



Group Show | Cristina Piffer, Facundo de Zuviría, Ananké Asseff & Silvia Rivas
Sección Principal | Rolf Art Stand #A1

Ejercicio Individual | Silvia Rivas
Sección Sitio

Fotoperformance | Liliana Maresca
Sección Referentes

Sección Principal | Main section
Rolf Art | Stand #A1
Group Show

Cristina Piffer
Facundo de Zuviría
Ananké Asseff
Silvia Rivas

Sección Sitio | Site-specific Section
Rolf Art - Stand #A66
Solo Show

Ejercicio Individual | Silvia Rivas

Sección Referentes | Referents Section
Curaduría: Pilar Tompkins
Group Show

Fotoperformance | Liliana Maresca, et. al.

ARTBO

Feria Internacional
de Arte de Bogotá
Gran Salón de Coferias
Bogotá, Colombia

25.10.18 - 28.10.18

El tiempo corpóreo | Proyecto de exhibición

Sección Principal | Main section
Rolf Art | Stand #A1
Group Show Cristina Piffer | Facundo de Zuviría | Ananké Asseff | Silvia Rivas

El proyecto de exhibición de **Rolf Art** para **artBO 2018**, titulado “El tiempo corpóreo” reúne a los artistas Silvia Rivas , Cristina Piffer, Facundo de Zuviría y Ananké Asseff en una propuesta que tiene como eje curatorial el cuerpo, resignificando e interpelando el lugar que este ocupa en la producción artística y en la construcción de sentido.

La analogía en la selección de las obras responde a la rigurosidad y desarrollo técnico -de corte minimalista y formas limpias- y por la construcción en torno a conceptos e investigaciones sólidas, que encuentran su preocupación en temáticas poético-filosóficas y/o histórico-políticas y antropológicas, en alusión a contextos específicos o cuestiones más genéricas sobre la existencia.

De esta forma Silvia Rivas ubica el cuerpo en un perpetuo *momentum* en vísperas de un devenir, con la intención de asir el tiempo de la acción a traves de una representacion fisica. En este acto de detener el gesto, Ananké Asseff, sostiene el tiempo del enfrentamiento, ocluyendo las múltiples posibilidades y momentos de un encuentro entre dos personas, el uno y el otro, la víctima y el perpetrador, y como se construyen y comprenden ciertas nociones frente a ese encuentro. En un cuerpo formal, Facundo de Zuviria ubica un paisaje que da cuenta de un intervalo dual que es asimismo pasado y presente, que registra en el horizonte lo espacio temporal dejando un tiempo en suspenso. Por último, con las obras de Cristina Piffer, vemos la historia hecha carne, el cuerpo es la medida de referencia de un contexto y de un tiempo concreto, el de la Guerra, la violencia, la aculturación, el racismo; la consolidación del Estado Nacional.

“El tiempo corpóreo” nos remite a una medida tangible sobre asuntos inaprehensibles por el ser humano. Representaciones físicas y subjetivas para el tiempo, para el espacio, para la violencia, para la historia, para el dolor; concatenados en un único referente de conocimiento, el cuerpo, como foco de los conflictos existenciales que se extiende desde el ser humano a la humanidad, al cuerpo social, al Estado.

The Corporeal Time | Exhibition Projects

Sección Principal | Main section
Rolf Art | Stand #A1
Group Show Cristina Piffer | Facundo de Zuviría | Ananké Asseff | Silvia Rivas

Rolf Art’s exhibition proposal for artBO 2018, titled The Corporeal Time, features Silvia Rivas, Cristina Piffer Facundo de Zuviría and Ananké Asseff in a proposal that highlights the body as a curatorial axis by signifying and challenging the place occupied by the body in the artistic production and in the construction of meaning.

The correspondence between the selected works responds to the rigour and development in technique - of minimalist and clean forms - and the construction around strong concepts & deep researchs, which find their concern in poetic-philosophical and / or historical-political and anthropological issues, in reference to specific contexts or more generic inquiries about existence.

In Momentum by Silvia Rivas, time is concretized in a perpetual gesture of a body on the verge of becoming, the moment that is constantly repeated in a rhythm marked by suspense, lethargy, decision, and surrender.

In this way Silvia Rivas locates the body in a perpetual *momentum* on the eve of becoming, with the intention of grasping the time of the action through a physical representation. In this act of holding up the gesture, Ananke Asseff, halts the time of confrontation, occluding the multiple possibilities and moments of an encounter between two people, one and the other, the victim and the perpetrator, looking forward to realize how certain notions are constructed and understood around this encounters. In a formal figure, Facundo de Zuviria locates a landscape that perceives a duality of time, both past and present, capturing the temporal space in an empty skyline. Finally, Cristina Piffer’s works feature history made flesh, with the body as a measure reference of a specific context and time, that of War, violence, acculturation, racism; the consolidation of the National State.

“The Corporeal time” refers to a tangible measure on matters ungraspable by the human being. Physical and subjective representations for time, for space, for violence, for history, for pain; connected to a single reference of knowledge, the body, as a focus of the existential conflicts that extend from the human being to humanity, to the social body, to the State.



DOSCIENTOS PESOS FUERTES

CRISTINA PIFFER | b. 1953 | Buenos Aires, Argentina

SRA
NEOCOLONIAL
LAS MARCAS DEL DINERO

Cristina Piffer | Encarnaduras y entripados

La violencia encarnada (hecha carne) en los cuerpos y en la historia constituye el tema en torno al cual la obra de Cristina Piffer hace friccionar un conjunto de estrategias poéticas y modos de intervención. A través de materiales orgánicos como grasa, carne, vísceras animales y sangre deshidratada en polvo, sellados en placas acrílicas, exhibidos en asépticas mesadas o fijados con pernos y ganchos de acero, la obra de Piffer interpela la trama histórico-política del siglo XIX. Extrae del espesor de su tejido imágenes y relatos que disputan su densidad crítica en las tensiones entre los discursos de la historia oficial y lo que éstos obturan o silencian en el recorte administrado de su metanarrativa. Imágenes y relatos anclados a momentos y episodios precisos de esa trama política y social: los enfrentamientos entre unitarios y federales, la organización y constitución del Estado nacional y los procesos de concentración de la propiedad de las tierras productivas. En la interrogación de las narrativas estables de la historia oficial, la obra de Piffer pone en cuestión, asimismo, los ordenamientos unidimensionales de sentido de categorías como “Identidad”, “Patria” y “Nación”, tal como las construyen y administran dichos relatos.

La materia orgánica opera en estas obras como una inquietante metáfora de los cuerpos borrados de la historia. Violencia hecha carne, moldeando los cuerpos, penetrando en su espesor: la grasa ajustada al frío rigor formal de la mesa de acero, los cortes de carne contenidos (reprimidos) en piezas de acrílico que simulan, en su disposición geométrica, un embaldosado en mármol, las tripas vacunas apretadas en simétricas trenzas y exhibidas en recipientes con agua y formol, a los que se afirman mediante pernos metálicos. Tecnologías de disciplinamiento de los cuerpos, dispositivos represivos, de instrumentalización racionalizada y sistemática de la violencia. [...]

En su inquietante asepsia, la mesada de acero (que Piffer utiliza en muchas de sus obras) concentra y moviliza, friccionándolos, usos y resignificaciones diversos. Dispositivo que cruza la racionalidad de su forma con la evocación a la racionalidad sistemática y administrada de la violencia en la práctica de la tortura. Mesa de disección, de autopsia, de morgue. Mesa destinada a la práctica médica o quirúrgica, dispositivo de corrección de los cuerpos, de confluencia del saber y el poder médicos. Pero también, mesa que remite a la actividad del matarife, asociación que traza una inquietante analogía entre el carneo de vacunos (vinculado a la construcción de una identidad cifrada en la práctica ganadera) con la saga de degüellos que la obra de Piffer incorpora (hace cuerpo).

En la obra de Piffer, la violencia retorna, “como palabra y como acto constantes en la historia argentina, desde su formación como Estado y como Nación”.El exterminio sistemático de la población indígena de la Patagonia durante la “Conquista del Desierto”, una campaña militar iniciada en 1879 bajo el mando del general Julio Argentino Roca, cuyo propósito fue afirmar la “soberanía nacional” en las tierras del sur, constituye, junto con la expropiación y reparto de esas tierras, el episodio fundante de un proyecto de Nación centrado en la consolidación de un Estado liberal oligárquico y el desarrollo de un modelo económico agroexportador. 41.000.000 de hectáreas patagónicas arrebatadas a los pueblos salvajemente masacrados, fueron repartidas por Roca entre un puñado de familias de la burguesía terrateniente criolla. “Paz y Administración” fue el lema que extendió durante su presidencia desde 1880.

“41 millones de hectáreas” es también la referencia que Piffer imprime, utilizando un calado de acrílico como matriz, sobre una mesa cubierta con sangre en polvo, marcando el cuerpo mismo de la obra, la extensión de sangre como alusión elíptica al genocidio indígena, con la huella del frío dato cuantitativo. La sangre en polvo es también el material utilizado por Piffer en sus serigrafías sobre vidrio de la serie Las marcas del dinero, donde toma fragmentos de la iconografía del papel moneda de finales del siglo XIX. Viñetas e imágenes de la actividad ganadera y del matadero impresas con sangre, en las que la densidad de la tinta serigráfica forma, durante el estarcido sobre el vidrio, inquietantes “coágulos”. Una de las obras de la serie reproduce, junto a la imagen del ganado, la inscripción “200 pesos fuertes”. Sobre el suelo, la sangre en polvo se extiende en una especie de irregular “charco”, aludiendo (una vez más) a la actividad del matadero, al evocar el desangrado de las reses durante el carneo. Pero el “charco” constituye asimismo una implícita referencia a la Mancha de sangre que el artista Ricardo Carreira presentó en 1966 en la multitudinaria exposición Homenaje al Vietnam, con sede en la Galería Van Riel. Se trató de un charco sólido de resina poliéster roja, que “lograba ambientar cualquier espacio [...] y aludir a formas de violencia de acuerdo al contexto preciso en el que actuara”.Según lo refiere una crónica periodística de esos años, Carreira también exhibió su obra en un matadero.[8] Pero las acciones de Carreira y Piffer pueden pensarse asimismo como estrategias que diagraman trayectos inversos. Mientras el primero traslada su Mancha de sangre desde la galería al matadero y mediante esta operación da visibilidad a dos formas de violencia para las cuales la obra proporciona un anclaje táctico, Piffer traslada la imagen del matadero a la sala de exposición, con el propósito de abrirla a intermitencias de sentido que recolocan la cita de la violencia en la trama de la historia argentina. En esta dirección, parece posible pensar los 200 pesos fuertes en relación con los discursos del reciente Bicentenario argentino, que la obra interroga para confrontar la autoproclamada “transparencia” de los relatos oficiales, con la indócil “opacidad” de los cuerpos excluidos de la historia, señalando, al mismo tiempo, el carácter opaco de dichos discursos establecidos.

La producción de Piffer diagrama su productividad crítica en el juego de distancias entre “lo visible”, lo constatable al nivel de superficie de los relatos, y lo que estos obturan o “invisibilizan” en las asperezas de sus recortes normalizados. Excava en los pliegues y sedimentaciones de esos relatos olvidados o negados, en sus latencias reprimidas, en sus reverberaciones contemporáneas. Si estas obras remiten a una serie de episodios de la historia argentina del siglo XIX, cuya referencia incorporan, al mismo tiempo diagraman, en sus resonancias múltiples, interpelaciones oblicuas que desbordan esa trama y reinscriben las marcas de la violencia en el contexto de la última dictadura. El pasado no constituye una instancia clausurada y definitiva, sino, por el contrario, un territorio abierto a la apuesta conflictual de un presente inestable donde se libra la batalla por su interpretación. Se trata, en tal sentido, de volver sobre esos pasados soterrados, en sus cancelaciones y retornos, no para corregir o completar la historia, sino para interrogar, como lo hace (obstinadamente) la obra de Piffer, sus efectos en nuestro presente.

Fernando Davis

Cristina Piffer | Brided Flesh

Violence incarnated (made flesh) in bodies and history constitutes the theme around which Cristina Piffer’s work revolves, setting off a friction between a set of poetic strategies and modes of intervention. By means of organic materials like fat, meat, animal organs and dried blood sealed onto sheets of acrylic and displayed on aseptic slabs or attached to steel pegs and hooks, Piffer’s work interrogates the historical and political fabric of Argentina in the 19th century. It extracts from the depths of that fabric images and stories whose challenging critical density lies in the tensions between the discourses of official history and that which is obstructed or silenced by those discourses in the exclusionary trimming performed by its meta-narrative. These images and stories are bound to specific moments and episodes from that political and social fabric: the clashes between the unitarios and the federales, the organization and consolidation of the Argentine State, and the concentration of the ownership of productive lands after the genocide of the native peoples in the “Conquest of the Desert”. In interrogating the stable narratives of official history, Piffer’s work questions the one-dimensional meaning of categories like “identity”, “homeland” and “nation” as constructed and administered by those stories.

In these works, organic matter acts as a disturbing metaphor for bodies erased by history. Violence made flesh, shaping bodies, penetrating their depths: fat made to accommodate to the cold formal rigor of the steel slab; cuts of meat contained (repressed) by pieces of acrylic whose geometrical arrangement simulates marble tiling; cow innards squeezed into symmetrical braids and displayed in recipients with water and formaldehyde secured by metal pegs. Technologies for disciplining bodies, repressive devices for the rational and systematic enactment of violence. [...]

In its disturbing asepsis, the steel slab, which Piffer uses in many works, serves to concentrate and mobilize, aggravating the tensions that lie in its different uses and re-significations. By means of this device, the rationality of the work’s form intersects with the systematic rationality of the violence enacted in torture. A dissection, autopsy or morgue table. A table geared towards medical or surgical practice, device to correct bodies where medical knowledge and power converge. But a table that also makes reference to the work of a slaughterer, an association that suggests a disturbing analogy between the slaughter of cattle (linked to the construction of an identity based on livestock) and the saga of beheadings that Piffer’s work incorporates (makes flesh). [...]

In Piffer’s work, violence returns “as word and act throughout Argentine history, from the time of its formation as State and nation.” One of the founding episodes of Argentine history was the systematic extermination of the indigenous population of Patagonia during the “Conquest of the Desert.” The purposes of that military campaign, which began in 1879 under the command of General Julio Argentino Roca, was to affirm “national sovereignty” over the southern lands in a project geared towards the consolidation of a liberal oligarchical State and the development of an agro-export economic model. Other founding moments include the expropriation and distribution of those lands. Forty-one million hectares of Patagonia that had been snatched away from brutally massacred peoples were then divvied up by Roca, given out to a handful of landowning Criollo gentry families. “Peace and Administration” was the slogan throughout his presidency, starting in 1880.

“41 million hectares” are also the words that Piffer engraves by means of an acrylic matrix onto a table covered with dried blood, marking the very body of the work. The stretch of blood is a veiled allusion to the genocide of the Indians alongside of which stands the cold quantitative data. Piffer also uses dried blood in her silk screens on glass in the series Las marcas del dinero [The Markings of Money], which makes use of fragments of the iconography of late 19th century bills. Vignettes and images of work with livestock and slaughterhouses printed with blood where the thickness of the ink forms disturbing clots during the printing process. One of the works from the series bears, along with the image of livestock, the words “200 strong pesos.” On the floor, the dried blood forms a sort of irregular “puddle”, alluding once again to the slaughterhouse and the bleeding of cows. But the “puddle” also makes implicit reference to the Mancha de sangre [Blood Stain] that the artist Ricardo Carreira presented in 1966 in the celebrated exhibition Homenaje al Vietnam at the Van Riel Gallery. That work consisted of a solid puddle of red polyester resin that “could be placed in any space [...] and made reference to different forms of violence depending on the precise context in which it operated.” According to a newspaper article from those years, Carreira also exhibited this work in a slaughterhouse. But the actions undertaken by Carreira and Piffer can also be conceived as opposing strategies. Whereas the former took his blood stain from the gallery to the slaughterhouse thus making visible two forms of violence for which the work provided a tactical anchor, Wier takes the image of the slaughterhouse to the gallery in order to open it up to gaps in meaning that reposition the reference to violence in the fabric of Argentine history. Along these lines, it is possible to conceive of the 200 strong pesos in terms of the discourses of the recent Argentine Bicentennial which the work interrogates by contrasting the self-proclaimed “transparency” of official narratives with the unruly “obscurity” of the bodies excluded from history, thus indicating the obscure nature of those dominant discourses.

