

CASTAGNINO + MACRO

**DOS
MUSEOS
Y UN RÍO**

Ticio Escobar

Rosario =

Escobar, Ticio

Dos museos y un río / Ticio Escobar ; contribuciones de Gustavo Galuppo. - 1a ed.
.- Rosario : Ediciones Castagnino/Macro, 2019.
44 p. ; 21 x 21 cm.

ISBN 978-987-29180-8-8

1. Arte. 2. Museo. 3. Arte Contemporáneo. I. Galuppo, Gustavo , colab. II. Título.
CDD 709.82

CASTAGNINO + MACRO

MACRO

Museo de Arte
Contemporáneo
de Rosario

Av. de la costa Brigadier Estanislao López 2250
Rosario, Santa Fe, Argentina.
(+54 341) 4804981/82

castagninomacro.org

DOS MUSEOS Y UN RÍO

Ticio Escobar

Dos museos y un río, con curaduría general de Ticio Escobar, es una exposición que propone una reflexión sobre la colección del Museo Castagnino + Macro desde un enfoque contemporáneo que tensiona conceptos como patrimonio, territorio, institucionalidad, construcción identitaria y hábitat.

Ticio Escobar es uno de los principales intelectuales latinoamericanos, su trabajo en esta instancia rebalsa a la exposición y nos invita a observar críticamente las producciones culturales en nuestras latitudes y en el contexto de un mundo cada vez más complejo.

En palabras del propio Ticio Escobar “La figura del río, tan presente en el MACRO y, en general, en Rosario, no está formulada en esta exposición como un tema, sino en los términos de una cuestión disparadora de preguntas acerca del flujo de las imágenes y el medioambiente, la cartografía de la ciudad, el enigma de las orillas enfrentadas, el empuje de la diversidad (de géneros artísticos y subjetivos) y la señal de una historia regional cruzada con fuerza por un caudal potente y patente, testigo de acontecimientos dispares y marca decisiva del territorio compartido en el Sur.”

En este sentido la convocatoria a Gustavo Galuppo —bajo la asesoría de Jorge La Ferla— tiene como resultado una valiosa selección de materiales audiovisuales potenciando cruces y encuentros que se proyectan en el último piso del edificio.

La exposición se desarrolla en el Museo de arte contemporáneo de Rosario entre junio y octubre de 2019. Se despliega en el contexto de la segunda edición de BIENALSUR, un proyecto que busca generar una red global de colaboración asociativa institucional que elimine distancias y fronteras, y reivindique la singularidad en la diversidad.

Dos museos y un río también forma parte de la 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporánea de Curitiba, siendo el Macro una de sus sedes oficiales.



Francisco de Goya y Lucientes
Fuendetodos, Zaragoza, España, 1746 –
Burdeos, Francia, 1828
Selección de grabados pertenecientes a las
series *Los Proverbios o Disparates*, *Los Capri-
chos* y *Los desastres de la guerra*
Ingresaron en 1942
Donación de la familia Castagnino



Dos museos y un río

Ticio Escobar

Irónicamente, el arte contemporáneo, desmarcado con esmero del moderno, conserva cierto mecanismo clave de la modernidad: la autorreferencia; la vuelta sobre sus propios significados y sus formas, sus objetivos y sus instituciones. La contemporaneidad fuerza al arte, una vez más, a girar sobre sí; a cuestionar su mismo concepto, dudar de sus límites y expandir sus alcances. Este movimiento demanda no solo un nuevo reajuste de la definición del concepto de arte, sino un replanteamiento del modelo de museo acorde a responder a los desafíos de la cultura globalizada (en clave de tecno-espectáculo).

Dos museos

Esta muestra parte de la inusual situación de dos museos, orgánicamente ensamblados, que involucran tres momentos básicos de la musealidad: el Museo Castagnino, constituido tras los modelos de las Bellas Artes y de la modernidad, y el MACRO, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, referido, según lo dicta su nombre, al régimen de la contemporaneidad. Ambos museos integran formalmente una sola institución: Museo Castagnino + MACRO, y se encuentran, por ende, ordenados bajo una sola dirección rectora y administrativa. Esta situación resulta privilegiada para reflexionar acerca de la actual crítica del museo y la deconstrucción de sus contenidos y funciones. Deconstruir no supone destruir una figura, sino ponerla en contingencia: enfrentarla al azar de las situaciones específicas y exponerla a la incertidumbre de lo que ha perdido sus fundamentos sustanciales y sus valores permanentes.

La crítica del museo constituye una cuestión básica de la contemporaneidad. En esta curaduría, lo contemporáneo es considerado no una etapa sino un enfoque: el de diversidad; diversidad de tiempos, culturas, técnicas, sensibilidades y posiciones subjetivas. Diversidad de miradas capaces de articular momentos en principio incompatibles. Si el arte clásico esquiva la contradicción mediante la armonía, la proporción y el equilibrio de sus formas (la estabilidad de la belleza), el moderno lo hace concertando los términos opuestos en síntesis formales, conciliadoras de diferencias. Por su parte, antes que preocuparse por sortear contradicciones, el arte contemporáneo se alimenta de paradojas, capaces de movilizar el sentido mediante el choque de significaciones opuestas, descarriladas de sus cauces habituales. Según este enfoque puede haber una lectura de lo clásico y lo moderno desde una posición contemporánea. Eso es lo que pretende esta exposición: cruzar obras pertenecientes a modelos museales diferentes (lo que supone reunir estilos, épocas, procedimientos técnicos y estéticas plurales) para provocar relaciones azarosas entre tales obras, desafiar la mirada y disparar nuevas significaciones, fugaces pero potentes.

Los tres museos

Afirmado como templo ilustre y exclusivo, el museo de cuño decimonónico elabora relatos fundacionales a partir de un modelo idealizado de belleza. El museo moderno se basa en la autonomía de la forma estética, así como en la separación de sus medios técnicos y sus lenguajes, e impulsa el avance evolutivo e innovador de las vanguardias. A pesar de su vocación formalista, se abre al compromiso con el desarrollo social y la democratización de la cultura y enfrenta, no sin dificultad, las contradicciones entre la hegemonía del capital y las responsabilidades poética, crítica y conceptual de las obras. Estos conflictos se radicalizan en el modelo contemporáneo de museo, que debe ser reformulado ante la expansión desorbitada de la globalización, la sociedad del espectáculo y la tecnología digital.



