

ARTE COSA
DISCRETA HISTORIA LOCAL DE LA DEFORMIDAD

CURADURÍA
JIMENA FERREIRO

23.08 – 08.10.2022

Joaquín Aras (1985)

La cosa del arte

2022

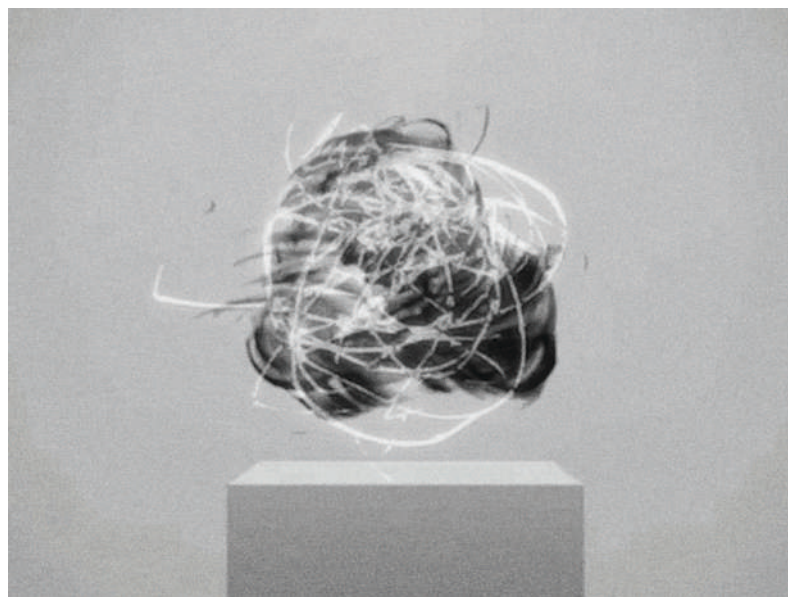
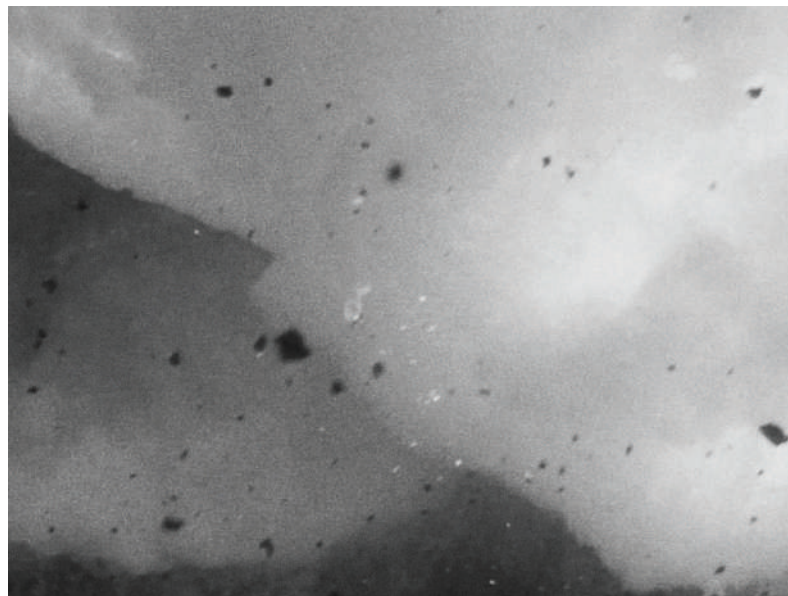
Película 16 mm. intervenida y transferida a digital en

tv 20' blanco y negro

39 x 41 x 36 cm.

Edición de 3 + P.A. Duración: 2 min.

Obra con foto certificado de autenticidad
extendido por el artista y Piedras Galería.



Elba Bairon (1947)

Sin título

c. 1998

Relieve en yeso monocromado en acrílico

Medidas variables

Díptico de 36 Ø x 5 cm. cada pieza.

Obra expuesta en la muestra "Ana López - Elba Bairon" realizada en septiembre del año 1998 en Gara Galería de Arte.



Rubén Baldemar (1958 - 2005)

Sin título, Serie heráldica

2004

Acrílico sobre tela

49 x 58 cm.

Obra expuesta en la muestra "Heráldica" realizada en el año 2004 en la Galería Pasaje Pam, Rosario.

Expuesta en la muestra retrospectiva "Baldemar, constructor de artificios" realizada entre el 4 de abril y el 30 de mayo del año 2009 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario.

Expuesta en la muestra "Rubén Baldemar (1958-2005)" realizada en mayo del año 2017 en el Espacio Cultural Universitario, Rosario.

Expuesta en la muestra "Compulsiones nocturnas" realizada entre el 9 de septiembre y el 30 de noviembre del año 2019 en la Galería Subsuelo, Rosario.

Con foto certificado de autenticidad extendido por la Galería Subsuelo y la Sra. Norma Rojas, responsable del acervo del artista.



Rubén Baldemar (1958 - 2005)

Sin título, Serie heráldica

2004

Acrílico sobre tela

37 x 31 cm.

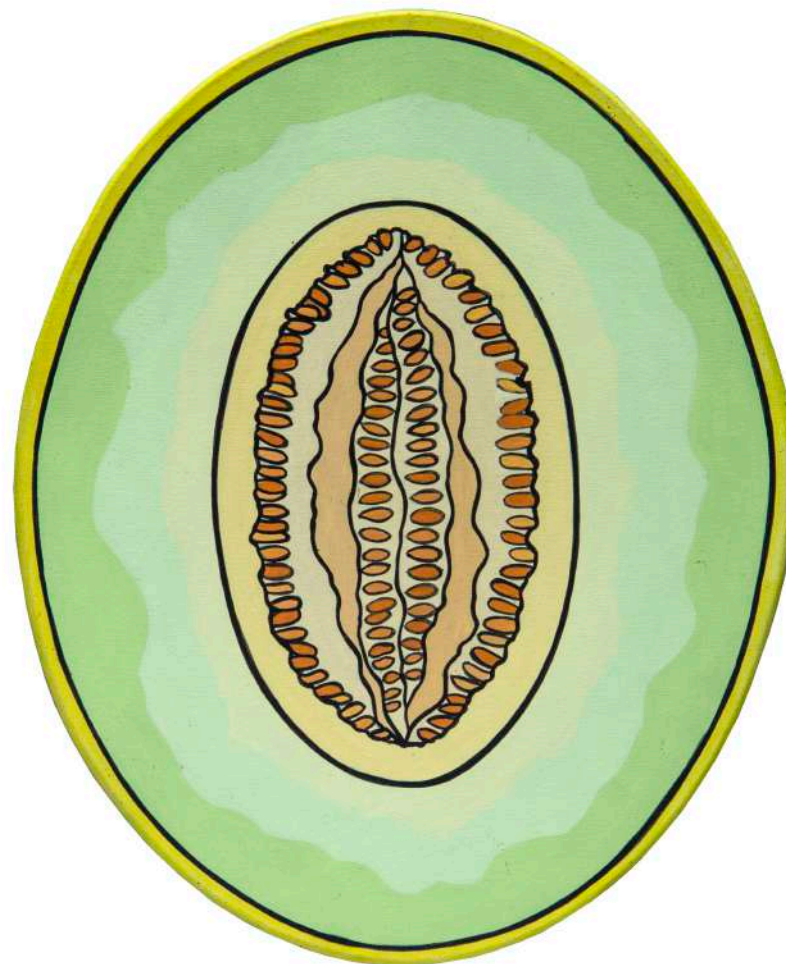
Obra expuesta en la muestra "Heráldica" realizada en el año 2004 en la Galería Pasaje Pam, Rosario.

Expuesta en la muestra retrospectiva "Baldemar, constructor de artificios" realizada entre el 4 de abril y el 30 de mayo del año 2009 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario.

Expuesta en la muestra "Rubén Baldemar (1958-2005)" realizada en mayo del año 2017 en el Espacio Cultural Universitario, Rosario.

Expuesta en la muestra "Compulsiones nocturnas" realizada entre el 9 de septiembre y el 30 de noviembre del año 2019 en la Galería Subsuelo, Rosario.

Con foto certificado de autenticidad extendido por la Galería Subsuelo y la Sra. Norma Rojas, responsable del acervo del artista.



Antonio Berni (1905 - 1981)

La masacre de los inocentes

1971

Escultura polimaterica

64 x 28 x 25 cm.

Pieza única.

Obra realizada especialmente para la ambientación La masacre de los inocentes presentada en el año 1971 en la "Retrospectiva Antonio Berni" en el Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris.

Expuesta en la muestra "Los monstruos de Antonio Berni. Construcciones polimatericas del artista 1965 - 1971" realizada entre el 1º de octubre del año 2001 y el 1º de abril del 2002 en el Centro Cultural Borges. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 48.

Reproducida en el libro "Berni (Estudio crítico - biográfico)" por Rafael Squirru, Ediciones Dead Weight, (Bs. As., 1975), en la pág. 78.

Reproducida en el libro "Berni. Escritos y papeles privados", Temas Grupo Editorial, (Bs. As., 1999), en la pág. 93.

Reproducida en "Antonio Berni, La Masacre de los Inocentes", Revista Siete Días, Año 5, nº 224, (Bs. As., 1971).

Reproducida en el artículo de investigación "La Masacre de los Inocentes: una aproximación desde la materialidad a la obra de Antonio Berni" por Malena Wasserman, publicado en julio del año 2019 por Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF - Argentina.

Mencionada en el artículo "Antonio Berni. Sus objetivos en los '60" por Nelly Perazzo, publicado en Revista ArtNexus nº 25. Ex Colección Flia. Berni.





Vistas de obra.



ROLDAN MODERNO

Antonio Berni (1905 - 1981)

La masacre de los inocentes

1971

Escultura polimérica

64 x 37 x 26 cm.

Pieza única.

Obra realizada especialmente para la ambientación *La masacre de los inocentes* presentada en el año 1971 en la muestra "Retrospectiva Antonio Berni" en el Musée d'Art Moderne de la Ville, París.

Expuesta en la muestra "Los monstruos de Antonio Berni.

Construcciones poliméricas del artista 1965 - 1971" realizada entre el 1º de octubre del año 2001 y el 1º de abril del 2002 en el Centro Cultural Borges. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 48.

Expuesta en la muestra "Arte en juego. Una aproximación lúdica al Arte Argentino" realizada entre el 18 de diciembre del año 2021 y el 18 de marzo del 2022 en la Fundación PROA. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 89.

Reproducida en el libro "Berni (Estudio crítico - biográfico)" por Rafael Squirru, Ediciones Dead Weight, (Bs. As., 1975), en la pág. 78. Reproducida a doble página en el libro "Berni. Escritos y papeles privados", Temas Grupo Editorial, (Bs. As., 1999), en las págs. 174 y 175.

Reproducida en la nota "Antonio Berni, La Masacre de los Inocentes", Revista Siete Días, año 5 n° 224, (Bs. As., 1971).

Reproducida en el artículo de investigación "La Masacre de los Inocentes: una aproximación desde la materialidad a la obra de Antonio Berni" por Malena Wasserman, publicada en julio del año 2019 por el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF - Argentina.

Mencionada en el artículo "Antonio Berni. Sus objetivos en los '60" por Nelly Perazzo, publicado en Revista ArtNexus n° 25.

Ex Colección Flia. Berni.





Vistas de obra.



