A.D.: Exacto.

A.M.Q.: ¿Cómo surge lo artificial en su pintura, lo teatral, de algún modo escenográfico y también cinematográfico? ¿Desde el principio sus paisajes eran así?

A.D.: Cuando retomé el paisaje surgió el tema del encuadre, el ojo lo percibía como una postal, cuando la verdad es que el paisaje nos rodea en 360 grados. El punto de vista de la postal es limitativo, el encuadre es reducido y siempre me faltaba campo alrededor. Así empecé a ver las obras de muchos pintores, como los Nenúfares de Monet que tienen 360 grados y nos envuelven.

A.M.Q.: El origen está en los panoramas. El primero fue una enorme construcción cilíndrica, se montó a fines de 1700 y exponía una tela de 120 metros de largo con un paisaje circular de Londres. Es el origen del arte como espectáculo, el protocine.

A.D.: Si. Pero con imágenes fijas. Analicé el paisaje desde los orígenes hasta la actualidad. Así llegué a ver los *westerns*, el despliegue de las carreras de indios a caballo en esos espacios desmesurados en técnico-lor. La pantalla panorámica confirmó mi percepción sobre la postal que me parecía un detalle de un cuadro más que el cuadro en sí mismo. Ahí comenzó mi obsesión por ampliar la visión del cuadro. ¿Cómo componer en *cinemascope*? Y lo logré alejándome del punto de vista.

A.M.Q.: Benjamin habla de la insaciable retina, de aquello que el ojo no podrá saciarse jamás.

A.D.: Exactamente. Mi tema es encontrar el punto culminante de cada paisaje. Pero en una misma vista y, vuelvo a Monet y sus vistas de la catedral de Rouen, donde demuestra que un mismo modelo en distintos momentos del día produce una sensación diferente. Mi búsqueda apunta a elegir la luz que, en un solo cuadro, abre todas las posibilidades del paisaje. Así la luz del cuadro no responde más a la luz verdadera. Cézanne pintó una luz intemporal que es la luz del color.

A.M.Q.: En la pintura del Barroco la luz sale de adentro de las flores, de



Aconcagua Ojo de agua - 2016 - óleo sobre lienzo - 200 x 300 cm

los duraznos, de los santos.

A.D.: Eso es el claroscuro. Yo busqué lograr el máximo contraste siguiendo una perspectiva a partir de esa idea de amplitud panorámica, en la dilución del color o de la perspectiva atmosférica, aunque no la uso demasiado, la manipulo para que no sea lo correcto. Otra cosa son los contrastes de los planos que van a crear la profundidad de campo.

A.M.Q.: ¿Volvemos entonces al uso del collage?

A.D.: El artista que trata este tema es Jean Dubuffet. El pinta los cuadros, los corta y los vuelve a pegar. Dubuffet dice que el espacio que crea el borde de un recorte de un cuadro sobre un fondo de otro cuadro es más contundente o abrupto y agrega que esa ruptura en la materia lineal de la superficie de la pintura crea un espacio suplementario. Cuando yo compongo suele haber un primer plano rebatido con una perspectiva vista de arriba que actúa como un collage y, por más que esté integrado al resto de la pintura que tiene otra perspectiva, hay rupturas de planos que el ojo no distingue directamente. Pero el espacio está distorsionado. En mi obra suele haber un collage que el ojo percibe más rápido que la mente y así se crea la tridimensionalidad, se genera este *cinemascope* artificial que yo fabrico. Es una cuestión técnica.

A.M.Q.: ¿Es la fórmula para reunir distintos puntos de vista en una sola

obra?

A.D.: Viene de la reflexión sobre la pintura china. El paisaje es para ellos el género supremo donde hay una cuestión crucial que es la nube y su espacio vacío que se llena por falta de objeto. Para ellos la montaña se pinta vista desde abajo, desde arriba y el costado.

A.M.Q.: Es el principio cubista.

A.D.: Pero sin las aristas cubistas, los chinos lo incluyen en la deformación del objeto. Esta estrategia crea la tridimensionalidad. Yo trato de integrarla intuitivamente aunque demanda cálculos matemáticos.

A.M.Q.: Esta propuesta tan personal genera un estilo propio.

A.D.: El estilo se construye con referencias a la propia pintura, nace a partir de la historia del arte.

A.M.Q.: Y de un conocimiento profundo. Ahora, ¿Cuál es la receta y el estilo a lo largo de la producción para manejar la velocidad de su pintura?

A.D.: El manejo está dado por la velocidad de secado y también está la velocidad del trazo. La superficie mojada acentuará el deslizamiento del pincel y la pintura se desliza en una pista de baile. Es una performance donde la imagen ya está interiorizada, un gesto donde la acción y la reflexión son simultáneas, no es un pienso y luego pinto sino que pinto y pienso en un mismo instante.

A.M.Q.: ¿Qué cuestiones particulares encontró en el paisaje cordobés si lo coteja con el de Salta?

A.D.: Por favor no entremos en regionalismos. En el Norte encontré la cordillera, la yunga, los cardones, los paisajes desérticos de la Puna de Atacama y de la Gran Salina. No hay comparación. Córdoba, con las planicies de la tundra seca y los montes con arroyos, tampoco tiene un denominador común. No se puede generalizar los espacios del paisaje porque no tienen fronteras territoriales sino topográficas: pueden ser escarpados o llanos, desérticos, rocosos, con bosques, pueden estar inundados o tener ríos y mares. Las superficies varían y sus accidentes las constituyen más allá de las fronteras administrativas-territoriales.

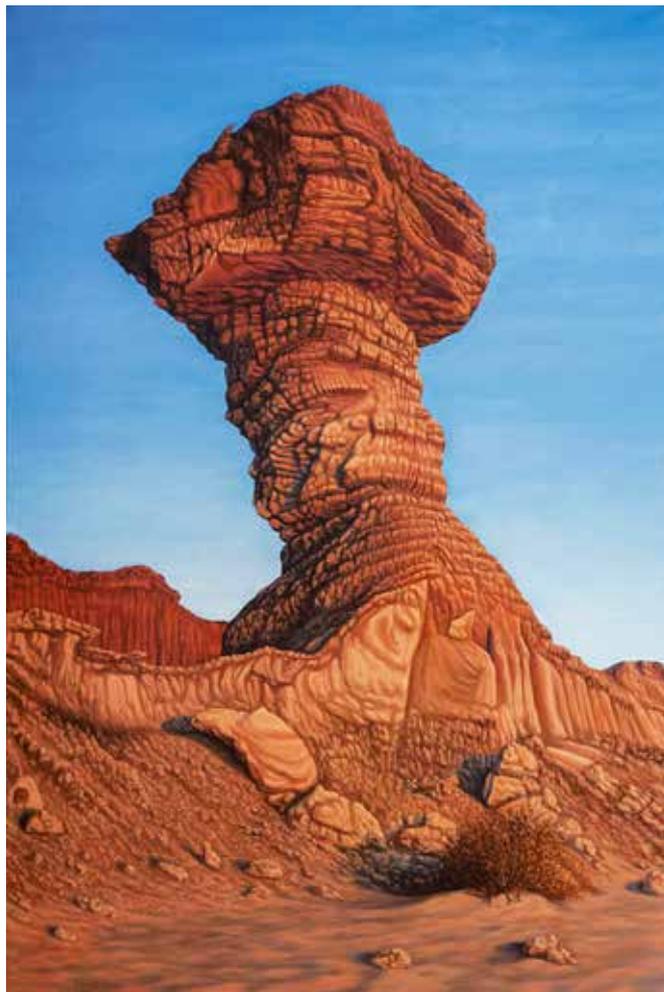
Ana Martínez Quijano, París, 25 de septiembre de 2017

Adrián Doura

Nace en Buenos Aires, Argentina, en 1958. Desde 1982 vive en Francia. Se diploma en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, bajo la dirección de Tony Grand, en 1989. Desde el año 1993 Doura trabaja e investiga sobre el paisaje. Siguiendo la tradición del Realismo Mágico, característica de los años 20, utiliza la pintura al óleo para desarrollar un original suprarrealismo, que activa en el observador la memoria de las emociones promovidas por lo real.

