



O C T U B R E 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



cultura.cba



GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE
CÓRDOBA

**ENTRE
TODOS**

Del 11 de octubre al 2 de diciembre de 2018

Salas

1 **Pablo Canedo** · “razón arbórea”

2 3 **Carlos Crespo** · “Ángel con hacha. Un paisaje salvaje”

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

5 **Rubén Ramonda** · “Diario de un gol”

6 7 **Juan Canavesi** · “*Seminalis*. El orden silencioso de las cosas”

8 9 **Tato Carle** · “Fuera de plano”

Sobre los puentes tendidos entre el intelecto y lo intangible en la pintura de Canedo

“No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre —¡uno solo, aunque sea, hace miles de años!— lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique”

Jorge Luis Borges

En la producción de Canedo (Córdoba, 1955), el misterio ha sido siempre un protagonista transversal, representado por una constante cuota de atmósfera metafísica. En los claroscuros escenográficos, muñecos animados, seres en el umbral de la vigilia y el ensueño sugieren otra existencia, habitando los paréntesis temporales de la razón, en rincones desapercibidos o en paisajes hechos a su medida. El inventario de sujetos que ha ocupado mayormente sus telas y papeles, ha ido cediendo terreno a la luz: elemento indispensable para que la forma y el color se revelen ante la mirada. Quienes acometían pequeños crímenes y lúdicos desbordes domésticos, o simplemente se aparecían silenciosos -como lo hacen los gatos-, han sido reemplazados por una preocupación que, vinculada a la gramática de la creación visual, reflexionan (inintencionadamente, tal vez) sobre la razón como intento imperfecto de domeñar el mundo.

En este nuevo conjunto de obras, aparecen ciertas recurrencias de su producción anterior entremezcladas en nudos, ramificaciones laberínticas, cascadas o cardúmenes que consiguen encauzar el caos aparente. Los volúmenes, las gradaciones tonales y el trabajo cromático, son quizás una excusa para poner en consideración el modo constructivo de la imagen, sin que ello implique interrumpir la circulación de la sensibilidad propia del proceso creativo. Sugieren, asimismo (si nos permitimos el ejercicio de extrapolar su sentido), una meditación sobre todo lenguaje, condición *sine qua non* para la aprehensión de las experiencias vitales en este mundo.

Con este repertorio visual, a medio camino entre la figuración y la síntesis abstractizante, Canedo sostiene una lengua propia que nos recuerda al Borges de “La biblioteca de Babel”, preocupado por descifrar la (in) finita exuberancia de las palabras para organizar el cosmos. Desde esta perspectiva, la obra revela múltiples planos de sentido que van de lo particular a lo general: la epidermis describe una narrativa cuya protagonista principal es la luz, ubicada en escenarios imaginados, de naturaleza domesticada por el diseño de la forma y el color. Mientras, en lo profundo se descubre un sentido trascendental, que, cual conjuro mágico y moderno, invoca con fe el poder totalizante de su lenguaje. Quizás sea especialmente por este aspecto que el título de la muestra resulte tan atinado. La metáfora es contundente: las raíces de los árboles, son para la tierra lo que la pasión para la razón: mientras arremeten con fuerza entre resquicios impensados, desgranando la roca más dura, además de sujetarse al sustrato para sobrevivir, a menudo lo sostienen, para evitar su derrumbe.

Florencia Ferreyra
Área de Investigación Museo Caraffa

Al costado del imperio del desconcierto

Cuando Canedo regresó, el dinosaurio ya no estaba allí.

Entendiendo por tal el enorme y complejo edificio del arte moderno, al que sus virtudes y límites le habían permitido jactarse de encarnar el espíritu de época. El pesado mastodonte había comenzado a derruirse ante las inconsistencias de su último estertor, las llamadas *vanguardias*.

La agonía, confusa en su eclecticismo, había durado un siglo, y al final su lugar había sido ocupado, definitivamente y con la ferocidad con que siempre se presenta, por la *contemporaneidad* en procura de arrinconar el producto *moderno* en el pasado. Más aún, pretendiendo que ese antecesor no ha existido.

En este aquelarre es que retoma Canedo, como vocación principal, su quehacer artístico; entre las radicales innovaciones que por entonces la escena del arte registraba, tal vez la más significativa era que se había instalado, innegable y legítimo, el famoso y abusivo *cambio de paradigma*. Muchas son las formas de evidenciar la mutación, pero tal vez la sustancial haya sido desacoplar –en forma por demás desconsiderada– el arte de la belleza, sea esta lo que sea. En ese marco, ¿cómo reinventar el arte, ese que se manifestaba en el genérico *pintura*? O, mejor aún, ¿cómo reinventarse en él?

Canedo tuvo una idea.

Lo que puede esperarse del dibujo y la pintura

El dominio del dibujo había sido, ya desde antes de su pasajero extrañamiento del arte, la más atrayente cualidad de Canedo. Entendiendo siempre, por lo demás, que el dibujo nunca es el boceto para una pintura. Si ha sido utilizado como eso, no es un dibujo. Pero más aún: un dibujo ni siquiera puede ser boceto de un dibujo, porque siempre es otro, o no es nada. Cabe incluso pensar que la *ultramodernidad*, con el estrechamiento del tiempo, le ha devuelto al dibujo su característica esencial, que lo hace inmune a movimientos epocales: su correspondencia con el registro, en plena y acuciante necesidad de dejar constancia



Cardúmen Platónico - 2018 - Grafito sobre papel - 50 x 65 cm.

de que la percepción ha sido animada. Por otro lado, ante la continua sed que en tiempos de virtualidad reinante demanda que la potencia se manifieste en acto, el dibujo emerge en el mundo del arte como el instrumento más aquilatado para tan delicada operación.

La pintura, como disciplina específica, había estado en general ligada a la ilustración o, para decirlo más ajustadamente, a la figuración. Podría pensarse que así había sido hasta el último impresionismo. Las vanguardias abrieron nuevos caminos y sobre todo tornaron evanescente el horizonte hasta entonces vigente; no solo desecharon las ataduras de la representación icónica, las temáticas clasificadas imponiendo un canon, los materiales tradicionales y, sobre todo, las narrativas convencionales, sino que deconstruyeron los imperativos estéticos hasta entonces vigentes. El dominio de una determinada regulación cede paso a la ilusión de libertad y al ahora asequible corrimiento del límite. Pero un eventual malestar ante tal sustitución no debiera suponer que el cambio anotado sea un capricho de los saciados. El cielo de la contingencia, acaso desangelado, es imposible de desechar en estos días aun considerándolo impertinente.



Fragmento de luz de luna - 2018 - Óleo sobre tela - 170 x 195 cm.

