

Como acontece nos folhetins, cada uma das três exposições que compõem *Un lento venir viniendo* foi concebida como um capítulo dentro de um enredo em elaboração. O projeto, cujo título corresponde a um verso do escritor argentino Macedonio Fernández, reúne uma seleção de peças criadas por mais de 80 artistas. Cada exposição articula "uma emoção direta", tal como postulou o escritor argentino, e propõe, por sua vez, uma modalidade de apresentação específica. Longe de nos desiludirmos com a impossibilidade de produzir uma metáfora que expresse de maneira plena e definitiva a arte de um contexto, *Un lento venir viniendo* descobre, na produção de um recorte de imagens, um guia com o qual é possível explorar campos significativos para a arte contemporânea argentina.

Cada um dos três capítulos que compõem *Un lento venir viniendo* dá atenção especial a um episódio cultural emblemático na vida artística dos contextos nos quais as exposições acontecerão: Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Situações, produções estéticas e acontecimentos foram selecionados não para estabelecer uma hipótese de análise, mas para desdobrar uma aproximação, um ato elusivo e, por sua vez, um exercício de vinculação.

Sob essa premissa, o primeiro capítulo remete ao curso livre de pintura dirigido por Ivan Serpa no MAM Rio, e à formação do Grupo Frente em meados da década de 1950. Uma abordagem que permite identificar algumas das formas de transmissão de conhecimento impulsionadas entre artistas e, a partir delas, refletir sobre os vínculos entre instituições, economia, amizade e colaboração.

Percorrendo a noção de *influência*, este primeiro capítulo descobre uma série de proximidades e rupturas que tal ação significou para a arte contemporânea argentina. Advertimos que a transmissão de experiências e posições entre artistas não formou um sistema linear organizado a partir de atos precursores, mas sim uma estrutura complexa, diferenciada. Nesse sentido, é possível identificar a pintura como uma área de destaque, como um grande campo de ação que nos permitiu estabelecer diferentes direções para a própria linguagem pictórica e, por sua vez, possibilitou modelar diferentes áreas de intervenção e intercâmbio, ao longo das últimas quatro décadas. Por isso, é possível propor uma questão em torno da centralidade desse meio: *como produzir arte?* E descobrir como a resposta a essa pergunta orientou o desenvolvimento de outras linguagens estéticas. A pintura, portanto, aparece como um campo de relações contra o qual se organizam os modos de ser, fazer e pensar a arte. Este primeiro capítulo permite comentar tal dinâmica a partir da contaminação entre arte conceitual e pintura (Alejandra Seeber ou Eduardo Costa); da atualidade e do desenvolvimento de atributos subjetivos e comunitários que permitiram atuar no cenário global (Guillermo Kuitca, David Lamelas ou Julio Le Parc); da distância acadêmica da linguagem pictórica (Marcelo Pombo, Juan Tessi, Alfredo Londaibere, Deborah Pruden ou Valentina Liernur) ou do vínculo entre materialidade e ação física (Mariana Ferrari, Karina Peisajovich, Marina de Caro ou Silvia Gurfein).

A *influência* pode ser vista como aquilo que compele diferentes estruturas de transmissão de experiências artísticas – algo que, no contexto argentino, ocupa lugar central há várias décadas. São nesses espaços concebidos como áreas de troca, aprendizagem e exposição que foram promovidas as várias formas de fazer arte. É através dos cruzamentos entre artistas em espaços e iniciativas – tais como o Instituto Di Tella, a galeria do Centro Cultural Ricardo Rojas, as bolsas de estudo Kuitca, o coletivo argentino Duplus, os grupos de acolhimento conhecidos como clínicas de artistas, a galeria Belleza y Felicidad ou o Programa de Artistas da Universidade Torcuato Di Tella – que muitas das práticas que percorrem a exposição foram ampliadas.

A linguagem e a literatura, assim como outras disciplinas narrativas, aparecem como formas distintas de *influência* que habitam este primeiro capítulo, definindo suas coordenadas de sentido de diferentes maneiras. Letras e palavras, usadas como materialidades gráficas, mas também como cadeias de significantes, que compõem, decompõem e recompõem geometrias variáveis e referenciam explicitamente obras literárias (Pablo Accinelli). Da mesma forma, há obras que exploram o livro e sua organização retórica (Fabio Kacero); objetos que, uma

vez expostos dentro da sala, ratificam a aliança que a arte contemporânea selou com todos os procedimentos de estranhamento conceitual; e obras que expandem sua trama de sentidos para os gêneros narrativos adjacentes (Sebastián Gordín, Marcelo Alzetta, Joaquín Aras, Liliana Porter ou Federico Manuel Peralta Ramos).

O desaprender pode ser entendido como uma modalidade construtiva e, nesse sentido, também é um fator que influencia a produção de uma série de artistas. Existe um caminho, uma disciplina, uma técnica e, portanto, um tipo de resultado. Algumas das obras aqui reunidas expressam sua distância disciplinar com absoluta clareza, e mostram modos de fazer que estão longe dos padrões estabelecidos (Fernanda Laguna, Cecilia Szalkowicz, Jorge Gumier Maier, Jane Brodie, Florencia Bohtlingk, Deborah Pruden, Alberto Goldenstein, Eduardo Navarro ou Diego Bianchi). Esse dandismo, assimilado como motor de produção, permite, por sua vez, fazer da própria identidade um projeto coerente, definitivo e sistemático.

As reminiscências e os elementos eminentemente urbanos fazem da cidade mais do que um tema, mas uma constante que também exerce sua *influência*. É possível descobrir fragmentos da cidade na má funcionalidade e nas soluções arquitetônicas precárias (Diego Bianchi); nos caminhos escultóricos que os detritos urbanos produzem (Jane Brodie); na encruzilhada entre arquitetura, corporeidade, lazer e topografia (Bruno Dubner) ou na ressignificação de objetos domésticos (Daniel Joglar) e dispositivos de comunicação urbana (Claudia del Río). O urbano surge, assim, em sua faceta mais funcional e menos luminosa, e se expõe sem atributos, suspendendo toda ação poética.

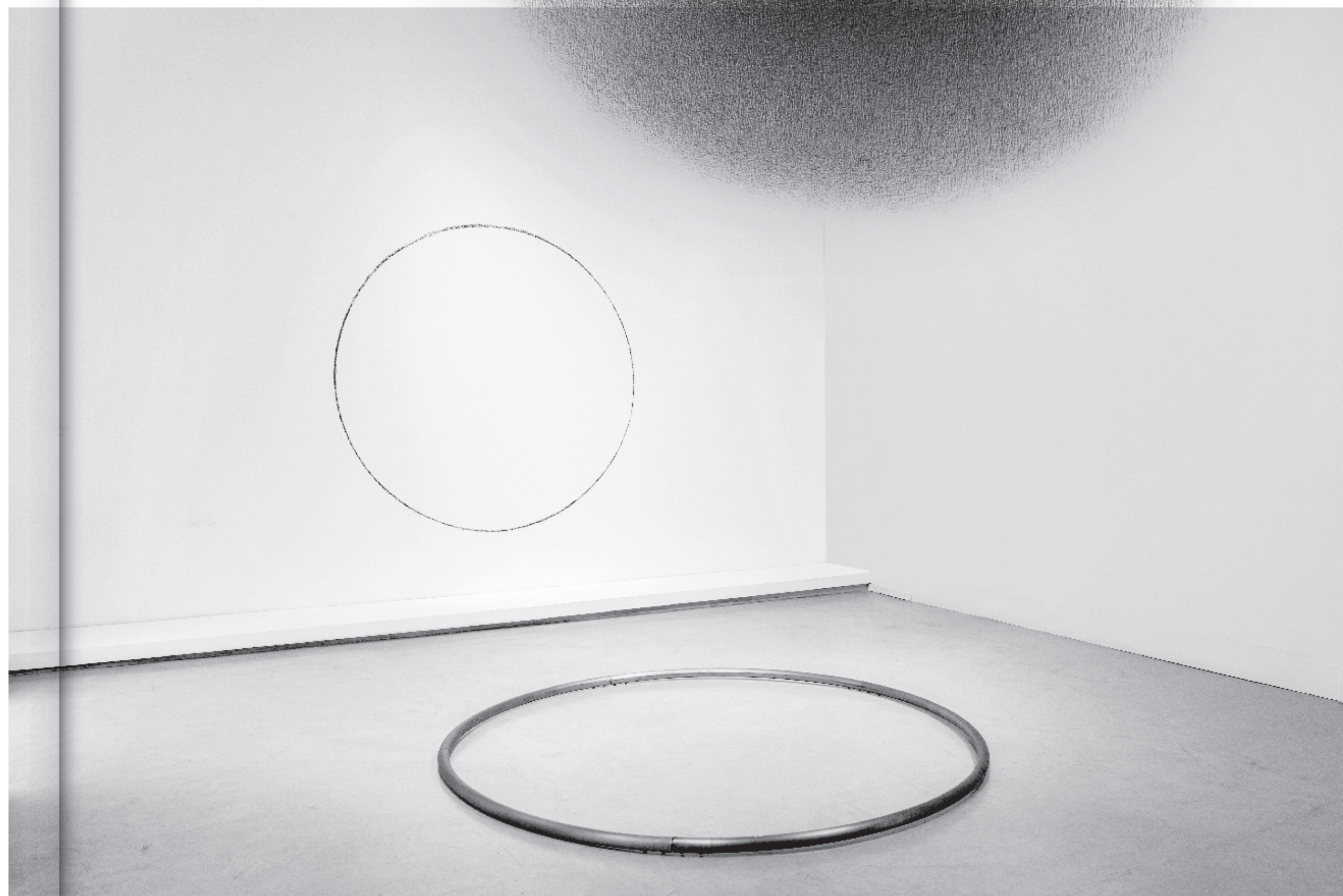
Na ampliação de vínculos e trocas sociais que a arte possibilita, poderíamos descobrir a mais inespecífica das formas de *influência* e, ao mesmo tempo, a mais efetiva de todas. As relações afetivas, os vínculos e suas múltiplas formas atuam como matriz. Dessa maneira, esse alto nível de troca social opera como uma membrana protetora contra a solidão da criação artística e, ao mesmo tempo, possibilita que a arte funcione como um refúgio. É por meio da efervescência possibilitada pelas trocas sociais que a arte contemporânea argentina desafia o mundo conhecido.

