



PINTURA POST POST

PINTURA POST POST



FUNDACION
OSDE

FUNDACION
OSDE

**FUNDACIÓN OSDE
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN**

PRESIDENTE
Tomás Sánchez de Bustamante

SECRETARIO
Omar Bagnoli

PROSECRETARIO
Héctor Pérez

TESORERO
Carlos Fernández

PROTESORERO
Aldo Dalchiele

VOCALES
Víctor Hugo Cipolla
Alejandro Condomi Alcorta
Horacio Dillon
Luis Fontana
Julio Olmedo
Jorge Saumell
Ciro Scotti

**ESPACIO DE ARTE
FUNDACIÓN OSDE**

COORDINACIÓN DE ARTE
María Teresa Constantín

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN
Betina Carbonari

PRODUCCIÓN
Micaela Bianco
Carolina Cuervo
Javier González
Tatiana Kohan
Nadina Maggi
Susana Nieto
Gabriela Vicente Irrazábal

**EXPOSICIÓN
Y CATÁLOGO**

**CURADURÍA Y
DISEÑO DE MONTAJE**
Cristina Schiavi

TEXTOS
Cristina Schiavi
Jorge Zuzulich

ASISTENCIA
Gabriela Vicente Irrazábal

EDICIÓN DE CATÁLOGO
Betina Carbonari

DISEÑO GRÁFICO
Gerencia de Relaciones
Institucionales:
Alejandro Olivera
Oscar Rodríguez

MONTAJE
Horacio Vega

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Juan Astica: pág. 25
Gustavo Barugel: págs. 4, 8, 10-11, 14,
18, 22-23, 26, 28, 30, 31, 33, 37, 44,
45, 46-47, 48, 49, 50-51, 52-53, 54-55,
56, 57, 58-59, 60-61, 62 y 68.
Carlos Bissolino: pág. 35
Estudio Ledesma Hueyo: págs. 42-43
Estudio Roth: pág. 36
Milí Méndez: págs. 6-7 y 34
Patricio Vidal: págs. 40-41

AGRADECIMIENTOS

La Fundación OSDE y la curadora agradecen a los artistas participantes que han hecho posible esta muestra, como así también la generosa colaboración de Mara Facchin, Cecilia Ivanchevich, Gustavo Marrone, Guillermina Mongan, Paula y Gaspar Noé, Tamara Stuby, Santiago Villanueva y Seurat Atriles.

PINTURA POST POST



ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE

Suipacha 658 1° - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel / Fax: (54-11) 4328-3287/6558/3228
espaciodeartefundacion@osde.com.ar
www.artefundacionosde.com.ar

Fundación OSDE
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Febrero 2015

Todos los derechos reservados
© Fundación OSDE, 2015
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier medio de forma total o parcial sin la previa autorización por escrito de Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-89-4
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en la Argentina.

Schiavi, Cristina
Pintura post post / Cristina Schiavi y Jorge Zuzulich. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación OSDE, 2015.
72 p. ; 22x15 cm.
ISBN 978-987-9358-89-4
1. Catálogo de Arte. I. Zuzulich, Jorge II. Título
CDD 708

PATROCINAN



DEL 26 DE FEBRERO AL 2 DE MAYO DE 2015



PINTURA POST POST

"Deseo sentir todo en mí antes de pensar en ello"
Elías Canetti

Esta es una exhibición que pone la mirada en "la relación". La relación que mantiene cada uno de los artistas con su obra y la relación temporal que se articula entre ellos.

Es una muestra de pintura abstracta en tiempos "de un arte en estado gaseoso" (Yves Michaud), donde todo se encuentra impregnado por "lo artístico", donde se vuelve inevitable la consideración de su relación con la contemporaneidad por ser, la pintura, un medio que atraviesa todas las épocas.

Pintura Post Post es lo que hacen un grupo de artistas que gotean, acarician, arrastran, violentan la materia sin un plan previo, reafirmando el pensamiento de Willem de Kooning respecto del contenido de sus trabajos "como algo minúsculo, minúsculo; un esbozo de algo", sólo un comienzo. Recuperan el misterio de la imagen frente a la efusión de la actitud interpretativa.

En sus obras vemos pintura pero presentimos un cuerpo en acción. Vemos pintura y percibimos la relación con el pasado sin invocarlo. Vemos pintura revitalizándose a través de diferentes formatos, al mismo tiempo que se manifiesta su deconstrucción.

Pintura Post Post es una sensación, un evento, una pregunta, definidos por un conjunto de relaciones entre Juan Astica, Carlos Bissolino, Sofía Bohtlingk, Delfina Bourse, Jorge González Perrin, Victoria Musotto, Luis Felipe Noé, Hernán Salamanca, Susana Saravia, Juan Tessi y Paola Vega.

CRISTINA SCHIAVI



JUAN TESSI

3'52", 2012
Video ByN, televisor y
soporte plateado



ACERCA DE LA PINTURA: MODERNA, POSMODERNA, POST POST

JORGE ZUZULICH¹

"La pintura piensa. ¿Cómo?"²
Georges Didi-Huberman

I

Desde la emergencia del espíritu contemporáneo en el campo de las denominadas artes visuales, entre finales de la década de los cincuenta y comienzos de los años sesenta, lo cual implicó una incorporación irrestricta de materiales y procedimientos hasta entonces inéditos dentro de las lógicas productivas tradicionales, una disciplina histórica ha sido cuestionada incesantemente hasta el punto de haberse decretado su muerte en múltiples ocasiones. A esta altura se torna evidente que la referencia encuentra una única destinataria: la pintura.

En tal sentido, lo pictórico parece configurar un territorio signado por la negación, en especial a partir de la crisis del modernismo.

¹ Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Licenciado en Gestión del Arte y la Cultura (UNTREF). Es doctorando en Arte Contemporáneo por la Universidad Nacional de La Plata. Es docente universitario de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), en la Universidad Nacional del Arte (UNA) y en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC). Es miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Es autor y compilador de diversos libros.

² La frase y la pregunta abren el ensayo *La pintura encarnada*.



El propio campo de las artes visuales censuró activamente la disciplina sobre la cual se vertebró su propio proceso constitutivo cuyo origen se remonta al Renacimiento. Cuestión que condujo a una exaltación del valor de un tipo de experiencia estética enmarcada en las coordenadas textuales, conceptuales, las cuales debían volverse evidentes para el receptor, en clave de texto de sala o de catálogo, entronizando la actividad curatorial como aquella capaz de ordenar, de orientar, dicha experiencia.

Tal vez, el título de la exposición curada por Cristina Schiavi, *Pintura Post Post*, pueda leerse como el montaje de una escena múltiple cuyo telón de fondo es expresado por el contexto descripto, implicando una puesta en valor que opera sobre la disciplina.

Por una parte, quizá esta revalorización pueda entenderse como una necesidad de preservar un medio expresivo genuino que hunde sus raíces en una historia cuyo viaje iniciático comienza en las cuevas prehistóricas asociado a cierta ritualidad mágica que no estaría del todo perdida.

Por otra, si bien la pintura parece volver a ocupar la escena, aunque efectivamente nunca haya desaparecido totalmente, es probable que esta puesta en valor indique cierto desplazamiento. Se sabe: no todo retorna de la misma manera. Así, la pintura vuelve, pero en esta ocasión, atravesando el tamiz de lo contemporáneo, reconfigurándose en el marco de la incipiente o reciente crisis posmoderna. No debería olvidarse que si la emergencia del posmodernismo tuvo como contraste el moderno espíritu artístico y su crisis, la escena de este *post* referido al posmodernismo no implica necesariamente un corte, en tanto "a ciencia cierta no se inscribe 'después' de nada" (Michaud, 2007: 83). Por lo tanto, no podría leerse este contexto *post post* como una absoluta negación del posmodernismo ni tampoco como un retorno a la fuente moderna; más bien podría ser vislumbrado como la *apertura de una apertura*, en donde ambas aparecen signadas por la incertidumbre y donde, en definitiva, lo pasado resuena en el presente artístico de maneras diversas reconfigurando los modos de hacer y de ver.