Antonio Berni
Rosario, 1905 – Buenos Aires, 1981
Composición | 1937
Óleo sobre arpillera | 116 x 87cm
Ingresó en 1938. Adquisición de la DMC
en el XVII Salón de Otoño

El concepto del arte

Vaivenes

Pero, como queda dicho, el museo contemporáneo debe ser también replanteado ante el cambio drástico que ha sufrido el concepto del arte, cambio condicionado, a su vez, por la arrasadora embestida globalizante. Mientras que el concepto académico definía lo artístico en términos auráticos (el resplandor canonizado de la belleza), el moderno lo exponía como síntesis de formas y contenidos enfrentados. La modernidad cierra, así, el círculo estético-formal, que asegura su autonomía blindado por el significante (aunque atento al destino utópico del arte, por definición inasequible).

En oposición a ambos modelos —el aurático y el autónomo—, el arte contemporáneo busca afirmarse en una escena incierta. Desprovisto tanto del fundamento metafísico de las Bellas Artes como del resguardo de la soberanía estético-formal, debe redefinir su propio concepto en plena intemperie. Nada garantiza de antemano una “artisticidad”; esta debe ser conquistada en tiempo y sitio específicos y en condiciones equívocas: el arte actual se encuentra forzado a definir un concepto suyo que no puede olvidar la belleza ni deshacer la forma pero tampoco puede quedar determinado por ellas. Esta situación conforma un indecible, en el sentido derridiano del término: la índole de lo artístico no se decide de antemano; se resuelve en zona de obra, en el campo particular donde se plantea, sin la garantía de ideas anteriores a su propia historia, sin el recaudo de las categorías formales ni de las jerarquías técnicas de las vanguardias modernas.

La debilidad de los límites

Si la obra se define en un terreno de operaciones azarosas, la figura del límite entre lo que es y no es arte resulta fundamental. Pero dado el albur de tales maniobras, el límite deviene aleatorio; resulta poroso y lábil, traspasable en ambos sentidos. Quizá lo más interesante del arte de hoy ocurra en las confusas pero fecundas posiciones fronterizas: los lindes no solo marcan provisionalmente los lugares de lo artístico, sino también unen y separan las obras en nuevas configuraciones, transitorias siempre.

Esta exposición promueve diagramas entre obras de origen diverso buscando presentarlas a la mirada en situaciones distintas, así como exponerlas a la aventura de las asociaciones imprevistas, los cortocircuitos y las líneas de fuga que suscita la contigüidad de imágenes heterogéneas.

El devenir de los museos

Conviene, llegado a este punto, volver sobre la preocupación actual por los museos. Si el estatus de “obra de arte” no obedece a regímenes predeterminados (no depende de un modelo normativo de belleza ni de un sistema formal autónomo), entonces se juega en situación específica, condicionado por tiempos, espacios y apuestas particulares. Es indudable que la intención, el talento y la fuerza creadora del artista sostienen cualidades intrínsecas de su producción y garantizan cierta artisticidad propia de la obra; pero estas condiciones no bastan para que esa obra sea reconocida e inscrita como tal.

Entonces, ¿quién determina el punto de transmutación de objetos y hechos ordinarios en obra? ¿Qué instancia administra esa alquimia oscura que ocurre, supuestamente, al margen de todo principio normativo? ¿Qué entidad, en fin, detenta la facultad de investir un objeto o un hecho con el poder de lo “artístico”? En la cultura occidental es la institucionalidad del arte el ente encargado de reconocer en una obra el plus (el “yo-no-sé-qué”) que le otorga tal poder. El “sistema del arte” se encuentra conformado por un gran circuito de redes que integran, a nivel local, regional y global, la curaduría y la crítica especializada, así como las bienales, galerías, ediciones y ferias de arte y, en lugar muy destacado, los museos. Aunque se encuentra condicionado por la hegemonía del capitalismo global, este complejo entramado alberga fuerzas dispares, contrahegemónicas, que desobedecen las direcciones únicas marcadas por la lógica instrumental dominante.

El museo, ya se dijo, ocupa un puesto central en este sistema; pero su poder instituyente, auratizante, debe ser reajustado ante la crisis de los patrones museales tradicional y moderno.

El descrédito de los formatos maximalistas, que pretendían (o pretenden) abarcar la totalidad de una cultura en términos locales,



Enio Iommi
Rosario, 1926 – Buenos Aires, 2013
Ritmo lineal | 1950
Hierro y madera pintada | 147 x 75 x 60 cm
Ingresó en 2010 | Premio Bicentenario

regionales o universales, tanto como el repliegue del modelo traductor de una supuesta identidad nacional o una comunidad orgánica, coinciden con el retroceso del museo idealista/fetichista (el templo de las Bellas Artes) y el aséptico/formalista (el cubo blanco moderno). Esos cambios de paradigma museal ocurren en una escena trastornada por la transnacionalización de la esfera pública y la industrialización de la cultura en términos tecnológicos y rentables. El museo contemporáneo se enfrenta a los complicados desafíos que plantea esa escena crispada: sortear el riesgo de pasar de las “musas a las masas” y eludir la falsa dicotomía de devenir “mausoleo o shopping center”. Para ello precisa promover la democratización de la cultura sin renunciar a sus funciones tradicionales (colección, exposición, archivo, conservación, difusión, etcétera) ni a sus compromisos críticos, poéticos y políticos. Y debe deslindarse del formalismo esteticista y asumir los efectos sociales de sus prácticas conservando una indispensable reserva formal: una “mínima distancia” que renueve el deseo de la mirada y asegure el sostén de un suelo específico, provisional siempre. Estas operaciones contrapuestas promueven la emergencia de museos alternativos, surgidos al costado de las grandes instituciones museales; pero también impulsan en estas el empleo de nuevas estrategias discursivas y expositivas que flexibilizan sus pesados formatos.

Los conceptos y el río

Esta exposición corresponde a una de esas estrategias. Con explícita intención anacrónica y antiestilística, y tras el propósito de cuestionar toda idea de pureza y “feudalización” de los medios técnico-expresivos, pone en relación obras de ambos museos buscando generar lo que producen las imágenes: alianzas, identificaciones y colisiones; articulaciones entre cosas y hechos incompatibles o, por lo menos, desiguales. Se espera que estos encuentros (en el doble sentido de coincidencia y choque) produzcan cortocircuitos y sinergias capaces de intensificar la significación de las obras expuestas y provocar nuevos puntos de fuga, nuevas líneas de sentido. Esa expectativa supone que el cruce de rumbos museales asegure, simultáneamente, el

momento estético formal y el poético, político y conceptual; difícil conjunción que marca el reto mayor del arte contemporáneo. ¿Cómo lo encara esta muestra? Trabajando, por un lado, una expografía centrada en la estética del montaje (empleo de luces y tonos específicos, disposición de las obras según contrapuestos criterios de armonía y disonancia) y, por otro, buscando generar mediante este montaje inflexiones, cortes y sobresaltos que intensifiquen los contenidos conceptuales, críticos y narrativos.