Feliciano Centurión (1962 - 1996)

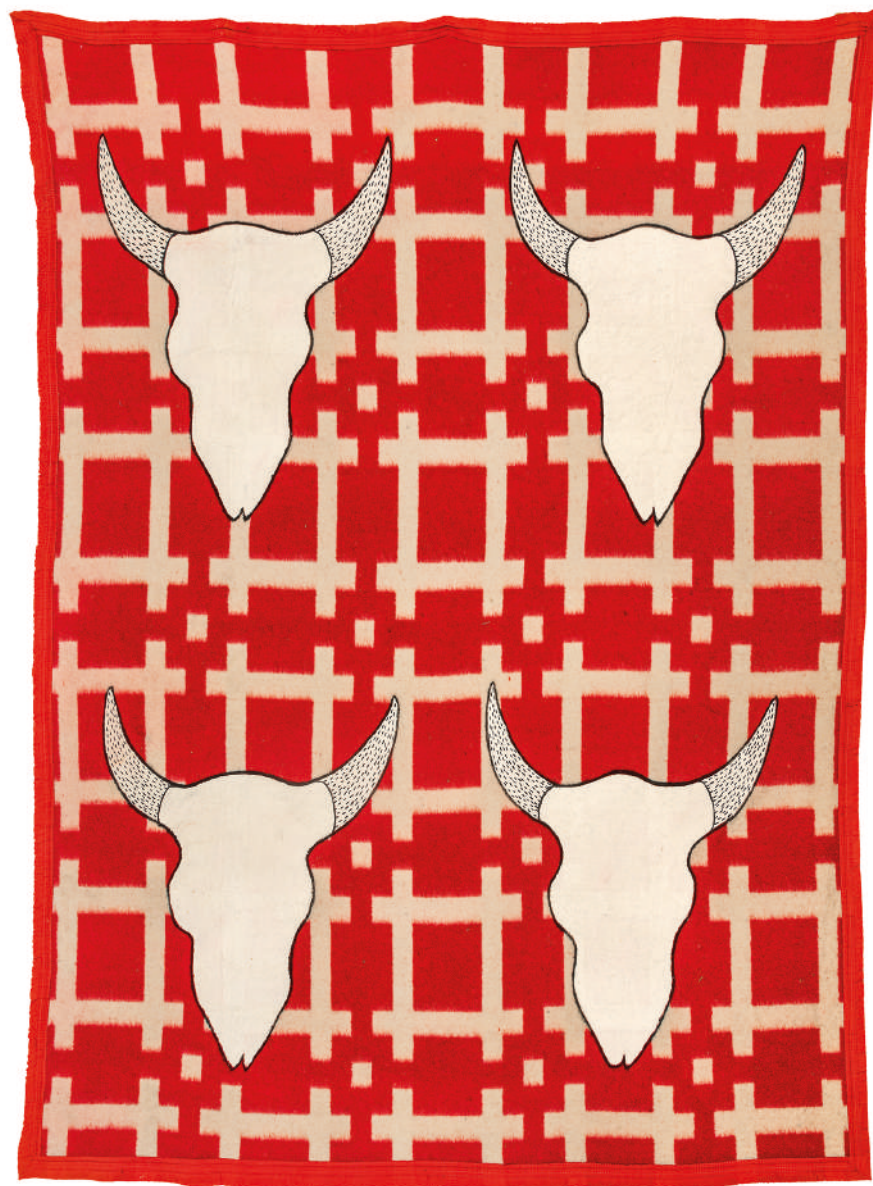
Sin título

1993

Pintura acrílica y esmalte sobre frazada

222 x 187 cm.

Obra fechada "93" y firmada al dorso por el artista.



Laura Códaga (1977)

La mascota del encomendero

2022

Escultura en chapitas de gaseosa hilvanadas y cabeza de cartapesta policromada con aplicación de pincel, palitos de helado y lengua de alpaca
80 x 60 x 30 cm.

Obra con foto certificado de autenticidad
extendido por la artista y la Galería Mite.



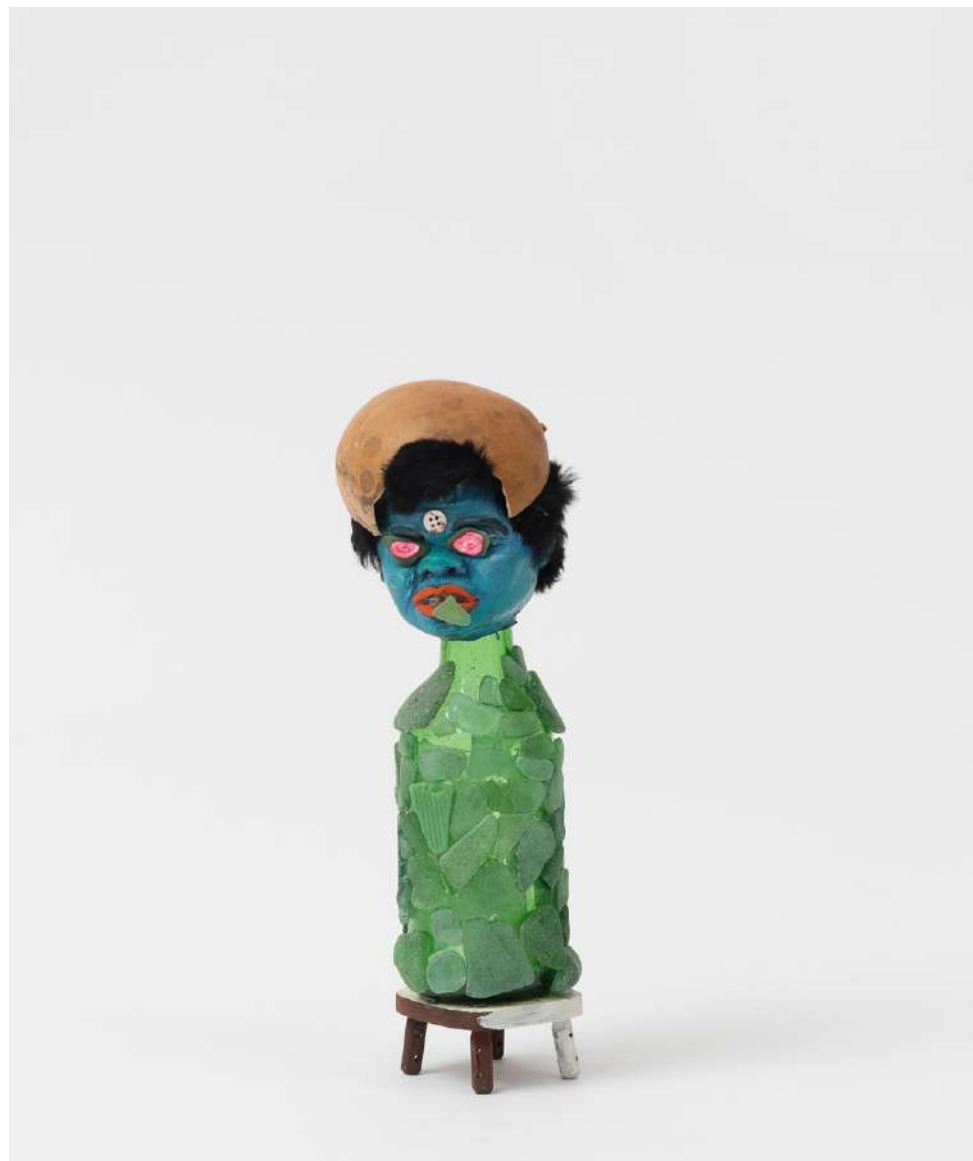
Laura Códega (1977)

Joven Shiva

2022

Escultura realizada con botella, cabeza de muñeco, pintura, banquito de madera, calabaza, piel y botón
30 x 9 x 9 cm.

Obra expuesta en la muestra “Laura Códega. La ardiente y oscura resaca del mañana” realizada entre el 4 y el 25 de marzo del año 2022 en la Galería Para vos Norma mía.
Con foto certificado de autenticidad extendido por la artista y la Galería Mite.



Laura Códega (1977)

Aristócrata

2022

Escultura realizada con botella, lana, pinturas,
pluma y cartapesta
55 x 24 x 24 cm.

Obra expuesta en la muestra “Laura Códega. La
ardiente y oscura resaca del mañana” realizada
entre el 4 y el 25 de marzo del año 2022 en la
Galería Para vos Norma mía.
Con foto certificado de autenticidad extendido
por la artista y la Galería Mite.



Laura Códega (1977)

El monje

2022

Escultura realizada con botella, tela, calabazas,
pintura, hilo sisal y cadena
36 x 10 x 10 cm.

Obra expuesta en la muestra “Laura Códega. La
ardiente y oscura resaca del mañana” realizada
entre el 4 y el 25 de marzo del año 2022 en la
Galería Para vos Norma mía.
Con foto certificado de autenticidad extendido
por la artista y la Galería Mite.



Laura Códega (1977)

Infancia Vudú

2022

Escultura realizada con botella, plástico, cabeza
de muñeco, piedras, vidrios y caracoles
40 x 14 x 14 cm.

Obra expuesta en la muestra “Laura Códega. La
ardiente y oscura resaca del mañana” realizada
entre el 4 y el 25 de marzo del año 2022 en la
Galería Para vos Norma mía.
Con foto certificado de autenticidad extendido
por la artista y la Galería Mite.



Nicola Costantino (1977)

Chanchobola

1998 / 2012

Escultura de calco de cerdo en aluminio y resina
poliester
60 Ø cm.

Edición de 6 + P.A.

Obra reproducida en la pág. 49 del libro
publicado en el marco de la muestra "Nicola
Costantino" realizada en el año 2001 en el Museo
Municipal Juan B. Castagnino, Rosario.

Reproducida en el libro "Nicola Costantino",
Editorial Hatje Cantz, (Alemania, 2013), en la
pág. 58.

Con foto certificado de autenticidad extendido
por la artista y la Galería Barro Arte
Contemporáneo.



Marina De Caro (1961)

Dos silencios I

2001

Acuarela sobre papel

42 x 56 cm.

Con foto certificado de autenticidad extendido
por la artista y la Galería Ruth Benzacar.



Marina De Caro (1961)

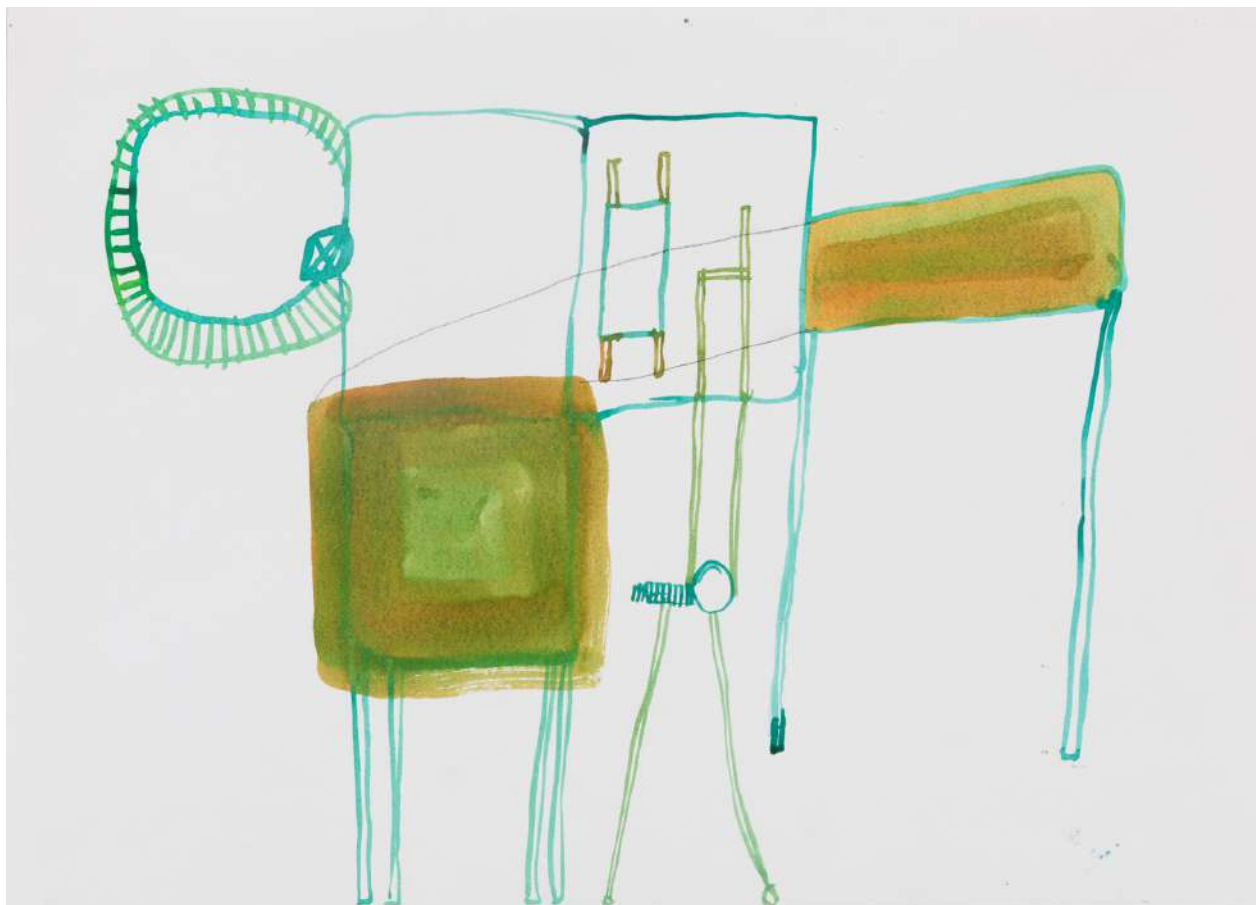
Dos silencios II

2001

Acuarela y lápiz sobre papel

35 x 50 cm.

