

D I C I E M B R E 2 0 1 8

Museo Emilio Caraffa



D I C I E M 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**

**Jorge Tushi**

Vocales Agencia Córdoba Cultura

**Jorge Torres**

Director Museo Emilio Caraffa

**Del 13 de diciembre de 2018 al 10 de marzo de 2019**

Salas

- 1 Paula Toto Blake · “La casa simbólica”**
- 2 6<sup>to</sup> Premio AAMEC de Fotografía Contemporánea Argentina**
- 3 “Incertidumbre”**
- 4 Premio Escultura Olmos-CIMCC**
- 5 6 7 Luis Felipe Noé · “Noé. Mirada prospectiva”**
- 8 9 *Mon cher Noir.* Horacio Juárez en la colección del MEC**

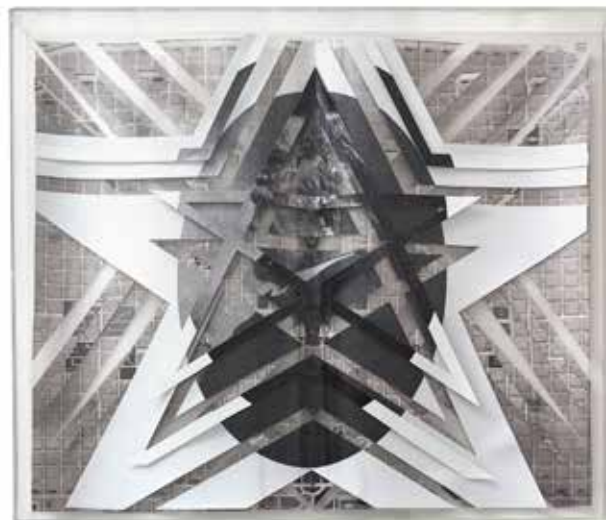


Durante la primera década del Siglo XX el etnólogo alemán Robert Lehman-Nitsche, por aquel entonces director del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, estudia una serie de eventos antropológicos acopiando material folclórico, lingüístico y mitológico de enorme valor para la historia argentina. En su paso por Buenos Aires, Katherine Dreier y Marcel Duchamp declaran haber quedado impresionados con las investigaciones de Lehman-Nitsche, con sus archivos y curiosidades. Raúl Antelo anotó alguno de sus pensamientos en *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, “la choza gaucha es una sobrevivencia prehistórica de culturas europeas mediterráneas, pero también, simultáneamente, una construcción rústica colonial...” En el año 2013, mientras Paula Toto Blake desmonta una de sus exposiciones, una trágica inundación azota su ciudad natal. La Plata, construida en función de un diseño masónico reúne en su rigurosa planificación valores metafísicos y materiales, la fraternidad y la igualdad junto a la albañilería como oficio magistral. En los principios de la logia, iniciada en los siglos XVII y XVIII, encontramos antecedentes que se remontan a la Edad Media, especialmente a las catedrales góticas. Así, la arquitectura, la urbanística y el paisaje moderno se inscriben en la tierra siguiendo las coordenadas de un texto ancestral, donde la geografía traza un abecedario simbólico entre lo antiguo y lo actual, lo mítico y lo real, destejiendo lentamente el hilván lineal del tiempo. Paula Toto Blake interviene fotografías de lugares paradigmáticos de la ciudad con figuras masónicas propiciando la sobrevivencia de lo perenne al caos de una lluvia interminable. Las plantas arquitectónicas de las catedrales góticas fueron artefactos perfectos para la fe cristiana sin embargo los pueblos godos esclavizados como constructores dejaron huellas de su cosmovisión nómada. Según Gerard de Séde un universo oculto de rastros paganos se encuentran subsumidos en esos monumentos. El desfase del tiempo sobre la materia denota sus diferentes versiones en el mundo de las imágenes y los conceptos: así como Duchamp irrumpió en el legado de Lehman-Nitsche con su visita al museo y los godos fisuraron la ley del amo con las letras de sus runas, Paula Toto Blake dibuja lo antiguo en formas que se actualizan, animando las capas tectónicas con un destello oculto.