Esta operación problemática descarta todo ordenamiento de las obras en épocas, géneros, estilos, técnicas y temas. Se espera que la generación de contenidos (expresivos, conceptuales) sea promovida por el libre juego de las imágenes y los movimientos de la mirada, inducidos pero no determinados por el montaje. Estos contenidos, no preestablecidos, se vinculan inevitablemente con los grandes problemas que desvelan al arte contemporáneo: la política, la diferencia (de género, étnica, sociocultural), la memoria, el cuerpo, la tecnología, la posición decolonial, la propia institucionalidad, los alcances del arte, etcétera; asuntos que se entrecruzan y, en gran parte, se sobreponen. La figura del río, tan presente en el MACRO y, en general, en Rosario, no está formulada en esta exposición como un tema, sino en los términos de una cuestión disparadora de preguntas acerca del flujo de las imágenes y el medioambiente, la cartografía de la ciudad, el enigma de las orillas enfrentadas, el empuje de la diversidad (de géneros artísticos y subjetivos) y la señal de una historia regional cruzada con fuerza por un caudal potente y patente, testigo de acontecimientos dispares y marca decisiva del territorio compartido en el Sur. No se busca, pues, la representación del río ni su alusión siquiera (está ahí nomás, demasiado manifiesto); cuando aparece su imagen, lo hace irrumpiendo desde el fondo de obras que la convocan más allá de los encuadres del guión curatorial.

Las obras, las salas

La muestra está concebida en niveles y salas que interactúan asumiendo las diferencias planteadas por la especificidad de cada sala (características constructivas, colores) y por el movimiento que

supone partir de una instalación de planta baja y, luego de ascender por el elevador o las escaleras, ir descendiendo desde el piso séptimo hasta el primero. Así, las obras van siendo percibidas según su emplazamiento específico. Se espera que, a pesar de la particularidad de los espacios, las imágenes de cada piso resuenen en la percepción del observador durante los siguientes. Y se pretende que la brevedad de los espacios ocupados y, por ende, la del tiempo transcurrido entre cada piso visitado, despierten y activen la memoria inmediata de tales obras a lo largo de su recorrido. De este modo, se intenta potenciar en cada sala juegos de mirada casi simultáneamente dirigidos a todas las obras allí expuestas, pero también se busca acumular una reserva de imágenes que, en los siguientes pisos, podrán ser convocadas por asociación retrospectiva (en *après-coup*). Esta asociación interviene tanto en las imágenes del piso actualmente visitado, como lo hace, retroactivamente, en las ubicadas en los anteriores niveles.

Los pisos

El espacio de la planta baja actúa como una antesala donde se anuncia la muestra a través de una obra de Mariela Leal titulada *Objetos parciales*. Compuesta por cuatro grandes figuras informes forradas de brocato y rellenas con guata, la obra presenta seres inciertos, muñecos contrahechos, quizá. Las piezas, de cara a la puerta de cristal que deja ver el río, se encuentran ubicadas en una suerte de concavidad; esta remata en la unión de los silos, un punto central de la arquitectura del edificio. Estos seres ambiguos se hallan enfrentando el río, más sintiendo que mirándolo; señalando el nudo del museo sin nombrarlo.

El piso séptimo comienza transgrediendo algunas condiciones de la exposición: los audiovisuales que exhibe no pertenecen al acervo de los museos, pero señalan el interés y anuncian la disposición de estos museos de acrecentar sus patrimonios con medios técnicos que hoy transversalizan la producción visual contemporánea. Los materiales allí presentados se encuentran curados por Gustavo Galuppo con asesoría de Jorge La Ferla.



Oscar Bony
Posadas, 1941 – Buenos Aires, 2002
El asesino | 1998
Fotografía en blanco y negro sobre papel
Díptico, 128 x 102 cm cada pieza
Ingresó en 2003. Donación de la Fundación Antorchas



El piso sexto amaga instalar narrativas interrumpidas enseguida por el principio de otras o por obras singulares que desvían el relato y lo abren a cuestiones que reverberarán en las siguientes salas. Las obras de Guadalupe Miles, Ananké Asseff y Antonio Seguí presentan figuras humanas asediadas por la presión del paisaje, la memoria del río o sus propios fantasmas. Mediante la figura de la voraz vocación de las corrientes fluviales, las fotografías de Miles metaforizan las amenazas que planean sobre los grupos indígenas de la región (del mundo); la obra de Ananké Asseff enfrenta el propio cuerpo con la contingencia radical del paisaje y el desamparo de la subjetividad (radicalizada, la belleza insinúa su límite y su lado oscuro). Cargada de crítica social y signada por el delirio y la ironía, la pintura (técnica mixta) de Seguí revela, en cifra espectral, la potente presencia de la mujer, que recuerda, en este contexto, la *Ofelia* de John Everett Millais flotando sobre el flujo de la historia y sus tantas culpas. Estas representaciones se ven interpeladas por las miradas severas y las presencias hieráticas, frontales, de la mujer y la niña pintadas por Antonio Berni; así como se ven interceptadas por la escueta y potente gráfica de David Lamelas, que escapa al orden cerrado del lenguaje e interactúa con la opinión de otros artistas, y la de Guillermo Kuitca, que busca severa, poéticamente, la estructura esquiva de la arquitectura y la música. Es como si las obras de los tres primeros artistas iniciaran relatos que, vinculados con las corrientes, esperanzadoras o temibles, del río, se vieran enseguida desviados o paralizados por otras imágenes apostadas firmemente a contracorriente. La escultura de Enio Iommi dibuja un alto en el espacio: traza un signo que, a pesar de su ingravidez, despliega el volumen real que constituye la sala y alberga todas las obras. Al desclavar el tapón imaginario del Río de la Plata, el gesto de Edgardo Vigo instala la amenaza de que esa sala sea tragada por el torrente inatajable de historias que se retiran (o que deberían retirarse).

El piso quinto está afectado a espacio de documentación, laboratorio, sala de debates y memoria, así como a lugar de exposición de obras basadas en la figura del archivo. Se exponen allí las crónicas vecinales de Marco Bainella; el registro de la performance de Diego Melero —realizada en Rosario frente al edificio de la Bolsa de

Comercio— y que tiene como correlato la pintura *El endeudamiento de los pequeños productores agropecuarios por la plutocracia* perteneciente a la colección del museo; y fotos, hojas de catálogo, manifiestos y gráficos relativos al proyecto *Tucumán Arde* (registros del Grupo de Vanguardia de Rosario). También se presentan en esta sala fotografías de la ciudad de Rosario referidas al surgimiento de la ciudad y su vínculo, aun implícito, con el río Paraná. Este piso parte de los discursos, argumentos y testimonios que sostienen imágenes exhibidas en toda la muestra, como si guardara claves que habrán de manifestarse, aun al sesgo, en otras obras.