Pero también, además, la palabra "pintura" construye una nueva escena teñida de una coloratura estridente, casi de advertencia, término que propone ser pronunciado en tono imperativo, a saber: la pintura, presa de su vitalidad, interpela cualquier intento de estabilización definitiva de los criterios tanto de producción como de recepción artísticas, cuestión que efectiviza a partir de una lógica sustentada en la pura visibilidad y en sus posibilidades deconstructivas.

A su vez, es factible precisar que la muestra se aleja de una tercera escena más cercana a la proposición de Yves Michaud para entender, por contraposición, las lógicas posmodernas. La propuesta de Schiavi prescinde de un señalamiento indicador al estilo "Cuidado: arte" (Michaud, 2007: 33), tan afín a la experiencia estética contemporánea. De esta manera, las muestras actuales se configuran a partir de la siguiente necesidad: "que un conjunto de indicaciones visuales, de lenguaje, y de comportamiento vaya delimitando y definiendo la zona de operación y de experiencia artística" (Michaud, 2007: 33).

En cierto sentido, la lógica curatorial de *Pintura Post Post* parece tentar la reinstalación de una "mirada concentrada (mirar algo en situación de relación bipolarizada: el que mira-lo que se mira)" (Michaud, 2007: 34) aunque no prescinde totalmente de una percepción determinada por la situación inmersiva propuesta por el dispositivo ya sea en clave de pintura expandida, de objeto, de video o de *site specific*.

Pero si la muestra alude de manera directa a una disciplina y a la inscripción de esta dentro de límites epocales precisos, urgentes en su actualidad, las preguntas que podrían erigirse son varias. Recogeremos dos de estos interrogantes. Uno de ellos, de corte ontológico, haría foco sobre qué es pintar y cuál es su genealogía desde la emergencia del modernismo; el otro tentaría una respuesta, desde ya inacabada, sobre la actualidad del pintar.

II

Es probable que el gesto originario que identifica al hecho pictórico en tanto tal esté asociado a la abstracción, en la medida en que pintar es de por sí configurar un mundo, esto es, sintetizar, estilizar, dar forma, otorgar color.

Tal vez, pintar siempre haya sido abstraer, en tanto, "el tema de la pintura no es evidentemente lo figurativo, incluso cuando se asemeja a algo, puesto que ella es la cosa misma en su presencia sobre la tela" (Deleuze, 2007: 169).

Por otra parte, es posible que esta acción, especialmente en el contexto del mundo antiguo, le sirviera al hombre como práctica ordenadora, aunque esta cuestión también se exterioriza como dilema moderno.



La abstracción se presentaba, entonces, como un modo de organizar el mundo, situación que le permitía al hombre apaciguar la angustia frente al caos identificable con los fenómenos naturales, tal como señalara Wilhelm Worringer en 1908.

En tal sentido, dicho desasosiego se colmaba con la emergencia de formas abstractas consistentes en "desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente casualidad" (Worringer, 1953: 31). De esta manera, eternizando las formas a partir de procedimientos geometrizaros se exorcizaban las mutaciones del desorden natural, cuestión que permitía el ingreso a un territorio signado por la trascendencia.

Esa búsqueda de una forma pura, congruente con una pura abstracción, encontró reposo en la supresión de la representación espacial, lo cual permitió focalizar en la forma en sí. En cierta forma, el espacio instala un fuerte sentido relacional, en la medida en que posee la cualidad de vincular las cosas entre sí, pero a su vez, esta condición señala una imposibilidad: la de captar el objeto en su individualidad material. De allí que sea necesario anular la condición tridimensional del espacio para poder acceder a la plenitud de la pura forma.

La historia del arte sabe de paralelismos, de especularidades, de analogías, también de retornos. En tal sentido, si a comienzos del siglo XX Worringer engarza su destino intelectual a una relectura de su maestro, Alois Riegl, hacia finales de la década de los cincuenta, el crítico Michael Fried retoma las enseñanzas de Clement Greenberg, proyectándolas sobre los años sesenta y los setenta.

En Greenberg parecen condensarse algunas de las ideas centrales de Riegl, Worringer y también de Heinrich Wölfflin, pero esta vez para generar un punto de vista que les permitió, tanto a él como a Fried, entender el arte de su tiempo y no, como en los segundos, como una mirada comprensiva que adquiere un fuerte tono retrospectivo. La cuestión central en Greenberg, y por ende en Fried, fue entender su contempo-

raneidad artística. Pero ese entender, como todo gesto moderno, está cargado a su vez de un determinante sentido prospectivo.

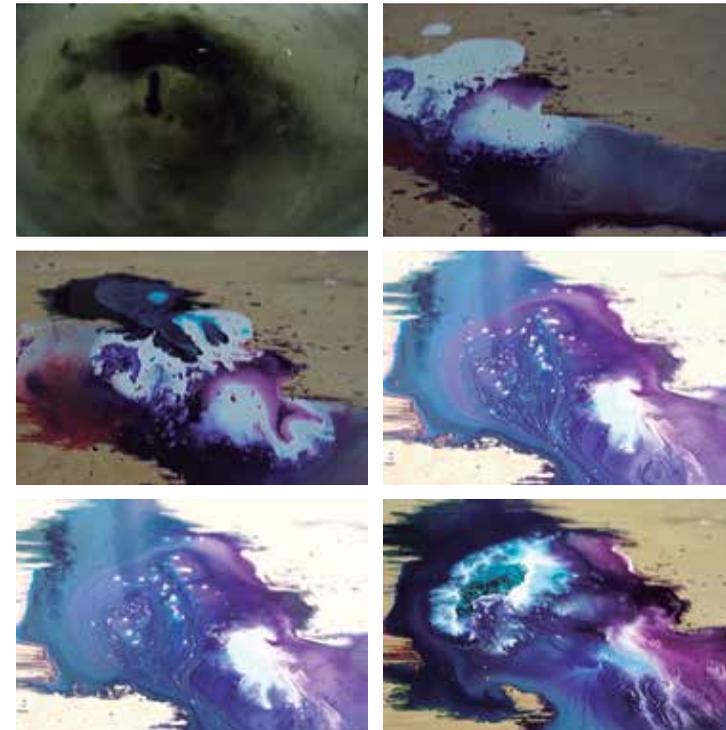
Para Greenberg, lo moderno implica la defensa de una matriz instalada por Kant de manera definitiva: ser moderno es ser crítico. Lo cual implica asumir "los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. [...] con la finalidad de [...] afianzarla más sólidamente en su área de competencia" (Greenberg, 2006: 111).

Desde esta perspectiva: ¿cuál sería el objeto del arte? ¿Qué determinaría sus búsquedas? El encuentro con la tan ansiada esencia a través de la autocrítica. A partir de ella como guía, las disciplinas artísticas, el arte todo, desecharía su excedente, aquello que no le pertenece y que ha tomado prestado de otros territorios, iniciando así su camino hacia la pureza.

El camino parecía irreversible, el proceso de autocrítica de la pintura desembocó, de manera ineluctable, en la acentuación del carácter planimétrico del cuadro como condición esencial de lo pictórico. Esta cuestión nos retrotrae al señalamiento de Worringer, en tanto para Greenberg, la emergencia de la abstracción implicó, de manera preeminente, un procedimiento signado por la anulación de toda tridimensionalidad como "garantía" de "pureza" disciplinar.

Lógica productiva abstracta que anuda, como contraparte, un sentido privilegiado: el visual. En cierta medida, captar ópticamente la forma es captar la idea. Esta lógica moderna implicó la prosecución de un modo de ver que Martin Jay ha denominado "ocularcentrista", la primacía del ojo que se configura como sinónimo de intelección (resuena aquí el legado cartesiano) y que, de alguna manera, anula la corporeidad del receptor centrado identificándolo con un par de ojos incorpóreos.

Pero este movimiento autoconsciente, característico del arte moderno, no significó para Greenberg una ruptura con la tradición, sino una



inscripción de dichas prácticas artísticas en el territorio mismo del progreso.

En líneas generales, Michael Fried continuó las directrices trazadas por su maestro, y en su ensayo *Arte y objetualidad* (1967) realizó una fuerte crítica a los postulados del minimalismo, a la vez que el texto dio muestras de que el modo de hacer moderno parecía haber llegado a su fin, abriéndose nuevas perspectivas expresivas que, para el autor, detentaban una profunda negatividad.