Con foto certificado de autenticidad extendido
por la artista y la Galería Ruth Benzacar.



Jorge de la Vega (1930 - 1971)

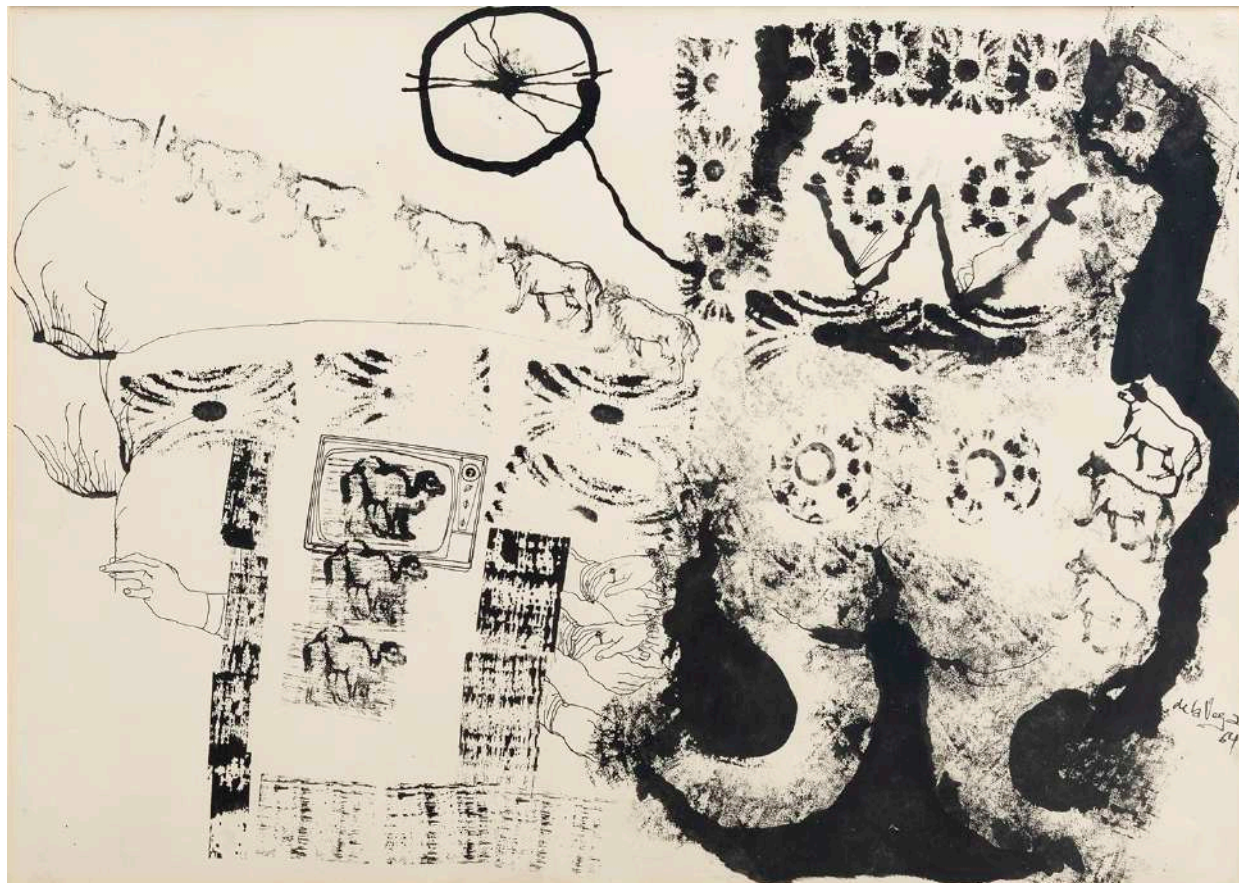
Sin título

1964

Tinta sobre papel

37 x 52,5 cm.

Obra firmada y fechada "64" abajo, a la derecha.



Juan Del Prete (1897 - 1987)

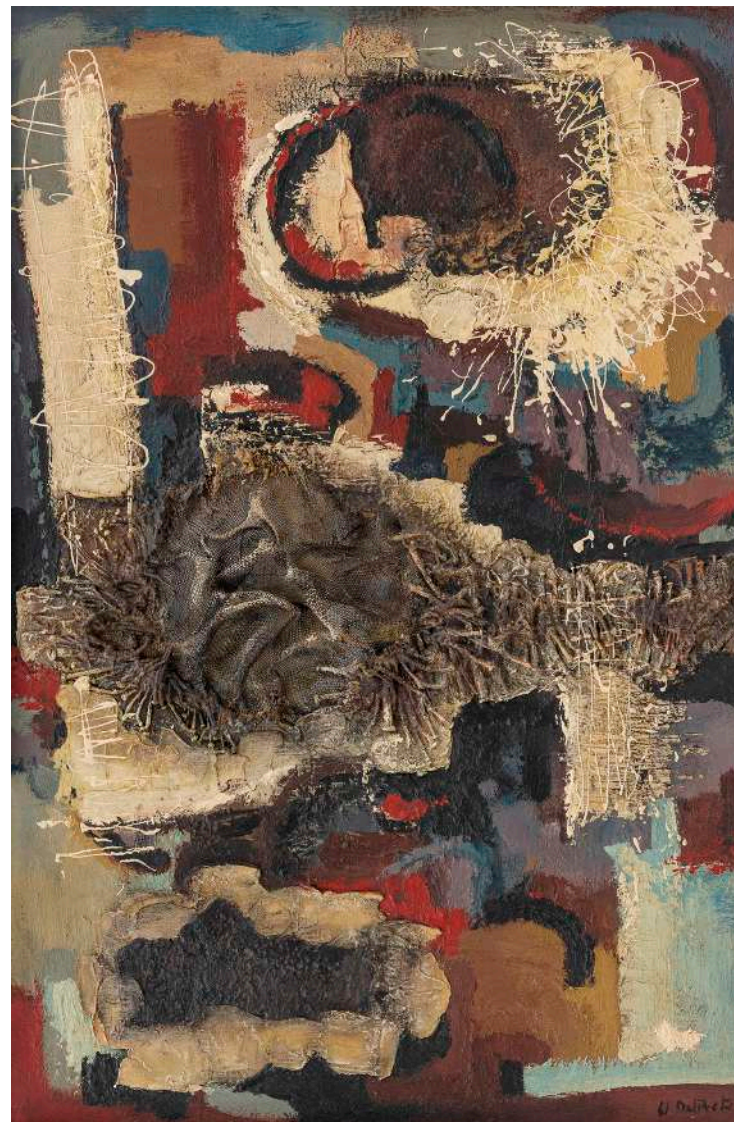
Sin título

1961

Óleo, tela, yeso y metal sobre hardboard

88,5 x 58,5 cm.

Obra firmada y fechada "61" abajo, a la derecha.
Con foto certificado de autenticidad extendido
por la Sra. Liliana Crenovich, sobrina del artista.



Juan Del Prete (1897 - 1987)

Collage con stracci

1963

Óleo y tela sobre hardboard

100 x 130 cm.

Obra firmada y fechada "63" abajo, a la derecha.

Expuesta en el año 1963 en la Galería Pescetto, Albisola, Italia.

Expuesta en el año 1964 la Galería Dell' A.A.B, Brescia, Italia.

Reproducida en el libro "Del Prete" por Rafael Squirru, Ediciones de Arte Gaglianone, (Bs. As., 1985), en la pág. 92.

Con foto certificado de autenticidad extendido por la Sra. Liliana Crenovich, sobrina del artista.



Ernesto Deira (1928 - 1986)

La memoriosa

1964

Óleo sobre tela

150 x 150 cm.

Obra titulada, fechada "64" y firmada al dorso por el artista.

Expuesta en la muestra "Deira - Macció - Noé - De La Vega" realizada en el año 1965 en el Museo Nacional de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil. Mencionada en el correspondiente catálogo.

Expuesta en la muestra "Ernesto Deira. Pinturas seleccionadas de entre 1960 a 1984" realizada entre el 23 de julio y el 19 de agosto del año 1984 en Fundación San Telmo, Buenos Aires.

Mencionada en el correspondiente catálogo.

Expuesta en la muestra "Una visión de la plástica argentina contemporánea 1940 -1990" realizada en el año 1990 en la Fundación Patio Bullrich. Reproducida en el correspondiente catálogo en la pág. 17.

Con etiqueta al dorso del Museo Nacional de Bellas Artes.



Noemí Di Benedetto (1930 - 2010)

Orugas y cajones

1963

Óleo, madera e incrustaciones sobre tela
175 x 175 cm.

Obra firmada y datada "1963, Argentina" abajo, a la derecha. Titulada, datada y firmada al dorso por la artista.

Expuesta en el Primer Salón de Artistas Jóvenes de Latinoamérica realizado en abril del año 1965 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Correspondiente etiqueta al dorso.

Reproducida en el libro "Historia General del Arte en la Argentina", editado por la Academia Nacional de Bellas Artes, (Bs. As., 1982), en la pág. 234.

Ex-colección Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires.



Sebastián Gordín (1969)

Sin título

1994

Acrílico sobre pizarrón montado en plástico
32 x 25 x 1,5 cm.

Obra fechada "1994" y firmada al dorso por el
artista.

Con foto certificado de autenticidad extendido
por el Sr. Sebastián Gordín y la Galería Ruth
Benzacar.



Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

Sin título

1982

Carbonilla sobre papel

23 x 17,5 cm.

Obra firmada y fechada "82" abajo, a la derecha.



Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

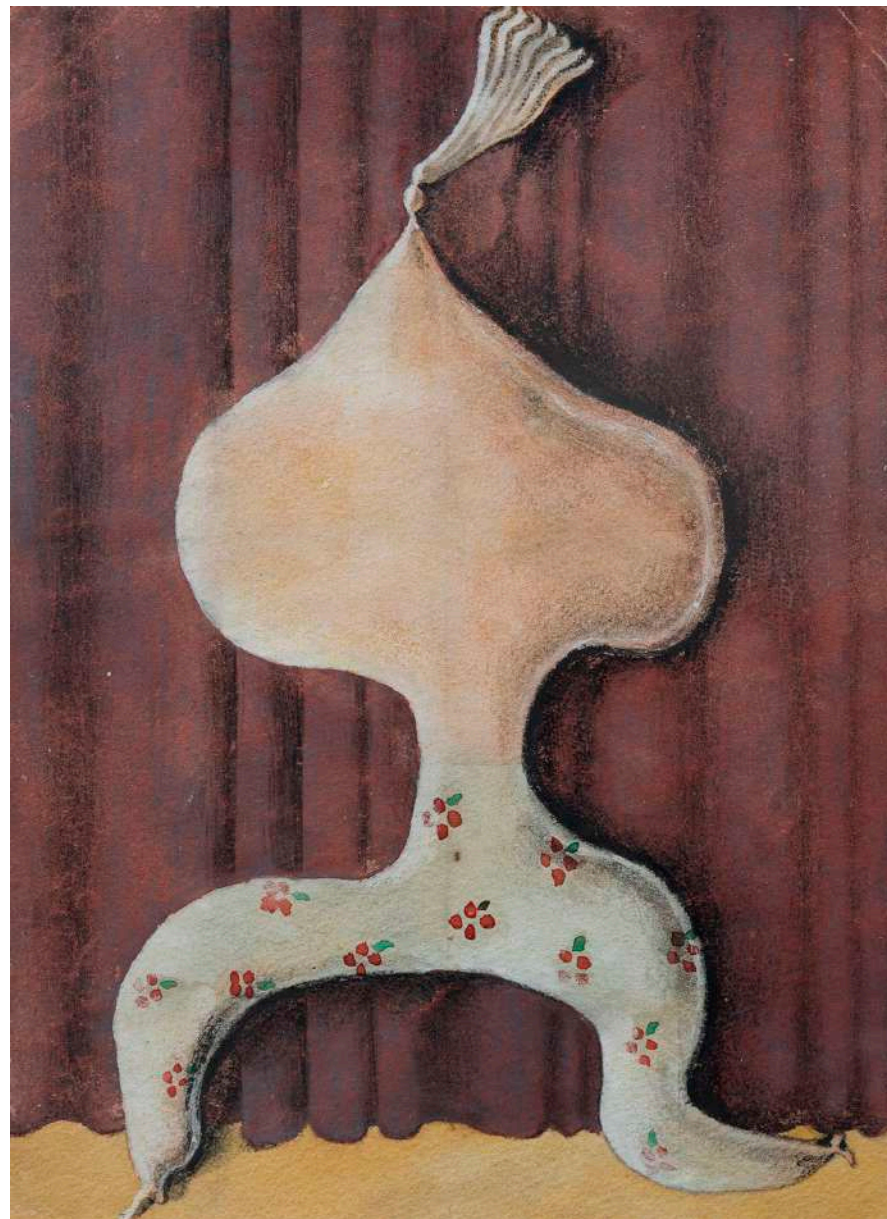
Sin título

1978

Acuarela y carbonilla sobre papel

24 x 17,5 cm.

Obra fechada "Enero 1978" al dorso por el artista.



Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

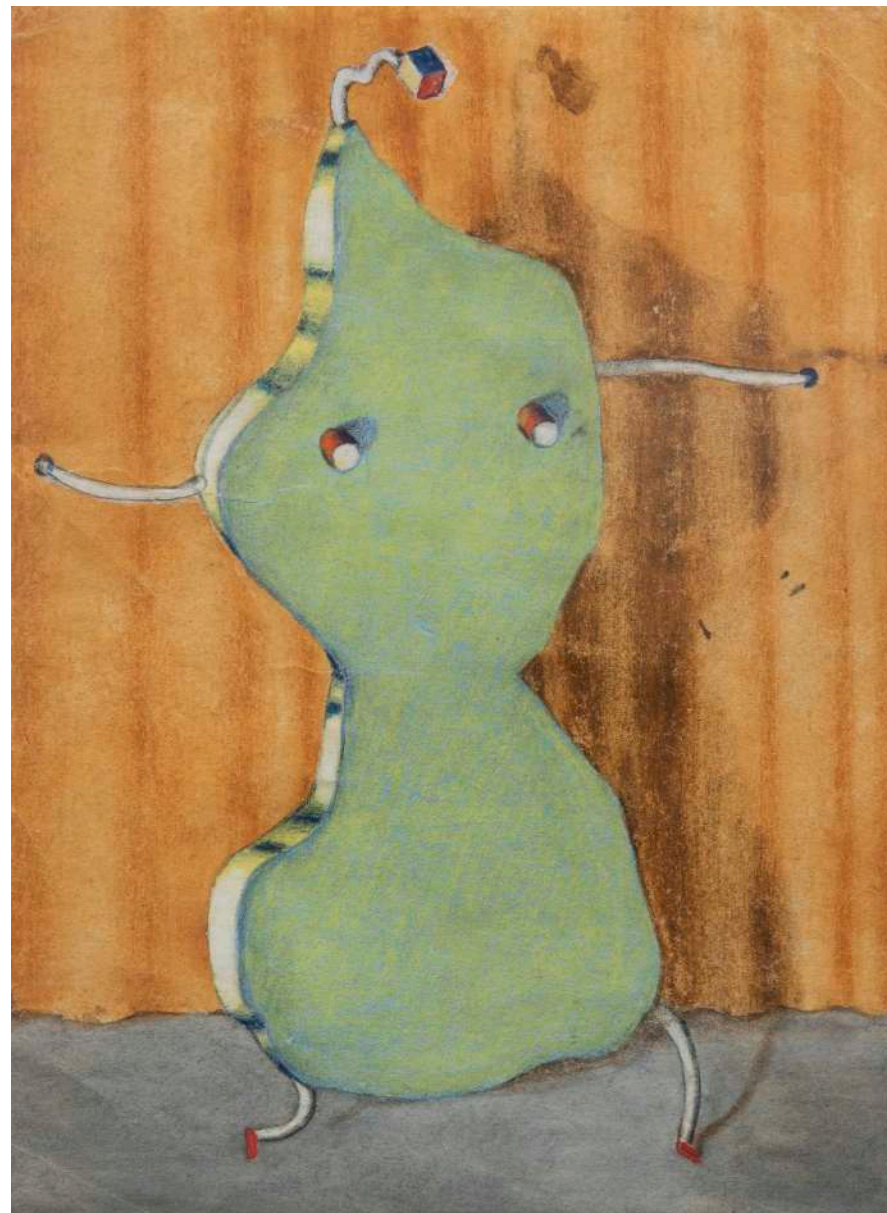
Sin título

1978

Acuarela y crayón sobre papel

24 x 18 cm.

Obra fechada "Enero 1978" al dorso por el artista.



Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

Sin título

1978

Acuarela y lápiz sobre papel

24 x 18 cm.



Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

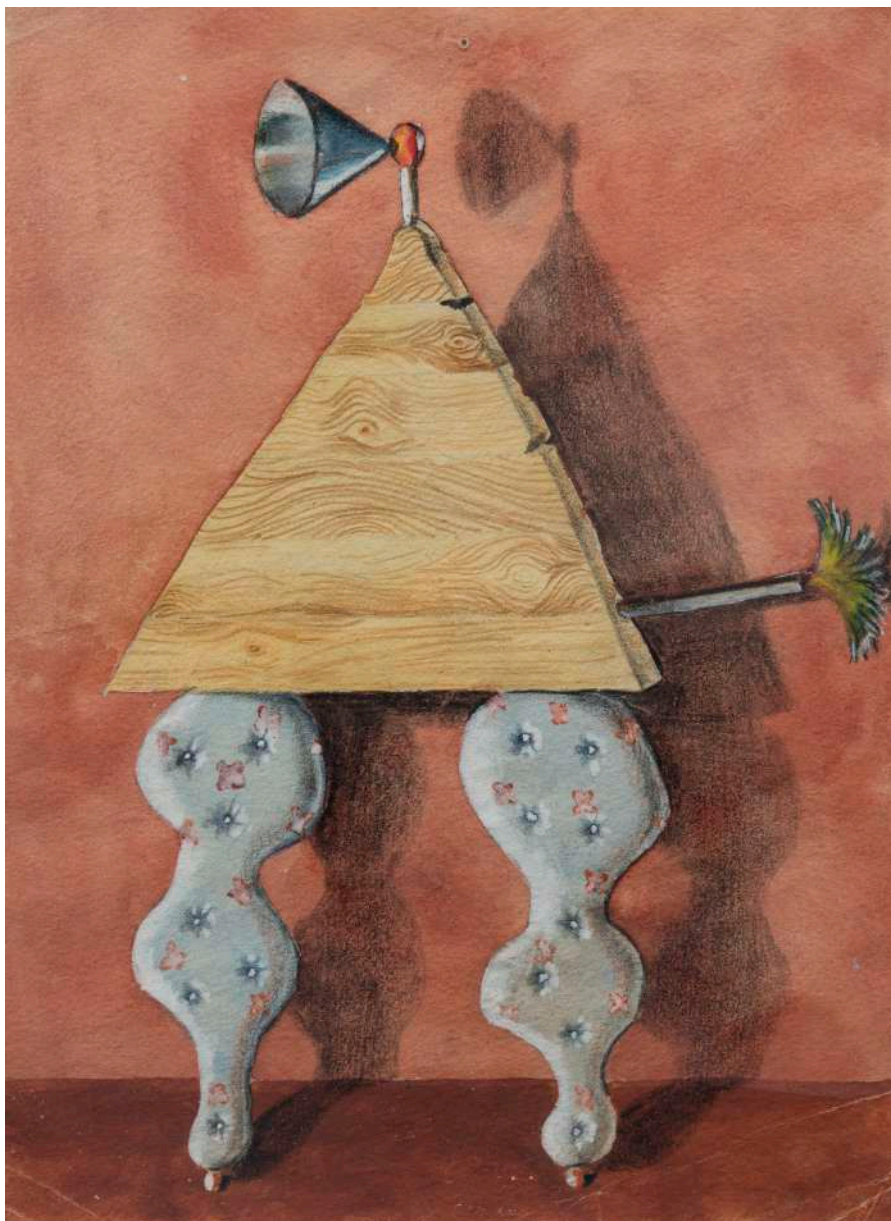
Sin título

1978

Acuarela y carbonilla sobre papel

24 x 17,5 cm.

Obra fechada "Enero 1978" al dorso por el artista.



Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

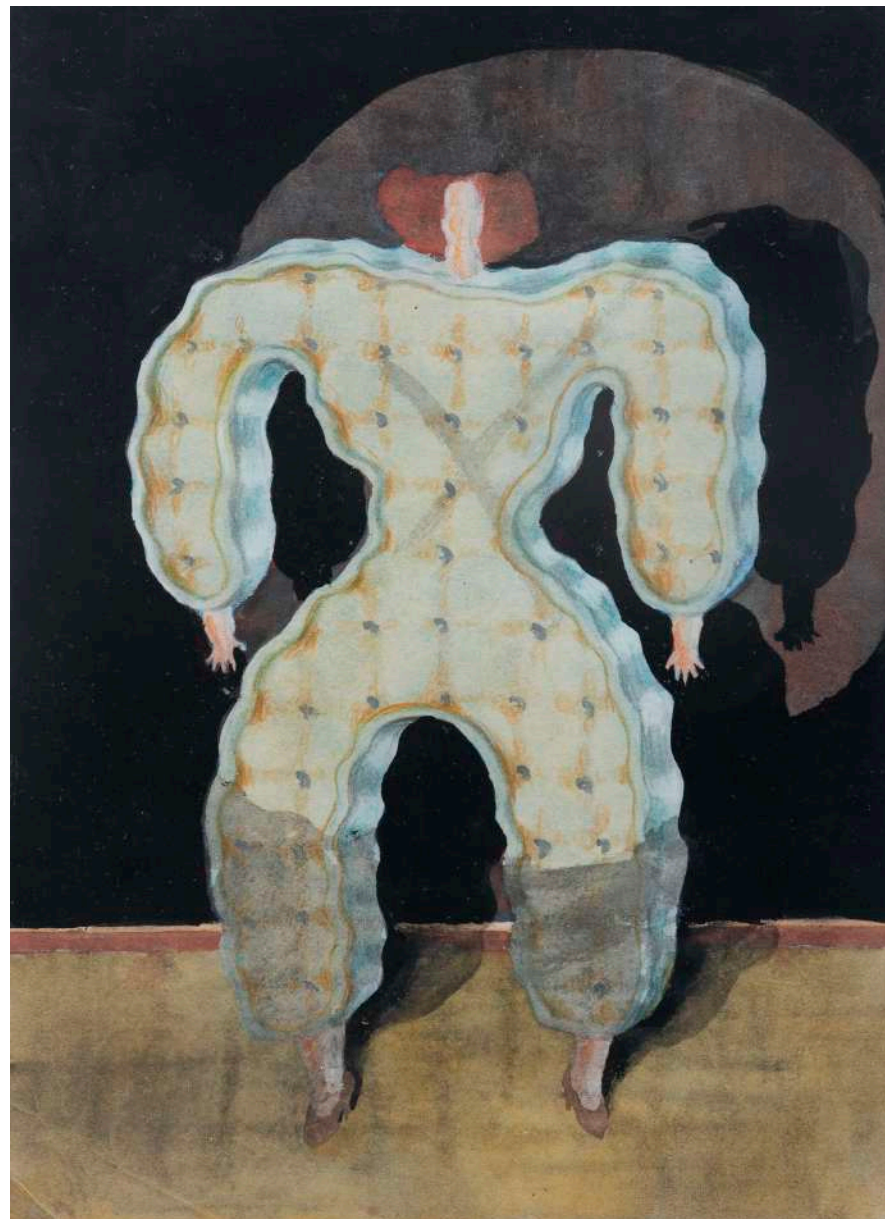
Sin título

1977 - 78

Acuarela y lápiz sobre papel

24 x 17,5 cm.