El piso cuarto abre, en direcciones contrarias, líneas que parten de un cierto trasfondo compartido: las pulsiones del inconsciente o las fuerzas de un lecho oscuro que corre por debajo de flujos, contracorrientes y remolinos bruscos. La obra de Feliciano Centurión explora la intensidad de imágenes menudas, vinculadas con la cotidianidad y sus fondos abisales; rayana en lo grotesco, la pintura de Antonio Pedone parecería apuntar a “la espalda negra” de la estética de las Bellas Artes; mientras que la obra de Jorge Macchi (*Súper-8*) se vuelve sobre el detrás de la moderna técnica cinematográfica para observar las fallas que perturban y alimentan toda imagen. Por su parte, León Ferrari revela con brutalidad publicaciones acerca de la represión dictatorial; son noticias que burlaron la censura y acercan hasta hoy las reseñas del terror, latente siempre en sus puntos traumáticos. Daniel García pinta uno de los monstruos acuáticos que podrían subyacer en las obras anteriores, pero la distancia irónica, y aun humorística, que toma respecto del objeto de su representación hace sospechar que el engendro maligno se encuentra en otro lado: los verdaderos monstruos nunca se muestran, acechan bajo el signo de la inminencia. La obra de Víctor Grippo registra una acción suya que había sido realizada en equipo: la construcción de un horno popular para hacer pan, según señala el título. Este registro interrumpe la dirección de las obras anteriores basadas en la memoria doliente o en las amenazas que incuban las situaciones más familiares (el *Unheimliche* freudiano). Sin desconocer que en los hornos populares el pan diario queda signado por las marcas amargas del sudor y la escasez, la documentación expuesta trae a colación el lado productivo

y solidario del quehacer cotidiano, metáfora sin duda de los procesos políticos de construcción social.

El piso tercero presenta obras referidas a un río que guarda historias infaustas: un río-tumba o un río-cárcel, o bien una corriente de aguas que cobijan los monstruos anunciados en la sala anterior por Daniel García. Esta reflexión sobre la memoria y la preocupación por el ambiente, aparece mediada formalmente por un riguroso empleo del color y la materia, ambos presentes con fuerza en esta sala. La fotografía de Juliana Stein muestra el río en los puros fulgores que despierta la luz sobre su superficie inquieta. Los reflejos conforman una mancha que parece indicar la emergencia o la inmersión de una bestia sin nombre. La obra de Matías Duville densifica el flujo de las aguas hasta paralizarlas y convertirlas en isla (el nombre de la obra) o en pura materia bullente y viscosa: el lecho fangoso del río o su superficie contaminada. Fernando Fader pinta un estanque de piedra que guarda el agua y absorbe la luz de su entorno. Un estanque blanco que podría sugerir un sepulcro integrado al paisaje. Levantando un manifiesto para proteger ese paisaje, Nicolás García Uriburu busca disipar las culpas del agua tiñéndola, en este caso, de tonos verdes que se expanden sobre los mapas y las fotografías de panoramas turísticos y terminan coloreando el cuerpo de un hombre en el sitio puntual de su sexo. Al margen de su conocida trayectoria experimentalista, Marta Minujín presenta una obra centrada en el litigio de la materia y la forma, el asedio del color, la insinuación de una herida, que amenaza la integridad de la pintura, o de un tajo que busca el otro lado y recuerda a Fontana. Horacio Zabala dibuja sobre la superficie del agua su *Anteproyecto de cárcel flotante para el Río de la Plata*; una denuncia de la violenta represión y del aislamiento de los artistas durante las dictaduras militares del Cono Sur, especialmente la de Argentina. Marcelo Brodsky también contesta el terrorismo de Estado, vigente durante esa época, presentando la fotografía del río enlutado por los cuerpos de víctimas de la dictadura que fueron arrojados a sus aguas. Quizá para refutar esas sombras demasiado oscuras, Graciela Sacco delimita el perfil del río y lo ilumina con sutileza melancólica, tal como sugiere el título de la serie a la que pertenece la obra expuesta: *Sombras del Sur y del Norte. Línea de agua*. La sombría (y luminosa) fotografía de Hugo Aveta tensa la refinada



Nicolás García Uriburu
Buenos Aires, 1937 – 2016
Portfolio (Manifiesto) | 1973
Serigrafía | 7 piezas de 76,5 x 56,5 cm
Edición: 87/111 Ingresó en 2003. Donación del artista

estética de la obra con contenidos duros referidos a los centros de detención clandestinos durante la dictadura; las construcciones angustiantes se reflejan en un suelo mojado que podría metaforizar el paso de aguas turbadas por la memoria. Quizá otra versión de la cárcel flotante que visionara Zabala.

El piso segundo articula diversas puntadas narrativas. El espacio se encuentra ocupado en gran parte por la obra de Joaquín Boz, que privilegia tanto la materialidad pictórica como la construcción del soporte: una potente estructura de hierro con tensores de acero. La pintura insinúa un relato, encriptado mediante escuetas marcas gráficas y velado con transparencias sucesivas. En el contexto de la muestra, esta pieza recuerda el flujo de aguas que arrastran restos orgánicos; signos que no alcanzan a ser descifrados. Los aguafuertes de Francisco de Goya sobresaltan el conjunto: el arte europeo más encumbrado es expuesto con naturalidad y sin privilegios, codo a codo con el latinoamericano —argentino, básicamente—. Los grabados ahora expuestos (seleccionados de la importante colección del Museo Castagnino) buscan reforzar ciertos momentos dramáticos de la muestra, enfocados desde una perspectiva histórica y una posición crítica, y provistos de una filosa, oscura carga de humor. Cristina Piffer se vuelve sobre un episodio sangriento de la historia y lo trata con ironía despiadada: la carne vacuna, meticulosamente encofrada, es expuesta sobre una bruñida mesa metálica que provoca asociaciones quirúrgicas. El tema, referido a las guerras locales del siglo XIX, se vincula bien con el tono feroz de *Los desastres...* El breve relato expuesto en el video de Carlos Herrera irrumpe a contramano de la narrativa planteada en el piso, aportando una dosis de humor, erotismo y calculado candor que recalca por oposición los contenidos graves de las otras obras.

