



M a r z o 9

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

Jorge Tuschi

Vocales Agencia Córdoba Cultura

Jorge Torres

Director Museo Emilio Caraffa

Del 22 de marzo al 2 de junio de 2019

Salas

1 “El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España del Romanticismo hasta la Generación del `14”

2 “Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores de Buenos Aires 1936-1950”

3 “Errancia y fotografía. El mundo hispánico de Jesse A. Fernández”

4 Nina Molina · “¡Salvemos al subjuntivo!”

5 Claudia Santanera · “La soledad que precede al nacimiento” (Cierra el 21/4)

6 7 Gabriela Barrionuevo / Carlos Lista · “A modo *selfie*” (Cierra el 21/4)

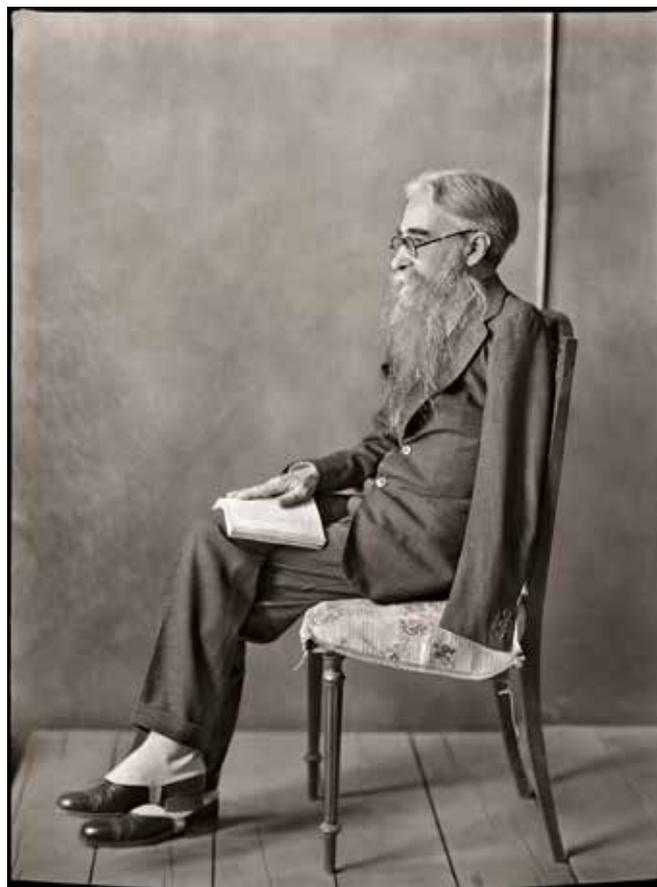
8 9 Silvia Conte Mac Donell · “Objeto directo” (Cierra el 21/4)

5 6 7 8 9 107° Salón Nacional de Artes Visuales 2018 - Artistas Premiados (Inaugura el 2/5)

“El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la Generación del `14”

La presente exposición se inicia en los días del Romanticismo y recorre más de un siglo de historia de la fotografía y de la literatura en España, hasta la definitiva extinción de los últimos miembros de la Generación del `98 y la del `14, en los años oscuros del franquismo. A partir del análisis del retrato fotográfico español, las fotografías nos conducen, como lazarillos, desde los años recientes del daguerrotipo, hasta la muerte de Azorín (1967) y Pío Baroja (1956), pasando por los años que precedieron a la edad de oro del retrato, la apoteosis de la *carte de visite*, la posterior evolución de los formatos y el propio ámbito de los estudios en los que los fotógrafos construían la máscara de sus personajes, hasta la revolución que supuso el desarrollo del periodismo ilustrado y la crisis del retratismo de galería, iniciada en la década de 1910.

A través de las fotografías, álbumes, publicaciones ilustradas, objetos, paneles y fototipia podemos acercarnos al trabajo de los grandes maestros de la fotografía del siglo —Laurent, Martínez Sánchez, Franzen, Company, Alfonso, Calvache, Antonio García, Marín, Venancio Gombau, Campúa y tantos otros—, con el que se construyó la iconografía fotográfica de las letras españolas y sus representantes más ilustres, desde los románticos como Bécquer, Rosalía de Castro y José Zorrilla, hasta los miembros de las Generaciones del `98 y del `14, encabezados por Pío Baroja, Azorín, Valle Inclán, Rubén Darío, Blasco Ibáñez, Antonio Machado, Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna. El relato se detiene a las puertas de la Generación del `27, cuyos miembros son ya protagonistas de un tiempo nuevo de la fotografía y de la literatura ven una España agravada por las heridas de la Guerra Civil y el exilio. Un relato gráfico de un siglo apasionante de la cultura española contemporánea, construido a partir del poder evocador de la fotografía, el lenguaje más eficaz para consolarnos de la desconsideración del olvido.

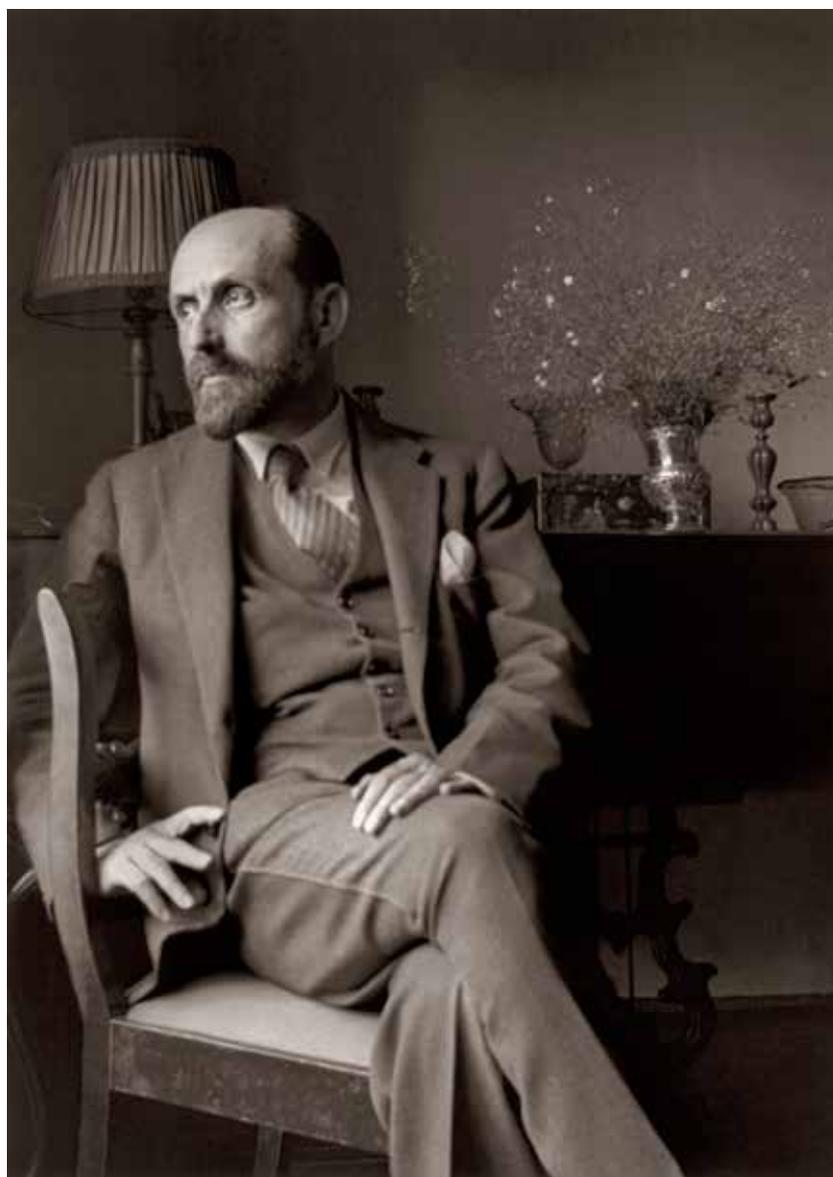


Vicente Moreno
Retrato de Valle-Inclán en el estudio del pintor Juan Echevarría (h. 1930)
Impresión digital de pigmentos minerales sobre papel de algodón
Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca del Patrimonio Histórico
80 x 90 cm

“El rostro de las letras”
consta de 80 reproducciones fotográficas



Anónimo
Blasco Ibáñez en el barco con destino a Argentina (1910)
Impresión digital de pigmentos minerales sobre papel de algodón - 35 x 47 cm - Colección particular



Juan Guerrero Ruiz
Retrato de Juan Ramón Jiménez (1931)
Copia en papel baritado - 47 x 35 cm - Colección particular

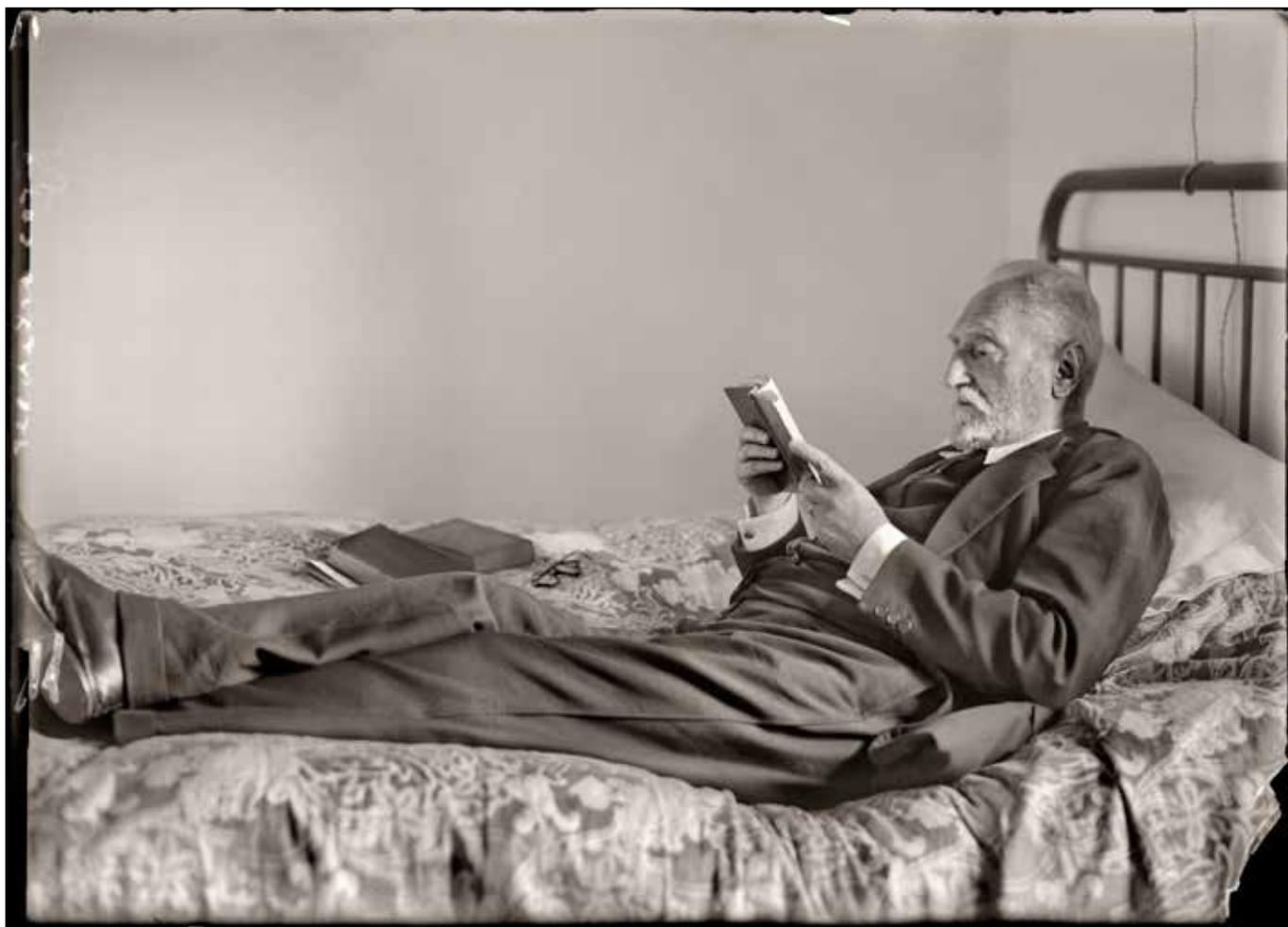


Francisco Goñi

Santiago Ramón y Cajal posando para el escultor Agustín Querol (h. 1915).