Obra fechada "77 - 78" al dorso por el artista.



Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

Sin título

1978

Acuarela sobre papel

34 x 22 cm.



Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

Sin título

1978

Acuarela sobre papel

34 x 22 cm.



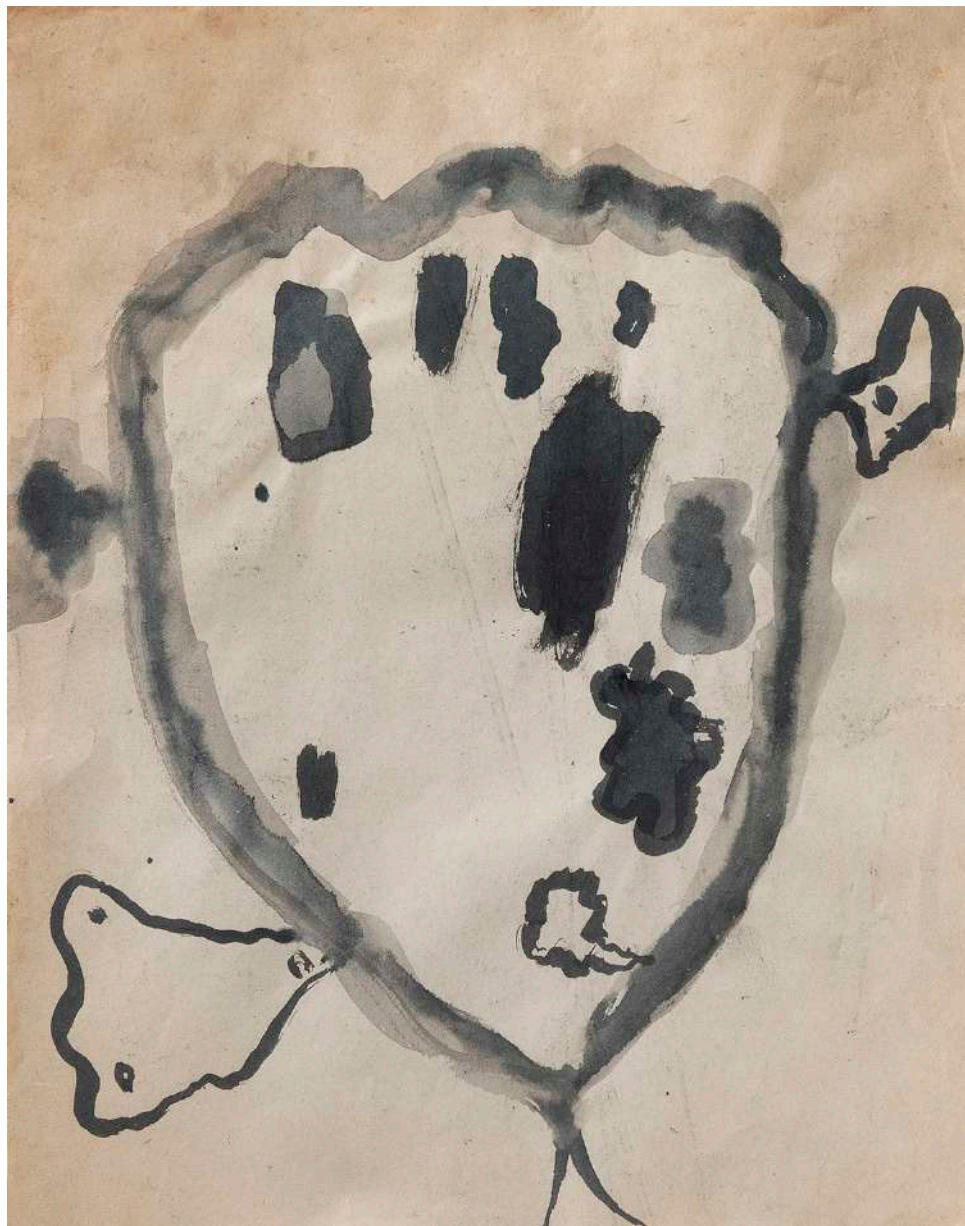
Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

Sin título

1978

Acuarela sobre papel

28 x 22 cm.



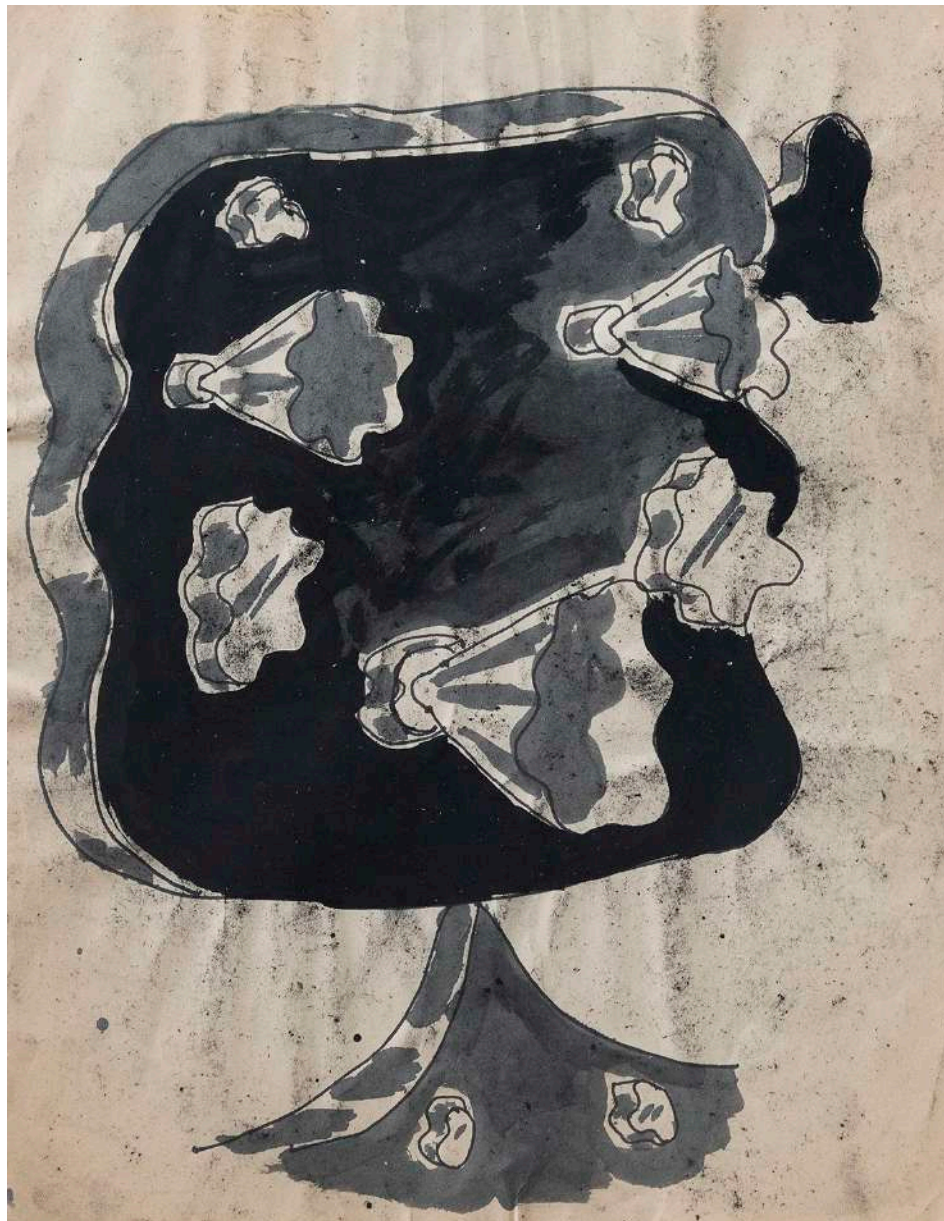
Jorge Gumier Maier (1953 - 2021)

Sin título

1978

Acuarela y tinta sobre papel

28 x 22 cm.



Miguel Harte (1961)

Autorretrato

1991

Collage con cáscara de huevo y pintura

100 x 45 cm.

Obra expuesta en la muestra “Como una piedra que sueña. Miguel Harte, obras 1989-2022” realizada entre el 6 de abril y e 31 de julio del año 2022 en Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 9.



Alberto Heredia (1924 - 2000)

Sin título

1967

Técnica mixta sobre papel

34 x 43 cm.

Obra firmada y fechada "67" abajo, a la derecha.



Alberto Heredia (1924 - 2000)

Sin título

1967

Técnica mixta sobre papel

27 x 21 cm.

Obra firmada y fechada "67" abajo, a la derecha.



Kenneth Kemble (1923 - 1998)

Pintura N°39

1963

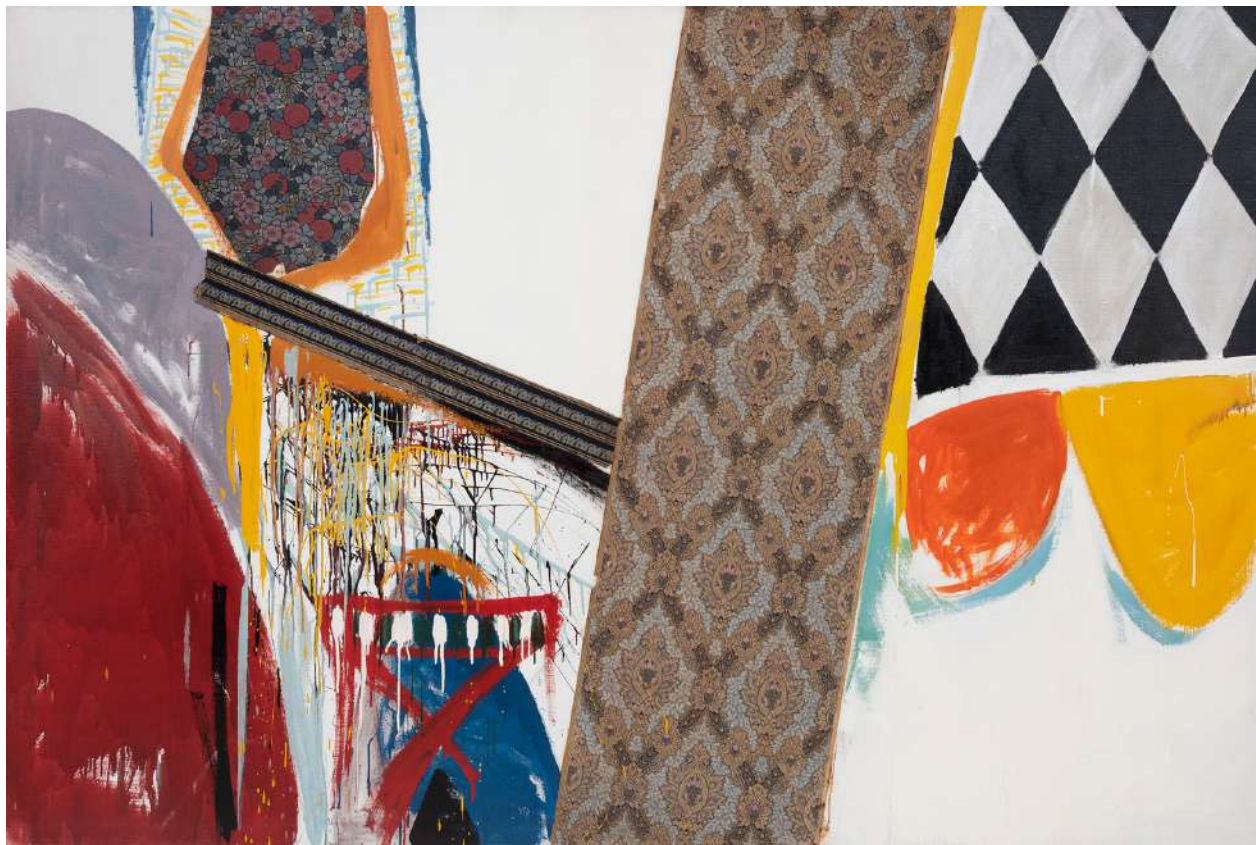
Esmalte sintético, óleo y collage sobre tela
180 x 270 cm.