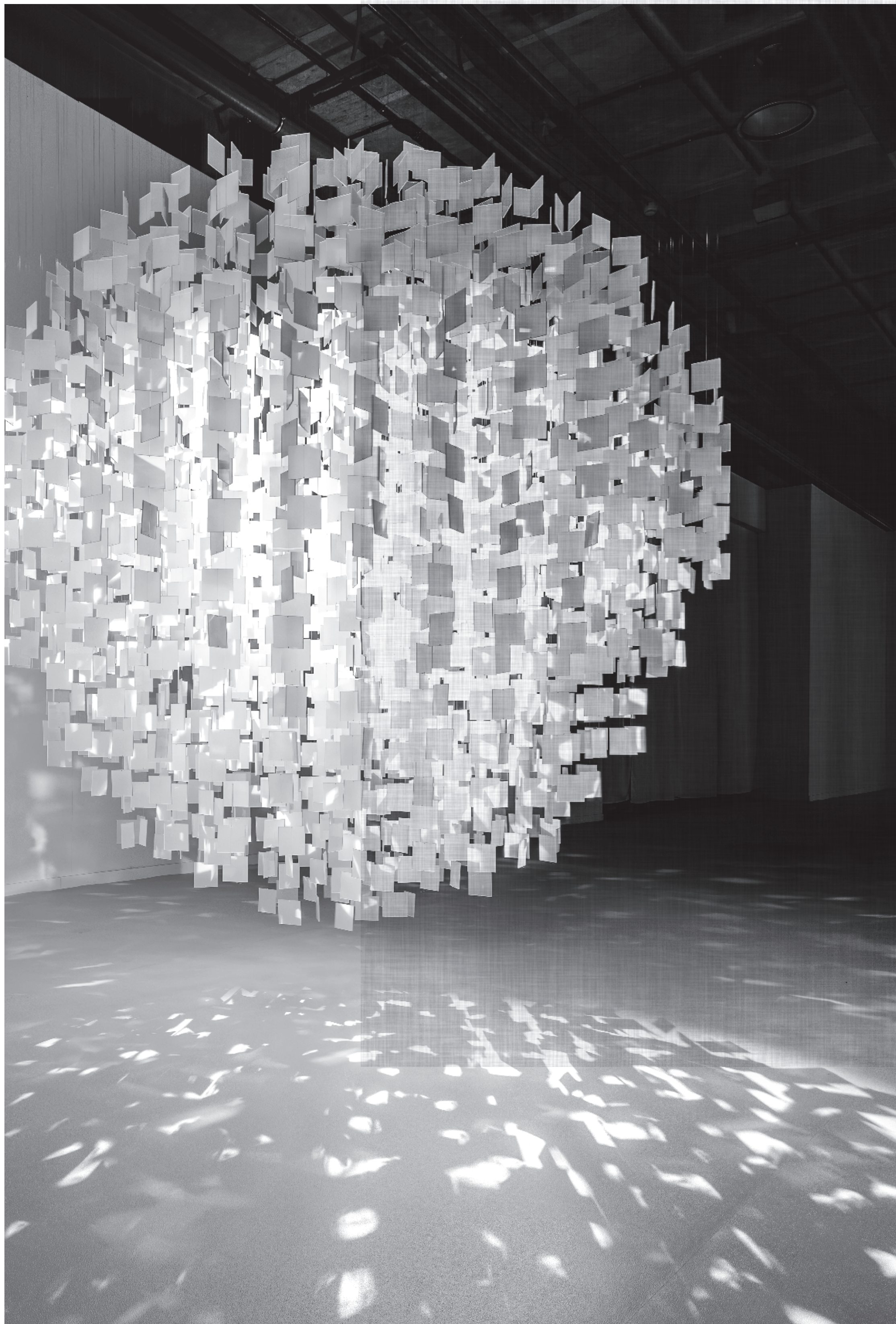


PABLO ACCINELLI,
DONDE QUIERA QUE ESTÉS,
2010. (DETALHE / DETAIL)
© Bruno Dubner

KARINA PEISAJOVICH,
SIN TÍTULO, 2017.
© Bruno Dubner

DAVID LAMELAS,
SITUACIÓN DE UN CÍRCULO,
AZUL, 2018.
© Estudio Gimenez-Duhau
Galeria Herlitzka + Faria





4 - 5

JULIO LE PARC,
SPHERE BLANCHE,
2001/2016.
© Rafael García Sánchez -
Galería Nara Roesler

Arte e Pedagogia: Dois Caminhos
Pablo Lafuente

Processos de educação sempre implicam mudanças, tanto individuais quanto coletivas. A maneira que essa mudança acontece depende, no entanto, dos valores, métodos e visões por meio dos quais a educação opera, e, nesse contexto, continuidade e construção podem ser elementos tão comuns quanto atos de questionamento e reconfiguração. Talvez sejam duas abordagens, bem como tradições, que fazem parte de todo processo de mudança por meio da educação; ou talvez essa afirmação seja o resultado de uma insistência em uma compreensão dialética de como o mundo, ou algumas coisas nele, funcionam.

A pedagogia conduzida, tanto pela arte quanto para a arte, também pode ser compreendida nesses dois caminhos. Os artistas aprendem sua atividade, muitas vezes, através do intercâmbio com outros artistas. A arte pode ser usada tanto para ensinar àqueles que não são artistas, quanto para ensinar algo além da arte em si. E pode ser usada para instruir nas escolas, mas também em museus, na rua, ou literalmente em qualquer lugar. Em todos esses modos e espaços, quando se trata de ensinar arte, ensinar através da arte, ou até ensinar sobre arte, a ênfase pode estar na construção de um terreno comum, compartilhando referências, ferramentas, ideias e métodos, os quais nos permitem fazer parte de uma comunidade, assim como garantir sua persistência. Ou também podemos optar por interpelar as estruturas e ideias recebidas, com o objetivo de questionar uma maneira de ser e fazer que mantém o *status quo* que integramos.

Como se fosse uma fábula, ou uma narrativa de origem, esses dois caminhos podem ser exemplificados por duas criaturas, ambas de extrema importância para alguns povos originários das Américas: a cobra e o gambá.

A cobra-canoa é, para os Desana, os Tukano, os Baniwa e outros povos do Rio Negro, a responsável pela origem da humanidade. Em sua viagem, partindo da Baía de Guanabara, passando inicialmente por toda a costa nordestina do Brasil e depois pelo rio Amazonas e o rio Negro, aqueles carregados por ela tornaram-se pessoas que posteriormente fundaram as cidades e aldeias que ainda povoam suas margens. Essa narrativa da origem se repete uma e outra vez nos relatos de pajés e anciãos, e só recentemente na forma escrita. A existência continuada desses povos passa pela repetição de uma narrativa que é contada repetidamente, compartilhada por quem faz parte da comunidade e vive no mesmo território – o qual, mais do que um lugar, é uma relação, um modo de vida. Para preservar esse modo de vida, o mito da cobra-canoa precisa retornar por meio dos relatos dos líderes das comunidades, de maneira que outros possam aprendê-lo e, eventualmente, passá-lo adiante. A encenação, assim como um constante processo de partilha e escuta, são formas de preservar ferramentas ancestrais que nos ajudam a viver em um mundo em constante mudança.

O gambá, com seus vários nomes (*zarigüeya, mucura, sarigué, saruê, timbus, zorro, tlacuache, raposa, huanchaca, comadreja, rabipelado, canchaluco...*) está presente em praticamente todos os biomas das Américas, mas é nas regiões da Mesoamérica e dos Andes que pode ser encontrado em narrativas cosmológicas. Fóssil vivo, com uma estrutura anatômica que não muda há mais de 65 milhões de anos, o gambá é uma criatura da noite e também um marsupial – e, portanto, assim como a cobra-canoa, seu corpo funciona como um recipiente, uma embarcação. Mas seu caráter excepcional diz respeito a outro aspecto: a maneira como ele reage ao perigo. Quando sua vida está em risco, seus sinais vitais diminuem imediatamente, seus músculos paralisam, seus lábios se retraem e seu corpo libera um cheiro de decomposição, o que muitas vezes lhe permite escapar da condição de presa. Para evitar a morte, por impulso, finge estar morto. E quando desperta, passados alguns minutos ou horas, continua a fazer parte do mundo dos vivos, tendo tido uma experiência no plano dos mortos ao qual (ainda) não tem direito. Sua estratégia de defesa, a maneira de evitar seu fim, leva o gambá a um mundo que não é para ele – para depois voltar e romper com as separações ditadas pela ordem cosmológica. E não volta de mãos vazias. Volta com os saberes e experiências que teve a oportunidade de acessar: nas narrativas mesoamericanas, como um Prometeu, ele traz fogo aos

humanos, enquanto no Equador de hoje, é considerado uma criatura da fofoca, que nem precisa abrir a boca para ativar seu potencial de desestabilização. A mera possibilidade de sua fala, sua própria presença, assim como sua existência, são disruptivas em si mesmas.

Se a cobra constrói comunidade através da repetição do ancestral, o gambá rompe a ordem através de seu desprezo e desrespeito pelas estruturas e legitimidades. Ambas as presenças são simbólicas, e seus impulsos, além de divergentes, podem ser contraditórios, dependendo da forma como são encenados. Talvez porque o gambá seja ofiófago: ele é imune ao veneno da cobra e pode, inclusive, se deliciar com ela.

Como formas de compreender o processo da pedagogia, é tentador abraçar o gambá como o mediador cultural que, operando dentro da instituição de arte e educação, reconfigura espaços, acessos, saberes e possibilidades. Um forasteiro, ou pelo menos uma figura subalterna, cujo próprio corpo, função e comportamento implicam a possibilidade de uma reconfiguração que, em última análise, poderia desfazer a instituição a partir de dentro. Ao redesenhar as linhas de autoridade e legitimidade, ele relativiza a importância do espaço institucional que ocupa e expõe seu privilégio; ele traz fragilidade, ao invés de consolidação.

E, enquanto comedor de cobras, suas ações enfraquecem os processos comunitários. A mediação artística ou cultural – entendida como um percurso de reconfiguração – atua contra a manutenção da tradição, fundamental para a persistência dos povos indígenas e suas culturas, entre outras organizações sociais. A narração recorrente da história da cobra-canoa não aumenta o capital cultural das comunidades; ela fornece seus fundamentos. O gambá cava buracos abaixo disso tudo.

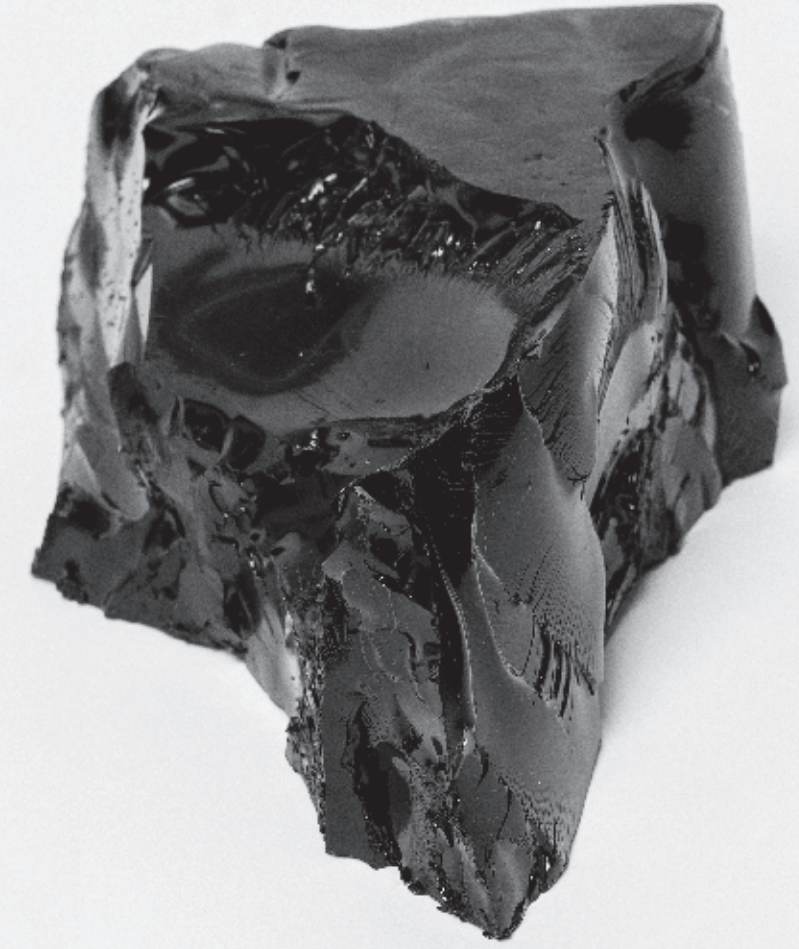
A ânsia do gambá de fingir-se de morto, estratégica, porém involuntária, assemelha-se a uma concepção a respeito dos artistas, como aqueles que questionam cada situação na qual encontram-se presos. É como se fossem obrigados a fazer isso para garantir a sobrevivência de si mesmos – enquanto artistas e pessoas. Como se rejeitar, desfazer e questionar fossem as únicas maneiras de realmente criar um espaço para si, livres de determinações. A arte, então, como uma ferramenta de libertação. Se assim for, não é o cenário (a escola de arte, a escola, o museu ou a exposição) que define o estado de liberdade, mas um movimento: o momento da emancipação, da autodeterminação, é um ato de diferenciação, de liberação de dinâmicas e demandas recebidas e de deslocamento em direção aos outros; levar essa dinâmica para outro lugar, para o mundo, como algo que foi aprendido ainda que precisamente para ser desaprendido.