Duendes embozados, pero vigentes

Munido entonces del instrumental teórico y las habilidades creativas que hoy se pretenden relegadas a un limbo que no anota yerros ni virtudes (tal vez solo ingratitud), Canedo maniobra para evitar a la vez la renuncia a la tradición y el aferramiento a lo perimido.

Desde aquel primitivo logro alcanzado al fundir cierta idea desarrollista con lo arbóreo del diseño, hasta lo que se conoció como su vinculación a la pintura metafísica, la fantasmagoría de Canedo atraviesa, tal vez sin quererlo y carente de toda tribulación, etapas, modos y propuestas discursivas.

Incluso lo que puede evocarse como sus breves y contundentes incursiones por el arte social (si así puede llamarse a la imaginaria con que acomoda su libre deseo a cierta impronta latinoamericana) no deja de estar habitado por cierto aliento de un inframundo sospechosamente ingenuo. Más aún: ni en sus inaugurales visitas al universo de la abstracción, como en este caso, pierde presencia algún tipo de alma errante que, sin escándalo, se acomoda en algún rincón de la propuesta plástica. Si otrora duendes y magos, sombrero y alados, vagaban inocentes detrás de una pantalla que simulaba cotidianeidad y realismo, las figuras abstractas de hoy los cobijan de manera poco evidente aunque no por ello menos patente. Ya no están las luces mortecinas en laberínticos senderos que posaban como representación de un mundo indulgente y perdido, pero las iluminaciones cifradas siguen presentes. (Aunque muy lejos por cierto del hálito tenebroso que emana de algún *capricho* de Goya).

La novedad propia y autónoma

Esta nueva propuesta de Canedo reconoce una matriz, como habíamos señalado, en lo arbóreo, en la potencia que abandona su germen para ocupar con voracidad los espacios disponibles, tras un recorrido laberíntico y automático. La naturaleza retratada, tan ficticia como la real, es torsionada, facetada y escondida en su recreación hasta que emerja singularizada. Atendiendo a



El vuelo del Puma - 2018 - Grafito sobre papel - 24 x 32 cm.

esa voluntad la formulación enhebra continuidades y rupturas, como requiere el eterno avance hacia el origen, sin sujetarse a las sugerencias de lo ya escrito (o pintado).

En todo caso, los aportes de la historia del arte están presentes casi como un inadvertido homenaje: la luz como materia, el claroscuro alimentado por el valor como elemento de sintaxis, las amigables sugerencias de la proporción áurea, la liberación del corsé de la representación mediante una gramática de las formas.

Si en un tiempo ya ido su pintura dejaba entrever su gusto por la sugestión de De Chirico, la nueva experiencia recoge una cierta complacencia con la propuesta de Pettoruti, en ambos casos lejos de cualquier deslumbramiento enajenante.

Una vez más: técnicas y modos creativos encuentran en esta propuesta el lugar en que la tradición los ha colocado, es decir, instrumentos de servicio que a su vez imponen resultados sin someter las autónomas derivas del autor. Así dan curso, en esa productiva simbiosis, al ejercicio plástico con que Canedo asalta la posibilidad de que el arte, como quería algún colega, sea *la vida por segunda vez*.

Adolfo Sequeira



Sol Argentino - 2017 - Óleo sobre tela - 150 x 180 cm.

Pablo Canedo

Nace en Córdoba, en 1955. En 1980, egresa como licenciado en Pintura de la Escuela de Artes de la U.N.C, institución en la que luego se desempeña como profesor en las cátedras de Pintura y Dibujo III. Entre los años 1981 y 1982, la U.N.C. le otorga una beca de perfeccionamiento en pintura para egresados.

Ha obtenido más de 30 premios, entre los que podemos destacar: Primer Premio Adquisición de Pintura en el Salón Nacional de Salta (1978); Primer Premio Adquisición de Pintura en el Salón Nacional Pro Arte Córdoba (1984); Primer Premio Adquisición de Dibujo, XX Salón Nacional de Dibujo, Buenos Aires, (1984); Premio "Universidad Nacional del Litoral" en el Salón Nacional de Santa Fe (1986) y el Tercer Premio de Dibujo, Salón Provincial de Córdoba (1997).

Ha participado también en diversas ediciones de la Bienal Internacional de Grabado de Puerto Rico (1979, 1981 y 1983) y en numerosas exhibiciones colectivas en el país y el extranjero, tales como "Exposición de Pintores Cordobeses", Palazzo del Lavoro, Torino, Italia (1986); "29 Artistas Cordobeses", Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba (1990); "Arte de Córdoba" Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2005); "Escultura Argentina Contemporánea MACU", Museo Superior de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra, Córdoba, (2011).

Desde 1978, ha realizado numerosas muestras individuales en: Galería TAGI (Marchiaro) de Córdoba; Galería Krass de Rosario; Galería Gutiérrez y Aguad de Córdoba; Galería Praxis de Córdoba; Galería Ática de Buenos Aires; Galería Sonia Levy de Buenos Aires; Casa Museo Lino Enea Spilimbergo de Unquillo y el Palacio Municipal de Río Cuarto.

Desde 1999 hasta 2007 y de 2011 a 2015 se desempeña como Presidente de la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba. Miembro de la Comisión y fundador del Museo de Arte Contemporáneo de Unquillo, Pcia. de Córdoba.

Sus obras se encuentran en colecciones de museos de Córdoba, Buenos Aires, Santa Fe, Salta, y en colecciones privadas de Uruguay, Brasil, Puerto Rico, Alemania, Italia, Suiza, Estados Unidos, España y Kuwait. Vive y trabaja en Cabana, Unquillo.



Cascada Rosa Dos - 2018 - Óleo sobre tela - 190 x 100 cm.

Fotos de obras: Cecilia Casenave

Permiso para sentir

No casualmente la obra de Carlos Crespo (Córdoba, 1940-2010) se presenta como un cúmulo de superficies: capas lavadas de pintura, marcas gestuales en las piezas cerámicas, o una maraña de tramas en los dibujos que dan forma a sus personajes. Para hacerle justicia, hay que señalar que estas marcas son en realidad un aglomerado de percepciones, de recepciones de diversas realidades en simultáneo –también interpretaciones concomitantes de un mismo acontecimiento-. Pareciera que en su obra más difundida se aglutinaron ciertos rasgos epocales, representaciones de una expresividad que se abría camino a los empujones, especialmente en el contexto del retorno a la democracia argentina, luego de la última dictadura militar. Sin embargo, hacia mediados de la década del sesenta su pintura ya perfilaba el carácter que sostiene toda su producción posterior: un lenguaje figurativo construido desde una emocionalidad virulenta y espasmódica, plasmada con desembarazo de premisas anquilosadas acerca de la belleza tradicional de la forma. Representante significativo del neo expresionismo local, habitó la creación plástica como espacio consagrado para encausar la subjetividad, como bálsamo para su alma, y como espejo para el mundo. Quienes tuvieron la posibilidad de conocerlo, coinciden en que transitó el arte como la vida, con el alma en carne viva, ubicándose en el rol de nexo entre una forma sutil de la existencia y el entorno.

