

El presente como pulso vital en el arte.

Palabras en sala en ocasión de la muestra "Donde arde la marea" de Aníbal Cedrón.

Muse Nacional de Bellas Artes | 3 de junio de 2023 | Neuquén

Esquema de la exposición a cargo de María José Melendo y Julia Isidori cedida al museo como material de consulta para los guías. Rogamos que esta que es una versión de uso interno no circule en otros ámbitos.

Buenas tardes. Somos docentes investigadoras de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Río Negro que se cursa en Cipolletti. Aquí les compartimos el recorrido que fuimos armando a partir de la invitación del museo de plantear un espacio de conversación en torno a la muestra del artista Aníbal Cedrón "Cuando arde la marea". Aquí, abrimos **nuestra mesa de trabajo**, para compartirla hoy con ustedes. Aquí, no está prohibido tocar, por el contrario, **les invitamos a que metan mano**.

Estamos entre las imágenes producidas por Aníbal Cedrón, un artista nacido en la Patagonia, en el Puerto San Julián (provincia de Santa Cruz, en 1948) pero que vivió desde muy chico se mudó a Buenos Aires, ciudad en la que vivió hasta su muerte, en octubre de 2017.

Su formación académica se vio interrumpida por la persecución a la militancia, impidiéndole completar las carreras de Arquitectura y de Historia del Arte. Hay una foto que es histórica, (marcada en el catálogo decir que SURVERSION reúne la mayoría de las obras que hoy vemos) tristemente famosa, tomada el 29 de julio de 1966, durante el gobierno militar de Juan Carlos Onganía; la foto es un testimonio del momento en que el poder militar ingresó en distintas universidades y reprimió duramente a docentes y estudiantes entre los cuales estaba Cedrón, estudiante de la Universidad de Buenos Aires.

Les recomendamos que si les interesa el artista consulten su página web, que contiene reportajes en distintos soportes, material publicado, etc.

IMPRESO <https://www.anibalcedron.com.ar/>

De la consulta a la web obtuvimos información de su plural trayectoria:

1972 aparece en su página como el año de su primera exposición.

Escribió en Caras y Caretas, tuvo columna en una radio, fue ilustrador para el diario Clarín y para revistas como La Maga y Encrucijadas. Coordinó la edición de lujo (2005) del Quijote de la Mancha donde hay dibujos suyos pero también de Carlos Alonso, Guillermo Roux, Diana Doweck, Silvina Beguria entre otros.

Publicó tres libros de arte¹. Fue asesor de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. Gestionó el proyecto de Régimen Nacional de reconocimiento de los artistas visuales y Fondo Económico para la cobertura médica de los artistas visuales. **Fue uno de los fundadores de la UNAV (Unión Argentina de Artistas Visuales)**

Su formación en este campo se desarrolló entre la Asociación Estímulo de Bellas Artes y sus redes colaborativas con otros artistas, como por ejemplo Luis Felipe Noé, Ricardo Carpani, Guillermo Roux, León Ferrari, Daniel Santoro, y Diana Doweck.

Pensamos este encuentro con ustedes alrededor del **título "El presente como pulso vital en el arte. Palabras en sala en ocasión de la muestra 'Cuando arde la marea' de Aníbal Cedrón"**, porque, al ponernos en contacto con la obra de este artista junto a su biografía advertimos que es un claro ejemplo de un síntoma muy contemporáneo: **la conexión de los artistas con su presente inmediato.**

Decimos de los artistas y no sólo de las obras porque, como vamos a ver, las obras que están en la sala son parte de una trama vital que no se circunscribe sólo a los ámbitos institucionales; alcanza afectos, amistades, vida estudiantil, preocupaciones laborales y urgencias políticas.

En el caso de Aníbal Cedrón, son esas tramas, las del afuera del museo, las que traccionaron su producción: sus vivencias como militante desde los primeros estudios universitarios, la interrupción de esos estudios por expulsiones basadas en la propia militancia, su rol de gestor, organizando muestras colectivas y murales en torno a acontecimientos públicos urgentes, su labor de escritor en libros, diarios y revistas, y su energía puesta en favor de proyectos gremiales y asociativos para el reconocimiento de los artistas como trabajadores, por ejemplo. Esa forma de vincularse con el arte a partir del presente, de lo que pasa en la calle y está siempre en

¹ *Doce dibujantes en búsqueda de un texto* (1990), *El color* (1991), *Arte latinoamericano: Territorio de utopía* (1992).

movimiento, resulta una **insistencia** de muchas otras prácticas artísticas.

