



A G O S T O 2 0 1 8

Autoridades Gobierno de la Provincia de Córdoba

Juan Schiaretti

Gobernador de la Provincia de Córdoba

Nora Esther Bedano

Presidenta Agencia Córdoba Cultura

Marcos Hernán Bovo

Jorge Álvarez

Nora Cingolani

Vocales Agencia Córdoba Cultura

Jorge Torres

Director Museo Emilio Caraffa

Del 9 de agosto al 30 de septiembre de 2018

Salas

1

André Nacli · “Interior Anterior” · Bienal de Curitiba

2 3

Jacques Bedel · “Rapsodias”

4

Deodoro Roca. Un reformista en el Museo (1916-1919) (Cierra el 2/12)

5 6 7

Irene Kopelman · “Puntos cardinales”

8 9

Romina Ressia · “How would have been?” · Festival de la Luz

La Bienal de Curitiba, dedicada a la difusión de la producción contemporánea –que incluye artes visuales, audiovisuales, performáticas y literarias- de artistas brasileños y del resto del mundo, se realiza desde el año 1993. Comenzó a producir eventos itinerantes en 1997, por diferentes Estados de Brasil y otros países de Latinoamérica, con el fin de expandir y solidificar vínculos locales, como de promover la difusión y el acceso a la cultura. En conmemoración de los 25 años de su primera edición, se ha organizado una muestra principal, y otras actividades que involucran espacios culturales públicos y privados de distintos países del mundo. En este marco, realiza el importante envío de la muestra *Interior Anterior*, de André Nacli (Curitiba, 1983). Algunas de estas obras se exhibieron en *Tempo Matéria*, en Palacete dos Leões, como parte de la edición 2017 de la Bienal. Se incluyen, también, trabajos inéditos.

Interior Anterior es una representativa selección de toda su obra, caracterizada por vincular de manera potente pero delicada, el orden natural de existencia con el orden cultural: el que la humanidad busca establecer en el mundo. Con aguzado ojo estético y una poética enfocada en la liminalidad, sus imágenes aparecen como umbrales, espacios posibles donde acontece el dominio del hombre sobre la naturaleza, o a la inversa, que evidencian su fracaso. Nacli coloca su mirada en un espacio-tiempo indeterminado e inacabado, eludiendo una dualidad simplista.

En estas imágenes, el paso del tiempo, plausible en las marcas geológicas, podría compararse a la labor artesanal de un escultor sobre la materia, que, en una escala infinitamente menor, procura dejar huella de su permanencia. Como señaló Eder Chiodeto, a propósito de la muestra *Tempo Matéria*, “las lentes del artista pasan a percibir, en esta serie fotográfica, el embate silencioso entre materias que se auto esculpen con el correr del tiempo”.

Son imágenes sutiles, contemplativas y que invitan a la meditación. Nacli pareciera recordarnos que la existencia nos excede, que el cosmos es inabarcable para nuestra condición humana, pero que de todos modos, podemos constatarla en nosotros, como un microcosmos que replica, cual fractal, sus leyes universales.

El crítico de arte y distinguido promotor cultural paraguayo Ticio Escobar (Asunción, 1947), acompaña la muestra con un exquisito texto curatorial, donde pone especial énfasis en lo que denomina un “litigio entre la cultura y la naturaleza”, señalando la producción de imágenes como una de las formas características de la cultura para elaborar dicha pugna.

LA TREGUA

La fotografía de André Nacli se desarrolla a partir del litigio entre la cultura y la naturaleza; una tensión no planteada en términos de dialéctica conciliadora, sino en clave de diferencia. El ser humano se desmarca del medioambiente y se opone a él mediante diversos enfrentamientos que tienen resultados contingentes y desiguales: alianza o destrucción, capitulación, revancha, creación de terceros espacios o pura marcación de límites. La cultura cuenta con expedientes distintos para elaborar su vieja pugna con la naturaleza; la producción de imágenes es uno de esos expedientes; la construcción arquitectónica es otro.

El encuentro con la naturaleza asume el doble sentido de coincidencia y conflicto. La obra de Nacli maneja ambos. Por un lado registra paisajes que se levantan, imponentes, ante la mirada, preservando su distancia y conservando su plenitud. Por otro, se refiere a la invasión llevada a cabo por la cultura que hace retroceder la línea del horizonte de una naturaleza cuyos bosques, aguas y tierras se repliegan. Pero hay un tercer momento que menciona cierto desagravio del ecosistema, que avanza, amenazante, para recuperar sus derechos avasallados e imponer la fuerza de sus ciclos vitales. En esos casos, los árboles y las piedras, el infinito horizontal del agua quieta o la potencia de las olas que regresan a la tierra recuerdan el talante de un medioambiente que se afirma ante la diminuta figura humana e irrumpe en sus lugares o en las ruinas de sus construcciones.

Por un lado, la omnipotencia de la cultura humana que sojuzga la naturaleza y le obliga a someterse a sus objetivos. Por otro, la insignificancia y la vulnerabilidad del sujeto ante la desmesura



S/t (Serie Tiempo Matéria)
2017 - Impresión con pigmento mineral sobre papel canson mate 200 gr
110 x 78 cm

de un planeta que es, primordialmente fuerza viva, naturaleza. Acá nos encontramos cerca del concepto kantiano de “sublime”, basado justamente en el caso de fenómenos naturales desmedidos, inabarcables por ninguna forma, indomables en su impulso vital; inatajables en su energía generadora o destructiva.

Por eso la fotografía de Nacli no permanece en la pura descripción de paisajes potentes; sus imágenes sugieren el antagonismo antiguo entre la creación y el deterioro; entre la potencia de la materia y la finitud que marca el tiempo. La naturaleza es sometida al designio humano pero, en parte, se rebela contra él: indómita, reconquistando sus espacios, resistiendo a la cultura tecno-instrumental, menguando sus esplendores y sus frutos.

Pero este esquema no sigue el destino forzoso de la tragedia: la propia mirada humana es capaz, si no de revertir, sí por lo menos de reducir la adversidad del vínculo entre el hombre y su entorno. La fotografía recorta, fragmenta, se aleja para presentar todo lo que cabe en la mirada, se acerca para analizar el detalle, el vestigio o la huella de la selva o del mar en retirada. La fotografía de Nacli no sólo presenta los espacios inmensos de una selva intacta, sino los indicios de una escena amenazada por la extinción de especies, por la devastación del hábitat, por la contaminación y el saqueo de los recursos ambientales.

Hay otra salida ante el fatalismo del edén perdido: la construcción de espacios mediadores, la arquitectura que inventa obras abiertas al paisaje, las ciudades que conviven con sus pinos con los que litigan el terreno con cierta gentileza: con toda la que puede ofrecer una civilización insaciable.

Ticio Escobar
Julio de 2018



S/t (Serie Tiempo Matéria)
2017 - Impresión con pigmento mineral sobre papel canson mate 200 gr
66,66 x 100 cm



S/t (Serie Tiempo Matéria)
2017 - Impresión con pigmento mineral sobre papel canson mate 200 gr
66,66 x 100 cm



S/t (Serie Tiempo Matéria)
2016 - Impresión con pigmento mineral sobre papel canson mate 200 gr
33,33 x 50 cm (tríptico)



S/t (Serie Tiempo Matéria)
2017 - Impresión con pigmento mineral sobre papel canson mate 200 gr
33,33 x 50 cm (tríptico)



S/t (Serie Tiempo Matéria)
2017 - Impresión con pigmento mineral sobre papel canson mate 200 gr
66,66 x 100 cm





S/t (Serie Tiempo Matéria)
2016 - Impresión con pigmento mineral sobre papel canson mate 200 gr
40 x 60 cm c/u (políptico)

André Nacli

Nace en Curitiba, en 1986. Estudia arquitectura y fotografía en la Pontificia Universidad Católica de Paraná, en Curitiba, y se gradúa como especialista en Administración, en el Centro de Estudio Universitarios FAE de la misma ciudad, en 2007. Sus intereses artísticos, se proyectan en imágenes que vinculan naturaleza y arquitectura. El tiempo, el silencio, las fuerzas de la naturaleza y la obra de la humanidad sobre la misma, son temas recurrentes en su producción. Las exploraciones por su ciudad natal, como los viajes que realiza por el mundo, resultan en series fotográficas diversas, que revelan una poética de signo característico, a pesar de los variados escenarios. Su obra ha sido expuesta individualmente en las siguientes ocasiones: *Tempo-matéria*, en BRDE Espaço Cultural Palacete de los Leones; *Simbiose Sim*, en SIM Galeria, (Curitiba, 2017); y *Pós-Poste*, en el Museo de Fotografía (Curitiba, 2016), todas con curaduría de Eder Chiodeto. También participa de las muestras colectivas organizadas por SP- Arte, y SP- Foto de San Pablo, en sus ediciones 2016 y 2017.