The critical nature of Piffer’s production lies in the play of distances between “the visible,” that which can be verified on the surface of narratives, and what those narratives obstruct or “render invisible” in their rough normalizing exclusions. It rummages in the folds and sediments of forgotten or negated narratives, in the repressed and the latent and their contemporary resonances. If these works make reference to a series of episodes that took place in Argentina in the 19th century, they also, in their multiple resonances and oblique appeals that exceed that history, outline and re-inscribe the violence of the last military dictatorship and its markings. The past is not a shut off or definitive instance. It is, rather, a terrain open to the conflicts of an unstable present where war is waged over the interpretation of the past. It is a question, then, of returning to the buried and multiple past, whether concluded or still open, not in order to correct or complete history, but rather to interrogate, as Puffer’s work so tirelessly does, its effects in the present.

Fernando Davis

Cristina Piffer | b. 1953, Buenos Aires, Argentina.

La obra de Cristina Piffer propone reflexionar acerca de las tensiones que existen entre el discurso oficial y las voces silenciadas de los protagonistas de distintos episodios de la historia argentina del siglo XIX: los enfrentamientos entre unitarios y federales, la organización y constitución del Estado nacional y los procesos de concentración de la propiedad de las tierras productivas, tras el genocidio indígena durante la Conquista del Desierto. Al mismo tiempo, Piffer cuestiona el sentido que la historia oficial le ha dado a categorías como identidad, patria y nación.

En sus obras, la artista utiliza diversos materiales orgánicos como grasa, carne, vísceras animales y sangre deshidratada en polvo, sellados en placas acrílicas y exhibidos en asépticas mesadas o fijados con pernos y ganchos de acero. En ese sentido, la materia orgánica opera como una inquietante metáfora de los cuerpos borrados de la historia.

Cristina Piffer Egresó de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido galardonada con numerosos premios y reconocimientos tales como Mención del jurado del Premio Banco de la Nación Argentina a las Artes Visuales 2000, Beca del Fondo Nacional de las Artes 2001, Artista del año de la Asociación de Críticos de Arte de Buenos Aires (2002), Diploma de Honor de los Premios Konex (2002), y fue seleccionada como artista invitada para participar del Proyecto de Arte Público de Puerto Rico (2003), entre otros. Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina.

Selección de Exposiciones:

- 2018ARGENTO. Curador Fernando Davis. Rolf Art, Buenos Aires.
Democracia, en obra. Curadores Laura Buccellato, Ana Maria Battistozzi, Renato Rita. CCK, Buenos Aires.
PARC'18, Feria Internacional de Arte contemporáneo de Lima, Perú
ArteBA'18, Feria Internacional de Arte contemporáneo de Buenos Aires.
- 2017La mirada se separa de los brazos. Curador Florencia Batitti. C.C. Haroldo Conti. BIENALSUR, Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur.
Formas de Violencia. Curadora: Ana Martinez Quijano. Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina-
- 2016Interferencias en la Colección Bellas Artes. Curadores: Fernando Farina, Santiago Villanueva. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- 2014Los vencedores y los vencidos. Marcas de violencia en la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Curadora Ana María Battistozzi. Buenos Aires, Argentina
- 2013MAC-UNaM (2002-2007). Un museo del arte de lo contemporáneo, FNA, Buenos Aires, Argentina. Curador: Francisco Ali-Brouchoud.
El brillo de tu mirada. Intervención artística junto a Clemente Padin y Hugo Vidal en la futura sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo (INDDHH), Montevideo, Uruguay.
- 2012Zona MACO Sur, sección curada por Patrick Charpenel. DF, México.
- 2011Cristina Piffer, Contemporaneo 27, MALBA, Buenos Aires.
Radical Shift Political and Social Upheaval in Argentinean Art since the 60s, Museum Morsbroich, Alemania.
El brillo de tu mirada. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, instalación con Hugo Vidal.
- 2010Con la sangre en el ojo. Galería Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires
- 2009Labor de luz, intervención junto a Hugo Vidal, Archivo provincial de la Memoria, Córdoba
- 2008Las entrañas del Arte Imago, Fundación OSDE Buenos Aires.
Encontrados MECA mediterráneo Centro Artístico. Almería. España
- 2007Convivencias problemáticas: las otras contemporaneidades, Bienal de las Artes, Valencia, España.
- 200630 años, estéticas de la memoria, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Memoria en Construcción, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
30 años, 30 artistas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Conciencia estética, conciencia histórica, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.
- 2005Cuando es cuando, junto a H. Vidal, Museo de Arte Contemporáneo de la Univ. de Misiones, Posadas.
Homenaje, un homenaje a Victor Grippo
- 2004+Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.
Artista invitada First View , Intervenciones en el espacio público, Berlín, Alemania.
Artista invitada Firts View, Intervenciones en el espacio público, Buenos Aires.
Entre el silencio y la violencia, Fundación Telefónica, Buenos Aires.
ARCO 2004, Sección Futuribles. Galería kbk, Madrid. España
- 2003Alejita, Proyecto de arte público de Puerto Rico, Estación Río Piedras, San Juan, PR. 2003/2004
Entre el silencio y la violencia, Sotheby's. New York. USA
- 2002Entripados, muestra individual Galería Luisa Pedrouzo, Buenos Aires, Argentina.
III Bienal Iberoamericana de Lima, Perú.
- 2000Premio Banco de la Nación Argentina. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
- 1998Como carne y uña, junto a C. Contreras, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina.

Cristina Piffer | b. 1953, Buenos Aires, Argentina.

Cristina Piffer works offers a reflexion over the existing tensions between the official discourse and the silenced voices of those protagonists from different episodes of nineteenth-century Argentine history: the confrontations between Unitarians and Federals, the organization and constitution of the national State and the processes of concentration of the ownership of the productive lands, after the indigenous genocide during the Conquest of the Desert. At the same time, Piffer questions the meaning that official history has given to categories such as identity, homeland and nation.

In her works, the artist make use of various organic materials such as grease, meat, animal viscera and dehydrated blood powder, sealed in acrylic plates and exhibited in aseptic countertops fixed with bolts and steel hooks. In that sense, the organic materials employed by the artist work as a disturbing metaphor for the erased bodies in history.

Cristina Piffer She graduated from the Faculty of Architecture of the University of Buenos Aires. She has been awarded with numerous awards and recognitions such as Jury Mention of the Bank of the Nation Argentina Award for the Visual Arts 2000, National Fund of Art 2001 Scholarship, Artist of the year of the Association of Art Critics of Buenos Aires (2002), Diploma of Honor from the Konex Awards (2002), and was selected as a guest artist to participate in the Public Art Project of Puerto Rico (2003), among others. Lives and works in Buenos Aires, Argentina.

Exhibitions selectioon:

- 2018ARGENTO. Curador Fernando Davis. Rolf Art, Buenos Aires.
Democracia, en obra. Curadores Laura Buccellato, Ana Maria Battistozzi, Renato Rita. CCK, Buenos Aires.
PARC'18, Feria Internacional de Arte contemporáneo de Lima, Perú
ArteBA'18, Feria Internacional de Arte contemporáneo de Buenos Aires.
- 2017La mirada se separa de los brazos. Curador Florencia Batitti. C.C. Haroldo Conti. BIENALSUR, Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur.
Formas de Violencia. Curadora: Ana Martinez Quijano. Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina-
- 2016Interferencias en la Colección Bellas Artes. Curadores: Fernando Farina, Santiago Villanueva. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- 2014Los vencedores y los vencidos. Marcas de violencia en la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Curadora Ana María Battistozzi. Buenos Aires, Argentina
- 2013MAC-UNaM (2002-2007). Un museo del arte de lo contemporáneo, FNA, Buenos Aires, Argentina. Curador: Francisco Ali-Brouchoud.
El brillo de tu mirada. Intervención artística junto a Clemente Padin y Hugo Vidal en la futura sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo (INDDHH), Montevideo, Uruguay.
- 2012Zona MACO Sur, sección curada por Patrick Charpenel. DF, México.
- 2011Cristina Piffer, Contemporaneo 27, MALBA, Buenos Aires.
Radical Shift Political and Social Upheaval in Argentinean Art since the 60s, Museum Morsbroich, Alemania.
El brillo de tu mirada. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, instalación con Hugo Vidal.
- 2010Con la sangre en el ojo. Galería Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires
- 2009Labor de luz, intervención junto a Hugo Vidal, Archivo provincial de la Memoria, Córdoba
- 2008Las entrañas del Arte Imago, Fundación OSDE Buenos Aires.
Encontrados MECA mediterráneo Centro Artístico. Almería. España
- 2007Convivencias problemáticas: las otras contemporaneidades, Bienal de las Artes, Valencia, España.
- 200630 años, estéticas de la memoria, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Memoria en Construcción, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
30 años, 30 artistas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Conciencia estética, conciencia histórica, Fundación Federico Klemm, Buenos Aires.
- 2005Cuando es cuando, junto a H. Vidal, Museo de Arte Contemporáneo de la Univ. de Misiones, Posadas.
Homenaje, un homenaje a Victor Grippo
- 2004+Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.
Artista invitada First View , Intervenciones en el espacio público, Berlín, Alemania.
Artista invitada Firts View, Intervenciones en el espacio público, Buenos Aires.
Entre el silencio y la violencia, Fundación Telefónica, Buenos Aires.
ARCO 2004, Sección Futuribles. Galería kbk, Madrid. España
- 2003Alejita, Proyecto de arte público de Puerto Rico, Estación Río Piedras, San Juan, PR. 2003/2004
Entre el silencio y la violencia, Sotheby's. New York. USA
- 2002Entripados, muestra individual Galería Luisa Pedrouzo, Buenos Aires, Argentina.
III Bienal Iberoamericana de Lima, Perú.
- 2000Premio Banco de la Nación Argentina. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
- 1998Como carne y uña, junto a C. Contreras, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina.

De la serie Las Marcas del Dinero | From the series The Money Marks

Sin título | Untitled (20 pesos)

Año | Year 2010 - 2018

Instalación | Installation

Imagen serigrafiada con sangre deshidratada sobre acrílico/vidrio y acero inoxidable

Image etched with dried cow's blood on acrylic/glass and stainless steel

Dimensiones 95 x 77 x 15 cm | Dimensions 37.4 x 30.3 x 5,9 in

Edición | Edition 3 + AP



De la serie Las Marcas del Dinero | From the series The Money Marks

Sin título | Untitled (100 pesos)

Año | Year 2010 - 2018

Instalación | Installation

Imagen serigrafiada con sangre deshidratada sobre acrílico/vidrio y acero inoxidable

Image etched with dried cow's blood on glass and stainless steel

Dimensiones 95 x 77 x 15 cm | Dimensions 37.4 x 30.3 x 5,9 in

Edición | Edition 3 + AP





Cristina Piffer
De la serie Las Marcas del Dinero | From the series The Money Marks
Sin título | Untitled (10 pesos)
Año | Year 2010
Instalación | Installation
Imagen serigrafiada con sangre deshidratada sobre acrílico/vidrio y acero inoxidable
Image etched with dried cow's blood on acrylic/glass and stainless steel
Dimensiones 95 x 77 x 15 cm | Dimensions 37.4 x 30.3 x 5,9 in
Edición | Edition 3 + AP





Cristina Piffer
De la serie Las Marcas del Dinero | From the series The Money Marks
Sin título | Untitled (20 pesos)
Año | Year 2010
Instalación | Installation
Imagen serigrafiada con sangre deshidratada sobre acrílico/vidrio y acero inoxidable
Image etched with dried cow's blood on acrylic/glass and stainless steel
Dimensiones 95 x 77 x 15 cm | Dimensions 37.4 x 30.3 x 5,9 in
Edición | Edition 3 + AP

CULTIVAR EL SUELO ES SERVIR A LA PATRIA



Cristina Piffer
De la serie *SRA* | From the series *SRA*
Sin título | Untitled
Año | Year 2003
Grasa y parafina, acero inoxidable
Fat and wax, stainless steel
18 x 150 x 5 cm | 7 x 59 x 1.9 in
Edición | Edition 3 + AP



Cristina Piffer
De la serie *Neocolonial* | From the series *Neocolonial*
Sin título | Untitled
Instalación | Instalación
Año | Year 2002
Carne vacuna, acrílico, poliéster transparente, grasa y parafina
Beef, acrylic, transparent polyester, fat and wax
135 x 135 cm | 53.1 x 53.1
Edición | Edition 3 + AP



FACUNDO DE ZUVIRÍA | b. 1954 | Buenos Aires, Argentina

LLANURA

Vanguardias y clasisismo en la Buenos Aires de Facundo de Zuviría

Facundo de Zuviría logra producir miradas originales y emblemáticas sobre las grandes ciudades. Es decir, miradas que consiguen, al mismo tiempo, dos cosas difíciles de conciliar: ser representativas y desestabilizadoras; condensar sus aspectos esenciales en imágenes arquetípicas pero que permiten descubrir, al mismo tiempo, las facetas menos previsibles de la ciudad y menos asentadas por el lugar común de la cultura urbana. Zuviría lo ha logrado, en buena medida porque ha sido capaz de conectar creativamente con una experiencia clave d ela tradición fotográfica local que lo enlaza, además, con un tipo de sensibilidad artística que recorre toda la cultrua moderna: la que combina vanguardia y clasisismo. Una sensibilidad que hace del rigor constructivo un instrumento de ruptura, que en el vértice de la experimentación no abandona nunca la pasión por la forma.

Facundo de Zuviría es esencialmente un voyeur, un transeúnte que deambula atento por entre las calles de Buenos Aires, hasta las costas del Río Paraná. Facundo es un meticuloso purista de la fotografía directa que rechaza la manipulación de la imagen y busca la trama urbana, la geometría, las formas y la abstracción que la ciudad generosamente ofrece.

En sus trabajos, la franqueza y la frontalidad son dos aspectos esenciales que forman la imagen final, produciendo y reproduciendo dignidad y elegancia en los objetos que retrata, capturando la simetría que se apropia con sobriedad y distanciamiento formal del grado cero de la fotografía, socavando el significado de la urbanidad toda.

En el caso de la fotografía de Buenos Aires, esa tradición se condensa en un nombre clave: Horacio Coppola, que entre 1929 y 1936 produjo en imágenes la “fundación mitológica” que contemporáneamente estaba realizando Jorge Luis Borges con sus poemas y sus ensayos. En los años 1980, en el mismo momento en que Zuviría se iniciaba en la fotografía, comenzó tanbueb yba reakción muy íntima, afectiva y testimonial con el patrimonio fotográfico de Buenos Aires, como recolector, curador e intérprete de otras miradas canónicas sobre ella. Desde entonces, la de Coppola (a la que rindió homenaje en el libro conjunto con el maestro: Buenos Aires [Coppola + Zuviría], de 2006) no solo fue decisiva para él, sino que es de la que quizás haya obtenido el instrumental más poderoso para aplicar en la contrucción de su propia mirada.