Por eso si bien decidimos encontrarnos frente a frente con estas imágenes, con sus superficies tan diversas, desde las paletas de color hasta los medios y las texturas, tenemos la intención de **establecer puentes entre estas y otras obras, algunas pertenecientes a la exposición permanente, y otras que no están en este museo.** Más allá de la búsqueda disciplinar o de las experimentaciones formales con la pintura, el dibujo o la gráfica, los nexos que pensamos a partir de Aníbal Cedrón tienen que ver con **reconocer el transcurrir del tiempo presente como un motor que impulsa la práctica artística.**

De hecho, **este es el tercer montaje de la exposición, que estuvo por primera vez en el Museo Emilio Caraffa en Córdoba en el año 2017 y en 2018 en el Centro Municipal de Arte de Avellaneda.** El propio Cedrón seleccionó las imágenes junto a Graciela Limardo, Luis Felipe Noé y Elena Nieves, meses antes de fallecer. Si bien el cuerpo de obras casi no varía, insistimos en que **acá en Neuquén, en este año particular, a 40 años de la vuelta de la democracia** y de elecciones presidenciales, acá junto al montaje museal de un proyecto que nació en la calle, como 30.000 disparos, y al lado de otras obras de la exposición permanente que van desde pinturas del S. XIX hasta una instalación contemporánea, la exposición de Cedrón activa otros sentidos, otras interpretaciones.

Por eso la tomamos como una oportunidad para pensar algunos alcances de esta conexión particular del arte con el presente, como un lazo vital. Y también plantea la relevancia que asume la situacionalidad de lo que es exhibido, cómo las obras continúan asumiendo sentidos, más allá de las intenciones con las que fueron pensadas, en un presente que era futuro y será pasado.

Proponemos estos **cuatro puntos:**

1) el vínculo arte y política como un pulso vital, es decir, como un hilo que atraviesa todas las facetas de la vida de los artistas;

2) las imágenes como testimonios de coyunturas específicas, a veces fugaces pero muy significativas para sus contextos;

3) las obras como dispositivos abiertos y complejos que guardan más información que la que se ve en su superficie,

4) **la permeabilidad del museo con el afuera**, es decir, la intención institucional de estar a tiempo, de implicarse con lo que pasa más allá de las paredes que resguardan un patrimonio.

1- El vínculo arte y política como un pulso vital

Consultando el material que está disponible y a las personas que trabajaron con el artista o que mantuvieron con él un vínculo personal aparecen con insistencia maneras de definirlo; en todos los casos acentúan a la vocación política. En esas descripciones aparecen palabras como **vehemencia - Comunidad - Obstinación - Polémico - Combativo**. Ese fue el primer indicio de que no podríamos separar su identidad militante de su identidad como artista.

Por eso es que planteamos la idea de la política como pulso vital, presente **en su producción** como artista así como su **militancia** en el terreno de lo artístico. En este plano, en el de lo institucional, podríamos hacer un racconto larguísimo de todas las instancias en que le puso el cuerpo a impulsar derechos para les artistas, para que se les reconociera como trabajadores: que estuviera regulado el trabajo, que accedieran a una obra social e incluso que tuvieran un organismo que los cobije en la vejez. Entre todas esas tareas, destacamos la importancia de dar voz a les artistas del interior, pensando que **estamos hablando hoy aquí desde este sur**.

Su preocupación por la Unión Nacional de Artistas Visuales, que se concretó en el 2014, reuniendo a artistas visuales y trabajadores del ámbito cultural, además de responder a una necesidad práctica gremial, tenía también un propósito crítico con respecto a la organización política de las estructuras administrativas que usualmente responden a un orden centralizado. Cedrón hizo hincapié en la necesidad de una mirada federal que incorporara a todas las provincias del país además de Buenos Aires, pero que las incorporara realmente: que garantizara una participación activa, cuestión que acentúa en una entrevista que le hacen en La Rioja con motivo de la primer asamblea de la UNAV: **(IMPRESO)**

"Acuñé un pensamiento rebelde ante la convencionalidad que se dice siempre: «el interior del país». **¿Qué es el interior del país?** Como si fuera que el país es una caja y que dentro va todo el conjunto de las provincias, el conjunto de los pueblos, el conjunto -en este caso- de los artistas visuales y la tapa de esa

caja es Capital Federal. Significa el silencio, la invisibilidad de los artistas que se reconocen como artistas visuales; no se conoce la riqueza, la variedad y la pluralidad del conjunto de los pueblos del país.”

Más allá de conexiones visuales, procedimentales o del oficio de pintor, vemos que su continuo trabajo como gestor y activista por el reconocimiento material de los trabajadores del arte puede vincularse a gestos similares de artistas contemporáneos de la zona. Por ejemplo, en su rol de fundador y participante de la Unión Nacional de Artistas Plásticos, vinculante con la **red de Artistas Visuales Autoconvocades de Argentina**² que se activó durante la Pandemia³ y que aboga por la concreción y constante actualización de las demandas laborales, como la de un tarifario para trabajadores de la cultura que permita regular y facturar el trabajo.

De vuelta a la cuestión del **federalismo**, cabe mencionar que la muestra que hoy vemos no varía mucho de la exposición **SURVERSIÓN** del 2013 que se inauguró en el Museo Eduardo Sívori de Buenos Aires, y que, desde su título plantea una posición política crítica con respecto a la distribución del mapa en centros y periferias. Cuando le preguntaron sobre el nombre, él optó por subrayar la necesidad de llevar a cabo una crítica al sistema del arte imperialista; de atender a nuestra condición de colonizados ante la vigencia del imperialismo y el rol del arte para contrarrestar el efecto de la globalización capitalista.