## Génesis y destrucción

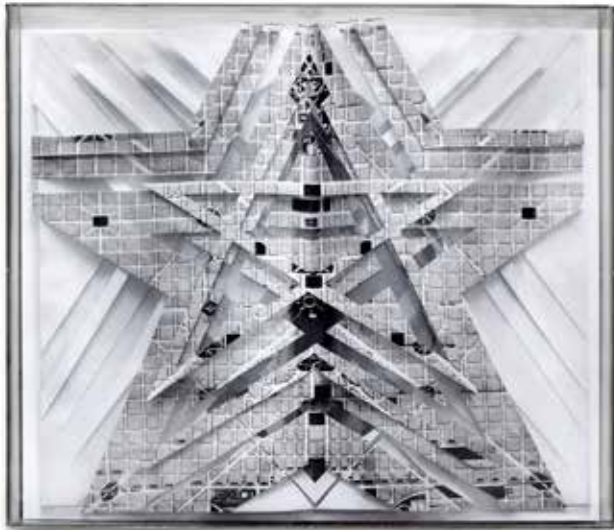
La ciudad de La Plata posee una génesis fundacional cautivante. A diferencia de otras ciudades del país, cuyo cuneo fundante se inscribe en matrices cruzadas entre la administración virreinal e iconologías clericales, La Plata evidencia un tejido urbano cuya traza estructural es un símbolo masón. Proyectada con instrumentos de precisión, el compás, la escuadra, el nivel, la plomada, su diseño pertenece a una conciencia de época, progresista, y de logia masónica, de valores éticos, políticos y sociales no clericales e ilustrados.

La obra de Paula Toto Blake, que se presenta en la sala 1 del Museo Caraffa, parte de una investigación exhaustiva sobre la ciudad de La Plata, de su pasado fundacional, masónico. Esta génesis, sostenida por valores del progreso ilustrado, a fines del Siglo XIX, se contrapone con la experiencia de la destrucción sufrida en la ciudad por la inundación de 2013, que dejó a la población en un estado de desolación y rabia ante la responsabilidad de la administración estatal en esta tragedia. El día 2 de abril, La Plata colapsó por el desborde de un dique de contención ante el fuerte caudal de lluvias. El mismo día, Toto Blake desmontaba la exposición "Fragilidad", en Buenos Aires. En ella reunía un conjunto de imágenes fotográficas donde evidenciaba rastros de destrucción y el paso del tiempo, como huellas de la fragilidad humana ante la muerte. La Plata es la ciudad natal de la artista y allí reside parte de su familia. Esta coincidencia, hablar de la fragilidad en el momento en que La Plata colapsaba, fue el motivo por el cual Toto Blake decidió comenzar con el trabajo que hoy muestra "La casa simbólica". Las vivencias de los hechos trágicos de esos días, la experiencia de la comunidad cercana, las imágenes de las marcas de nivel del agua sobre los muros de la ciudad tras el paso de la inundación, motivaron



un trabajo de archivo e investigación, tanto de la historia de la ciudad como de estos hechos actuales.

Un pasado moderno repleto de simbologías y de iconografía masónica. Un presente marcado por la catástrofe y la desolación. La dualidad de las imágenes se muestra casi como oxímoron. Paradojas entre lo que perdura y lo que cae; entre el monumento, como símbolo de autoridad de la Historia, y el anti-monumento, como necesidad de volver a memorias y experiencias singulares. La traza simbólica masónica se superpone a las imágenes fotográficas de monumentos, íconos del poder y del saber. El tejido informe de la destrucción se advierte en este procedimiento dual que realiza la artista: los mismos edificios son transformados



en anti-monumentos y ponen en evidencia sus propias fisuras. Las imágenes funcionan así como dispositivos: son entramados complejos de signos de poder (edificios clave en la conformación de la autoridad institucional, política, académica), y de lugares de saber (el conocimiento como núcleo preponderante en la actividad masónica, la hegemonía de los discursos científicos...).