El piso primero culmina la muestra subrayando la diversidad de soluciones formales, contenidos expresivos, conceptos, técnicas, géneros y procedencias históricas que caracteriza dicha exposición y trama arbitrarios vínculos entre las obras ubicadas en esta planta. Pintado por José de Ribera, el personaje de San Andrés, patrono de los pescadores, podría ser asociado metonímicamente con la figura del río, pero acá aparece como contrapunto de otras imágenes con

las cuales establece antojadizos diálogos promovidos por la museografía. Pintado según el género del retrato tradicional —aunque planteado y desarrollado mucho más allá de la normatividad de dicho género—, la potencia expresiva y el talante tenebrista de este óleo facilitan cruces y tensiones con otras obras y desencadenan asociaciones libres; movimientos caros a la interpretación del arte. La pintura del siglo XVII conversa con el óleo de Emilia Bertolé, que representa una mujer, semisumergida en las negruras del lienzo y destacada en la intensidad expresiva de su mirada y sus manos. Ambas piezas podrían ser vinculadas oblicuamente con las fotografías de Grete Stern, en cuanto estas también son retratos; de hecho, una de ellas se titula *Autorretrato con flor* (la otra, *Sueño N.º 28*, *Amor sin ilusión*, incluye la figura del monstruo, que recoge una resonancia proveniente de otras salas). Se suma a la deriva de estos enlaces el video de Graciela Taquini, también interpretable en clave de retrato; del retrato narrado y en movimiento de Andrea Fasani. Esta —recortada su imagen sobre el fondo negro de la memoria— acerca su propio testimonio de la violación de los derechos humanos durante la dictadura militar argentina. Los personajes acerbos representados por Óscar Bony también adoptan una posición de resistencia política (política, ética y estética) de cara a la violencia dictatorial. Son retratos de asesinos, suicidas o verdugos que interpelan al espectador ubicados de espalda ante él. Siguiendo la estrategia curatorial-expositiva de **Dos museos y un río**, el curso de secuencias formales o temáticas, de breves relatos y apuestas conceptuales, es cortado de golpe por obras que, mediante la técnica del almohadillado (“punto de capitón” lacaniano), detienen el flujo de un proceso para abrirlo a diversas líneas de fuga que enriquecen el devenir de tales obras. Ahora, el conjunto de retratos se rompe con tres obras, ligadas sin embargo con cuestiones planteadas en él. La primera, la de Luis Bénédict, retoma la posición crítico-política asumida ante la represión dictatorial; lo hace mediante el juego de alegorías activado por su obra *Tijera para castrar*, que exhibe siniestramente la herramienta en una caja de madera clara, como poniéndola a disposición de un uso abominable. Pero, como todo dispositivo de exhibición, la caja hace vacilar el sentido de la cosa que guarda y muestra; retiene la tijera como puro motivo de la mirada o la ofrece a la mano como utensilio que escapa al espacio de la representación. La segunda obra que se sustrae al uso del retrato como



Luis Fernando Benedit
Buenos Aires, 1937 - 2011
Tijera para castrar | 1978
Caja de madera y tijera de acero bronceado
12 x 32 x 22 cm | Ingresó en 2003.
Donación del artista

punto de partida de complejos mecanismos de significación, es la de Nicola Constantino. Su título, *Animal Motion Planet*, máquina para caballo nonato, anuncia un trabajo enigmático cuya vigorosa presencia interfiere los caminos de la mirada e instala una pregunta abierta. Se trata de una pieza basada en el dibujo a tinta y en la puesta en obra de una máquina, plantada en el espacio a guisa de escultura. La imagen de un caballo y un aparatoso objeto de hierro cromado que incluye un motor: las partes de una unidad imposible. Pero verosímil en el ámbito del arte, donde todo obrar animado por las fuerzas de la creación y el empuje del deseo tiene la facultad de inventar una lógica propia, un diagrama capaz de esbozar una constelación con los puntos más radicalmente disímiles. La tercera obra es la de Luis Felipe Noé, que retoma el tema paisajístico con una clara preocupación ambientalista. Pero en la pintura, en el arte en general, el tema es apenas un momento del ajeteo de fuerzas y colores intensos que buscan los límites de la representación para plantear indispensables interrogantes, extraños a toda posibilidad de respuesta.

Mayo de 2019

Ticio Escobar

(Asunción, Paraguay, 1947)

Curador, profesor, crítico de arte
y promotor cultural.

Se desempeñó como Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte-Paraguay, Presidente de la Asociación de Apoyo a las Comunidades Indígenas del Paraguay, Director de Cultura de Asunción y Ministro de Cultura de Paraguay. Es autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay y coautor de la Ley Nacional de Patrimonio. Ha realizado numerosas curadurías nacionales e internacionales. Tiene escrita una docena de libros individuales sobre teoría del arte y la cultura. Ha recibido condecoraciones otorgadas por Argentina, Brasil y Francia, doctorados Honoris Causa concedidos por la Universidad Nacional de la Artes y la Universidad de Misiones, Argentina, y diferentes distinciones y premios internacionales. Actualmente se desempeña como Director del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro y Presidente de la Fundación “Carlos Colombino Laila”.

> **Piso 6**

Ananké Asseff

Buenos Aires, 1971.

Vive y trabaja en Buenos Aires

Paisaje 1 (De la serie *Retazos del paraíso*)
2004

Fotografía color, toma directa

129 x 129 cm | Edición: 1/5

Ingresó en 2005.

Donación de la artista

Antonio Berni

Rosario, 1905 – Buenos Aires, 1981

Composición

1937

Óleo sobre arpillera | 116 x 87cm

Ingresó en 1938.

Adquisición de la DMC en el XVII Salón
de Otoño

Enio Iommi

Rosario, 1926 – Buenos Aires, 2013

Ritmo lineal

1950

Hierro y madera pintada | 147 x 75 x
60 cm

Ingresó en 2010.

Premio Bicentenario

Guillermo Kuitca

Buenos Aires, 1961. Vive y trabaja en Buenos Aires

The Ring

2002

Técnica mixta sobre papel

4 piezas de 30 x 21 cm

Ingresó en 2003.

Donación de la artista

David Lamelas

Buenos Aires, 1944. Vive y trabaja entre
Berlín, Los Ángeles y París

Publication

1970/1997

Libro de artista de 48 páginas.

Ejemplar y facsímil sellado por el autor

21 x 14,8 cm | Edición: 2/1500

Ingresó en 2004.

Donación del artista

Guadalupe Miles

Buenos Aires, 1971. Vive y trabaja entre
Buenos Aires y Salta

Sin título (De la serie *Chaco*)

2001, Salta | Fotografía color, toma

directa, negativo 120 mm diapositiva

100 x 100 cm | Edición 1/7

Ingresó en 2009.