Impresión digital de pigmentos minerales sobre papel de algodón

Archivo fotográfico Francisco de Goñi y Soler, depositado en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara - 80 x 90 cm



Cándido Ansede
Descanso de don Miguel de Unamuno (1934)
Impresión digital de pigmentos minerales sobre papel de algodón
Fondo Cándido Ansede. Tatane Ruiz Ansede. Filmoteca de Castilla y León - 80 x 90 cm



Moliné y Albareda
Retrato de don José Zorrilla (h. 1870)
Impresión digital de pigmentos
minerales sobre papel de algodón

Organizan:
Real Academia Española
Acción Cultural Española (AC/E)
Comunidad de Madrid
Gobierno de la Provincia de Córdoba
Agencia Córdoba Cultura
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa

Comisario: Publio López Mondéjar

Comisaria adjunta: Lucía Laín

Coordinación:
Carlos Domínguez Cintas (RAE)
Miguel Pedraza Polo (AC/E)

Diseñador: Enrique Bonet

Transporte: Tti



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA



“Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores de Buenos Aires 1936-1950”

Attilio Rossi, Grete Stern, Horacio Coppola, Jakob Hermelin, Luis Seoane e Imprenta López

“Todo libro tiene una historia, independiente del autor y del tema que trata. Una historia referida a su edición”.

Luis Seoane

En 1942 la Imprenta López del barrio de San Telmo de Buenos Aires, edita y regala a sus clientes y colaboradores más cercanos *Cómo se imprime un libro*, una pequeña obra maestra del diseño editorial del s. XX. La publicación registra en una deslumbrante secuencia de texto e imagen los pasos en la producción de un libro, sirviéndose de una estética inédita en el Buenos Aires de la época: diagramación asimétrica, grandes áreas de blanco en contraste con sólidos bloques de texto y fotomontajes a toda página...los hallazgos de la Nueva Tipografía surgida en Europa a finales de los años 20, habían llegado a Argentina.

Y es que esa fue la escuela en la que se formaron Attilio Rossi –autor del diseño– y Horacio Coppola y Grete Stern –responsables de las fotografías y fotomontajes que aparecen en el libro. Tres grafistas que, junto a Luis Seoane y a Jakob Hermelin, también exiliados de una Europa totalitaria y en guerra, desarrollaron un ingente trabajo editorial durante los años 40 del pasado siglo en Buenos Aires. Proyectaron decenas de colecciones y cientos de títulos que salieron, en su mayor parte, de los talleres de la Imprenta López durante la llamada «época dorada de la edición Argentina».

Comisariada por David Carballal y Silvia Longueira, la exposición *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950* propone un acercamiento a todo aquello que conforma el pequeño universo plástico del libro y traza un itinerario sobre **80 piezas que abarcan más de una do-**



La Imprenta López en 1913, cuando todavía era un modesto taller en la calle Tacuarí de Buenos Aires

cena de editoriales como Espasa-Calpe Argentina, Losada, Emecé, Nova, Sur, Poseidón, Pleamar, La Llanura, Santiago Rueda o América lee, y más de **20 colecciones**: Austral, Contemporánea, La Pajarita de Papel, Poetas de España y América, El Navío, Cuadernos de Grandes Ensayistas, Dorna, Buen Aire o Mar Dulce. En su mayoría primeras ediciones que documentan la aportación de Rossi, Stern, Coppola, Seoane y Hermelin a esa obra colectiva, multiforme pero claramente identificable, que será el diseño editorial latinoamericano durante el pasado siglo.

El diseño expositivo original ha estado a cargo de Juan de la Colina y Juan Gallego. Además de la presentación de las piezas en vitrinas, la muestra se sirve de recursos como ampliaciones de fragmentos, reproducciones de secuencias de páginas, proyecciones de fotolibros, explicaciones de procesos gráficos,

etc. De este modo los libros expuestos renuevan la fuerza visual que tuvieron en su momento y se evidencia la relación entre las corrientes estéticas de vanguardia y el trabajo de estos diseñadores.

Los títulos proceden principalmente de los fondos de la Fundación Luis Seoane de A Coruña. Cuenta también con la colaboración de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires y de las bibliotecas de la Fundación Barrié y de la Real Academia Galega, además de generosos préstamos de colecciones privadas. La muestra incluye dibujos originales de Luis Seoane, entre ellos algunos de los realizados para su "Homenaje a la Torre de Hércules" (1944).

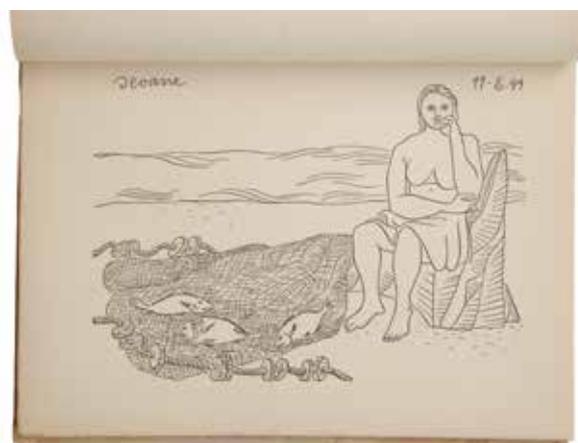
Junto a la exposición se ha editado un libro de 200 páginas que recoge el catálogo de piezas y cuatro ensayos. Silvia Longueira ubica la figura de Luis Seoane en esta época de esplendor editorial argentino. David Carballal realiza un estudio panorámico del trabajo editorial de los protagonistas de la muestra y reconstruye la historia de la Imprenta López desde su fundación en 1908 y la trayectoria del austríaco Jakob Hermelin. Horacio Fernández, autor de *El fotolibro latinoamericano* (RM, 2011), escribe un ensayo específico sobre los fotolibros pioneros de Coppola y Stern, y, por último, Pablo Rossi revisa la relación vital de Attilio Rossi con el libro desde sus comienzos en la Scuola del Libro de Milán.

Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950 rinde homenaje a un grupo de artistas cuya labor fue fundamental para mantener viva la llama de la cultura durante el apogeo editorial en Europa, y pone de manifiesto que el libro es en sí mismo una pieza que responde a los parámetros estéticos de la época en que se confecciona y constituye un elemento clave en la construcción del imaginario individual y colectivo.

David Carballal, Comisario
Silvia Longueira, Comisaria



Luis Seoane en Buenos Aires, 1953. Fotografía de Grete Stern



Luis Seoane. Homenaje a la Torre de Hércules. Nova, 1944



Attilio Rossi, Grete Stern, Horacio Coppola. *Cómo se imprime un libro*. Imprenta López, 1942

ARMANDO BRAUN MENÉNDEZ

PEQUEÑA
HISTORIA
FUEGUINA

INTRODUCCIÓN A LA TIERRA DEL FUEGO
ACTIVIDAD DE LOS MISIONEROS EN LA
TIERRA DEL FUEGO / LA QUIJERA DEL
ORO / JULIO POPPER - EL DICTADOR
FUEGUINO / EL ASTILLERO EN LA TEM
PESTAD / LA DIVISIÓN EXPEDICIONARIA
AL ATLÁNTICO SUR

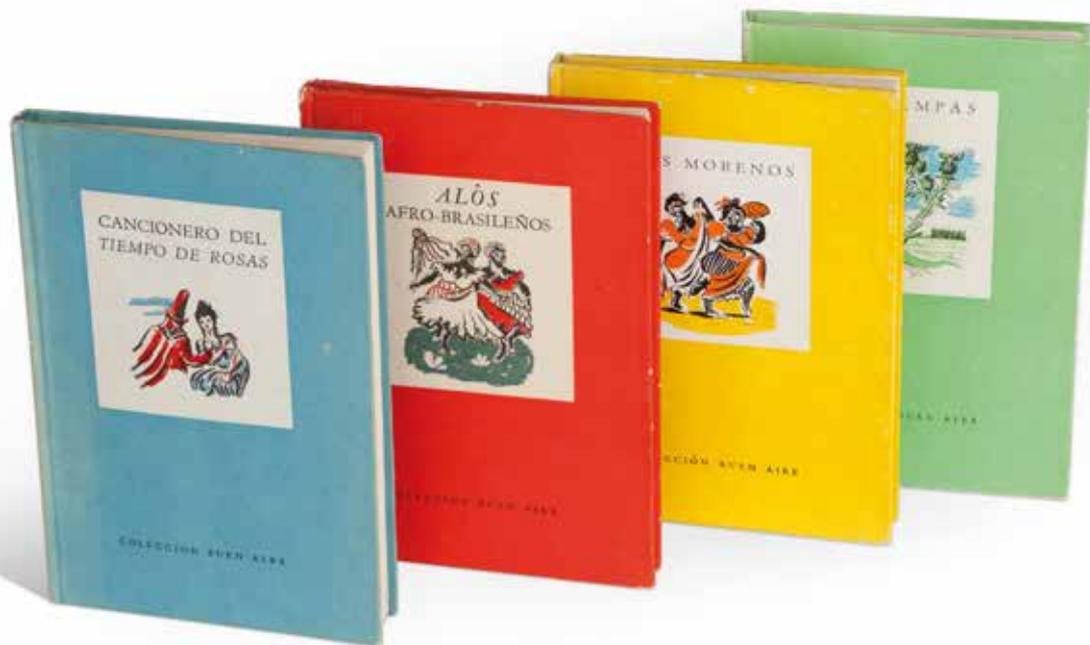
CON ILUSTRACIONES DE INDALECIO PEREYRA
EJECUTADAS SEGÚN DOCUMENTOS ORIGINALES

MCMXLV
EMECÉ EDITORES, S.A. / BUENOS AIRES

Jakob Hermelin. *Pequeña historia fueguina*. Emecé, 1945



Jakob Hermelin. *Ocho ejercicios*. Emecé, 1946



Luis Seoane. Colección Buen Aire. Emecé, 1941



Attilio Rossi, director gráfico de la editorial Losada, en su estudio de Buenos Aires (ca. 1945)



Attilio Rossi. *Buenos Aires en tinta china*. Losada, 1951

Organizan:



“Errancia y fotografía. El mundo hispánico de Jesse A. Fernández”

De Jesse Fernández (1925-1986) se podría decir que siempre fue un asturiano de La Habana o un cubano de España, un inquieto cultural y un errante por ambos mundos de latinidad, que siempre declaraba que era español aunque sin dejar de ser americano. Una dualidad que se comprende si recordamos las palabras de Federico García Lorca en Buenos Aires cuando decía que solo se podía entender bien a España después de haber estado en América. La biografía de Jesse A. Fernández tiene un recorrido lleno de recovecos, de atajos y desvíos, que le llevan del Nuevo al Viejo Mundo como cubano de ida y vuelta, al igual que las guajiras y las habaneras del cante flamenco. En este recorrido del fotógrafo siempre estuvo presente el elemento de latinidad que recoge sus obras, desde las primeras realizadas en Colombia en 1952, cuando nace para la fotografía, hasta su muerte en 1986, en el barrio residencial parisino de Neuilly. Una constante que es precisamente el motivo que quiere resaltar esta exposición por medio de la combinación de retratos y de sus paisajes urbanos menos conocidos, procedentes del archivo de su viuda, France Mazin.

La estrecha relación entre los dos mundos que inspira su poética fotográfica y que convive con un interés por lo universal, se desarrolla a lo largo de una constelación de lugares: de su Cuba natal a Nueva York pasando por Colombia, donde nace como fotógrafo, México, Guatemala, o Puerto Rico, para rematar con Madrid, París y Palermo. Unos lugares en los que vivió o visitó en esos treinta y cuatro años que van de 1952 a 1986 en los que ofició de fotógrafo y que son en los que se apoya el desarrollo de esta muestra.

En todos ellos frecuentó y retrató, gracias a una personalidad excepcional, a los principales protagonistas culturales de la

segunda mitad del siglo pasado, de los que en esta exposición se han incluido los personajes pertenecientes al mundo hispánico. El resultado es una magnífica galería de retratos que suponen un paseo cultural por el siglo XX y que confirma la idea de su amigo Guillermo Cabrera Infante de que Jesse A. Fernández estaba especialmente dotado para este tradicional género fotográfico, que practicaba lejos de la afectación que siempre está en el posado de estudio.