Trata-se do momento depois, não necessariamente como *consequência de* ou *apesar de*. Longe da cena, em um lugar onde as coisas não são mais visíveis ou acessíveis a todos. Aqui pode residir uma possível estratégia para evitar um confronto direto entre os caminhos da cobra e do gambá e, portanto, o risco de um ser aniquilado pelo outro. Tanto a cobra quanto o gambá são criaturas furtivas, visíveis apenas quando se fazem ver, o que também pode significar uma situação de risco. Assim como eles, os processos da educação na arte e pela arte também podem acontecer em outro lugar, fora das instituições – os fluxos acontecem fora da visibilidade concedida pela plataforma institucional, e esses momentos não precisam ser incorporados a ela. A seu critério, a cobra e o gambá nos mostram que qualquer conflito ou contradição entre eles não precisa ser resolvido à vista do público, e que a busca por síntese e resolução é, talvez, uma cortina de fumaça. Que a defesa de comportamentos intransitivos, de ações que não visam um resultado ou respondem a uma função específica, seja fundamental para uma pedagogia que queira explorar todo seu potencial. E assim, a cobra e o gambá podem coabitar, não necessariamente se confrontando, mas olhando para várias direções ao mesmo tempo.

Este texto é resultado de experiências de trabalho com educação em contextos institucionais, como professor em uma escola de arte; como coordenador de um programa de educação em um centro cultural; como diretor artístico de uma instituição dedicada à arte e cultura; e de muitas outras instâncias em que arte e educação se unem. O interesse e os engajamentos continuam, e esses pensamentos são, portanto, um trabalho em andamento.



6 - 7

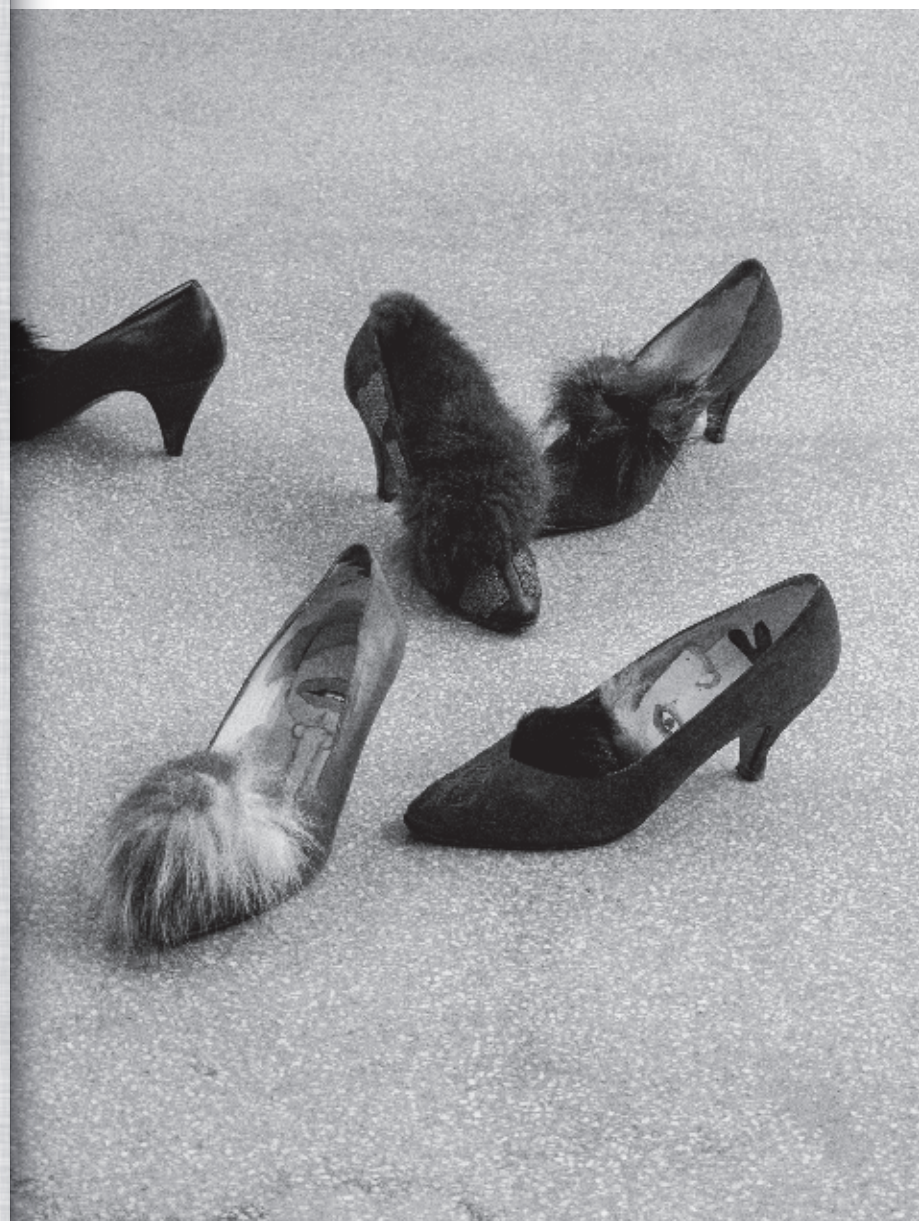


MARCELO POMBO,
MICHAEL Y YO, 1998.
© Cecilia Szalkowicz

JANE BRODIE,
SIN TÍTULO, 2002-2018.
© Jorge Miño

ANA VOGELFANG,
UNTO A LAND THAT I WILL
SHOW THEE I, II, III, IV Y V, 2018.
© Cecilia Szalkowicz

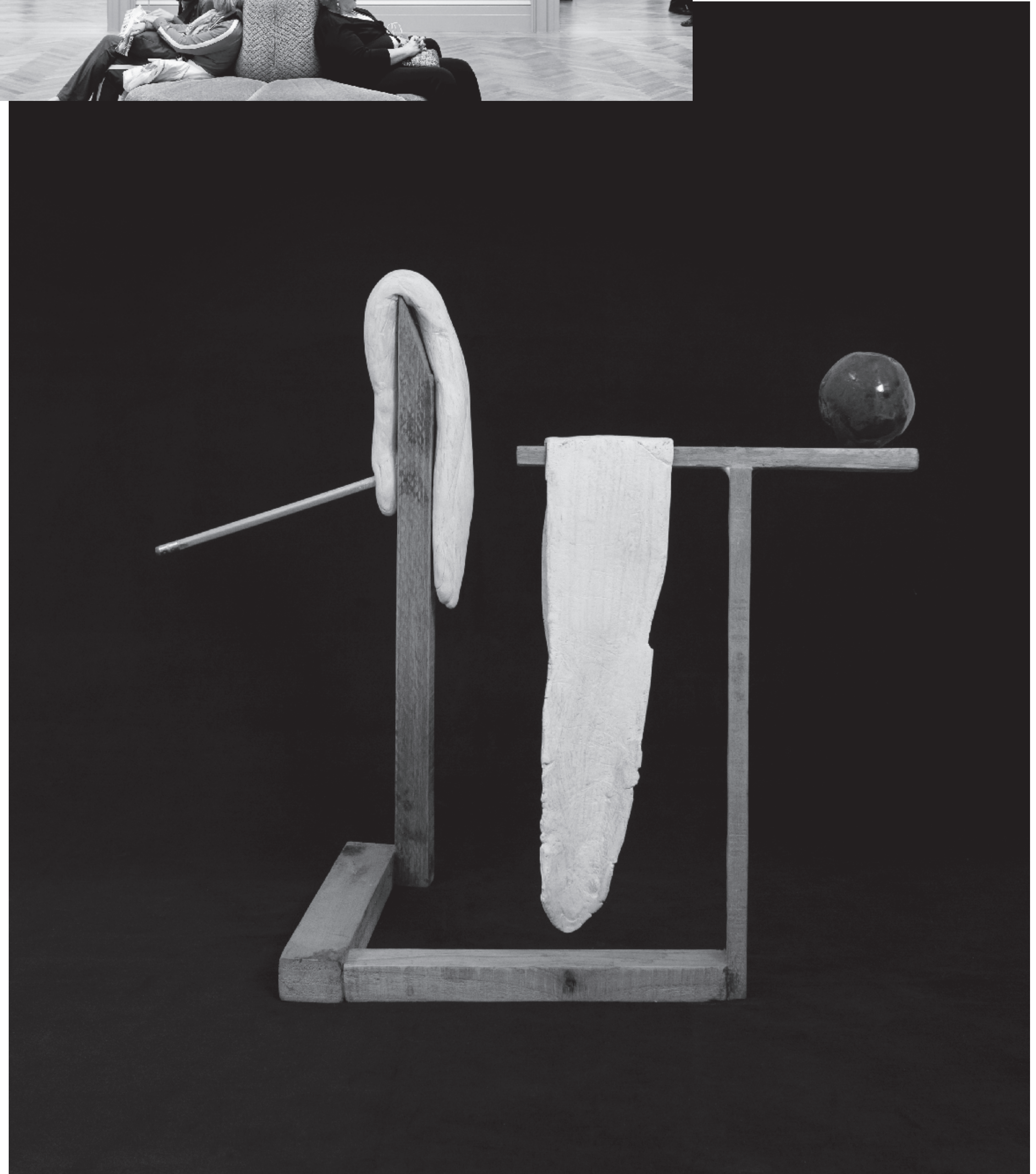
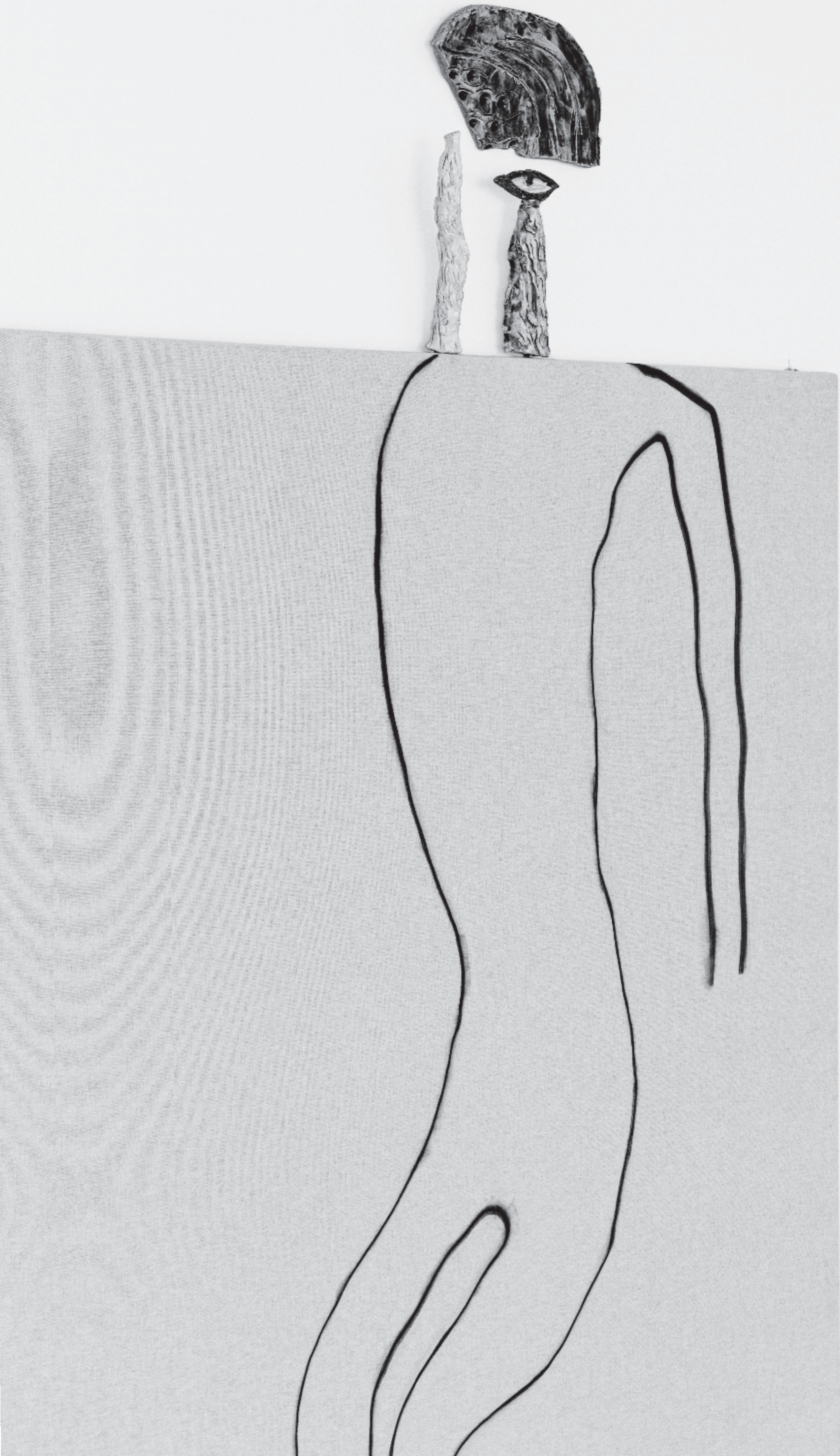
GUILLERMO KUITCA,
SIN TÍTULO, 1984.
© Bruno Dubner