En Marsella expone en 2003 y 2004 en la Galería Athanor y posteriormente, en 2005, participa en la manifestación "Cien Miradas sobre Marsella", Palais des Arts. Con el auspicio de la Municipalidad de Arles realiza la exposición-instalación "Traverser" en la Chapelle Sainte Anne, en 2011. Entre 2012 y 2014 exhibe en las "Jornadas del Patrimonio Europeo" de St. Germain' Auxerrois de Pantin y en 2012 expone en la Maison de l'Amérique Latine de Mónaco. Entre los años 2001 y 2014 expone asiduamente en el espacio Miguel Frías Arte Latinoamericano, Buenos Aires. En 2016, el Fondo Comunal de la Ciudad de Pantin, París, adquiere una de sus pinturas para su colección pública y ese mismo año realiza una muestra individual en el Museo de Bellas Artes de Salta. En 2017, expone en la Galería de la Embajada Argentina en París y participa en la exposición del grupo "Art as Context" en The Patricia & Phillip Frost Museum, Miami. Actualmente vive en Francia y Argentina.

www.adriandoura.com



Hongo - 2007/2016 - óleo sobre lienzo - 194,5 x 130 cm

La mayor distancia entre dos lugares de Franco Verdoia, con curaduría de Lorena Fernández, propone un recorrido experimental por el recuerdo. Las imágenes fotografiadas corresponden a dos lugares antagónicos, según nos relata el propio autor. Por un lado, la casa de sus tías y por otro, el taller mecánico de su padre. Ambos espacios eran frecuentados por Verdoia en su infancia y de ambos rememora distintas situaciones: amenas visitas a la casa de sus tías, tediosas jornadas de limpieza en el taller de su padre. Además de las fotografías, el relato, la puesta narrativa, se potencia con la presencia de objetos, contundentes testigos arqueológicos de la memoria.

Las imágenes hablan mucho, nos dicen infinidad de cosas; el clima amoroso y colorido de la casa de sus tías, el ritmo oscuro y cerrado del taller; los pequeños detalles de una estética doméstica y la furiosa aspereza de las chapas; las estampas florales en telas, pinturas y objetos y la textura agreste de un piso gris. Sin embargo, también, vemos que esos opuestos se juntan y dialogan, que esos lugares disímiles conjuran un todo necesario y viviente. El contraste y la tensión reponen en cada uno de ellos su singularidad y permite explorar la realidad a partir de la diferencia. Así, la exposición fluctúa entre la intimidad emotiva de la infancia, en esa ambigüedad subyacente, y su despliegue como síntoma social y cultural en la adultez.

Su relato, el modo en que logra ficcionar su biografía, recuerda a los maravillosos testimonios de Manuel Puig, un referente de la literatura hispanoamericana y del cine, sus libros “El beso de la mujer araña” o “Boquitas pintadas” son claves para el cine nacional. Puig, como Verdoia, creció en un alejado pueblo del interior, esos lugares donde la lentitud de la siesta impone su propia metafísica. Las telenovelas de la tarde, las fantasías amorosas, los vestidos de las actrices y sus historias, eran espiados por el escritor en compañía de su madre, tías y otras mujeres del barrio. Esas experiencias de pueblo fueron recurrentes en cada obra literaria, como biografía pero esencialmente como ficción, porque al igual que Verdoia derribó, con sus creaciones, la insoportable muralla de la frustración.

La mayor distancia entre dos lugares no es sólo la distancia entre espacios diferentes, es como también lo confirman las propias palabras de Verdoia, la distancia entre lo que uno desea para su vida y lo que la realidad nos entrega. La mayor distancia entre dos lugares ilumina sus versiones lejanas, asumiendo el juego dinámico entre el retorno a la biografía y la superación constante en la obra que como siempre, o casi siempre, logra acortar la distancia entre nuestros deseos y lo real.



Sin título, de la serie “El miedo es un perro que muere”- 2011/2013
Fotografía digital, toma directa, impresión glicée sobre papel de algodón - 73 x 110 cm

La mayor distancia entre dos lugares

La hipótesis curatorial de esta muestra es la siguiente: Franco Verdoia fotografía los elementos que componen su alfabeto visual. Con ese alfabeto el artista luego hará películas, obras de teatro, fotografías, vivirá una vida. Con ese alfabeto, sobre todo, desplegará una sensibilidad.

Los dos trabajos que componen la exhibición (*Cuñadas* y *El miedo es un perro que muere*) podrían pensarse como los polos opuestos y arquetípicos de lo femenino y lo masculino. Con el fin de comprobar nuestra hipótesis, preparamos la sala para evaluar corporalmente esa distancia. Así, decidimos mantener los trabajos separados pero juntos, asignándoles áreas claramente delimitadas. El límite espacial no implica jerarquización o diferencia en lo matérico; las dos series comparten tamaños, papel, marcos. El otro punto sobre el que operamos es la presencia de objetos, personales e industriales, que cumplen una función plástica, aunque también sean *memento mori*. Estos objetos, retrabajados en su arreglo y disposición, vienen a reforzar la idea de que la muestra toda es un repertorio visual, documental, emocional y ficcional.

No hay intento de amalgamar, tampoco de romper, sino de encontrar ese difícil punto medio en el que el artista tiene una vida posible, informada por estímulos opuestos.

En cine, el Director de Arte, responsable de materializar la imagen de la película, suele llevar una “biblia”. Un cuaderno donde aparecen los elementos que ha seleccionado y con los cuales trabajará: pedazos de telas, referencias de colores, de formas, bocetos, anotaciones. Todo convive ahí dentro, todavía separado pero con destino asignado: transformarse en una imagen única. *La mayor distancia entre dos lugares* es como esa biblia desplegada en el espacio. La imagen total está detrás de los ojos de cada espectador.