Destaca también en Jesse A. Fernández su condición de fotógrafo flâneur, de paseante urbano atento que, cámara en mano, se acerca a la ciudad y a sus habitantes, contemplándola con mirada universal y sin caer en la anécdota que a veces acecha en el llamado «instante decisivo». Por el contrario, y como sus admirados Walker Evans, Brassai y Henri Cartier-Bresson, busca momentos y realidades del contexto aunque sin pretender construir una historia banal, permaneciendo siempre fiel a lo que ve. Los paisajes urbanos de Jesse A. Fernández tienen las características y la calidad de los mejores representantes del foto documentalismo de la época, a los que añade una mirada propia que coincide con su actividad artística. Es lo que sucede con las fotografías de paredes, casi matéricas, que son un guiño a la abstracción informal.

Todas las etapas creativas del artista que se encuentra en esta muestra están unidas por un hilo conductor definido por un buscado carácter hispánico de los retratados, lo que explica la ausencia de personajes de otras nacionalidades, y por la voluntad de resaltar la inspiración más característica del fotógrafo a la hora de contemplar cada una de las ciudades en que se encuentra.

Fernando Castillo, Comisario



Pared con anuncios. Colombia, 1979 © Estate Jesse A. Fernández



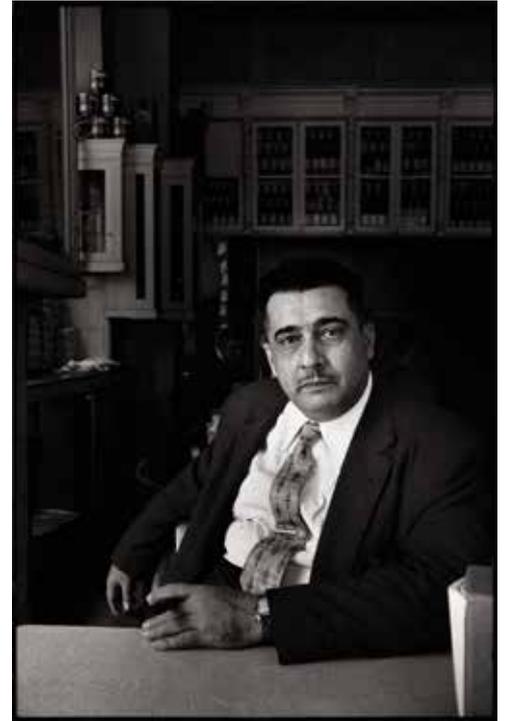
José Bergamín. Madrid, 1979 © Estate Jesse A. Fernández



Jesse y las momias. Palermo, Sicilia, 1980 © Estate Jesse A. Fernández



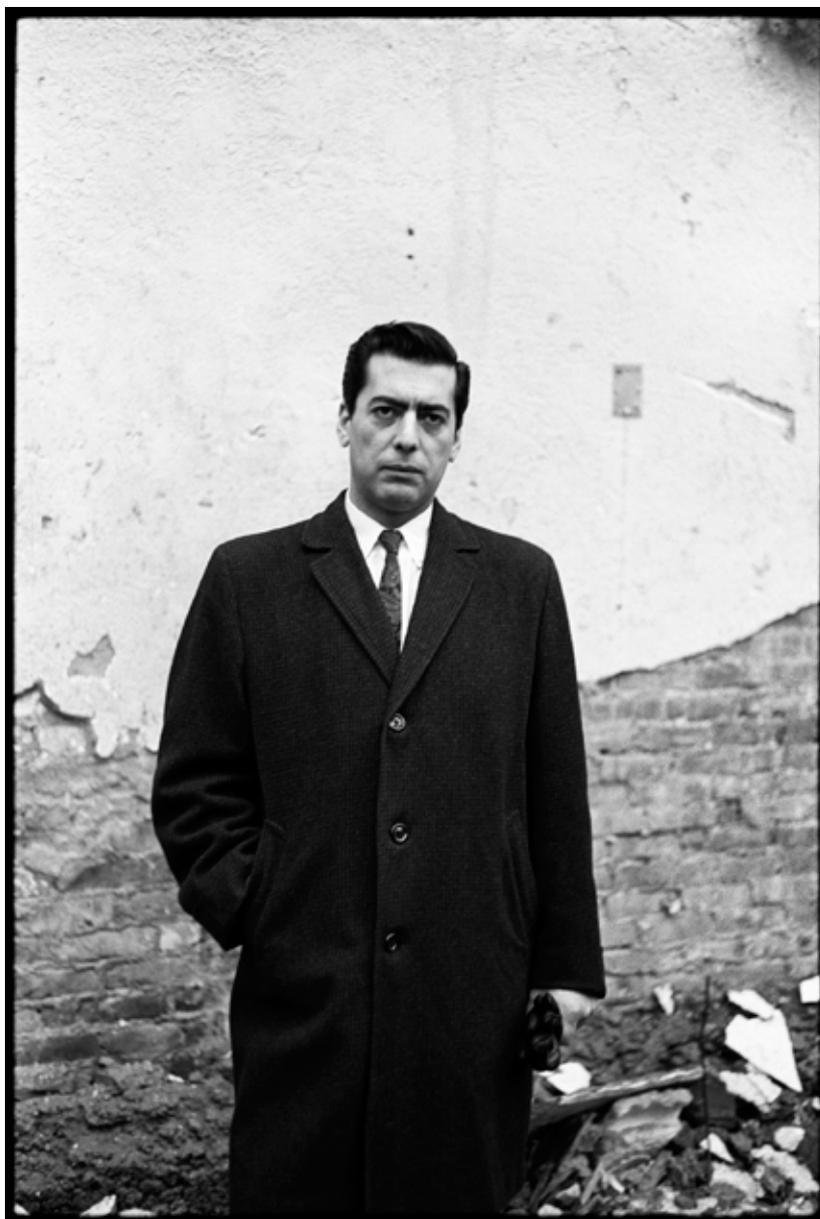
Pasajeros en un autobús. México, 1957 © Estate Jesse A. Fernández



José Lezama Lima.
La Habana, Cuba, 1956 © Estate Jesse A. Fernández



Anuncio de Colgate. Guatemala, 1958 © Estate Jesse A. Fernández



Mario Vargas Llosa. Nueva York, 1968 © Estate Jesse A. Fernández

Jesse A. Fernández

Nace en La Habana en 1925. Siete años después, su familia decide retornar a Asturias, España. Al comenzar la Guerra Civil, regresan a La Habana.

Dotado para el dibujo e interesado por el arte, en 1940 se matricula en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro, donde estudia algunos años. Tiempo después, en 1947, viaja a los Estados Unidos para estudiar ingeniería electrónica, y se establece en Filadelfia. No tarda en abandonar las clases para dedicarse al arte. En Nueva York, estudia pintura con George Grosz y Preston Dickinson. Ese mismo año conoce al pintor cubano Wifredo Lam, quien le introduce en el mundo de los artistas europeos que se habían instalado en la ciudad, tales como Marcel Duchamp, Esteban Francés y Friedrich Kiesler. Asiste también a las reuniones del *Painters' Club* donde se relaciona con Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Milton Resnick, los artistas de moda en ese momento. Se traslada, en 1952, a la ciudad colombiana de Medellín para trabajar en una agencia publicitaria, donde permanecerá hasta 1954. Allí conoce a los escritores Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez, y comienza su actividad como fotógrafo. De regreso en Nueva York, trabaja como reportero fotográfico. Pronto, la agencia Gamma distribuye sus fotografías que aparecen publicadas en las principales revistas de la época como *Life*. En 1958 es nombrado director de arte de la revista *Visión*. Viaja por México, Guatemala y Cuba, donde hace reportajes dedicados a Alicia Alonso y a otros artistas e intelectuales cubanos. Regresa a Cuba poco antes de que Fidel Castro tome el poder. Permanece junto al nuevo régimen nueve meses y vuelve a Nueva York desencantado de la Revolución. En este tiempo, y a petición de su amigo el escritor Guillermo Cabrera Infante, colabora en *Revolución* y *Lunes de Revolución*. De nuevo instalado en el *Village* neoyorquino, se dedica a la pintura y a la enseñanza, dando clases en la *School of Visual Arts*. En estos años, continúa fotografiando el ambiente del mundo del *jazz* y a personajes del mundo de la cultura con los que se relaciona, como Jorge Luis Borges, Joan Miró, Antoni Tàpies o Antonio Saura.

A finales de los años sesenta busca un entorno más favorable para trabajar y alterna Nueva York con Puerto Rico, donde reside largas temporadas, escribe para el *San Juan Star* y exhibe sus obras. Entre 1974 y 1976 reside en España. Vive en Toledo y luego en Madrid, donde expone sus pinturas, sus dibujos y sus cajas en la galería Ynguanzo. En 1976, expone individualmente con la galería Ynguanzo, en la FIAC de París. Al año siguiente se casa con France Mazin y se instala en los alrededores de París, en Neuilly-sur-Seine. En Francia participa en gran número de exposiciones individuales y colectivas. Son los años en que retrata a numerosos artistas y escritores residentes en París. En 1979 expone sus fotografías en el Centro Venezolano de Cultura en Bogotá con el título *Fotografías 1955-1979*; y en la Galería Theo de Madrid. Publica, en 1980, *Les momies de Palerme*, un fotolibro fruto de su viaje a la capital de Sicilia donde visita las momias del Convento de los Capuchinos. Año muy activo, lleva a cabo exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en el Salón Principal de la Ópera de París, en la Casa de la Cultura de Rennes, en Bruselas, Madrid y Luxemburgo. Presenta, también, en el Centro Cultural de los Estados Unidos en París la exposición *Alrededor de Jackson Pollock*. Al año siguiente expone en Miami, Santo Domingo y Haití. Se inaugura, en 1984, la exposición *Retratos*, que dará lugar a un fotolibro del mismo título en la sede del Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid. En 1985 viaja a Asturias para fotografiar el arte prerrománico asturiano.

Fallece en marzo de 1986, en Neuilly-sur-Seine. Está enterrado en el cementerio Père-Lachaise.

En 2003 se organiza la retrospectiva Jesse A. Fernández en el MNCARS de Madrid; y en 2012 se exhibe *Tours et détours de La Havane à Paris* en la Maison de l'Amérique Latine, en París. En 2016 se realizan exposiciones individuales en el *International Center of Photojournalism* de Perpignan y en Kansas. En 2017 su obra se exhibe en Miami, París, Huelva y Lyon; en 2018 su obra se ha podido ver en los centros del Instituto Cervantes de Roma, Nápoles, Palermo y Tánger, así como en París y Sevilla; y en 2019 se presenta su obra en Londres, en el marco de la London Art Fair, y en Ciudad del Cabo.

Organizan:



¡Salvemos el subjuntivo!

Nina Molina propone a través de un artilugio visual salvar lo hipotético en el lenguaje, posibles futuros, territorios aún por conocer, versiones del deseo. El lenguaje es la huella que da cuenta de una posibilidad real, una ventana por la cual podemos ver la vida que se manifiesta. Si deseamos un modo del lenguaje también desconocemos un modo de ser de los hombres en el mundo, no hay que olvidar, pareciera decirnos la artista. Ese vínculo entre palabra y realidad, ese espejo meticoloso que se confunde en cada uno de nosotros, atravesándonos, es ancestral y remoto. La lengua nos invita a recordar que el mundo se condensa entre palabras, ese es su límite, su proporción mágica. En un hermoso ensayo sobre el filósofo holandés Baruch Spinoza Diego Tatián escribe: *El cuerpo y la idea de cuerpo son iguales, sólo que considerados bajo aspectos diferentes*. También entre las palabras y las cosas la realidad se ordena como si mezclara dos componentes indisolubles, inseparables en su constitución más perfecta. Mucho más adelante en el tiempo, uno de los filósofos del lenguaje más destacados, Ludwig Wittgenstein en el “Tratado lógico-filosófico” redacta un significativo enunciado: *Los límites del mundo son los límites de mi lenguaje*, destacando una vez esa unidad real entre la materia y las ideas, entre las palabras y las cosas. La realidad opera con el lenguaje y el lenguaje nos constituye. Un deseo aflora acompañado de un sonido, una mirada, el cuerpo es testigo de cada dimensión de los sentidos. El arte, y en especial las artes visuales, son ese sentido ejemplo de una carnalidad donde el lenguaje vive y fluye. Así lo creía Maurice Merleau-Ponty, quien tras no poder resolver con argumentos de la tradición filosófica recurre a la pintura como el mayor logro de un conocimiento completo del mundo, donde la visión, el lenguaje y las cosas se enredan y *sangran*. La obra de Nina Molina recupera el lenguaje desde su cualidad visual, proponiendo la salvación inminente del misterio de lo imposible.