Sus habituales autorretratos no se advierten aduladores ni egocéntricos, sino confesionales: son la interpretación doliente de la humanidad que lo atravesaba. Las escenas cotidianas, insólitas y sarcásticas de sus personajes, inscriptos en un escenario irreal (nutrido a veces de elementos locales de la árida y poco amable ciudad cordobesa), despiertan una mezcla de ternura y rechazo: nos recuerdan que estamos hechos de carne, que los deseos y los dolores viajan a veces por la misma senda, que no hay sofisticación cultural que nos guarde de la animalidad que nos conforma. En su obra también convergen unos rasgos visuales que señalan un tremendo cambio de paradigma: el ingreso al desencanto posmoderno, con todas sus posibilidades y sinsentidos. Nos advierte que la autoconsciencia alcanzada, útil a los fines taxonómicos de nuestros males – ¿auspiciada en parte por el auge del psicoanálisis desde la década del ochenta?– no nos salvó de nuestra propia miseria. Experimentó la creación como verdadero estilo de vida, porque para hacer su obra, necesitó plasmarla como continuidad de sí mismo. Esa libertad aparentemente desenfrenada, fue su toma de posición ante los espacios normalizadores, una apuesta por la autodefinition y por una obra que eludiera la contemplación, con la esperanza de movilizar las fibras más internas –y acaso ominosas– del espectador. La obra de Crespo es sobre todo, una suerte de licencia, un permiso para sentir, prescindiendo de especulaciones. Seguramente el arte lo ayudaba a vivir.

Ángel con hacha. Un paisaje salvaje

Carlos Manuel Crespo y una recopilación de trabajos desde 1965 a 2010

Es una tarde de primavera. Estamos en una terraza de piso calcáreo rojo, latas pintadas con pequeñas flores hacen las veces de macetas. Hay una mesita también pintada a mano, y desde el taller llega una canción de Lou Reed. Es difícil imaginar que estamos en pleno centro de la ciudad al lado de edificios llenos de estudiantes. Las plantas, lo austero y la terraza no coinciden con lo que nos rodea.

Nació en 1940. Descendiente de españoles y sirio libaneses. Fue el mayor de tres hermanos. De chico le quedó el apodo de Lito. Una foto lo retrata a los diez años de traje con un gato en los brazos. Su padre murió ese año y este hecho marcó para siempre su vida. Estudió arquitectura, jugó al fútbol en primera del club Belgrano. Conoció al artista Oscar Curtino y bajo su influencia comenzó a pintar.

Crespo es un exponente de arte-vida. Su figura, su espacio/taller, su manera de vestirse, sus dibujos, pinturas, esculturas e instalaciones representan, en un todo, su ideología.

Un marcado sentido anti consumo y anti norma. Sus trabajos reflexionan sobre el hombre y las ruinas del capitalismo. Difícil de encasillar y de interpretar, sólo vamos a tratar de buscar pistas para poder acercarnos a su pensamiento. Hablar del trabajo de Carlos Crespo es hablar de un método.

Toma 1. El método.

En el comienzo de la película **El Sacrificio** de Andréi Tarkovski, el protagonista, Alexander, está plantando un árbol seco y le cuenta una historia a su hijo de 6 años que lo acompaña:



Sin título - 1999 - Tinta sobre papel - 65 x 95 cm.

“Hace mucho tiempo, un monje de un monasterio ortodoxo plantó un árbol seco en una montaña, y le dijo a su discípulo que regara el árbol todos los días, hasta que volviera a la vida.

Todas las mañanas, el discípulo llenaba un balde con agua y subía a la montaña, regaba el árbol y volvía al monasterio solo, al anochecer. Así lo hizo por tres años.

Y un día, cuando llegó, el árbol estaba lleno de flores.

Hay veces que me digo a mí mismo, si uno hace algo todos los días, a la misma hora, siempre el mismo acto, como un ritual, sistemáticamente, ¿algún día el mundo cambiaría!

Tendría que cambiar.”

Esa era la manera de trabajar de Carlos, su método. Todos los días a la misma hora, trabajaba en varias piezas, que por la técnica usada quedaban terminadas. Seleccionaba si alguna no correspondía al grupo para eliminarla, o si quedaba alguna duda, la dejaba para ser analizada al día siguiente. Un ritual diario con el que imaginaba un cambio. Una ruptura.

Se definía a sí mismo como un artista ingenuo y primitivo.

Un buscador de diferentes lenguajes y materialidades para la pintura y la escultura. Trazos gruesos, pintura seca, color puro. Se utilizaba como arquetipo para reflejar su realidad, el mundo del arte y las relaciones sociales. Obsesiones y traumas. Sus pinturas devienen críticas, políticamente incorrectas en la realización y el tema.

Creó un cuerpo de obra cuyos componentes son parte de un gran relato, su manera de montarlo en instalaciones de muchas piezas, marcan una lectura para su trabajo, todos son fragmentos de una gran película.

Toma 2. Un hombre tortuga dado vuelta

Encontramos una reflexión de Hanna Segal en una publicación de Andrea Fraser que define que “la obra de arte es como el trabajo de duelo: un proceso de reelaboración de la culpa melancólica y de las ansiedades asociadas a la pérdida, real o fantaseada, mediante esfuerzos encaminados a reparar, restablecer o recrear objetos de amor perdidos.”

En una visita por la Argentina, Achile Bonito Oliva lo invita junto a otros artistas cordobeses a exponer en Roma, en Sala I, donde realizan la muestra *Seis*, en la que presenta una instalación con sus pinturas: Dulces Sueños. Un hombre tortuga dado vuelta, personajes con relojes gigantes, hombres caballos, una figura con un enorme termo son algunas de las piezas que la componen.

Toma 3. Arte y Fuego

Hay un conjunto de sus esculturas /objetos en cerámica. El fuego del horno transmuta su trabajo en piezas con una enorme tensión entre lo frágil y lo duro en el mensaje. Como un alquimista transforma el barro en piedra preciosa. También están sus cerámicas esmaltadas y un conjunto de pequeños anillos.



Sin título - 1993 - Acrílico sobre papel - 65 x 95 cm.

En un último video que realizamos, arriesga un final y dice mirando a cámara, pero hablando a través de ella: “solo el arte no miente...” y remata: “¿no te parece que está bueno?”

Toma 4. La violencia.

Volviendo a El sacrificio de Tarkovski, el protagonista relata:

“Su pequeña casa tenía un pequeño jardín, un pequeño jardín muy mal cuidado.