Actualmente vive y trabaja en Curitiba



S/t (Serie Tempo Matéria)
2017 - Impresión con pigmento mineral sobre papel canson mate 200 gr
100 x 72 cm



Las sinfonías visuales de Bedel

El sugerente título de esta muestra de Jacques Bedel (Buenos Aires, 1947), es la punta del hilo para interpretar, no sólo las obras que la componen, sino también la lógica creativa que sostiene desde sus inicios, a mediados de la década del sesenta.

Si una rapsodia es, como se sabe, la unión libre de fragmentos diversos en una composición literaria o musical, las rapsodias de Bedel son compuestas por secciones visuales de algo trascendental. Las enigmáticas piezas parecieran ser el borde de un abismo de sentido, cuyo significado profundo se esconde en acabados de materialidad fría e impersonal. Sin embargo, resulta inevitable vincular obras como *Rapsodia del mar* o *Rapsodia del aire* al espíritu romántico de siglo XIX, enamorado de las emociones que suscita lo imponderable de la naturaleza: esa extraña afición del ser humano por aquello que percibe con los sentidos y que le recuerda su insignificancia, o mejor, su eterna participación en el cosmos, como un minúsculo eslabón del mismo.

Vista en retrospectiva la producción de Bedel participa de una cosmogonía en curso, donde sus mecanismos lógicos hacen las veces de andamio, guiando un proceso creativo que materializa en pinturas, fotografías, esculturas y objetos. Sus conocimientos como arquitecto, así como la experimentación con elementos diversos y no tradicionales, le valieron desde el comienzo de su carrera artística, importantes reconocimientos. Los materiales que utiliza (tanto en su obra escultórica, como en sus instalaciones fotográficas), que proyectan, reflejan, absorben o polarizan la luz, según el ángulo de observación, funcionan como metáfora de su interés en la religiosidad, las filosofías orientales y la física cuántica, como respuestas posibles a la interrogación acerca de la existencia de Dios y del Mal. De manera cifrada y con una estética de a momentos ascética, estas *Rapsodias* versan sobre preguntas sin solución unívoca, porque se relacionan con lo infinito. ¿Cómo representar esa realidad inalcanzable, esa cualidad intangible de todo lo existente? Bedel ensaya respuestas con poética científicista y espiritualidad laica, poniendo en suspenso las explicaciones totalizadoras que la humanidad ha ido encontrando sobre lo inconmensurable. Y pareciera alertarnos: hay un mundo inabarcable más allá de nuestra mirada; existe tanto en el universo de continua expansión, como en la porción más ínfima de materia, exhortándonos a mirar hacia adentro. Este artista se ubica en el filo que separa la creencia religiosa de la explicación científica del mundo, en una posición que privilegia la experiencia estética sublime como respuesta a las preguntas más fundamentales de la humanidad.

La obra de Jacques Bedel es extraordinaria. La cantidad de objetos que ha lanzado al mundo no tiene límites. Desea enviar proyectiles entubados al cosmos, construye una casa en Entre Ríos, recoge toneladas de bolsas de basura para pegar un océano, publica libros de piedra y le habla a Dios.

Le gustan las matemáticas y aprecia la física. A la filosofía apenas la nombra porque le teme un poco. Tampoco le hace falta encararla por la cantidad de nombres que sus críticos le agregan a su obra. Ni Heráclito se salva. El arte precolombino, el despotismo asiático, México, Egipto, la Vía Láctea, Punta del Este o la Recoleta, Bedel debe ser sobrino de Darwin, o el ideal de Goethe.

¿Qué sucede cuando la curiosidad no tiene límites? Nada malo, se supone que uno se mantiene joven, al menos de la cabeza. Este hombre es joven, con la salvedad de que además es optimista.

Los jóvenes no son optimistas, no creen en tres cuartas partes de lo que les dicen.

Bedel es un dotado. Tiene un don. Charly García y Mozart tienen oído absoluto, Bedel también tiene algo absoluto. ¿Será la mano? ¿O la mano con la mirada?

Es difícil que un Bedel nos haga llorar. Este hombre se contiene, lo que más le importa es pensar, y piensa con formas visuales. Por supuesto que es un intelectual, un polizón científico en el Parnaso.

¿Y si fuera un genio? ¿Por qué no? Tiene la desmesura del arquetipo, y tenemos la suerte de que se dedica a algo inútil, me refiero al arte. Sus cohetes no llegan a la luna ni al enemigo de enfrente.

Lamento anunciar que sus obras no quieren decir nada. No “significan”, son. ¿Qué? Cosas. Claro, no cualquier cosa, sino esa Cosa que detiene una milésima de segundo el tiempo. No puedo dejar de citar a Schopenhauer, el encrispado de Frankfurt que aliviaba su dispepsia con un poco de budismo: el arte detiene el tiempo y nos da una idea fugaz del... ¡Nirvana!, o sea, del goce de lo incomprensible.

No diría que hay en Bedel un homenaje a lo sublime según Kant, Burke o Schiller, ni que pertenece a las vanguardias que desnudan el artificio, ni que es parte de nada salvo del CAyC.

Repito, Bedel hace cosas y, agrego, sombras. Buena inspiración ésa de las sombras, las que poblaban la caverna de Platón. Es lo único que nosotros los esclavos del genoma percibimos. Las cosas están detrás, invisibles en sí. Y la gran Cosa está a la salida, los traductores del griego la llamaron Bien y provocaron la gran confusión que se llama Occidente.

Heinrich Von Kleist, luego de leer “Crítica de la razón pura” de Kant, comenzó a programar su suicidio, pero antes creó el teatro de marionetas. ¡Qué raro! El juego y la muerte. Quizás de eso le habla Bedel a Dios.

Tomás Abraham



Rapsodia del mar negro - R1221a-dR18 - 2018 - Polietileno - 4 piezas de 200 x 200 cm c/u



El borde de Dios - R1219a-dR18 - 2018 - Polietileno y poliéster - 4 piezas de 200 x 200 cm c/u





Rapsodia del mar - R1202a-dF17 - 2017 - Impresión digital sobre plástico laminado - 4 piezas de 120 x 240 cm c/u



Rapsodia del aire - R1204a-gF17 - 2016 - Impresión digital sobre plástico laminado - 8 piezas de 120 x 120 cm c/u



Rapsodia del cielo 1 - R1207a-dP17 - 2017 - Pintura y sílice sobre PVC - 4 piezas de 300 x 200 cm c/u



Rapsodia del cielo 3 - R1209abP17 - 2017 - Pintura y sílice sobre PVC - 2 piezas de 300 x 300 cm c/u

Jacques Bedel

Nace en Buenos Aires en 1947. En 1965 comienza sus estudios en Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires; al mismo tiempo inicia su producción plástica de modo autodidacta. En 1972, se gradúa como arquitecto. Desde el principio se muestra proclive a determinadas temáticas. Éstas, apoyadas por sus investigaciones técnicas, se desarrollan y evolucionan a lo largo del tiempo a través de numerosos trabajos que se nuclean en conjuntos característicos de su producción. Desde 1972, integra el Grupo CAYC fundado por Jorge Glusberg, junto a artistas como Víctor Grippo, Clorindo Testa, Luis F. Benedit y Alfredo Portillos, entre otros.