Lic. Mariana Robles

Área de Investigación Museo E. Caraffa



“El subjuntivo va hundiéndose como un pez enfermo bajo la superficie del idioma.

Pero ¿tan grave resulta la pérdida del subjuntivo?, le preguntaron a Umberto Eco para el libro titulado significativamente *El fin de los tiempos*. Y Eco contestó: “Me parece muy importante el subjuntivo porque él es el único que expresa el tiempo de la hipótesis y de lo posible, de lo no-real”.

El subjuntivo es, en efecto, el tiempo que crea en el habla y la escritura la escena cóncava de la suposición. Gracias al subjuntivo se añade una trasrealidad como el forro de raso a un vestido de noche o, en suma, como la dimensión donde se desdobra el soñado cuerpo del lenguaje.

La última novela de Juan José Millás, *El orden alfabético*, está obsesivamente centrada en el extravío de palabras y formas. Y con la experiencia de su lectura se siente el pavor de la mutilación. El pavor a la disgregación suave del cerebro y del espíritu por el continuado desmedro del habla.”

Vicente Verdú

“Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”

Ludwig Wittgenstein

¡SALVEMOS AL SUBJUNTIVO!

SARSNYP no tiene relación con el mundo del marketing, la publicidad y el comercio

© 2010. DISEÑO: TROBODI. www.trobodi.com

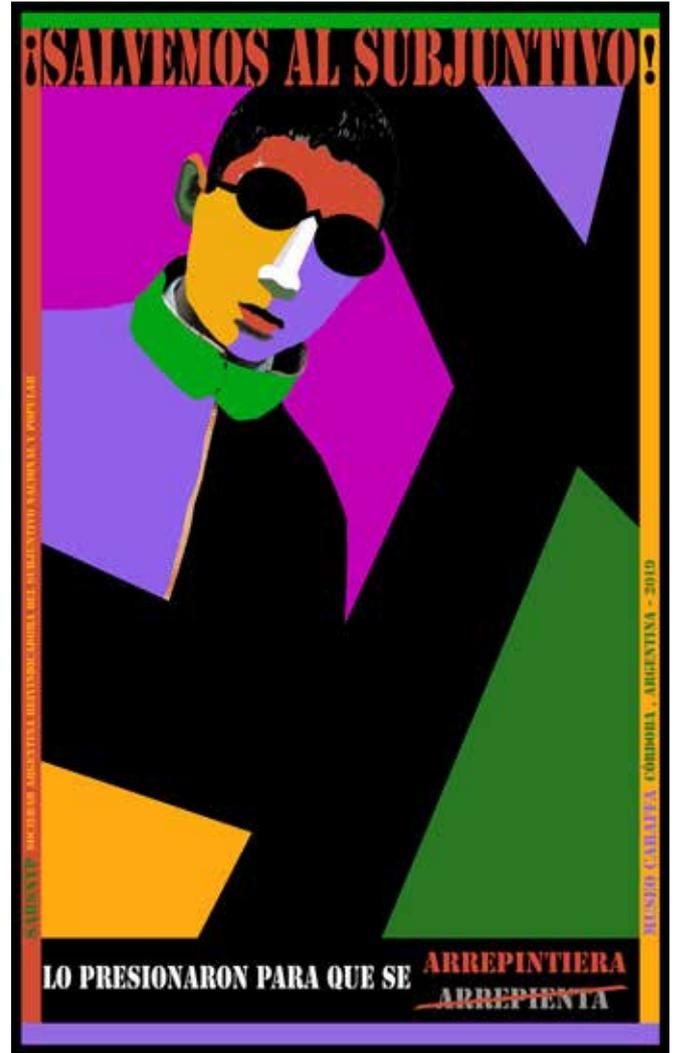
ME ENTRISTECIÓ QUE SE **FUERA VAYA** A NUEVA YORK

¡SALVEMOS AL SUBJUNTIVO!

SARSNYP no tiene relación con el mundo del marketing, la publicidad y el comercio

MUSEO CABALLA www.museocaballa.com

SE NEGÓ A QUE LA **ORDEÑARAN** **ORDEÑEN**



¡SALVEMOS AL SUBJUNTIVO!

CALLESATE - SOCIEDAD ARGENTINA REIVINDICADORA DEL SUBJUNTIVO NACIONAL Y POPULAR

MUSEO CARATEA - COLODROA - ARGENTINA - 2019

ME PIDIERON QUE ME ~~AFEITE~~ **AFEITARA** LOS BIGOTES

¡SALVEMOS AL SUBJUNTIVO!

CALLESATE - SOCIEDAD ARGENTINA REIVINDICADORA DEL SUBJUNTIVO NACIONAL Y POPULAR

MUSEO CARATEA - COLODROA - ARGENTINA - 2019

ME EMOCIONÓ QUE **CUIDARAN** ~~CUIDEN~~ AL PERRO

Nina Molina

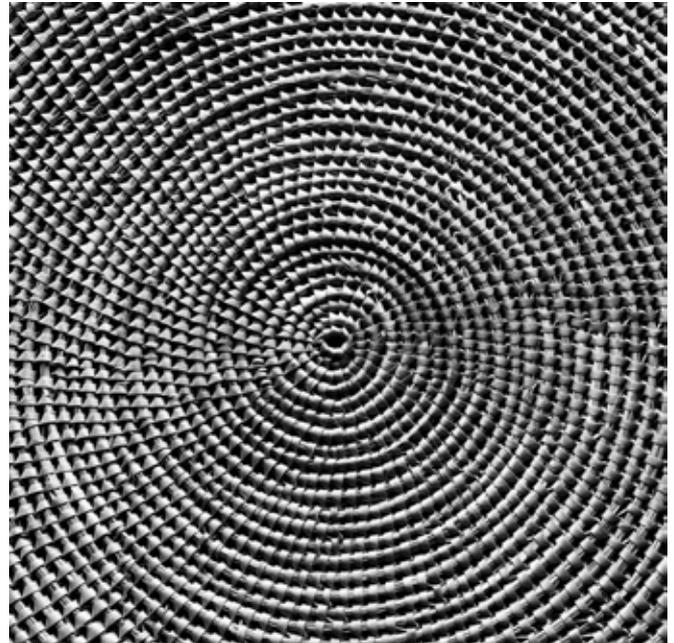
Nace en Buenos Aires, en 1946. En 1964 se traslada con sus padres a vivir a los Estados Unidos. Estudia filosofía en la Universidad de California, en Berkeley y egresa en 1969 (Bachelor of Arts). En 1971 retoma la fotografía que ya había practicado junto a su padre durante su adolescencia en Buenos Aires. En 1971 y 1972 estudia fotografía en el *Santa Monica Community College* de Los Ángeles, California. En 1973 vuelve a Argentina y se instala en la provincia de Córdoba. En 1981 egresa de la carrera de Pintura en la Escuela de Artes de la Universidad de Córdoba. Desde 1979 hasta el presente participa en más de 60 salones y muestras colectivas. En 1985 junto a Patricia Ávila, Sara Galiasso y Gabriel Gutnisky forma el grupo "Agagumo", Asociación de Plástica Experimental. Realiza numerosas muestras individuales, entre Estados Unidos y Argentina; (Giaroli 1985 Córdoba, Annick Porter 1989 y 1991 Massachusetts, USA, Praxis 1994 Córdoba, Ática 1995 Buenos Aires, Museo Genaro Pérez 1995 y 2007 Córdoba, Martorelli-Gasser 2001 Córdoba, Via Margutta 2007 y 2011 Córdoba, Museo Caraffa 1998 y 2013. Desde 1998 se dedica principalmente a la fotografía aunque vuelve periódicamente a la pintura y a las construcciones, utilizando diversas técnicas. En 2013 recibe el Premio al Mérito Artístico, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba. En la actualidad vive y trabaja en Córdoba, Argentina.



Caranday o la ficción del origen

Retomando un viaje de su infancia, un hermoso camino serrano rodeado de montañas y ríos, Claudia Santanera llega a Copacabana, pueblo artesano, en el departamento de Ischilín. Los artesanos de esa zona son conocidos por la producción de cestos tejidos con finas y dóciles hojas de verde Caranday. El tejido de Caranday es una huella contundente de un antepasado extinto que logra persistir en la urdimbre y la trama vegetal y, por último, en el espiral, patrón formal que configura el movimiento circular de cada canasto. El cruce entre el pasado y su actualización es un verdadero acontecimiento fenomenológico: el tejido es la condición de posibilidad de un encuentro entre que lo fue, es y será. En este sentido, el tejido se convierte, a su manera, en el único recurso para una historia de la comunidad que retoma la lógica de una temporalidad que no es ni lineal, ni cristiana. Reproduciendo, una y otra vez, el primer tejido se tiende una hebra invisible que recupera la unidad perdida entre el hombre y su ambiente; la meditación que sobreviene con el tejido, el silencio de la labor artesanal, permite la pérdida de todo concepto. El que teje se sumerge en un silencio de árbol, un profundo sonido de tierra, un sereno estado de cielo.

La urdimbre y la trama se mueven en dos universos enlazados que escriben y describen una visión interna/externa (que nos posee y que nos excede, a la vez) y que configura una manera particular de ser en el mundo. Santanera imagina una ficción del origen donde la infancia tramada en el paisaje serrano despierta balbuceante. La unidad entre esa lengua antigua propiciadora del ritmo de infancia, cadencia y ríos sonando, es posible gracias a las ficciones mudas, o condición de posibilidad de toda habla, que Santanera ejecuta como variantes morfológicas. La instalación “La soledad que precede al nacimiento” es una partitura en el espacio, es



el reflejo de un lejano lugar en las Sierras de Córdoba instalado ahora en las salas de un museo, donde nuevamente parlan. Dice Pascal Quignard: *“Todos colaboramos en la realización de una obra única. Heráclito decía que aun los que duermen trabajan en una obra y colaboran con lo que produce el mundo. El hombre es tan indiferente como el sol, el viento o un animal salvaje”*. Así, los tejedores sostienen un tiempo y espacio ritual, irreproducible en las regiones de la geometría, ordenan visiones cosmogónicas dentro de sí, ven el magma del mundo nacer con cada tejido y salvan silenciosamente la correspondencia entre la estrella y su reflejo, entre las raíces y sus ramas que se desvían al cielo.

El cuerpo interviene de manera contundente en el hacer artesanal, en la práctica concreta de elaboración, se diferencia radicalmente de la matriz intelectual. En este contexto, donde la mirada y el lenguaje se ramifican en la carnalidad, donde el cuerpo escribe, teje y enuncia, Santanera piensa un tipo de escritura material que no se limita a la relación de signos y significados sino que, más bien, se acerca a la descripción de Silvia Rivera Cusicanqui sobre Waman Poma de Ayala: *“Éste es un poeta, en el sentido aristotélico del término: creador del mundo, productor de los alimentos, conocedor de los ciclos del cosmos. Y esta poiesis del mundo, que se realiza en la caminata, en los kipus que registran la memoria y las regularidades de los ciclos ancestrales, se nos figura como una evidencia propuesta”. [...] “Desde antiguo, hasta el presente son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce.”* Santanera, al crear su propia ficción del origen, donde poesía y paisaje se confunden, recurre a la cestería como modelo lingüístico-corporal. En el aparato hermético del tejedor el origen aparece una y otra vez, poesía entre hebras, crece y se ramifica.