Si la pintura abstracta modernista implicaba una neutralización del cuadro en tanto objeto, el minimalismo acentuaba la necesidad de evidenciar la objetualidad del mismo, esta última cuestión se volvió problemática para la definición de lo pictórico en clave modernista.



Para Fried, la presencia que manifiesta la obra modernista parecería no tener duración, experimentándose “como una especie de instantaneidad [...] como si un instante único e infinitamente breve fuera lo suficientemente largo como para verlo todo, para experimentar la obra en toda su plenitud y profundidad, y resultar convencido por ella para siempre” (2004: 193).

Contrariamente, el minimalismo implicó la instalación de una lógica temporal en la obra, y esta deviene del señalamiento de la obra en tanto objeto que delimita una zona de situación para una experiencia que incluye la totalidad del cuerpo del espectador, en otras palabras, ese cuerpo es un cuerpo en situación de vívida experiencia estética. Esta *teatralidad*, tal la denominación que utiliza Fried, es asumida con la dimensión de una pérdida irreparable, en tanto esta nueva poética (minimalismo) derrumba la pureza que había hecho posible la configuración de un arte estrictamente moderno.

Fried parece erigirse en testigo crítico de una época en donde emerge este sentido disolutorio para el arte moderno, el cual aparece sustentado en una “incorporación de los objetos, imágenes y formas de la ‘vida’ en el ámbito del arte. De este modo, es posible determinar [...] aquellos movimientos estéticos que configuran una *lógica de incorporación irrestricta de la vida en el arte*” (Fragasso, 2002: 58).

De esta manera, lo contemporáneo emerge de esta crisis moderna, caracterizada por la tensión entre pureza e hibridación, cuestión que dio lugar, además, y de manera no excluyente, a dos perspectivas, dos líneas de fuga que alimentarán una multiplicidad de posibilidades inauditas en el territorio de las, hasta entonces, denominadas *artes visuales*, durante la segunda mitad del siglo XX.



Ambas líneas de fuga³ provenientes del campo de las artes visuales implican, a su vez, una puesta en crisis de las lógicas modernistas dominantes desde finales del siglo XIX y gran parte del XX.

La primera de estas dos líneas de fuga va a implicar un pasaje desde el volumen escultórico cerrado sobre sí a la obra espacializada; como si, metafóricamente, el volumen estallara y se diseminara, dando lugar a un espacio que contiene y configura la experiencia estética. A la vez que la pintura se vuelve objeto, toma entidad objetual y, por ende, cobra relevancia espacial.

Definir la obra en términos de espacialidad, implicó instaurar una poética de la inmersividad, esto es, presentar el cuerpo del espectador como parte integrante de la obra. Esta cuestión trae como consecuencia la caída de la mirada como única posibilidad de captación de la obra, es decir, esta interpela la totalidad de los sentidos del espectador dando cuenta de la presencia efectiva de su corporeidad, provocando la apertura de un tipo de productividad que desemboca en la actual instalación.

La segunda línea de fuga se identifica con la dinámica desplegada por el gesto del artista, en tanto este emerge en la obra como la huella de su intensidad; allí el cuerpo pugna por aparecer como obra, por mimetizarse con ella. En tal sentido, pintar es efectivizar un trazo que torna evidente dicha pulsión identificándose con la huella de la acción corporal emprendida.

Gilles Deleuze ha señalado la relevancia de este acto a partir de un por menorizado análisis del proceso productivo desplegado por Jackson Pollock. Primera cuestión: desencadenar el ojo de la mano, ya esta no responde a la primacía de la mirada (casi sucedánea de la idea) sino a la impulsividad corporal, es la que asume la fuerza del gesto del artista.

³ Remito a la lectura del primer capítulo de mi libro *Performance. La violencia del gesto*.

Segunda cuestión: ruptura de la lógica de la pintura de caballete, la cual se asocia a la centralidad de la mirada; así, horizontalizar el soporte es congruente con la inscripción de la dinámica gestual liberada de la determinante organización de la mirada (Deleuze, 2007).

Como elogio de Pollock, y ligado a este procedimiento, en su ensayo *Tres pintores americanos* (1965), Michael Fried plantea lo siguiente:

[...] su línea repetida por toda la tela (*all over line*) no da origen a áreas positivas o negativas: no llegamos a sentir que una parte del lienzo requiera ser concebida como figura, sea abstracta o representacional, frente a otra parte del lienzo que se conciba como fondo. No hay nada que sea interior ni exterior en la línea de Pollock, ni en el espacio a través del que ésta se mueve (Fried, 2004: 269).

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari retornan sobre los pasos de Fried. Su texto inspirador les permite el siguiente señalamiento en torno a la línea abstracta: "línea mutante sin exterior ni interior, sin forma ni fondo, sin comienzo ni fin, tan viva como una variación continua" (2002: 504). En un sentido convergente, Lyotard plantea que en oposición a la "buena forma" ligada a lo apolíneo encontraríamos a "la figura forma inconsciente, la forma en tanto forma figural. Sería una anti-forma, una 'mala forma'. Se podría llamar dionisiaca, en tanto energética indiferente a la unidad del conjunto" (2014: 384).

En cierta medida, podría afirmarse que Nietzsche es el origen de estas problematizaciones, en la medida en que alienta la irrupción de "una obra de arte [...] que aparece como cuerpo" (2000: 525); encarnación de la voluptuosidad de la fuerza dionisiaca que potencia las posibilidades de la corporeidad, encontrando en la performance un momento de plena posibilidad. Esta expresión de una fuerza que se pone en acto determina la definición de un cuerpo que escenifica la tensión entre fuerzas activas y reactivas, en donde la relevancia de la primera radica en su poder transformador.



Tal vez, mencionar la palabra *grafía*, o hacer alusión a la disposición/posición de un cuerpo permita encontrar una zona cercana entre el acto de pintar y el de escribir. En tal sentido, abrir la posibilidad de la escritura en el niño implica el pasaje del trazo continuo al discontinuo, un desplazamiento que va desde la continuidad del garabato a la continuidad en el momento de darle forma a las letras (Calmels, 2014). Podríamos destacar que ese pasaje implica la emergencia de cierta zona de disciplinamiento corporal que opera como fuente para la adquisición de lo escritural en sentido estricto. El sostenimiento de la continuidad del trazo podría dar cuenta de las marcas de un territorio de resistencia a este sentido disciplinador. Cuestión afín al modo abierto por la experiencia informalista en el terreno de la pintura, como posibilidad de expansión de un gesto que da como resultante un trazo caracterizado por la continuidad. Pero hay otra forma de escribir y hay otra forma de relación entre cuerpo y escritura, quizá más cercana a la lógica informal. A propósito de este valor del cuerpo en el acto de la escritura, Oscar del Barco señala sobre Artaud que su “escritura es acción”, de esta manera nos encontramos frente al “trabajo de cargar las palabras con el trazo, con una densidad que sólo el cuerpo puede darle”.⁴

Algunos pasajes de “Notas sobre el gesto”, de Giorgio Agamben, se vinculan de manera directa con el modo en que la pintura asume e involucra al cuerpo en el propio acto de pintar:

⁴ Citado en Calmels, D. (2014). *El cuerpo en la escritura*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Refiere al texto Del Barco, O. (1972). “Introducción a Antonin Artaud”. En Artaud, A. Textos 1932-946. Buenos Aires: Caldén, p. 101.

“La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (2001: 53).

“El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal [...] lo que se comunica a los hombres es la esfera no de un fin en sí, sino de una medialidad pura y sin fin” (2001: 54).

“El gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse con el lenguaje” (2001: 54).

Es factible que este sea un contexto propicio para que el artista, en suma, el pintor, pueda identificarse con la lógica del sismógrafo, tal como pretendía Aby Warburg para el historiador: su tarea consistiría, entonces, en detectar los movimientos que acontecen en lo subyacente, síntomas temporales que atraviesan su propio cuerpo y que se vuelven visibles a partir del trazo, anticipando de esta manera el momento de surgimiento de una posible catástrofe.