Lo que queremos destacar (**COMO UNA SEGUNDA VERTIENTE DE ESTE EJE**) es que esta forma de vivir, de habitar todos sus ámbitos políticamente guió también su manera de producir; entonces, no pueden mirarse sus obras sin contemplar este aspecto. De hecho, la vida de militancia (que, como decíamos, lo puso en peligro más de una vez) y todos los trabajos en que se desempeñó como gestor (inaugurando espacios de exhibición, muestras solidarias, producciones editoriales o pintadas de murales) le dio compañeras y compañeros del oficio que estaban igualmente atravesados por la política: Carlos Allonso, Ricardo Carpani, Carlos Gorriarena, Daniel Santoro, Guillermo Roux y Diana Dowek.

Todos ellos vivieron el oficio de artistas atravesado por cuestiones políticas, como es el caso de Carlos Alonso, por

² Esto para nosotras, no para compartir. Primer tarifario desde UNAV. Segundo (y actualizado) desde AVAA (desencuentros políticos y disciplinares: UNAV es más del oficio).

³ (Julieta Sacchi, Fabián Urban, Viviana Campeti en su trabajo para Artistas Visuales Autoconvocades de Argentina)

ejemplo, cuya hija Paloma fue secuestrada y desaparecida en la última dictadura militar por los personajes que están en gran número de sus pinturas.⁴

Nos cuenta su pareja, Silvia Fernández Avello que Cedrón decía **"No tengo premios. Tengo apremios" IMPRESO**, y eso nos indica que no podemos mirar las imágenes despegándonos de sus preocupaciones y urgencias, de su mirada del presente.

Se refiere a sí mismo como un artista irreductible a lo técnico en el catálogo de Surversión: **IMPRESO**.

"Es un libro de imágenes, producto de un oficio mudo como es el que se basa todo arte visual o plástico. Pero las imágenes visuales y por lo tanto **mudas**, no pueden ser -a decir de Vasili Kandinsky- un guante lleno de aire. **No pueden reducirse al código abstracto que sustenta nuestro lenguaje visual** fruto de siglos de pensamiento y trabajo humano y dejar vacía la forma sin significado". Lo político se antepone incluso a la exploración experimental, la que incluso le reconocen sus colegas.

Y no es sólo algo que argumenta él, sino que sostiene, como decíamos, cada persona que lo recuerda.

Ejemplo: IMPRESO Eduardo Stupía "El feroz empeño temático de Cedrón con su intensidad obsesiva para golpear sin desvíos, para reavivar toda conciencia aletargada lo coloca frente al riesgo de sofocar el ventarrón de su riquísimo dibujo con la crispada intencionalidad de sus contenidos. Sin embargo, Cedrón funda su arte justamente en ese conflicto y logra con un cuantioso caudal de recursos que sus piezas crezcan en libertad en base a la más neta vibración lineal, textural, gráfica, mientras el escarba en la especificidad del mensaje".

En las obras como *Humanidad en tránsito que son varias*, (**PUEDEN VERLAS ALLÍ EN ESTA SALA**) busca exponer una **mirada crítica de la vida en los tiempos modernos**, donde las personas se despersonalizan, van perdiendo la necesaria mirada contemplativa. En un programa de televisión en donde está hablando de esto, Cedrón destacó que le costaba ver estrellas en su barrio, que tenía que salir a una esquina particular para lograr ver la luna salir, y confesó desesperanzado: que no podrá verla cuando construyan una torre de edificios como las que se construyen en la actualidad. **ARTISTA URBANO**: Pensamos que las obras de Cedrón

⁴ Lo mismo ocurrió al hijo de León Ferrari, Ariel, secuestrado y desaparecido en febrero de 1977.

que abordan el **no lugar**, la despersonalización, como humanidad en tránsito, tienen una actualidad que habla de su actitud política, atenta y crítica hacia cada aspecto del presente.

2- las imágenes como testimonios de coyunturas específicas

Una **coyuntura** es "una combinación de factores y circunstancias que caracterizan una situación en un momento determinado." Entonces, decir "**coyuntura específica**" implica reafirmar lo singular de un momento, aquello que nos sitúa en un tiempo y un espacio preciso, en determinado acontecimiento histórico. Si bien el arte históricamente se planteó atento a su contexto, y en variadas oportunidades tomó el rol de testimoniar acontecimientos específicos, en la extensa historia del arte occidental esto fue más bien la excepción, **porque la norma era pintar**, esculpir o grabar imágenes que abordaran **temas generales**, relevantes para un público muy amplio y en cierto modo **a-temporales**. En esta tradición, las "coyunturas específicas" eran eludidas en favor de relatos con pretensión de universalidad que perduren en la historia sin necesidad de mayores referencias, como la mitología, la religión, acontecimientos históricos de gran repercusión y, en todo caso, costumbres de pueblos enteros, no limitadas a episodios precisos.

Más próximos a nuestro tiempo, se volvió una vocación de los artistas **la implicación con escenas cada vez más próximas** a su cotidianidad, lo que devino en obras con rasgos de especificidad casi periciales, cargadas de información que las asocia a momentos determinados y precisos, a *coyunturas específicas*.