Lorena Fernández



Sin título, de la serie "El miedo es un perro que muerde"- 2011/2013
Fotografía digital, toma directa, impresión giclée sobre papel de algodón - 90 x 60 cm



Sin título, de la serie “Cuñadas” - 2005/2013
Fotografía digital, toma directa, impresión giclée sobre papel de algodón - 73 x 110 cm



Sin título, de la serie “Cuñadas” - 2005/2013
Fotografía digital, toma directa, impresión giclée sobre papel de algodón - 60 x 90 cm



Sin título, de la serie "Cuñadas" - 2005/2013
Fotografía digital, toma directa, impresión giclée sobre papel de algodón - 110 x 73 cm



Sin título, de la serie "El miedo es un perro que muerde"- 2011/2013
Fotografía digital, toma directa, impresión giclée sobre papel de algodón - 110 x 73 cm



Sin título, de la serie "El miedo es un perro que muere"- 2011/2013
Fotografía digital, toma directa, impresión giclée sobre papel de algodón - 73 x 110 cm



Sin título, de la serie "Cuñadas" - 2005/2013
Fotografía digital, toma directa, impresión giclée sobre papel de algodón - 73 x 110 cm

Franco Verdoia

Nace en Las Varillas, Córdoba, en 1977. Es director de cine, teatro y publicidad. Es dramaturgo y fotógrafo. Se forma como actor con Agustín Alezzo. Estudia dirección de actores y entrenamiento actoral con Augusto Fernandes, y Javier Daulte. Egresó como realizador cinematográfico de la Escuela de Cinematografía de Eliseo Subiela. Se forma como director publicitario con Alfredo Stuart. Asiste a los talleres de fotografía de autor coordinados por Rosana Schojett, Florencia Blanco y Lorena Fernández. Desde 2010, participa de las clínicas a cargo de Adriana Lestido.

Becado por Fundación Carolina para realizar el curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Latinoamericanos (Madrid) por su guión 'Traslasierra', a rodarse en 2018. En 2006, estrena su obra prima 'Chile 672', premiada en festivales nacionales e internacionales. Como dramaturgo y director estrena más de diez obras teatrales y realiza más de cincuenta comerciales para TV. En 2012 escribe y realiza su mediodiámetro "Árnica". En 2015 estrena su segundo largometraje, "La Vida Después" y obtiene entre otros, el Premio a Mejor Film en los festivales internacionales de Bogotá (Colombia) y de Caldera (Chile). En 2015 dirige 13 capítulos para la miniserie 'Si me volviera a enamorar', para contenido de televisión digital. Actualmente se encuentra en Curitiba, dirigiendo la primera temporada de 'Contracapa', una serie de 13 capítulos para la TV pública de Brasil. En 2013, su ensayo fotográfico 'Cuñadas', es editado en formato de libro por la editorial La Luminosa. El mismo año es seleccionado por el Centro de Fotografía de Montevideo para una exhibición individual. En 2012, su serie fotográfica "Clubes", realizada junto a Inés Tanoira, integra la muestra 'Esquizofrenia Tropical', PHotoEspaña, Madrid. Fue seleccionado en dos oportunidades para el programa de visionados de portfolios Transatlántica de PHotoEspaña.



Las Varillas
La Muni es tuya!



Dirección de Cultura
Municipalidad de Las Varillas

La obra de David Rivolta aparece como un hallazgo errático y de exótica belleza en nuestra contemporaneidad. Sin embargo esto no es más que un efecto de visibilidad, pues en su contexto, la ciudad de Unquillo, David Rivolta y su familia tuvieron una importante participación en la comunidad. Don Eugenio Rivolta, padre de David, se afincó en Unquillo en 1927, luego de formarse en Buenos Aires con el pintor y decorador italiano Atilio Torchio. Ya en la villa serrana, y alejado de los circuitos comerciales del arte, desarrolló una pintura paisajista de influencia impresionista. Además consiguió generar un centro de formación en su propia casa, con espacios de exhibición y un atelier en el cual, junto a su esposa María Dieguez, y sus hijos David y Marta, impartieron cursos de pintura, escultura, literatura y cerámica. En 1956 David, comenzó a adquirir obras de arte, piezas arqueológicas y objetos de decoración producidos industrialmente con la intención de convertir la casa en un museo. El constante ejercicio clasificatorio de su mente, emerge reiterativo en las imágenes que pintaba o esculpía, generando grandes series temáticas que exceden la muestra que aquí nos proponemos. Sin embargo, vale señalar su afán de conocimiento totalizador y enciclopedista, reflejado en una biblioteca rica en libros de divulgación científica, literatura fantástica, ciencia ficción, historia del arte de civilizaciones antiguas; en la colección de objetos que adquirió en sus viajes (pequeñas estatuillas del buda, geishas, réplicas de obras clásicas del arte europeo, imaginería religiosa y artesanías prehispánicas) y una colección de piedras que donó al Museo de la Casa de Encuentro de los Pueblos Originarios Tinku Wasi Ruka Xawwm, de Unquillo. La selección de obras que aquí se exhibe, pone énfasis en esculturas, cuya factura de materiales diversos y combinados de manera experimental ha tenido como punto favorable una resolución que privilegia el detalle, en desmedro de la perdurabilidad, debiendo ser restauradas recientemente. En ellas David desarrolló con afán naturalista y temática obsesiva, la belleza del cuerpo masculino. Son piezas de pequeño y mediano formato, esculpidas en yeso, madera, o modeladas en arcilla. La policromía elaborada con paciencia, logra una encarnadura que no desecha detalles como la vellosidad o las variaciones tonales de la piel, dando cuenta de una observación más proclive a la descripción que al idealismo clásico, del que, sin embargo abreva en algunas de las obras. En ocasiones la temática pareciera gravitar en torno a representaciones de tipo costumbrista, aunque permanece la descripción sensual del cuerpo. Algunas de sus pinturas de pequeño formato -acuarelas y óleos- insinúan también un erotismo cargado de intimidad. Combinan una factura académica naturalista con cierta reminiscencia de la imaginería religiosa, especialmente en algunas expresiones faciales y corporales, convirtiéndolas en piezas eclécticas, y acaso cargadas de una estética kitsch. La obra de Rivolta roza constantemente los límites entre la representación verosímil y lo caricaturesco, lo académico y el autodidactismo, lo fantástico y lo científicista.

Aunque es tentador establecer relaciones de tipo estilístico con obras de escultores contemporáneos como Pablo Suárez (Buenos Aires, 1937- Buenos Aires, 2006), es necesario señalar que estas filiaciones son forzosas. Las obras de David Rivolta exigen el ejercicio de mirarlas primero, a la luz de su propio contexto de producción: una villa serrana, conocida como “ciudad de artistas”.



Sin título - Modelado en barro crudo - 33 x 12 x 14 cm

Habiendo nacido en una familia signada por el arte, David abrazó una cantidad de disciplinas. Pintor, escultor, diseñador de vestuarios, escenografías, maquetas.

Viajero incansable... Resultado de sus viajes guardaba objetos y piezas artísticas de distintas culturas.

Su biblioteca cuenta con libros de arte primitivo, clásico, contemporáneo. Libros de esoterismo, mucho material sobre Egipto y distintas enciclopedias en boga en los años 60.

Esa diversidad de enfoques e intereses dimensionan su curiosidad, una sensibilidad abierta a los horizontes de su época. Las cuestiones plasmadas en el corpus de su obra artística dan cuenta de la complejidad y profundidad; su espíritu abierto a problemáticas antropológicas, estéticas, biológicas, espirituales... las cuestiones del yo como ser en el mundo, en su sociedad, en el tiempo, se reconocen en distintos autorretratos, en pinturas y esculturas, que reflejan registros de su edad y roles sociales.