Para cerrar este punto, la recuperación de una anécdota. En *La pintura encarnada*, Didi-Huberman reconstruye un relato que tiene como protagonista al célebre pintor griego Apeles en el momento en que culmina el retrato de un caballo regresando de la doma. En principio, la representación parecía perfecta, pero la imposibilidad de lograr un ínfimo detalle despertó la cólera del artista, que arrojó una esponja embebida en pintura sobre el cuadro. Por azar, la esponja dio en la zona del detalle, logrando el efecto deseado por el artista; imprimiendo así un potente sentido vital en la tela.

IV

El señalamiento del proceso de configuración de la obra transfigurándose en obra, adquiere fuerte presencia en las producciones presentadas en *Pintura Post Post*.

Por una parte, en un pliegue de la muestra, la *voluntad de forma*, la idea de conformación pone entre paréntesis los ideales del conceptualismo más estricto que supo expandirse notablemente por diversas zonas de la productividad contemporánea.

Probablemente, el concepto de *kunstwollen* o *voluntad artística*, acuñado por Riegl, sea de utilidad para comprender algo del movimiento subyacente en las producciones seleccionadas. *Voluntad artística* es el impulso que precede a la obra, es un querer que fricciona, colisiona, contra los factores tradicionales de configuración de la obra artística, a saber: materialidad y técnica. "Es la idea de que lo material se pliega siempre a una voluntad" (Deleuze, 2007: 174).

Tal vez, pueda pensarse una zona de confluencia entre la noción de *kunstwollen* y la de *diagrama*, en tanto, para Deleuze, el diagrama certifica la inminencia del hecho pictórico. El diagrama sobreviene al caos inicial que enmarca toda puesta en acción creativa, implicando la eliminación de todo *cliché* pictórico, y esta posibilidad surge de manera manual. En definitiva, el diagrama violenta la materia removiendo los rastros de los *lugares comunes* propios de la disciplina.

A su vez, Deleuze revaloriza el señalamiento de Paul Klee sobre la pintura: "El arte no reproduce lo visible: hace visible" (1979: 55). Hace visible la fuerza deformante operando sobre la forma.

Quizá, en este tramo final puedan evidenciarse algunos modos a través de los cuales los artistas son atravesados por ese querer, por esa voluntad que emerge para violentar la materia y dar forma y, por lo tanto, para manifestar las marcas del propio hecho artístico.



En su serie de fotografías intervenidas con óleo, Juan Astica juega con la definición misma de pintura y de fotografía, poniendo en diálogo ambos registros. Diálogo que se constituye a partir del establecimiento de un juego de contrastes y diferencias; juego que a la vez que distancia estos modos de representación, los acerca en el dispositivo propuesto por el artista.

En tanto lo fotográfico no puede escapar a la producción de analogías, es decir, como medio reproductor de semejanzas; la pintura funda su poética en la destrucción de estas.

En clave del *esto-ha-sido* barthesiano, la imagen fotográfica es concebida como huella. La luz, atrapada por el papel fotosensible, pone frente a nuestros ojos los rastros de la luminosidad que impactó sobre el modelo; rayo que atravesó el objetivo para moldear, definitivamente, el negativo. Esta misma cuestión fue nominada magistralmente por Deleuze como "captar y transportar relaciones de luz" (2007: 133).

JUAN ASTICA

F 1444, F 1445,
F1446 y F 1449, 2014
Óleo s/fotografías
10 x 15 c/u

La intervención manual deja su impronta a través de un trazo que no delimita formas determinadas, reconocibles, pero que, como un palimpsesto, permite la superposición de una huella sobre otra, amalgamando las diferencias. La primera, el soporte: imagen fotográfica; la segunda, la pintura: reteniendo el gesto del artista.

En Astica, de nuevo una tensión: la profunda negrura del fondo desde la cual emerge el color. Su serie de gran formato, *Horizontal* (2014), elude la definición de formas y configura una zona en “donde la energía circula a toda velocidad de un lugar a otro del espacio pictórico, impidiendo que el ojo descanse en parte alguna” (Lyotard, 2014: 384).

Sofía Bohtlingk propone un intenso diálogo con el minimalismo, dislocando la proposición que aparece resumida en la sentencia: *Lo que ves es lo que es*.

SOFÍA BOHTLINGK

Todos saben algo sobre el futuro, 2014
Cemento
50 x 50 x 50



Su obra *deviene animal*, en términos deleuzeanos, en la medida en que los polos que la componen, la forma geométrica y la tela, no logran estabilizarse. El objeto resultante no alcanza a completar la polarización que pendula entre una materialidad y otra.

En tal sentido, las formas geométricas idealizadas estallan permitiendo ver una interioridad habitada por elementos del *mundo de la vida*, acción que hace colapsar la perfección formal que tiende, en términos minimalistas, a suspender la interpretación.

La relevancia que la artista le asigna a la *materia* (tela/pintura-cemento/objeto), lo que está en potencia en términos aristotélicos y debe ponerse en *acto* (proceso de conformación), trae aparejada la pregunta por la forma.

Por un lado, se hace presente el despliegue de una “mala forma” (Lyotard), lo dionisiaco evidenciado en la pérdida formal. Por otro, la lógica minimalista ocupa el espacio y encuentra en lo objetual su forma expresiva privilegiada en tanto establece una *situación* para ser experimentada.

De la misma manera, *La felicidad de estar con la gente* (2013) parece objetualizar lo pictórico en la medida en que desplaza una materia por otra: el cemento suple a la pintura.

Las obras expuestas de Delfina Bourse portan una personal doble remisión al universo gestual de Jackson Pollock y de Lucio Fontana, en donde la incisión y el trazo/mancha se convierten en su sello distintivo. Si la pintura responde al gesto que invade la tela, depositando los rastros matéricos en ella; Bourse también vuelve pintura el acto contrario: su retiro a partir de la incisión, el que trae resonancias de los procedimientos del grabado, en su vertiente xilográfica. Aquí, adición y sustracción son dos caras de la misma moneda que remiten, en tanto marcas, a la acción potente de un cuerpo.

Pero a la vez, en Bourse parece no haber desecho: el rezago resultante de esta actividad logra configurar una nueva obra. Un objeto que condensa la otra cara de la acción descrita, convirtiéndose, de alguna manera en su memoria. Las virutas coloreadas se aglutinan capturando el espacio que la bidimensión les negó.

Es posible pensar que la visibilización de la fuerza, que Deleuze señalaba como una acción ejercida sobre la forma, constitutiva de la pintura, en este caso opera sin mediaciones sobre la materialidad de lo pictórico y de lo objetual: restituye la acción que ha quedado fuera de nuestro marco perceptivo. En tal sentido, la incisión también ocupa el espacio diagramático que Deleuze le asignara sólo al trazo.

A partir de Kant, el concepto de lo sublime adquirió un sentido determinante para entender incluso la estética de nuestro tiempo. Lo sublime es entendido como la imposibilidad del sujeto de representarse lo absoluto, el sujeto aparece desbordado en su capacidad de representa-

DELFINA BOURSE

S/T (detalle), 2015
Acrílico y barniz s/mdf
180 x 150



ción por la magnitud o la potencia desplegada por el fenómeno, el cual, neutralizado por la distancia, provoca una sensación ambigua: descontento y placer.

Siguiendo esta senda abierta en el siglo XVIII, Barnett Newman se preguntaba, en 1948, "¿cómo crear un arte de lo sublime?".⁵ Su respuesta: prescindir del mensaje, desplegar "una anunciación sin anuncio, de esa nada que [...] es la cosa misma" (Saint Girons, 2008: 243).

En tal sentido, las obras de Susana Saravia, Paola Vega y Hernán Salamanca parecen habitar un territorio que establece como límite dicha condición, en la medida en que ellas se configuran a partir de una utilización del color que hace prevalecer cierta tensión entre presencia y ausencia. Un mundo particular signado por la expansión se abre en sus obras, aunque no exento de matices diferenciadores.

Lo profundo linda con lo inabarcable, ya que ambas nociones expresan la imposibilidad de acceder a la totalidad. De esta manera, Salamanca logra establecer un estrecho vínculo con el espíritu romántico: sumergirse en su pintura es captar un fragmento y en ese acto hay un excedente que logra escaparse. Por una parte, por obra y gracia de la oscuridad de su paleta, se filtra la sensación de que hay algo más allá del fondo; una suerte de profundidad óptica que no encuentra su límite. Por otra, la pintura parece desbordar el marco que las chapas, en tanto soporte, les brindan; un resto que también escapa a la percepción. Así, esa puesta en suspenso implica "convertirse en testigos de lo que hay de indeterminado" (Lyotard, 1998: 106).