La referencia al modo en que la fotograía se resiste a una puesta en escena pop no es secundaria en una análisis de la obra sobre Buenos Aires de Faucundo de Zuviría. Poruqe hay una zona muy característica de esa obra que tiene que ver mucho más directamente con el universo de formas de la cultura propular urbana, las fotografías de detalles de vidirieras o escaparates, de letreros y gráficos, como ya se podría ver en su primer libro sobre Buenos Aires, Estampas porteñas, de 1996. El recorte radical de todo contexto, la concentración máxima en el detalle que equivale, como operación fotográfica, a la eliminación del fuera de campo: los objetos estan retratadosen su estricta autonomía, y así pueden encontrar, en la sobriedad y en el distanciamiento formal que propone Zuviría, el grado cero de su significado, el testimonio de estilos urbanos produnfos de Buenos Aires.

Adrián Gorelik

Avant-Garde and Classicism in the Buenos Aires of Facundo de Zuviría

Facundo de Zuviría produces original and emblematic visions of great cities, visions which achieve, at the same time, two qualities difficult to reconcile: to be both representative and destabilizing of the city; to condense its essential aspects in archetypal images that at the same time allow the viewer to perceive the most unpredictable facts of the city, those furthest removed from the commonplaces of urban culture. Zuviría has achieved this, in large part because he has been able to connect creatively with a key experience of the local photographic tradition, which also happens to relate him to an artistic sensibility that permeates modern culture: the combination of classicism and the avant-garde, a sensibility that makes constructive rigor an instrument of rupture; that, even in the vertex of experimentation, never abandons its passion for form.

He is essentially a spectator, a bystander observing the streets of Buenos Aires up to the shores of the Paraná River. He is a meticulous purist of direct photography and rejects image manipulation looking instead for the urban plot, the geometry, the shapes and the abstraction that the city generously offers.

In his works, honesty and frontality are two essential aspects in composing the final image. By producing and reproducing dignity and elegance through the portrayed objects, he captures a symmetry appropriated with sobriety and a formal estrangement from the documentative element of photography, undermining the meaning of urbanity.

In the case of the photography of Buenos Aires, this tradition can be summed up in one key name: Horacio Coppola, who from 1929 to 1936 produced in images the “mythological foundation” that Jorge Luis Borges was undertaking at the same time in his poems and essays. In the 1980s, just as Zuviría was beginning his photographic career, he began also to form an intimate emotional and testimonial relationship with the photographic heritage of Buenos Aires as collector, curator and interpreter of some of the canonic visions of the city. Since then, Coppola’s vision (to which he paid homage in a book that combined his own work with that of the master – Buenos Aires [Coppola + Zuviría], published in 2006 – has not only been decisive for him, but also provided a powerful set of tools with which to construct a vision of his own.

The reference to the way his photography resists a pop culture setting is by no means secondary in any analysis of Zuviría’s Buenos Aires book. Because there is a very characteristic aspect of his work that related much more directly with the formal universe of urban popular culture, namely, these details of display windows, signs, and graphic designs, such as can be seen in his first book on Buenos Aires, Estampas porteñas (1996). The radical removal of all context, the total concentration on detail which is equivalent, as a photographic operation, to the elimination of the offside: the objects are portrayed in their strict autonomy, and in this way they are able to discover, in the sobriety and formal distancing proposed by Zuviría, the zero degree of their significance, a testimony to the profound urban styles of Buenos Aires.

Adrián Gorelik

Facundo de Zuviría | b. 1954, Buenos Aires, Argentina.

Ha representado a la Argentina en diversas bienales internacionales incluyendo Buenos Aires (2000-2002), Mercosur (2000), y San Pablo (1991). Ha sido galardonado con numerosos premios y reconocimientos, tales como el Primer Premio del Salón Nacional para las Artes Visuales (2012), El premio Konex (1992-2012), y el Premio Leonardo a la Trayectoria en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1996), entre otros. Ha publicado numerosos libros y fotolibros tales como Buenos Aires: Coppola + Zuviría (2006), Siesta Argentina (2003), y Estampas Porteñas (1996). Ha realizado numerosas exposiciones individuales y grupales en países tales como Argentina, Inglaterra, Alemania, Francia, Suiza, Estados Unidos, México, Colombia y Brasil, entre otros. Hoy en día, su obra integra colecciones nacionales e internacionales tanto públicas como privadas como el Museo Nacional de Bellas Artes - MNBA (Buenos Aires, Argentina), Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - MALBA (Buenos Aires, Argentina), HALLE Collection (Arizona, Estados Unidos) y la Bibliothèque Nationale de Francia, entre otras. Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina.

Muestras individuales

2017	Amor !!! 24 Hs. Rolf Art, Buenos Aires, Argentina.
2016	Siesta argentina y otras modestas observaciones. Americas Society, Nueva York, Estados Unidos.
2015	Estampas. Fondation A. Sticking, Bruselas, Bélgica.
-	Frontalismo. Museu Lasar Segall, São Paulo, Brasil.
2014	Ciudad de América, Colección Fortabat. Buenos Aires, Argentina.
-	Boca Juniors, Retrato de una pasión. Museu Lasar Segall, San Pablo, Brasil
-	Facundo de Zuviría 24x3, Centro Cultural Parque España, Rosario, Argentina
2013	Frontalismo. Rolf Art, Buenos Aires, Argentina.
2005	Cada vez te quiero más. Espacio Fotográfico, Teatro de la Ribera, Buenos Aires, Argentina.
2004	La siesta porteña. Galerie Ruta Correa, Freiburg, Alemania.
2003	Siesta argentina. Dabbah-Torrejón Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina.
2002	On Sculpture. Galería Schneider, Chicago, EE.UU.
-	La secuencia decisiva. Galería Sara García Uriburu, Buenos Aires, Argentina.
-	Trama urbana. Books & Books Photogallery, Miami, EE.UU.
2000	De Zuviría. Galería Contemporara, Buenos Aires - París, Argentina y Francia.
1999	Bienvenido a la civilización. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
1998	Na Rocinha. Instituto Cultural Argentina - Brasil, Río de Janeiro, Brasil.
1997	Photographies. FNAC, Bruselas, Bélgica.
1996	Facundo de Zuviría. Fotogalería de Santa Fe, Santa Fe, Argentina.
-	Estampas porteñas. Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta, Buenos. Aires, Argentina.
1992	Caleidoscopio. Galería D'Arsin, Buenos Aires, Argentina.
1991	Imágenes urbanas (Fotogalería del Teatro San Martín, Buenos Aires, 1991);
-	Kermesse. XXI Bial de Arte de San Pablo, Brasil.
-	Fotografía. Fundación Andy Goldstein, Buenos Aires, Argentina.
1989	Fotocolor. Fotoespacio del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
1988	Fotografías. CAYC, Buenos Aires, Argentina.
1986	Archivo fotográfico de Buenos Aires. Centro Cultural San Martín, Buenos Aires, Argentina.
-	Buenos Aires Maintenant. Gallerie Agathe Gaillard, París, Francia.
1985	Egipto. CAYC, Buenos Aires, Argentina.
1984	Retrato de New York. CAYC, Buenos Aires, Argentina.
1984	Retrato de Nueva York. CAYC, Buenos Aires, Argentina.
1983	Fotogramas. Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, Argentina.
1982	Fotografía. Galería Financiera San Martin, Buenos Aires, Argentina.
1982	Fotografía. Museo de Bellas Artes J.B Castagnino, Rosario, Argentina.
1981	Miradas. Galería Ficciones, Buenos Aires.

Muestras colectivas

2016	Contradicciones urbanas. Rolf Art, Buenos Aires, Argentina.
2015	Imaginario presentes, imaginarios futuros. Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires, Argentina
-	Adventures of the Black Square: Abstraction 1915-2015. Whitechapel Gallery, Londres, Reino Unido.
-	Latin Fire: Fotografía Latinoamericana 1958-1996, Colección Abelló. Festival Photoespaña 2015, Madrid, España.
-	En el paisaje. MUNTREF – Museo de la Universidad “Tres de Febrero”, Hotel de los Inmigrantes, Buenos Aires, Argentina.
-	Aquí nos vemos. Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina.
-	Este es mi lugar. Colección de la Fototeca Latinoamericana. Parte 1 . FoLa, Buenos Aires, Argentina.
-	Imaginario presentes, imaginarios futuros. Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires, Argentina.
-	Tierra de encuentros, cielos y colores. La Abadía, Centro de Estudios Latinoamericanos, Buenos Aires, Argentina.
2014	El Ciudadano. Rolf Art, Buenos Aires, Argentina.
-	Urbes Mutantes. Centro Internacional de Fotografía (ICP), Nueva York, Estados Unidos
2013	América Latina 1960-2013. Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, Francia.
-	Urbes Mutantes. Museo del Banco de la República, Bogotá, Colombia.
-	El Fotolibro Latinoamericano. Aperture Foundation, Nueva York, Estados Unidos.
-	El Fotolibro Latinoamericano. Instituto Moreira Salles, Río de Janeiro y Sao Paulo, Brasil.
2012	El Fotolibro Latinoamericano. Ivory Press, Madrid, España.
-	El Fotolibro Latinoamericano. Le Bal, París, Francia.
2002	San Francisco Art Exhibiton. Galería Contemporara, San Francisco, EE.UU.
2001	Pequeños formatos para grandes coleccionistas. Galería Contemporara, Buenos Aires, Argentina.
2000	Bienal de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes – MNBA, Buenos Aires, Argentina.
-	Mirada sobre Buenos Aires. Feria del Libro, Buenos Aires, Argentina.
1999	Open Studio. Finochietto 623, Buenos Aires, Argentina.
1998	Gardel y el tango. Fotogalería del Teatro San Martin, Buenos Aires, Argentina.
1997	La utopía amorosa. Centro Cultural Borges, Buenos Aires y Centro de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina.
1996	La ciudad agredida. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
-	Identidad y diferencias. Representante argentina de la Trienal de Milán, Italia.
1995	7 Pintores, 7 Arquitectos, 7 Fotógrafos. Museo Nacional de Bellas Artes – MNBA, Buenos Aires, Argentina.
1994	Autorretratos. Fotogalería Omega, La Plata, Argentina.
1993	La ciudad y el campo, 7 fotógrafos argentinos. ICI Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, Argentina.
1992	Buenos Aires: 14 fotógrafos. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
1991	12 fotógrafos argentinos. Museo del Chopo, México DF, México.
1990	Visión de una década. Fotogalería Omega, La Plata, Argentina.
1989	Fotografía argentina. Casa de las Américas, Cuba.
1988	Fotografía Argentina 1960-1988. Salas Nacionales de Exposición del Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina.
-	Buenos Aires en la fotografía. Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.
1987	Fotografía Argentina. Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, Brasil.
1986	Fotografía Argentina Contemporánea. Museo de Arte Contemporáneo, Curitiba, Brasil.
-	Fotografía dos 80. FUNARTE, Ouro Preto, Brasil.
1985	Fotoespacio. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
-	El Desnudo. Fotogalería del Teatro San Martin, Buenos Aires, Argentina.
-	Fotografía y Arquitectura. Galería Adriana Indik, Buenos Aires, Argentina.
1985	Fotografías. Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, Argentina.
1984	Autorretratos. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
-	Argentina Hoy: 30 miradas. Museo de las Américas, Madrid España.
-	Photographie Argentine. Maison de L'Amérique Latine, París, Francia.
1983	7 en el Cuarto Oscuro. Galería Aribalo, Museo de Arte Moderno, Resistencia, Argentina.
-	La Avenida de Mayo. CAYC, Buenos Aires, Argentina.
-	7 pintores, 7 Dibujantes, 7 Fotógrafos. Museo Nacional de Bellas Artes – MNBA, Buenos Aires, Argentina.

Becas y distinciones

2012	Primer Premio en el Salón Nacional de Artes Visuales. MNBA – Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
-	Premio Konex a las Artes Visuales. Buenos Aires, Argentina.
2005	Premio a la Trayectoria de la Fundación Vasco Argentina Juan de Garay.
1996	Premio Leonardo a la Trayectoria. MNBA – Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
1992	Premio Konex a las Cien Mejores Figuras de la Década en las Artes Visuales. Buenos Aires, Argentina.
1984	Gran Premio Buenos Aires, Ayer y Hoy. Plaza Hotel, Buenos Aires, Argentina.

Participación en bienales internacionales

2002	Bienal de Buenos Aires, Argentina.
2000	Bienal de Buenos Aires, Argentina.
-	Bienal del Mercosur. Porto Alegre, Brasil.
1991	Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil.

Publicaciones (selección)

2015	Estampas. París: Toluca Ediciones.
-	Chicas Hot. Fotolibro de artista.
2013	Paraná ra'angá. Buenos Aires: Editorial Larivière.
2011	Montevideo. Buenos Aires: Editorial R&Z.
2009	Cartagena de Indias. Buenos Aires: Editorial R&Z.
2006	Buenos Aires: Coppola + Zuviría. Buenos Aires: Editorial Larivière.
2005	La UBA, Dos Miradas: Fotografías de Grete Stern y Facundo de Zuviría. Buenos Aires: Editorial EUDEBA.
2004	Cada Vez te Quiero Más. Buenos Aires: Editorial Larivière.
2003	Siesta Argentina. Buenos Aires: Editorial Larivière.
2002	Facundo de Zuviría: La secuencia decisiva.
1996	Estampas Porteñas. Buenos Aires: Editorial Larivière.

Colecciones (selección)

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina.
Museo EVITA, Buenos Aires, Argentina.
Museo Municipal Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina.
MAR, Museo de Arte de Río, Río de Janeiro, Brasil.
HALLE Collection, Arizona, EEUU.
Biblioteca Nacional de París, Francia.
Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, Francia.
Colección Anna Gamazo de Abelló, España.
Fundación A Stichting, Bruselas, Bélgica.
Colección Poniatowsky, París, Francia.
MET Metropolitan Museum, NYC, USA
MoMA Museum of Modern Art, NYC, USA.

www.facundodezuviria.com



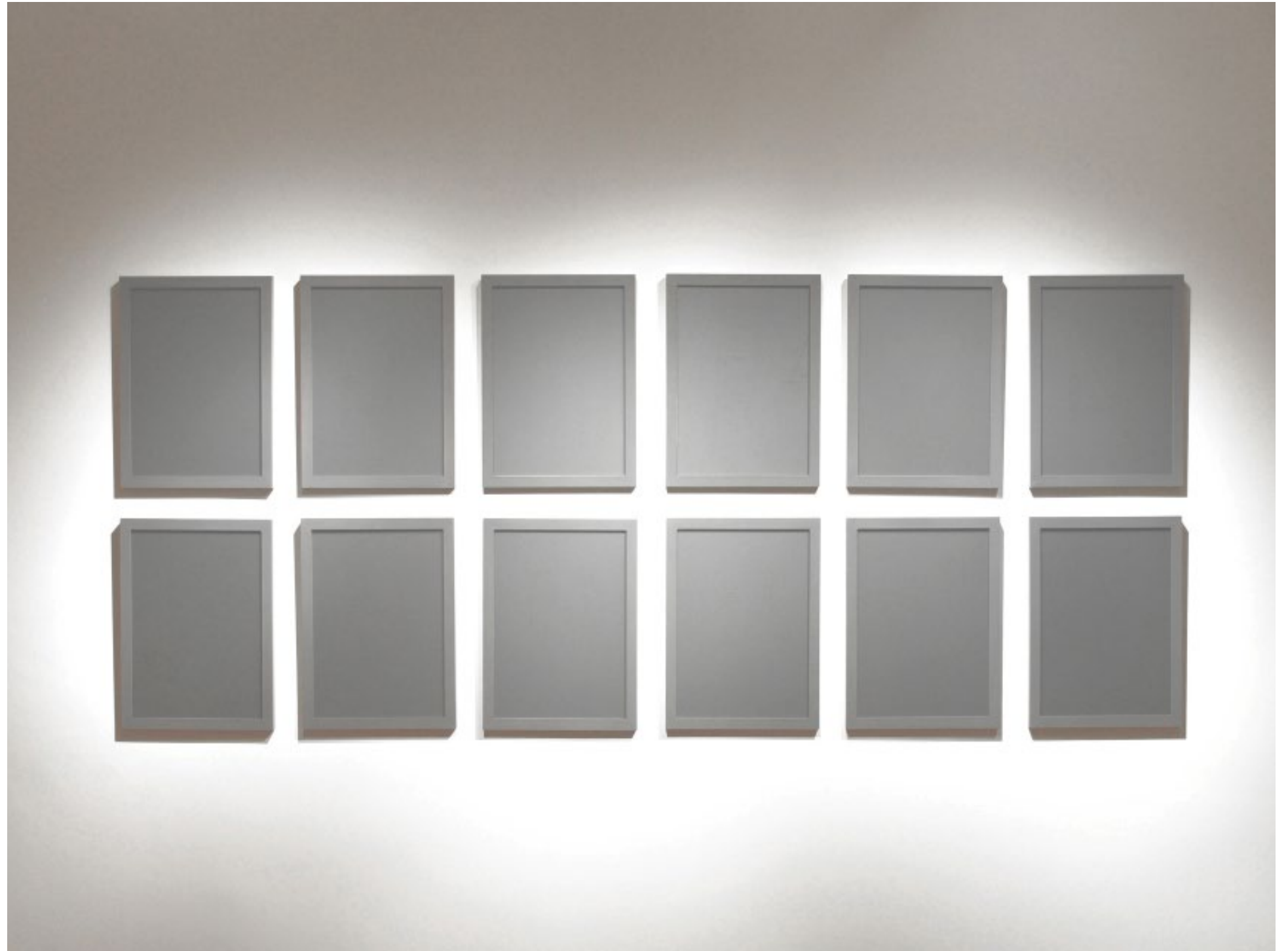
Facundo de Zuviría
De la serie Llanura | From the series Llanura
Año | Year 2012
Fotografía | Photograph
Impresión inkjet sobre papel Hannemuller
Inkjet print on Hannemuller paper
Dimensiones 75 x 75 cm | Dimensions 29,5 x 29,5 in
Edición | Edition 7