Donación de la artista

Sin título (De la serie *Chaco*)

2008, Salta | Fotografía color, toma

directa, negativo 120 mm diapositiva

100 x 100 cm | Edición 1/7

Ingresó en 2009.

Donación de la artista

Antonio Seguí

Córdoba, 1934. Vive y trabaja en París,
Francia

El peso de Felicitas

ca. 1961

Técnica mixta sobre terciado

85 x 145 cm

Ingresó en 1966.

Donación del Fondo Nacional de
las Artes

Edgardo Vigo

La Plata, 1929 – 1997

El tapón del Río de la Plata

1973

Archivos digitales de los registros fotográficos de la acción realizada por el artista en el Río de la Plata | Medidas variables | Ingresó en 2007. Autorización de Ana María Gualtieri representando a la Fundación Centro de Artes Visuales de La Plata, tenedora de la custodia legal de la obra artística de Edgardo Antonio Vigo desde 1998

> Piso 5

Marco Bainella

Paraná, 1976.

Vive y trabaja en Paraná

Bloqueo. Ocho crónicas sobre un conflicto vecinal

2005–2006 | Fotografía color, copia digital, toma directa y textos impresos sobre papel fotográfico | 8 piezas de 30,5 x 20,5 cm | Edición: P/A | Ingresó en 2007. Donación del artista

Documentación del Grupo de vanguardia de Rosario

Archivos del proyecto *Tucumán Arde* 1968 | Fotografía digital montada sobre MDF | Medidas variables | Ingresaron en 2004. Donación de Graciela Carnevale, quién concedió la autorización de digitalización y reproducción de los archivos

Diego Melero

San Justo, Santa Fe, 1960.

Vive y trabaja en Buenos Aires

Registros de la performance de Diego Melero -realizada en Rosario frente al edificio de la Bolsa de Comercio el 27 de agosto de 2007- que tuvo como resultado la pintura El endeudamiento creciente de los pequeños productores agropecuarios,

cuentapropistas urbanos y asalariados, por la plutocracia del mercado de crédito de los grandes propietarios territoriales y los financistas top perteneciente a la colección del museo | Material de registro cedido por el artista para el Archivo Castagnino + Macro

> Piso 4

Feliciano Centurión

San Ignacio, Paraguay, 1962 – Buenos Aires, 1996

Otiuras (De la serie *Estrellas*)

1994

Pintura acrílica sobre frazada con inclusión de crochet | 238 x 198 x 5 cm | Ingresó en 2003.

Donación de Claudio Gómez

León Ferrari

Buenos Aires, 1920 – 2013

Nosotros no sabíamos

1976/2007

Impresión láser. Recopilación de algunas de las noticias que los periódicos de 1976 publicaron sobre la primera época de la represión desatada por la junta de Videla. Son noticias que lograron pasar el tamiz de la censura o que se dejaron pasar como mensajeras del terror | 80 reproducciones de 42 x 29,5 cm cada una (Selección del curador) Edición: numeradas y firmadas x/∞ en 2007 | Ingresó en 2007. Donación del artista

Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi

Construcción de un horno de popular para hacer pan

1972

Registros fotográficos digitalizados de acción (Selección del curador) | Medidas variables | Ingresó en 2004. Autorización de reproducción gráfica concedida por Nidia Olmos de Grippo



Guadalupe Miles
Buenos Aires, 1971. Vive y trabaja entre
Buenos Aires y Salta
Sin título (De la serie *Chaco*)
2008, Salta | Fotografía color, toma
directa, negativo 120 mm diapositiva
100 x 100 cm | Edición 1/7
Ingresó en 2009.
Donación de la artista

Daniel García

Rosario, 1958.

Vive y trabaja en Rosario

Monstruo!

2007

Pintura acrílica sobre MDF | 2 piezas de

260 x 183 cm y 260 x 179 cm

Ingresó en 2007. Donación del artista y
CCPE/AEC

Jorge Macchi

Buenos Aires, 1963.

Vive y trabaja en Buenos Aires

Súper-8

1997

VHS color y sonido | 90' en loop

Edición: 1/4

Ingresó en 2003.

Donación de la Fundación Antorchas

Antonio Pedone

Calatafimi, Italia, 1899 – Córdoba,

Argentina, 1973

Naturaleza muerta

1927

Óleo sobre tela | 80,5 x 8,5 cm

Ingresó en 1927. Adquisición CMBA en
Casa Witcomb, Rosario

> Piso 3**Hugo Aveta**

Córdoba, 1965.

Vive y trabaja en Córdoba

La casa de los conejos

2009

Fotografía, toma directa, papel platine

110 x 140 cm

Ingresó en 2007. Segundo Premio

Adquisición Ministerio de Innovación y
Cultura de la Provincia de Santa Fe en
el LXXI Salón Nacional de Rosario

Marcelo Brodsky

Buenos Aires, 1954.

Vive y trabaja en Buenos Aires

**El Río de la Plata (De la serie Buena
Memoria)**

1996

Fotografía color, copia digital, proceso

lambda y texto | 121,13 x 187 x 0,3 cm y

texto de 150 cm de ancho | Edición: 2/15

Ingresó en 2007. Donación del artista

Matías Duville

Buenos Aires, 1974.

Vive y trabaja en Buenos Aires

Islas

2004

Alfombra derretida

155 x 228 cm

Ingresó en 2005.

Donación del artista

Fernando Fader

Burdeos, Francia, 1882 – Loza Corral,

1935

El estanque

1917

Óleo sobre tela | 75 x 85 cm

Ingresó en 1925 | Donación Juan B. Castagnino

Nicolás García Uriburu

Buenos Aires, 1937 – 2016

Porfolio (Manifiesto)

1973

Serigrafía | 7 piezas de 76,5 x 56,5 cm

Edición: 87/111

Ingresó en 2003. Donación del artista

Marta Minujín

Buenos Aires, 1943. Vive y trabaja en Buenos Aires

Pintura

1961

Técnica mixta sobre madera | 129 x 110 cm

Ingresó en 1964.

Donación del Fondo Nacional de las Artes

Graciela Sacco

Chañar Ladeado, 1956 – Rosario, 2017

Línea de agua (De la serie *Sombras del sur y del norte*)

2002-2003

Fuente de luz y foto-serigrafía sobre acrílico | Medidas variables

Ingresó en 1999 | Donación de la artista

Juliana Stein

Passo Fundo, Brasil 1970

Adesao Abismo

2018 | Fotografía | 120 x 120 cm

Ingresó en 2019

Horacio Zabala

Buenos Aires, 1943. Vive y trabaja en Buenos Aires

Anteproyecto de cárcel flotante para el Río de la Plata

1973

Lápiz sobre papel de calco | 92 x 72 cm

Ingresó en 2004. Primer Premio

Adquisición Gobierno de la Provincia de Santa Fe en el LVIII Salón Nacional de Rosario

> Piso 2**Joaquín Boz**

Rojas, Buenos Aires, 1987. Vive y trabaja en Buenos Aires

Un cuadro nuevo

2014

Óleo y aceite de lino sobre papel, estructura de hierro y tensores de acero 385 x 895 cm, 48 hojas unidas de 75 x 100 cm cada una.