Durante años, nadie lo cuidó ni entraban en él. Mi madre ya estaba enferma y no salía de casa.

Asimismo, el jardín era muy bonito. Sí, yo ahora sé que lo era.

Cuando el tiempo estaba bien, ella se sentaba frente a la ventana y se quedaba mirando el jardín. Ella tenía hasta una silla especial para sentarse. Una vez, quise limpiar el jardín, cortar el pasto, podar los árboles, en fin, todo a mi gusto, con mis propias manos. Todo para alegrar a mi madre.

Durante dos semanas trabajé en el jardín, yo cavé, podé, sembré



Sin título - 1993 - Acrílico sobre papel - 65 x 95 cm.

y saqué la hierba...

Mi madre estaba empeorando, se quedaba en la cama todo el día. Más yo quería que ella tuviese tiempo de sentarse y mirar su nuevo jardín.

Cuando todo estaba terminado, tomé un baño, me cambié de ropa y me puse hasta una corbata.

Yo me senté en la silla y miré con los ojos de ella. Y por la ventana vi todos mis trazos de violencia. Yo había preparado una visión de mí mismo. De cualquier manera, yo miré por la ventana y ví...

¿Qué es lo que ví?

¿A dónde había ido toda esa belleza de la naturaleza? Era tan repugnante.

Todo lo que había era una señal de violencia."

Carlos veía ese tipo de violencia oculta, latente. Donde otros entienden orden y progreso, él observa un avance de la violencia sobre la naturaleza, el dominio brutal sobre el territorio y muchas de sus obras así lo reflejan.

Un hombre cortando árboles, sin cabeza, rodeado de edificios que lo asfixian.

Y se pone una máscara

Y prende el fuego

Y sonidos atonales como cuchillos cortan el aire

Y se ríe.

La noche cae, me levanto de la silla en la terraza, nos despedimos, le doy un abrazo y bajó por la escalera caracol, sigo por el pasillo y cierro la puerta desde afuera. Doy una última mirada a la ventana de la calle que tiene una larga maceta hecha a mano que dice Carlos Manuel Crespo; por la ventana se ve su cabeza caminando y uno descubre que está a punto de ponerse a cocinar. Nueva Córdoba me lleva hacia el centro de la ciudad.

Terminando una película de cuando expuso en el Museo Caraffa, se escucha una canción cantada por él mismo...



Sin título - 1995 - Acrílico sobre papel - 65 x 95 cm.



Ángel con hacha - 1995 - Acrílico sobre papel - 75 x 110 cm.

“el sol sale igual, aunque uno no esté... chiribínchiribín chin chin, pero mi caballito, pero mi caballito...” y al final, su risa contagiosa.

Gustavo Anibal Piñero
Córdoba. Argentina. Septiembre de 2018

Carlos Manuel Crespo

Nace en Córdoba en 1940. Realiza estudios de arquitectura en la U.N.C. entre los años 1959 y 1961. En 1960 conoce al artista Oscar Curtino y bajo su influencia comienza a pintar y a participar de salones juveniles. A partir de 1963 se dedica de manera definitiva a la práctica artística. Un viaje por España, Italia y Francia durante 1972-1973, le permite tomar contacto con la pintura europea (en años siguientes reiterará la experiencia en diversas oportunidades). En 1973 obtiene una beca por concurso del Fondo Nacional de las Artes, para trabajar con Raúl Russo en Buenos Aires.

En 1977, se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Pintura II, de la Escuela de Artes de la U.N.C. Un año después, en el contexto de la dictadura militar, renuncia a dicho cargo. Se contacta con un grupo de artistas, entonces estudiantes de la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta -Tulio Romano, Jorge Simes y Rosa González, entre otros-, con quienes comparte taller, en el Paseo de las Artes. Entre 1987 y 1988 se desempeña como Profesor Adjunto por concurso en la cátedra Introducción al Dibujo, en la Escuela de Artes de la UNC. También se desempeña como Profesor Titular por concurso en la Cátedra de Pintura II.

Se presenta en numerosos salones y muestras colectivas e individuales en el país y el extranjero. En 1996, convocado por el crítico italiano Achille Bonito Oliva –teórico e impulsor de la Transvanguardia italiana-, participa con los artistas cordobeses Roque Fraticelli, María Finochietti, Oscar Páez, Tulio Romano y Oscar Suárez en la muestra “Seis”, realizada en el espacio Sala I de Roma, Italia.

Es seleccionado por jurados nacionales e internacionales para importantes premios tales como: Premio “George Braque” (1968); Premio “Marcelo De Ridder” (1978); Gran Premio “Julio E. Payró” (1976); Premio “Union Carbide International” (1984). Gana el Primer Premio de Pintura en el Salón CAYC - Nuevocentro (Córdoba, 1992). Recibe el “Premio Ciudad de Córdoba”, máximo galardón de la 30ª edición del Salón Ciudad de Córdoba, en 2008.

En 1996 es invitado por el Museo Nacional de Bellas Artes a las Jornadas Internacionales de la Crítica y a la muestra 70-80-90 en el Centro Cultural Borges. Realiza una gran muestra en la Galería Martorelli – Gasser de Córdoba (2001); una exposición de esculturas en cerámica, azulejos, dibujos y pinturas en el Centro Cultural España Córdoba (2005); expone “Domino”, en Galería Artis (Córdoba, 2008), una muestra individual en



Libro objeto - Cerámica esmaltada sobre enciclopedia - 32 x 28 x 22,5 cm

el Consejo Federal de Inversiones (Buenos Aires, 2012).
Fallece en septiembre de 2010.

Poseen obras de su autoría colecciones privadas de Argentina, EE.UU., Francia, Austria, Italia y España, como también importantes museos de nuestro país: Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Museo Timoteo Navarro de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes.

Curador: Gustavo Piñero
Diseño de montaje: Lucía Arias

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 Eufrasio 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 Carraffa 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 Instrucción Pública, 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 utilizar un edificio existente para albergar el museo, lo que permitió un mayor contacto con el público y una mayor accesibilidad. Roca también promovió la creación de una biblioteca y un laboratorio de ciencias, lo que permitió al museo cumplir con su función educativa y de investigación.

Crédito:
Instituto de Historia Natural

Deodoro Roca
y la enseñanza



El Museo de Historia Natural de Buenos Aires, fundado en 1888, fue el primer museo de ciencias naturales de América Latina. Desde su creación, ha sido un espacio de aprendizaje y de investigación 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 utilizar un edificio existente para albergar el museo, lo que permitió un mayor contacto con el público y una mayor accesibilidad. Roca también promovió la creación de una biblioteca y un laboratorio de ciencias, lo que permitió al museo cumplir con su función educativa y de investigación.



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 entendiendo 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.