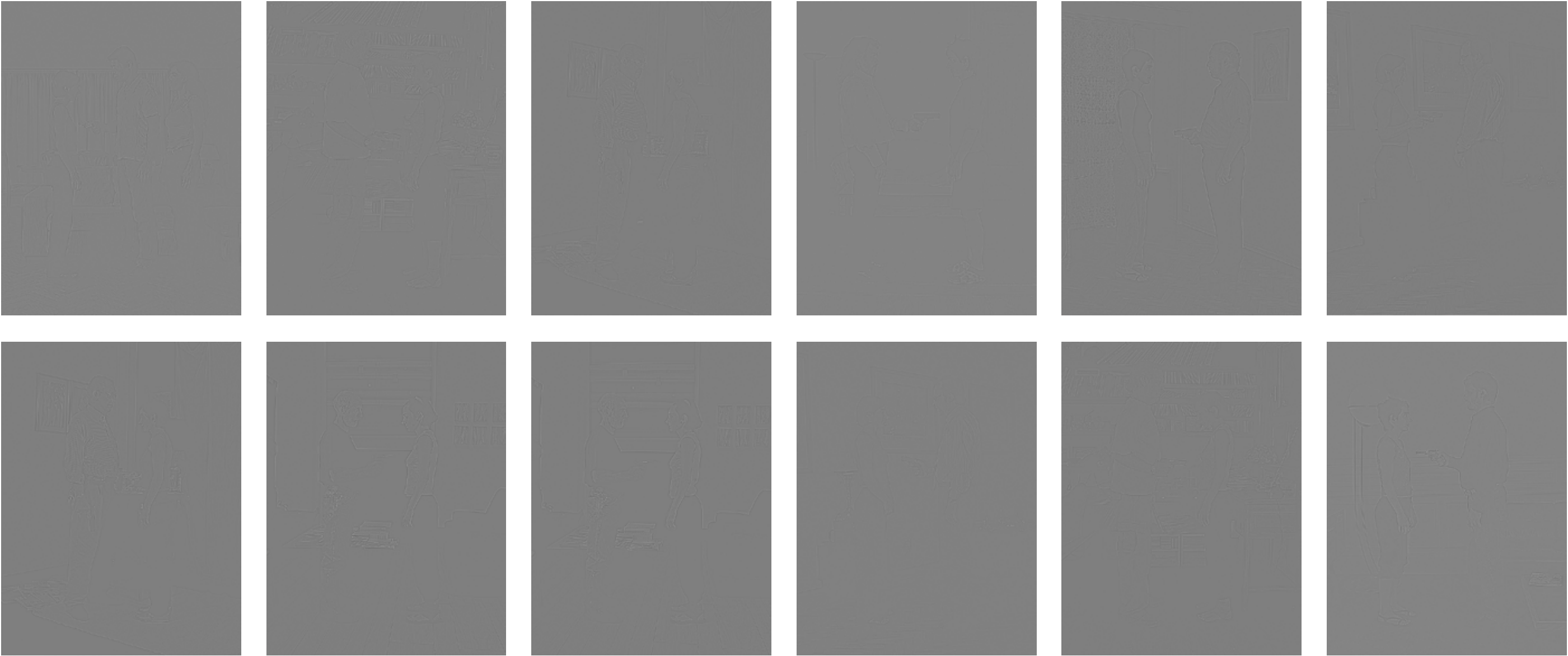
Facundo de Zuviría
De la serie Llanura | From the series Llanura
Año | Year 2012
Fotografía | Photograph
Impresión inkjet sobre papel Hannemuller
Inkjet print on Hannemuller paper
Dimensiones 75 x 75 cm | Dimensions 29,5 x 29,5 in
Edición | Edition 7

ANANKÉ ASSEFF b. 1971 | Buenos Aires, Argentina

SOBERBIA



Ananké Asseff
De la serie Soberbia | From the series Pride
Reconstrucción | Reconstruction
Año | Year 2016
Fotografía | Photography
Políptico compuesto por 12 piezas | Polytych composed by 12 pieces
Impresión Giglée sobre papel Hahnemühle Photo Rag 308 g y vidrio artesanal
Giglée print on Hahnemühle Photo Rag 308 g paper and handmade glass
37 x 29 cm. cada una | 14,6 x 11,4 in each
Edición | Edition 5 + A/P



Ananké Asseff
De la serie Soberbia | From the series Pride
Reconstrucción | Reconstruction
Año | Year 2016
Fotografía | Photography
Políptico compuesto por 12 piezas | Polytych composed by 12 pieces
Impresión Giclée sobre papel Hahnemühle Photo Rag 308 g y vidrio artesanal
Giclée print on Hahnemühle Photo Rag 308 g paper and handmade glass
37 x 29 cm. cada una | 14,6 x 11,4 in each
Edición | Edition 5 + A/P

Soberbia

*sobre la dificultad de ver
lo que no queremos mirar.*

Las obras que componen esta serie se encuentran envanecidas de sí mismas. Nos exigen un esfuerzo para percibir las, contemplarlas, observarlas, descubrirlas, reconocerlas, visualizarlas, examinarlas, leerlas, mirarlas y comprenderlas. Sus connotaciones son multilaterales infinitos de una vez.

Su visión incluye algo más que el hecho físico de ver o de que se nos muestre algo. Son parte integrante de un proceso de comunicación, de un pensamiento en imágenes, de una expresión subjetiva, de una posición (política).

No obstante sus pretendidas facturas simples en planos grises, las obras que componen esta serie guardan un universo analógico detrás, el propio medio de expresión de la artista, para conceptualizar desde el pensamiento inductivo al deductivo, la experiencia de mucho dolor reconocido.

Son imágenes ocluidas, plegadas, dobladas, en su mismo soporte o por encima de ellas que a través de diferentes operaciones estéticas turban nuestra mirada dejándonos ver solo una supuesta búsqueda de abstracción acompañada de la acción de despojo que apremian un intento de transgresión de los límites impuestos: la valoración de transformar la experiencia en reflexión, la valoración de un plano, de uno mismo, por encima de los demás.

Cuánto vemos da la clave de la complejidad de carácter y contenido de la inteligencia visual propuesta por Asseff. Esa complejidad se refleja en el silencio, soberbio silencio, distante y frío presentes entre y dentro de las obras, que empleado en numerosas maneras, indaga la naturaleza de la experiencia visual mediante exploraciones, análisis y definiciones que desarrollan al límite la dialéctica de la visión o no visión, potenciando al máximo la capacidad de creadores y receptores de mensajes visuales.

Pride (arrogance)

*about the difficulty of seeing
what we do not want to see.*

The body of works that compose Pride series are conceited with themselves. All of them require an effort to perceive, contemplate, observe, discover, recognize, visualize them, examine them, read them, look at them and understand them. Its connotations are endless multilateral at once.

Its vision includes more than just the physical fact to see or display something. This artworks are an integral part of a communication process, a thought towards in images, a subjective expression, from a political place.

Notwithstanding its alleged simple flat gray appearance, the pieces that compose this body of works retain an analogue universe behind, the main medium of this artist, conceptualizing from inductive thinking to deductive, the experience of a lot of recognized pain.

They are occluded images, folded, bent photographs in their own medium or above them that through different aesthetic operations disturb our gaze allowing us to see only an alleged pursuit of abstraction accompanied by the action of dispossession urging an attempt to breach the imposed limits: the valuing transforming experience into a self-reflection, valuing one level above others.

What we are able to see points out the complexity of the nature and the content of the visual intelligence proposed by Asseff. This complexity is reflected by the silence, that haughty, distant and cold silence present among and within the artworks. The silence, used in different ways, explores the nature of visual experiences through the scout, analysis and definitions leading to the limit of the vision or no-vision dialectic, maximizing the ability of creators and receivers of visual messages.

Ananké Asseff b. 1971, Buenos Aires

Ha representado a la Argentina en la bienal de La Habana (2010). Ha sido galardonada con numerosos premios y reconocimientos, tales como el Premio Rioplatense de Artes Visuales de Fundación OSDE (2004), Premio Leonardo a la Fotografía, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (2002), la Beca de Perfeccionamiento en Medios Audiovisuales del Fondo Nacional de las Artes (2001), la beca en el Academy of Media Arts KHM de Alemania y la Residencia en el Banff Centre for the Arts en Canadá, otorgadas ambas por la Fundación Antorchas (2004-2005), entre otros. Ha publicado libros tales como Ananké Asseff: Obras 1999-2012 (2012), entre otros. Su obra ha sido catalogada en importantes publicaciones líderes tanto nacionales e internacionales tales como Auto Focus, Arte al Día International, Face Contact, La Vanguardia Magazine, Mapas Abiertos, entre otros. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y grupales en países tales como Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Bolivia, Perú, México, Colombia, Cuba, Alemania, Holanda, España, Estados Unidos y China. Hoy en día, su obra integra colecciones nacionales e internacionales tanto públicas como privadas como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires – MAMBA (Argentina), Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina), Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina), Palais de Glace (Buenos Aires, Argentina), Museo Castagnino + MACRO (Rosario, Argentina), el Museo E. Caraffa (Córdoba, Argentina), Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Brasil), Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de La Habana (Cuba), Tate Modern (Londres, Inglaterra), ARTER (Estambul, Turquía), entre otras. Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina.

Colecciones (selección)

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.
Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
Fundación OSDE, Buenos Aires, Argentina.
Centro Nacional de Exposiciones, Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina.
Fundación Federico Klemm, Buenos Aires, Argentina.
Fundación Balanz, Buenos Aires, Argentina.
Museo de Arte Contemporáneo, Rosario, Argentina.
Museo Castagnino, Rosario, Argentina.
Museo Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina.
Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, Brasil.
Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Cuba.
ARTER, Turquía, Estambul.
Tate Modern, Londres, Reino Unido.
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, CA, EEUU

She has represented Argentina in international biennials such as La Habana (2010). She has been awarded with distinctions and received many acknowledgements, such as a Scholarship from the Academy of Media Arts KHM, Germany (2004), a Residency at the Banff Centre for the Arts, Canada (2004-2005), both awarded jointly with Fundación Antorchas, the Leonardo Prize in Photography, awarded by the Argentinian Asociation of Art Critics (2002), an Advanced Study Award in Audovisual Media from the National Funds for the Arts (2001), the First Rioplatense Prize in Visual Arts, given by Fundación OSDE (2004), a subsidy from the Metropolitan Funds for the Arts (2007) and the Photography Konex Prize (2014), among others. She has been featured in important leading national and international publications such as Time Magazine, Photoworld Magazine China, Autofocus, The self-portrait in Contemporary Photograph by Susan Bright (Thames & Hudson) 2010, Fotografía en Argentina 1840-2010 by Valeria Gonzales, Buenos Aires 2011; POETICAS CONTEMPORANEAS_Artes visuales en Argentina 1990-2010, Fondo Nacional de las Artes, Argentina 2010, among others. Her work has been shown in numerous solo and group exhibitions in Argentina, Uruguay, Brazil, Spain, United States, China, among other. Nowadays, her work is part of important national and international collections such as: The Tate Modern (London), The Fondo Nacional de las Artes (Argentina), The Museo Castagnino MACRO Rosario (Argentina), The Palais de Glace in Buenos Aires (Argentina), The Museo E. Caraffa in Córdoba (Argentina) and the Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina), among others. She lives and works in Buenos Aires, Argentina.

Collections (selection)

National Museum of Fine Arts, Buenos Aires, Argentina.
Museum of Modern Art Buenos Aires, Argentina.
National Funds for the Arts, Buenos Aires, Argentina
OSDE Foundation, Buenos Aires, Argentina.
National Exhibition Centre, Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina.
MACRO, Museum of Contemporary Art, Rosario, Argentina.
Castagnino Museum, Rosario, Argentina.
Emilio Caraffa Museum, Córdoba, Argentina.
Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, Brazil.
Contemporary Art Centre Wifredo Lam, Cuba.
ARTER, Turkey, Istanbul.
Tate Modern Museum, London, UK.
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, CA, USA

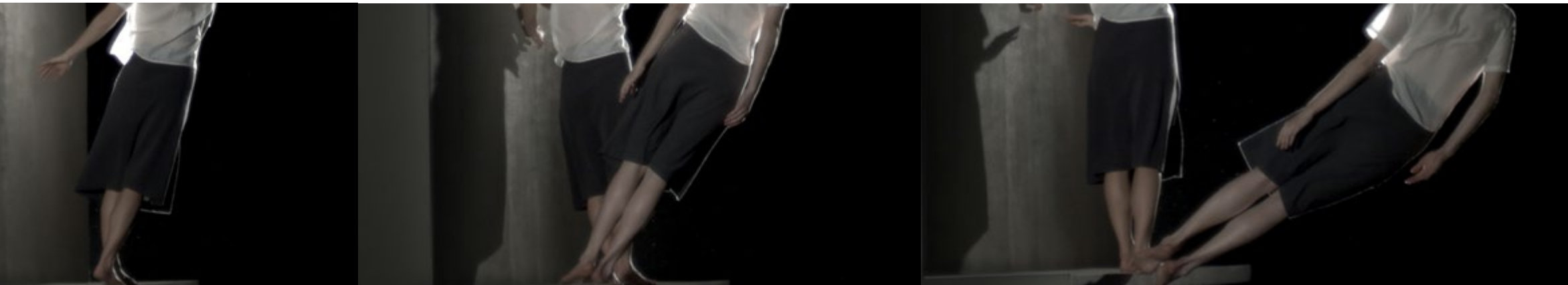


Ananké Asseff
De la serie Soberbia | From the series Pride
My Enemy? Conversaciones con Eadweard
My Enemy? Conversations with Eadweard
Año | Year 2016
Video performance , Loop
Video HD | HD Video H264
Edición | Edition 5 + A/P
Fotogramas | Stills



De la serie | From the series *Soberbia*
Variaciones en Presente Perfecto
Año | Year 2016
Audio – Loop, Wav, 2016
Soporte de audio: auriculares, silla revestida en cuero y plano de pintura gris de 120 x 120 cm en pared
Audio installation: headphones, leather-covered chair and flat gray paint on the wall 47,2 x 47,2 in.
Edición | Edition 5 + A/P
Vista de instalación | Installation view





SILVIA RIVAS

Sección Sitio | Site-specific Section
Rolf Art - Stand #A66
Solo Show

Ejercicio Individual | Video Instalción



Momentum | Silvia Rivas

“En vano intentamos controlar el decurso de nuestras vidas. Tal vez nuestra potencia se manifieste como vivencia sólo en el instante previo a cualquier desenlace, en la condición de vértigo, en la sensación de despertar en el aire”

Silvia Rivas

La obra actual de Silvia Rivas es una desembocadura, o un recodo profundo, de las reflexiones sobre el tiempo que viene trabajando desde la importante videoinstalación presentada en 2001 en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta. En aquel momento, el entero espacio era tomado por una orquestación de sincronías y divergencias y el espectador sumergido en ella tomaba conciencia de la percepción como vivencia corporal. Rivas desarmaba en múltiples capas la sensación de velocidad, la milenaria metáfora del tiempo como agua que corre. Hoy, encontramos a la artista investigando sumergida en la trama infinitesimal del instante.