JUAN TESSI, *COREO*, 2015.
(DETALHE / DETAIL)
© Bruno Dubner

ALBERTO GOLDENSTEIN,
*EN EL METROPOLITAN
MUSEUM I*, 2011.
© Alberto Goldenstein

DIEGO BIANCHI, *SIN TÍTULO*,
2011. © Bruno Dubner



ÍNDICE

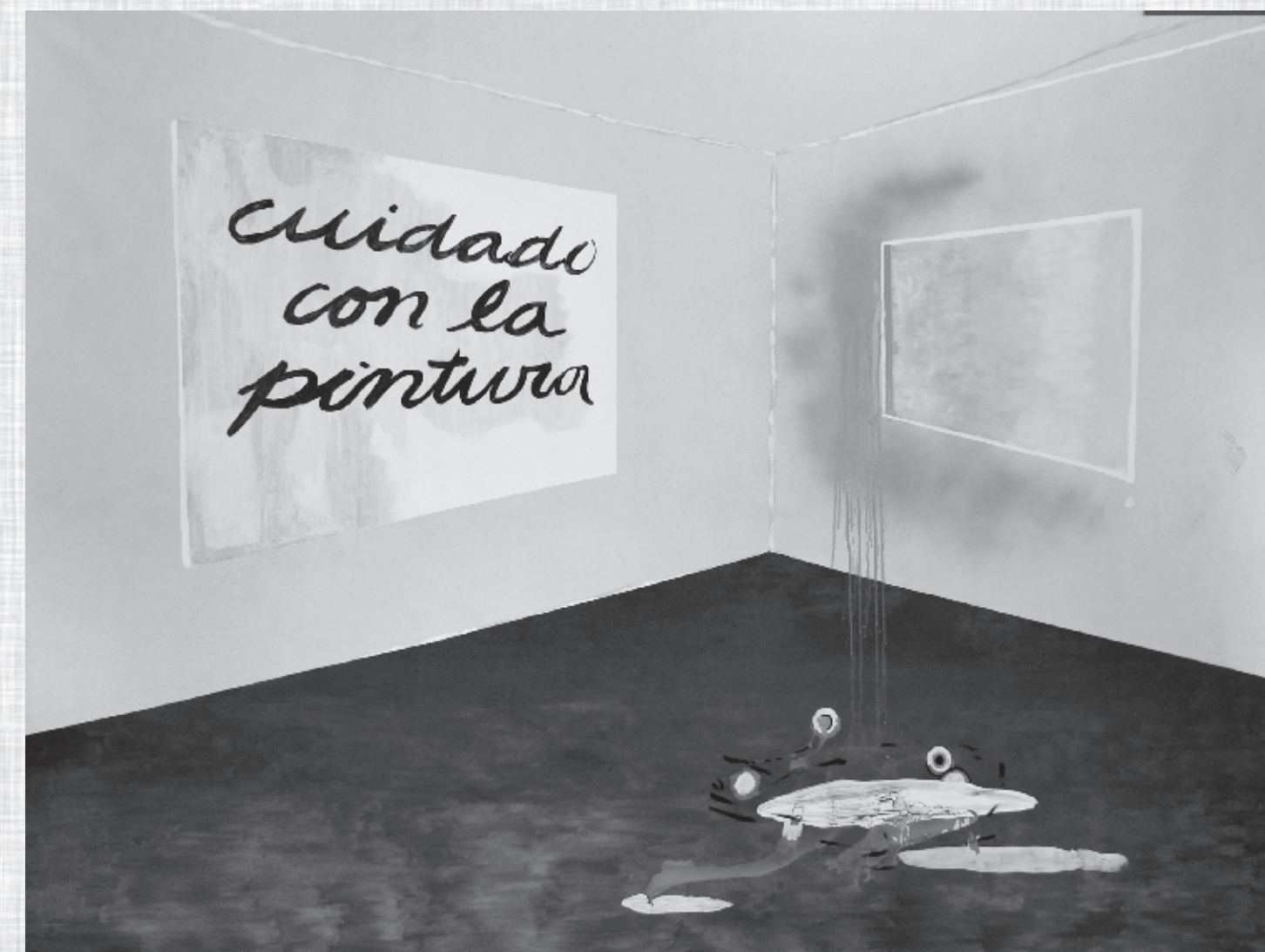
	págs.
Cuatro hermanos y un jardín	15
Diluciones homeopáticas y manchas de Rorschach	23
Un hombre misterioso detrás de la puerta	31
El tercer piso de la calle Zavallá	38
20.000 leguas de Crónicas marcianas	58
Un Zeppelin arde (en la cubierta de un disco)	67
C'eravamo Tanto Amati	76
Siberia huele a trementina	90
Marte se calza el anillo de Saturno	111
Si te dicen que Cayc	123
Confrontando engramas	129
Orbitar un capitoné	144
<i>Rational Twist</i> , New York, 1996	151
Y2K, fin de siglo	163
Las tardes en el Saint Moritz	175
Oh really?... oh wow! How does the country survive?!	193
Nemebiac o el cabalista extraviado	214
Ascenso y caída de un estribillo	222
Muertito Dito	240
Apología de las heridas casuales	260
Manuscibirse a sí mismo	267
¿Cuánto falta para el Apocalipsis Maya?	274
Una extraña conversación	282
<i>Risa ab origine</i>	286
<i>Berceuse Op. 57</i>	294
Animismo, solipsismo y vitrinas	302
La Villa Adriana revisitada	319
Late blooming	340
¿Y qué?	353
Las cosas que hubiera querido decirte antes de que te fueras	358
Hojas que amarillean	368
<i>Once there was a way to get back home</i>	375
Dócil en esa noche propicia	385
Últimos días	394
Notas	417
Ilustraciones	421



FABIO KACERO,
ÍNDICE, 2014.
© Bruno Dubner

MARINA DE CARO, NAVES
NUBES, 2021.
© Nacho Iasparrá -
Galería Ruth Benzacar

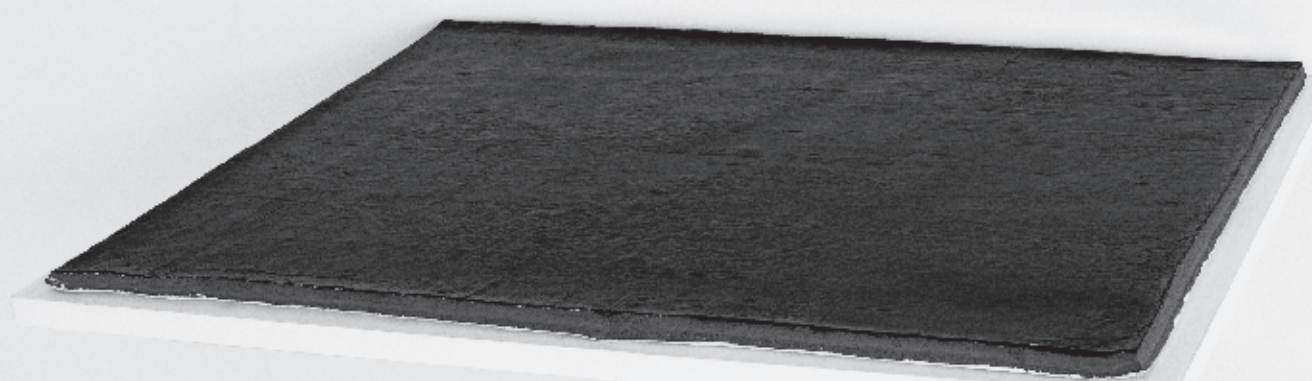
ALEJANDRA SEEBER,
"CUIDADO CON LA PINTURA"
A.K.A LA (O MI) PERALTA
RAMOS, 2010.
© Alejandra Seeber

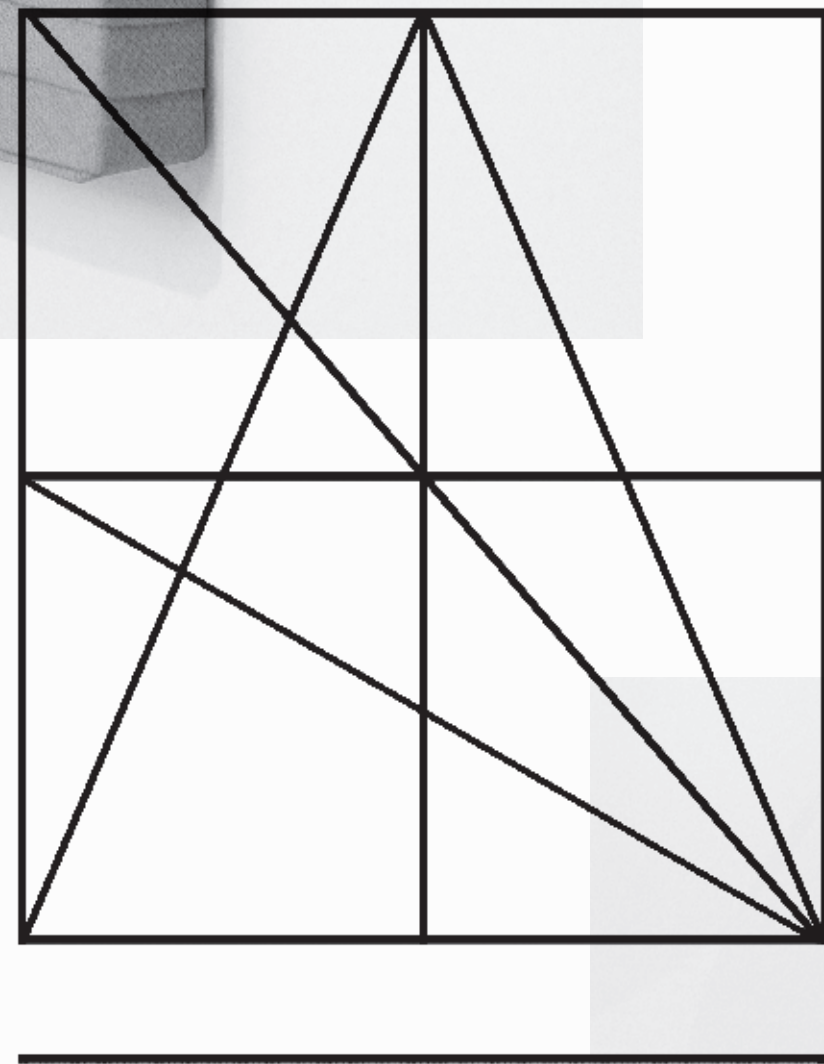


ALEJANDRO ROS & PABLO
SCHANTON, LOS HONGOS
NACEN EN SILENCIO, 2021.