*Se decidió que los nombres de los primeros vencedores
serían piadosamente conservados en la memoria de los hombres*

Georges Perec

Las originales obras de Rubén Ramonda invitan a mirar desde diferentes perspectivas y percibir algunas escenas que se expanden y otras que se contraen en mínimos detalles. Su gesto dibujó y pintó el movimiento de los cuerpos en escena, la alegría o el desconsuelo provocado por el triunfo o la decepción de la derrota, en esa proliferación de ilusiones que el fútbol genera constantemente.

El pintor, habitante de Río Tercero, plasmó en tiempo real las mejores jugadas del Mundial de Rusia 2018; no sólo captó el aspecto técnico, penal o gol, sino especialmente el sentimiento de los diferentes participantes de la competencia. La composición de las pinturas ofrece una impresión sobre tiempos y espacios simultáneos, movimiento y dinamismo. El trabajo de Ramonda ofrece un repertorio de referencias y prácticas sobre los deportes y en particular sobre fútbol; su obra en general se desarrolla en torno a la temática del deporte, inclusive fue artista oficial de la maratón de Nueva York. Sin embargo la experiencia de “Diario de un gol” manifiesta una sensación única, la presencia del instante, ya que Ramonda pintó hasta doce horas por días a la vista del público, en la galería comercial “El Paseo”, convirtiéndose en un atractivo tan emocionante como el mega evento mundial.

En la antigüedad griega nacieron los Juegos Olímpicos, para ellos existió un origen mitológico atribuido, según las diferentes fuentes bibliográficas, a Heracles Ideo o a Zeus y un origen histórico en el reinado de Ífito Élide en el 776 A. C. Un génesis sagrado y otro pagano. En la propuesta de Ramonda esos tiempos persisten involucrándose y recreándose en la experiencia deportiva, en el instante de la euforia. Un ritmo singular aparece en el imaginario habitual, en la escena comunitaria, vinculado a la idea de pertenencia, donde el cuerpo se sumerge como en un sueño o un viaje. Los griegos, al igual que Ramonda, se interesaron por dejar una huella de sus competencias olímpicas, por ejemplo, “El Discóbolo” escultura de Mirón de Eléuteraso o las hermosas vasijas que retratan las actividades del pentatlón. A través de ambas manifestaciones artísticas se desarrolló el ideal



Argentina primer partido - 2018
Acrílico sobre tela - 180 x 120 cm.

de cuerpo clásico, su concepción de la armonía y proporciones de influencias actuales. En sus obras ese ideal se abre hacia la expresividad, potenciando el gesto. El evento además es una fiesta, un derroche de energía y movimiento, para lograr en inolvidables instantes de conmoción un nuevo reencuentro entre lo sagrado y lo pagano. Cada momento de "Diario de un gol" contribuye a captar momentos únicos, una fotografía del deseo. Las obras están diagramadas como textos gráficos, anotaciones ligeras y afectadas donde cada fragmento de materia se atribuye a un plano de color fuerte o neutro, desde donde se recorta el dibujo y aparece la imagen. En algunos fragmentos la obra se vislumbra dividida en planos, igual que una historieta o un álbum de figuritas, esos que los niños atesoran en cada mundial y añoran al finalizar.

Hay muchas banderas, rasgo distintivo de los diferentes bandos enfrentados, objetos característicos como arcos y balones, y la cancha, ese extenso paisaje donde los ganadores y perdedores tendrán que enfrentarse. Sin embargo Rubén Ramonda prioriza el instante, ingresa en el segundo donde el cuerpo reclama la gloria, y los vencedores y vencidos aún no logran distinguirse entre el clamor y el abrazo.

Mariana Robles
Área de Investigación Museo Caraffa



Primera rueda de octavos de final - 2018
Acrílico sobre tela - 180 x 140 cm.



Primera rueda de octavos de final - 2018
Acrílico sobre tela - 180 x 140 cm.



Cuartos de final, semifinal y tercer puesto - 2018
Acrílico sobre tela - 180 x 140 cm.



Cuartos de final, semifinal y tercer puesto - 2018
Acrílico sobre tela - 180 x 140 cm.





Final - 2018
Acrílico sobre tela - 100 x 560 cm. (diptico)

Rubén Ramonda

Nace en Córdoba, en 1956. Estudia en la Escuela de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, Córdoba, Argentina, y luego realiza una maestría en la Escuela de Arte de New York, también obtiene una maestría en escultura en la Escuela de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta.

Su obra obtuvo numerosos reconocimientos, entre ellos, se destacan *Intégration d'une oeuvre d'art au pavillon du Parc André Viger*, Sherbrooke, Québec (2005); Dos pinturas seleccionadas para estampillas postales del Correo Argentino por el 100º Aniversario de la Federación Internacional de Fútbol Asociado (FIFA) (2004); Artista Invitado, Target Benchmarks Central Park Celebration Project, Lot 35, New York, NY (2003); Arcadia Foundation Grant Resident, Siena, Italy (1995-96); Primer Premio Manuel Reyna Salón, Córdoba, Argentina (1990). Entre sus exhibiciones grupales realiza en 2010-11 Galerie d'art Courtemanche, Magog, Qc; en 2009 Galerie Rouge, art contemporain, Cowansville, Qc; 2008 Hotel Gault, Montreal, Qc; 2008 Automobile Art, Montreal, Qc; 2007 Museum of Fine Arts of Sherbrooke, Qc; entre otras. Exhibe de manera individual en 2010, Art Gallery of the Cultural Centre, University of Sherbrooke, Qc; 2009 Beaulne Museum en el Chateau Arthur-Osmore-Norton, Coaticook, Qc; 2008 Han Logements, Exhibición Permanente de Esculturas en Bajorrelieve, Magog, Qc; 2008 Autodesk Media & Entertainment Division and Canada, Lobby Exhibition, Montreal, Qc; 2007 Centre Multisports of Sherbrooke, Arena Eugène-Lalonde; Exhibición Permanente de Esculturas en Bajorrelieve, Sherbrooke, Qc, entre otras. Realiza obras públicas como las esculturas *Alegoría a la tenista Ivana Madruga*, *Alegoría Oscar Galíndez* y *Alegoría Claudio "Piojo" López*, en Río Tercero, en 2018; obra conmemorativa de la Capital Nacional del Deportista y escultura *Alegoría a José María "Pechito" López*, en Ciudad de Río Tercero, en 2016. Vive durante tres décadas en Estados Unidos y Canadá y actualmente vive en Río Tercero, Córdoba, Argentina.



Primer gol de Messi- 2018
Acrílico sobre tela - 140 x 170 cm.