Cada tejido sucumbe al desborde. La magnitud de la obra revela ese exceso pero también impiadosamente su falta, la herida abierta, al mostrarnos descarnadamente que ni el monumento ni la espectacularidad de la escala podrán romper jamás la estricta insignia del ritual: la repetición. Arturo Carrera en “Ensayos murmurados” se pregunta: *“¿Qué es la legibilidad? ¿Hay un límite tangible entre lo legible y lo ilegible? ¿Dónde está tu sentido sino en su desborde “original”?*” y, más adelante, Lévy Strauss en su precioso libro “Mirar, escuchar y leer”, nos habla de cómo la criatura humana teje el dolor. *“Es la imagen industrial e íntima del tejido de una cesta: la frágil cesta de hojas, de hilos, de*

mimbre. Y allí está, otra vez, también, la imagen de San Juan de la Cruz tejiendo día a día sus cestillas”. El dolor es también lo que el ritual sintoniza, la fuerza impredecible del nacimiento, la geografía olvidada en la distancia materna, la potencia de lo que escapa y nos supera, aunque el cuerpo dice y el cuerpo hace la alegría de tejer y de crear, entonces, las penas se colman, se van al río de todas las gotas abiertas.

Claudia Santanera escribe el espacio con sus cestos, vuelve las palabras, los silencios y toda la operación combinatoria de la escritura en instalación textil de palma de Caranday. Un hermoso poema “Mamá teje” de Beatriz Vallejo dice: *“Sólo existen tus manos, / la hebra que trae, a cadencias / el murmullo de un dialecto lejano. / Más allá del mar. / Al pie de la mecedora, / con la muñeca de ojos fijos / viajo contigo en tu ovillo. / Yo que soy una flor / en tus laderas de esmeralda / entiendo mirándote / el lenguaje de la bruma”.* Es esa tenue bruma, como la frágil nubecita en los ojos de un bebe recién nacido, eso que se pronuncia en el límite y se desdibuja en la emisión, un eco tímido e íntimo, que se despliega vital en la anatomía de las cosas, se pega al mundo, amalgama para no separarnos jamás de él.

Lic. Mariana Robles
Área de Investigación Museo Caraffa

Alimento.

Sobre la fe y la mano.

Los caminos del hacer y del deseo por entender el destino del hombre nos proponen un encuentro entre partes que trasgreden todo tipo de comunicación convencional.

Hay humanos que deciden viajar por el mundo para llenar el hambre de un Dios, hay humanos que pasan la vida encerrados en un convento pidiendo por un Dios que calme la hambruna del ser. Entonces Dios se transforma en el comunicante de una realidad insatisfecha o rellena de bocados de alivio. Las personas de fe son un enigma global. Creen y se alimentan.

Pienso en la posibilidad de multiplicar el pan y me imagino grandes industrias pasteleras generando empleos de manera desmedida. Familias organizadas, cachetes rosados y el placebo del tragar satisfecho. La fe se transforma entonces en una posibilidad escasa, material, de relleno. El estómago es una máquina hermosa, de lo más parecido al alma. Pide y se alimenta.

Sobre el alma y la mano.

Recuerdo al verla, la conexión que existe entre la mano y el estómago. Una línea directa de recursos satisfactorios que alinean el poder ser. Estar presentes.

No me queda claro si el alma es el patrón de uno o si es como una camiseta que uno se pone o se saca dependiendo el humor del día. Un canal de manifestación o una entidad de apego. Lo que sí creo entender es que el ritmo de la vida le toca su más profundo cometido y me hace sentir cosas cada vez que ella reposa sobre la espalda. Un día la ví.

Mi madre decía que a los muertos nunca había que acercarlos a un espejo, porque el alma se quedaría en la tierra. Con nosotros.

Sobre la escritura y la mano.

Hay un modo de hacer que comunitariamente adquirimos, códigos que nos abren portales de fe, frases de amor, dibujos en la piel y amuletos que al colgar transforman.

La historia del mundo se ha contado de numerosas maneras y se ha pluralizado para dar cuenta de lo que somos o tal vez para simplemente creer en nuestra existencia a través del otro. ¿O a caso en soledad nos transformamos en piedras sabias?

La nada es mentira, no existe.

Rezo un Dios te salve María saltando una soga para reforzar cada palabra, camino rutas a pie para recordar cada piedra, tejo con mis manos un canasto gigante donde dormir. Donde nacer.

Carlos Herrera / febrero de 2019 / a Claudia Santanera,
una piedra sabia.





Claudia Santanera

Claudia Santanera, Córdoba 1960. Es Licenciada en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Escribe poesía, realiza videos, desarrolla proyectos artísticos y curatoriales de manera independiente.

Entre 1987 y 2003 trabajó en la promoción del libro y la lectura en escuelas y bibliotecas. A partir de 2003 coordinó el proyecto de creación y puesta en marcha de la mediateca especializada en arte contemporáneo del Centro Cultural España-Córdoba. Entre 2003 y 2008 asistió al taller del poeta Arturo Carrera en Buenos Aires. Ha publicado los libros de poesía *Tartaruga* (Alción, Córdoba, 2004) y *Cuatro visitas* (Vox, Bahía Blanca, 2008). Sus poemas *In illo tempore* fueron publicados en la antología *Identidad. De las huellas a la palabra* (EUDEBA, Buenos Aires, 1997) Primer concurso literario de Abuelas de Plaza de Mayo. Su formación audiovisual comienza en la Universidad Católica de Córdoba con los artistas Ciro Del Barco y Cecilia Rosso. Su video *El pescador* fue seleccionado para participar en el *Videofest 2012* en el Espacio Cultural Museo de las Mujeres y en 2013 en el Anilla Cultural, Latinoamérica-Europa. Espacio de difusión y exhibición para VIDEOFEST - Centro Cultural Sao Paulo. En 2013 fue seleccionada para participar del taller Cine expandido dictado por Claudio Caldini en el Centro de Investigaciones Artísticas CIA en Buenos Aires. En 2014 presentó el compilado de cuatro piezas audiovisuales *Lullaby* en la galería de arte El Gran Vidrio. En 2015 realizó la muestra individual *Una medida para pesar el mundo* en el Museo Genaro Pérez y participó de las exposiciones colectivas en la galería El Gran Vidrio durante el Mercado de Arte Córdoba y en *La estrategia del caracol* en el Edificio SOHO1. En 2017 presentó la muestra individual *El cerebro de mi padre* en el Espacio Cultural Museo de las Mujeres. En 2018 gana la beca del Fondo Nacional de las Artes en artes visuales por el *Proyecto Caranday* y participa en la residencia Demolición/ Construcción en Cabana, Sierras de Córdoba. Ha participado en las publicaciones colectivas *Una que sepamos todos* - Desvíos sobre los comienzos del arte contemporáneo en

Córdoba - Unidad Básica Museo (2018) - *Infancia y poesía* Mariana Robles / Claudia Santanera - Conversación. Museo Genaro Pérez (2017). *10 años del CCEC - En palabras* - Centro Cultural España-Córdoba - Compilación de entrevistas (2008). *Sampling* citas + data + delete + archivo + peeks del libro *Cuatro visitas* - El banquete - Revista de literatura - Córdoba Año XI N° 7 - Editorial Alción (2008). *Inconsciente colectivo Producir y gestionar cultura desde la periferia*. Compilación. Capítulo dedicado a la Lectura y su divulgación. Fundación Ábaco - Cultura contemporánea y Universidad Blas Pascal de Córdoba (2007). *Pasado reciente* - Ocho años de arte en Córdoba (1998/2006) CD Rom - En colaboración con Mariana Robles y Tomás Bondone. Centro Cultural España-Córdoba. Ha curado muestras de Edgardo Antonio Vigo, Alfredo Prior, Nahuel Vecino, Mondongo, Liliana Porter, Guillermo Daghero, Mariana Robles e Indira Montoya (entre otras).

ARTISTA INVITADO ANDRÉS ODDONE - CÓRDOBA / MÉXICO

Tejedores artesanos de Copacabana: Andrés Cáceres - Alberto Cáceres - Elvira Cáceres - Zulma Cáceres - Lucas Cáceres - Lucía Cáceres - Verónica Cáceres - Eduardo Gómez - Luisito Gómez - Adancito Gómez.

Todo mi agradecimiento y cariño a Carlos Herrera, Andrés Oddone, Jorge Torres, Luli Chalub, Nora Garay directora de la Escuela Juan Martín de Pueyrredón de Agua del Molle / Copacabana, Andrés Cáceres, Verónica Stainoh, Cecilia Salomón, Graciela De Olivera, Matías Brussa, Lucía French, a los Daveloza Machine que son una machine, Jorge Castro y todo el equipo del Museo Caraffa.



¿Qué significa “A modo *selfie*”?

Es, ante todo, una *manera de autorrepresentación* que surge a partir del desarrollo y confluencia de la fotografía digital, la Internet y la telefonía móvil o celular inteligente.

Implica, también, una nueva *manera de presentación del sí mismo (self)*, que rompe voluntariamente las fronteras de la privacidad y la exhibe de forma reiterada y continua en el espacio inconmensurable de las redes sociales virtuales.

Constituye un *modo de mostrarse* lúdico y no solemne, instantáneo y espontáneo, aunque no accidental, alejado de todo profesionalismo y de la adquisición de habilidades y conocimientos técnicos especializados.

Favorece el desarrollo de un *modo de ver*, veloz, privado, voverista y volátil, de algún modo precario, por parte de públicos extensos y diversificados, de espectadores virtuales dispersos.

Representa un nuevo *modo de relacionarse*, mediado, momentáneo y fugaz, en el que la presencia personal es reemplazada por la conectividad y la comunicación por el contacto.

El modo *selfie* es, en suma, una forma de construcción de la subjetividad que contribuye a aportar, voluntariamente, abundante información personal, la cual es apropiada tecnológicamente por los centros de control y vigilancia globales, ubicuos y no visibles.

Ponerle nombre a una práctica: “disculpas sobre el foco, fue una *selfie*”

La *selfie* (selfi, RAE, 2018) constituye la gran metáfora de nuestro tiempo. La cámara digital y el teléfono celular o móvil unificaron los procesos de autovisualización, registro, almacenamiento y revelado; redujeron el tamaño, el peso y la cantidad de los equi-

pos y quitaron la mediación técnica de terceras personas. Todo ello permitió una notable reducción de los costos.

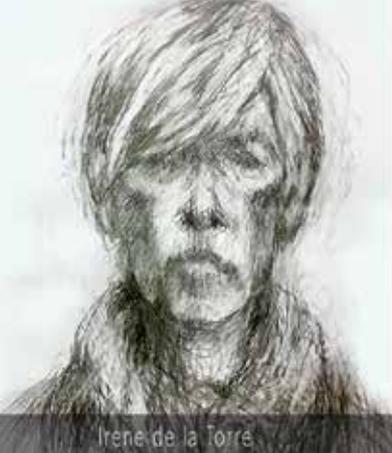
La Internet sumó su tecnología y aceleró el proceso de privatización de la fotografía y su apropiación por las personas comunes. El autorretrato perdió así su aura técnica, se secularizó y democratizó, especialmente porque el manejo de la imagen, incluyendo la propia, se volvió más “amable”.

En sentido estricto, la *selfie* es una fotografía en espejo de una o más personas, tomada por una de ellas en el proceso de verse a sí misma, en simultáneo con el acto de registrar, que se completa, en general, por la acción de publicarla y compartirla a través de las redes sociales virtuales.

En 2018 el diccionario de la Real Academia Española incorporó el término “selfi”, adaptando el vocablo original en inglés, cuya historia es tan breve como meteórica su difusión.

El primer registro conocido del término data de septiembre de 2002, cuando aparece en un foro de la Red, publicado por un estudiante australiano, para describir la fotografía de una herida en su labio inferior, consecuencia de una caída cuando estaba borracho festejando su cumpleaños número 21. El estudiante, cuya identidad aún se desconoce, publicó su autofoto describiendo el hecho y pidiendo consejos sobre la sutura de la herida. Al concluir se excusa: “disculpas sobre el foco, fue una *selfie*” y con ello dio difusión al término.

Es así que la palabra *selfie* nace en este siglo, doméstica y por accidente, como modo de habla coloquial del slang australiano y como consecuencia de la herida en una borrachera.



Irene de la Torre



Esteban Llamosas



Ana María Aldosi



David Schäfer

El sujeto que se autorrepresenta: ¿quién puede hacerlo?