Ingresó en 2014. Primer Premio

Adquisición Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe y FUNDAR en el LXVIII Salón Nacional de Rosario

Carlos Herrera

Rosario, 1976.

Vive y trabaja en Buenos Aires

Amore (De la serie *Óperas cortas*)

2004-2006

DVD color y sonido

10' 19" | Edición Ilimitada

Ingresó en 2009.

Donación del artista

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, España, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Selección de grabados pertenecientes a las series *Los Proverbios* o

Disparates, *Los Caprichos* y *Los desastres de la guerra*

Ingresaron en 1942.

Donación de la familia Castagnino

Cristina Piffer

Buenos Aires, 1953.

Vive y trabaja en Buenos Aires

Sin título (De la serie *Perder la cabeza*) 1998

Mesa de acero, carne vacuna y resina sintética | 75 x 104 x 70 cm (mesa) y 2 piezas de resina de 39 x 39 x 4 cm

Ingresó en 2003.

Donación de la artista

> Piso 1**Luis Fernando Benedit**

Buenos Aires, 1937 – 2011

Tijera para castrar

1978

Caja de madera y tijera de acero bronceado | 12 x 32 x 22 cm

Ingresó en 2003.

Donación del artista

Emilia Bertolé

El Trébol, 1898 – Rosario, 1949

El libro de versos

1921

Óleo sobre tela | 105 x 120 cm

Ingresó en 1922. Donación de El Círculo

Oscar Bony

Posadas, 1941 – Buenos Aires, 2002

El asesino

1998

Fotografía en blanco y negro sobre papel Díptico, 128 x 102 cm cada pieza
Ingresó en 2003. Donación de la Fundación Antorchas

Nicola Costantino

Rosario, 1964. Vive y trabaja en Buenos Aires

Animal Motion Planet, máquina para caballo nonato

2003

Dibujo, hierro cromado y motor
170 x 60 x 105 cm (máquina) / 55,8 x 80 cm (dibujo a tinta)

Ingresó en 2004. Segundo Premio Adquisición Municipalidad de Rosario en el LVIII Salón Nacional de Rosario

José de Ribera

Játiva, España, 1591 – Nápoles, Italia, 1652

San Andrés, patrono de los pescadores
ca. 1934

Óleo sobre tela | 105 x 95 cm

Ingresó en 1942.

Donación de la familia Castagnino.

Grete Stern

Wuppertal-Elberfeld, Alemania, 1904 – Buenos Aires, Argentina, 1999

Autorretrato con flor

1935

Fotografía, gelatina de plata | 27,8 x 38,5 cm | Edición: 93

Ingresó en 2008. Donación de la Fundación Castagnino, en el marco del programa Matching Funds arteBA-Zurich

Sueño N° 28. Amor sin ilusión

1951

Fotografía | 47 x 42 x 4 cm

Ingresó en 2019. Donación de la Fundación Castagnino, en el marco del programa Matching Funds arteBA-Banco Ciudad

Graciela Taquini

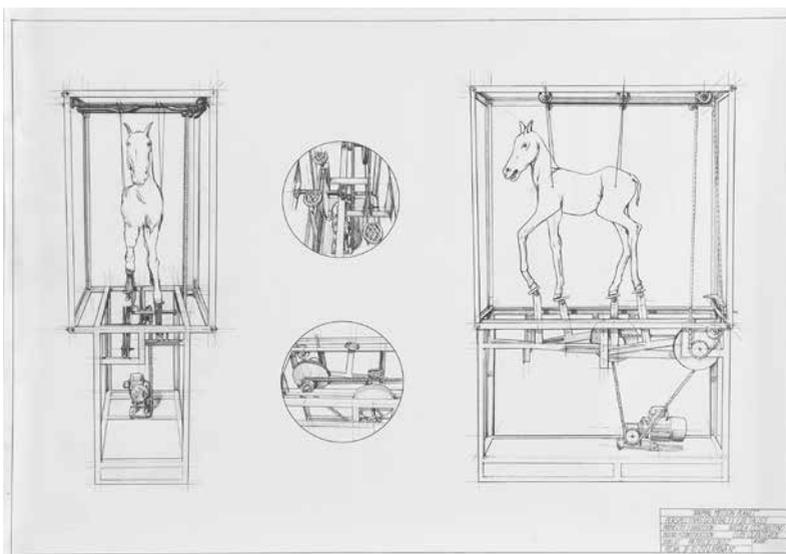
Buenos Aires, 1941. Vive y trabaja en Buenos Aires

Granada

2005

DVD color y sonido | 6' 14"

Ingresó en 2008. Donación de la artista



Nicola Costantino
Rosario, 1964. Vive y trabaja en Buenos Aires
Animal Motion Planet, máquina para caballo nonato
2003
Dibujo, hierro cromado y motor
170 x 60 x 105 cm (máquina)
55,8 x 80 cm (dibujo a tinta)
Ingresó en 2004. Segundo Premio Adquisición
Municipalidad de Rosario en el LVIII Salón
Nacional de Rosario

Audiovisual experimental en Rosario Entre el río y el desierto

Gustavo Galuppo

No hay modo de entrever el destino de lo estrictamente contemporáneo en el campo audiovisual. Arte y espectáculo han borrado sus límites. La sala cinematográfica declina su ritual en la proliferación de otros modos de circular y de ver. La institución física del museo ve debilitadas sus paredes en la dispersión de redes virtuales que ponen en perspectiva el antiguo poder legitimador de los saberes dogmáticos. Lo contemporáneo, allí, es el tránsito irresuelto entre dos paradigmas: uno anquilosado que se aleja pero que al mismo tiempo sobrevive en la matriz de los modos de entender el mundo, y otro por venir que apenas puede atisbarse como horizonte difuso. Lo contemporáneo por lo tanto es un navegar, luchando a favor o en contra de las corrientes, para remontar un río que ha borrado sus orillas, pero también es la potencia de un desierto por atravesar. Desierto que en su aridez no afirma simplemente la vacuidad del presente, sino que se promete como figura de liberación: atravesar el desierto puede implicar desasirse de un mundo ya hostil para inventar lo posible de otro al que se aspira llegar, más justo, más igualitario, incluso un mundo en el que las imágenes ya no sean necesarias. Así, entre el río y el desierto, lo contemporáneo del audiovisual puede encontrarse en ese territorio de litigio en el que dos paradigmas se funden y se confunden, se afirman y se niegan, se dicen y se desdicen, construyendo en esa lucha una zona abierta, mutante y periférica en la que las antiguas fronteras se convierten en umbrales que prometen otros mundos.