Asistencia y Coordinación:
José Luis Dastugue & 11 11 studio

Fotografía: Ricardo Delcre

La escritura silenciosa del origen

Según el historiador Gérard de Sède, los Godos, obligados a trabajar en las fastuosas catedrales medievales, debieron sacrificar su propia cosmogonía para adherir silenciosamente a la de los conquistadores cristianos. Sin embargo, años más tarde, se descubrieron escrituras rúnicas en los zócalos, pisos y otros intersticios de los majestuosos edificios. Los Godos, esos pueblos nómades que viajaban con sus ornamentos rituales, lograron transcribir sus creencias paganas en la materia rocosa de las catedrales, en esa materia territorial de las construcciones y la arquitectura.

La obra de Juan Canavesi es escultórica, emplazamientos macizos de cuerpos, estudios en movimiento de estilizados bailarines, hombres y mujeres en la fuga de la materia y el espacio. Su trabajo indaga las formas clásicas pero con un giro expresivo que sintoniza con la subjetividad creadora; emotiva y biográfica. *Seminalis, el orden silencioso de las cosas* es una propuesta diferente pero también como es evidente a primera vista, una continuidad coherente con sus esculturas y estudios, con sus dibujos e instalaciones. Canavesi irrumpe en su propia obra con libros enigmáticos, rollos con antiguas inscripciones, tintas rojas o brebajes de escritura, pocillos y pinceles, espacios rituales como aquellos que los orientales dedican al *sumi-e*. En *Seminalis*, la referencia al origen tiene dos variantes: aquella que rememora a la semilla, esa pequeña manifestación biológica que encierra las posibilidades del todo y también a un origen personal que ronda la carnalidad de la obra y se cuela por las hendiduras disponibles.

En este sentido las escrituras del artista son sagradas, persisten en los pliegues de la materia sosteniendo su mundo propio desde tiempos inmemoriales, quizás desde la infancia. Están allí latiendo vívidamente desde el origen de la cultura y la humanidad, desde la primera creencia nacida en un hombre, inscrita en una piedra, un trozo de arcilla o una pirámide. El cuerpo no es representado con la fuerza del gesto o el ímpetu del trazo, es pura presencia en el espacio, volviéndose invisible en la escritura, contemplando silenciosamente el nacimiento del habla y los símbolos, el vacío primordial que ronda a la materia.

Seminalis

El orden silencioso de las cosas

Sin temor a equivocarnos, se puede afirmar que en la biografía creativa de Juan Canavesi, *Seminalis* marca un giro significativo respecto a su obra anterior. Si en los 80 y 90, el artista privilegiaba la representación corpórea de hombres y mujeres con una intencionalidad crítica y de confrontación, en su último trabajo nos sorprende por su alejamiento de ella.

Entre ambos momentos media un período de transición, en el que la imagen gráfica del corazón constituye un eslabón fundamental. Entonces, la mirada del artista se desplazó desde la corporeidad externa hacia lo interno, hacia lo entrañable. La novedad de su trabajo actual está dada tanto por el foco de interés y el propósito, como por el tratamiento y los materiales que utiliza.

En esta exhibición, Juan presenta siete libros de artista e impresiones sobre telas y papeles hechos a mano, en los que la naturaleza y su transformación adquieren gran relevancia, con particular énfasis en la semilla, la cápsula seminal, como símbolo de creación y preservación de la vida. Metáfora que nos remite al origen y el principio. *Seminalis*, lo primigenio, la simiente.

Las denominaciones de sus libros escultóricos son significativas. De manera directa, cinco títulos aluden a elementos naturales: *semilla*, *raíz*, *tierra*, *agua* y *viento* y los dos restantes a los misterios del saber: el *enigma* y la *profecía*.

El conjunto invita a arriesgar interpretaciones. Así, entre la semilla portadora de vida en potencia y la raíz que arraiga el brote, la mediación está dada por el proceso de germinación. La trilogía agua-tierra-viento aparece como la condición necesaria para la fertilización y para el sostenimiento y la transformación de la nueva vida que surge. La tierra y el agua permitirán la gestación, el nacimiento y el arraigo de la planta. El viento operará en la diseminación de la semilla que hará posible recomenzar el ciclo. La vida como cambio constante.



Seminal - 2016 - Grabado al óxido de hierro y gofrado sobre papel Fabriano reconstituido - 100 x 100 cm

La abstracción sintética reemplaza a la representación figurativa de la etapa anterior del artista. Las formas se simplifican, se reiteran y abstraen y la técnica gráfica se torna más experimental y alejada de las prácticas tradicionales.

Cuatro momentos resumen el proceso de creación de los trabajos impresos: oxidación, rotura, presión y secado. La operación e intervención de los materiales es acotada, como así también la mediación técnica, con procedimientos cercanos a la alquimia y la mecánica, muy alejados de la complejidad y sofisticación que dominan la vida cotidiana y la producción artística contemporáneas. En tal sentido, la austeridad de la propuesta marca un distanciamiento crítico con la vertiginosa manipulación tecnológica de lo natural.

En la elaboración del papel y en las transferencias del óxido predomina el juego espontáneo, en el que las tensiones no son impedidas ni controladas. Juan permite que los pliegos reconstituidos o reciclados se liberen de su forma original y surjan surcos, volutas y rugosidades. Las tramas trajinadas de las telas se impregnan de tinturas. Metamorfosis que refuerzan la idea de mutación y renovación propia del arte y de la vida.

Rusticidad y uso, deterioro y descuido, vejez y arrugas y algún desgarrar revelan la falta de nobleza de las telas. La trituración modifica la estructura del papel, la oxidación altera la superficie del metal. El artista crea nuevos soportes sobre los que transfiere el óxido.

El taco deja su impronta sobre la superficie de manera azarosa, que por momentos escapa de los límites trazados por los severos contornos del hierro. Formas y métodos despojados de artificiosidad y manierismos. A través de recursos casi rudimentarios, Juan procura recuperar la simplicidad contundente del origen que interpela el efectismo y la impostura.

El ritmo de producción queda así sujeto a los requerimientos de las técnicas y de los materiales empleados. Devenir no interfiere y solo regido por la espera. La interacción entre el aire y el agua determinan y regulan el tempo creativo, tal como sucede en la germinación de la semilla. Agua y aire, elementos vitales que intermedian en todos los procesos: portan el oxígeno que activa alteraciones, estimulan la modificación de la materia y producen la transferencia del óxido al papel y la tela.

La atmósfera de discreta solemnidad que envuelve la muestra y la estética de las obras que la integran dotan al conjunto de una sobria sacralidad arcaica, en la que no hay lugar para los dioses y en la que los elementos naturales son protagonistas. La obra



Seminal B2 - 2018 - Grabado al óxido de hierro y gofrado, madera y semillas de araucaria sobre papel Fabriano reconstituido - 100 x 100 cm

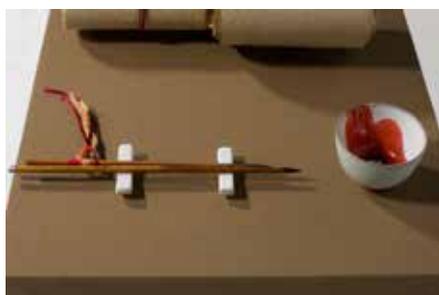
de Juan Canavesi invita a reparar en las cosas y en el saber que emerge de ellas.