Tal vez, las palabras de Baldine Saint Girons sirvan para pensar el modo en que Susana Saravia despliega sus configuraciones cromáticas: "Algunas veces las zonas de color flotan en expansión, otras se aproximan entre sí y se contraen como placas de metal en fusión" (2008: 242). Aquí el color no manifiesta un sentido subsidiario en donde su localización

⁵ Citado en Saint Girons, B. (2008). *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado Libros, p. 243.



SUSANA SARAVIA

S/T, 2014
Acrílico s/tela
200 x 160



HERNÁN SALAMANCO

Lava, 2014
Esmalte y óleo s/chapa
74 x 113



PAOLA VEGA

S/T (detalle), 2015
Óleos s/tela s/pared
pintada con acrílico
320 x 1533

responde, subordinadamente, a la forma, si no que se convierte en fundamento de lo pictórico mismo.

Su personal propuesta implica el establecimiento de una estrategia en donde un color tiende a capturar casi la totalidad del plano pero el mismo, a su vez, se somete a la posibilidad de una serie de variaciones, de sutiles modulaciones mediadas por múltiples pinceladas que hilvanan las transiciones tonales.

Al mismo tiempo, esas mudanzas cromáticas parecen restituir, en la materialidad de la tela, una suerte de coreografía, movimiento al que es sometido el cuerpo de la artista durante el proceso.

Las obras en gran formato de Paola Vega proponen, de por sí, un avance sobre el espacio espectador tendiente a provocar una situación inmersiva por parte del receptor.

Su poética se configura a partir de una expansión del color que, de manera literal, desborda el marco del cuadro tomando el espacio circundante, hecho que instaura una indistinción de los límites entre la obra (cuadro) y su soporte (pared) y, por lo tanto, refutando el tradicional sentido que establecía lugares prefijados para aquello determinado como lo central o como lo accesorio o suplementario.

De manera simbólica, la pintura, que tradicionalmente aparecía delimitada por el marco, se proyecta expansivamente hacia el mundo real, el cual, a su vez se mimetiza con lo pictórico. Pero, a propósito de esta cuestión, podría pensarse que el procedimiento desplegado por Vega trae por añadidura una reflexión sobre la temporalidad de su propia obra en la medida en que esta condiciona su duración, de manera inevitable, al tiempo de su emplazamiento, tornándose parcialmente efímera.

Quizá lo constitutivo de la obra pictórica (probablemente todo el arte comparta esta afirmación) sea su sentido dilatorio: siempre un cuadro abre la posibilidad del siguiente en la medida que lo que caracteriza al primero es su condición de inacabado. Tal vez en este punto, la obra de Jorge González Perrin y de Juan Tessi encuentre cierta consonancia.

Si, en alemán, de la palabra "mácula" (*male*) derivan tanto "pintura" (*malerei*) como "pintor" (*maler*), nos hallamos frente a un desplazamiento lingüístico altamente significativo: "La palabra alemana corre la pintura hacia la pareja trazos/manchas, es decir hacia la realidad manual de la pintura" (Deleuze, 2007: 98).

En cierta medida, la obra de González Perrin nos conecta con la etimología de la palabra *pintor* aludida por Deleuze, a la vez que funda en esta cuestión la característica distintiva de su obra. Sus telas de grandes dimensiones llevan inscritas en su superficie las marcas de la acción, las cuales, a su vez, devienen señales del proceso que les dio origen. Así, en una suerte de sínfin inagotable, un aspecto (trazo/mancha) remite al otro (proceso), en un devenir signado por un aparente inacabamiento.



JORGE GONZÁLEZ PERRIN

S/T, 2014
Acrílico s/tela
120 x 100

En tal sentido, "una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose" (Deleuze, 2007: 23), catástrofe que afecta de manera directa al hecho pictórico, al propio acto de pintar, cuestión que puede consustanciarse con su propuesta estética.

Cierto carácter *deconstruccionista*, el cual deriva de convertir el proceso artístico en el elemento constitutivo de la obra, es compartido por Juan Tessi.

JUAN TESSI

El Spleen el Strass, 2011
Óleo s/tela
150 x 210



La apuesta del artista parece centrada en pensar lo pictórico en tensión con una diversidad de materiales, los cuales, a su vez, son incluidos desde estrategias pictóricas, pero “insistiendo en acotar la gestualidad de la mano”, volviendo evidente un control sobre el proceso, según señala el artista. De esta manera, su propuesta implica un movimiento tendiente a sostener la pintura como territorio pero violentando sus fronteras.

La resultante es una *pintura extrañada*. Plástico, canecalón, gesso, barniz, acrílico, hilo y óleo confluyen en la tela configurando una imagen-objeto en cuya formalidad resuenan ecos de *lo informal*. En otra, la puesta en abismo se apodera de la obra: la referencia a un cuadro dentro de un cuadro. Toda la historia de la pintura parece resumirse en este gesto, en tanto que, como señalara Philip Guston: “la pintura es ‘impura’” (Philip Guston, 1960, citado en Saint Girons, 2008: 245).

Las *pinturas objeto* de Carlos Bissolino también establecen un punto de tensión entre la planitud propuesta por el *action painting* y la situación devenida de la irrupción del objeto en el espacio. Pero, además, la escala contribuye a generar una experiencia receptiva diferenciada, aunque inmersiva. Cuestión que puede evidenciarse no sólo en la tela de gran

CARLOS BISSOLINO

Pintura objeto IV
(detalle), 2014
Acrílico y tinta s/tela en
bastidores y caballetes
81 x 200 x 150



tamaño sino también en las pequeñas maderas chorreadas, intervenidas pictóricamente, que demandan una especial disposición corporal del espectador en la medida en que alientan la reducción de la distancia contemplativa.

Pinturas objeto en donde el ojo no logra fijar un punto de detención y es instado a seguir los recorridos, las señales sugeridas en el lapso de su configuración. Artista y receptor se identifican empáticamente, no necesariamente en relación al sentido que la obra puede desplegar, sino en relación a una temporalidad en la cual ambas instancias (artista/espectador) se disuelven de manera anacrónica en el objeto.

Si la negación de la espacialidad ha sido uno de los ejes vertebradores de la defensa de “lo pictórico” en términos modernos, genealogía que va desde Riegl y Worringer y llega hasta Greenberg y Fried; el minimalismo con su carga objetual va a discutir este precepto.

En tal sentido, las obras de Luis Felipe Noé pueden pensarse como una poética que sintetiza ambas posturas que parecían irreconciliables en la medida en que el trazo/mancha y la forma deformada capturan el

LUIS FELIPE NOÉ

Interferencia, 2009
Acrílico y tinta s/papel
y tela
200 x 200



espacio, objetualizándose y avanzando sobre su contexto inmediato posibilitando una situación que interpela los sentidos del espectador.

Cuestión desplegada por Noé a partir de dos estrategias diferenciadas. Si en *Coherente oxímoron* (2014) el caos formal y cromático se lanza profusamente desde la bidimensión hacia lo tridimensional, como si el cuadro se derramara literalmente, cobrando *cuerpo*, siendo cuerpo; en *Interferencia* (2009) diversos recortes formales, tanto regulares como irregulares, se diseminan a través del plano vertical, con el objeto de delimitar la propia obra.

Este *escape del marco* que evidencia lo pictórico encuentra abierta otra posibilidad en el *site specific* de Victoria Musotto. Si Pollock jaquea la condición central de la mirada y la subordinación del ojo a la mano a partir de romper con la lógica del caballete, Musotto acentúa esta situación en la medida en que la obra pierde de manera definitiva su verticalidad a la vez que se independiza de la tela, adhiriéndose a la propia arquitectura de la sala.



VICTORIA MUSOTTO

Música de cañerías
(detalle), 2015
Técnica mixta
Medidas variables

En 1968, Leo Steinberg expresa una nueva posibilidad interpretativa en relación con la emergencia de la horizontalidad de las obras pictóricas, en tanto: "El sujeto al que este nuevo tipo de imagen se dirigía ya no era el romántico, sino el habitante del espacio urbano, un receptor programado por los mensajes fragmentarios emitidos por los medios de comunicación" (Foster, Kraus, Bois, Buchloch, 2006: 439).