En su *Autorretrato con un abrigo de pieles* realizado en 1500, Albrecht Dürer plasmó su imagen con notable maestría y la clara intención de autoexponerse, artística y socialmente. En latín y en dorado, con la caligrafía propia de los humanistas, escribió sobre fondo oscuro y a la misma altura de sus ojos, una frase que podría constituir un sintético manifiesto de quienes hoy hacen de las autofotos una práctica cotidiana:

“Yo Albrecht Dürer de Nurenberg, con colores apropiados, me he creado a mí mismo, a mi imagen, a la edad de veintiocho años.”

Sus autorretratos sirvieron de estímulo para el surgimiento de un nuevo género y se anticiparon, en más de quinientos años, a la aparición de la *selfie*. Esta comparte con el autorretrato clásico un rasgo en común: el espejo y su utilización como medio para la autorrepresentación. En su versión más clásica, aquel nace de la pretensión, por parte del artista, de constituirse en objeto y tema de su obra, para ocupar el lugar que, hasta ese momento, había estado casi exclusivamente destinado a las figuras religiosas, los reyes y las reinas, los nobles y los ricos burgueses.

Mientras el autorretrato exige sensibilidad artística, formación técnica y saberes especializados, la selfie, transformó el autoregistro visual en una práctica, en un puro hacer. Si el autorretrato significó la autoconsagración del artista en la pintura, el dibujo y el grabado -al modo de Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Schiele o

Frida Khalo, para citar solo a algunos de quienes hicieron un uso frecuente de este género-, la *selfie* constituye la celebración del sujeto común, mayormente anónimo, que comparte su propia imagen en las redes sociales virtuales.

La acción de autorretratarse dejó de ser una práctica minoritaria, reducida a las artes visuales y a quien podía pagar por ello, para convertirse en la práctica privilegiada de presentación del sí mismo. La *selfie* se constituyó en el modo contemporáneo de autorretratarse, alejado de la solemnidad, el profesionalismo y la capacitación técnica. Con esas características puso en cuestión al artista y su quehacer.

El observador: modos de ver y ser visto. La ruptura de la privacidad

Si bien cualquier persona puede apreciar un autorretrato pictórico, un dibujo, o la reproducción de un grabado o una fotografía, la contraparte de un creador especializado es el observador atento, generalmente presencial, con cierto grado de cultivo y mirada artística. Por el contrario, los contenidos de las *selfies* están expuestos a públicos extensos, diversos y fragmentados de espectadores virtuales, en suma, un conjunto heterogéneo de “amigos” y “seguidores”.

Fundamentalmente producida para ser compartida, la *selfie* pre-dispone a establecer relaciones mediadas y a la atención efímera e instantánea, lo que implica otro modo e intención de mirar.



Fernando Fader



Anarés Asseff



RES - Raúl Stolkner



Aíga Carballo

Si los autorretratos renacentistas y modernos se basaron en la distinción entre el ámbito público y el privado, el modo *selfie* contribuye significativamente a la ruptura de esta distinción, mediante la transformación de la privacidad en objeto de exposición, difusión y consumo públicos. En la sociedad contemporánea, el modo *selfie* representa, por antonomasia, la destrucción voluntaria de la privacidad (Ana Peraica, 2017)¹ a través de “la interminable exhibición pública de sí mismo” (Henry A. Giroux, 2015)².

La intimidad mediada de la *selfie*, concretada por la presencia conectada y continua (Lipecoppe, 2004)³, es parte constitutiva de la “sociedad confesional” contemporánea, en la cual se ha convertido “en virtud y obligación pública el hecho de exponer abiertamente lo privado” (Bauman, 2007)⁴.

La búsqueda de sentido: trascendencia/permanencia versus trivialidad/inmediatez

Volverse conscientemente público y visible no es una decisión neutra, sino el resultado de una pretensión sustentada por la vo-

luntad de mostrarse a los demás. Ahora bien ¿para qué hacerlo?

El autorretrato tradicional además de maestría supone, en el artista, la misma intención de trascendencia, perpetuación y reconocimiento público que las élites pudientes buscaban en el retrato.

El propósito de quien se toma una *selfie* no es muy diferente, aunque los recursos tecnológicos y los usos de la imagen, a la par de ofrecer amplias posibilidades de exposición personal, imponen límites. Las redes virtuales permiten llegar a todos lados, pero por poco tiempo. Si por una parte, el espacio se expande, por la otra, la duración de la exposición se torna cada vez más fugaz.

El registro y publicación reiterada de *selfies* parecen estar guiados por la ilusión contradictoria de trascendencia efímera. Son producidas para ser descartadas y, lo que es más, para ser rápidamente olvidadas. Es por ello que la presencia y el reconocimiento virtual exigen como práctica continua, la repetición compulsiva de replicar y difundir la propia imagen. La frase “selfie luego existo” sintetizaría el modo privilegiado de construcción del yo que domina la contemporaneidad.

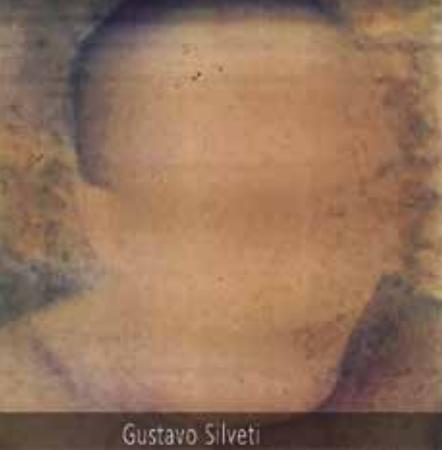
A diferencia del autorretrato de autor -único y exclusivo- que se valora como obra y mercancía, el resultado típico de la *selfie* consiste en la producción de una imagen reiterada de sí mismo que, en el mejor de los casos, por obra y gracia del consumo y el mercado, hará posible que el sujeto pueda salir del anonimato para transformarse en *influencer*.

¹ Peraica, A. (2017). *Culture of the Selfie: self-representation in contemporary visual culture*. Amsterdam: Institute of Network Cultures: 105.

² Giroux, H. A. (2015). “America’s Addiction to Terrorism”, *Monthly Review Press*: 157.

³ Lipecoppe, C. (2004). “Connected presence. The emergence of a new repertoire for managing social relationships in a changing communication technoscape”, *Environment and Planning: Society and Space*, 22 (1): 135-136)

⁴ Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Madrid: Paidós: 14.



Gustavo Silveti



Chiachio y Giannone



Ricardo López Cabrera

El uso de las selfies: algunas paradojas

Se puede afirmar que las *selfies* más allá de ser fotografías de uno mismo, son fotografías del mundo contemporáneo y sus paradojas.

Por un lado, el modo *selfie* ofrece un instrumento de relación innovador que provee narrativas personales en imágenes que se combinan con textos y completan con interacciones de otros usuarios (“visualizaciones”, “comentarios”, “me gusta”, “emojicones”, “*gifts*”, etc). Por el otro, su práctica constituye un síntoma de la sociedad y cultura contemporáneas, consumista, fragmentada y hedonista, conformada por individuos que, si bien enfrentan dificultades para entablar y mantener relaciones presenciales, se sumergen intensamente en vínculos virtuales. Paradójicamente, cada vez más distantes, se mantienen hiperconectados, pero escasamente comunicados entre sí.

Por otra parte, el modo *selfie*, a partir de un doble mecanismo de dependencia, nos enfrenta a otra paradoja. Constituye una manera de apropiación tecnológica que hace posible un vasto ejercicio de la autonomía en la manera de mostrarnos públicamente y a su vez, favorece el reforzamiento de la sociedad de vigilancia global. Al proveer autoidentificaciones y perfiles personales, de manera sostenida, el uso de la *selfie* contribuye voluntaria, (aunque inadvertidamente) a alimentar los *bigdata* almacenados y manipulados por centros de control lejanos y desconocidos que luego operarán sobre los propios usuarios.

Tal como lo expresa Ana Peraica, “simultáneamente, la vigilancia

en la sociedad on-line es, en gran medida, dependiente de la presencia on-line y el exhibicionismo.”⁵

Preguntas sobre Narciso

El agua como superficie espejada sirvió a Narciso para admirar su propia imagen. Fue un castigo que la diosa Némesis le impuso por ser indiferente al amor de la ninfa Eco. ¿Qué hizo o no hizo Narciso para merecer esa condena que lo llevaría a la muerte?, ¿tan grave fue su falta?

Es sabido que Narciso padece de “aislamiento visual”, que es indiferente hacia los otros y no puede participar de la cultura de la comunicación. Su mirada autorreferencial simboliza, entre otras cosas, el impedimento de ver a los demás. Ahora bien, al admirarse, ¿Narciso puede conocerse a sí mismo?, ¿logra reconocer en su imagen corpórea algo o a alguien distinto de sí?, ¿llega a distinguir el mundo interior de su apariencia reflejada?

La suerte de Narciso y los interrogantes que surgen de su autocontemplación pueden servirnos para plantear interrogantes sobre algunos desafíos que enfrenta el ser humano contemporáneo, en una sociedad y una cultura que plantean el consumo y el desarrollo tecnológico como metas y la autosatisfacción instantánea y efímera como el medio privilegiado de asignación de sentido.

Como Narciso, la experiencia hegemónica del ser humano con-

⁵ Idem: 105.



temporáneo se orienta hacia lo externo, hacia el mundo de las apariencias. A esto se suma que el tiempo, todo tiempo, tanto el personal como el social, se ha vuelto urgente y el presente inabismable. Tal estado de cosas lo aleja de la autorreflexión que hace posible interrogarse sobre sí mismo y el sentido de vivir. A partir de este presente ¿qué futuro puede construirse?

En la era de las tecnologías hipercomunicativas y de excesos expositivos sometidos al escrutinio público masivo y continuo ¿no estaremos volviéndonos más solitarios y aislados que nunca y vigilados como nunca lo estuvimos antes?, ¿no corremos los mismos riesgos autodestructivos que Narciso?

Paradojas y riesgos de los que, quizás, solo podremos alejarnos con la reflexión crítica sobre quiénes somos y con quiénes deseamos convivir, para evaluar mejor el sentido y el valor de lo que hacemos. ¿Podremos así imaginar el autorretrato de nuestro futuro como personas y como sociedad? He aquí el enigma y el desafío.

Carlos A. Lista

El Autobiofilm

El autorretrato y la autobiografía comparten ciertos rasgos: el autor se toma como protagonista y objeto de su propia narrativa visual o literaria, manteniendo un alto grado de libertad en la autorrepresentación. Se presenta como quiere que lo vean o lean y sin mediación de terceros. Algo similar ocurre en las *selfies*

y *videoselfies*, en las que la imagen de sí mismo dentro de un entorno elegido es el mensaje que se produce y difunde con alto grado de autonomía. En la suave pantalla táctil podemos registrar, compartir, difundir, interactuar y establecer conexiones solo con un clic.

En el autobiofilm, en cambio, la tecnología, la percepción y la carga de sentido se modifican. Al leer una autobiografía podemos imaginar la voz y los gestos de quien se autodefine en palabras. Mientras el autobiógrafo deja librado al lector estos elementos de construcción sobre su persona, en el autobiofilm, quien registra y edita limita estas percepciones y puede manipularlas. En un grado importante reserva para sí el manejo de la autorrepresentación de otro. Por otra parte, los metalenguajes dejan de ser acompañamientos o especulaciones del observador, para pasar a formar parte del relato. La voz y el lenguaje gestual se vuelven tan importantes como las palabras.

El autobiofilm expone la imagen propia registrada por otro a la interpretación de quienes observan. Es entonces cuando “el impulso de comunicación intersubjetivo prima sobre lo intrasubjetivo, y sobre los actos reflexivos y la enunciación personal o autobiográfica”, como lo expresa María Luisa Ortega⁶. Como en la autobiografía, en el autorretrato y en la *selfie*, son los otros quienes tienen la última palabra.

Gabriela Barrionuevo

⁶ Domínguez V. (2007) *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital - Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Editorial: Festival Internacional de Cine de Gijón. EdiUno



Gabriela Barrionuevo

Artista multimedia, dibujante, grabadora y profesora en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta. Amplió su formación investigando en diferentes campos como el del video arte, la video documentación, la multimedia y el net.art.