La anulación del contexto en las fotografías es otro significativo clave en la obra de Toto Blake. La atmósfera de las imágenes parece carecer de temporalidad, lleva la mirada a un lugar sin historia. Una paradoja sin dudas, ya que la historia es fundante de todo proceso poético en estas imágenes. Sin embargo, el pasado y la memoria se concentran en los diferentes planos de

la imagen, el edificio, el monumento, la localización, y luego, la simbología masónica, o la huella de la destrucción actual. La historia se condensa allí, pero se vuelve anacrónica en el resto de la fotografía. No hay “clima”, no hay atmósfera, no sabemos cómo es el día, cuáles son los rastros de la naturaleza en la imagen. Como si la temporalidad solo quedara enmarcada en el rastro físico del cemento monumental. En este sentido, existe cierta reminiscencia a la fotografía conceptual de Bernd & Hilla Becher, donde los recursos técnicos se ajustan con el fin de hacer análogo cualquier rastro natural en la imagen, haciendo que nuestra mirada tenga un solo foco, el monumento, convertido en despojo: el anti-monumento.

Algo se juega en esta dicotomía: los monumentos del saber y del poder devienen iconografías duales, develan su pertenencia a una fundación de logias masónicas a la vez que muestran su condición siempre pendiente de convertirse en anti-monumentos, en la huella de la destrucción inminente. Es el interés de Paula Toto Blake evidenciar, bajo la forma sensible, las múltiples dimensiones que esconde la trama de esta geografía.

Carina Cagnolo  
Curadora

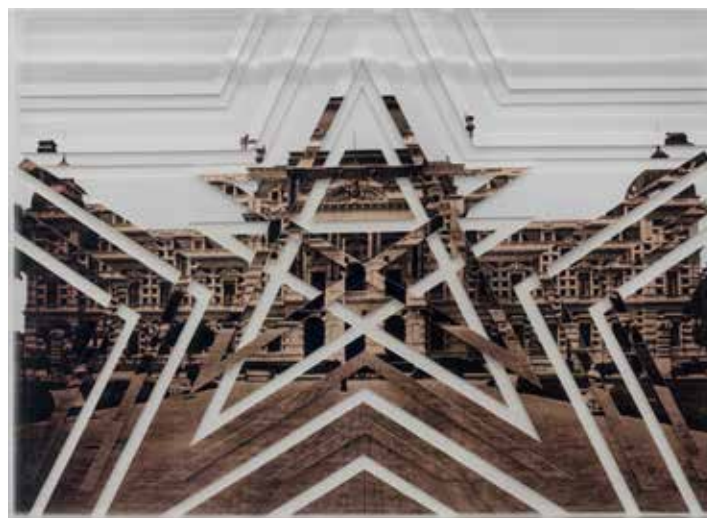
Imágenes: Dardo Rocha y Plano de la Ciudad de La Plata (Libros) - 2017  
Fotografías Intervenidas. Impresión lambda calada con  
simbología masónica (compás, escuadra y estrella de 5 puntas)  
aplicada en capas de acetato plegado y acrílico.  
63 x 72 x 7 cm. c/u (Díptico)



#### Palacio Municipal - 2014

Fotografías Intervenidas. Impresión lambda, recortes láser de metacrilato aplicado y martillado, acrílico. Impresión lambda calada con simbología masónica (compás y escuadra de acuerdo al diseño de la planta de la ciudad de La Plata) aplicada en capas de acrílico - 42 x 60 x 6 cm. c/u (Díptico)





#### Palacio de Gobierno - 2014

Impresión lambda, recortes láser de metacrilato aplicado y martillado, acrílico.

Impresión lambda calada con simbología masónica (estrella de 5 puntas) aplicada en capas de acrílico - 42 x 60 x 6 cm. c/u (Díptico)

## Paula Toto Blake

Nace en La Plata en 1972. Es Licenciada en Artes Plásticas por la Fac. de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Desarrolla su obra en fotografía, objetos e instalaciones.

Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en Argentina y en el exterior. Ha exhibido su trabajo en elCentro Cultural Recoleta, Buenos Aires; Sculpture Space, New York; Malba; Museo MFAH de Houston; Centro de Arte Contemporáneo, Donostia -San Sebastián, España; MAR, Museo de Arte Contemporáneo, Mar del Plata; MACLA, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, La Plata; Centro Cultural Borges, Bs As; Centro Cultural Federcurture, Roma, Italia; MACRO, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario; por nombrar algunos.

Trabajó junto a las galerías Galería Sicart, Barcelona; ROLF Art, Buenos Aires; Galería Arte x Arte, Buenos Aires; Galería El Paseo, Uruguay; Galería Isabel Aninat de Chile y Galería The White Lodge, Córdoba.

Recibió el Subsidio a la Creación de la Fundación Antorchas, Beca intercambios II Fundación Telefónica, Premio Universidad de Bologna, Italia. Beca National Endowment for the Art, Artist in Residency Program Sculpture Space de New York, Residencia Artística, Arteleku, San Sebastián, España. Beca a la Creación de la Presidencia de la Nación y de la Secretaría de Cultura Argentina.

Vive y trabaja en Buenos Aires.



Museo de Ciencias Naturales - 2015

Fotografías Intervenidas. Impresión lambda, recortes láser de metacrilato aplicado y martillado, acrílico. Impresión lambda calada con simbología masónica (columnas jónicas pertenecientes a la fachada del mismo edificio) aplicada en capas de acrílico.

63 x 72 x 7 cm. c/u (Díptico)

**TheWhiteLodge™**

### ¿Soñarán los fotógrafos con Guitarras Eléctricas?

2018.

La Fotografía (como todo el espectro de la representación visual) ha sido atravesada por el crecimiento asintótico de las tecnologías. Los algoritmos, nuevos actores invisibles pero omnipresentes en la creación de casi todas las cosas, han facilitado hasta lo indecible la captura, la difusión y el proceso de la imagen fotográfica. En este tópico, hoy día es relativamente simple alcanzar estándares de calidad profesional, impensados hace tan solo algunos años.

En la cultura global contemporánea, los criterios sobre la *buenas imágenes* parecen haberse estandarizado en una colección de filtros de Instagram. Tomar *buenas fotografías* es cada vez más fácil y está al alcance de todos.

La llamada fotografía contemporánea, también presa en este paradigma, reacciona sobrepasando esos límites que la han definido históricamente: sus bordes han ido reptando sobre territorios propios del diseño y la ilustración. A veces su esencia se disuelve en la hibridación de soportes, también una característica de la contemporaneidad.

Si bien tomar *buenas fotografías* es cada vez más fácil, definir qué es fotografía es cada vez más difícil.

En este contexto: ¿sigue teniendo sentido realizar un premio de fotografía?

De esta muestra (la sexta edición del Premio AAMEC) quizás parta un esbozo de respuesta a esta pregunta inquietante. ¿Qué hace que estas imágenes sobrevivan y se destaquen entre la jungla visual que atravesamos diariamente? ¿Qué hay en estas imágenes que rescate de la fotografía algo de su valiosa identidad?

Si bien todo premio es un recorte de un contexto mayor, elegir entre lo que los fotógrafos han enviado nos puso ante el desafío de descifrar tendencias y actitudes: ¿cómo se piensa un fotógrafo a sí mismo y a su obra, ya bien dentro del nuevo milenio? ¿Cuál es y cómo ha plasmado la relación con su contexto?

De las respuestas a estas preguntas surge la selección que hoy presentamos.

Más que a una fotografía realizada por un fotógrafo y entendida como un logro en sí mismo, hemos premiado a buenos artistas que han encontrado en esta técnica una manera de expresarse.

Un premio de arte es un premio a la resistencia romántica de una clase de sensibilidad que aun no quiere sucumbir.