El encuentro en Unquillo de la familia Rivolta con Guido Buffo, en la época que éste realiza la obra cumbre de su vida "la cripta capilla familiar" donde pinta los murales con la técnica renacentista del fresco, son un elemento que dejará claros caminos en distintas series de David.

El origen cósmico de Buffo, lo motiva a crear una serie de pinturas de diferentes formatos, las nebulosas oníricas donde se gesta la vida de los distintos elementos. Ese puente entre religión, arte y ciencia crece y se resignifica.

Otras series describen y nos dan cuenta del hombre de las cavernas; distintas maquetas y excavaciones arqueológicas acompañan este periodo que David con un sentido de legado donó al pueblo de Unquillo.

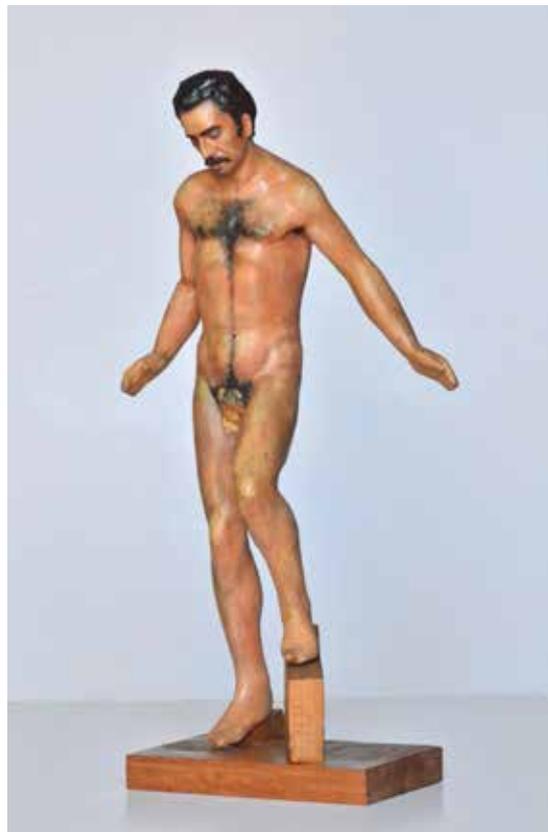
Jorge René Fabrissin



Sin título - Modelado en barro crudo - 44 x 16 x 16 cm



Sin título - Mixta, moldeado en terracota y yeso - 36 x 12,5 x 9,5 cm



Sin título - Mixta, moldes y yeso directo - 42 x 20 x 11,3 cm



Sin título - Yeso molde, policromado al óleo - 18,3 x 13 x 12,5 cm



Sin título - Yeso policromado - 29 x 11 x 8 cm



Sin título - Talla en madera (cedro) - 35,3 x 8 x 4 cm



Sin título - Mixta, moldes y yeso directo - 42 x 20 x 11,3 cm

David Rivolta

Nace en Córdoba el 21 de octubre de 1938. Recibe las primeras lecciones del pintor Eugenio Rivolta, su padre y toma cursos de dibujo y pintura en la Escuela de Artes Rentzell de Olivos en Buenos Aires donde obtiene el diploma de Profesor. La corriente académica realista del paisaje y los desnudos anatómicos lo seducen en principio y a los 20 años de edad comienza a esculpir. Su principal preocupación volcada al arte ha sido el ser humano, representándolo como primitivo y contemporáneo, escudriñando con espíritu indagador sus esencias y modalidades. Dedicó buena parte de su vida a la enseñanza como profesor exclusivo de Dibujo y Pintura en las Academias Phillips. Su actividad artística se nutre de intereses como historia del arte, arqueología, mineralogía y astronomía, guiado por Guido Buffo (Italia, 1885-Unquillo, 1960). Realiza viajes de investigación por países de América, y lo impacta fuertemente la cultura que encuentra en la Isla de Pascua. Fallece el 7 de agosto de 1995, a los 57 años de edad. Su obra, la de su padre y hermana Marta Rivolta es conocida en Unquillo, especialmente por formas en que esta familia se inserta en aquella comunidad. La casa familiar no fue sólo una academia en la localidad, sino también una suerte de galería abierta al público y desde 2010, luego del fallecimiento de Marta Rivolta, forma parte del patrimonio Municipal de Unquillo, como Casa Museo Rivolta.

Rfte: 50 años de arte en Córdoba de Ángel T. Lo Cellso y Catálogo "Rivolta". Muestra realizada en la Casa Museo Rivolta, en Unquillo. Sin fecha.



Fotografía: Victoria Bertora - "Vikaria"

CASA MUSEO
Y CENTRO
CULTURAL



CASA DE LA
Cultura



MUNICIPALIDAD DE UNQUILLO
DIRECCIÓN DE CULTURA Y EDUCACIÓN

Congreso de Tucumán. 200 años de Arte Argentino

Diálogos entre las obras de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes y de artistas contemporáneos

“Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”
Benedict Anderson

Esta muestra es una ambiciosa propuesta del MNBA que con espíritu federalista, persigue el objetivo de enlazar aspectos disímiles que hacen a nuestra historia e identidad nacional. Sin pretender un resultado homogeneizador de las diferencias coexistentes en dicho territorio, la muestra hace gravitar las obras en torno a cuatro núcleos temáticos que interrogan sobre el sentido del arte, la política, el territorio y la(s) subjetividad(es): Los cambios sociales, Paisaje y territorio, Visiones sobre la subjetividad, Vanguardia y abstracción. Cada uno, cuya selección de obras es acompañada por textos de voces muy autorizadas, se presenta como un conjunto de imágenes que convergen de diverso modo: un interrogante que a través de nuestra corta historia como nación, ha ido encontrando respuestas divergentes. Viviana Usubiaga en “Miradas y límites sobre nuestra naturaleza”, realiza un *racconto* de los modos en que las obras han visibilizado territorios imaginados e influenciado en la construcción colectiva de idearios y realidades concretas. Ana Claudia García, en “Horizontes de expectativa / Reinscripción de la mirada”, analiza el retrato como género pictórico que permite no sólo representar al retratado, al comitente y al pintor, sino también, a ciertas cualidades morales, señas de clase y rasgos simbólicos de los sujetos insertos en un ambiente. Señala además, el sentido dialéctico de cada obra en el montaje de una exhibición, y propone una interpretación de la misma, como arena de lucha por las filiaciones que hacen posible que los sujetos nos constituamos como tales. “Emancipación y resistencia en el campo del arte”, de Nancy Rojas y Pablo Montini, recorre brevemente los modos en que los artistas han vinculado arte y política: desde el monumentalismo del centenario, pasando por la crítica social en la representación, hasta obras que precisan una lectura no tradicional, puesto que introducen el discurso político en la materialidad misma, emancipando, si se quiere, al espectador de sentidos ya digeridos, ubicando a los artistas como activistas. Por último, Carina Cagnolo, en “Otra existencia: lo abstracto”, analiza el binomio vanguardia-abstracción, su derrotero en el arte nacional, puesto en relación con otros centros del mundo, historizando las poéticas abstractas y cuestionando las interpretaciones reductivas, que han imaginando centros desde los cuales se irradia influencia, donde las novedades parecieran llegar degradadas a la periferia; y abre el interrogante acerca de la posibilidad emancipadora del arte actual más avanzado, dado por su condición autorreflexiva.