“Inconsciente óptico” llamó Walter Benjamin a la posibilidad de acceso del ojo humano hacia trasfondos antes insospechados, abiertos entonces por las nuevas tecnologías como la fotografía y el cine. Estamos familiarizados –decía en 1931- con el andar de la gente, pero nada sabíamos del segundo exacto en el que un paso comienza a desplegarse. Si el pintor –remata en 1936- es como un mago que diagnostica mirando o palpando un cuerpo, el fotógrafo o el cameraman proceden en cambio como un cirujano, adentrándose profundo en el tejido de los hechos. O como el psicoanalista, que penetra más allá del discurso del yo de la conciencia, en su misterioso motor inconsciente.

Si, paradigmáticamente, la fotografía congela un instante, Silvia Rivas utiliza en este caso el video como un medio para dilatar los bordes de ese *momento decisivo*. Todo verdadero paso adelante dado en la vida es una caída al vacío: la artista puntúa esa escena en que una decisión ha impulsado a un cuerpo hacia un espacio lleno de potencias pero aún en gran parte ignorado. Y elige detener, o más bien estirar ese instante previo al decurso de un desenlace, como alusión –a la vez universal y situada- de la encrucijada existencial, doblemente inexorable y libre.

Para poder comunicar al espectador la intensidad y el espesor de ese “momentum”, la artista trabajó con actores y con equipos de filmación de altísima definición. En la primera pieza, la dilatación fílmica de un gesto mínimo se yuxtapone a la frágil fijeza del mismo gesto grabado en mármol. El elemento escultórico se emparenta doblemente con el acto fotográfico, porque –como ya señaló Duchamp- el vaciado por moldes es indicial como una huella lumínica y porque, en tanto fijación de un “esto ha sido” (Barthes), toda fotografía -*tanatografía*- cumple una función semejante a una lápida.

En otra obra, la posibilidad de capturar trazas de movimiento le permite a Rivas expandir fantasmáticamente un gesto en múltiples posibilidades, como si cada instante encarnara, en su propio núcleo mínimo, un abanico de *senderos que se bifurcan*.

La tercera pieza es clave. Todo el esfuerzo de la cura freudiana apunta a liberar al sujeto de las trabas de sus propias certezas, volverlo capaz de soltar y dejarse “caer” en el derrotero ignoto de su deseo. Una misma *performer* encarna la doble acción en un díptico especular. Recordemos que también es esencialmente especular el desdoblamiento del Gran Vidrio: ellos y ella, mar y cielo, “mar” “cel”, el nombre del artista que, contrariando la euforia futurista por la velocidad, propuso el *rétard* como modelo conceptual. No dejarse engañar por el imaginario del avance, propuso Duchamp, sino encarar su disección. *Rétard en verre* (retardo en vidrio) o *rétard envers*, retardo que permite espiar el reverso del movimiento, la trama oculta de un impulso hacia un polo de atracción.

Tres piezas que nos dejan atisbar los futuros resultados de un gran *work in progress* que ocupa actualmente a Silvia Rivas, sumergida en el flujo del tiempo para señalar que la subjetividad no se constituye, como queremos creer, a través de metas prefijadas sino como un verdadero “despertar en el aire”.

Valeria González

Texto de la muestra individual de Silvia Rivas titulada “Momentum”, 2015, en la galería Rolf Art , Buenos Aires, Argentina

Momentum | Silvia Rivas

“In vain, we try to control the course of our lives. Maybe, our potential is manifested as an experience, the precise moment just before the outcome, a vertigo condition, the sensation of waking up falling”.

Silvia Rivas

The current work of Silvia Rivas has reached a crossroad, a point of convergence; reflections on time that she has been working on since her significant video installation, presented in 2001 at Centro Cultural Recoleta. When at that time, an *eternal space* was surrounded by an orchestration of synchronicity and divergences; the viewer, fully immersed, was able to feel that experience in a tangible form. Rivas dissembled into multiple layers the sensation of speed, the millenary metaphor of time as water that flows. Nowadays, the artist’s research is submerged within the infinitesimal weave of the instant.

“Optical unconscious” is what Walter Benjamin used to describe new possibilities for the naked eye to gain previously unsuspected knowledge, revealed by modern technologies across the mediums of photography and cinema. We are familiar - he said in 1931 - with the multitude of people, but hidden from us is the exact second into which a step begins to unfold. If the painter - he pointed in 1936 - is like a magician who diagnosed watching or palpating a body, the photographer or the cameraman instead becomes the surgeon, penetrating deep into the constructions of fact; or as a psychoanalyst, delving into the language of the self-consciousness, into it’s mysterious unconscious motor.

If paradigmatically, photography freezes a moment, now Silvia Rivas has utilised video as a media to expand the boundaries of a *decisive moment*. Every step forward is a step into the void: the artist shows how a decision can push the body into a space full of potential, something still largely ignored. She chose to stop and stretch that instant before the course of its outcome; to create an allusion –situated and ubiquitous- of the existential crossroads, that are deeply inexorable and free.

To communicate to the viewer the intensity and consistence of “momentum” the artist worked with actors and high definition visual technologies. The first artwork shows a small gesture expanding through film movement, put in

juxtaposition with a fragile fixity of the same gesture engraved in marble. The sculptural element relates to the act of photography immensely, because, as already noted by Duchamp, impression molds retain a perfect imitation of the original, they are indexical, like a light footprint. The essence of fixing a moment implies the message “that has been” (Barthes), and so every photograph -*thanatography*- performs a function similar to a gravestone.

In the second work, the ability to capture frames of movement allows Rivas some spectral influence, to expand a gesture into multiple possibilities, as if every moment embodies, to it’s minimum core, a range of *forking paths*.

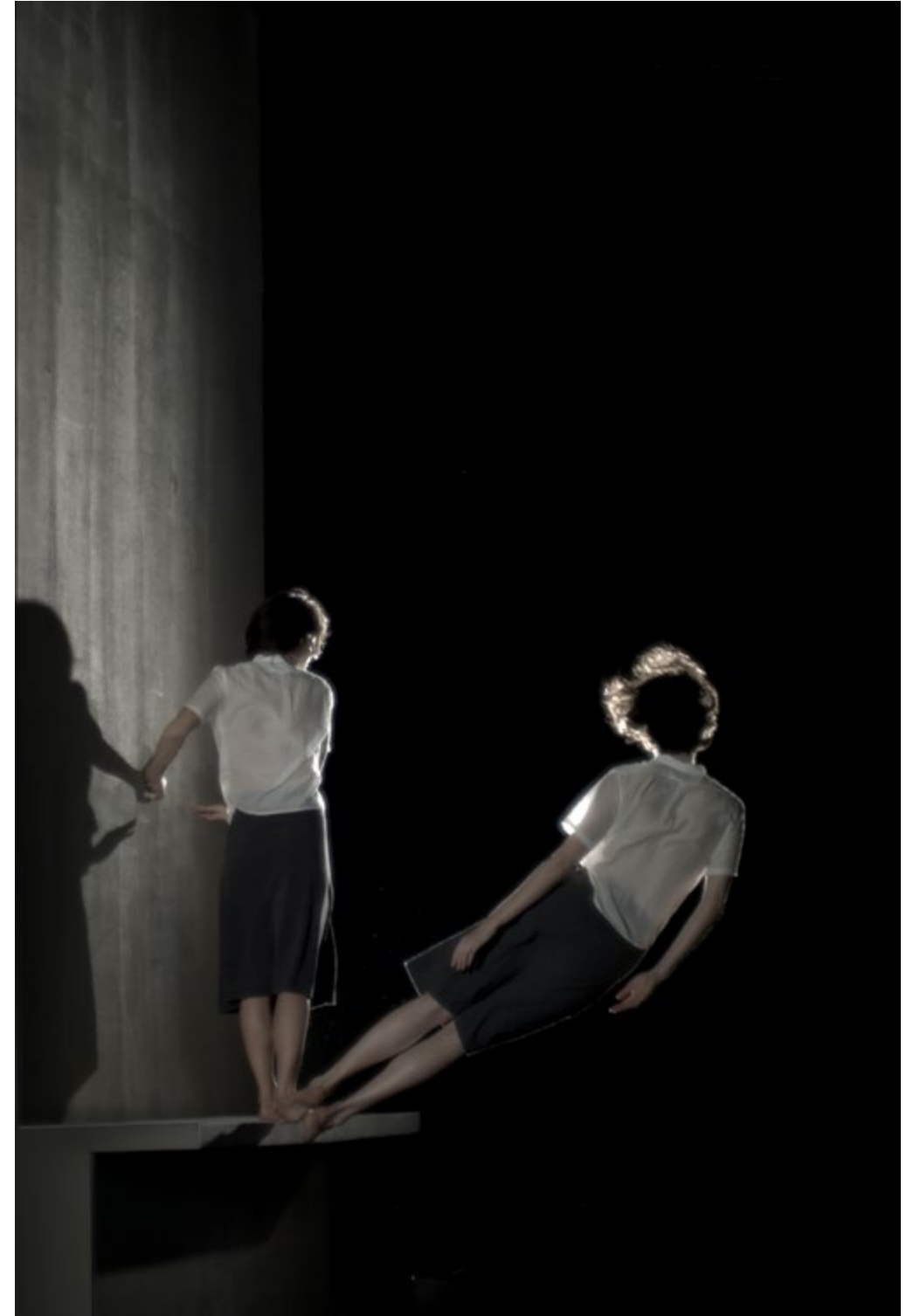
The third piece is key. Freudian cure aimed to free the individual from the shackles of its own certainties, to allow the subject to let go, and again “fall” into the unknown course of their desire. One and the same *performer* plays a dual action in a specular diptych. Taking into account, that also it is essentially specular unfolding of the Large Glass: they and she, “mar” (sea) and “cielo” (sky), “mar”, “cel”, the name of the artist who, contrary to the futuristic euphoria for speed, proposed the *ré tard* as a conceptual model. Do not be fooled by dreams of movement, proposed Duchamp, but implement dissection. *Ré tard en verre* (glass delay) or *envers ré tard*: a delay that allows us to spy the other side to motion, the hidden plot of a drive towards a magnet.

These three pieces provide us with a glimpse of the future results of a great *work in progress*, that Silvia Rivas is developing. She is immersed in the flow of time signalling that subjectivity is not constituted, as we believe, through established norms, but in the form of a true “awakening”.

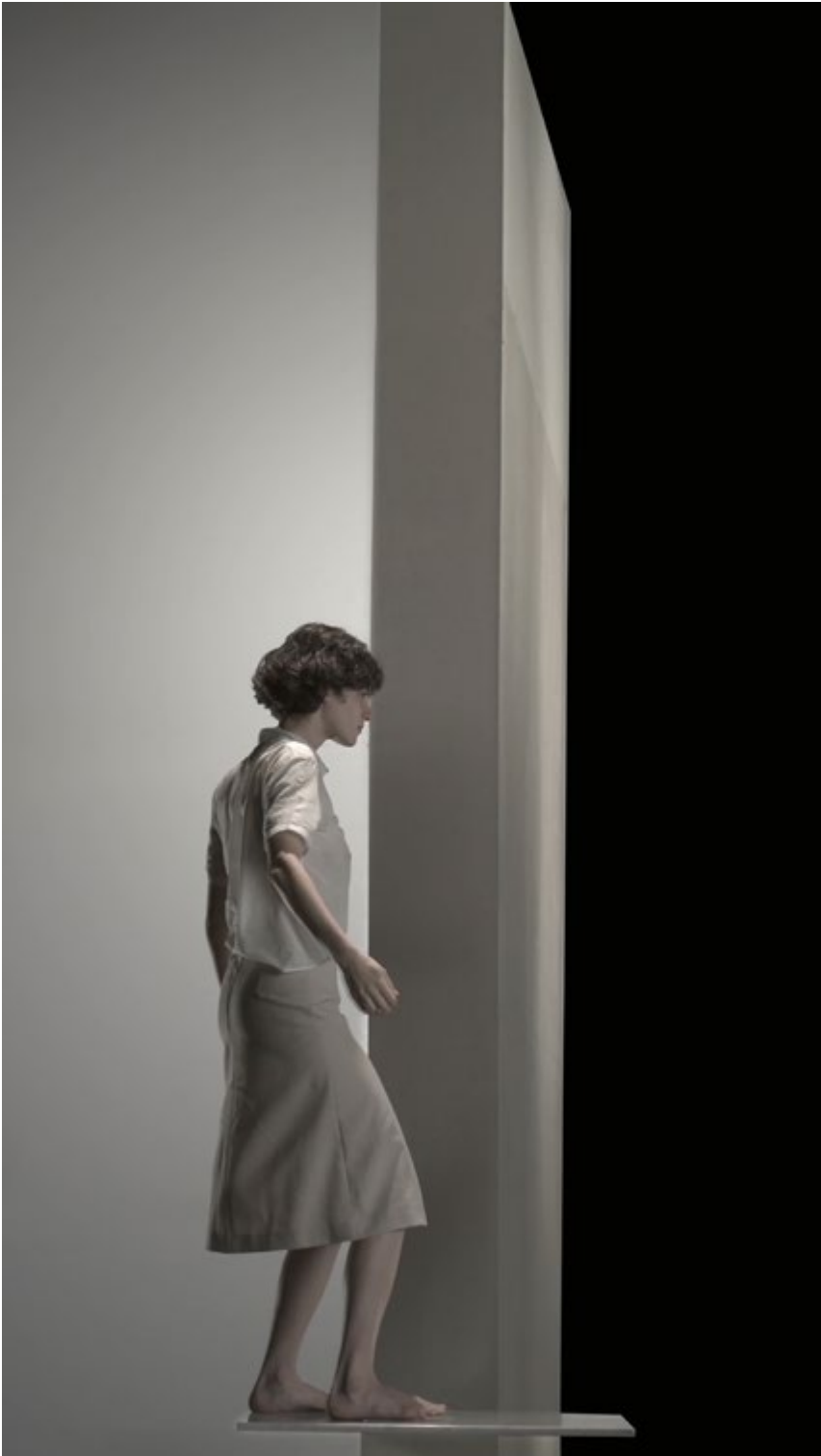
Valeria González



Silvia Rivas
De la serie Momentum | From the Momentum series
Ejercicio individual | Individual Practice
Año | Year 2015
Video HD | HD Video
Video instalación de un canal
Single channel video installation
1' 35" loop
Edición | Edition 3 + AP







De la serie | From the series Momentum
Soltar-caer | Drop-Down
Año | Year 2015
Video HD | HD Video
Video instalación de 2 canales para monitores en vertical
Samsung 32"
2 channels video installation for vertical screens
Samsung 32"
Medidas variables | Variable dimensions
0' 16" loop
Edición | Edition 3 + A/P