La puesta no induce a elevar la mirada hacia lo alto, hacia el lugar donde se suele suponer que habita la divinidad lejana, sino a nuestro alrededor, hacia lo próximo y en última instancia, hacia el interior de nosotros mismos. Su contemplación, de alguna manera, remite a formas de espiritualidad primigenias, animistas, que encuentran sentido en los elementos del mundo natural que nos rodea y que reconocen que lo auténtico y genuino está aquí y ahora, en el orden silencioso de las cosas.

Carlos Lista
Junio 2018



El libro de la tierra (Libro de artista) - 2017/2018
Rollo de papel reciclado de 25 cm. de alto x 15 cm. de diámetro. Piedra realizada en fibrocemento patinada de 110 x 45 x 19 cm. y tierra de la costa del río Uruguay.
Soporte de maderas ensambladas de 160 x 75 x 15 cm.



El libro de los Enigmas (Libro de artista) - 2017/2018
Dos rollos de papel reconstituido y pigmentos, sellos y grafismos con tinta, cuerda de seda con engarces en plata, hueso, soportes de cerámica esmaltada blanca, madera de abedul. Cazuela de porcelana realizada por Santiago Lenna.
30 x 40 x 100 cm.

Juan Canavesi

Nace en Córdoba, en 1960. Escultor, dibujante y grabador. Egresado de la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta. Como becario del Fondo Nacional de las Artes, trabaja con los escultores Juan Carlos Distéfano y Antonio Pujá. Se perfecciona en técnicas gráficas con el artista Rimer Cardillo en la State University of New York at New Paltz. Es uno de los diez artistas seleccionados por la Academia Nacional de Bellas Artes para el Premio Trabucco, (grabado 2016), Museo Eduardo Sívori.

Desde 1984 expone en forma individual y colectiva en el país y en el extranjero; participa en salones nacionales e internacionales; obtiene premios a nivel nacional. Realiza 20 escenografías de danza contemporánea, en teatros de Alemania, España y Argentina.

Junto a diecisiete grabadores expone "Creencias y Comportamientos", exhibición itinerante (2001-2002). Participa en el Proyecto Pandora, residencia internacional, Buenos Aires (2006). Presenta "Pleamar", instalación gráfica a ras de piso, en museos de Salta, San Salvador de Jujuy y Córdoba (2005-2007). En 2014 realiza una retrospectiva de 30 años de trayectoria en la Sala Ernesto Farina, Ciudad de las Artes, Córdoba. Desde 1986 es profesor titular de la actual Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba.

Agradecimientos

Textos: Rimer Cardillo - Carlos Lista

Fotografía: Jorge Ramacciotti

Objetos de alpaca: Nacho Lucero

Enmarcación: Sergio Alfie

Ambientación sonora: Gabriela Barrionuevo



El libro de las Profesías (Libro de artista) - 2017/2018
Rollo de papel reciclado con tintura vegetal, sello de cobre y lacre sobre
cuero, raíz de molle y bronce.
160 x 40 x 30 cm.

Límites en movimiento: materia y mirada

Las pinturas de Tato Carle son matéricas y táctiles, cada obra expuesta puede apreciarse como una unidad en sí misma aunque también el conjunto denominado “Fuera de plano”, su totalidad compositiva y conceptual, configura una orquestación de sentidos ensamblados y narrativos. La obra, en su recorrido visual, plantea diferentes situaciones, algunas vinculadas a la idea, a la esencia que define un plano, un cubo o cualquier otra figura geométrica, y otras al aspecto expresivo, a la percepción y los avatares de la física. En “Fuera de plano” la instancia vinculada a la idea remite a una larga tradición donde la geometría ocupa un interés primordial, desde las investigaciones clásicas del arte occidental a las variantes representativas consideradas por Cézanne. Sin embargo, en la obra de Carle, la idea no es una excusa para trascender hacia un plano figurativo como objetivo final, por el contrario, pareciera que su deseo se agolpa en las huellas superpuestas de una materia frenética e insistente, constantes impulsos de lo que existe que no pueden ser delimitados en las escuetas geografías de una figura predeterminada. En “Lo que vemos, lo que nos mira” Georges Didi-Huberman escribe “Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación hendida, inquieta, agitada, abierta.” En el mismo sentido, el segundo aspecto de la obra de Carle toma una fuerza ancestral, el de la mirada que abre la materia: la mirada que mira y es mirada, que es acto y que es potencia, un ir y venir entre el cuerpo y el pensamiento, el afuera y el adentro. La experiencia ya no supone un intervalo psicológico como el propuesto por los movimientos expresionistas, aquí y ahora, la materia es una presencia del mundo, un espacio posible que atenta contra las normas del plano, que lo excede y lo descubre nuevamente. Así, la geometría de Carle conjuga idea y expresión, visibilizando situaciones azarosas y exclusivas de la física real, de la extensión material, de la vasta carnalidad de la pintura.

La pintura, asimismo, revela el ancho y el largo, el color y la fractura, de una pieza morfológica profunda e infinita, siempre aconteciendo. Aparece y desaparece fuera del plano, estallido y magia. Los límites se mueven y se abren, lo que se desborda, crea y crece en la mirada, en la materia que se desplaza.



S/t - 2018 - Acrílico sobre tela - 170 x 170 cm.

FUERA DE PLANO

“Ante la claridad de su forma (expresión segura de sí misma) aparece una sospecha, una vacilación representada por la oscuridad secreta de su interior...” El artista no cree en la convicción de ciertas estructuras, en lo que la superficie evidencia o en la estabilidad de algunas figuras; y propone desmantelar, hurgar y reconfigurar una y otra vez la misma cosa.

Está la pieza finalizada y enmarcada, están los bocetos, conversaciones y pensamientos. Para el artista, el resultado a partir del dibujo, la construcción de un volumen o la pintura, es tan importante como el proceso de concepción y realización.

El sustento de la obra está implícito en ella, quizá, como la forma de una pregunta que insiste en ser materializada a partir de una estructura simple y dudosa; por ello la repetición de la imagen no obedece a la configuración de una serie, como a la necesidad de sostener esa inquietud.

La característica más interesante del cubo -nos dice Sol Lewitt- es que es relativamente no-interesante. Comparado con cualquier otra forma tridimensional, el cubo carece de fuerza agresiva alguna, no implica movimiento, y es menos emotivo. Un dispositivo gramatical a partir de la cual la obra puede avanzar.