EDUARDO COSTA, PINTURA
HORIZONTAL NEGRA, ROJA Y
BLANCA, 2007-2008.
© Bruno Dubner

12 - 13





14 - 15



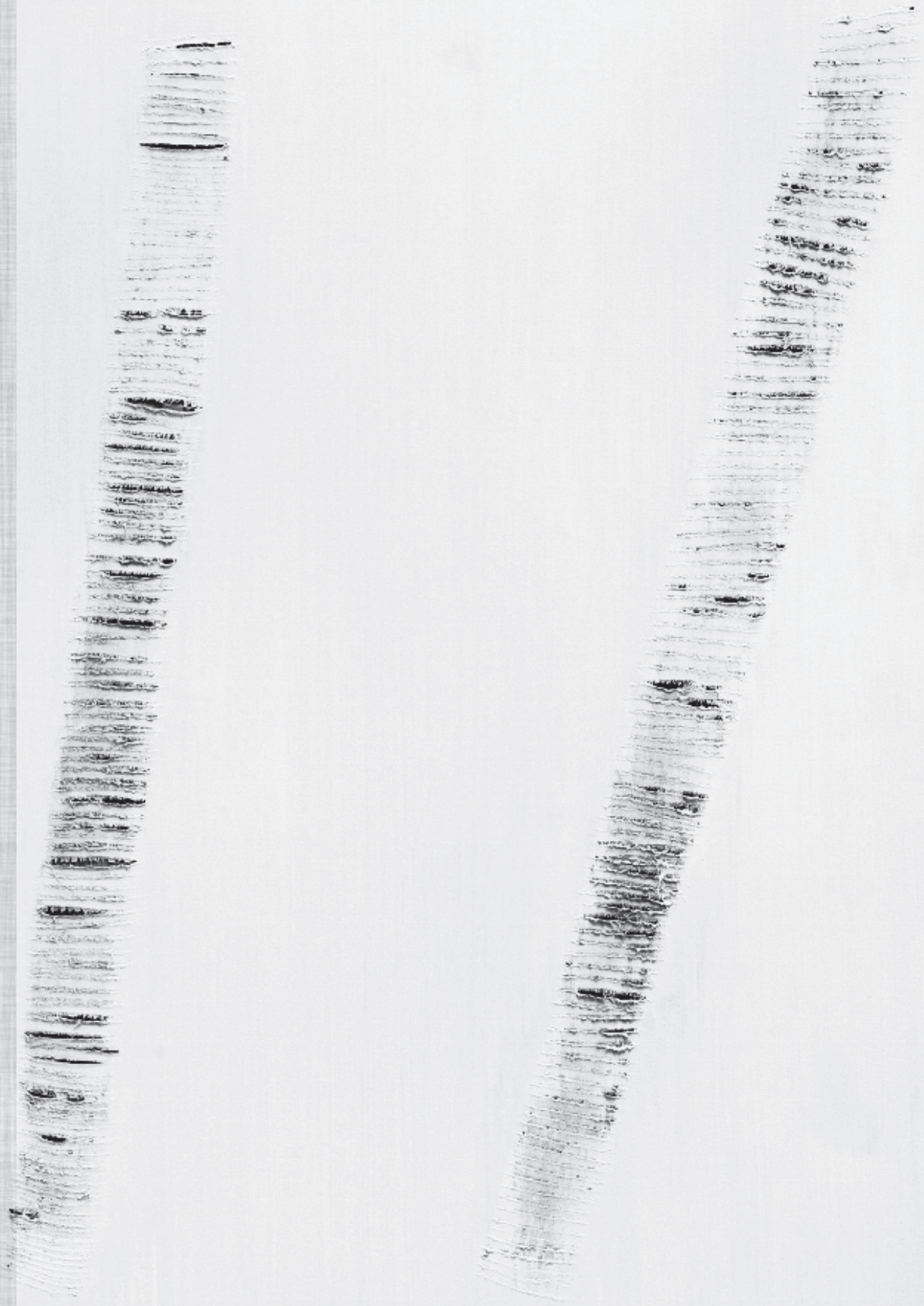
DANIEL JOGLAR,
SIN TÍTULO, 2021.
(DETALHE / DETAIL).
© Bruno Dubner

BRUNO DUBNER,
SIN TÍTULO, DA SÉRIE / FROM
THE SERIES PORTFOLIO
BUENOS AIRES, 2010-2015.
© Bruno Dubner

PABLO ACCINELLI,
LA GRAN SALINA, RICARDO
ZELARAYÁN (TIPOGRAFÍA
INTERNA), 2015.
© Pablo Accinelli

LILIANA PORTER,
CLOCK, 2007.
© Bruno Dubner

FLORENCIA BOHTLINGK,
FLORA MISIONERA, 2016.
(DETALHE / DETAIL).
© Cecilia Szalkowicz



16 - 17



VALENTINA LIERNUR,
SIN TÍTULO, 2012.
© Gustavo Lowry

MARCELO ALZETTA,
DAME UNA MANO, 2020.
© Bruno Dubner

MARIANA FERRARI,
LAVANDERAS, 2014.
(DETALHE / DETAIL)
© Bruno Dubner

EDUARDO NAVARRO,
MONUMENTO AL CENICERO,
2005. © Eduardo Navarro





18 - 19

DIEGO BIANCHI Y LUIS GARAY,
SELFIE BOY, 2013.
© Marino Balbuena

JORGE GUMIER MAIER,
SIN TÍTULO, 1978.
© Erica Bohm - Colección
Oxenford

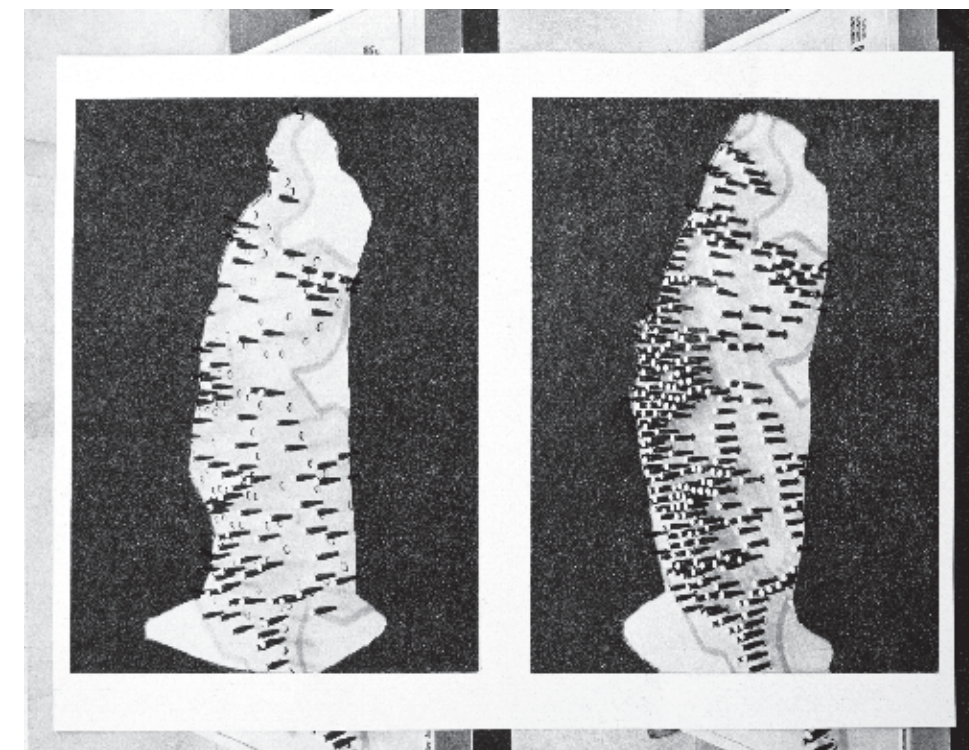
FEDERICO MANUEL
PERALTA RAMOS,
SIN TÍTULO DA SÉRIE / FROM
THE SERIES "QUE LINDO...",
1978. © Galería van Riel

ROSANA SCHOIJETT,
COLLAGE # 3 DA SÉRIE / FROM
THE SERIES IMPRESION, 2010.
© Rosana Schoijett



que lindo que es caminar por las
calles de Buenos Aires y mirar
las baldosas de las veredas

que lindo que es caminar por las
calles de Buenos Aires mirar para
arriba y ver las antenas de los
televisores

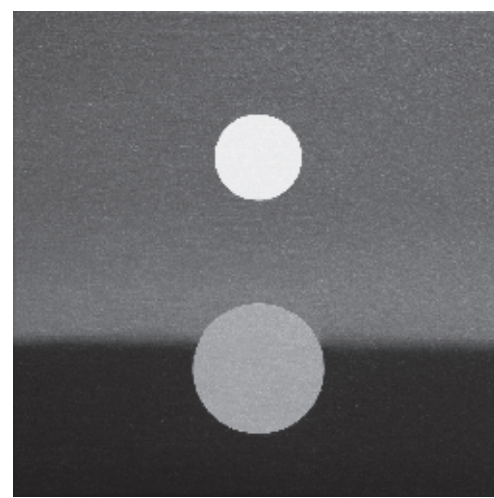


que lindo que es ir de visita
a la imprenta de Juan Andralis
y mirar las máquinas tomar
mate cocido y mirar el poster
de Troilo

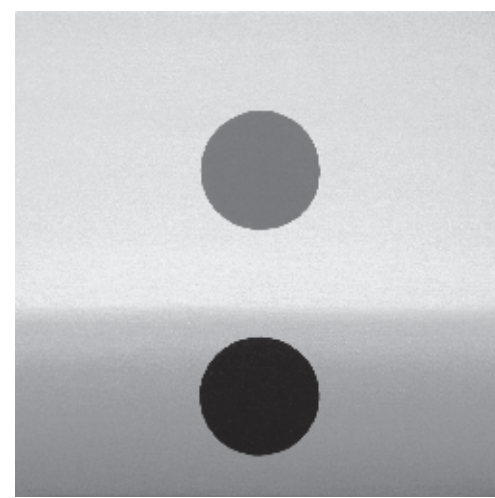
que lindo que es hacerle reír
a vos



FERNANDA LAGUNA,
KUITCA, 1994.
© Bruno Dubner

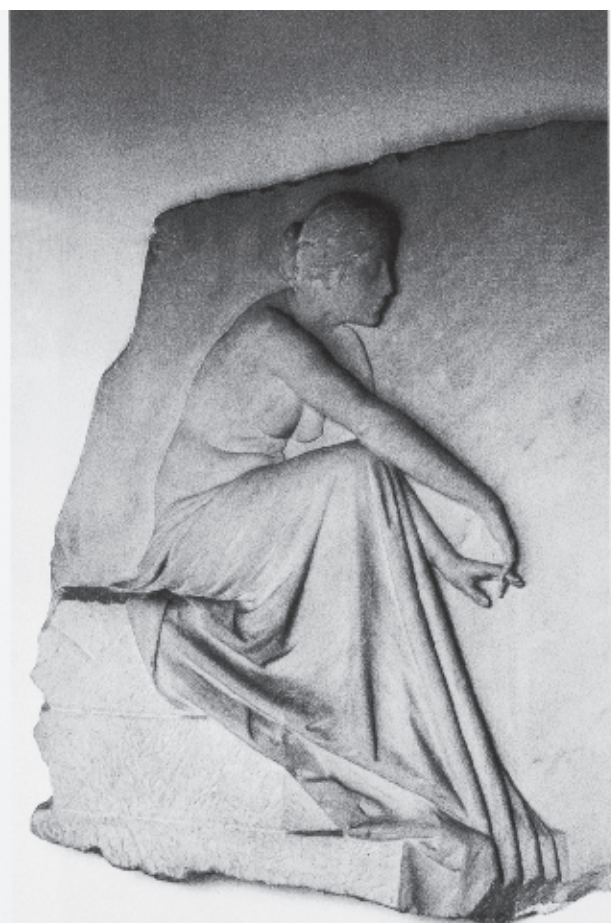


SILVIA GURFEIN,
PIERDO EL TIEMPO, 2007.
© Gustavo Lowry



ALFREDO LONDAIBERE,
SIN TÍTULO, 2003.
© Bruno Dubner

ALBERTO GOLDENSTEIN,
BRUNO DUBNER, CECILIA
SZALKOWICZ, ABECE, 2015.
© Bruno Dubner



As with serialized novels, each of the three shows that compose *Un lento venir viniendo* was conceived as a chapter within a plot underway. The project, whose title corresponds to a verse by the Argentine writer Macedonio Fernández, brings together a selection of pieces created by more than 80 artists. Each exhibition articulates 'a direct emotion', as postulated by the Argentine writer, and proposes, in turn, a specific mode of presentation. Far from disillusioning us with the impossibility of producing a metaphor that fully and definitively expresses the art of a context, *Un lento venir viniendo* discovers, in the production of partial images, a guide which makes possible to explore significant areas of Argentine contemporary art.