Dos breves señalamientos acerca de la emergencia del video dentro de *Pintura Post Post*. El primero, de carácter filiatorio: los primeros videoartistas, los que dieron estatus de arte al video en la década de los sesenta, los padres del *videoarte* fueron artistas visuales: Paik, Nauman, Vostell son algunos de ellos. El segundo, aceptando que la pintura es devenir, nada más cercano a esta idea que las propiedades técnicas del video, aquí ambas encuentran una zona de afinidad. La imagen del video se caracteriza por su inestabilidad: un punto de luz atraviesa la pantalla, de manera incesante, constituyendo la imagen, en un eterno juego entre visibilidad e invisibilidad. De nuevo la fuerza, la energía, la dinámica, a través de su sentido configurador, tomando contacto con nosotros.

V

Para finalizar, una última pregunta: ¿cómo ver *Pintura Post Post*? Como la instantánea de un momento en donde la pintura se derrama, en tanto disciplina, invadiendo otros territorios, dislocándolos, alterando los relatos de esos campos artísticos ligados a la imagen.

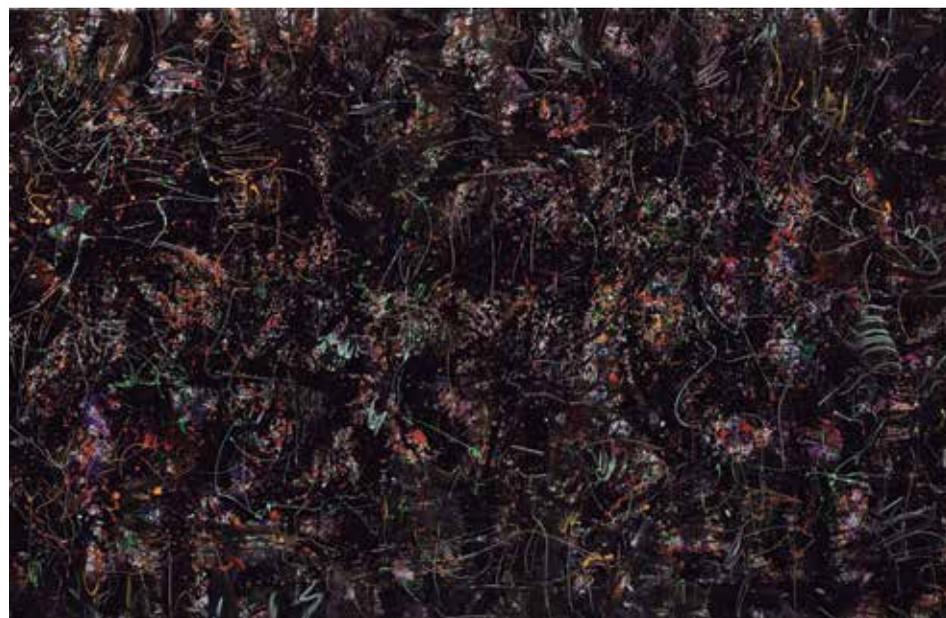
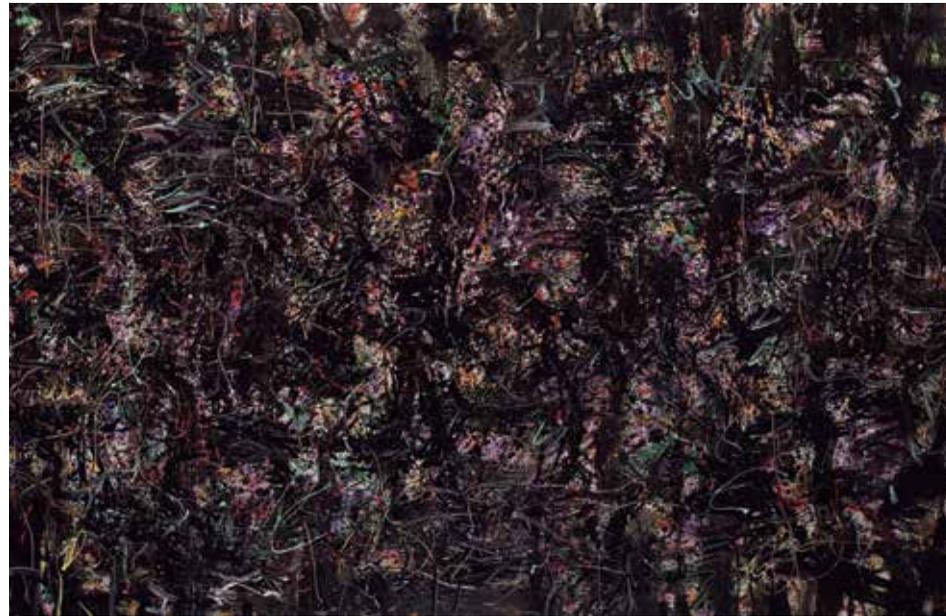
Pero también, lo pictórico, a partir de esos cruces, de esos diálogos intensos con otras modalidades productivas, propone una nueva silueta signada por la movilidad, por lo provisorio. Así, la pintura vuelve a delinearse, por enésima vez, en un contexto tensionante que nos recuerda, de manera reiterada, nuestro vínculo con el pasado a la espera, una vez más, de la emergencia de lo nuevo con una ansiedad típicamente moderna. Todo ello en tiempos en donde lo moderno parecería haber sido superado, al menos en dos ocasiones.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2001). "Notas sobre el gesto". En *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos.
- Calmels, D. (2014). *El cuerpo en la escritura*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos / Universidad Politécnica de Valencia.
- Foster, H.; Kraus, R.; Bois, Y-A.; Buchloch, B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fragasso, L. (2002). "Mario Merz o la dimensión crítica de la neovanguardia". En AA.VV. *Mario Merz: Obras históricas-Instalaciones*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad*. Madrid: Editorial Machado Libros.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Griffa, N. (2013). "El orden del torbellino. Reflexiones sobre el informalismo". En Zuzulich, J. (comp.). *Del pensamiento continuo. Apuntes de/sobre Norberto Griffa*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Klee, P. (1979). "Credo del creador". En *Para una teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Lyotard, J. F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: Editorial La Cabra.
- (1998). *Lo inhumano*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (2000). *La voluntad de poder*. Madrid: Editorial EDAF.
- Saint Giron, B. (2008). *Lo sublime*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Zuzulich, J. (2012). *Performance. La violencia del gesto*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

JUAN ASTICA



Horizontal 64, 65, 67 y 68, 2008
Óleo s/tela
130 x 200 c/u

CARLOS BISSOLINO



Pintura objeto IV, 2014
Acrílico y tinta s/tela en
bastidores y caballetes
81 x 200 x 150

SOFÍA BOHTLINGK

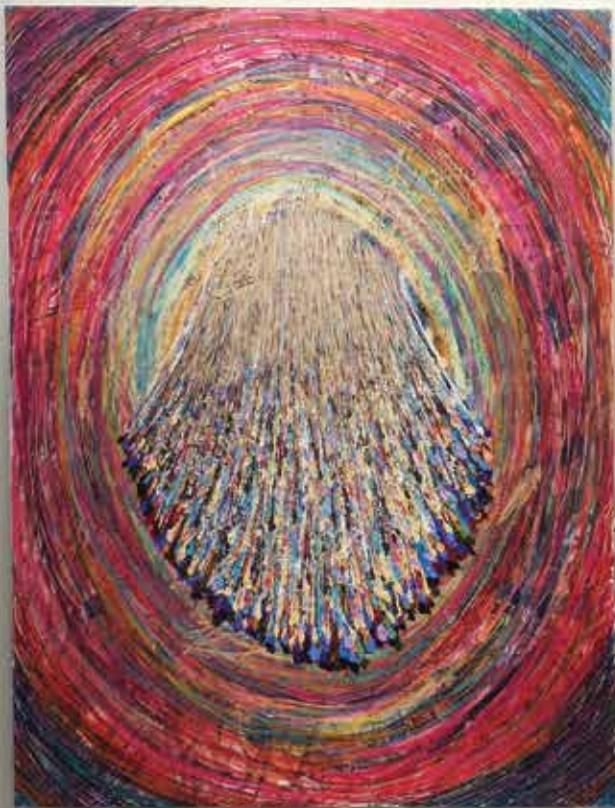


Tres pinturas, 2013
Video, 2'