Ese avanzar se da en el proceso mismo de su trabajo hacia el interior de la forma, “lo que vemos” es para Tato Carle, sólo el límite de esa dimensión interior. La intuición se cuela por momentos en su gran plasticidad, no anula el “afecto” ni su carácter expresivo, porque ambos son parte de su condición de pintor. “Lo que no vemos” es una reflexión, el cubo un modelo a cuestionar y la pintura el medio para afirmarse a sí misma.

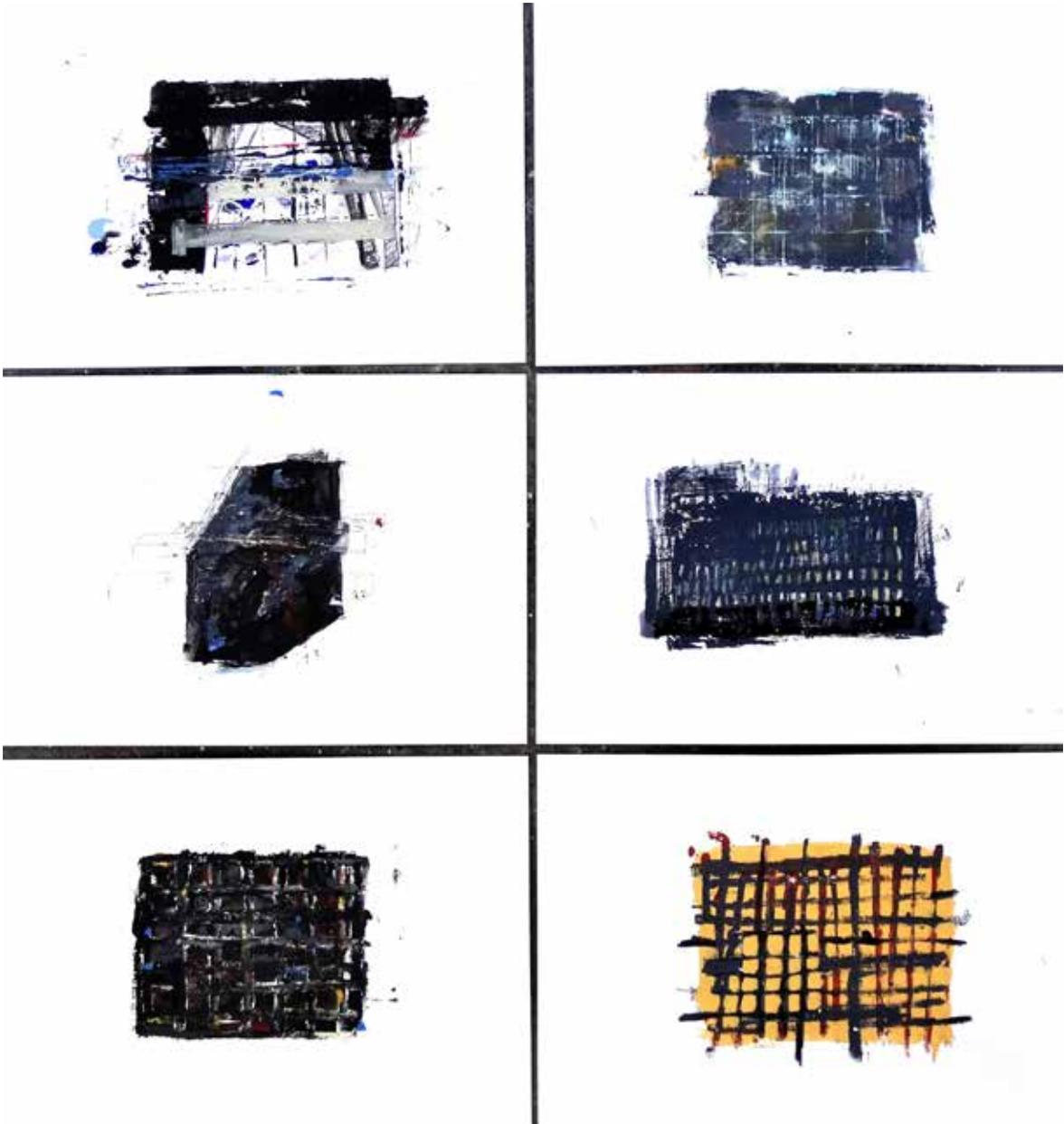
Dante Montich
Curador





S/t - 2018 - Técnica mixta - 35 x 50 cm. (60 piezas)

S/t - 2018 - Técnica mixta sobre papel - 36 x 50 cm. (6 piezas) ▶



Tato Carle

Nace en Río Tercero, Córdoba, en 1945. Artista visual autodidacta. Piensa su producción como vehículo de sus preocupaciones existenciales, experimenta en múltiples soportes y tamaños. Reflexiona sobre las vicisitudes de su entorno inmediato. Con un vasto repertorio plástico construye metáforas visuales sobre el mundo que lo rodea. Participa en muestras colectivas provinciales y nacionales en las cuales se destacan: "En Proceso" Casa de la Cultura, Río IV, Córdoba e "INTERVALOS" Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, 2018. En el 2014 "Discursos en Paralelo" Sala de Arte Buen Pastor, Córdoba. En el 2013 "TÁCITO" Casa de la Cultura, Río Cuarto y en el año 2012 "TÁCITO" Museo E. Caraffa, Córdoba. En el año 2004 es integrante de la Delegación Oficial del Gobierno de la Provincia de Córdoba en la Capital Federal, Buenos Aires, Argentina. "Derecho de Admisión" Centro Cultural Casa de Pepino Córdoba, 2012; Muestra 3^{er}. Congreso Argentino de Cultura, San Juan, Argentina; "Recuerdos Distantes" Casona Municipal Córdoba, 2011. Durante el 2003 expone en la Galería de Arte "Intel", Swindon, Inglaterra.

Obtiene premios, en 2017 "Primer premio XXV Salón Artes Visuales Villa Carlos Paz"; en 2016 Primer Premio "Salón de Pintura 2016", Casa de la Cultura Río Cuarto Córdoba; en 2015 Tercer Premio y mención Salón de Artes Plásticas Villa Carlos Paz CBA; en 2014 Mención Salón de Pintura Casa de la Cultura Río IV, Córdoba; en 2008 Primer Premio "60 Aniversario C.P.C.E." Córdoba, y en 2005 Segundo Premio "Graduarte" Universidad Nacional de Córdoba.



S/t - 2018 - Acrílico sobre tela - 150 x 170 cm.



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
Jesica Scariot
Daniela Di Paoli

Comunicación
Cecilia Ferix

Montaje
Eric Von Eberan
Leonardo Mazán
Sergio Córdoba
Fernando Paredes
Belén Rivero Ríos
Alejandro Fontanetto
Sebastián Del Carril

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