MUTACIONES, RUPTURAS Y CONTINUIDADES

EN 200 AÑOS DE ARTE ARGENTINO

ANDRÉS DUPRAT y JORGE GUTIÉRREZ

CURADORES DE LA EXPOSICIÓN

Esta exposición propone una serie de itinerarios visuales que recorren dos siglos de arte argentino por medio de un conjunto de piezas pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y una selección de obras de artistas contemporáneos.

Pensada como un homenaje a la Independencia argentina, que en un largo derrotero fue buscando definir sus ejes fundamentales —soberanía política, unidad territorial, libertad ciudadana y armonía social—, es a la vez una interrogación sobre el futuro de cada una de esas claves, que, leídas con los lenguajes que la experiencia artística bicentenaria propone, anuncian derivas impensadas.

El Congreso de Tucumán de 1816 coronó el proceso abierto por la Revolución de Mayo y la Asamblea del Año xiii, no sin padecer los dramas de la guerra por la emancipación de la Corona española y las tensiones internas que aquejaban a la región; pese a lo cual formuló una idea de nación plural y soberana, que aun en sus ausencias y exclusiones (la Banda Oriental de José Gervasio Artigas, el Paraguay de José Gaspar Rodríguez de Francia, las provincias de los caudillos federales, que resistían las configuraciones estatales en ciernes) sentó las bases para que, declarando la independencia política y jurídica, se comenzara a crear una nueva nación. Aunque solo cuatro décadas más tarde se vería sancionada una Constitución, el 9 de julio de 1816 quedó inscripto como el conato libertador que dio estatuto autárquico a la Argentina en el concierto de las naciones.

Esta exposición emula el concepto esencial de un congreso, en cuanto a su heterogeneidad y pluralismo de estilos, poéticas, medios, materialidades: constituye una suma de voces, de diálogos visuales en discusión y construcción permanente, que permiten pensar e interrogar nuestra identidad como nación. Para eso hemos seleccionado un corpus diverso de obras de artistas relevantes del arte argentino que integran el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, y lo hemos puesto en diálogo entre sí y con una selección de producciones de artistas contemporáneos.

Sin pretender dar cuenta del universo plástico de dos siglos -hecho vano y acaso imposible-, la muestra tiende a proponer preguntas en torno al sentido del arte, la política, el territorio y la subjetividad argentina. De modo que se buscó construir sutiles líneas que conecten producciones diversas tanto en su formato como en su génesis y contexto, zonas de contacto y puntos de fuga que articulen la serie visual en cotejo con la serie histórica.

Encontraremos, sin duda, notorias ausencias, dificultosos acuerdos y amables desacuerdos. Conscientes de ello, y con el propósito de dar visibilidad a un conjunto heterogéneo pero elocuente y pleno de significados y asociaciones posibles -múltiples hipótesis, combinaciones y relaciones, dentro y fuera de los cánones historicistas-, hemos postulado cuatro núcleos para ensayar la propuesta:

1. PAISAJE Y TERRITORIO

El territorio es paisaje intervenido. La geografía dispone el espacio ecológico en el cual hombres y mujeres tejen sus vicisitudes históricas. Naturaleza urbanizada, las ciudades modulan los hábitos sociales, formateando el habitar con una trama de piedra o cemento, organizando sus espacios y actividades, en los que el sujeto es desprovisto de singularidad. Asimismo, el paisaje rural, de larga suerte literaria y pictórica, alude a una Argentina profunda, en la que la conexión del hombre con el entorno da sentido a su existencia.

2. VISIONES SOBRE LA SUBJETIVIDAD

El sujeto es la primera capa de sentido de la historia. Su constitución en la travesía histórica se inviste de dimensiones que atañen en forma directa a su visibilidad. El retrato fue consolidando la deriva visual de cada época. Su permanente actualización por parte de las artes plásticas reabre la pregunta por nuestro ser individual, como ciudadanos, como personas, pero también como entidades no escindidas de un todo mayor, llámese familia, masa, nación o humanidad.

3. LOS CAMBIOS SOCIALES

Es en el espacio público donde se dimensiona la emancipación en forma explícita. El devenir de las acciones políticas y los fundamentos sociales que constituyen una nación son interrogados por medio de obras en las que la inequidad, la protesta, la insurgencia, la memoria de actos resistentes o desesperados se vuelven potencia crítica que sesga, alumbrando, el drama argentino.

4. VANGUARDIA Y ABSTRACCIÓN

Uno de los ejes críticos del discurso visual ha sido la constitución de vanguardias que hacen de la abstracción su piedra de toque. Emancipadas de la representación, las vanguardias de vocación abstracta han sido apertura a futuros posibles o utópicos.

Estos cuatro ejes constituyen preocupaciones constantes en la historia del arte y, desde puntos de vista diversos, facultan abordajes de la saga emancipatoria tanto nacional como universal. Las ideas de emancipación y libertad traman aquellos núcleos a los que ponen en tensión mediante rupturas, mutaciones, continuidades y, sobre todo, un registro estético heteróclito, fruto de la inconmensurable experiencia artística nacional.

Hay sujetos, hay polis, hay paisaje, hay formas libres. Hay, en suma, nación. Pues la historia procede seleccionando sus napas, superponiéndolas, haciendo dialogar el presente con el pasado, disponiendo nuevas configuraciones de sentido en las que

la dimensión visual nunca es aleatoria ni menor. La colección del Museo Nacional de Bellas Artes es una de las memorias artísticas del país; su acervo, en discusión con las producciones contemporáneas, es una de las claves del devenir emancipatorio futuro, en tanto permite repensar continuamente la historia.

Esta forma de organización no cronológica y que incluye, en un mismo nivel, las distintas disciplinas de las artes visuales -la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo, la fotografía, y lenguajes más recientes como las instalaciones, los objetos y el videoarte- intenta capturar el rastro que la historia ofrece para constituir su sentido. Hay, así, temporalidades cruzadas, vínculos inéditos entre registros heterogéneos y géneros que, colocados en un mismo espacio, alumbran en su diferencia ciertas dimensiones imperceptibles del acontecer histórico.

Una disposición heterodoxa, que aparenta un anacronismo deliberado, permite inscribir las obras de los artistas contemporáneos de las diferentes provincias argentinas en algunas de las más importantes tradiciones plásticas de nuestro país y compartir preocupaciones con los grandes maestros, cuyo legado constituye acaso un antecedente, una inspiración o bien una plataforma de desarrollo e investigación.

Hemos elegido un artista por provincia para reforzar la amplitud de estéticas convocadas, aun teniendo conciencia del ocasional nomadismo, del dinamismo y la fluidez propiciados por la globalización, que mixtura vidas y miradas, descalabrando toda clasificación. Surge así la idea de que, al mismo tiempo que habitamos los lugares, los acogemos en nuestro cuerpo, en nuestra dimensión espiritual privada, y los cargamos para siempre como una impronta personal. En ese sentido, hemos incluido también a un artista de Bolivia, remedando el espíritu sanmartiniano y el sueño bolivariano que animaron el Congreso de 1816, dado que las provincias de Mizque, Chichas y Charcas (hoy pertenecientes a Bolivia) enviaron representantes.