Each of the three chapters that make up *Un lento venir viniendo* pays special attention to an emblematic cultural episode for the artistic life of the contexts in which the exhibitions will take place: Rio de Janeiro, São Paulo, and Porto Alegre. Situations, aesthetic productions, and events were selected not to establish an analytic hypothesis, but to unfold an approximation, an elusive act, and, in turn, a bonding exercise.

Under this premise, the first chapter reviews the free painting course directed by Ivan Serpa at the MAM in Rio de Janeiro, and the formation of *Grupo Frente* towards the mid-1950s. An approach that allows us to identify some of the forms of knowledge transmission propelled between artists and, from it, reflect on the relations between institutions, economy, friendship, and collaboration.

Going through the notion of *influence*, this first chapter discovers a series of proximities and ruptures that such action has meant for Argentine contemporary art. We note that the transmission of experiences and positions between artists has not formed a linear system, organized from precursor acts, but rather a complex, differentiated structure. In this sense, it is possible to identify painting as an outstanding area, or as a great field of action that has allowed us to establish different directions for the pictorial language itself, and, in turn, has permitted the modeling of different areas of intervention and exchange during the last four decades. For this reason, it is possible to advance a question around the centrality of this medium: *how to produce art?* And discover how the answer to such question has guided the development of other aesthetic languages. Painting, then, appears as a field of relationships against which the ways of being, doing, and thinking art are organized. This first chapter allows us to comment on such dynamics from the contamination between conceptual art and painting (Alejandra Seeber or Eduardo Costa); from current affairs and the development of subjective and community attributes that have allowed action on a global stage (Guillermo Kuitca, David Lamelas or Julio Le Parc); from the academic distance from pictorial language (Marcelo Pombo, Juan Tessi, Alfredo Londaibere, Deborah Pruden or Valentina Liernur) or from the relation between materiality and physical action (Mariana Ferrari, Karina Peisajovich, Marina de Caro or Silvia Gurfein).

The *influence* can also be seen as the one that coerces the different structures for transmission of artistic experiences, which in the Argentine context have occupied a central stage for several decades. It is in these spaces, conceived as zones of exchange, learning, and exhibition, where the various ways of making art have been promoted. It is through the crossings between artists in spaces and initiatives – such as the Di Tella Institute, the gallery of the Centro Cultural Ricardo Rojas, the Kuitca scholarships, the Argentine collective Duplus, the groups known as artists' clinics, the gallery Belleza y Felicidad or the Artists' Program of the Torcuato Di Tella University – that many of the practices that run through this exhibition have been amplified.

Language and literature, just like other narrative disciplines, appear as other forms of *influence* that inhabit this first chapter, defining their coordinates of meaning in different ways. Letters and words, used as graphic materialities, but also as chains of signifiers, which compose, decompose, and recombine variable geometries, and explicitly reference literary works (Pablo Accinelli). Likewise, there are works that explore the book and its rhetorical organization (Fabio Kacero); objects that, once exhibited inside the room, ratify the alliance that

contemporary art has sealed with all the procedures of conceptual estrangement; and works that expand their weft of meanings towards adjacent narrative genres (Sebastián Gordín, Marcelo Alzetta, Joaquín Aras, Liliana Porter or Federico Manuel Peralta Ramos).

Unlearning can be understood as a constructive modality, and, in this sense, it is also a factor that influences the production of a series of artists. There is a path, a discipline, a technique, and therefore, a certain result. Some of the works gathered here express their disciplinary distance with absolute clarity and show ways of doing that are far from established patterns (Fernanda Laguna, Cecilia Szalkowicz, Jorge Gumier Maier, Jane Brodie, Florencia Bohtlingk, Deborah Pruden, Alberto Goldenstein, Eduardo Navarro or Diego Bianchi). This dandyism, assimilated as the engine of production, allows, in turn, to make one's own identity a coherent, definitive, and systematic project.

The reminiscences and the eminently urban elements make the city, rather than a theme, a constant that also exerts its *influence*. It is possible to discover fragments of the city in the poor functionality and precarity of architectural solutions (Diego Bianchi); in the sculptural paths that urban detritus produces (Jane Brodie); at the crossroads between architecture, corporality, leisure, and topography (Bruno Dubner) or in the resignification of domestic objects (Daniel Joglar) and urban communication devices (Claudia del Río). That which is urban emerges, thus, in its most functional and less luminous facet, and it is exposed without attributes, suspending all poetic action.

In the expansion of social bonds and exchanges that art promotes, we could discover the most unspecific form of influence and, at the same time, the most effective one. The affective relationships, the bonds, and their multiple forms act as a matrix. Thus, this high level of social exchange operates as a protective membrane against the solitude of artistic creation and, at the same time, allows art to act as a refuge. It is through the effervescence enabled by social exchanges that Argentine contemporary art challenges the known world.

Art and Pedagogy: Two Paths
Pablo Lafuente

Processes of education always entail change, individual and collective. How such change comes about depends on the values, methods and visions through which education operates, but continuity and construction may be as common as acts of questioning and reconfiguration. Perhaps these are two approaches, as well as traditions, that are part of every process of change through education; or maybe this assertion is the result of an insistence on a dialectical understanding of how the world, or some things in it, work.

Pedagogy conducted through and towards art can also be understood along those two paths. Artists learn their trade, often from other artists. Art may be used to teach – those who are not artists, and something other than art. And it may be used to teach at the school, but also in the museum, on the street, or literally in any place. Throughout all these modes and spaces, when it comes to teaching art, teaching with art, or teaching about art, the emphasis may be on constructing a common ground, sharing references, tools, ideas and methods that allow us to be part of a community and guarantee its persistence. Or we may choose to interpellate the received structures and ideas, to question the things we are supposed to be and do, in order to maintain the situation we are part of.

As if it were a fable, or a narrative of origins, these two paths may be exemplified by two creatures, both key to originary populations of the Americas: the snake and the opossum.

The snake-canoe, or *cobra-canoe* is, for the Desana, Tukano, Baniwa and other peoples of the Rio Negro, responsible for the origin of humanity. In her journey from the Baía de Guanabara, along the North Eastern coast of Brazil and later the Amazon River and the Rio Negro, those she carried became people, and founded the cities and villages that still populate the banks and shores. This narrative of beginning is repeated once and again in the accounts of the pajés and the elders, and only recently in written form. The continued existence of these peoples relies on the repetition of a narrative that is told over and over, shared by those who are part of the community and live in the same territory – which, more than a place, is a relation, a way of living. In order to maintain that way of living, the snake-canoe must return in the voices of those who lead the community, so that others may learn it and eventually share it. The persistence of the community relies on the re-enactment, the repeated telling and listening, the maintenance of the ancestral tools that help us inhabit a world that continues to change.

The opossum, with her many names (*zarigüeya*, *gambá*, *mucura*, *sarigué*, *saruê*, *timbus*, *zorro*, *tlacuache*, *raposa*, *huanchaca*, *comadreja*, *rabipelado*, *canchalucos*...) is present in nearly every biome of the Americas, but it's in the Mesoamerican and Andean regions where she appears in cosmological narratives. A living fossil, with an anatomic structure that hasn't changed for over 65 million years, the opossum is a creature of the night and also a marsupial – and, therefore, like the snake-canoe, her body functions as a recipient, a vessel. But her exceptional character resides elsewhere, in the way she reacts to danger. When her life is at risk, her vital signs immediately decrease, her muscles paralyse, her lips retract, and her body releases a smell of decomposition, which often allows her to escape the condition of prey. In order to avoid death, as a reflex, she pretends to be dead. And when she awakens, after a few minutes or some hours, she continues to be part of the world of the living, having had an experience of the dead and their world that she is not (yet) entitled to. Her defence strategy, her way of avoiding the end of what she is, takes the opossum to a world that is not for her, only to come back later and disrupt the separations dictated by the cosmological order. And she doesn't return empty-handed. She returns with the knowledges and experiences that she had the opportunity to access: in Mesoamerican narratives, like a Prometheus, she brings fire to humans, while in today's Ecuador she's considered a creature of gossip, who doesn't even need to open her mouth in order to activate her potential to destabilise. The mere possibility of her speech, her own presence, her existence, are disruptive in themselves.

If the snake constructs community through repetition of the ancestral, the opossum disrupts the order through her disregard for structures and legitimacies. Both their presences are symbolic, and their impulses are beyond divergent; depending on the way they are enacted, they may be contradictory. Perhaps because the opossum is ophiophagous: she is immune to the snake's poison and may, ultimately, feast on her.

As ways of understanding the process of pedagogy, it is tempting to embrace the opossum as the cultural mediator who, operating within the institution of art and education, reconfigures spaces, accesses, knowledges and possibilities. A foreign, or at least a subaltern figure, whose own body, function and behaviour imply the possibility of a reconfiguration that, ultimately, could undo the institution from its core. By redrawing lines of authority and legitimacy, she relativises the importance of the institutional space that she occupies, and exposes her privilege; she brings fragility, rather than consolidation.

And, as a snake-eater, her actions weaken communal processes. Artistic or cultural mediation – understood as a course of reconfiguration – acts against the maintenance of tradition that is fundamental to the persistence of indigenous peoples and their cultures, among other communities. The recurrent telling of the story of the snake-canoe doesn't increase the cultural capital of the community; it provides its grounds. The opossum digs holes underneath them.

The opossum's urge to fake death, strategic but involuntary, resembles a conception of artists as those who question every situation in which they find themselves trapped. It is as if they were forced to do so in order to guarantee the survival of their own self – as artists, as people. As if rejecting, undoing and questioning were the only ways of actually creating a space for themselves, free from determination. Art, then, as a tool for liberation. If that's the case, it's not about the setting (the art school, the school, the museum, or the exhibition) that defines the state of freedom, but a movement: the moment of emancipation, of self-determination, is brought about by an act of differentiation, of releasing oneself from received dynamics and demands, and moving towards others; carrying those dynamics elsewhere, into the world, as something that has been learnt even if precisely to unlearn it.

It's about the moment *after*, not necessarily *as a consequence of or in spite of*. Away from the scene, into a place where things are no longer visible or accessible to all. Here may reside a possible strategy to avoid a direct confrontation between the paths of the snake and the opossum, and therefore the risk of one being annihilated by the other. Both the snake and the opossum are furtive creatures, only visible when they make themselves seen, which may also mean being at risk. Like them, education processes in and through art may also happen elsewhere, away from the institution; fluxes happen outside the visibility granted by the institutional platform, and those moments needn't be incorporated within it. In their discretion, the snake and the opossum show us that any conflict or contradiction between them doesn't need to be resolved in public view, and that the search for synthesis and resolution is, perhaps, a red herring. That a defence of intransitive behaviour, of actions that don't aim for a result or respond to a specific function, is fundamental for a pedagogy that wants to explore its full potential. And so, the snake and the opossum may cohabit, not necessarily confronting each other, but looking in multiple directions each and every time.

This text is the result of experiences working with education in institutional settings, as a teacher in an art school; as the head of an education programme in a cultural centre; as the artistic director of an institution dedicated to art and culture; and of many other instances in which art and education come together. The interest and engagements continue, and these thoughts are, therefore, a work in progress.