Obra titulada, datada "Buenos Aires 1963" y
firmada al dorso por el artista.

Envío Argentino a la VII Bienal Internacional de
San Pablo del año 1963, correspondiente etiqueta
al dorso. Reproducida a página entera en el libro
editado en el marco de dicha Bienal.

Reproducida en el libro "Kenneth Kemble" por
Rafael Squirru, Ediciones de Arte Galglianone,
(Bs. As., 1987), en la pág. 141.

Con etiqueta al dorso de la Galería Ruth
Benzacar con el n° 7571 de inventario.



Kenneth Kemble (1923 - 1998)

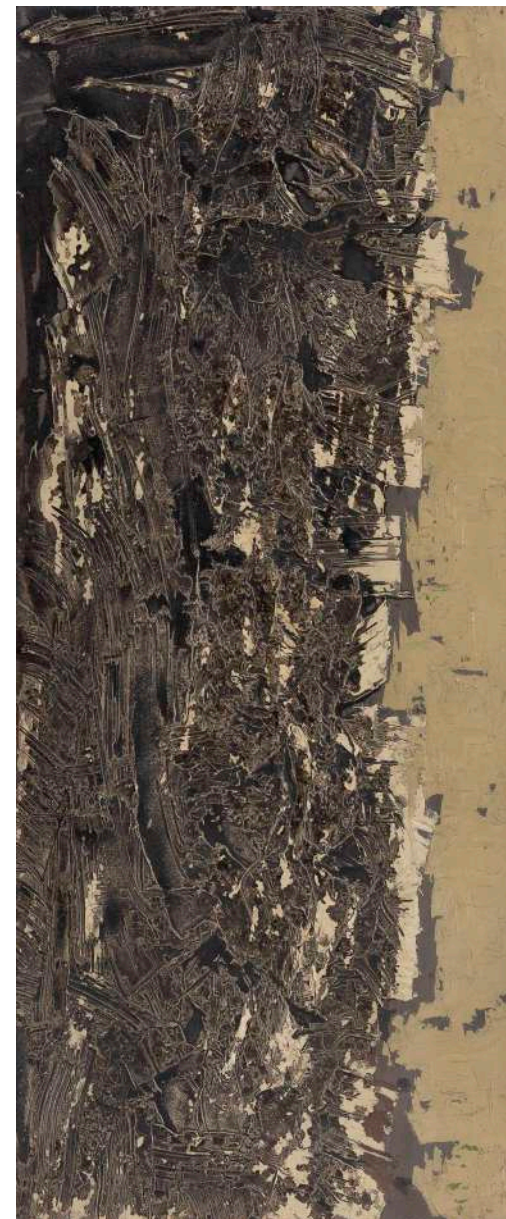
Grises, blancos y salmón

1960

Óleo sobre hardboard

120 x 50 cm.

Obra reproducida en el libro "Kenneth Kemble, ensayo crítico biográfico" por Rafael Squirru, Ediciones de Arte Gaglianone, (Bs. As., 1987), en la pág. 132.



Fernanda Laguna (1972)

Gracias amiga – Pacto macabro

2007

Acrílico y birome sobre tela con incrustaciones

de lana, papel y hojas secas

55 x 42,5 cm.

Obra titulada, firmada y fechada "2007" al
dorso por la artista.





Fernanda Laguna (1972)

Sin título

2000

Collage sobre papel

25 x 21,5 cm. c/u.

Políptico compuesto por siete piezas.

Expuesto en la muestra individual de la artista "Control o no control" realizada en el año 2001 en la Galería Belleza y Felicidad.

Luciana Lamothe (1975)

Sin título

2000

Escultura en cartón

69 x 53 Ø cm.

Obra perteneciente a la Serie diseñoides.



Vista de obra.

Artista representada por la Galería Ruth Benzacar .



ROLDAN MODERNO

Lucrecia Lioni (1985)

Cualquier cosismo no es arte contemporáneo
2011

Tinta sobre papel
21 x 29,5 cm.

Obra expuesta en la "La escuela dura", intervención realizada el 24 de septiembre del año 2016 en el marco de la muestra "Eduardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953 - 1997" realizada entre el 14 de mayo y el 25 de septiembre del año 2016 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Con foto certificado de autenticidad extendido por la artista y la Galería Barro Arte Contemporáneo.



Lucrecia Lioni (1985)

Cartoncito

2013

Acrílico y gibré sobre cartón

29,5 x 21 cm.

Obra expuesta en la muestra "Taller C muestra" realizada entre junio y julio del año 2014 en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta.

Con foto certificado de autenticidad extendido por la artista y la Galería Barro Arte Contemporáneo.



Lucrecia Lioni (1985)

Objeto duro

2012

Acrílico sobre papel

66 x 33 cm.

Obra expuesta en la muestra "XIV Convocatoria Internacional Anual de Jóvenes Artistas" realizada entre el 4 de octubre y el 20 de noviembre del año 2012 en la Galería Luis Adelantado, Valencia, España.
Con foto certificado de autenticidad extendido por la artista y la Galería Barro Arte Contemporáneo.



Alfredo Londaibere (1955 - 2017)

Sin título

1995

Acrílico, esferas de madera y latas de aluminio
sobre madera con bordes de alpaca
27 x 41,5 x 9 cm.

Obra fechada "95" y firmada al dorso por el
artista.

Con etiqueta al dorso de la Galería Ruth
Benzacar con el nº 5701 de inventario.



Alfredo Londaibere (1955 - 2017)

Sin título

1996 - 2006

Escultura en madera, acrílico, yeso y alambre galvanizado

47,5 x 34,5 x 34,5 cm.

Obra perteneciente a una serie de 11 esculturas realizadas entre los años 1996 y 2006.

Expuesta en la muestra "Londaibere, Objetos y Bohtlingk, Pinturas" realizada en el año 2005 en el Centro Cultural Borges.

Expuesta en la muestra "Londaiebre. Works" realizada en mayo del año 2012 en la Galería Cosmocosa. Reproducida en el correspondiente tríptico de sala.

Expuesta en la muestra antológica "Yo soy santo" realizada entre el 26 de septiembre del año 2019 y el 1º de marzo del año 2020 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 185.



Liliana Maresca (1951 - 1994)

El atravesado

1988

Escultura en madera, bronce y coral rojo

35 x 34,5 x 20 cm.

Obra expuesta en la muestra individual e itinerante de la artista "Transmutaciones" realizada entre el 20 de mayo y el 22 de junio del año 2008 en el Centro Cultural Recoleta y entre el 7 de febrero y el 9 de marzo de 2008 en el Museo Juan B.

Castagnino de Rosario. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 78.

Expuesta en la muestra "Formas de violencia" realizada entre el 8 de julio y el 10 de septiembre del año 2017 en el Centro Cultural Kirchner.

Expuesta en la muestra "Diagonal Sur 2" realizada entre el 12 de abril y el 3 de mayo del año 2018 en el Centro Cultural Borges.

Mencionada en el artículo "Un imperdible recorrido visual por la violencia argentina" por Matteo Goretti, publicado el 13 de julio del año 2017 en Infobae.

Mencionada en el artículo "Diagonal Sur 2: cuando la violencia tematiza al arte" por Ana Martínez Quijano, publicado el 24 de abril del año 2018 en Ámbito Financiero.





Luis Felipe Noé. *Argentina*, 1962

Luis Felipe Noé (1933)

Argentina

1962

Óleo sobre tela

195 x 230 cm.

Díptico de 195 x 115 cm. cada pieza.

Obra realizada en París en el año 1962. Firmada al dorso por el artista.

Expuesta en el XIIIº Concurso del Premio Palanza realizado entre el 15 y 17 de octubre del año 1962 en la Academia Nacional de Bellas Artes. Reproducida en el correspondiente catálogo bajo el nº 3 de inventario.

Expuesta en la muestra "L'art argentine actuel" realizada entre diciembre del año 1963 y febrero de 1964 en el Musée Nationale d'Art Moderne, Paris. Con fragmentos de la correspondiente etiqueta al dorso.

Reproducida en el libro "Noé, el color y las artes plásticas" por Mercedes Casanegra, Ediciones Alba, (Bs., As., 1988), bajo el nº 44 de inventario en la pág. 158.

Ex colección Federico Vogelius.



Detalles de obra.

Aldo Paparella (1920 - 1977)

Sugerencia

c. 1960

Escultura en aluminio batido

63 x 93 x 35 cm.

Obra con foto certificado de autenticidad
extendido por el Sr. Aldo Paparella, hijo del
artista.



Ariadna Pastorini (1962)

Sin título

1992

Escultura en estructura de metal y peluche

90 x 20 Ø cm.

Obra expuesta en el año 1992 en La Puerta
Galería.

Expuesta en la muestra "Homenaje a la piel"
realizada en el año 1993 en el Casal de
Catalunya.

Expuesta en la muestra "Zoología" realizada
en el año 1995 en la Galería Mun.

Con foto certificado de autenticidad extendido
por la artista.



Marcelo Pombo (1959)

Caja de perfume con stickers

1994

Cajas de perfumes y *stickers* sobre cartón
34 x 50 cm.

Obra titulada, fechada "94/12/26" y firmada
al dorso por el artista.

Con etiqueta al dorso de la Galería Ruth
Benzacar con el nº 5626 de inventario.



Marcelo Pombo (1959)

Cepita

1994

Acrílico, acetato y moños sobre cartón

19 x 9,5 x 5 cm.

Obra firmada y fechada "94" en el inferior por el artista.



Vista de la firma en el inferior.

Artista representado por la Galería Barro Arte Contemporáneo.



ROLDAN MODERNO



Marcelo Pombo (1959)

Cajas de perfumes y trolls

1995

Esmalte sobre madera con cartulina, *stickers*, cuentas acrílicas y cajas de perfume

63 x 122 x 7 cm.

Obra firmada y fechada "2/1995" al dorso por el artista.

Expuesta en la muestra "1999-Fin de siglo" realizada entre el 16 de marzo y el 30 de abril del año 1995 en la Fundación Banco Patricios. Reproducida en el correspondiente catálogo.

Emilio Renart (1925 - 1991)

Cuenca primigenia

1961

Pintura relieve en yeso, arena y barnices sobre
malla de tela

70 x 96 cm.