Reforzando el espíritu plural de la exposición, hemos convocado

a especialistas y referentes de las artes visuales de diferentes ciudades argentinas para que aporten sus visiones y reflexiones acerca del Bicentenario a propósito de los núcleos de la exposición.

Por último, queremos remarcar el carácter federal de la iniciativa, no solo por el origen de las obras que la integran, sino también por el hecho de que, luego de exhibirse en el Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro" de Tucumán, itinerará durante dos años por otras seis provincias: así, se presentará en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario, el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires-MAR de Mar del Plata, el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, el Museo de Bellas Artes de Salta, el Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson" de San Juan y el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" de Córdoba.

Con esta exposición itinerante se activa también una de las acciones fundamentales del Museo Nacional de Bellas Artes, que es poner en circulación parte de su valioso acervo, para otorgarle mayor visibilidad, ampliar su público y descentralizar las políticas públicas en el campo de las artes visuales.

Andrés Duprat es arquitecto, escritor cinematográfico y curador de arte.

Actualmente es Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

Entre 2005 y 2015, se desempeñó como Director de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de la Nación. Entre 2002 y 2004 dirigió el Centro de Arte de la Fundación Telefónica en Buenos Aires. Desde su fundación en 1995 y hasta 2002 fue Director del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y entre 1991 y 2002 fue Director del Museo de Bellas Artes de esa ciudad.

Como curador de arte, realizó más de un centenar de exposiciones en museos y centros de arte de Argentina, Chile, Uruguay, Perú, México, Cuba, Estados Unidos, Francia y Rusia, entre otros países.

Jorge Gutiérrez es artista, docente, director de teatro y curador de arte.

En la actualidad, dirige la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

Entre 2001 y 2009, fue Director del Centro de Arte Contemporáneo La Baulera de Tucumán.

Como artista, realizó numerosas exposiciones y participó en residencias en Argentina y el exterior.

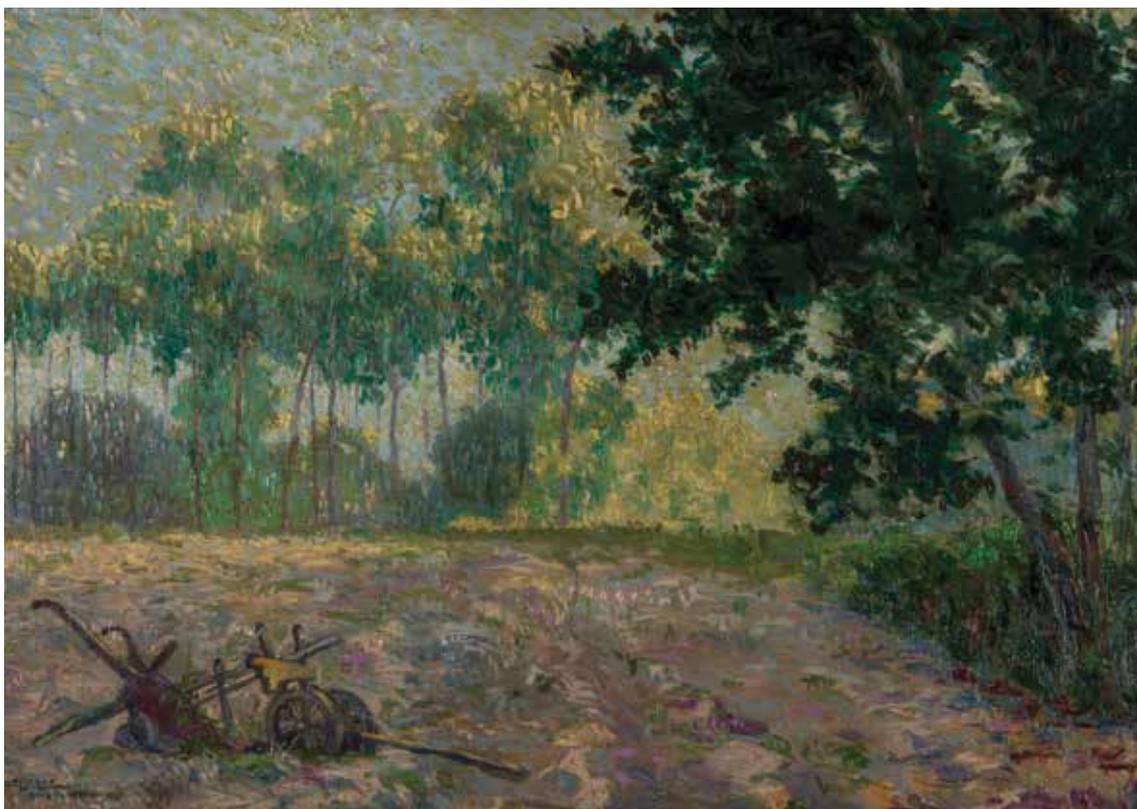
Como curador, levó a cabo diversos programas nacionales y exposiciones como Interfaces, Pertenencia y Museo abierto.

Artistas de la Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Martín Malharro / Pío Collivadino / Fernando Fader / Antonio Berni / Alejandro Xul Solar / Grete Stern / Horacio Coppola / Annemarie Heinrich / Antonio Seguí
Luis Felipe Noé / Eduardo Stupía / Guillermo Kuitca / Alberto Goldenstein

Artistas contemporáneos

Romina Baigorria (San Luis) / Matías Duville (Buenos Aires) / Gustavo Groh (Tierra del Fuego) / Mauro Koliva (Misiones) / Claudia Martínez (Catamarca)
Adriana Miranda (San Juan) / Guido Yannitto (Salta)



Martín Malharro - *El arado*, 1901 - Óleo sobre tela, 27,3 x 41 cm
Adquisición Museo Nacional de Bellas Artes, antes de 1906 - Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Antonio Berni - *Boceto de composición*, 1942 - Acuarela sobre papel, 26 x 29,5 cm
Adquisición Museo Nacional de Bellas Artes, 1942 - Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Matías Duvilla - *Sin título*, 2015 - Carbonilla sobre papel, 40 x 60 cm



Gustavo Groh - *Pre-visiones*, 2010 - Ocho fotografías, 35 x 50 cm cada una

Artistas de la Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Prilidiano Pueyrredón / Emilia Bertolé / Cesáreo Bernaldo de Quirós / Lino Enea Spilimbergo / Ramón Gómez Cornet / Grete Stern / Juan Carlos Castagnino
Carlos Alonso / Rómulo Macció / Marta Minujín / Liliana Maresca-Marcos López / Adriana Lestido / Marcia Schwartz / Alejandro Kuropatwa / Cristina Schiavi

Artistas contemporáneos

Marcelo Abud (Jujuy) / Viviana Blanco (Río Negro) / Rodrigo Etem (Mendoza) / Lucas Mercado (Entre Ríos) / Rosalba Mirabella (Tucumán)
Maia Navas (Corrientes)