Ha obtenido más de 45 premios y distinciones nacionales e internacionales. Destacan el *Gran Premio* otorgado por la Fundación Aerolíneas Argentinas, durante el *III Certamen Iberoamericano de Pintura* (Buenos Aires, 2004); el *Gran Premio Latinoamericano*, en ocasión de la *VII Bienal de Arquitectura de Buenos Aires* (Buenos Aires, 1998); el *Premio Fullbright* (1982), mediante el cual realiza investigaciones en el National Astronomy and Ionosphere Center, en Cornell University (Ithaca) y luego en NASA (Washington D.C.); el *Primer Premio de la Crítica de Arte. La joven generación*, otorgado por un jurado internacional (Buenos Aires, Argentina, 1978); el *Gran Premio de Honor* en el Premio *Itamaraty* obtenido junto al Grupo CAYC, en la *XIV Bienal Internacional de Arte de San Pablo* (San Pablo, 1977).

Ha participado en 14 Bienales Internacionales de Arte y en más de 450 exposiciones en la Argentina y el extranjero. Entre las colectivas destacan: *Testa+Bedel+Benedit. 30 años del Centro Cultural Recoleta*, en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2010); *Bedel-Benedit-Bony-Bruzzone*, presentada durante la *XLVIII Bienal de Venecia*, en las Corderie dell'Arsenale (Venecia, 1999); *Latin American Artists of the Twentieth Century*, en el Museo de Arte Moderno (Nueva York, 1993).

Entre sus exposiciones individuales más relevantes cabe mencionar: *Aproximaciones* en el Museo Nacional de Bellas Artes, (Buenos Aires, 2008); *Ficciones* en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2005); *The memory of mankind* en Simon Watson Gallery (Nueva York, 1991); *El sexto sello*, en la Galería Ruth Benzacar (Buenos Aires, 1986); *Luz, color, reflejo y movimiento* en el Instituto Torcuato di Tella (Buenos Aires, 1969).



Atlas - R1206 L17

2017 - Carbón electrolítico y aluminio sobre madera con polietileno laminado
103 x 130 cm cerrado - 4000 x 7000 cm abierto

Entre las numerosas referencias bibliográficas a su obra, destacan las publicaciones monográficas *Jacques Bedel Aproximaciones*, con textos de Ana María Battistozzi y otros (Buenos Aires: Antoine Raymond Editor, 2008) y *Jacques Bedel Ficciones*, con textos de Corinne Sacca Abadi y otros (Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2008).

En los últimos años, su trabajo se centra en la fotografía. Participa asiduamente en ferias nacionales e internacionales. Sus obras se encuentran en colecciones privadas y museos de Argentina y el extranjero. Actualmente, vive y trabaja en Buenos Aires.



YRIGOYEN 111
HOTEL

Deodoro Roca. Un reformista en el Museo (1916-1919)

“Los museos son, antes que todo, focos de investigación científica y centros de alta cultura. Y el nuestro apenas sirve para distraer al público ‘municipal y errante’ del día festivo. Y no servirá nunca para otra cosa, mientras no le demos el carácter y los límites que debe tener”

(Deodoro Roca, Proyecto de Reorganización del Museo Provincial de Córdoba, 1917)

Aunque usualmente se reconozca a Deodoro Roca como líder del movimiento reformista, mucho menos frecuente es que se asocie su nombre a la historia de este museo. Sin embargo, entre 1916 y 1919, ocupó su dirección, coincidiendo parte de su desempeño con el desarrollo del conflicto estudiantil. Designado para reemplazar a Jacobo Wolff en 1916, Roca propuso durante su gestión nuevos lineamientos para la organización del viejo Museo Provincial que seguía apegado al esquema politécnico dado en sus inicios en 1887. Esta disposición al cambio era la que alimentaba también en ese momento sus acciones en el espacio universitario, ámbito que demandaba a su vez una inminente y necesaria transformación que llevaría al estallido de la Reforma en 1918. En un escenario político y social complejo el apartamiento de Roca de la dirección del museo no fue ajeno a las tensiones posteriores al conflicto universitario. La designación de su sucesor, Monseñor Pablo Cabrera, a principios de 1919, se produjo justamente en ese marco, y así como el retiro de Roca fue objetado desde algunos sectores, otros, ligados al clero principalmente, lo recibieron de forma positiva. Esta exposición se plantea así un doble propósito: por un lado, indagar en un momento particular de la historia del Museo Caraffa en el que la presencia de una figura clave de la reforma como Deodoro Roca resulta por demás significativa y permite pensarlo como un espacio vivo, atravesado por las convulsiones de la época. Por otro, intenta explorar un aspecto poco conocido del célebre líder reformista, cuya complejidad se muestra siempre inagotable.

El museo como proyecto

En 1916 Deodoro Roca tiene apenas veintiséis años y acaba de obtener el título de doctor en derecho en la universidad más antigua del país, la que en breve será escenario de uno de los eventos más trascendentales del período. Ese mismo año, ascenso del radicalismo mediante, es designado director del Museo Provincial a través de un decreto que lleva la firma del flamante gobernador Eufrazio Loza. Roca –dirá después- acepta el cargo para “servir en él a intereses que reclama el progreso cultural del país”.

Hombre de acción, a poco de ser nombrado toma las primeras medidas. Solicita la designación de quien será su colaborador más estrecho en el museo -Alfredo Castellanos- y presenta también una iniciativa para resguardar el patrimonio arqueológico provincial que considera se encuentra en riesgo. Para entonces ya está trabajando en un proyecto de reorganización del museo, convencido de que “la condición en la que se halla no le permite prestar ninguno de los servicios a que está destinado”.¹ Antes de finalizar el año, organiza el traslado de la colección de arte desde el inmueble alquilado en calle Colón al edificio del Parque Sarmiento, diseñado por el arquitecto húngaro Juan Kronfuss y recientemente finalizado.²

En mayo de 1917 eleva al Ministro de Gobierno, Agustín Garzón Agulla, el “Proyecto de Reorganización del Museo Provincial de Córdoba”, en el que expone claramente la necesidad de avanzar hacia un nuevo modelo museístico que transforme el carácter politécnico con que había sido creado. Para Roca la idea de un museo politécnico es ya estéril; si “para ocultar su pobreza inicial” había sido necesario imprimirle ese carácter, treinta años después la misma noción resulta anacrónica en el plano de las ideas, e impracticable en el de las realizaciones. El reconocimiento de ese estado de cosas dicta la urgente necesidad de definir el perfil y los límites del museo para que complete así

su función. Para ello propone transformarlo en dos instituciones independientes, “un Museo Colonial adjunto al cual –mientras tanto- permanecerá el Museo de Bellas Artes, y un Museo de Historia Natural”. Aun cuando por el momento, el Museo de Bellas Artes es pensado en asociación al Colonial, Roca los proyecta en edificios separados: la colección de arte permanecería en el edificio diseñado por Kronfuss y el Museo Colonial ocuparía la casa del Virrey Sobremonte, mientras que las entonces dispersas colecciones que darían vida al Museo de Historia Natural serían reunidas en el Pabellón de las Industrias. En resumen, dos instituciones autónomas e independientes, avanzando hacia la especialización de sus colecciones y localizadas en tres edificios.

Es probable que las existencias reales de esas colecciones no fueran aun significativas, sin embargo, en la concepción de Roca, más importante que el punto de partida es el plan trazado, lo proyectado, ya que de ahí deriva la “coherencia progresiva del trabajo”.