De la serie | From the series Momentum
Soltar-caer | Drop-Down
Año | Year 2015
Video HD | HD Video
Video instalación de 2 canales para monitores en vertical
Samsung 32"
2 channels video installation for vertical screens
Samsung 32"
Medidas variables | Variable dimensions
0' 16" loop
Edición | Edition 3 + A/P



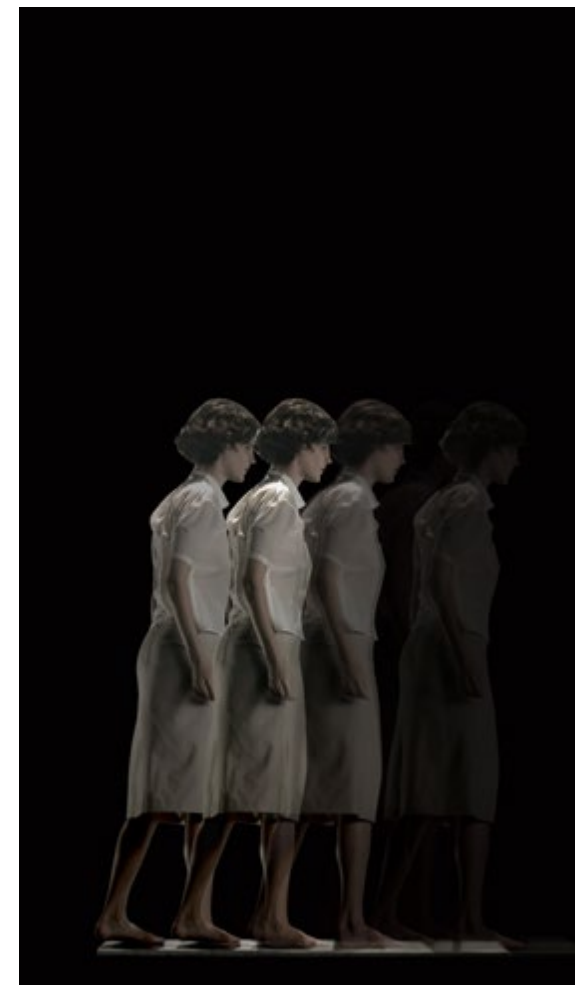
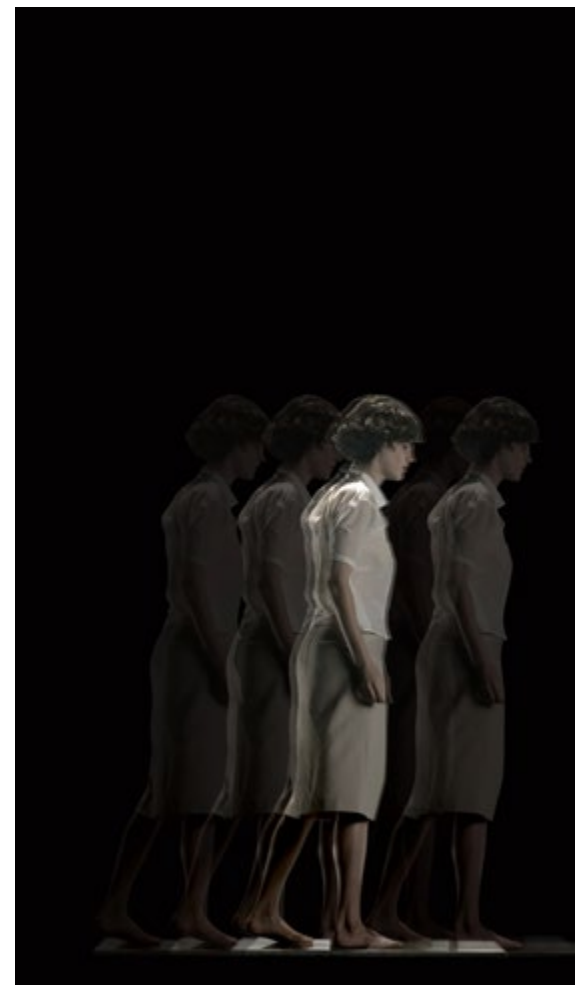
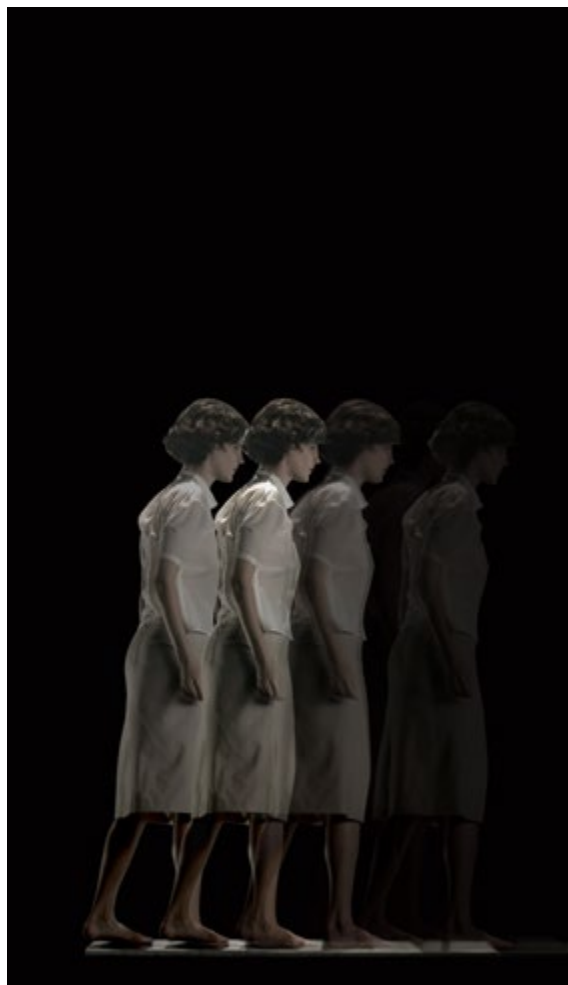


De la serie | From the series Momentum
Saltar-caer | Drop-Down
Año | Year 2015
Video HD | HD Video
Video instalación de 2 canales para monitores en vertical
Samsung 32"
2 channels video installation for vertical screens
Samsung 32"
Medidas variables | Variable dimensions
0' 16" loop
Edición | Edition 3 + A/P

De la serie | From the series Momentum
Saltar-caer | Drop-Down
Año | Year 2015
Video HD | HD Video
Video instalación de 2 canales para monitores en vertical
Samsung 32"
2 channels video installation for vertical screens
Samsung 32"
Medidas variables | Variable dimensions
0' 16" loop
Edición | Edition 3 + A/P







De la serie | From the series Momentum
 Durée |
 Año | Year 2015
 Videoinstalación de 1 canal en pantalla LCD de 10'
 1 channel video-installation in LCD 10' screen
 1'06" loop
 Edición | Edition 3 + A/P



De la serie | From the series Momentum
Durée II
Año | Year 2015
Videoinstalación de 4 canales
4 pantallas LCD de 10' sobre trípodes de aluminio
4 channel video-installation
4 LCD 10' screens on aluminium tripod
1'06" loop
Edición | Edition 3 + A/P

Silvia Rivas b. 1957, Buenos Aires

Ha representado a la Argentina en diversas bienales internacionales incluyendo la del Mercosur (Portoalegre en 2000 y 2005) y La Habana (2003), entre otras. Ha sido galardonada con numerosos premios y reconocimientos, tales como el Diploma al Mérito por la Fundación Konex (2002-2012), Premio Leonardo por el Museo Nacional de Bellas Artes y el Premio a las Artes Visuales por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (2002), entre otros. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y grupales en países tales como Argentina, Chile, Venezuela, Brasil, Cuba, Colombia, México, Estados Unidos, España, Francia, Alemania y Suiza. Su obra integra destacadas colecciones nacionales e internacionales tanto públicas como privadas.

- Colecciones (selección)**
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA – Fundación Costantini, Argentina.
 - Museo de Arte Moderno de Buenos Aires – MAMBA, Argentina.
 - Museo Municipal de Bellas Artes “Juan. B. Castagnino”, Rosario, Santa Fe, Argentina.
 - Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero – MUNTREF , Buenos Aires, Argentina.
 - Colección Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, Argentina.
 - Fundación Alon, Buenos Aires, Argentina
 - Museo de Arte Contemporáneo de Rosario- Macro, Santa Fe, Argentina.
 - Centro de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela
 - Xunta de Galicia, España
 - Colección Eduardo Costantini, Buenos Aires, Argentina.
 - Colección Jozami, Buenos Aires, Argentina.
 - Colección Ruiz y Gancia, Buenos Aires, Argentina.
 - Colección Christian y Laura Cardoner
 - Colección Puente Hnos., Buenos Aires, Argentina.

She has represented Argentina in various international biennials including Mercosur (Porto Alegre in 2000 and 2005) and Havana (2003), among others. She has won numerous awards and accolades, such as the Diploma to the Merit by the Konex Foundation (2002-2012), the Leonardo Award by the National Museum of Fine Arts and the Award for Visual Arts by the Argentina Association of Art Critics (2002), among others. She has had numerous solo and group exhibitions in several countries such as Argentina, Chile, Venezuela, Brazil, Cuba, Colombia, Mexico, United States, Spain, France, Germany and Switzerland. Her work is part of leading national and international public and private collections. She lives and works in Buenos Aires, Argentina.

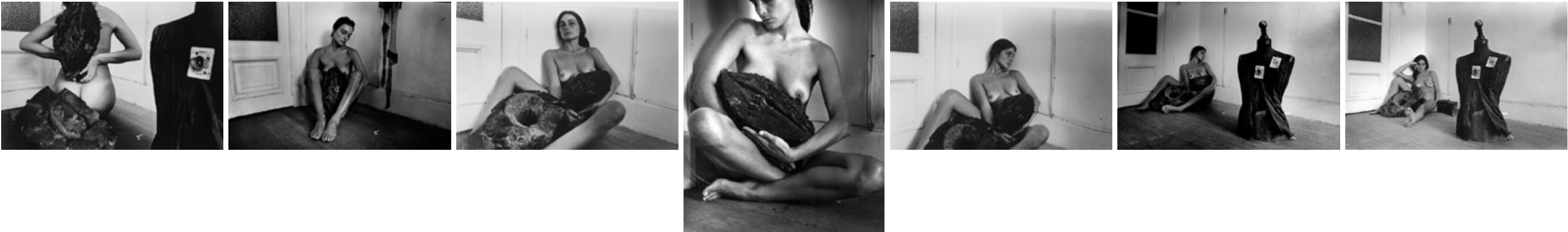
- Collections (selection)**
- MALBA - Museum of Latin American Art of Buenos Aires - Foundation Costantini, Argentina.
 - MAMBA - Museum of Modern Art in Buenos Aires, Argentina.
 - Museum of the National University of Tres de Febrero - MUNTREF, Buenos Aires, Argentina.
 - Fortabat Collection, Buenos Aires, Argentina.
 - Alon Foundation, Buenos Aires, Argentina.
 - Museum of Fine Arts Juan. B. Castagnino, Rosario, Santa Fe, Argentina.
 - Museum of Contemporary Art Macro Rosario, Santa Fe, Argentina.
 - Center for Contemporary Art in Santiago de Compostela Xunta de Galicia, Spain.
 - Eduardo Costantini Collection Buenos Aires, Argentina.
 - Jozami Collection, Buenos Aires, Argentina.
 - Ruiz and Gancia Collection Buenos Aires, Argentina.
 - Christian and Laura Cardoner Collection
 - Puente Hermanos Collection Buenos Aires, Argentina.



LILIANA MARESCA

Sección Referentes | Referents Section
Curaduría: Pilar Tompkins
Group Show

Fotoperformance | Liliana Maresca, et. al.



Liliana Maresca
Sin título. Liliana Maresca con su obra | *Untitled. Liliana Maresca with her artworks.*
Fotografía por | Photography by **Marcos López**
Año | Year 1983
Copia | Print 2004 - 2016
Fotoperformance | Photoperformance
Serie compuesta por 7 fotografías | Set of 7 photographs
Gelatina de plata al selenio sobre papel fibra Ilford
Selenium gelatin silver print on Ilford fiber paper
22 x 33,5 cm cada una | 8,7 x 13,2 in. each one
Edición | Edition 10 + A/P

Fotoperfomancel Liliana Maresca

Todas las máscaras que compuse cayeron
Desnuda
Como una concha
Desnuda
Barrida por el temporal del río
(Liliana Maresca, El amor-lo sagrado-el arte)

Aunque en la Argentina pueden encontrarse ilustres antecedentes de fotoperformances desde los años 60, este género se afianza en nuestro medio en la década del 90, de manera que Liliana Maresca realiza las suyas en un momento y contexto en que esta modalidad no estaba totalmente establecida. En su caso los fotógrafos involucrados tienen una carrera artística destacada, hecho que complica fijar delimitaciones autorales, ya que no actúan como simples operadores técnicos. Además, no hay que olvidar la amistad que la unía a Marcos López, Alejandro Kuropatwa y Adriana Miranda, entre otros creadores, y el espíritu de participación y mutua colaboración que le gustaba generar. Sin embargo, la impronta de su personalidad se inserta en estas producciones con la coherencia y la intensidad de su presencia corporal.

En 1982, poco después de su arribo desde la provincia de Santa Fe, Marcos López comienza a frecuentar la casa de Liliana Maresca. Durante el año siguiente, sin planificación ni fines ulteriores, realiza una serie de fotografías en blanco y negro, con luz ambiente. En las tomas la artista aparece completamente desnuda rodeada de sus obras e interactuando con ellas, otorgándoles a cada una un sentido particular. Así un haz de maderas que pende sobre su cabeza parece encerrar una inadvertida amenaza y unos pechos femeninos unidos a un tubo, que parte de su garganta y recorre el largo de su torso, adquiere el aspecto de una prótesis. El objeto titulado *Carozo de durazno* –la sobredimensionada vagina modelada en espuma de goma– aparece en otra imagen mecido tiernamente en brazos de la artista, irónica sugerencia de cómo tratar el sexo femenino. En contraposición, el ensamblado compuesto por un frente de mueble, un exhibidor de corpiños y un fálico elemento mecánico, sostenido en vilo delante de su cuerpo, muestra la tensión de la pose en correlato con la agresividad de la pieza. De este año son los retratos ambientados en el edificio Marconetti –una construcción abandonada frente al Parque Lezama, en Buenos Aires– que entonces estaba ocupada por algunos artistas como Daniel Riga. Frecuentado por Maresca –allí se planificó la muestra multimedia *La Kermesse*–, en una de sus visitas encuentra unos huevos de paloma: la secuencia de tomas pueden estructurar una narración circular que va de la expresión de desolación al descubrimiento milagroso de una promesa de vida.

En el conjunto que la muestra con un atuendo formal frente al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Maresca emplea distintos tipos de máscaras –una transparente que deforma su rostro y otra completamente opaca que tiene las facciones modeladas y pintadas–, para escenificar una actitud social a la que se refería despectivamente con el dicho popular «*ser careta*», empleado para designar comportamientos circunspectos, sensatos pero falsos, movidos por prejuicios de lo que se debe ser y hacer. La acción realizada frente al principal museo de arte del país puede constituirse en toda una declaración de principios frente al anquilosamiento de las instituciones artísticas. En la misma época pero acentuando la severidad del vestuario, Maresca parece querer explorar los límites de lo permitido, camuflada por una circunspección que deplora para su vida real, pero a la que juega para plantear desafíos. Frente a la Casa Rosada –sede del gobierno argentino– protagoniza una serie en la que simula tomarse fotos turísticas, pero que al mismo tiempo fuerza fronteras, acercándose cada vez más a la puerta principal custodiada por un guardia presidencial. Recordemos que hacía menos de un año que nuestro país había retornado a la democracia y la casa de gobierno mantenía por entonces el halo de lo vedado y peligroso.