MINISTÉRIO DO TURISMO, ITAÚ, GLOBANT, ACT,
E MAC NITERÓI APRESENTAM

UN LENTO VENIR VINIENDO
CAPÍTULO I
COLECCIÓN OXFENFORD
MAC NITERÓI

PATROCÍNIO | SPONSORSHIP
ITAÚ
GLOBANT

ORGANIZAÇÃO | ORGANIZATION
ACT,
FERNANDO TICOULAT
JOÃO PAULO SIQUEIRA LOPES
MARINA DIAS TEIXEIRA

CURADORIA | CURATORSHIP
MARIANO MAYER

ASSISTENTE CURATORIAL |
CURATORIAL ASSISTANT
RENATO MAURICIO FUMERO

COORDENAÇÃO EDITORIAL |
EDITORIAL COORDINATION
YASMIN ABDALLA

DESIGN EDITORIAL |
EDITORIAL DESIGN
CECILIA SZALKOWICZ
VANINA SCOLAVINO

ENSAIOS | ESSAYS
PABLO LAFUENTE
MARIANO MAYER

COLECCIÓN OXFENFORD
COORDENAÇÃO | COORDINATION
ERICA BOHM

PRODUÇÃO EXECUTIVA |
EXECUTIVE PRODUCTION
AUTOMÁTICA
LUIZA MELLO
MARIANA MELLO
MARISA S. MELLO
JULIA REBELLO
LUCAS ALBERTO

PRODUTORA | PRODUCER
SOFIA GRAVINA

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA |
PEDAGOGICAL COORDINATION
POMPEA TAVARES

SINALIZAÇÃO | SIGNAGE
FELIPE CHODIN
CÂMILA REGUEIRA

DESIGN MOBILIÁRIO EXPOSITIVO |
EXHIBITION FURNITURE DESIGN
MARIANA FERRARI
SEBASTIÃO GORDIN
MIGUEL MITLAG

EXPOGRAFIA |
EXHIBITION DESIGN
ESTÚDIO CHÃO
ADRIANO CARNEIRO DE MENDONÇA
ANTÔNIO PEDRO COUTINHO
JOÃO VICTOR ASSAD
LEONARDO RIBEIRO

ILUMINAÇÃO | LIGHTING
SAMUEL BETTS
BELIGHT

MONTAGEM | INSTALLATION
SUPERARTE

MUSEOLOGIA | MUSEOLOGY
DEBORA REINA

TRANSPORTE | TRANSPORT
IMMENSUM
DELMIRO MENDEZ E HIJO

SEGURADORA | INSURANCE
AFFINITE

EQUIPAMENTO AUDIOVISUAL |
AUDIOVISUAL EQUIPMENT
BOCA DO TROMBONE

CENOTÉCNICO | SCENOGRAPHY
B LARTE SOLUÇÕES TÉCNICAS
ELIZEU PAIVA DE MELO

TRATAMENTO DE IMAGEM |
IMAGE POSTPRODUCTION
JUAN BECCAR VARELA

TRADUÇÃO | TRANSLATION
GIANCARLO RANIERI

REVISÃO E COPIDESQUE |
PROOFREADING
SYLVIA MONASTERIOS

COMUNICAÇÃO | COMMUNICATIONS
A4 & HOLOFOTE

ASSESSORIA JURÍDICA |
LEGAL COUNSEL
OKSMAN ADVOCACIA

ADMINISTRATIVO FINANCEIRO |
FINANCIAL ADMINISTRATION
FISCALIZO

IMPRESSÃO | PRINTING
CINELÂNDIA

PARCERIA INSTITUCIONAL |
INSTITUTIONAL PARTNERSHIP
MAC NITERÓI
DIRETOR GERAL |
GENERAL DIRECTOR: VICTOR DE WOLF
DIRETORA DE DESENVOLVIMENTO CULTURAL |
CULTURAL DEVELOPMENT DIRECTOR: LUCIANA
MORENA
DIRETORA DE MUSEOLOGIA | MUSEOLOGY
DIRECTOR: ANGÉLICA PIMENTA
DIRETOR ADMINISTRATIVO | ADMINISTRATIVE
DIRECTOR: VALDIR ALMADA

APOIO INSTITUCIONAL | INSTITUTIONAL SUPPORT
INSTITUTO TOMIE OHTAKE
FUNDAÇÃO IBERÉ

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGMENTS
ALBERTO GOLDENSTEIN, ALEJANDRA SEEBER,
ALEJANDRO ROS Y PABLO SCHANTOM, ALFREDO
LONDAIBERE, ALVARO, ANA VOGELFANG, BRUNO
DUBNER, CECILIA SZALKOWICZ, CLAUDIA
DEL RIO, DANIEL JOGLAR, DAVID LAMELAS,
DEBORAH PRUDEN, DIEGO BIANCHI, EDUARDO
COSTA, EDUARDO NAVARRO, EMILIO KAILI,
FABIO KACERO, FEDERICO MANUEL PERALTA
RAMOS, FERNANDA LAGUNA, FERNANDO
SUCARI, FLORENCIA BOHTLINGK, FRANCES
REYNOLDS, GUIDO CONTRAFATTI, GUILLERMO
KUITCA, HELENA KIMIE GIMENES, IARA HEREDIA,
INÉS KATZENSTEIN, JANE BRODIE, JOAQUIN
ARAS, JORGE GUINIER MAIER, JUAN TESSI,
JULIO LE PARC, KARINA PEISAJOVICH, LILIANA
PORTER, LUIS GARAY, MARCELO ALZETTA,
MARCELO POMBO, MARIANA FERRARI, MARIA
ANTONIA FERRAZ, MARINA DE CARO, MARINA
SCARAMUZZA, MAXIME BOUQUILLON, MIGUEL
MITLAG, PABLO ACCINELLI, PABLO VERON,
PAULO MIYADA, ROSANA SCHOUJETT, SEBASTIÃO
GORDIN, SILVIA GURFEIN, VITORIA ARRUDA,
VALENTINA LIERNUR.

REALIZAÇÃO | REALIZATION
SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO
GOVERNO FEDERAL

IMAGEM DA CONTRACAPA / BACKCOVER IMAGE
© THIAGO CORTES - MAC NITERÓI

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO
NA PUBLICAÇÃO (CIP)

L574 Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação (CIP)
Un lento venir viniendo – Capítulo 1: Colección
Oxenford MAC Niterói / curadoria: Mariano Mayer
; edição de Marina Dias Teixeira, Yasmin Abdalla. –
São Paulo: Art Consulting Tool, 2022.
24 p. ; 32 x 46 cm.

Edição bilingue: português / inglês

ISBN 978-85-471-0682-9

1. Artes visuais. 2. Arte contemporânea. 3. América
latina –
Arte argentina. I. Mayer, Mariano. II. Teixeira, Marina
Dias. III. Abdalla, Yasmin. IV. Título.

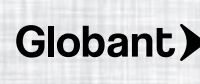
1022-04
CDD 709.82

Ficha catalográfica elaborada por Débora Soares
Vicente de Santana – Bibliotecária CRB-9/1914

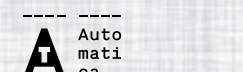
Índice para catálogo sistemático:
1. Artes visuais – Arte argentina 709.82


PATROCÍNIO | SPONSORSHIP


ORGANIZAÇÃO | ORGANIZATION

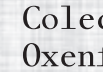






PRODUÇÃO EXECUTIVA | EXECUTIVE PRODUCTION


PARCERIA INSTITUCIONAL | INSTITUTIONAL PARTNERSHIP


APOIO INSTITUCIONAL | INSTITUTIONAL SUPPORT


APOIO | SUPPORT


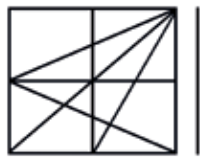
REALIZAÇÃO | REALIZATION


TEXTOS EN ESPAÑOL



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA | MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL



PABLO ACCINELLI, *DONDE QUIERA QUE ESTÉS*, 2010. TINTA SOBRE PAPEL E ELÁSTICOS / INK ON PAPER AND RUBBER BANDS. TAMANHOS VARIÁVEIS / VARIABLE DIMENSIONS. © Bruno Dubner

PABLO ACCINELLI, *LA GRAN SALINA, RICARDO ZELARAYÁN (TIPOGRAFÍA INTERNA)*, 2015. VIDEO / VIDEO. 18:39 MIN. © Pablo Accinelli



MARCELO ALZETTA, *TORNADO EN EL DESIERTO*, 2019. ACRILICA, PAPELÃO, PLÁSTICO E PLUMAS SOBRE TELA / ACRYLIC, CARDBOARD, PLASTIC AND FEATHERS ON CANVAS. 60 X 70 CM. © Marcelo Alzetta - Galeria Calvaresi

MARCELO ALZETTA, *DAME UNA MANO*, 2020. ACRILICA SOBRE TELA / ACRYLIC ON CANVAS. 50 X 60 CM. © Bruno Dubner

MARCELO ALZETTA, *PLANTA DE ALGODÓN*, 2020. ACRILICA SOBRE TELA / ACRYLIC ON CANVAS. 60 X 50 CM. © Catalina Romero

JOAQUÍN ARAS, *EL ÁRBOL*, 2013. VIDEO / VIDEO. 4 MIN.



DIEGO BIANCHI, *SIN TÍTULO*, 2011. MADEIRA, MASSA DE EPOXY E LÁPIS / WOOD, EPOXY PUTTY AND PENCIL. 40 X 47 X 45 CM. © Bruno Dubner

DIEGO BIANCHI, *SIN TÍTULO*, 2011. MADEIRA, MASSA DE EPOXY, VIDRO E OVO / WOOD, EPOXY PUTTY, GLASS, AND EGG. 40 X 47 X 45 CM. © Bruno Dubner

DIEGO BIANCHI, *DE LA SERIE / FROM THE SERIES COLECCIONISMO*, 2012. 27 CAIXAS COLAGENS / 27 COLLAGE BOXES. 30 X 27 CM CADA. © Bruno Dubner

DIEGO BIANCHI Y LUIS GARAY, *SELFIE BOY*, 2013. PERFORMANCE. PLATAFORMA DE MADEIRA, PAU DE SELFIE, I-PHONE 6, JEANS, CAMISETA DE ALGODÃO, MEL / WOODEN PALLET, SELFIE STICK, I-PHONE 6, JEANS, COTTON T-SHIRT, HONEY. © Marino Balbuena

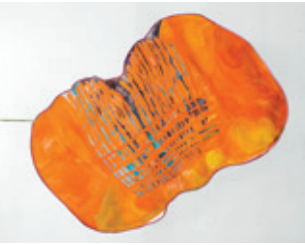


FLORENCIA BOHTLINGK, *FLORA MISIONERA*, 2016. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 240 X 670 CM. © Florencia Bohtlingk

FLORENCIA BOHTLINGK, *FLORA RIOPLATENSE*, 2016. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 240 X 670 CM. © Florencia Bohtlingk

JANE BRODIE, *SIN TÍTULO*, 2002-2018. PICHE / PITCH. 24 X 15 X 9 CM, 19 X 15 X 9 CM, 11 X 12 X 9 CM. © Jorge Miño

EDUARDO COSTA, *PINTURA HORIZONTAL NEGRA, ROJA Y BLANCA*, 2007-2008. TINTA ACRILICA SÓLIDA, ESTANTE DE MADERA / SOLID ACRYLIC PAINT, WOOD SHELF. 2 X 68 X 60 CM. © Bruno Dubner



MARINA DE CARO, *NAVES NUBES*, 2021. TINTA, GIZ PASTEL, ÓLEO SOBRE PAPEL COSTURADO A MÁQUINA, FITA VIES E ENCHIMENTO / INK, CHALK PASTEL, OIL ON MACHINER STITCHED PAPER, BIAS TAPE AND WADDING. 130 X 89 X 10 CM E / AND 213 X 145 X 10 CM. © Nacho Iasparrá - Galeria Ruth Benzacar

CLAUDIA DEL RÍO, *SIN TÍTULO*, 1999 A 2002. 410 PEÇAS DE GRANITO, SEDA E FIO / 410 PIECES OF GRANITE, SILK AND THREAD. TAMANHOS VARIÁVEIS / VARIABLE DIMENSIONS. © Bruno Dubner

BRUNO DUBNER, *SIN TÍTULO*, 2001. FOTOGRAFIA, GELATINA EM PRATA SOBRE PAPEL / PHOTOGRAPHY, SILVER GELATIN ON PAPER. 13 X 18 CM. © Bruno Dubner

BRUNO DUBNER, *SIN TÍTULO*, DA SERIE / FROM THE SERIES PORTFOLIO BUENOS AIRES, 2010-2015. FOTOGRAFIA A CORES, C-PRINT / COLOR PHOTOGRAPHY, C-PRINT. 20 X 25 CM. © Bruno Dubner

BRUNO DUBNER, *SIN TÍTULO*, DA SERIE / FROM THE SERIES PORTFOLIO BUENOS AIRES, 2010-2015. FOTOGRAFIA A CORES, C-PRINT / COLOR PHOTOGRAPHY, C-PRINT. 25 X 20 CM. © Bruno Dubner