Un aspecto original del proyecto consiste en orientar la sección histórica hacia el pasado colonial. Esta idea contempla la “situación excepcional” de Córdoba en relación a ese pasado y los desarrollos en el campo de los estudios históricos. Su aspiración es crear, paralelamente al museo, la Casa de Estudios Coloniales: al primero le reserva la evocación “estética” y a la segunda la reconstrucción “científica”.

A partir de la sección de bellas artes (cuyo núcleo son las Salas



Deodoro Roca
(Archivo Museo Provincial del Bellas Artes E. Caraffa)

¹“Museo Provincial. Iniciativa para su enriquecimiento”, *La Voz del Interior*, 18/08/1916.

² El resto de las colecciones queda alojado en el Pabellón de las Industrias, ubicado en un terreno próximo al museo, en el Parque Sarmiento.

de Pintura inauguradas en 1914), proyecta el “Museo de Bellas Artes”, primero ligado al Colonial, luego avanzando hasta convertirse en un “Museo de Arte Moderno”:

“No podemos pensar en presentar series completas de autores ni de escuelas clásicas (adviértase que hago referencia al tiempo). Todo está ya en los Museos de Europa. Lo poco que aún restaba se halla en Estados Unidos. Fuera de ellos excepcionalmente, habrá algún cuadro de valía. Lo único que legítimamente podremos hacer será —como digo— un Museo de Arte Moderno. Córdoba es ya un centro de estímulo para el arte pictórico.”

A poco de haber ocupado la dirección Roca ha decidido el traslado hacia la Academia Provincial de Bellas Artes de un grupo de copias adquiridas por la provincia (realizadas por Emilio Carrarra durante su viaje europeo), convencido de que un museo no se forma por este camino ya que, “toda obra de arte debe ser expresión auténtica”³. Esto rompe con el criterio previsto en el programa de adquisiciones elaborado en 1912, de vocación universalista, que privilegiaba el efecto ilustrativo de la obras de la colección por encima de su conexión con el escenario contemporáneo.

Vale recordar que las artes plásticas fueron para Deodoro una materia de especial interés, a la que estuvo ligado de diferentes maneras a lo largo de su vida, inclusive como pintor. Así es posible entender también su empeño en dar continuidad al Salón de Bellas Artes de Córdoba (que se había concretado por primera y única vez en 1916) y que considera como una oportunidad para dar vitalidad a la escena artística local.

Por otro lado, y como parte del mismo proyecto, Roca imagina para las colecciones de Historia Natural (y en esto es clave la figura de Alfredo Castellanos) un museo especializado que abarque varias materias: Antropología, Paleontología, Arqueología, entre otras ramas científicas. Para darle vida se propone varias vías de acción que suponen un trabajo colaborativo entre diversos especialistas e instituciones.

Más allá de las singularidades de cada caso, la gran apuesta



Acto estudiantil, Córdoba, 1918 (Relevamiento documental en el marco del Proyecto “Hacia el centenario de la Reforma Universitaria de 1918”, UNC, 2018)

de Roca, lo que está en juego en todas por igual, es la idea del museo como una institución científica moderna. Esta implica en primer lugar una *misión*: “servir a las necesidades de la investigación científica, organizando metódicamente sus colecciones y acrecentándolas por medio de expediciones, adquisiciones, donativos, etc.”; una definición de su *objeto*: la historia colonial, el arte moderno, la historia natural; y, una *función social*: la producción de conocimiento científico, su difusión a través de publicaciones, conferencias y exposiciones, con una conciencia muy clara de la importancia de ampliar y diversificar sus públicos.

En este punto es necesario considerar que la gestión de Roca en el museo se entrelaza de manera inescindible con los procesos de transformación política, social y cultural que tienen lugar en ese breve período y de los cuales es, a la vez, actor fundamental. Ciudadano activo de la vida pública cordobesa, orador distinguido, también reconocido por su pluma; su accionar se despliega en múltiples terrenos: pronuncia discursos y conferencias; promueve iniciativas de política universitaria; integra comitivas para recibir a destacados visitantes; participa de banquetes de agasajo y camaradería con intelectuales, artistas y otras figuras públicas. Su pensamiento está inmerso en un clima de ideas que amalgama elementos como el americanismo y juvenilismo, deudores de José E. Rodó, con otros de la llamada “nueva sensibilidad” asociados a José Ortega y Gasset; ideas todas que contribuyen a redefinir el horizonte político y cultural en esos años. Puede verse así que el museo no agota las energías de Roca y cuando el movimiento estudiantil estalle, su participación en el

³ Nota elevada por D. Roca al Ministro de Gobierno e Instrucción Pública el 25/08/1916.



DEODORO ROCA

Un reformista en el museo
(1916 - 1919)

Antes de convertirse en ministro de Cultura, Deodoro Roca fue un reformista en el museo. En 1916, cuando asumió la dirección del Museo de Historia Natural, Roca impulsó una serie de reformas que transformaron el museo en un espacio moderno y funcional. Su gestión se caracterizó por la organización del museo en un formato "Museum House", un concepto que consistía en organizar el museo en un espacio residencial. En su gestión se introdujeron cambios que se reflejaron en la forma, los espacios, los servicios y la gestión del museo. Roca impulsó la participación de la comunidad en el museo y promovió la investigación científica. Su gestión se caracterizó por la organización del museo en un formato "Museum House", un concepto que consistía en organizar el museo en un espacio residencial. En su gestión se introdujeron cambios que se reflejaron en la forma, los espacios, los servicios y la gestión del museo. Roca impulsó la participación de la comunidad en el museo y promovió la investigación científica.

Crédito:
Instituto de Historia Natural

Deodoro Roca
y la reforma



El Museo de Historia Natural de Buenos Aires, fundado en 1888, fue el primer museo de historia natural en América Latina. Desde su creación, ha sido un espacio de investigación y difusión científica. En 1916, Deodoro Roca asumió la dirección del museo y impulsó una serie de reformas que transformaron el museo en un espacio moderno y funcional. Su gestión se caracterizó por la organización del museo en un formato "Museum House", un concepto que consistía en organizar el museo en un espacio residencial. En su gestión se introdujeron cambios que se reflejaron en la forma, los espacios, los servicios y la gestión del museo. Roca impulsó la participación de la comunidad en el museo y promovió la investigación científica.



conflicto será inevitable. Resultaba evidente -particularmente en Córdoba- que la vieja estructura universitaria con sus rígidos esquemas no podía acompañar ya las transformaciones sociales y culturales que venían acentuándose desde las últimas décadas. Así, desde las primeras manifestaciones estudiantiles en marzo de 1918 el conflicto se extiende hasta llegar, con la intervención del gobierno nacional, a ciertos acuerdos provisorios en octubre del mismo año.⁴

No es un secreto que Roca ocupa, junto a otros egresados universitarios -como Arturo Orgaz, Saúl Taborda y Arturo Capdevila- un lugar de liderazgo dentro del movimiento reformista. Y durante ese agitado 1918 sus intervenciones públicas en el conflicto lo colocan en una situación cada vez más delicada con respecto a las autoridades provinciales. A la vez, el radicalismo cordobés se revela cada vez más fracturado e inestable. Un año antes el gobernador Loza ha renunciado tras una contundente derrota electoral legislativa y en su reemplazo asume su vicegobernador, Julio C. Borda. Ni uno ni otro podrán desentenderse de las alianzas trabadas con sectores conservadores y clericales y, como se intuye, el conflicto universitario aviva las internas partidarias. La figura de Roca no pasa desapercibida y su firma en un telegrama de protesta contra la represión policial a los estudiantes motiva el llamado al orden del Ministro de Gobierno, Gregorio N. Martínez. Llamado que, por otra parte, Deodoro interpreta a todas luces fuera de lugar y así responde, amparándose en dos principios:

“Primero, que la verdad -cueste lo que cueste- debe ser dicha en todo instante; así, honradamente declaro que he autorizado mi firma entendiéndolo protestar contra los sentimientos indecorosos y proceder brutales del señor jefe de policía [...] Ahora,

⁴ Los eventos se inician en marzo de 1918 con una huelga general universitaria por tiempo indeterminado; en abril arriba el primer Interventor Nacional, Dr. José N. Matienzo, recibido eufóricamente por los estudiantes; en junio la elección del rector recae en Antonio Nores (representante de la agrupación católica “Corda Frates” que aglutina a los sectores antirreformistas), lo cual provoca una nueva huelga de estudiantes; se publica el *Manifiesto Liminar* del que, se sabe, Roca es autor y Alfredo Castellanos uno de sus firmantes; en agosto el Ejecutivo decide una segunda intervención, esta vez envía al Ministro de Culto e Instrucción Pública, José Salinas; en octubre se suscribe un decreto con los cambios aceptados por los reformistas.

en segundo lugar, otro principio debo salvar, [...] El empleo en una democracia no puede significar jamás la renuncia a los más elementales derechos de la personalidad. Empleo quiere decir cumplimiento estricto y honesto de obligaciones expresas. Nunca vasallaje. La jerarquía es el simple orden administrativo.”⁵

Más allá de los descontentos, logra sortear esa tormenta, aunque otras están por venir. En efecto, no correrá la misma suerte cuando, en un confuso allanamiento policial al local de La Voz del Interior (envuelto en el clima de reclamos obreros y represión que caracterizaron los eventos de la Semana Trágica de enero de 1919), resulte encarcelado junto a los miembros de la redacción y el episodio sirva de excusa para desplazarlo definitivamente de la dirección del museo. Con los días contados, el gobierno de Borda realiza sus últimas movidas: a un mes de la destitución de Roca, designa al Presbítero Dr. Pablo Cabrera como director del Museo Provincial, figura que más allá de sus prestigios intelectuales, sin duda resulta más a medida de los sectores antirreformistas.

Hoy, al cumplirse cien años de la Reforma Universitaria, la puesta en perspectiva de la presencia de Deodoro Roca en la dirección del museo nos impulsa a pensarlo en unos términos que excedan lo puramente conmemorativo. De ese corto ciclo que lo tuvo como protagonista quedan, de acuerdo a sus propias palabras, “innumerables iniciativas y proyectos”, muchos de los cuales no llegaron a concretarse. Pero quizás no sea esta la medida para valorar su relevancia. Por el contrario, en un escenario como el actual, en el que ciertas lógicas (económicas, políticas, culturales) pretenden hacer de su propia capacidad de dominación un argumento de legitimidad sin fisuras, son justamente la inquietud intelectual y la incomodidad con lo dado, que en su momento impulsaron a Deodoro a asumir ciertos riesgos, los signos que se vuelven hacia nosotros como verdaderamente cruciales, por cuanto son los que nos llevan a pensar, una vez más, el museo como proyecto.

Marta Fuentes - Romina Otero
(Área Colección - Museo Caraffa)

⁵ “A propósito de una separación”, *La Voz del Interior*, 28/01/1919.

Deodoro Roca

(Córdoba, 1890-1942). Miembro de una familia de la elite cordobesa, se formó en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Córdoba, en la que se doctoró en 1915. Lejos de limitarse al ejercicio de la abogacía (que también practicó), sus inquietudes intelectuales y convicciones políticas lo llevaron a desplegarse en múltiples espacios. Líder de la Reforma Universitaria, fue autor del célebre Manifiesto Liminar. Ocupó la cátedra de Filosofía General en la Facultad de Derecho (1919-1921). Su estudio, ubicado en el centro de la ciudad de Córdoba (el "sótano de Deodoro"), recibió a destacados intelectuales, políticos y artistas locales y extranjeros. Por allí pasaron, entre otros, Stefan Zweig, José Ortega y Gasset, Raúl Haya de la Torre, Eugenio d'Ors, Waldo Frank, José Ingenieros, Alfredo Palacios, Lisandro de la Torre y Rafael Alberti. Participó activamente desde mediados de la década del veinte en numerosas agrupaciones e instituciones antifascistas, apoyando causas democráticas y libertarias en el país y en Latinoamérica. Parte de estas intervenciones, como también de sus reflexiones sobre temas filosóficos, artísticos, universitarios, jurídicos, entre otros, fueron recogidos en publicaciones periódicas, algunas inclusive, fruto de su propia iniciativa, como *Flecha* (1935-1936) y *Las Comunas* (1939-1940). Sólo póstumamente fueron reunidos, sin embargo, como libros. Fue director del Museo Provincial (1916-1919). Junto a Carlos Astrada elaboró el proyecto de becas provinciales para perfeccionamiento de artistas en el extranjero, que fue sancionado en 1922. Pintor autodidacta, unido por lazos familiares a Octavio Pinto, compartió con él la predilección por el paisaje de Ongamira. Ocasionalmente, exhibió sus pinturas en eventos como el Salón Nacional de Bellas Artes.



Deodoro Roca en Ongamira
(Archivo Casa Museo de la Reforma Universitaria)

Curaduría: Área Colección - Museo Caraffa

Agradecemos especialmente a Cristina (Kiki) Roca, a los integrantes del programa de Historia y Antropología de la Cultura (IDACOR-UNC), al Archivo Museo Casa de la Reforma Universitaria y al Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba, por su valioso aporte para esta exposición.

Puntos cardinales: márgenes para un mundo propio

La historia del paisaje y la historia de la representación se retroalimentan desde sus orígenes, diferentes fusiones, significados y caminos modelan y ordenan su relación que, más allá de las numerosas variaciones socio-culturales, nos acompaña hasta nuestros días. Evidentemente, la importancia radica no sólo en la investigación proveniente de la realidad, la posibilidad de observar e indagar el mundo que nos rodea, sino también en conocer algo más sobre nosotros mismos; nuestro sistema perceptivo y sensibilidad. Entre el paisaje y el artista se teje una relación aún más molecular e intensa y es aquella que anuda la visión a la materia. Son hermosas las notas que Irene Kopelman, autora de la exposición *Puntos Cardinales*, realiza en el contexto de sus exploraciones, ella nos cuenta sorprendida que ha logrado reconocer el paredón donde antes estuvo dibujando y escribe: *...se ha vuelto tan parte de mi sistema perceptivo que no hay margen de error en la locación. Me duermo viendo líneas en una superficie roja, es impresionante, nunca deja de impresionarme lo que el dibujo hace en nuestro sistema.* La idea de reconocimiento es poética en su trabajo, con diferentes situaciones artísticas, dibujos, pinturas y esculturas, Kopelman ensambla un territorio en los límites de una nueva geografía: en Pampa de Achala y Sierras Chicas, en Ischigualasto y una zona cercana a Jáchal, San Juan, finalmente, en Puerto Madryn. El sentido de su mapa, las operaciones espaciales que en él se plantean, excluye la posibilidad de un recorrido lineal. Los reiterados dibujos y esquemas que se repiten, sesión tras sesión, en un sitio determinado o a una especie particular, florecen a la luz de la insistencia de Kopelman frente a la inestabilidad del mundo. Su relación con la ciencia, su constante apertura al campo del conocimiento, obedece a un interés por rescatar del último extracto jerárquico, tanto teórico como fenoménico, a las irregularidades detectadas según ciertas normas epistemológicas, su heurística no obedece patrones pero los reconoce para evadirlos. Con su método dejamos atrás la retícula geométrica, el modelo abstracto y matemático moderno, aunque queremos entender lo que la piedra tiene de mineral o la raíz de vegetal también investigamos el lenguaje de sus formas, sus diferencias y singularidades en un universo complejo y fractal. Saber hasta dónde llega la ciencia, hasta dónde el arte, el ojo y la mano, observando y dibujando una y otra vez.