*La felicidad de estar
con la gente*, 2013
Cemento s/tela
200 x 200

*Todos saben algo sobre el
futuro*, 2014
Cemento
50 x 50 x 50

DELFINA BOURSE



S/T, 2015
Acrílico y óleo en
barras s/mdf
180 x 130



S/T, 2015
Acrílico y barniz
s/mdf
180 x 150

S/T, 2015
Collage de virutas
s/mdf (2)
50 x 35 x 5 c/u



JORGE GONZÁLEZ PERRIN



S/T, 2014
Acrílico s/tela (2)
200 x 150 c/u



VICTORIA MUSOTTO



Música de cañerías, 2015
Técnica mixta
Medidas variables

LUIS FELIPE NOÉ



Coherente oxímoron, 2014
Acrílico y tinta s/papel,
tela, poliestireno
expandido y madera
250 x 600 x 300

HERNÁN SALAMANCO



S/T (detalle), 2014
Esmalte y óleo s/chapa
100 x 200

SUSANA SARAVIA



S/T, 2014
Acrílico s/tela
200 x 180

S/T, 2014
Acrílico s/tela
200 x 160

S/T, 2014
Acrílico s/tela
200 x 100

JUAN TESSI



S/T, 2014
Plástico, canecalón,
gesso, barniz acrílico,
hilo, tela, óleo
196 x 200

3'52", 2012
Video ByN, televisor
y soporte plateado

S/T, 2012
Óleo s/cinta de
enmascarar, gesso y talco
20 x 22

PAOLA VEGA



S/T, 2015
Óleos s/tela s/pared
pintada con acrílico
320 x 1533



CURADORA

Cristina Schiavi

Nació en Buenos Aires en 1954. Inició su formación cursando dos años de la carrera de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Posteriormente asistió a los talleres de Antonio Pujía, Aurelio Macchi y Jorge Demirjián; realizó clínica de obra con Pablo Suárez. Desde el año 1991 ha participado en numerosas exhibiciones, individuales y colectivas, tanto en Argentina como en el exterior, entre otras Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Fundación Federico Jorge Klemm, Centro Cultural Andratx (España), Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam (Cuba). Su obra fue premiada en diversos salones y concursos, Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca de 1999; Primer Premio Prodaltec/Arte Digital, 2000; Premio Konex 2002: Arte Digital. Asimismo, ha sido becada por el Fondo Nacional de las Artes. Desarrolló las residencias para artistas *El Basilisco*, entre 2004 y 2008, junto con Tamara Stuby y Esteban Álvarez; luego, en 2009, el proyecto *Mark Morgan Perez Garage* con el artista Juan Tessi.

ARTISTAS

Juan Astica

Nació en Santiago de Chile en 1953. Estudió con los artistas Rodolfo Opazo, Ceferino Rivero Rodrigo y Aurelio Macchi; en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Desde 1973 expone regularmente, tanto en el país como en el extranjero. Ha obtenido importantes premios, entre los que se destacan el Premio Nacional de Pintura Banco Central (II edición); Salón Nacional de Pintura de la Fundación Banco Nación, 2008; LII Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano"; y el Gran Premio del Concurso Nacional UADE de Pintura, 2006. Sus obras se encuentran en numerosas colecciones privadas y públicas, tales como Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan, Museo Loza de Alberti, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat y Art Museum of the Americas, OAS (Estados Unidos).

Carlos Bissolino

Nació en Buenos Aires en 1952. Realizó estudios de dibujo y pintura con Luis Felipe Noé. En 1981 obtuvo la Beca Francesco Romero de Pintura otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y la Emba-

jada de Italia. Desde 1975 hasta la actualidad expuso de manera individual y colectiva en Argentina, Italia, Francia, Alemania y Estados Unidos. Ha recibido premios y menciones nacionales e internacionales. Actualmente es profesor titular de la materia Taller Proyectual de Pintura (niveles I a V) en la Universidad Nacional de las Artes y en la materia Medios Expresivos I y II de la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual de la Universidad Nacional de Lanús.

Sofía Bohtlingk

Nació en Buenos Aires en 1976.

Es diseñadora gráfica. Estudió pintura con Sergio Bazán y formó parte de la Beca Kuitca / UTDT. Participó en el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, dirigido por Jorge Macchi. Expuso en diversas galerías de Buenos Aires, en el macro, (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario), Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti" y en el exterior, en el Centro Párraga (España). Participó en la muestra *Empujar un ismo* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y dirigió al grupo Corporales en la obra de teatro *Desencanto* del colectivo Rosa Chanco.

Delfina Bourse

Nació en Buenos Aires en 1979.

Es Licenciada en Artes Visuales con espe-

cialidad en Pintura del Instituto Universitario Nacional del Arte. Concurrió al taller de Carlos Gorriarena y realizó clínica de obra con Tulio de Sagastizábal. Expuso individual y colectivamente en el Banco Nación y el Centro Cultural Recoleta, entre otros. Obtuvo el Primer Premio categoría menores de 35 años en el IV Premio Nacional de Pintura Banco Central. Es docente de arte de nivel primario y secundario; dicta clases para adultos y lleva adelante el taller de artes visuales para niños *Miniartistas* junto a Bárbara Kaplan.

Jorge González Perrin

Nació en Punta Alta, provincia de Buenos Aires en 1954.

Estudió pintura con Carlos Gorriarena; litografía y dibujo con Ernesto Pesce. Desde 1982 ha participado en exposiciones, tanto nacionales como internacionales. Ha sido distinguido en diversos salones, Primer Premio Nacional de Pintura Banco Central; Gran Premio de Honor de Dibujo del XCV Salón Nacional de Artes Visuales; Primer Premio de Dibujo, XLVII Salón de Artes Plásticas "Manuel Belgrano" y en 1993 el Primer Premio de Dibujo del Salón Nacional de Tucumán. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas, entre otras, Museo de Arte Americano de Maldonado (Uruguay), Colección Permanente Casa de las Américas (Cuba), Museo Provincial Timoteo Navarro de Tucumán, Colección Ban-

co Ciudad, Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca.

Victoria Musotto

Nació en Bahía Blanca en 1985.

Estudió en el taller de artes visuales de Sergio Bazán, e historia del arte con Hugo Petruschansky. Actualmente se encuentra realizando la Licenciatura en Artes en la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en muestras individuales y colectivas en galerías y ferias nacionales e internacionales. Sus obras forman parte de la colección Juan & Pat Vergez Collection y de colecciones privadas de Argentina, Estados Unidos y Suiza.

Luis Felipe Noé

Nació en Buenos Aires en 1933.

Estudió en el taller de Horacio Butler. Vivió en París y en Nueva York. Entre 1961 y 1965 formó parte del grupo conocido como Nueva Figuración Argentina, integrado, además, por Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega. Fueron invitados a participar en el Premio Internacional Guggenheim en 1964 y se les rindió homenaje en la sección histórica de la Bienal de San Pablo en 1985. Desde 1959 ha realizado más de cien exposiciones individuales. En 1995 y 1996 realizó muestras retrospectivas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y en el Palacio de Bellas Artes, Méxi-

co D.F. respectivamente, y en 2010 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil. Representó a la Argentina en la 53ª Exposición Internacional de Arte de Venecia (2009). Ha sido invitado de honor en la XX Bienal Internacional de Curitiba (2013). Ha recibido, entre otros premios, el Premio Nacional Di Tella (1963), becas del gobierno de Francia (1961) y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1965 y 1966). Por su trayectoria le han otorgado el Gran Premio de Honor del Fondo Nacional de las Artes (1997) y el Konex de Brillante a las Artes Visuales (2002). La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires lo declaró Ciudadano Ilustre (2006). Premio Homenaje del Banco Central de la República Argentina, (2009). Ha publicado varios libros: el primero la *Antiéstetica* (1965) y el último *Noescritos, sobre eso que se llama arte* (2007).

Hernán Salamanca

Nació en Buenos Aires en 1974.

Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" y en la Royale Academie de Beaux Arts (Bélgica). En la década del noventa formó parte del grupo Ø exponiendo en distintos espacios no convencionales. En el año 2000 obtuvo la Beca Nacional de Apoyo a la Creación Artística del Fondo Nacional de las Artes. Desde 2002 hasta la actualidad muestra sus obras individualmente en Buenos Aires y San Pa-

blo (Brasil). Ganó el Segundo Premio del LXII Salón Nacional de Rosario; en el IV Premio Nacional de Pintura Banco Central obtuvo el Primer Premio; el Segundo Premio del Salón Nacional de Pintura de la Fundación Banco Nación. Ha participado en exposiciones colectivas en Fundación Telefónica, Fundación PROA, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y Universidad de Gloucestershire (Inglaterra), entre otras instituciones públicas y privadas.

Susana Saravia

Nació en Buenos Aires en 1940.

Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y en la Escuela Nacional de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón". Estudió pintura con Carlos Gorriarena entre los años 1986 y 1987. Es docente de la Universidad Nacional de las Artes en la cátedra Oficios y Técnicas de la Pintura. Desde el año 1996 su obra ha sido expuesta en Francia y México. A nivel nacional ha participado en diversas muestras colectivas e individuales entre las que se destacan las realizadas en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa de Córdoba, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Centro Cultural Recoleta. Su obra ha sido seleccionada en el II Salón Nacional de Pintura de la Fundación Banco Nación, en el Premio Novartis, y en el Premio Universidad de Palermo.

Juan Tessi

Nació en Lima, Perú, en 1972.

Estudió pintura con Ricardo Garabito. Fue becado para estudiar en el Maryland Institute College of Art en la ciudad de Baltimore (Estados Unidos) y en 1994 obtuvo la Licenciatura en Bellas Artes con especialidad en Pintura (BFA). El mismo año participó del Yale Norfolk Summer Residence (Estados Unidos). Ha participado de la Beca Kuitca / UTDT. A partir de 1998 comenzó a mostrar su obra individual y grupalmente, dentro y fuera del país; en el Centro Cultural Rojas, la Fundación Federico Jorge Klemm y la V Bienal del Mercosur (Brasil), entre otros. Organizó y coordinó el espacio no comercial *Mark Morgan Perez Garage* junto a Cristina Schiavi.

Paola Vega

Nació en Buenos Aires en 1979.

Comenzó su formación en artes visuales en Bahía Blanca con Gustavo López y, realizó clínica de obra con Jorge Gumier Maier, Diana Aisenberg y Marina de Caro. Es Licenciada en Historia por la Universidad Nacional del Sur. En Buenos Aires continuó sus estudios de pintura con Pablo Siquier y Tullio de Sagastizábal. Ha participado en talleres dictados por Diego Bianchi y Marcelo Pombo en la Universidad Torcuato Di Tella. Formó parte del Programa de Artistas de la UTDT, su tutor fue Jorge Macchi. Trabajó como asistente de Marcelo Pombo en

el curso "Cómo construir un museo al costado de la ruta" en dicha universidad. Es cofundadora del Proyecto pintorAs, con el cual obtuvo en el año 2010 el Premio Fundación Andreani a las Artes Visuales; con el que han expuesto en París y Madrid, entre otras ciudades. Su obra ha sido exhibida en Bahía Blanca, Mar del Plata, Rosario y Buenos Aires, y participó en numerosas exposiciones colectivas, tanto en Argentina como en el exterior: Centro Cultural Parque España, Rosario; Centro Cultural Borges; Fondo Nacional de las Artes; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Consulado Argentino de Río de Janeiro (Brasil), entre otras.



LISTADO DE OBRAS¹

JUAN ASTICA

Horizontal 64, 65, 67 y 68, 2008
 Óleo s/tela
 130 x 200 c/u

F 1444, F 1445, F 1446, F 1449, F 1450
F 1459, F 1462, F 1464, F 1465, 2014
 Óleo s/fotografías
 10 x 15 c/u

CARLOS BISSOLINO

Bioland, 2014
 Video, 21'19"

Pintura objeto I, 2014
 Acrílico y tinta s/madera
 14 x 9 x 7

Pintura objeto II, 2014
 Acrílico y tinta s/madera
 14 x 14 x 8

Pintura objeto III, 2014
 Acrílico y tinta s/madera
 14 x 32 x 5

Pintura objeto IV, 2014
 Acrílico y tinta s/tela en bastidores
 y caballetes
 81 x 200 x 150

Pintura I, 2015
 Acrílico y tintas s/madera
 105 x 75 x 7,5

SOFÍA BOHTLINGK

Amarillo limón, parece cálido
pero es frío, 2013
 Cemento y pintura
 90 x 70 x 13

La felicidad de estar con la gente, 2013
 Cemento s/tela
 200 x 200

Tres pinturas, 2013
 Video, 2'

S/T, 2013
 Cemento y pintura
 90 x 70 x 7

Libro, 2013-2014
 Óleo s/tela (6)
 24 x 18 c/u

Todos saben algo sobre el futuro, 2014
 Cemento
 50 x 50 x 50

¹ Todas las obras pertenecen a los artistas a excepción de aquellas que indican su procedencia.

DELFINA BOURSE

S/T, 2014
Objeto
Virutas de mdf
25 x 25 x 10

S/T, 2015
Acrílico y óleo en barra s/mdf
180 x 130

S/T, 2015
Acrílico y barniz s/mdf
180 x 150

S/T, 2015
Collage de virutas s/mdf (2)
50 x 35 x 5 c/u

JORGE GONZÁLEZ PERRIN

S/T, 2013
Acrílico s/tela (2)
50 x 30 c/u

S/T, 2014
Acrílico s/tela
120 x 100

S/T, 2014
Acrílico s/tela (2)
200 x 150 c/u

S/T, 2007-2015
Acrílico s/madera
110 x 80

VICTORIA MUSOTTO

Música de cañerías, 2015
Técnica mixta
Medidas variables

Música de cañerías; detalle, 2015
Técnica mixta
Medidas variables

LUIS FELIPE NOÉ

Interferencia, 2009
Acrílico y tinta s/papel y tela
200 x 200
Colección Paula y Gaspar Noé

Coherente oxímoron, 2014
Acrílico y tinta s/papel, tela
poliestireno expandido y madera
250 x 600 x 300
Colección Paula y Gaspar Noé

Esta obra se realizó gracias
a Mecenazgo Cultural y
Fundación Telefónica.

HERNÁN SALAMANCO

Aterciopelado, 2013
Esmalte y óleo s/chapa
93 x 120

Cerca de Alberto, 2014
Esmalte y óleo s/chapa
85 x 120

El ocaso de la maestra, 2014
Monocopia (3)
21,5 x 35,5 c/u

Lava, 2014
Esmalte y óleo s/chapa
74 x 113

León, 2014
Esmalte y óleo s/madera
40 x 52

Luz mala, 2014
Esmalte y óleo s/chapa
100 x 100

S/T, 2014
Esmalte y óleo s/chapa
100 x 200

S/T, 2014
Esmalte y óleo s/chapa
150 x 200

SUSANA SARAVIA

S/T, 2013
Acrílico s/papel (2)
130 x 70 c/u

S/T, 2014
Acrílico s/tela
200 x 100

S/T, 2014
Acrílico s/tela
200 x 160

S/T, 2014
Acrílico s/tela
200 x 180

JUAN TESSI

El Spleen el Strass, 2011
Óleo s/tela
150 x 210

S/T, 2012
Óleo s/cinta de enmascarar, gesso y talco
20 x 22

3'52", 2012
Video ByN, televisor y soporte plateado

S/T, 2013
Óleo y gesso s/gabardina de color
32 x 72 x 95

S/T, 2014
Plástico, canecalón, gesso
barniz acrílico, hilo, tela, óleo
196 x 200

PAOLA VEGA

S/T, 2013-2014
Óleo s/telas recortadas
Medidas variables

S/T, 2015
Óleos s/tela s/pared pintada con acrílico
320 x 1533

PINTURA
POST
POST

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN EL MES DE FEBRERO DE 2015 EN
FERRARO GRAFICA S.R.L. OSVALDO CRUZ 2677, CIUDAD AUTÓNOMA DE
BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA. TIRADA 1000 EJEMPLARES.