Obra con foto certificado de autenticidad
extendido por el Sr. Osvaldo Giesso.



Rubén Santantonín (1919 - 1969)

Sin título

1964

Relieve en cartón y tela

32 x 20 x 5 cm.

Obra datada "Buenos Aires 1964", dedicada y
firmada al dorso por el artista.

Ex Colección Marta Minujín.



Pablo Suárez (1937 - 2006)

Sin título o Muñeca brava

1964

Óleo y esmalte sobre tela

150 x 150 cm.

Obra con descripción de la realización y su posterior regalo a la Sra. Marta Minujín al dorso por ella.

Expuesta en la muestra itinerante "Pablo Suárez" realizada entre el 14 de mayo y el 27 de abril del año 2008 en el Museo Castagnino, Rosario; del 22 de mayo al 22 de junio del 2008 en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; del 3 de junio al 3 de agosto del 2008 en el Museo Provincial Emilio Caraffa, Córdoba y del 8 de agosto al 5 de octubre del 2008 en el Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 66.

Expuesta en la muestra "Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil - Argentina 1960" realizada entre el 14 de julio y el 16 de septiembre del año 2012 en PROA, correspondiente etiqueta al dorso. Reproducida en la pág. 74 del libro editado en el marco de dicha muestra.

Expuesta en la muestra "Pablo Suarez. Narciso Plebeyo" realizada entre el 23 de noviembre del año 2018 y el 18 de febrero del 2019 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 47.

Obra expuesta en la muestra "Inventar la intemperie. Desobediencias sexuales e imaginación política en el arte contemporáneo" realizada entre el 18 de octubre y el 12 de diciembre del año 2021 en el Parque de la Memoria.

Ex Colección Marta Minujín.



Pablo Suárez (1937 - 2006)

Sin título

1993

Escultura en resina epoxi con peluca kanekalon

147 x 28 x 25 cm.

Obra perteneciente a la Serie Ginno Coiffeur.



Luis Wells (1939)

2° Round

1963

Relieve en óleo, madera, cartón y terciado

157 x 50,5 x 18 cm.

Obra titulada, fechada "63" y firmada al dorso por el artista.

Expuesta en la muestra "Informalismo Argentino" realizada en junio del año 2003 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Reproducida en el libro editado en el marco de dicha muestra "La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957 - 1965" por Jorge López Anaya, ediciones Alberto Sendrós, (Bs. As., 2003), en la pág. 161.

Expuesta en la muestra "Luis Wells. Obra imprevisible" realizada entre el 4 de noviembre y el 4 de diciembre del año 2008 en el Centro Cultural Recoleta. Reproducida en el correspondiente libro en la pág. 34.

Reproducida en el libro "Doscientos años de pintura argentina: en los márgenes de la pintura. De 1960 a los comienzos del siglo XXI" por Fernando Davis y Ana Longoni, ediciones Banco Hipotecario, (Bs. As., 2013), en la pág. 61.
Reproducida en el libro "Wells" por Cecilia Rabossi, edición del artista, (Bs. As., 2016), en la pág. 89.



Yente, Eugenia Crenovich (1905 - 1990)

I' dannati Giudizio Finale II

1964

Óleo, papel e hilo sobre cartulina

35 x 50 cm.

Obra firmada y fechada "64" abajo, a la derecha.

Titulada al dorso por la artista. Perteneciente a la

serie de collages titulada "Testamento".

Expuesta en el año 1966 en la Galería Van Riel.

Con foto certificado de autenticidad extendido

por la Sra. Liliana Crenovich, sobrina del artista.



Arte cosa. Discreta historia local de la deformidad

por Jimena Ferreiro

El fuego que hemos construido

Una nube gris dispersó los restos de las pocas obras que Rubén Santantonín conservaba. No fue un accidente, sino una acción premeditada, silenciosa y fantasmal que no tuvo registro. Tampoco disponemos de demasiada precisión histórica sobre esa “gran fogata”, más bien una colección de relatos orales que coinciden en el gesto agónico y decepcionado de un artista que seguía conservando una posición marginal a pesar de la centralidad que tuvieron sus intervenciones artísticas que, sin duda, cambiaron las poéticas de los 60. El fuego que encendió Santantonín al término de la década parece espejarse y deformarse en *La destrucción*, el *happening* de Marta Minujín que se desarrolló en un terreno baldío parisino en junio de 1963, en el cual quemó toda la producción realizada durante su estadía en la capital del arte de entonces, mientras las cámaras fotográficas conservaban la memoria del evento para la historia de la neovanguardia internacional.

El impulso piromaníaco de ambos dibuja un círculo de fuego de lado a lado del decenio, de una orilla a la otra del océano, o más bien dos paréntesis para contener la fuerza y el desgarrar del arte que tuvo lugar en los míticos años 60. Mientras Marta abre, Rubén cierra; mientras una inaugura, el otro se configura como un abismo, y el aura de su presencia se agiganta paso a paso.

Este juego de contrastes tuvo un punto de encuentro a mitad de camino de sendas carreras: me refiero a la celebración de *La Menesunda* en 1965 como experiencia parteaguas para la cultura artística de los 60. “¿Qué hicimos?”, se preguntaba Minujín varias décadas después:

Caminamos con Rubén Santantonín, [y nos debatimos sobre] crear una cosa; sobre la transmisión del alma al objeto, que no era objeto porque éste era más racional. Sacar la cosa de adentro, como también decía Federico Peralta Ramos: “Tengo un algo adentro que se llama coso, coso, coso”. Bueno, la cosa, que es un invento porteño absolutamente porque el concepto “thing”, en inglés, no existía. Entonces, la idea fue reproducir la ciudad. Íbamos caminando todos los días por la calle Lavalle, por la calle Florida, Santantonín y yo, y pensábamos qué sensaciones abstractas podíamos transmitir en un espacio reducido y limitado dentro del Instituto Di Tella. (Noorthoorn 2010: 26)

El salto a lo real se tradujo en *La Menesunda*¹ en una mezcla de texturas urbanas, de experiencias cotidianas y domésticas, de consumo popular, de fantasías mediáticas de la comunicación masiva, del boom editorial, de los entretenimientos familiares, de la moda joven y de los lenguajes artísticos contemporáneos como el Pop, el Nuevo Realismo, el *happening*, el objeto y más allá. Esa mixtura lunfarda se expandió en prácticas del hacer que permitieron amalgamar espectadores y obras, en una unidad capaz de romper la campana de cristal y transformar el código elitista y autónomo del arte en una experiencia porosa, seductora y vivencial. El arte se volvía cuerpo animado.

Rubén Santantonín habló de “la poesía vital del objeto” en la exposición que llamó Cosas y que presentó en 1964 en la célebre galería Lirolay, dirigida por Germaine Derbecq. Pero su idea sobre la cosa iba más allá de la definición convencional de objeto artístico, del *ready-made* o del *assemblage*, y se ubicaba con más distancia aún de las disciplinas plásticas tradicionales como la escultura. La materia no era concebida como representación ni tampoco conformaba su estructura, era más bien una presencia: “El material soy yo mismo buscando” (Giunta 2001: 181).

Encrucijada

La década comenzó con ímpetu y afán de transformación en un movimiento espiralado y vertiginoso que impregnó todo el período. El efecto parecía infinito, pero encontró su propio límite hacia el final del decenio, tras el intento de convertir a Buenos Aires en el centro del arte internacional en una coyuntura política que no podía garantizar un Estado de pleno derecho, ni contener institucionalmente la producción artística que pujaba hacia los bordes. El quiebre se produjo en el itinerario del 68 (Longoni y Mestman 2000), con la posterior renuncia al arte por parte de muchos artistas, el pase a la acción, los exilios internos y forzados. La muerte prematura de Santantonín en 1969 fue también un punto final.

¹ *La Menesunda* fue una ambientación creada por Marta Minujín y Rubén Santantonín para el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella en 1965, que contó con la colaboración de David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler. El modelado en cartapesta de la cabeza femenina lleva el sello inequívoco de Suárez.

Rubén era un artista autodidacta y algo mayor que el promedio de sus colegas que circulaban por la escena joven. Había irrumpido sin demasiada red artística ni linaje familiar; sin embargo, el impacto de su obra fue inmediato. Luis Wells relata el encuentro de cuando compartieron el espacio en Lirolay, en septiembre de 1961.

Confluimos de casualidad. Fueron dos muestras separadas que se presentaron juntas. De Santantonín lo que puedo decir es que se había puesto muy en mi línea. Tonos marrones, cartones, cosas de papel. Yo era muy chico y él tenía más discurso que yo. Yo hablaba de la unión de la pintura y la escultura porque no sabía expresarlo, pero tendría que haber hablado de objeto. Entonces él, en su texto de la muestra, dice: “Yo no quiero hacer la unión de la pintura y la escultura, lo que quiero hacer son cosas”. (García 2016)

La frase que cita Wells pertenece a “Hoy a mis mirones”, el primer texto programático de Santantonín, que sin titubeos llamamos “manifiesto”, donde comenzó a ensayar intuitivamente sus conceptualizaciones sobre las formas larvarias y deformes que gestaban claves visuales del futuro y que pugnaban por salirse del marco de encierro.

Si hablamos del itinerario del 68, también deberíamos hacer lo propio del 61, que presenta un paisaje transformado por varios episodios artísticos que constituyeron hitos de la neovanguardia local. A la exposición de Wells y Santantonín en Lirolay se suman *Otra figuración* en la galería Peuser, primera presentación del grupo integrado por Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira y Jorge de la Vega, y *Arte destructivo*, también en Lirolay, 2 la materialización del programa artístico-crítico de Kenneth Kemble y “primera presentación, luego de la muestra *¿Qué cosa es el coso?*, de objetos no artísticos cargados de significación por el contexto” (Pacheco 2000: 13). “Esta exposición tiene el carácter de un experimento, de un ensayo tentativo, de una idea que se me ocurrió hace poco más de un año”, afirmaba Kemble (Giunta 2001: 182). Finalmente, aquel cuerpo de obras conformó un gran *palimpsesto* de restos arqueológicos y basura urbana, un paisaje roto jalonado por el tiempo acumulado. El mundo transformado en un gran *collage*.

El imperativo fue violentar la materia y accionar sobre la narrativa de la historia para subvertir el canon impuesto externamente, y en eso estaba la generación de principios de los 60, creando arte en vínculo estrecho con el entorno en pos de articular una vanguardia de inscripción local. En ese sentido, la pintura de Noé expresa el dilema decimonónico entre la pulsión civilizatoria y la fuerza atávica de la “barbarie”, un relato iracundo que se hizo cuerpo en su obra revelando el conflicto en torno a la identidad nacional como un espacio dominado por el deseo de eliminación de la diferencia. Por su lado, las formas gestantes de Deira manifiestan la violencia y el enigma de la duplicación de la imagen y su reflejo desmembrado, como una escena profanada. Ambos artistas, junto con de la Vega y Macció –sus legendarios compañeros de grupo–, formularon a través de la pintura una forma deformada y radical de ver la realidad. Ni figurativos ni abstractos, sostenían que era posible “Otra figuración”, que no fuese “otra vez figuración”, convocando la imagen desde la mancha para expresar la desmesura, la libertad y el caos. “Son cuatro monstruos de la pintura argentina”, repetía una y otra vez la crítica de la época. 3

Entre la mimesis y el cadáver –esa disyuntiva señalada por Carlos Basualdo para el arte argentino (1994)–, la producción de estos artistas buscó erradicar los tics eurocéntricos y restablecer una tradición de artistas “malditos”, *outsiders*, deformes. 4

El nombre propio: ¿qué cosa es el coso?