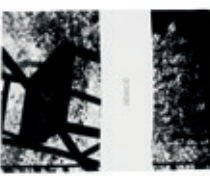


MARIANA FERRARI, *LAVANDEIRAS*, 2014. TÉCNICA MISTA SOBRE PAPEL / MIXED MEDIA ON PAPER. 240 X 290 CM. © Bruno Dubner

ALBERTO GOLDENSTEIN, *EN EL MOMA (CY TWOMBLY)*, 2011. IMPRESSÃO INKJET SOBRE PAPEL LUSTER / INKJET PRINT ON LUSTER PAPER. 78 X 110 CM. © Alberto Goldenstein

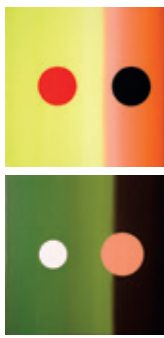
ALBERTO GOLDENSTEIN, *EN EL METROPOLITAN MUSEUM*, 2011. IMPRESSÃO INKJET SOBRE PAPEL LUSTER / INKJET PRINT ON LUSTER PAPER. 78 X 110 CM. © Alberto Goldenstein

ALBERTO GOLDENSTEIN, BRUNO DUBNER, CECILIA SZALKOWICZ, ABECCÉ 2015. IMPRESSÃO GICLÉE EM PAPEL, CAIXA / GICLÉE PRINT ON PAPER. 55 X 27 CM. © Bruno Dubner



SEBASTIÁN GORDÍN, *ENGLISH TEA*, 2011. MADEIRA EM LÁMINAS, POLIÉSTER E FIBRA DE VIDRO / VENEERED WOOD, POLYESTER AND FIBERGLASS. 31 X 27 CM. © Pablo Mehanna - Galeria Ruth Benzacar

SEBASTIÁN GORDÍN, *DOS AMIGOS Y UN TESORO*, 2011. MADEIRA EM LÁMINAS, POLIÉSTER, FIBRA DE VIDRO E TELA / VENEERED WOOD, POLYESTER AND FIBERGLASS. 26 X 25 CM Y 28 X 28 CM. © Pablo Mehanna - Galeria Ruth Benzacar



JORGE GUMIER MAIER, *SIN TÍTULO*, 1978. TEMPERA SOBRE PAPEL / GOUACHE ON PAPER. 24 X 18 CM. CADA / EACH. © Erica Bohm - Colección Oxenford

SILVIA GURFEIN, *PIERDO EL TIEMPO*, 2007. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 40 X 40 CM CADA / EACH. © Gustavo Lowry

DANIEL JOGLAR, *SIN TÍTULO*, 2021. MADEIRA E FITA VIVÉS / WOOD AND BIAS TAPE. 22 X 30 X 2 CM. © Nacho Iasparrá - Galeria Ruth Benzacar

DANIEL JOGLAR, *SIN TÍTULO*, 2021. MADEIRA E FITA VIVÉS / WOOD AND BIAS TAPE. 22 X 90 X 2 CM. © Nacho Iasparrá - Galeria Ruth Benzacar

FABIO KACERO, *ÍNDICE* 2014. LIVRO IMPRESSO / PRINTED BOOK. 30 X 40 CM. © Bruno Dubner



GUILLERMO KUITCA, *SIN TÍTULO*, 1984. ACRILICA E LOXON SOBRE TELA / ACRYLIC AND LOXON ON CANVAS. 30 X 24 CM. © Juan José Cambre

FERNANDA LAGUNA, *KUITCA*, 1994. ACRILICA SOBRE TELA / ACRYLIC ON CANVAS. 20 X 15 CM. © Bruno Dubner

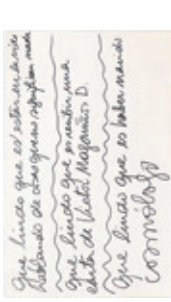
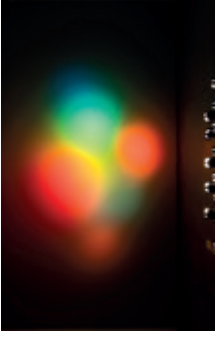
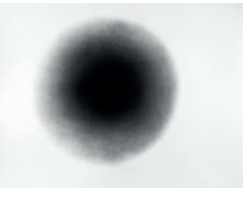
DAVID LAMELAS, *SITUACIÓN DE UN CÍRCULO AZUL*, 2018. FERRO E LÁPIS DE CERA AZUL / IRON AND BLUE CHAYON. 186 CM E / AND 178 CM. © Estudio Giménez-Duhau - Galeria Herlitzka + Faría



JULIO LE PARC, *SPHERE BLANCHE*, 2001/2016. PLEXIGLAS, CABOS DE AÇO, ALUMÍNIO E MADEIRA / PLEXIGLAS, STEEL CABLES, ALUMINIUM AND WOOD. 220 CM Ø. © Rafael García Sánchez - Galeria Nara Roessler

VALENTINA LIERNUR, *SIN TÍTULO*, 2012. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 267 X 146 CM. © Gustavo Lowry

ALFREDO LONDAIBERE, *SIN TÍTULO*, 2003. ÓLEO SOBRE MADEIRA COM LATERAIS DE ALPACA / OIL ON WOOD WITH ALPACA SIDES. 46 X 39 CM. © Bruno Dubner



EDUARDO NAVARRO, *MONUMENTO AL CENICERO*, 2005. PAPELÃO, FOLHA DE ALUMÍNIO, PVC, COLA DE VINIL, COLA DE BASTÃO, CARTOLINA / CARDBOARD, ALUMINIUM FOIL, PVC, VINYL GLUE AND GLUE STICK. 110 X 110 X 25 CM. CIGARRO / CIGARETTE 90 CM. © Eduardo Navarro

KARINA PEISAJOVICH, *SIN TÍTULO*, 2017. LÁPIS SOBRE PAPEL / PENCIL ON PAPER. 62,5 X 48,5 CM. © Bruno Dubner

KARINA PEISAJOVICH, *ESPUMA*, 2000/2011. PROJEÇÃO DE LUZ. DIMENSÕES VARIÁVEIS / LIGHT PROJECTION, VARIABLE DIMENSIONS. © Bruno Dubner

FEDERICO MANUEL PERALTA RAMOS, *SIN TÍTULO* DA SERIE / FROM THE SERIES "QUE LINDO...", 1978. 17 TINTAS SOBRE PAPEL / INKS ON PAPER. 35 X 42 CM CADA / EACH. © Galeria van Riel

MARCELO POMBO, *MICHAEL Y YO*, 1998. TÉCNICA MISTA / MIXED MEDIA. 40 X 30 CM. © Bruno Dubner

MARCELO POMBO, *SIN TÍTULO*, 1994. TÉCNICA MISTA / MIXED MEDIA. 27 X 9 X 9 CM. © Leo Galistrieri

MARCELO POMBO, *ARPECFEES ROSA*, 2000. ESMALTE SOBRE PAINEL / ENAMEL ON PAINEL. 40,5 X 71 CM. © Bruno Dubner

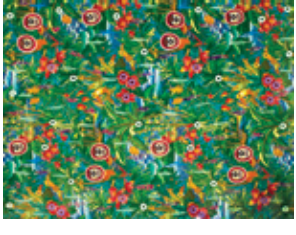
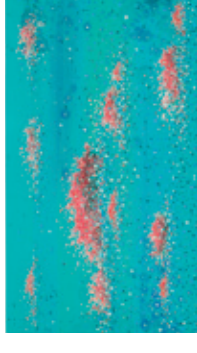
MARCELO POMBO, *POLINESIA*, 1998. PLÁSTICO, NYLON E BORDADO SOBRE TELA / PLASTIC, NYLON, AND EMBROIDERY ON CANVAS. 125 X 95 CM. © Rosario Villani

LILIANA PORTER, *CLOCK*, 2007. MADEIRA E DISPOSITIVO DE SOM / WOOD AND SOUND DEVICE. 17,8 X 14 X 9 CM. © Bruno Dubner

DEBORAH PRUDEN, *SIN TÍTULO*, 2021. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 54 X 70 CM. © Gustavo Lowry

DEBORAH PRUDEN, *BODEGÓN ACORDEONADO*, 2005. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 153 X 155 CM. © Gustavo Lowry

ALEJANDRO ROS & PABLO SCHANTON, *LOS HONGOS NACEN EN SILENCIO*, 2021. INSTALAÇÃO SONORA BASEADA EM POEMAS DE MAROSA DI GIORGIO / SOUND INSTALLATION BASED ON POEMS BY MAROSA DI GIORGIO, 8 ÁUDIOS / AUDIOS. VARIABLE DIMENSIONS. © Bonita Galeria



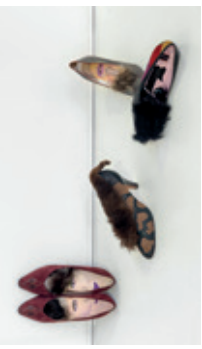
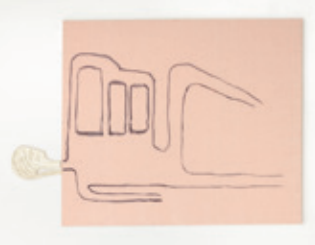
ROSANA SCHOLJETT, *COLLAGE #3* DA SERIE / FROM THE SERIES IMPRESSION, 2010. COLAGEM / COLLAGE. 17 X 17 CM. © Rosana Scholjett

ALEJANDRA SEEBER, *LAST DISCO YEARS*, 2012. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 75 X 88 CM. © Alejandra Seeber



ALEJANDRA SEEBER, *"CUIDADO CON LA PINTURA"*, A.K.A. LA (O MI) PERALTA RAMOS, 2010. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 194 X 253 X 4 CM. © Alejandra Seeber

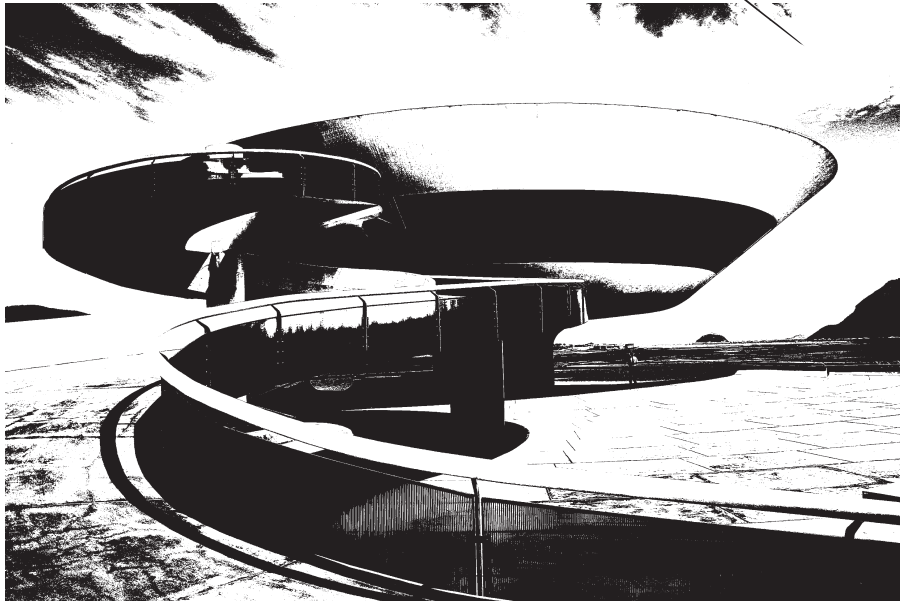
JUAN TESSI, *SIN TÍTULO*, 2020. ÓLEO SOBRE TELA / OIL ON CANVAS. 45,5 X 41,5 CM. © Ariel Authier - Galeria Nora Fisch



JUAN TESSI, *COREO*, 2015. CERÂMICA E MARCADOR INDELEVEL SOBRE TELA / CERAMICS AND INDELEVEL MARKER ON CANVAS. 250 X 710 CM. © Bruno Dubner

ANA VOGELFANG, *UNTO A LAND THAT I WILL SHOW THEE I, II, III, IV Y V*, 2018. ACRILICO E PELO SOBRE SAPATO, TAMANHOS VARIÁVEIS / ACRYLIC AND FUR ON SHOE. VARIABLE DIMENSIONS. © Bonita Galeria

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Colección
Oxenford

ISBN 978-85-471-0682-9



9 788547 106829

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Un lento venir viniendo
Capítulo I