El arbitrario cuerpo de obra que compone este programa, en su heterogeneidad, traza las coordenadas de una contemporaneidad audiovisual (rosarina) cuya signatura es el garabato de lo indecible. ¿Vi-

deos hechos por quién? ¿Para quién? ¿Entre quiénes? Preguntando esto a sabiendas incluso de que la pregunta por el “quién” hoy busca infructuosamente su respuesta entre dos paradigmas: la de aquella singularidad que se definía en el encuentro con sí-mismx, y la de una nueva que se define en la exposición hacia lo otro exhortada por las redes sociales virtuales. ¿Quién hace imagen? ¿Para quién la hace? ¿Qué es ese quién y qué esos quiénes? E incluso, ¿dónde las hace y para verse cómo?, entendiendo además que en Rosario no ha habido históricamente una tradición relacionada con el audiovisual experimental. Estos trabajos están hechos en la paradójica intemperie de una intimidad que se “escribe” a destiempo como carta sin destinatario seguro, e incluso, sin “servicio postal” que las distribuya.

Ninguna de estas obras responde a aquellas preguntas. Y en un sentido “tradicional”, quizás ni siquiera sean “obras”, porque han sido pensadas y ejecutadas por fuera de toda intención institucional, al margen de las legitimaciones y las validaciones. Fuera del cine, fuera del arte, o mejor, en el corazón mismo de lo que estos campos puedan ser cuando las imágenes sean simple posibilidad y promesa renovada. En cierto sentido, entonces, estos trabajos no son estrictamente obras, son en cambio ejercicios audiovisuales íntimos, sentidos, libres, afectuosos, comprometidos, pequeños y frágiles. Y es justamente allí, en esa fragilidad, donde se encuentran todos difuminando todo límite. En la fragilidad que es un cambiar el poder jerárquico de las imágenes por la pura potencia del encuentro. Fragilidad que es un saberse en la debilidad común de todas las vidas, y asumir que solo allí es posible una imagen válida. Mirarse y mirar a lxs otrxs. Hijxs, familia, amigxs, compañerxs de lucha. Preguntarse por el quién que es unx mismx y que son todxs los otrxs. Pero entendiendo que tal pregunta, en la contemporaneidad, no tiene más respuesta que en lo “por venir”, tras remontar un río sin orillas o atravesar un desierto, después de todo lo que queda por proyectar, incluso si esto supone reinventar el mundo hasta deshacerse de todas las imágenes para aprender finalmente a estar juntxs de verdad.

Piso7

Carolina Rimini

Pasaje

2018

6'

Damián Monti Falicoff

Sobre mí

2018

10'

Estefanía Clotti

Cómo construir una casa

2018

3'

Belén Cerdá, Romina Lapi,

Emilio López

Súper M

2018

6'

Rebeca Del Río,

Admito que he estado mintiendo

2019

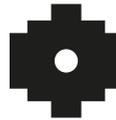
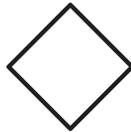
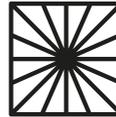
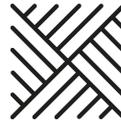
8'





Carolina Rimini
Pasaje | 2018 | 6'

Estefanía Clotti
Cómo construir una casa | 2018 | 3'



BIENALSUR, otras dinámicas para el arte y la cultura

El trabajo interdisciplinario entre la perspectiva de las relaciones internacionales y los estudios de Arte, llevado a cabo en el marco de UNTREF —universidad pública argentina— nos condujo, a partir de 2015, a plantearnos el desafío de revisar las formas en que las dinámicas del mundo del arte y la cultura reciben el impacto de las de otras áreas: revisamos las reglas de juego del sistema del arte y en ese camino ensayamos otras nuevas, capaces de quebrar los formatos tradicionales y dar a luz otras dinámicas.

Así surgió BIENALSUR, un proyecto que toma su forma de los intercambios, de la horizontalidad en las relaciones entre los distintos actores e instituciones de la escena artístico-cultural, de una vocación colaborativa así como del respeto por la diversidad.

En un mundo que construye muros, BIENALSUR busca borrar fronteras, respetando las diferencias con la convicción de que la dimensión cultural es clave para pensar posibles diálogos entre universos socio-políticos diversos.

Anima este proyecto también, la certeza de que un acercamiento amplio a la cultura podrá resultar —en términos de favorecer el acceso a instrumentos de pensamiento— una herramienta nueva en la vida de quienes sufren las desigualdades que se registran en las sociedades actuales. La experiencia de democratización de la cultura llevada a cabo a partir de 2002 en MUNTREF avala estos propósitos que BIENALSUR busca expandir y profundizar.

Los recorridos y las consultas que realizamos a colegas, gestores, funcionarios y otros actores del mundo cultural en diferentes países y regiones nos convencieron de que lo que se planteaba en términos

de utopía podía concretarse con un sostenido trabajo en red y colaborativo, que no se cerrará en formatos estructurados sino que estuviera dispuesto a pensarse a cada paso y con cada situación nueva. Así llegamos a BIENALSUR 2017, en donde logramos establecer una cartografía que incluyó 16 países, 32 ciudades y 84 sedes, impactando en más de veinticinco millones de personas de muy diferente nacionalidad orígenes.

En esta segunda edición —BIENALSUR 2019— recoge la experiencia anterior y sigue creciendo. Integrada ahora por 20 países, 44 ciudades y más de 110 sedes seguimos soñando alto y escuchando múltiples voces para contribuir en el establecimiento de nuevos puentes de diálogo y para hacer de cada espacio de arte un lugar de pensamiento.

Aníbal Jozami,
Director General
BIENALSUR

Diana Wechsler,
Directora artístico-académica
BIENALSUR

Cooperación internacional:



B I E Bienal Internacional
N A L de Arte Contemporáneo
S U R de América del Sur

UNTREF
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO



Intendente
Mónica Fein

Secretario de
Cultura y Educación
Guillermo Ríos

Subsecretaria de Industrias
Culturales y Creativas
Clarisa Appendino

Subsecretario de
Fortalecimiento Institucional
Federico Valentini

Director Museo
Castagnino + Macro
Raúl D'Amelio

CULTURA PÚBLICA
PARA TODO PÚBLICO

CASTAGNINO + MACRO

Rosario=