Ramón Gómez Cornet - *La Urpila*, 1946 - Óleo sobre tela, 130 x 89 cm

Adquisición Gran Premio xxxvi Salón Nacional de Artes Plásticas, 1946-1947 - Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Lino Enea Spilimbergo - *Figura o Retrato de Muchacho*, 1942 - Óleo sobre tela, 113 x 76 cm
Adquisición Primer Premio xxxii Salón Nacional de Artes Plásticas, 1942 - Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Rodrigo Etem - *Sin título, de la serie Ser cosa*, 2012 - Fotografía digital, 90 x 127 cm



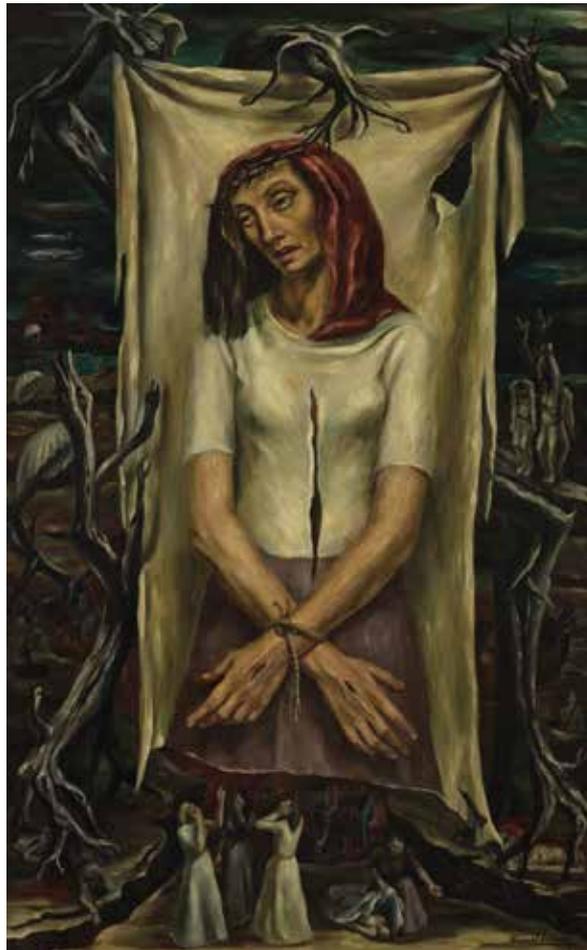
Viviana Blanco - *Crecida nocturna*, 2015 - Carbonilla sobre papel, 132 x 165 cm

Artistas de la Colección Museo Nacional de Bellas Artes

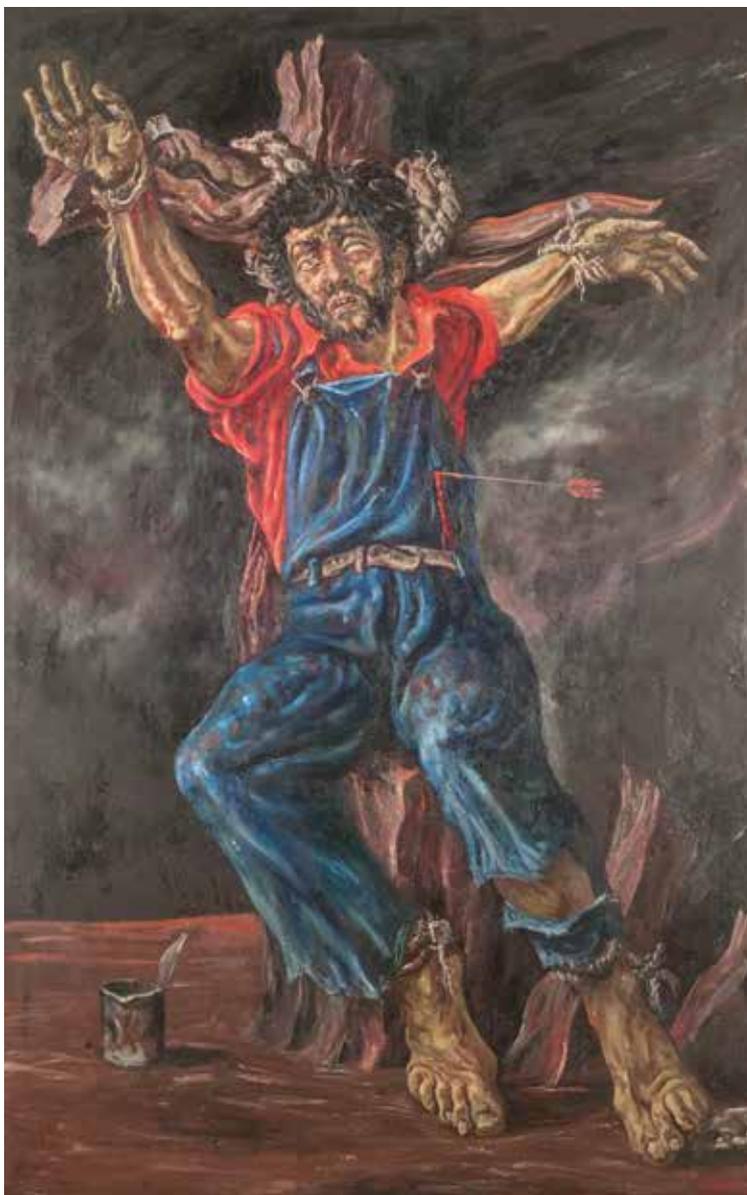
Cándido López / Pío Collivadino / Raquel Forner / Antonio Berni / Juan Carlos Castagnino / Juan Carlos Romero / Sara Facio / Norberto Gómez
 Juan Carlos Distéfano / León Ferrari / Graciela Sacco / Jorge Macchi

Artistas contemporáneos

José Ballivián (La Paz, Bolivia) / Sebastián Díaz Morales (Chubut) / Leticia El Halli Obeid (Córdoba) / Tomás Espina (Ciudad de Buenos Aires)
 Diego Figueroa (Chaco) / Walter Tura (Formosa)



Raquel Forner - *Retablo del dolor*, 1942 - Óleo sobre tela, 153,5 x 97 cm
 Depósito Dirección General de Cultura, 1953 - Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Antonio Berni - *El obrero encadenado (San Sebastián)* 1948-1980 - Óleo sobre tela, 245 x 145 cm
Donación Elena Ana Margarita Berni, 2012 - Colección Museo Nacional de Bellas Artes



José Ballivián - *Chola Nike*, 2015
Feltro, hilo rojo (bordado), medidas variables (sombrero talla 2 y 3)