Vivimos en un momento donde las paradojas se suceden ininterrumpidamente; donde los paradigmas parecen correrse con demasiada y sospechosa facilidad; donde el ojo se torna insensible ante la vertiginosidad de las imágenes que se suceden fugaces y veloces en las pantallas de un celular.

Joan Fontcuberta, desde su último libro, se pregunta si los androides soñarán con cámaras fotográficas. Mi pregunta, en cambio, es inversa: ¿llegarán los fotógrafos a ser soñados por cámaras inteligentes?

Ambos, parafraseamos el título de la celebre novela de Philip Dick: vivimos en un mundo gobernado por ficciones y cada vez mas parecido a esa fantasía *ciber punk* admirablemente plasmada por Ridley Scott en *Blade Runner*.

Sea cual fuere ese sueño y quién lo sueñe, hoy celebramos el verdadero sentido de las buenas fotografías, eso que es único, imprecadero y a la vez enorme: el poder detener el tiempo, el obligarnos a fijar la mirada en aquello que vale la pena mirar.

Gabriel Valansi



**Florencia Blanco** - "Salón de fiestas andino #1" - 2018  
Digital, toma directa - 54 x 80 cm.



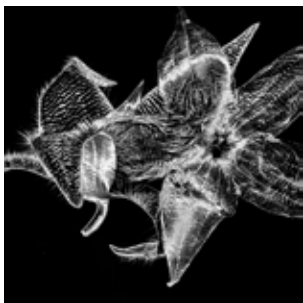
**Andrés Blasina** - "020 (De la serie Symptoma)" - 2017  
Digital, toma directa - 45 x 100 cm.



**Jimena Bordes** - "N-7" - 2017  
Collage analógico digitalizado  
100 x 100 cm.



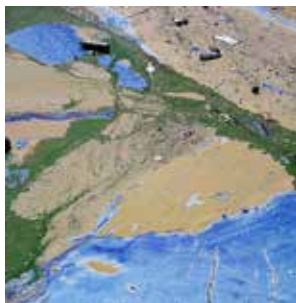
**Marcela Bosch** - "El desierto de lo real 1" - 2018 - Digital intervenida  
78 x 115 cm.



**Susana Cabrera** - "Aura II"  
2018 - Digital sobre PVC templado  
50 x 75 cm.



**Azul Cooper y María Storni**  
"Qué hubiera sido II" - 2018  
Digital, toma directa - 60 x 90 cm.



**Javier Cortéz** - "Post # San Roque" - 2018 - Digital, toma directa impresa s/papel de algodón  
50 x 40 cm.



**Néstor Crovetto** - "Fuera de lugar: Desfase" - 2018 - Digital  
40 x 60 cm.



**Lucas Di Pascuale** - "Lonicera  
Caprifolium Blossfeldt" - 2018  
Fotografía *plein air* del retrato de una  
fotografía - 26 x 20,3 cm.



**Sergio Fasola** - "NN"  
2017 - Digital editada  
40 x 50 cm.



**Lorena Fernández** - "Economía del  
don" - 2017 - Digital, toma directa  
50 x 90 cm. (díptico)



**Manuel A. Fernández** - "S/t #7"  
2018 - Captura de pantalla +  
fotografía digital - 80 x 150 cm.



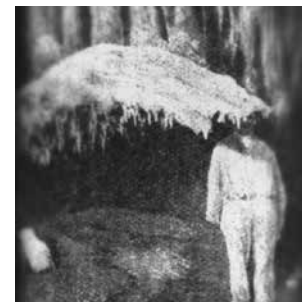
**Lihuel González** - "Querido Museo"  
2018 - Digital, toma directa  
90 x 150 cm. (Políptico)