¿Cómo eludir la traducción en pos de la invención de un nuevo repertorio de palabras? Una táctica posible es operar a través del montaje como procedimiento disruptivo en clave dadá. ¿Cómo decir sin decir? Un grupo de artistas informalistas liderado por Jorge López Anaya se preguntó *¿Qué cosa es el coso?* en la Asociación Estímulo de Bellas Artes en 1957, con la convicción de saber que toda operación sobre la herencia de la vanguardia es intervenir sobre el propio lenguaje, sobre el nombre de las cosas. 5 Con un propósito semejante, pero tomando distancia de la *academia informal*, la obra de Santantonín logró metabolizar de un modo único la energía de toda una generación: “Una carga [...] dirigida a actuar en un momento preciso y a materializarse, más que en su propia obra, en la de los otros”. Pablo Suárez decía:

2. Arte destructivo estuvo integrada por Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells.

3. Véase Joaquín Aras, 4 monstruos, realización audiovisual comisionada por la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de Nación, Buenos Aires, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zEIPSDcQiZo>

4. Durante ese año se entrelazaron alianzas artísticas, correspondencias afectivas y marcas discursivas que signaron la producción crítica. Sofía Dourron recuerda el mote de “los malditos de Argentina” en referencia a Wells y Santantonín (Dourron 2015: 28).

5. La exposición citada, en la que participaron el artista y futuro crítico Jorge López Anaya, Jorge Martín y Mario Valencia, puso al informalismo en el centro de la escena artística.

[Rubén Santantonín] exhibía porque en alguna medida lo que él creía era que tenía que facilitar el [proceso] que se estaba produciendo en ese momento en la pintura. Como si esa situación que vislumbra para el futuro [...] requiriese también de la energía transformadora de sus cosas. (Giunta 2001: 178)

Sus cosas, en efecto, eran un manojo maltrecho de materiales precarios como yeso, trapos, cartones, alambre, engrudo, que apenas resisten el paso del tiempo, que conformaban un repertorio de imágenes esquivo, intenso y resiliente. Las pocas piezas que se conservan son un cuerpo mutilado y sobreviviente, que condensan la memoria de su fragilidad tanto como su potencia. Me gusta esa ambigüedad, al igual que su carácter indeterminado y el modo en que el sujeto se proyecta en el adentro hasta ser parte de lo mismo. El hermetismo autónomo, los bordes netos y el mito creador se quiebran ante la flotación indeterminada. Rubén Santantonín es un antihéroe trágico: es un cráter en la historia del arte local.

Las palabras y las cosas

Arte cosa es también una poética innombrada, un modo de ensayar lo desconocido inventando nuevas imágenes para darle cuerpo a la experiencia sensible. Es desgarro y deformidad, es el tajo maltrecho de Noemí Di Benedetto y la cavidad que aloja su obra; es la aventura de lo real y el vitalismo de Alberto Greco; es la intensificación del existir de *La Menesunda* (o incluso, su precuela no realizada, “Arte-cosa rodante” 7). Es el compromiso del cuerpo del *Integralismo. Biocosmos* de Emilio Renart y la puja por la moral burguesa de la época; es el detritus y la prótesis de Alberto Heredia. Es la “turgencia vital” 8 y la conmoción del material de Aldo Paparella; es el devenir monstruoso de Antonio Berni; lo abyecto y guarango de las pinturas protésicas de Pablo Suárez recreando la técnica de las bandas de tela y yeso de Santantonín que modelan cuerpos que se derriten con el tiempo. Es la parodia realista e hipersexualizada de las esculturas que vinieron después, de las corporeidades no binarias, y las desobediencias al canon que disputaron como acto soberano Yente y Juan del Prete.

Un legado deforme

Imaginemos por un momento la historia del arte como una gran conversación *transtemporal* donde las obras se buscan unas a otras, toman distancia, se aman, actúan con indiferencia o se deforman en su aceleración. *Arte cosa. Discreta historia local de la deformidad* es la escenificación de un sistema intergeneracional que se traduce en modos del hacer, imaginarios, premoniciones y animismos que dibujan la trayectoria del arte de los 60 y su legado precario, materialista y opaco de los 90.

¿Qué trauma encarnan estas obras? Tal vez sea la irrupción de lo monstruoso suplida con fantasías de lujo pobre y plebeyo de Marcelo Pombo, el resplandor de los altares paganos de Alfredo Londaibere y la alquimia de los materiales y el deseo de transmutación de Liliana Maresca. El síntoma se expresa también en la compresión violenta de los cuerpos de Nicola Costantino, en las esculturas blandas que Ariadna Pastorini llamó sencillamente *cosas*, en el mobiliario animado y deforme de Marina de Caro y en los relieves de repostería de Elba Bairon.

Pintar como si fuera un maquillaje como lo hacía Rubén Baldemar, bordar para arroparnos como Feliciano Centurión cuando las fuerzas escasean; o hacer collages al estilo de Fernanda Laguna como un inventario de cosas elementales expuestas al desnudo. Es *hacer con lo dado*, como el *bricoleur*, o como Sebastián Gordín buscando nuevas vidas para las baratijas de la industria china, o con el talento de orfebre de Miguel Harte y su despliegue técnico extraordinario; o buscar la revelación del espíritu creando “fetiches etílicos” como lo hace Laura Códega, a base de sopletear, incrustar, clavar y exaltar los productos industrializados transformados en descarte. 9

La producción de buena parte del arte de los 90, y sus ecos más contemporáneos, expresa la belleza degradada de las cosas y contiene, a la vez, todo el brillo y la opacidad de la *bijouterie* barata, como las gemas de Omar Schiliro. El arte como epifanía y la laborterapia para exorcizar el tiempo 10 definen un hacer que intenta enmascarar el dolor y el desgarro de la existencia, como lo decía Santantonín. Tal vez por eso estas obras sean tan hipnóticas como reactivas, tan sofisticadas como modestas e incommunicables.

7. “Desde 1963 circulaba también por las oficinas del Di Tella el proyecto Arte-cosa rodante de Santantonín [...] constituía el extremo mismo de ‘la cosa’” (Dourron 2015: 28), concebida como obra total donde el espectador se convertiría en participante activo.

8. Rubén Santantonín, notas mecanografiadas, 1963. Archivo R.S. (Giunta 2001: 178).

9. Odriozola, Juane (2022), “Fetichismo etílico”, en El Flasherito, Buenos Aires, 16 de julio. <http://flasherito.com.ar/fetichismo-etilico/>

10. La idea sobre la epifanía pertenece a Feda Baeza (2017: 16).

Alquimia y animismo

Decoralia fue el nombre que eligió Jorge Gumier Maier en 1991 para presentar sus trabajos en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (el renombrado ICI), por invitación de Laura Buccellato. Hacía dos años que oficiaba de curador en la galería del Rojas, un puesto desde el cual articuló una escena artística nueva y reactiva respecto del pasado. El gesto *dandy* y los aires aristocráticos que invocaba su obra parecían alejarlo cínicamente de la generación de artistas trágicos que lo precedía, tanto como de la tradición moderna erudita y de la doctrina del compromiso ideológico clásico. Gumier desafiaba los linajes artísticos, la política del campo y el principio de la abstracción canónica, postulando la idea del ornamento en oposición a la forma abstracta. En este sentido, el *ornato* (en palabras de Gumier) es algo que se agrega y, por su lógica aditiva, participa de un sistema de cosas más allá de las coordenadas del arte. La clave en sus obras la encontramos en la proximidad doméstica que expresan como una “amalgama localista *kitsch*” (Restany 1995).

Diez años después de aquella muestra, y al borde del colapso de 2001, Gumier participó de *Sortilegio*, una exposición curada por Patricia Rizzo en el Fondo Nacional de las Artes.¹¹ Una vez más la economía del texto que lo caracterizaba se expresó con la contundencia habitual:

Soy uno de esos artistas que no tiene nada para decir: siempre me fascinaron las cosas mudas, que no se mueven demasiado. O que cambian, pero siempre retornan como las luces del día, la luna y las estaciones. Eso es lo que me gusta del arte. Juro que las cosas se me aparecen. Por eso voy y vengo haciendo formas. Figuras jugando con los colores, en el escenario de las representaciones del mundo. (Rizzo 2001: 34)

Entre el decir y el no decir¹², ese juego del silencio tan elocuente que articuló entre los pocos textos que escribió y su negación a promover un discurso coherente sobre la obra, es donde radica la condición incommunicable a la que hice referencia. Su apuesta por un arte de las cosas, así como un discurso poético, configuraron un programa anclado en la sensualidad, la empatía y la revalorización del hacer artesanal transformando su figura en un *medium* excéntrico.

Salir del clóset

Gumier logró condensar el arte de su tiempo y sublimar el efecto pop de los 60 en clave subalterna y micropolítica. La “frivolidad proletaria”¹³ de las cosas cifrada en la textura del mantel, la cortina, el azulejo, la moldería, la mesa y el souvenir se alojó en la producción de los 90 mediante las acciones de travestir, decorar y enmascarar las superficies. Heterodoxia y desobediencia *cuir avant la lettre*: un reino de fantasía troquelada que se desvaneció con el cambio de década y la crudeza de lo real.

Las obras tempranas de Luciana Lamothe podrían pensarse como una acción de desmontaje de los procedimientos que regularon la producción artística de Gumier y de la generación que contribuyó a catalizar. Lamothe redujo su presencia a una cita fetichista y recreó el gesto *decoralia* en piezas de cartón monocromático, neutralizando las superficies para exponer la tautología del material. La aspereza y lo crudo se tornaron elementos clave en las poéticas *trashy* amarronadas de los 2000, donde la deformidad volvió a emerger con la virulencia del sabotaje y la acumulación trastrocada de elementos de uso cotidiano.

Coda

Podemos hablar sobre las obras articulando un discurso escrito, como he intentado hacerlo hasta ahora –más o menos coherente y fundado académicamente–, o podemos ensayar decirlo con imágenes. Ese es el modo en que Joaquín Aras despliega sus investigaciones artísticas, haciendo foco en “la manera en que la narración puede preservar la memoria y desafiar la historicidad”. En sus realizaciones parte de problemas teóricos o tópicos del arte moderno y contemporáneo, haciendo uso de los archivos de la historia del arte hasta convertirlos en su propia materialidad. Explora lo monstruoso y la violencia revisitando los itinerarios de la vanguardia para revelar la lógica de la imagen y su deformidad.

11. *Sortilegio* se presentó en octubre de 2001, con curaduría de Patricia Rizzo, en el Fondo Nacional de las Artes, donde expusieron Sergio Avello, Fabián Burgos, Juan Calí Mármol, Eduardo Capilla, Mario Chierico, Andrés Denegri, Karina El Azem, Jorge Gumier Maier, Fabio Kacero y Silvana Lacarra.

12. Un aspecto de la producción textual de Jorge Gumier Maier que fue analizado por Claudio Iglesias en *Falsa conciencia* (2014).

13. La expresión corresponde a Marcelo Pombo. Conversación con Jimena Ferreiro y Rafael Cippolino, Buenos Aires, 24 de agosto de 2018.

Lucrecia Lioni sentencia lacónicamente: “Cualquier cosismo no es arte contemporáneo” sobre una hoja escolar donde inventa un neologismo señalando estratégicamente la Ñ. Un gesto simple en la tradición de la poesía visual, que expresa provocación, sensibilidad local y que se inscribe críticamente en la genealogía del arte cosa. El cosismo es también un modo de evitar la palabra obra, proyecto y todo el decálogo del sistema contemporáneo al que también he recurrido a lo largo de estas páginas gobernadas por algunas intuiciones.

Pensar otros modelos de narrar la historia es poner en acto el misterio de las cosas y la flotación del sentido. La deformidad y el cosismo son rasgos idiosincráticos del arte local que nos permiten ensayar esta historia discreta y contingente. Un relato escrito a partir de la huella de los cráteres de Santantonín, de las estelas de sus cometas, de la órbita de su planeta.

Quémese después de leerse (en Buenos Aires, julio de 2022). Fin.

ROLDAN ∅ODERNO

Juncal 743 Buenos Aires
Argentina
t [+54 11] 4394 0830 / 3666
galeria@roldan.cc
roldan.cc