Mariana Robles
Área de Investigación Museo Caraffa

Puntos Cardinales | Irene Kopelman

¿Qué preguntas, procesos, métodos, propone la ciencia y cuáles el arte, ante la pulsión de conocimiento? Mientras que el método científico tiene como principio la objetivación y la inteligibilidad universal, el arte abre camino a intereses diversos, construye complejidades no siempre y no necesariamente inteligibles. La apertura disciplinar del arte contemporáneo potencia el interés de los artistas por estos entrecruzamientos de arte y ciencia, donde una forma poética puede alimentarse de un método riguroso, de conocimiento específico y objetivable, sin abandonar su dimensión estética.

Irene Kopelman (Córdoba, Argentina, 1974) cursó la carrera de artes visuales, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde entonces, el primer contexto de trabajo, la Pampa de Achala, en las Sierras de Córdoba, fue el punto de partida de muchos de los intereses que hoy encontramos en su producción. A partir de allí, sus intereses se orientan hacia una colaboración constante con el campo de las ciencias naturales. Luego de trasladarse a Ámsterdam, ciudad que eligió para radicarse, se ha acercado a grupos de biólogos, geólogos y ecólogos cuyos ámbitos y objetos de estudio se localizan en diferentes lugares del planeta.

Kopelman sostiene una doble vía de trabajo: por un lado procede a la comprensión de los métodos disciplinares y los saberes técnicos y teóricos implícitos en una investigación particular; por el otro, ciertos objetos de estudio (minerales, organismos vivos), atraen especialmente su atención estética. En ellos encuentra características formales debidas a la constitución de patrones naturales, a partir de las cuales comienza un proceso de representación desde el dibujo. Ya en el espacio de su taller, preparará producciones en pintura, escultura e instalación. El concepto de imagen de búsqueda puede considerarse un punto de unión entre el método científico y la producción artística de Kopelman. Se trata de un encuadre, constituido desde la experiencia, la creatividad y los saberes previos, a partir del cual es posible visualizar el objeto de estudio *in situ*. Esta imagen proporciona información sobre dónde y qué buscar en un paisaje determinado, momento inicial en el trabajo de la artista y desde donde nace su interés estético.

Producida por el MALBA y re-instalada en el Museo Emilio Caraffa, *Puntos Cardinales* es la primera exposición individual de Irene Kopelman en Argentina. El proyecto se desarrolló a lo largo de dos años y medio y congrega procesos de investigación localizados en distintas regiones del país. Para esto, la artista trabajó con grupos de científicos de diferentes instituciones: el GEAC (Grupo de Ecología en Ambientes Costeros, CONICET), en la ciudad de Puerto Madryn; IMBIV (Instituto Multidisciplinario de Biología Vegetal, CONICET, UNC) y CICTERRA (Centro de Investigaciones en Ciencias de la Tierra, CONICET, UNC), ambas de la ciudad de Córdoba. Con el asesoramiento y colaboración de estos equipos de científicos, Kopelman investigó, en Pampa de Achala y Sierras Chicas, Córdoba, en torno a especies vegetales invasoras. Mediante la cuadrata, instrumento para delimitar un área de búsqueda, realizó una serie de dibujos a partir de la observación de las especies incluidas en ella. En Ischigualasto y una zona cercana a la localidad de Jáchal, provincia de San Juan, la exploración se concentró en formaciones geológicas de cientos de millones de años, a partir de las cuales Kopelman produjo una escultura en cerámica y series de pinturas y dibujos. En Puerto Madryn desarrolló una serie de dibujos en base a las investigaciones de biólogos que estudian especies marinas invasoras. La exposición incluye también notas de campo, reflexiones *in situ*, hojas de cuaderno bitácora, instrumentos experimentales y material diverso recogido en los viajes como parte de sus procesos de trabajo.

Carina Cagnolo

Nierembergia trip

30 de noviembre de 2016

Manejar hasta aquí, en búsqueda de una planta que aflora en esta época y por esta zona (sin saber realmente si lo está haciendo ahora). Por suerte resulta que sí.

Coni, Alicia y Nico observan 30' por sector que encuentran.

Los veo buscar, mirar, quedarse parados, anotar, sacar fotos, mirar de vuelta y media hora después moverse hacia otro lugar. La zona es muy caliente. El sol furioso.

La flor me resulta más bonita a medida que más miro. La pregunta para mí es un poquito la de siempre, qué hacer con esto. Aprender es una parte. Producir quizás sea otra, o quizás no; la complejidad de la naturaleza es alucinante y no hay tantas maneras de llegar a conocerla.



Por la tarde anduvimos un buen rato hasta Concordia, pasando en dirección a la frontera con Uruguay, a un lugar donde hay (o había) una referencia de haberse encontrado otra especie de esta planta. La referencia en el mapa es de un lugar que ahora es una especie de reserva donde han plantado eucaliptos. Esta forestado y el pasto hasta cuidado. No pareciera haber posibilidades de encontrar la plantita.



1st trip Precordillera

5 de mayo de 2017

Verlos trabajar. Verlos de nuevo intentar decodificar algo que creo entender y que también se me escapa.

Los tiempos del trabajo paleontológico parecieran ser más compatibles con lo que yo hago, pero el paisaje donde necesitan pasar tiempo no lo es. Sigo pensando que es una suerte enorme estar ahora escuchando un lenguaje que entiendo a medias, intentando conceptualizar nociones de tiempo muy ajenas, muy lejanas... que donde estoy sentada era mar; veo el fondo del mar de hace no sé

cuántos millones de años, fuerzas, pedazos de territorio corridos, plegados, forzados, tensiones, es todo muy escultórico. Encuentran unas formas onduladas que dan cuenta de una acumulación, de una fuerza muy enorme. Finalmente quiero dibujar.

2nd trip Ischigualasto

7 de junio 2017

Tarde 16:20

Me alejo

Cobro distancia

La luz ya se suavizo

Los dibujos aun no funcionan, al menos no de la manera en que habitúo a que funcionen.

Capaz le erré a la distancia, creo que no eran close ups lo que necesito.

Se pierden las líneas al estar demasiado cerca.

Quizás.

10 de junio de 2017

Ahora recorro el paredón de lado a lado, busco una buena composición, ni muy cerca ni muy lejos. Hay partes del paredón que tienen el material como más suelto, esas no funcionan pensando en términos dibujo.

Hay que buscar algún punto desde el cual no se vea ni tan cerca ni tan lejos y en donde las direcciones funcionen en términos compositivos. Finalmente quiero dibujar.

Tengo, o quisiera pensar que tengo, todo el tiempo del mundo para este dibujo.

Me siento al frente de lo que quiero dibujar, lo miro, le temo, trato de dejar de temerle, trato de tranquilizarme, debería confiar en mis habilidades, en lo que ya hice; la escala debería estar incorporada de los días anteriores, todo es cuestión de poder estar, mirar y dedicarle tiempo. Creo.

Dado que tendré que venir al mismo punto repetidamente, es importante marcar la alineación exacta.

Muchas horas de sol en contra. No se ve nada. No es cuestión de voluntad.

11 de junio de 2017

Hoy cuando llegué me impresionó reconocer mi fragmento de paredón tan a la perfección, es milimétrico el encuadre, es ese y es el que es. Un metro más y ya todo cambia pero se ha vuelto tan parte de mi sistema perceptivo que no hay margen de error en la locación.

Me duermo viendo líneas en una superficie roja, es impresionante, nunca deja de impresionarme lo que el dibujo hace en nuestro sistema.



Madryn trip

22 de mayo de 2017

Sé qué dibujar esta vez.

El tamaño del papel está más o menos definido también: cuadrado, ni grande ni chico.

No hay mucho tiempo para pensar.