En esta exposición, por ejemplo, algunas obras de Aníbal Cedrón hacen ese hincapié en determinadas circunstancias, y de hecho las fechas de los títulos lo subrayan: **Bombardeo a Plaza de Mayo(1955)** (2006), **Porto argentino atrapado en la crisis del 2001** (2001-2013), **El vuelo de las cacerolas (19 y 20 de diciembre de 2001)** -de la serie la Nación inconclusa- (2002). Fíjense que la fecha que sigue a cada frase de cada título, también es parte del título de cada obra, es decir que no corresponde al momento en que Cedrón pintó cada imagen, sino a la coyuntura que cada una recupera: la crisis del 2001 y los días precisos en que la gente salió a la calle a manifestarse con cacerolas.

Esas son las más evidentes, pero también hay otras que pueden entenderse como *coyunturales*, por ejemplo **Gorila amarillo.** **Homenaje a Jorge de la Vega** (2016), en la que Cedrón refiere al partido macrista en ese entonces recientemente electo presidencial desde la palabra "gorila" y el color con la que reinterpreta que corresponde al amarillo del PRO. **IMAGEN de Jorge De la Vega, (Serie Bestiario 1963-1966).**

Otra obra que igualmente reacciona a un acontecimiento del presente es **Bombardeo a Bagdad**, pintada en 2003, es decir exactamente el mismo año en que Estados Unidos bombardea esa ciudad en el marco de la guerra de Irak. O la imagen que hace alusión a los fondos buitres (**El imperio sobre nuestras cabezas**, 2011)

Como decíamos antes, estas inclinaciones de Cedrón a testimoniar hechos de su presente nos permiten atender a un rasgo habitual del arte contemporáneo: la implicación con el presente inmediato, una forma de producir casi inmediatamente al acontecer de los hechos. En el legado de Cedrón hay numerosos ejemplos, incluso producciones que exceden el campo de las imágenes, como el libro **La memoria extraviada, que publicó en 1985**, es decir, en un contexto de democracia restituida que ahora se enfrentaba a las demandas de justicia por los crímenes cometidos en dictadura.

Hasta ahora hemos señalado **ese alcance del término "coyuntura"**, en lo que respecta a los **motivos de representación de las imágenes**. Pero también puede pensarse como un rasgo de vitalidad de las obras, que, además de referir a hechos precisos e inmediatos de los artistas, desencadenan otros, también precisos, también enmarcados en tiempo y espacio, pero inmediatos a su público, eso que decíamos que tiene que ver con la posibilidad latente de ciertas obras que sea por la recontextualización de su exposición en otro tiempo o por las interpretaciones que los destinatarios puedan tramar, habilita nuevos presentes en su lectura.

- Un caso ejemplar para recapitular la noción de "coyuntura" y pensar su ampliación en este sentido puede ser el **Guernica**, la pintura que Pablo Picasso pintó en París, entre los meses de mayo y junio de 1937, en repudio al bombardeo de la ciudad vasca de Guernica, el 26 de abril de ese mismo año, en plena Guerra Civil española. Meses antes, el gobierno republicano español le había encargado una obra de gran formato para representar al país en la Feria Internacional de París que se llevaría a cabo en Noviembre. Siendo un gobierno republicano amenazado por la derecha interna y

nazi, el proyecto apuntó a señalar la violencia que estaba sufriendo España. Durante los primeros meses, hizo numerosos bocetos, que no tienen que ver con la imagen que conocemos. Pero en Abril salió publicada en el diario que él leía desde Francia la noticia del bombardeo a Guernica, lo que terminó de encauzar el proyecto en torno a ese acontecimiento. Naturalmente, la ambigüedad de la imagen la convirtió en un emblema de la pintura de denuncia, inclusive más allá del alcance español, pero el punto de partida fue un hecho específico, situado en tiempo y espacio, e inmediato al presente de Picasso, a esa coyuntura.

Ahora bien, la noción de "coyuntura" aplica para otras derivas de la obra, a raíz de diferentes momentos posteriores.

Por ejemplo: **en 1985 se cuelga en la ONU una reproducción en tapiz** de la pintura, cuya ejecución en un taller de París fue supervisada por el mismo Picasso y era propiedad de la familia Rockefeller. Allí estuvo colgado silenciosamente en el hall de la institución, casi veinte años, viendo pasar a políticxs y diplomáticxs a debatir sobre cuestiones institucionales. **Hasta que en 2003 fue tapado con una tela azul**, para filmar un comunicado oficial: el secretario de Estado estadounidense Colin Powell anunciaba que Irak ocultaba armas de destrucción masiva ante lo cual (sostenía) se hacía necesaria una acción militar (estaba anunciando el bombardeo a Bagdad, el mismo al que reaccionaría Cedrón meses después). Naturalmente, la pintura de Picasso resultaba relevante para más de un contexto. El caso tuvo gran repercusión y tanto el país atacante como la institución que albergaba la obra quedaron expuestos. Pero eso no fue todo.