Entre los proyectos más relevantes se encuentran *Línea de Pandora*, Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba; *Protegjer*, Museo Caraffa, invitada por el grupo *MasMedium* como mediadora; *De Argentina y sus Relatos*, puesta multimedia interactiva junto a Martha Bersano en el Museo de las Mujeres de Córdoba; *Proyecto D-Cube*, presentado en Córdoba en Espacio Rojo como intervención de Lucera, en Brasil en el marco de la Bial de Grabado-Gravura y en el Paseo del Buen Pastor en Córdoba.

Participó en la obra de teatro "Cuerpo de Mujer. Peligro de Muerte" como video artista con la dirección de Cheté Cavagliatto y la dramaturgia de Guillermina Yukelson. Con Santiago Pérez, Cheté Cavagliatto, Claudio Vittore y Analisa Galante realiza la obra de teatro "1918 El Grito de Córdoba", ganadora del Concurso de Artes Escénicas Centenario de la Reforma Universitaria.

Cuenta con varios premios y menciones, como también con exposiciones individuales y conjuntas. Ha participado en varios festivales: Zemos en Sevilla, Festival de Cine de Málaga, CCCB Barcelona, premios Lumen_ex, Extremadura, entre otros.

Directora de la Galería de Arte Nodo 940 de Córdoba. Creadora de Arte en Revista.

www.gabrielabarrionuevo.com



Carlos A. Lista

Sociólogo y profesor emérito de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Es autor de numerosos libros y artículos publicados sobre temas de su especialidad, en particular referidos a género, sexualidad y educación.

Entre 2010 y 2013 dirigió *Café con Letras*, espacio de difusión de escritores y literatura de ficción, organizado en la Biblioteca Popular Vélez Sarsfield de Córdoba.

Es autor de los libros *Interjecciones* (microtextos, 2010), *Ruidos en el techo* (cuentos breves, 2019) y *Silencios en Familia* (cuentos breves, en prensa).

Escribe, publica y dicta conferencias sobre temas de artes visuales. Varios textos suyos figuran en revistas, catálogos, exhibiciones y curadurías.

clista.argentina@gmail.com - Facebook: Carlos-Alberto-Lista

Créditos

Dirección fílmica y de fotografía en video: Pablo Ramacciotti

Registro de obra: Jorge Ramacciotti

Agradecimientos

Relatos autobiográficos filmados: Irene de la Torre, Esteban Llamosas, Ana María Albrisi, María Antonia de la Torre, David Schäfer, Javier Bellomo Coria, Gustavo Mauro, Cheté Cavagliatto, César Manrique, Emilia Pesce, Alejandro Bovo Theiler, Ramiro Iraola.

Antonia producción & exhibición (casa taller de Juan Canavesi).

Equipo de trabajo del Museo Emilio Caraffa.

Gabriela Righes, profesora de ILAC.

ANCONA
gigantografías

ERIZO
multimedios

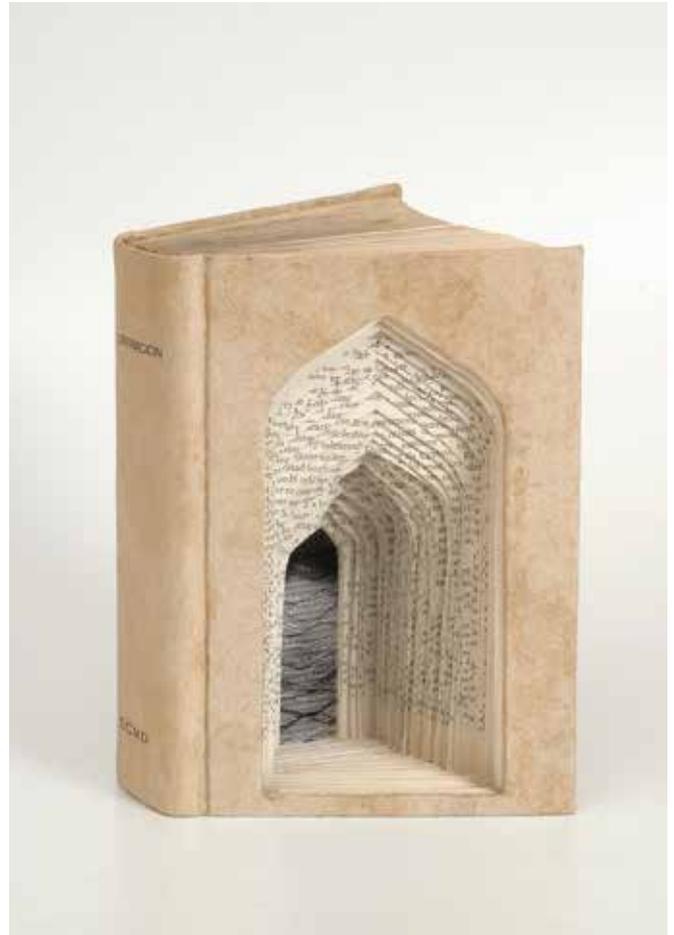
Mudar palabras

Para aproximarnos a la experiencia estética que proponen algunas piezas artísticas debemos valernos de otros elementos que están por fuera de la misma, o mejor, que la conforman de manera invisible, como los hilos que sostienen una pieza de telar y que son la punta del ovillo de un sentido más profundo.

En las obras de esta artista, el entramado bien podría ser una combinación de reflexión semiológica con cierta cosmogonía taoísta, que interpreta las fluctuaciones energéticas opuestas, como naturales acomodamientos por compensación en todo lo existente. Su formación profesional primera, que le otorga licencia para el ejercicio de la abogacía y la mediación de conflictos, es también parte fundamental en el proceso creativo que estructura toda su obra.

Para una especialista en leyes, intervenir viejos libros de jurisprudencia y doctrina, implica no sólo un gesto de rebeldía hacia ciertos aspectos morales, sino también un cuestionamiento al poder que reside en toda palabra escrita. La serie *Intersticios*, bien podría funcionar como metáfora de aquella reflexión foucaultiana sobre las luchas que atraviesan todo vínculo humano, donde el lenguaje es el actor más primario, más poderoso y menos visible.

Si contraponemos el concepto de cultura (en el sentido de cultivado y docto) representado por el libro, con el de la naturaleza, representado por piedras, horadaciones, o texturas orgánicas, bien podríamos suponer que en *Del Nacimiento y de la Muerte*, el hueco que atraviesa el libro versa sobre aquella parte azarosa, salvaje e incontrolable del proceso vital, que se impone a toda erudición. *Liberación*, por su parte, sugiere una de las formas con que la humanidad consigue sobrellevar la incertidumbre: sortean-



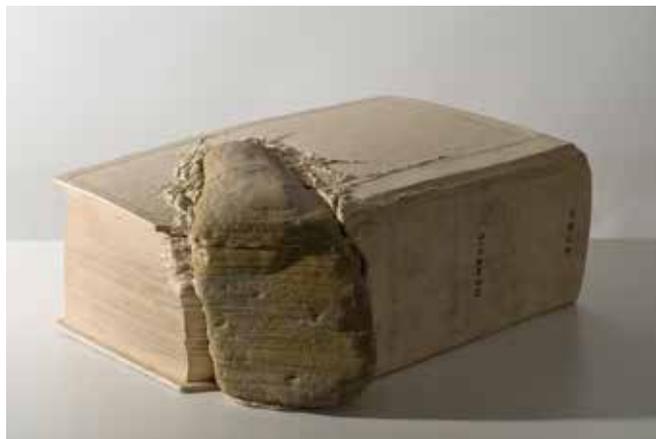
Liberación - 2010
Libro de Artista. Calado de papel y papel hecho a mano de fibra de banano y formio e hilos de algodón - 23,5 x 20 x 19 cm.

do el dogmatismo y también la racionalidad dura, a través de una experiencia espiritual. *Génesis y Ruptura*, comparten la dicotomía cultura/naturaleza que sostenemos hasta aquí, y son la clave fundamental para nuestro argumento interpretativo. El comienzo y la irrupción están representados con la misma metáfora. Son una suerte de *memento mori* para las sociedades occidentales contemporáneas, sostenidas en pilares discursivos poderosos, aunque frágiles, si se las contempla con la distancia del taoísta.

En la serie *Emociones*, en cambio, los libros son fruto de una cuidadosa elaboración. Fabricados con fibras vegetales, mediante procesos artesanales, dan cuenta de un desarrollo creativo donde el tiempo transcurre de otra manera, y en cual el conocimiento no es letrado, sino experiencial.

La materialidad de todas las obras que conforman esta muestra, nos recuerda algo fundamental: formamos parte de una naturaleza que no podemos controlar por completo. Cualquier intento humano por hacerlo —base de toda formación cultural— se encuentra, más temprano que tarde, con un linde que nos devuelve a una contemplación más equilibrada, posibilitadora y compasiva sobre la propia existencia. Si el desafío consiste en encontrar en nuestra propia cultura aquellos espacios indeterminados, pequeñas rendijas o parcelas fértiles donde puedan habitar otros sentidos, donde las emociones tengan forma y cabida; y si la batalla se libra principalmente dentro de cada individuo, Silvia Conte Mac Donell ha encontrado una manera de exorcizar sus propias creencias limitantes, a través de la creación artística. En sus propias palabras, “atravesando los dolores, y rodeando los agujeros existenciales”.

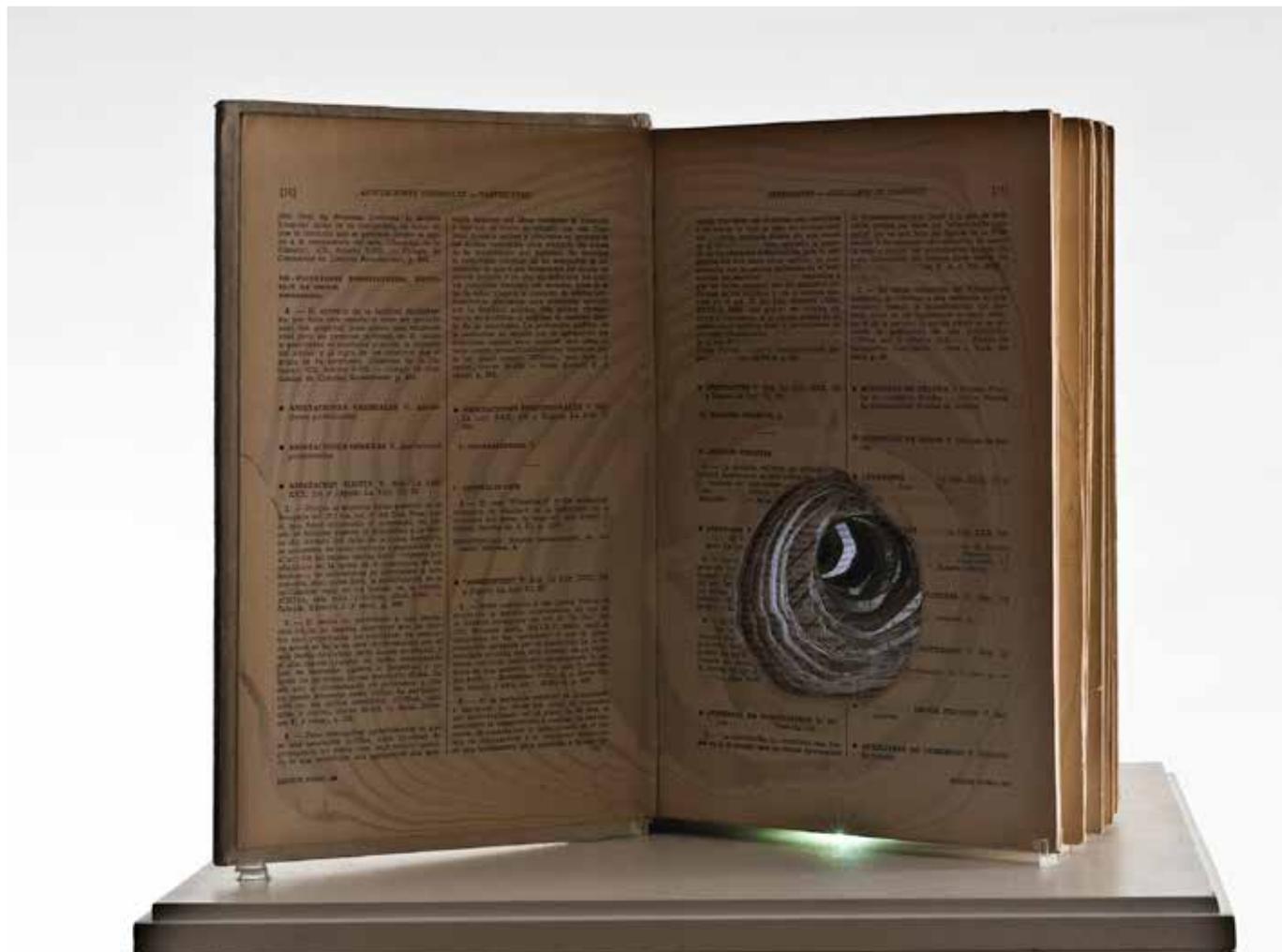
Florencia Ferreyra
Área de Investigación Museo E. Caraffa



Estructura II - 2013
Libro de Artista. Calado de papel. Papel hecho a mano de fibras de banano y formio. Piedras - 9 x 25 x 18,5 cm.