Son organismos vivos y no les gusta estar acá.

Cambiarles el agua cada hora y media para que no se calienten.

Queda decidir desde qué ángulo dibujar, de arriba tendría más sentido pero es muy incómodo.

Queda decidir si con lupa o no, el resto es hacerlo.

24 de mayo de 2017

Empiezo la segunda placa. El día está soleado, el laboratorio tranquilo. Es feriado.

Los organismos se mantienen mejor de lo que esperaba. Mis manos aun funcionan para dibujar.

Los organismos parecieran organizarse en cierta direccionalidad. Planteo la placa en dirección opuesta a la anterior. Creo que puede funcionar como dibujo.

El día fue intenso, solo tratar y rogar que los organismos no mueran antes de que los termine de dibujar. Que mueran esta vez no me importa, hay políticas para erradicarlos. Sería mejor que no estuvieran.

La cotidiana es llenar una batea con agua de mar en el acuario. Traerlos al laboratorio. Traer la placa al laboratorio mejor dicho. Buscar un bidón con agua. Vaciar parte de la batea. Cambiar el agua, seguir dibujando y de vuelta lo mismo hasta que termine el día. La luz del día.



Ph: Nicolás Battini (GEAC)



1º de junio de 2017

Trabajar con organismos vivos de nuevo tuvo el stress de que uno no puede demorarse, no da tiempo a pensar mucho sobre cómo hacer lo que uno se propone hacer. Las decisiones tienen que ser tomadas rápido; que sean especies exóticas tiene el plus de que no me da culpa. Sería mejor que no estuvieran. Son hermosos de cualquier manera, es lindísimo dibujarlos. Se abren y se cierran.

Si uno empieza a dibujarlos cuando están abiertos (o abiertas?) luego hay que esperar sus ritmos, esperar de nuevo que se cierren o se abran para poder terminar el dibujo.

Parece que respiran. Luego me explicaron que era otro proceso, como más bien de filtrado.

Ph: Clara Giachetti (GEAC)



Pampa de Achala trips

2 de febrero de 2018

Tema cuadrata. Casi un año después de haber querido venir a dibujar estos pastos. De pensar en el encuadre, en la selección, en lo poquito que queda dentro y todo lo que queda afuera. Un súper recorte. Texturas, direccionalidades y aunque lo haya pensado mucho siempre da nervios de cómo será dibujarlo, las primeras decisiones son las del tamaño del papel y donde posicionarme.

Aún no he comenzado y ya tengo ganas de salirme del encuadre. O de correrlo para dibujar cositas que justo quedaban afuera y sería lindo dibujar.

Resolución de problemas. El papel de este bloc será el tamaño del encuadre en el papel que uso. El papel que uso es más grande que lo usual. 40 x 40 cm.

Ph: Eloisa Oliva

11 de febrero de 2018

No será ni la primera ni la última vez que me toque encerrarme en el auto a trabajar. No será ni la primera ni la última vez que cambio la escala de lo que miro por constricciones externas; no será la primera ni la última vez que tal vez me vuelva sin lo que quiero.



2nd Field trip Precordillera (Jáchal)

29 de septiembre de 2017

Bueno, acá estamos, está ocurriendo. No sabemos todavía si bien del todo o no, creemos que sí, confiamos en que sí. El diálogo geológico se ha convertido en diálogo escultórico. En lenguaje escultórico. La mezcla de una ocurrencia que se volvió idea y ahora materia. Una concatenación de pensamientos y procesos y acá estamos, hoy con calor de desierto, ayer con un clima agradable para nosotros pero que nos traía el vértigo de que el material no seicara. El día anterior se resistió con un comienzo lluvioso que luego menguó. Filmamos y documentamos el proceso. Ahora también escribo. Igual la experiencia es, una vez más, intransferible. Tres días hemos visto el lugar cambiar ante luces y climas. Las protuberancias de la formación se han ido suavizando por capas de látex líquido, látex líquido mezclado con sólido, látex con grasa, más látex, y ahora látex y arpillera.

Hoy hay insectos, los días anteriores no hubo. La vegetación es árida, el lugar es árido, la formación está en un plano inclinado, lo cual al principio quizás nos pareciera gracioso y ahora por demás incómodo.

1º de octubre de 2017

Se está volviendo grande de vuelta.

Una parte de mí no puede creer que estemos acá, me lo vuelvo a decir: estamos acá, estamos haciendo la pieza que imaginé hace unos meses, cuando pensé que el tiempo no me iba a alcanzar para incorporar la forma.



Cuando vinimos en mayo con desesperación intentaba bocetar y tomar datos sobre la formación que me permitieran entenderla, porque imaginaba sería imposible volver a verla.

Y aquí estamos, tercer día... tercer día de subir materiales por dos montañas y ver a los chicos pasar capas y capas de material.

Ph: Ivana Tapia

Irene Kopelman

Nace en Córdoba, en 1974. Es artista plástica, obtuvo título de Doctorado en Artes Visuales en el año 2011. Originariamente en Argentina, obtiene su licenciatura en Pintura en la Universidad Nacional de Córdoba; se muda a Ámsterdam en el 2002 para participar en el programa de residencia de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Ámsterdam. Actualmente divide su tiempo entre Ámsterdam, Argentina y las regiones donde su trabajo e investigación la llevan. Participa de numerosas exposiciones individuales entre las que se destacan: 'On-Growing, Intertwined, knotted, coiled Landscapes', MAMAC, Niza, FR; 'Irene Kopelman, a solo exhibition', Witte de With Contemporary Art, Rotterdam, Rotterdam, NL; 'Puntos Cardinales', MALBA, Buenos Aires, AR (2018); 'Indexing Water', Kunsthalle Lissabon, Lisboa, PT (2017); 'On Glaciers and Avalanches', CRAC Alsace, Altkirch, FR (2017); y exhibiciones grupales, entre las que se destacan: IV Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, PR (2015); SITE, Santa Fe International Biennial, Santa Fe, US (2014); 8th Berlín Biennale, Berlín (2014), DE; Les Ateliers Biennale D'Art Contemporain de Rennes, FR (2012); 8 Bienal Do Mercosur, Porto Alegre, BR (2011).



Ph: Eloisa Oliva

Fotografía Irene Kopelman (Excepto las mencionadas)

Agradecimiento
a los Sres. Sergio Quattrini y José Luis Lorenzo



YRIGOYEN 111
HOTEL

De la superficie al hueso: el derecho de construir nuestra propia imagen

A veces las tradiciones propias del rol de un individuo lo llevarán a dar una determinada impresión bien calculada, pese a lo cual, quizás no esté ni consciente ni inconscientemente dispuesto a crear dicha impresión. Los otros, a su vez, pueden resultar impresionados de manera adecuada por los esfuerzos del individuo para transmitir algo, o, por el contrario, pueden interpretar erróneamente la situación y llegar a conclusiones que no están avaladas ni por la intención ni por los hechos. De todos modos, en la medida en que los otros actúan como si el individuo hubiese transmitido una impresión determinada, podemos adoptar una actitud funcional o pragmática y decir que éste ha proyectado “eficazmente” una determinada definición de la situación y promovido “eficazmente” la comprensión de que prevalece determinado estado de cosas.

Erwin Goffman (1959)

Las obras de Romina Ressia (Azul, 1981) combinan, en una tensa pero equilibrada relación, elementos provenientes de la pintura de tradición barroca europea y renacentista, la fotografía artística y la fotografía de moda, la producción escenográfica, y hasta algunos aspectos de las prácticas que privilegian la experiencia –valiéndose de aquello que el fotografiado puede ofrecer espontáneamente, como puesta en escena de sí mismo ante la cámara–.