A inicios de 2021, durante el trabajo remoto de los trabajadores de la ONU por la pandemia de COVID, el tapiz desapareció del recinto y generó demandas de los mismos empleados. Después de unos días de la polémica, la familia Rockefeller, anunció que lo habían sacado para limpiarlo y que sería devuelto, pero que, igualmente, en un futuro próximo donaría la obra al National Trust For Historic Preservation, para que sea expuesta en otros lugares de Estados Unidos y el mundo. Evidentemente, es una obra que causa incomodidad fuera del museo, y más allá del acontecimiento específico de recuperó en un primer momento.

También, puede causar incomodidad en el museo como lo señalaron activistas e investigadores en **julio de 2022 en el Reina Sofía**, en el marco de la guerra en Ucrania, solicitando que el cuadro no

esté en un país que integre la OTAN⁵ (España lo integra desde 1982).

La guerra de Irak fue una coyuntura de alcance global, que suscitó reacciones desde el arte en todo el mundo, de la misma manera que a mediados de los '60 lo hizo la guerra en Vietnam.⁶

- Otra obra de arte que resulta paradigmática en torno a su carácter coyuntural es **Civilización Occidental y Cristiana**, de León Ferrari. En 1965 León Ferrari es invitado por Romero Brest a participar en el Premio del Instituto Torcuato Di Tella. Para ese entonces, el artista está profundamente conmovido por lo que está sucediendo en la **guerra de Vietnam**. Trabajó a partir de una fotografía de tortura publicada en La Prensa y realizó cuatro obras en relación a la coyuntura. Una de ellas es **Civilización occidental y cristiana**, un avión militar de Estados Unidos (fabricado **por su amigo carpintero Rogelio Pintos**) y un Cristo de santería. Inaugurada la exposición, Romero Brest le pide que retire esta obra porque resultaba ofensiva para trabajadores de la institución. Ferrari duda si denunciar la censura retirando todo y finalmente accede y deja las otras tres obras.⁷

Después de este suceso, las críticas periodísticas fueron múltiples, y, ante ellas, Ferrari publicó "La respuesta del artista" en la revista *Propósitos* donde manifiesta: "Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte; no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte y lo llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa".

En 1972 se vuelve a mostrar en el teatro Larrañaga de Buenos Aires, y después, durante la dictadura y exilio de Ferrari, queda bajo llave en un depósito de la familia.

En el 2004, se organiza una muestra retrospectiva del artista en el Centro Cultural Recoleta, y se aviva la polémica. (RECUPERAR QUE DESPUES DEL ATENTADO DE 2001 EN LAS TORRES GEMELAS ESTADOS UNIDOS IMPLEMENTÓ LA INTERVENCIÓN MILITAR JUSTICIA INFINITA EN EL GOLFO PERSICO) Un gran número de empleadas de la sala se niegan a asistir al montaje, y la sala recibe un bombardeo de pedidos de

⁵ La Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN)

⁶ Homenaje a Vietnam en 1966.

⁷ Cristo murió, *La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, LinnPhung, Mc Cay, AnTanh, An Minh, AnHoa y DucHoa y 15 votos en la OEA.*

suspender la exposición en defensa de la Iglesia Católica. Ferrari acude a sus conocidos y amistades, quienes desde diversos lugares del continente escriben a la entonces directora del Centro Cultural Recoleta (Nora Hoschbaum) en apoyo al artista. Aníbal Cedrón es uno de ellos: **IMPRESO EN CARPETA**

Estimada directora del Centro Cultural Recoleta, Nora Hochbaum. De mi mayor consideración: Cuente Ud., desde mi humilde situación de artista y ciudadano, con mi decidido apoyo a la decisión de cobijar la muestra retrospectiva de León Ferrari -uno de los más grandes artistas nacionales- en el Centro Cultural Recoleta. Su decisión política de mantener la muestra es de un coraje dignificante a la democracia y al laicismo que deben respaldar la autonomía de todo Estado nacional. Cabe recordar que la muestra fue programada hace más de un año y anunciada por los medios masivos de comunicación al comienzo del mismo, sin que motivara al momento ningún reparo. También el inmediato antecedente de la muestra "Infiernos e idolatrías" que León Ferrari realizó en el año 2000 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), con sede en esta ciudad. En aquella ocasión la muestra debió ser levantada por un atentado de las mal llamadas "manos anónimas", culminación de una protesta convocada a las puertas del ICI y encabezada por una monja, que las cámaras de la televisión local individualizaron armada de palos agrediendo a una movilización de militantes de los derechos humanos. Por eso la "protesta" a la que llama el párroco Rómulo Puggari, de la Iglesia del Pilar, queda bajo la sospecha de promover un clima de intolerancia y violencia injustificables desde el espíritu cristiano y católico que dice representar y del que se unge como fiel custodio, además de sentirse custodio de nuestro dinero, aportado como ciudadanos. Frente a sus expresiones, causadas según él por "el dolor que le produce la exhibición", reafirmo los derechos de libertad de pensamiento y expresión, que garantizan nuestra Constitución Nacional y la Constitución de nuestra ciudad, y que fueron alcanzados desde el mayor de los sufrimientos y de los dolores vividos por nuestro sacrificado pueblo, bajo las dictaduras militares. Sin más saluda atte., Aníbal Cedrón. (Giunta, 2008:49-50).