Ruptura - 2013
Libro de Artista. Calado de papel. Papel hecho a mano de fibras de banano y formio. Piedra. - 33 x 24 x 22 cm.



Del Nacimiento y de la Muerte - 2011
Libro de Artista. Calado de papel y papel hecho a mano de
fibras de banano y formio. Suminagashi - 27,5 x 32 x 24 cm.



Herida - 2013

Libro de Artista. Calado de papel. Papel hecho a mano de fibras de banano y formio. Tarlatán. Piedra. - 25 x 18,5 x 18 cm.



Estructura - 2012

Libro de Artista. Calado de papel. Papel hecho a mano de fibras de banano y formio. Piedra. Fibras de banano. Transferencia - 12 x 37,5 x 29 cm.

Miedo (Detalle) - 2014

Libro de Artista. Volcado de papel hecho a mano de fibras de algodón, transferencia - 20 x 33 x 23 cm.



Silvia Conte Mac Donell

Nace en Buenos Aires en 1964. Es artista visual y abogada. Realiza libros de artista, esculturas, grabados y objetos, en los que incorpora materiales tales como piedras, semillas, libros jurídicos y papel de fibras naturales que fabrica artesanalmente. Entre sus maestros en pintura, dibujo, técnicas textiles, encuadernación, tintes naturales y escultura, destacan Carlos Rottgardt, Mirta Romano, Silvia Turbiner, Carlos Quesada, Luciana Marrone y Edgardo Madanes. Cursa, durante varios años, materias y talleres del Profesorado en Artes Visuales del Instituto de Artes Visuales Beato Angélico. Como Abogada (UBA) y Mediadora, ejerce activamente hasta el año 2006, cuando decide dedicarse exclusivamente a su producción artística.

Expone su obra de manera individual en la Asociación de Magistrados y Funcionarios de la Justicia Nacional (Buenos Aires, 2016), en la Casa de América Latina (Lisboa, 2015) y en la Galerie Forum Berlin am Meer (Berlín, 2013).

Tras quedar seleccionada en diversos salones nacionales e internacionales, expone colectivamente en el Museo de Arte Popular José Hernández, el Centro Cultural Recoleta, la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, el CAAT (Centro Argentino de Arte Textil), Miniartextil Como, Italia y, CATM Chelsa Gallery en Nueva York, entre otros espacios.

En el año 2010 recibe el Segundo Premio en Mediano Formato, en el VI Salón de Arte Textil en Pequeño y Mediano Formato por su libro de artista "Liberación".

Actualmente, continúa con la producción y experimentación en su taller, concurre al taller de Silvia Turbiner, donde actualiza y enriquece sus conocimientos textiles, y al taller de escultura de Edgardo Madanes.



Ira - 2017

Libro de Artista. Volcado de papel hecho a mano de fibras de algodón, semilla y fibras de filodendro - 20 x 30,5 x 23 cm.

107° Salón Nacional de Artes Visuales en el Museo Emilio Caraffa

Un Salón de arte contemporáneo implica necesariamente dar cuenta de una diversidad de universos estéticos, de lenguajes, de procedimientos técnicos singulares. Se suma a esto la complejidad que involucra la dimensión sociológica, ya que se trata en este caso del Salón Nacional, que tiene la posibilidad de testear, aunque sea de manera fragmentaria y momentánea, la multiplicidad de propuestas estéticas existentes en el campo de las artes visuales en nuestro territorio.

El 107° Salón Nacional de Artes Visuales ensaya, bajo un reglamento renovado, nuevos modos de participación, de selección y de premiación. Propone también, desde sus modificaciones, una lectura expositiva desde criterios curatoriales a partir de estas instancias. En este caso, se exponen en Córdoba los 27 premios otorgados en las distintas disciplinas, y la lectura de estos galardones otorga la posibilidad de comprender la diversidad de universos poéticos y técnicos que implicó este Salón.

Atendiendo a las demandas sociales de la necesidad de cambios sustanciales en relación con el cupo de género, la premiación que hoy se presenta reúne porcentajes igualitarios entre artistas varones y mujeres. Aunque sea todavía necesario avanzar en relación con posiciones de inclusión no binarias, los cambios normativos del Salón Nacional son un gran avance en la reivindicación histórica del lugar y la participación de las mujeres en el campo de la cultura.

La problemática de la inclusión federal traza desequilibrios aún no del todo resueltos. Artistas de la Capital del país y de la provincia de Buenos Aires volvieron a representar la gran mayoría de los envíos al Salón. Creemos que la conciencia crítica que existe actualmente en torno a posibles desigualdades contextuales, que podrían acusar diferencias de oportunidades en las condiciones de producción lejos del centro cultural del país, es el puntapié para diseñar políticas culturales que trabajen sobre esta problemática, fortaleciendo los contextos regionales. En este sentido, la posibilidad de ver parte sustancial de la 107° edición del Salón Nacional en el Museo Emilio Caraffa alienta cambios enérgicos hacia la ruptura de las lógicas consumadas y tradicionales de centralización de la cultura.

La selección de obras que aquí se expone ha sido distribuida según afinidades estéticas y poéticas, desestimando las jerarquías de premiación y los conjuntos disciplinares. Entre las piezas reunidas es posible distinguir elementos poéticos sobresalientes sobre otros, que permiten orientar algunas lecturas. Un conjunto de obras propone formas y discursos relacionados con la esfera pública y el despliegue de subjetividades en torno a la dimensión político-social. A partir de relatos individuales, las obras trascienden el ámbito privado para representar historias colectivas. Encontraremos, mediante formas poéticas diversas, producciones que dan cuenta de problemáticas implícitas en las sociedades actuales, de visiones críticas sobre miradas políticas, de perspectivas disconformes sobre los mundos que nos rodean, de evidencias de luchas ideológicas, de imaginarios hegemónicos puestos en discusión, entre otras trazas críticas. Podríamos encontrar estos rasgos generales en las obras de Carlota Beltrame (Gran Premio del Salón Nacional), Agustín Blanco y Julián Terán (1° y 2° premio en Dibujo, respectivamente), Nicolás Rodríguez (1° premio en Cerámica), Lucas Turturro (3° premio en Instalaciones y medios alternativos), Nicolás Martella (1° premio en Fotografía).

Premios Adquisición Presidencia de la Nación



1^{er} Premio Mejor Obra
Carlota Beltrame
"La utopía" - Textil



2^{do} Premio Mejor Obra
Sebastián Gordín
"Refundación" - Escultura



3^{er} Premio Mejor Obra
Santiago Poggio
"Sin título" (pintura en loop y prisma) - Pintura

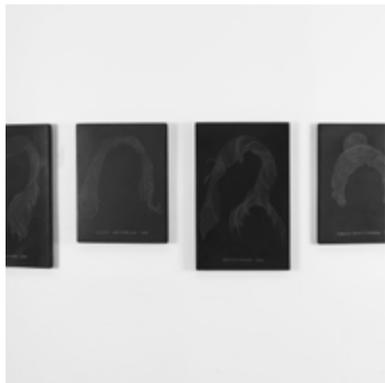
Los relatos de un segundo conjunto entretienen memorias íntimas, recuerdos que conectan vínculos con otros y con espacios habitados cotidianamente. Las formas del paisaje -natural o urbano- devienen representaciones de la mirada empática del entorno. Universos privados, poéticas nutridas de simbologías personales, aparecen como aspectos sobresalientes. Podríamos nombrar las obras de Sebastián Gordín y Santiago Poggio (2° y 3° Premio Salón Nacional, respectivamente), Nadina Marquisio y Rodolfo Marques (1° y 2° premio en Instalaciones y medios alternativos, respectivamente), Débora Pierpaoli (2° premio en Cerámica), Elena Blasco y Laura Ojeda Bär (1° y 2° premio en Pintura, respectivamente), Andrea Moccio (1° premio en Grabado), Estefanía Landesmann (2° premio en Fotografía), Amadeo Azar (3° premio en Dibujo).

El cuerpo, entendido como territorio de despliegue de subjetividades, que se muestra abyecto, dislocado, incluso fuera de los límites de la forma humana. Abril Barrado, Celeste Martínez, Azul De Monte (1°, 2° y 3° premio en Escultura, respectivamente), Carolina Magnin (3° premio en Fotografía).

No sin abandonar elementos de representación y de universos simbólicos, el trabajo con la superficie del soporte, la materialidad y los procesos experimentales sobre la forma constituyen problemáticas sobresalientes en las obras de Guido Yannitto, Mónica Van Asperen y Viviana Rodríguez (1°, 2° y 3° premio en Textil, respectivamente), Sabina Dragichevic (3° premio en Cerámica), Pablo Sináí (3° premio en Pintura), Juan Odriozola y Mariana Pellejero (2° y 3° premio en Grabado, respectivamente).

Carina Cagnolo
Curadora del 107° Salón Nacional de Artes Visuales

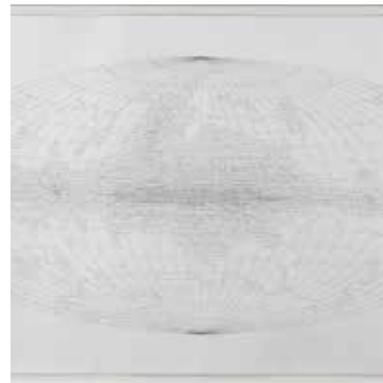
Dibujo



1^{er} Premio
Agustín Blanco
"Sombras terribles"



2^{do} Premio
Amadeo Azar
"Modernologies 8"



3^{er} Premio
Julián Terán
"Guitarra negra escrita"

Cerámica



1^{er} Premio
Nicolás Rodríguez
"Paisajes"



2^{do} Premio
Débora Carla Pierpaoli
"Totem"



3^{er} Premio
Sabina Lis Dragichevich
"Afinidad"

Ganadores por disciplina. Instalaciones y medios alternativos



1^{er} Premio

Nadina Marquisio

"¿Es cierto que la nieve simplemente se deja caer?"



2^{do} Premio

Rodolfo Santiago Marques

"Observaciones de los diferentes hemisferios para la conformación de un cuerpo inestable"



3^{er} Premio

Lucas Nazareno Turturro

"El peso de una piedra"

Fotografía



1^{er} Premio

Nicolás Martella

"sala 16" De la serie La realidad de la luz



2^{do} Premio

Estefanía Landesmann

"Sin título 2 partidas simultáneas"



3^{er} Premio

Carolina Magnin

"De Visu"

Grabado



1^{er} Premio
Andrea Moccio
"Flores del jardín de mi madre"



2^{do} Premio
Juan Emilio Odriozola
"Sin título"



3^{er} Premio
Mariana Pellejero
"Varese rojo"

Pintura



1^{er} Premio
Elena Blasco
"Gato acostado"



2^{do} Premio
Laura Ojeda Bär
"Juanacatlán"



3^{er} Premio
Pablo Sinai
"Originario"

Escultura



1^{er} Premio
Abril Barrado
"144000"



2^{do} Premio
Celeste Martínez
"Dispositivo para deshilar un cuerpo"



3^{er} Premio
Azul De Monte
"Memoria de duración líquida"

Textil



1^{er} Premio
Guido Yannitto
"Sin título"



2^{do} Premio
Mónica Van Asperen
"Récord de una transiividad"



3^{er} Premio
Viviana Rodríguez
De la serie "Sedería Mario"



Ministerio de Educación,
Cultura, Ciencia y Tecnología
Presidencia de la Nación



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
Graciela Ema Rausch

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

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