En Maresca se entrega todo destino estrategias y contenidos se concatenan con la instalación *Espacio disponible* (1992). La performance erótica se realizó para ser publicada en la revista *El Libertino*, en octubre de 1993. El medio gráfico se convierte en este caso en soporte de la obra y determina que su modo de existencia sea el del múltiple. De esta manera la obra pierde el aura del original único, como sostenía Benjamin, y se sitúa al margen de ciertas valoraciones frecuentemente establecidas en el mercado del

arte. El procedimiento empleado le permite a la artista llegar a un público heterogéneo y esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre el arte y el dinero.

Maresca realiza una compleja operación que sustrae el acontecer artístico de sus formas tradicionales de concreción. Comprende su acción corporal para la sesión fotográfica, la intervención de otro artista, Alejandro Kuropatwa, que realiza las tomas, vestuario, maquillaje y finalmente el diseño de la página a publicar. Como en una producción periodística figuran los créditos de los colaboradores, pero Maresca señala su protagonismo colocándose como objeto de donación. El texto que acompaña a las imágenes funciona como título y firma y su propio número telefónico, esta vez incluido a la manera de las hotlines –en el sentido del servicio de sexo telefónico, entonces en boga–, invita a continuar el proceso de la obra a través de una comunicación personal. El resultado, por ende, excede la mera documentación de una acción performativa. El hecho de aparecer en un autodenominado “*mensuario de relatos eróticos*”, y no en una publicación especializada en arte contribuye a confirmar esta lectura. Las desnudeces parciales, lo provocativo de poses y gestos, y hasta el ingrediente perverso del inocente osito de peluche, conforman el típico repertorio de imágenes eróticas al uso del voyeurismo consagrado por las publicaciones destinadas al consumo masculino. Pero estas maneras son usurpadas por una mujer, que anuncia su condición de artista y que además, declara voluntariamente su disponibilidad, todo lo cual posibilita otras interpretaciones. La actitud deliberada de ofrecerse como objeto de deseo, apropiándose de las convenciones de la visión varonil, tienen el efecto de desenmascararlas, pero sin adoptar para ello el tono quejumbroso de ciertas reivindicaciones. A la vez plantea el desafío de emplearlas conscientemente como medio de comunicación, donde la verdadera provocación no está en la “*obsценidad*” de las imágenes, sino en el reto de aceptar la propuesta de entrega en un sentido amplio.

En 1993 la dupla Maresca-López se reúne nuevamente para hacer las últimas fotos encargadas para los afiches y la postal de invitación de la exposición *Imagen pública – Altas esferas*. Las tomas se efectúan en la casa de la artista con las ampliaciones de las imágenes que había seleccionado del diario *Página 12* y que iban a constituir dicha instalación. Sobre ellas Maresca se acuesta desnuda en actitudes sexis y López, desde un entrepiso hace encuadres cenitales. El cuerpo de la artista aparece rodeado de enormes retratos de dictadores y genocidas, de rostros y símbolos del poder, la violencia, el dinero, la corrupción e impúdicos exhibicionismos, frente a los cuales su desnudo resulta edénico y hasta vulnerable.

La última serie es una derivación de la obra *Imagen pública – Altas esferas*. Con los paneles que la constituían la artista armó una nueva instalación en el extremo este de la Reserva Ecológica que se encuentra en la Costanera Sur de Buenos Aires. El video realizado por Adriana Miranda y sus fotografías, así como otros registros tomados en esa ocasión, muestran a Maresca acomodando, recorriendo y contemplando, taciturna, el resultado de su trabajo, la modificación de un paisaje en sí melancólico. Hay algo en este lugar de ruinoso. Son terrenos ganados al Río de la Plata por medio de rellenos realizados con materiales de demolición. Los paneles se sostenían entre los erosionados escombros por el agua y el viento, indicio del inexorable paso del tiempo. El río, tumba de muchos desaparecidos durante la último régimen militar, completa un panorama en el que no dejan de tener impacto las imágenes de los dictadores Videla y Massera, o de los presidentes Alfonsín y Menem, entre los demás personajes del acontecer nacional e internacional que pueden identificarse. El cuerpo de la artista actúa en este escenario como la condensación de una historia vivida que mueve a la reflexión social y existencial. La atmósfera brumosa que empalidece la visión de las imágenes parece confirmarlo.

Adriana Lauria

Photoperformances | Liliana Maresca

*Todas las máscaras que compuse cayeron
Desnuda
Como una concha
Desnuda
Barrida por el temporal del río
(Liliana Maresca, El amor-lo sagrado-el arte)*

Aunque en la Argentina pueden encontrarse ilustres antecedentes de fotoperformances desde los años 60, este género se afianza en nuestro medio en la década del 90, de manera que Liliana Maresca realiza las suyas en un momento y contexto en que esta modalidad no estaba totalmente establecida. En su caso los fotógrafos involucrados tienen una carrera artística destacada, hecho que complica fijar delimitaciones autorales, ya que no actúan como simples operadores técnicos. Además, no hay que olvidar la amistad que la unía a Marcos López, Alejandro Kuropatwa y Adriana Miranda, entre otros creadores, y el espíritu de participación y mutua colaboración que le gustaba generar. Sin embargo, la impronta de su personalidad se inserta en estas producciones con la coherencia y la intensidad de su presencia corporal.

En 1982, poco después de su arribo desde la provincia de Santa Fe, Marcos López comienza a frecuentar la casa de Liliana Maresca. Durante el año siguiente, sin planificación ni fines ulteriores, realiza una serie de fotografías en blanco y negro, con luz ambiente. En las tomas la artista aparece completamente desnuda rodeada de sus obras e interactuando con ellas, otorgándoles a cada una un sentido particular. Así un haz de maderas que pende sobre su cabeza parece encerrar una inadvertida amenaza y unos pechos femeninos unidos a un tubo, que parte de su garganta y recorre el largo de su torso, adquiere el aspecto de una prótesis. El objeto titulado *Carozo de durazno* –la sobredimensionada vagina modelada en espuma de goma– aparece en otra imagen mecido tiernamente en brazos de la artista, irónica sugerencia de cómo tratar el sexo femenino. En contraposición, el ensamblado compuesto por un frente de mueble, un exhibidor de corpiños y un fálico elemento mecánico, sostenido en vilo delante de su cuerpo, muestra la tensión de la pose en correlato con la agresividad de la pieza. De este año son los retratos ambientados en el edificio Marconetti –una construcción abandonada frente al Parque Lezama, en Buenos Aires– que entonces estaba ocupada por algunos artistas como Daniel Riga. Frecuentado por Maresca –allí se planificó la muestra multimedia *La Kermesse*–, en una de sus visitas encuentra unos huevos de paloma: la secuencia de tomas pueden estructurar una narración circular que va de la expresión de desolación al descubrimiento milagroso de una promesa de vida.

En el conjunto que la muestra con un atuendo formal frente al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Maresca emplea distintos tipos de máscaras –una transparente que deforma su rostro y otra completamente opaca que tiene las facciones modeladas y pintadas–, para escenificar una actitud social a la que se refería despectivamente con el dicho popular «*ser careta*», empleado para designar comportamientos circunspectos, sensatos pero falsos, movidos por prejuicios de lo que se debe ser y hacer. La acción realizada frente al principal museo de arte del país puede constituirse en toda una declaración de principios frente al anquilosamiento de las instituciones artísticas. En la misma época pero acentuando la severidad del vestuario, Maresca parece querer explorar los límites de lo permitido, camuflada por una circunspección que deplora para su vida real, pero a la que juega para plantear desafíos. Frente a la Casa Rosada –sede del gobierno argentino– protagoniza una serie en la que simula tomarse fotos turísticas, pero que al mismo tiempo fuerza fronteras, acercándose cada vez más a la puerta principal custodiada por un guardia presidencial. Recordemos que hacía menos de un año que nuestro país había retornado a la democracia y la casa de gobierno mantenía por entonces el halo de lo vedado y peligroso.

En Maresca se entrega todo destino estrategias y contenidos se concatenan con la instalación *Espacio disponible* (1992). La performance erótica se realizó para ser publicada en la revista *El Libertino*, en octubre de 1993. El medio gráfico se convierte en este caso en soporte de la obra y determina que su modo de existencia sea el del múltiple. De esta manera la obra pierde el aura del original único, como sostenía Benjamin, y se sitúa al margen de ciertas valoraciones frecuentemente establecidas en el mercado del

arte. El procedimiento empleado le permite a la artista llegar a un público heterogéneo y esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre el arte y el dinero.

Maresca realiza una compleja operación que sustrae el acontecer artístico de sus formas tradicionales de concreción. Comprende su acción corporal para la sesión fotográfica, la intervención de otro artista, Alejandro Kuropatwa, que realiza las tomas, vestuario, maquillaje y finalmente el diseño de la página a publicar. Como en una producción periodística figuran los créditos de los colaboradores, pero Maresca señala su protagonismo colocándose como objeto de donación. El texto que acompaña a las imágenes funciona como título y firma y su propio número telefónico, esta vez incluido a la manera de las hotlines –en el sentido del servicio de sexo telefónico, entonces en boga–, invita a continuar el proceso de la obra a través de una comunicación personal. El resultado, por ende, excede la mera documentación de una acción performativa. El hecho de aparecer en un autodenominado “*mensuario de relatos eróticos*”, y no en una publicación especializada en arte contribuye a confirmar esta lectura. Las desnudeces parciales, lo provocativo de poses y gestos, y hasta el ingrediente perverso del inocente osito de peluche, conforman el típico repertorio de imágenes eróticas al uso del voyeurismo consagrado por las publicaciones destinadas al consumo masculino. Pero estas maneras son usurpadas por una mujer, que anuncia su condición de artista y que además, declara voluntariamente su disponibilidad, todo lo cual posibilita otras interpretaciones. La actitud deliberada de ofrecerse como objeto de deseo, apropiándose de las convenciones de la visión varonil, tienen el efecto de desenmascararlas, pero sin adoptar para ello el tono quejumbroso de ciertas reivindicaciones. A la vez plantea el desafío de emplearlas conscientemente como medio de comunicación, donde la verdadera provocación no está en la “*obscuridad*” de las imágenes, sino en el reto de aceptar la propuesta de entrega en un sentido amplio.

En 1993 la dupla Maresca-López se reúne nuevamente para hacer las últimas fotos encargadas para los afiches y la postal de invitación de la exposición *Imagen pública – Altas esferas*. Las tomas se efectúan en la casa de la artista con las ampliaciones de las imágenes que había seleccionado del diario *Página 12* y que iban a constituir dicha instalación. Sobre ellas Maresca se acuesta desnuda en actitudes sexis y López, desde un entepiso hace encuadres cenitales. El cuerpo de la artista aparece rodeado de enormes retratos de dictadores y genocidas, de rostros y símbolos del poder, la violencia, el dinero, la corrupción e impúdicos exhibicionismos, frente a los cuales su desnudo resulta edénico y hasta vulnerable.

La última serie es una derivación de la obra *Imagen pública – Altas esferas*. Con los paneles que la constituían la artista armó una nueva instalación en el extremo este de la Reserva Ecológica que se encuentra en la Costanera Sur de Buenos Aires. El video realizado por Adriana Miranda y sus fotografías, así como otros registros tomados en esa ocasión, muestran a Maresca acomodando, recorriendo y contemplando, taciturna, el resultado de su trabajo, la modificación de un paisaje en sí melancólico. Hay algo en este lugar de ruinoso. Son terrenos ganados al Río de la Plata por medio de rellenos realizados con materiales de demolición. Los paneles se sostenían entre los erosionados escombros por el agua y el viento, indicio del inexorable paso del tiempo. El río, tumba de muchos desaparecidos durante la último régimen militar, completa un panorama en el que no dejan de tener impacto las imágenes de los dictadores Videla y Massera, o de los presidentes Alfonsín y Menem, entre los demás personajes del acontecer nacional e internacional que pueden identificarse. El cuerpo de la artista actúa en este escenario como la condensación de una historia vivida que mueve a la reflexión social y existencial. La atmósfera brumosa que empalidece la visión de las imágenes parece confirmarlo.

Adriana Lauria

Textos extraídos de Liliana Maresca. Transmutaciones, catálogo de la exposición curada por la autora para el Museo Juan B. Castagnino+MACRO de Rosario y el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en 2008.

Sin título. Liliana Maresca con su obra | Untitled. Liliana Maresca with her artworks.
Fotoperformance | Photoperformance
Fotografía por | Photography by Marcos López
Año | Year 1983
Copia | Print 2004 - 2016
Gelatina de plata al selenio sobre papel fibra Ilford
Selenium gelatin silver print on Ilford fiber paper
41 x 41 cm. | 16,1 x 16,1 in.
Edición | Edition 10 + A/P

Sin título. Liliana Maresca con su obra | Untitled. Liliana Maresca with her artworks.
Fotoperformance | Photoperformance
Fotografía por | Photography by Marcos López
Año | Year 1983
Copia de época | Vintage print c.1983
Gelatina de plata sobre papel RC | Gelatin silver print on RC paper
22,5 x 16,5 cm. | 8,9 x 16.5 in.
Pieza única | Unique piece



Liliana Maresca | Biography

Muestras individuales | Solo Shows

1984 - Objetos. Redacción de la revista El Porteño, Buenos Aires.
1985 - Una bufanda para la Ciudad de Buenos Aires. Performance junto a Ezequiel Furgieue, calles Viamonte y Florida, Buenos Aires.
Mitos del Plata. Objetos y esculturas, junto a Ezequiel Furgieue, Galería Adriana Indik, Buenos Aires.
1989 - No todo lo que brilla es oro. Esculturas. Galería Adriana Indik, Buenos Aires.
Lo que el viento se llevó, La Cochambre. Instalación. Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.
1990 - Objetos y esculturas. Galería Centoira, Buenos Aires.
Recolecta. Instalación. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
1991 - Wotan - Vulcano. Instalación. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
1992 - Espacio Disponible. Instalación. Casal de Catalunya, Buenos Aires.
1993 - Imagen pública - Altas esferas. Instalación. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
1994 - Frenesí. Retrospectiva 1984 -1994. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
2008 - Liliana Maresca. Transmutaciones. Retrospectiva. Museo Castagnino, Rosario y Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
2012 - Liliana Maresca. Un'identità multiforme. Galería Spazio Nuovo, Roma.
2016 - Liliana Maresca. Objetos, fotoperformances y documentación. Espavisor- Galería Visor, Valencia.

Muestras colectivas | Group Shows

1981 - Plástica abierta a los jóvenes. Grupo TAF, Galería Krass, Buenos Aires.
1981-1982 - Masas. Performance del Grupo Puro Taller de Arte, Buenos Aires (no se conoce el año con exactitud).
1982 - Objetos. Casa de la Cultura. Avellaneda, provincia de Buenos Aires.
Objetos. Escuela del Sol, Buenos Aires
1983 - La belleza-fealdad de lo cotidiano. Objetos. Estudio Giesso, Buenos Aires.
1984 - Kriptonita Verde. Objetos, pinturas y esculturas. Museo Juan Carlos Castagnino, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.
Artistas plásticos del movimiento por la reconstrucción y desarrollo de la Cultura Nacional. Esculturas. Centro Cultural Scalabrini Ortiz, Buenos Aires.
1985 - Depositarte. El depósito, Buenos Aires.
Liquidarte. Casa Puerta Roja, Buenos Aires.
Pintura Joven. Zona Joven, Buenos Aires.
Ambientación y objetos. Galería 264, Buenos Aires.
Lavarte, en una lavandería automática. Escultura, pintura y fotografía. Buenos Aires.
1986 - Muestra de adhesión al 14° Concilio Internacional de Museos. Instalaciones, escultura de uso y objetos. Centro Cultural Ciudad de Bs. As. (Hoy Recoleta) primera Kermesse.