Mencionar libro *El caso Ferrari* (Andrea Giunta, 2008), con 250 páginas que recuperan el periplo de la muestra.

IMPRESO. "Durante los cuarenta días en que la retrospectiva de León Ferrari estuvo abierta al público, convocó a 70.000

espectadores; generó inmensas colas para ingresar en la sala; fue recorrida por abogados y jueces; provocó la destrucción de obras y manifestaciones multitudinarias en su apoyo; dio lugar a casi 1.000 artículos de prensa; recibió mensajes de apoyo y de repudio; originó una solicitada en su defensa con 2.800 firmas; hizo necesario extender el horario de exhibición hasta pasada la medianoche; ocupó en varias oportunidades las primeras planas de los diarios; fue clausurada por la justicia y nuevamente abierta por ésta.”

Para dar cuenta de la **simultaneidad de este rasgo coyuntural del arte** en diversos lugares del mundo desde mediados del siglo pasado, hay otra obra que es también ejemplar: la instalación de **IMPRESO Luis Camnitzer Masacre de Puerto Montt, montada en el Museo de Bellas Artes de Chile en 1969**. Ante la invitación para exponer allí, Camnitzer montó una instalación que recuperaba una reciente matanza que había tenido lugar en marzo en un área rural de Puerto Montt. “El evento fue que había un grupo de campesinos que había ocupado unas tierras que estaban abandonadas por los patrones, habían hecho chozas y vivían de lo que cosechaban en las tierras, y, supongo que algún propietario se quejó con la policía, porque vino la policía y negoció con los habitantes para que demolieran las chozas y las reconstruyeran de una forma más concentrada, como un pueblito (eran chozas de lata y de cartón). La gente lo hizo, y cuando terminaron, volvieron, hicieron un círculo alrededor de eso, y ametrallaron a la gente.” (Camnitzer, 2019).

En ese entonces, Luis Camnitzer vivía en Estados Unidos, pero la obra que propuso para el Museo en Santiago estaba pensada para esa ciudad y ese mes. *Masacre de Puerto Montt* fue pensada en base a la noticia que un periodista amigo residente en Chile le contara al artista, y su montaje en la sala, que reconstruyó, con líneas en el suelo y leyendas breves en las paredes, las trayectorias de los disparos y el lugar nodal del hecho, fue confeccionado gracias a información que Ángel Parra brindara a Camnitzer sobre detalles de la locación de las armas. Esa obra fue coyuntural porque tenía sentido allí, en el mismo territorio en que el hecho había tenido lugar.

Esta idea de las imágenes como testimonio de coyunturas específicas nos permitiría rastrear un mapa global de las últimas cinco o seis décadas. De hecho, hasta podríamos leer una especie de crónica -de los sesentas, de los setentas, de los noventas, del dos mil- a partir de obras que recogen el clima exacto del momento. **Esta cualidad es inherente al arte contemporáneo.** Pero

no una crónica ordenada, que da una suerte de foto homogénea y fácil de leer de cada década, porque justamente la especificidad de los acontecimientos históricos que el arte recupera, algunos más conocidos, pero muchísimo más locales, muestra en simultáneo la cantidad de escenas, de territorios, y de relatos humanos del presente global.

Otra experiencia que remite a ese mismo hilo que une a las obras de Cedrón con otras obras en las que se antepone la urgencia por la reacción ante determinadas "coyunturas específicas" es la de la artista colombiana Eulalia de Valdenebro **IMPRESO "Heterogéneas criminales" (2013)**

En nuestro lugar, acá, Neuquén, por ejemplo, las coyunturas han sido otras que las mencionadas hasta aquí, y les artistas también han reaccionado rápida e indubitadamente. El fracking y Vaca Muerta o las chacras, la lucha docente, el asesinato de Carlos Fuentealba, En esta línea podría enmarcarse un gran número de producciones neuquinas. Rosas/Sánchez/Urban que menciona el discurso de Bullrich en Choele Choel. **IMPRESO Estudios sobre paisaje (2017)**.

Como queda a la vista, **reunir estas obras en un mismo grupo sería imposible si nos concentramos en sus rasgos visuales, en sus estilos, o incluso en los medios que utilizan (algunas son pinturas, otras son intervenciones, otras, dibujos, otras, acciones)**. Y, como decíamos recién, también parece extraño ponerlas en la misma bolsa porque sus temáticas son diversas. **Pero sí tienen en común una actitud, un espíritu urgente**, una forma de estar atentas a su presente y dar cuenta de lo que pasa casi al mismo tiempo en que está pasando. Esa es la característica que queríamos resaltar. **Como ha sido señalado en los textos que integran el catálogo de la muestra SURVERSION (muestra en la que se exhiben la mayoría de las obras que hoy vemos)** las obras parecen abordar lo que para el artista es lo urgente y lo impostergable.

IMPRESO:

"Sus dibujos no son obras calladas que sólo respetan una estética"

"No tiene miedo de mostrarnos la hipocresía de esta sociedad, sin tapujos ni segundas miradas, y sin posibilidad de dar vuelta la cara, algo así como Goya."