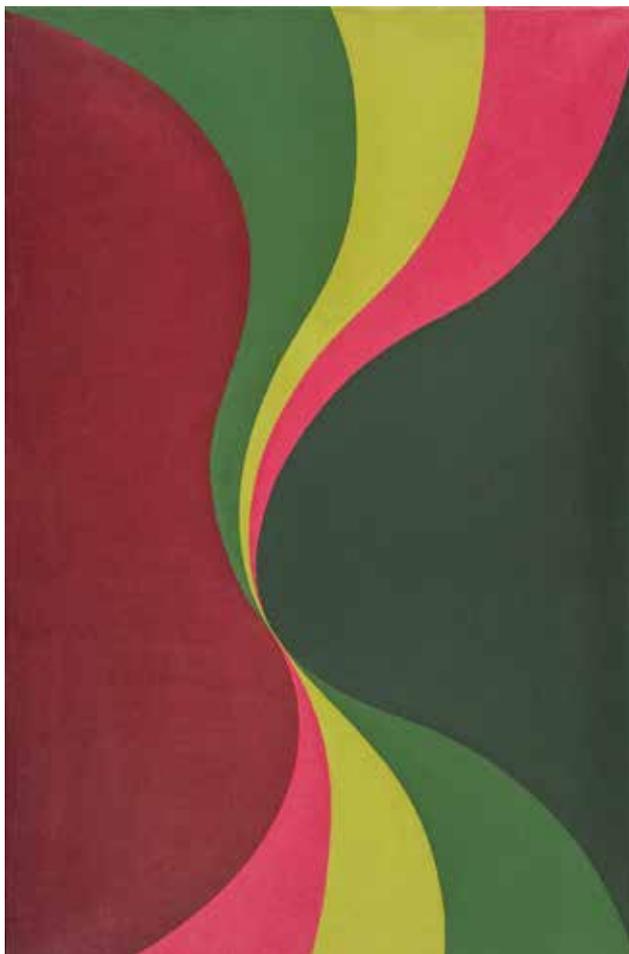
Walter Tura - *Sin título*, de la serie *Rincón bomba*, 2016
Fotografía digital, 86 x 130 cm

Artistas de la Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Emilio Pettoruti / María Martorell / Enio Iommi / Alfredo Hlito / Alejandro Punte / Tomás Maldonado / César Paternosto / León Ferrari / Jorge Gumier Maier
Graciela Hasper / Pablo Siquier

Artistas contemporáneos

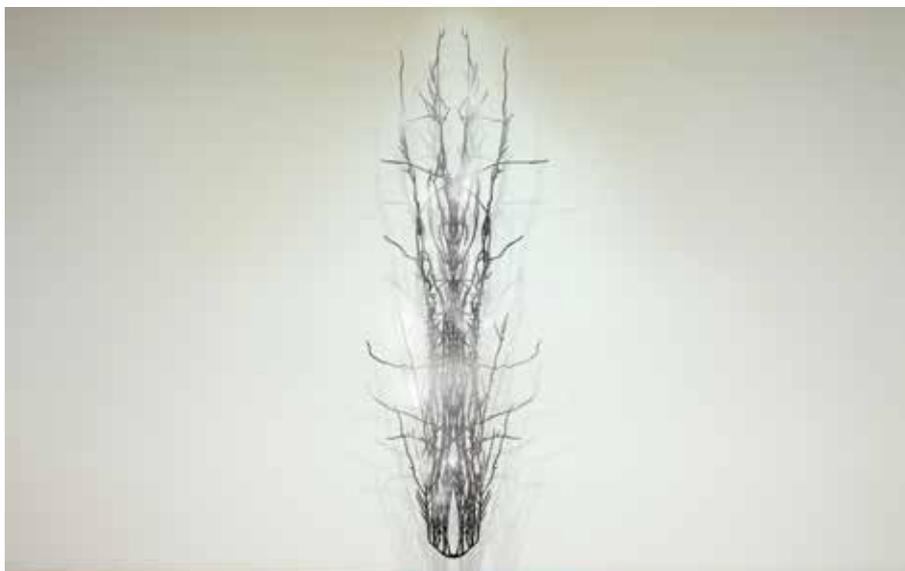
Fabiana Imola (Santa Fe) / Ezequiel Montero Swinnen (La Pampa) / Ariel Mora (Neuquén) / Cecilia Teruel (Santiago del Estero) / Elías Tobares (La Rioja)
Patricia Viel (Santa Cruz)



María Martorell - *Ondulante*, 1968 - Óleo sobre tela, 125 x 89 cm
Donación María Martorell, 1982 - Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Emilio Pettoruti - *Farfalla*, 1961 - Óleo sobre tela, 161,5 x 114 cm
Donación Emilio Pettoruti, 1962 - Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Fabiana Imola - *Sin título*, 2013
Acero inoxidable (AISI430) espejado de 3 mm con corte láser, pulido y soldado, 180 x 91 cm



Patricia Viel - *Latitud sur (100 años de Resistencia)*, 2015 - Pintura sobre papel, 100 x 200 cm

La obra de Camilo Guinot se despliega a través de un dispositivo de video, la proyección funciona como una prótesis emancipadora del cuerpo, que ofrece nuevos sentidos a la mirada. Sus registros no son sólo capturas de una realidad delimitada, de un afuera objetivo, son principalmente muestras de todo aquello que la mirada realiza con su intervención en el mundo. Mirar, entonces, es una acción concreta, una manera de modificar y crear nuestro alrededor; como pensaba Duchamp el ojo es esa prótesis híbrida donde lo natural y lo cultural se conjugan, más allá de la mirada es imposible distinguir la pureza de un extracto u otro.

En esta ocasión, en uno de los videos expuestos, “S/t”, Guinot investiga la relación entre paisaje y arquitectura evocando las coordenadas del *land art* y en el otro, “Paisaje y civilización #5”, observa los vínculos entre la naturaleza y lo humano, en el despojado horizonte de la Antártida. Las operaciones conceptuales ponen en evidencia el artificio pero también conducen a la posibilidad creativa de lo que hay, como un llamado a la observación y la experiencia de lo real.

Área de Investigación Museo Caraffa



Civilización y paisaje #5 - 2014
Video, 2'57" - Serie de 5 - Edición Jeisson Castro



Sin título - 2010
Video monocanal, 4'07" - Serie de 5
Colección Museo Caraffa



MEC | Av. Poeta Lugones 411, Córdoba, Argentina
Tel. (54-351) 434-3348/49 - www.museocaraffa.org.ar

Staff

Director
Jorge Torres

Coordinador General
Juan Longhini

Asistente de Dirección
Héctor Chalub

Jefe de División Artístico-Técnico
Julia Romano

Jefe de Sección Intendencia
Carlos Plutman

Jefe de Sección Montaje
Santiago Díaz Gavier

Secretaría
Elisa Bernardi
Sandra Verde Paz

Producción
Claudia Aguilera
Cecilia Jausoro

Administración y RRHH
Marcos Bruno
Marco Escudero Anselma
Juan José García
Ana María Oyola
Melina Thomas

Colección
Marta Fuentes
Daniela Di Paoli
Romina Otero
Julieta Plutman
Erica Naito

Investigación
Mariana Robles
Florencia Ferreyra

Educación
Cynthia Borgogno
Natalia Belén Ferreyra
Candela Mathieu
Jessica Scariot

Comunicación
Cecilia Ferix

Montaje
Eric Von Eberan
Leonardo Mazán
Sergio Córdoba
Fernando Paredez
Belén Rivero Ríos

Diseño Gráfico
Pilar Errecart Allende

Intendencia
Daniel Galván
Martín Romero Yune
Mauro Baudraco
Claudio Arcas
Nicolás Ávila
Hugo Posadas

Librería
Miriam Tolosa
Juana Martínez
Karina Prieto
Laura Manitta

Biblioteca
Susana Luna

Recepción
Fernando Almada
Sandra Corallo
Natalia Farias
Emanuel Lescano
Blanca Griguol
Flavia Rivadero
Yolanda Arias
Ada López

Pañol
Vanina Ceballes