La Kermesse, el paraíso de las bestias. Colectiva sobre idea y organización propia. Instalaciones, ambientación, objetos escultóricos. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Recoleta).
1988 - Madres y Artistas” (Liliana Maresca, Elba Bairon y Marcia Schwartz). Esculturas. Museo de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires.
Mitominas 2. Los mitos de la Sangre. Esculturas. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Recoleta).
1989 - Semana internacional del detenido-desaparecido”. Muestra homenaje de plásticos italianos y argentinos. Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora, Centro Cultural San Martín, Buenos Aires.
1990 - Pintó Gardel. Primera Bienal de Buenos Aires. Objeto. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Recoleta).
1991 - Opciones en 3 Dimensiones. Objeto-instalación Ouróboros, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. UBA, Buenos Aires.
La Conquista, 500 años, 40 artistas. Colectiva sobre idea y organización propia.Instalación “El Dorado”. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Recoleta).
Summertime. Objeto. Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas. Universidad de Buenos Aires.
1992 - La Madera en el Arte. Escultura. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Homenaje a Batato Barea. Objeto. Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires.
1993 - Erotizarte. Dibujos. Organizada por revista El Libertino. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Horror Urbano. Objetos. Centro Municipal de Exposiciones, Buenos Aires.
Lola aún Mora, Arte Efímero 1993. Jardines de Palermo (mediaciones del Planetario), organizada por el Museo de Escultura Luis Perlotti, Buenos Aires.
1994 - Ezcurra - Bairon - Maresca. Ilustraciones. Galería de Sara Uriburu, Buenos Aires.
Miguel Briante, el Ojo en la Palabra. Objetos. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Bahía Blanca, Rosario, San Juan y Mendoza.
1995 - Juego de Damas. Objetos. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Zen y Arte. Escultura. Espacio Giesso, Buenos Aires.
El peronismo y su tiempo. Objeto. Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
1996 - Juego de Damas. Objetos. Teatro Auditorium Mar de Plata, Centro Cultural de Rosario.
1997 - El Tao del Arte. Instalación. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
1998 - Recordando a Emilio Renart. Poemas. Espacio Giesso, Buenos Aires.
1999 - Arte de Acción. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Objetos. Escuela del Sol, Buenos Aires.
2004 - Arte argentino contemporáneo. Macro (exposición inaugural), Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro) y Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.
2005 - Rituales. Casa Brandon, Buenos Aires.
Estado de Malestar. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro)
2006 - I SIDA. Sala Thesaurus de la Nav, Universitat de Valencia, España.
2007 - Desplazamientos. Espacio Casa de la Cultura, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
Un mundo de tentaciones. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.
2008 - Arte ≠ vida.Actions by Artists of the Americas 1960-2000. Maresca se entrega todo destino, Fotoperformance ampliación fotográfica. El Museo del Barrio, Nueva York.

2009 - Arte ≠ vida. Arte de artistas de las Américas 1960-2000 (Maresca se entrega todo destino, Fotoperformance ampliación fotográfica). Museo de Arte Carrillo Gil, México DF, Museo Amparo, Puebla, México.
Escuelismo. Arte argentino de los 90. Objeto. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba).
La acción y su registro (Maresca se entrega todo destino, fotoperformance, revista y ampliación fotográfica), Fundación Fedrico J. Klemm, Buenos Aires.
2010 - Feria internacional de arte contemporáneo Arte BA, Buenos Aires.
2011 - Arte argentino actual en la colección del Malba. Obras 1989-2010, Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires.
Modelos en pugna, 200 años de retrocesos y avances de la economía argentina. Objeto. Casa nacional de Bicentenario, Buenos Aires.
2013 - Buenos Aires. Objeto. Fundación Proa, Buenos Aires.
2014 - Perder la forma humana. Una imagen sísica de los años ochenta en América Latina. Fotoperformances y objeto. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Museo de Lima, Centro de Arte Contemporáneo de UNTREF y Parque de la Memoria, Buenos Aires.
2016 - Verboamérica. Colección Malba. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-Fundación Eduardo F. Costantini.
Excéntricos y superilustrados. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Hommage à Liliana Maresca. Paris Photo-International Fine Art Photography Fair, Rolf Art Stand 24.
Liliana Maresca. Fotoperformances, registros y homenajes. Rolf Art, Buenos Aires.

Otras actividades | Other activities

1984 - Ciclo de los Barrios. Ambientación. Teatro Auditorio de Buenos Aires.
No se haga el distraído: el sándwich es Usted. Film de Marcelo Franco. Escenografía y máscaras. Festival Nacional de Cine Súper 8.
UNCIPAR. Villa Gesell.
1985 - En la ciudad de Cuzco, Perú, realiza experiencias plásticas con la antropóloga Clemencia Aramburu.
El teatro en Emeterio Cerro y su intermedio. Galería Adriana Indik y Teatro Espacios, Buenos Aires.
Ecogógicas. Ambientación para la obra teatral de Emeterio Cerro. Teatro General San Martín, Buenos Aires.
La Magdalena del Ojón. Ambientación para la obra teatral de Emeterio Cerro. Teatro Espacios, Buenos Aires.
El mundo de las bestias. Ambientación para la obra teatral de Omar Chabán. Discoteca Cemento, Buenos Aires.
Ambientación, Paladium discoteque, Buenos Aires.
V Marcha de la resistencia, Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires
1988 - La Invencible. Vestuario y escenografía. Obra de teatro dirigida por Omar Chabán, Discoteca Cemento, Buenos Aires.
1993 - Maresca se entrega, todo destino. Performance fotográfica publicada por la revista El Libertino, N° 8, Buenos Aires.

Sobre Rolf Art

Rolf Art, localizada en Buenos Aires desde el 2009 y fundada por Florencia Giordana Braun, se especializa en obras que exploran el video, la instalación, la fotografía y sus límites. La selección de artistas atiende a la búsqueda en el arte contemporáneo de la unión indisoluble entre densidad crítica y valor estético, la unión (siempre en tensión) entre las estrategias formales y la profundidad conceptual. El perfil curatorial de la galería interpela el contexto social, político y económico de la producción artística y lo entiende como un factor determinante para la interpretación del arte.

Estamos comprometidos con un selecto grupo de artistas contemporáneos Latinoamericanos consagrados y gestionamos su posicionamiento a nivel nacional e internacional. Sostenemos la producción y promoción de sus obras, proyectos y publicaciones tanto editoriales como audiovisuales.

La misión de la galería es contribuir a la producción y apreciación del arte contemporáneo y empujar los límites de las artes visuales.

About Rolf Art

Rolf Art, located in Buenos Aires and founded by Florencia Giordana Braun in 2009, focuses on contemporary Latin American visual arts. The gallery features works exploring photographic media and its boundaries. The selection of artists considers pieces with an inextricable union between critical density and aesthetic values, the liaison (always in tension) between formal strategies and conceptual depth. The curatorial profile of the gallery challenges the social, political and economical context of artistic production and understand it as a determining factor for art's interpretation.

We are committed to a select group of contemporary established Latin American artists, promoting them on a national and international basis. We support their artistic production together with editorial and audiovisual projects.

The gallery's mission is to promote the appreciation of contemporary art and to push the boundaries of visual arts.

Contact & Staff

Contact

To contact us by post:
Esmeralda 1353 - C1007ABS
Buenos Aires, Argentina.
t: +54 11 4326-3679
e: info@rolfart.com.ar
w: www.rolfart.com.ar

Director

Florencia Giordana Braun
t: +54 911 60926624
e: fgiordana@rolfart.com.ar
Buenos Aires, Argentina.



Artistas representados | Represented artists

Asseff, Ananké | Buenos Aires, Argentina | b.1971
Brodsky, Marcelo | Buenos Aires, Argentina | b.1954
De la Torre, Milagros | Lima, Perú | b.1965
De Zuviría, Facundo | Buenos Aires, Argentina | b.1954
Galban, Vivian | Buenos Aires, Argentina | b.1969
Giordano, Livio | Buenos Aires, Argentina | b.1972
Lestido, Adriana | Buenos Aires, Argentina | b.1955
López, Marcos | Santa Fé, Argentina | b.1958
Maresca, Liliana | Buenos Aires, Argentina | b.1954
Medail, Francisco | Entre Ríos, Argentina | b.1991
Parisier, Jackie | Buenos Aires, Argentina | b.1968
Porter, Santiago | Buenos Aires, Argentina | b.1971
RES | Córdoba, Argentina | b.1957
Rivas, Humberto | Buenos Aires, Argentina | b.1937 - 2009
Rivas, Silvia | Buenos Aires, Argentina | b. 1957
Sacco, Graciela | Rosario, Argentina | b. 1956
Valansi, Gabriel | Buenos Aires, Argentina | b.1959

Artistas invitados | Invited artists

Costantino, Nicola | Rosario, Argentina | b.1964,
Di Pascuale, Lucas | Córdoba, Argentina | b.1968.
Durán, Andres | Santiago de Chile, Chile | b.1974
Franco, Nicolas | Santiago de Chile, Chile | b.1973
Hirsch, Narcisa | Berlín, Alemania | b.1928
Kuznetsov, Timur | Krasnodar, Russia | b.1983
Magnin, Carolina | Buenos Aires, Argentina | b. 1975
Martinez, Celeste | Córdoba, Argentina | b.1973
Olivera, Javier | Buenos Aires, Argentina | b. 1969
Rocha Novoa, Adrián | Buenos Aires, Argentina | b.1955
Thornton, Alejandro | Buenos Aires, Argentina | b.1970
Zuzunaga, Mariano | Lima, Perú | b.1965

Ferias | Fairs

- 2018

ArteBA | Argentina
AiPAD | USA
PArC | Perú
LimaPhoto | Perú
Zona Maco | México
BAphoto | Argentina
Art Basel Cities | Argentina
- 2017

Paris Photo | Francia
arteBA FOCUS | Argentina
artBO | Colombia
Zona Maco Photo | México
BA Photo | Argentina
Mercado de arte | Argentina
ArteBA | Argentina
PArC | Perú
AIPAD | Estados Unidos
ARCOMadrid | España
- 2016

Paris Photo | Francia
ArtBo | Colombia
BA Photo | Argentina
Lima Photo | Perú
Photo London | Inglaterra
ArteBA | Argentina
AIPAD | Estados Unidos
ARCOMadrid | España
- 2015

Paris Photo | Francia
BA Photo | Argentina
ArtBo | Colombia
Ch.ACo | Chile
ArtRio | Brasil
Mercado de Arte | Argentina
Lima Photo | Perú
ArteBA | Argentina
Paris Photo L.A. | Estados Unidos
PArC | Perú
ARCOMadrid | España

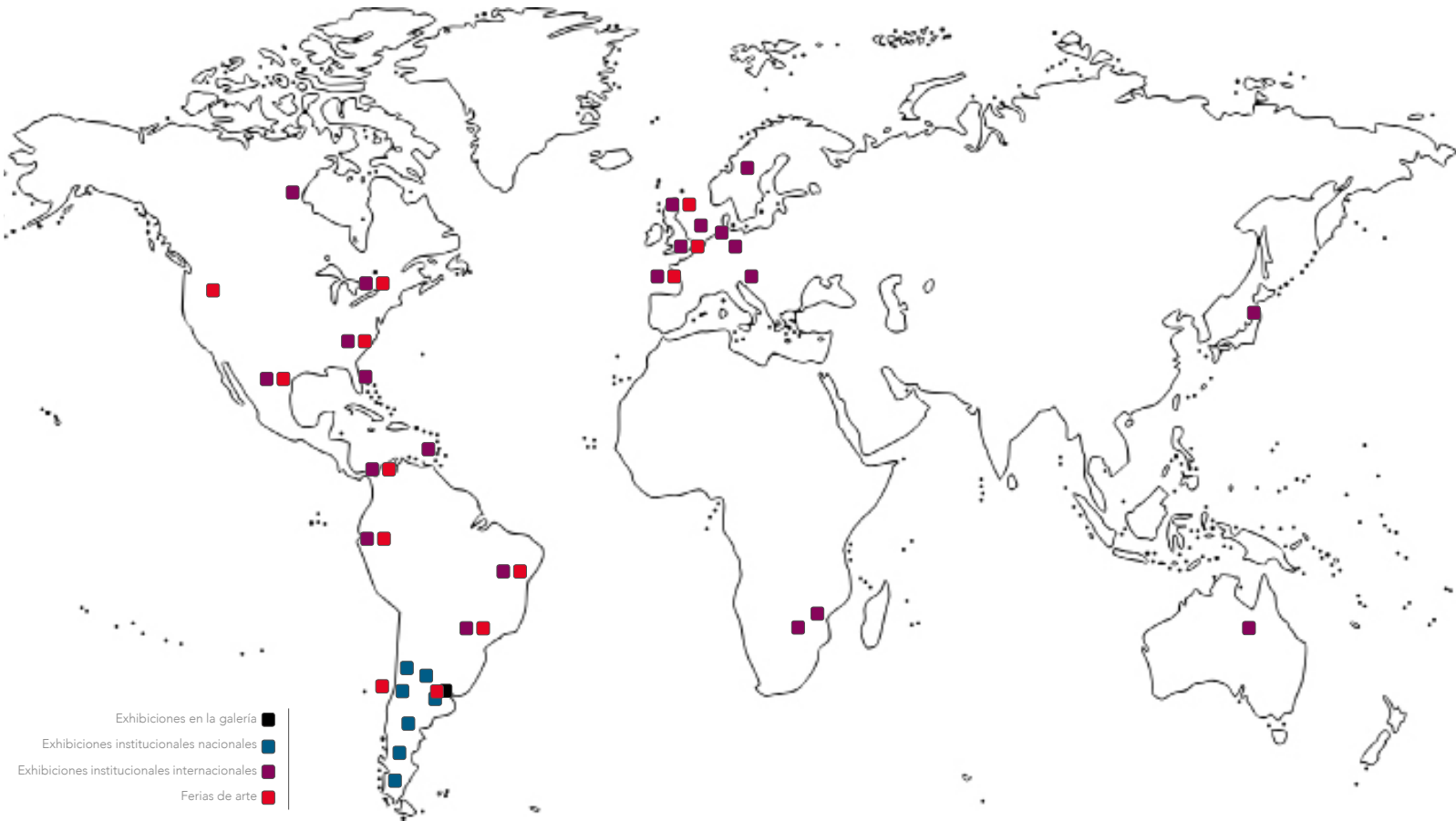
- 2014

Paris Photo | Francia
artBo | Colombia
BA Photo | Argentina
ArtRio | Brasil
Lima Photo | Perú
ArteBA | Argentina
Paris Photo L.A. | Estados Unidos
PArC | Perú
SP Arte | Brasil
Zona Maco | México
- 2013

Paris Photo | Francia
artBo | Colombia
BA Photo | Argentina
ArtRio | Brasil
Lima Photo | Perú
ArteBA | Argentina
Zona Maco | México
PArC | Perú
- 2012

JustMad | Estados Unidos
BA Photo | Argentina
artBo | Colombia
ArtRio | Brasil
Lima Photo | Perú
arteBA | Argentina
- 2011

SCOPE Miami | Estados Unidos
BA Photo | Argentina
Lima Photo | Perú
arteBA | Argentina



ROLF

ARTBO

Feria Internacional
de Arte de Bogotá
Gran Salón de Coferias
Bogotá, Colombia

25.10.18 - 28.10.18

Sección Principal | Main section
Rolf Art | Stand #A1
Group Show

Cristina Piffer
Facundo de Zuviría
Ananké Asseff
Silvia Rivas

Sección Sitio | Site-specific section
Rolf Art - Stand #A66
Solo Show

Ejercicio Individual | Silvia Rivas

Sección Referentes | Referents section
Curaduría | Curatorship: Pilar Tompkins
Group Show

Fotoperformance | Liliana Maresca, et. al.