Luis Jaramillo sobre Aníbal Cedrón, Catálogo SURVERSIÓN , 2013

3- la imagen abierta (abrir el tiempo/conectar con obras exhibidas en el museo)

Este eje que llamamos la imagen como algo abierto nos permite pensar **dos alcances**. Por un lado, la **decisión de Cedrón de volver porosas ciertas imágenes de su autoría que re trabaja tiempo después interviniéndolas**, en lo que **Graciela Limardo, curadora de esta exposición** llama posproducción:

IMPRESO "Es un gesto recurrente en Aníbal el de reciclar sus propias obras, como una posproducción que se nutre de sus propias imágenes, además de otras, instaladas en el imaginario y que le sirven para simbolizar lo que se propone. Las reutiliza sin pudor de sostener una idea de originalidad o de obra única. Las vuelve a intervenir, las amplía y transfiere a nuevos soportes."

(Intercambios escritos en el mes de mayo de 2023 con Graciela Limardo)

También destacamos en su forma de trabajo las referencias intertextuales que parten precisamente de la dimensión abierta de una imagen para dar lugar a citas y apropiaciones⁸, como vemos en esta sala con la mención de Van Gogh, Rembrandt, Monet, o de Jorge De La Vega, obra, de la que y hablamos) **Rembrandt y el pájaro (2017)**, **Retrato de Van Gogh unido a mis huellas digitales (2010)**.

Por otro lado, recuperamos la posibilidad de que estas obras reunidas en la exposición entren en diálogo, se abran a su presente, a su contexto específico, es decir que se articulen con las otras obras con las que comparten el espacio **hoy aquí en el Museo de Bellas Artes de Neuquén**.

Entre estas asociaciones hay motivos visuales que podemos identificar como signos, o repeticiones en la historia del arte. **Dos de ellos tienen que ver con la forma de representar las figuras (individuales y colectivas): las víctimas y la multitud en lucha**. En el primer caso (**las víctimas**), vemos que obras como **El fusilado** se inscriben en una tradición pictórica que dispone al personaje principal inclinado, o encorvado, para señalar su padecimiento. En los casos en que hay una aproximación a la figura, y esta no está cuerpo entero (como en **El ausente**). **En obras de artistas contemporáneos a Cedrón, también se abordan episodios de violencia o incluso tortura y esta forma de representar está presente**. Es el caso de protagonistas de las pinturas de **Carlos Alonso**, por ejemplo (**Manos anónimas, IMPRESO**).

⁸ Su pareja señala la mención a la **paloma de Magritte** en la obra **El vuelo de las cacerolas** De la serie **la Nación inconclusa**

También pasa con otras imágenes de Cedrón que fueron seleccionadas para esta muestra pero que por diversas razones no están (como República en cruz. 1999. De la serie La Nación inconclusa **CATÁLOGO**).

Pero en el caso de la representación de cuerpos colectivos, es decir de **multitudes**, estas representaciones cobran la fuerza de la masa, como podemos ver en Donde ardía la marea, El vuelo de las cacerolas o La mar estaba serena, serena estaba la mar. Esta forma de pintar al pueblo ya la hemos visto; responde a códigos culturales empleados en muchas otras pinturas que pretenden señalar la fuerza de lo colectivo. En este mismo museo, por ejemplo, en La vuelta del malón, de Ángel della Valle, una pintura del siglo XIX que está en la colección permanente, los indígenas están representados así, casi como un mismo cuerpo en movimiento. Pero también hay otras imágenes en las que está presente el mismo recurso, sobre todo muy empleado en imágenes de contemporáneos de Cedrón, como **Diana Dowek** Lo que vendrá. Políptico (1972) (IMPRESA), una pintora cuya obra también se exhibió acá, en esta sala en años anteriores y que retrató manifestaciones en la calle en plena dictadura de Onganía y presagiando futuros políticos.

También podríamos mencionar la obra de Tomás Espina y Pablo García, Haití⁹ (2016) de carácter político, sintomático. Trabajaron interviniendo unas bolas de arcilla que encargaron a un taller de macetas de Córdoba, y a las que les modelaron rostros expresivos, como los que hacían en su trabajo previo para los carnavales en donde fabricaban muñecos. Esa expresividad se acentuó con la quema de las cabezas en un horno de leña, que dejaba las marcas del fuego. Al verlas en cantidad en medio del proceso, Espina y García advierten que en cierto modo guardaban algo negado por "la civilización", vestigios originarios que son negados 'por lo docto, por la cultura. Y que el nombre del país, Haití, lo encierra: porque todavía nos resuena lejano, y por el juego de las partes de la palabra (que se parecen a "ay, de tí").

Si la representación de la multitud es un motivo recurrente, entonces **en cada aparición permite pensar lo específico de esa masa**, de ese colectivo, **a la vez que la vitalidad de la lucha colectiva**, que muta en sus manifestaciones con el paso del tiempo. Es decir: en el caso de las pinturas de Cedrón la multitud es en un caso la que se manifestó en el **Cordobazo, en**

⁹ Hicieron 1600. Mostraron 400 en el Museo Caraffa, la primera vez. En el Museo hay menos en exhibición.

otro la de la crisis del 2001. Y justo en frente a esas imágenes, cientos de fotos en loop que buscan dar cuenta de una multitud que se manifiesta cada 24 de marzo en reclamo de memoria, verdad y justicia como se registra en la instalación 30.000 disparos.