El cuidado trabajo esteticista de sus imágenes permite atrapar la mirada del espectador, quien enseguida es exhortado a ingresar en el juego interpretativo de unos relatos anacrónicos cargados de sarcasmo. Sus exquisitos retratos, portadores de una belleza ambivalente, operan también como una suerte democratizadora, porque ridiculizando los roles estereotipados, tanto de género como generacionales, dan ingreso al cuestionamiento de aquellos estándares, invitándonos a descubrir un encanto ampliado: ¿Por qué no serían bellas unas divas octogenarias? ¿Es juventud sinónimo de exposición corporal? Y enseguida nos preguntamos también acerca de los límites que señalan –o

¹ Esta exhibición forma parte de *XX Encuentros abiertos, Festival de la Luz “Por la vida”*, edición 2018. La iniciativa consigue visibilizar una abundante producción fotográfica internacional en el campo artístico latinoamericano, exhibiendo obras en 36 localidades, 90 espacios de exhibición entre museos nacionales y provinciales, galerías y centros culturales. La dirección general del proyecto está a cargo de Elda Harrington, en tanto la directora artística es Silvia Mangialardi.



Skater - 2017 - Toma digital directa, impresión Fine Art - 100 x 75 cm

imponen- las imágenes normalizadas: ¿Qué sujetos tienen derecho al juego? O mejor ¿Qué determina nuestra percepción sobre lo divertido? ¿Todas las personas quieren ser vistas desde las categorías de *lo bello*? ¿Qué entienden por belleza? ¿Hasta dónde somos dueños de las imágenes que proyectamos?

Poniendo en juego sus conocimientos escenográficos genera ambientes de temporalidad ambigua. La caracterización de los fotografiados, mediante un vestuario cuidadosamente seleccionado, evoca en muchas de las obras que componen esta muestra a la pintura barroca española. El efecto lumínico focaliza en la encarnadura, mientras el tratamiento oscurecido del fondo determina el absoluto protagonismo del retratado y sus atributos. Y aquí comienza el juego humorístico de Ressa: los tradicionales atributos –indicadores de rango social– son en sus fotografías, objetos banales y extemporáneos, no sólo respecto al vestuario sino también a nuestro presente, generando una suerte de posmodernismo *vintage*. Un avioncito de juguete, globos, una gorra de moda adolescente, insu- mos odontológicos, patines artísticos, chicle globo, tallarines, algodón de azúcar, pochoclo, o una corona inflable, aparecen destacados por la saturación del color, en contraposición al resto de la composición. La pose descontracturada, o por el contrario extática y teatral, aporta también un alto grado de comicidad. Todo indica que estamos ante una artista cuya sensibilidad puede combinar (sin necesidad de excusarse por herejía) la admiración hacia obras de tradición europea, con una desacralización que la ubica, en parte, por fuera de la feligresía artística.

En un claro gesto contemporáneo (ese que vive en el filo de la fe y la ironía incrédula), sus fotografías emulan, grotescamente, las edificaciones ególatras de las sociedades actuales y su culto a la presentación del *self*. Sin embargo, desde otra perspectiva, su obra también señala el derecho a la construcción de la propia imagen, la dignidad con que cada sujeto puede hacerse a sí mismo, la importancia de esos atributos que portamos para sobrevivir en las hostiles comunidades que hemos creado. El enfoque reflexivo en sus obras permite, además, pensar cómo ciertas ideas de belleza construidas desde la pintura europea tradicional, subsisten impregnando nuestra percepción hasta el presente. Esta joven artista, que ha trabajado también en el ámbito de la moda (donde sabemos que cristaliza lo más tipificado y consumible), despliega ciertos recursos aprehendidos sin caer en la comodidad del exitismo de lo comprobado, para cuestionar, yendo de la superficie al hueso, la banalidad, la fragilidad, y en su contracara, el tremendo poder de las imágenes concebidas desde la cultura occidental, en unas obras que requieren ser degustadas de a poco, cual caramelo ácido y multicolor, que revela lentamente, todos sus matices agrídulces.



Woman with cap - 2017 - Toma digital directa, impresión Fine Art - 100 x 75 cm



Ginger Smile II - 2016
Toma digital directa, impresión Fine Art - 100 x 75 cm



Freckles & Brackets - 2016
Toma digital directa, impresión Fine Art - 100 x 75 cm



Girl holding a plastic plane - 2015 - Toma digital directa, impresión Fine Art - 90 x 60 cm



Spaghetti - 2014 - Toma digital directa, impresión Fine Art - 100 x 150 cm

Romina Ressia

Nace en Azul, una pequeña ciudad cerca de la ciudad de Buenos Aires, en 1981. Desde niña siente pasión por el arte, pero no fue sino hasta después de su graduación en Ciencias Económicas, que decide dedicar su vida a la fotografía. Estudia fotografía, fotografía de moda, dirección artística y escenografía en distintos lugares incluyendo el instituto del prestigioso Teatro Colón. Recibe fuerte influencia de la pintura clásica. Romina comienza en el campo de la fotografía de moda, para volcarse luego al ámbito de las Bellas Artes, aventurándose más allá de la fotografía, mixturando medios. Su trabajo es representado por galerías en Londres, Edinburgo, Suiza, Bélgica, Mykonos; y se exhibe en importantes ciudades como Nueva York, Milán, Londres, Zurich, París, Bruselas y Buenos Aires, entre muchas otras.

Galardonada como "Fotógrafa del año", por el Premio Internacional Color Awards 2017 (entre muchos otros premios internacionales), y seleccionada como una de las 17 mujeres jóvenes que están rumbo a convertirse en figuras de influencia mundial por el *Women's Forum for the Economy and Society* en 2016 (uno de los cinco foros más influyentes a nivel global, según el medio "The Financial Times"), Romina ha ganado reconocimiento rápidamente en el mundo del arte.

Dueña de un estilo pictórico, es reconocida por los anacronismos, el uso del absurdo y la ironía para aproximarse a asuntos modernos. La intención de otorgarle un aire fresco al estilo clásico, es otra de las características importantes en su obra.



Crown - 2014

Toma digital directa, impresión Fine Art - 90 x 60 cm



Dirección General: Eida Harrington | Dirección Artística: Silvia Mangiardi

ORGANIZA:



AUSPICIAN EL FESTIVAL:





MEC | Av. Poeta Lugones 411, Córdoba, Argentina
Tel. (54-351) 434-3348/49 - www.museocaraffa.org.ar



Staff

Director
Jorge Torres

Coordinador General
Juan Longhini

Asistente de Dirección
Luli Chalub

Jefe de División Artístico-Técnico
Julia Romano

Jefe de Sección Intendencia
Carlos Plutman

Jefe de Sección Montaje
Santiago Díaz Gavier

Secretaría
Elisa Bernardi

Producción
Claudia Aguilera
Cecilia Jausoro

Administración y RRHH
Ana María Oyola
Marcos Bruno
Marco Escudero Anselma
Juan José García
Melina Thomas
Sandra Verde Paz

Colección
Marta Fuentes
Romina Otero
Julieta Plutman
Erica Naito

Investigación
Mariana Robles
Florencia Ferreyra

Educación
Cynthia Borgogno
Natalia Belén Ferreyra
Candela Mathieu
Jessica Scariot
Daniela Di Paoli

Comunicación
Cecilia Ferix

Montaje
Eric Von Eberan
Leonardo Mazán
Sergio Córdoba
Fernando Paredez
Belén Rivero Ríos
Alejandro Fontanetto

Diseño Gráfico
Pilar Errecart Allende

Intendencia
Daniel Galván
Martín Romero Yune
Mauro Baudraco
Claudio Arcas
Nicolás Ávila

Librería
Miriam Tolosa
Juana Martínez
Karina Prieto
Laura Manitta

Biblioteca
Susana Luna

Recepción
Fernando Almada
Sandra Corallo
Natalia Farias
Emanuel Lescano
Blanca Griguol
Flavia Rivadero
Yolanda Arias
Ada López

Pañol
Vanina Ceballes