En algunas obras, estos códigos visuales hacen que la obra entre en **relación con otras obras. Y aquí una última razón de por qué pensamos en la noción de "obra abierta"**. No sólo se trata de relaciones visuales, más o menos identificables, sino de la habitual apertura del arte hacia otros discursos que no están a la vista, que lo enriquecen y de nuevo, de los contextos específicos a los que remiten y con los que pueden entrar en conversación. (ASÍ, DICTADURA Y VIOLENCIA, DICTADURA, EXILIO, DICTADURA Y CANTIDADES -VICTIMAS)

Esto pasa en casos como Haití, 30.000 disparos y en las imágenes de Cedrón, Dowek, Alonso. También la escultura Berimabau (1979) de León Ferrari que está en el hall de acceso en este museo, una obra atravesada por el contexto, en este caso el artista se exilió en Brasil durante la dictadura y comenzó a experimentar con estos materiales la posibilidad de construir un instrumento musical típico de Brasil, el Berimbau, que suena con el toque de las manos (o del viento, en el caso propuesto por Ferrari, pensado para estar afuera).

Otros símbolos presentes en imágenes de Cedrón -y que también traen más información que aquella que se ve (toro, también puede ser mencionado) son **las aves**, que, según sean pequeñas y herbívoras, o de rapiña, evocan distintos personajes históricos (SEÑALAR LAS OBRAS).

IMPRESO "En *República y cruz y Argentino contra la pared* Cedrón recurre a estrategias compartidas por otros artistas durante los años más violentos de la Argentina. Acudir a la iconografía religiosa fue un recurso empleado en la historia del arte que, a través de la distancia histórica permitía reflexionar sobre situaciones contemporáneas una suerte de **martiriología contemporánea** con una línea de desarrollo desde Aquiles Badi, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Ernesto Deira, Juan Carlos Distéfano y Norberto Gómez, entre otros. El empleo de la **metáfora de animales** también es otro elemento iconográfico que sirve para retratar las particularidades que adquiere la violencia en las sociedades actuales y es especialmente utilizado por el arte latinoamericano para referirse a las etapas de fuerte intolerancia social siendo común recurrir a las figuras de

animales para hablar de manera sesgada sobre la violencia entre los hombres." Silvia Marrube en el catálogo para SURVERSIÓN.

4- la permeabilidad del museo con el afuera

Queríamos terminar este recorrido por nuestra mirada en torno a la exposición para dar lugar a APORTES, REFLEXIONES, COMENTARIOS. Pero antes, una última referencia a este eje que llamamos "la permeabilidad del museo con el afuera", en el que recuperamos de nuevo la decisión de Cedrón de entramar su militancia política de múltiples maneras en su acontecer vital. Así, la obra que refiere a Monet **Retrato de un rechazado**, Claude Monet 1991-2011 plantea la posibilidad de interpretar la potencia que puede tener una irrupción desde el interior de las propias instituciones del arte para desde allí ofrecer una lectura de lo social, de lo político.

"El salón es mi campo de batalla" decía Monet, afirmación que podría corresponder para nosotras también a Cedrón.

Por otra parte y a partir de lo que planteamos en el eje anterior que tenía que ver con la convivencia de las obras que están en la sala, creemos que la instalación audiovisual **30.000 disparos** que está aquí dialoga con la intención de Cedrón de recurrir a la diversidad de estrategias, materiales, formatos, localizaciones, para la crítica política. Para quien no conoce la intervención, se trató de una intervención en el espacio público que surgió en marzo de 2016 en el marco de los 40 años del comienzo de la última dictadura en nuestro país (DESCRIBIR) y que acá asumió otra forma pero igual intención política de escenificar la vastedad de la cifra trágica, de sellar la impunidad del terrorismo de Estado, la acción callejera entra al museo, se sumerge en otras estrategias y entra en diálogo con lo que tiene al frente. Y se encuentra con la exposición Cuando arde la marea de Cedrón que recurre a otra materialidad pero con la misma ansiedad por tramar nuevos presentes con lo que la rodea.

Tal vez entendiendo esta potencia la exposición haya cambiado el título (antes se llamaba "Donde ardía la marea"). El cambio en título de la muestra actual **Donde arde la marea** se inspira en el texto que María Seoane escribió (EN LA SALA HAY UN FRAGMENTO) y en el trocar pasado por presente se evidencia la atención puesta en lo indeterminado, en construcción, de lo porvenir de estas obras que latén.

IMPRESO Graciela Limardo: "La mirada y la imagen de Cedrón son las de un activista en contra de las gramáticas totalizadoras" "su obra entonces, entendida como ejercicio y no como producto se inscribe en una épica de la resistencia y de la disidencia" El título de la muestra. Nombre de la muestra (gerundio que habla siempre del movimiento) las palpitaciones de una época. y del porvenir de los encuentros, asociaciones que puedan generarse".

Muchas gracias por venir.