**Santiago González Chipont** - "Sin  
título Blanco" - 2015 - Digital,  
collage rotativo - 100 x 80 cm.



**Marcos Goymil** - "S/t de la serie La  
métrica y la lágrima" - 2017 - Digital  
impresa en lambda - 88 x 108 cm.



**Estrella Herrera** - "S/t de la serie  
Sexto Continente" - 2017 - Gelatina  
de plata - 40 x 170 cm. (Políptico)

Todas las imágenes son detalles de las obras



**Karin Idelson** - "El tiro federal #2"  
2018 - Digital, toma directa  
60 x 60 cm.



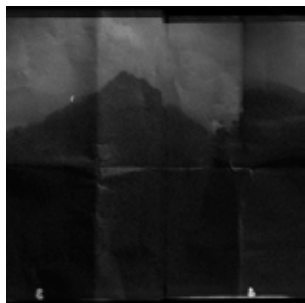
**Silvina Jigena** - "2:00 hs."  
2016 - Digital, toma directa  
50 x 70 cm.



**César Lafalce** - "Cruce RN 40 y  
RN 7" - 2017  
Digital, toma directa - 70 x 100 cm.



**Estefanía Landesmann** - "S/t 1  
(Partidas simultáneas)"  
2017 - Digital, toma directa  
135 x 90 x 10 cm.



**Damián Linossi** - "¿Alguien te  
comió la lengua? Paisaje 1" - 2015  
Analógica - 79 x 100 cm.



**Lorena Marchetti** - "La ciudad es  
un enorme Chroma Key" - 2017  
Digital, toma directa - 60 x 90 cm.



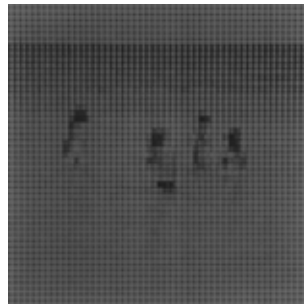
**Nicolás Martella** - "El día es un  
atentado (Nellys Café. Arjeplog, Nor-  
rbotten, Sweden)" - 2016 - Captura  
de pantalla de transmisión de cámara  
de vigilancia - 31,5 x 37,5 cm.



**Guillermo Mena** - "Rocket failure"  
(extracto) - 2018 - Procesamiento  
digital de captura de video  
65 x 120 cm.



**Gabriela Muzzio** - "Seda" - 2018  
Digital, toma directa impresa sobre  
papel de algodón - 60 x 50 cm.



**Andrea Oстера** - "Sin título  
(Coaquaduss)" 2015-2016 - Plata  
en gelatina - 25 x 25 cm.



**Mao Ovelar** - "Acción #5"  
2017 - Digital, toma directa  
56 x 84 cm.



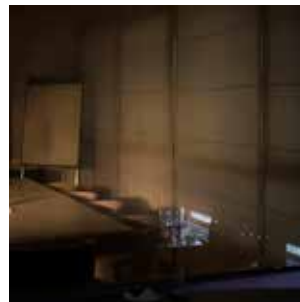
**Gabriel Páez Pena** - "Lux (Rømer)"  
2017 - Digital, toma directa  
53 x 64 cm.



**Lucía Peluffo** - "Rayograma de un  
caballito de Playmobil" - 2017  
Rayograma. Gelatina de plata tonifi-  
cada al selenio - 13,5 x 18,7 cm.



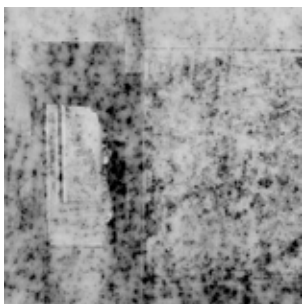
**Lucila Penedo** - "S/t. De los  
ordenes del amor" - 2017 - 35 mm  
impresa analógicamente, fotocopiada  
y digitalizada - 145 x 200 cm.



**Paulo Ravarino Fast** - "S/t"  
2017 - Digital, toma directa  
60 x 90 cm.



**Gabriel Rud** - "Naturaleza muerta  
con productos" - 2018  
Fotogrametría - 22,5 x 30 cm.



**David Schäfer** - "Pared este del patio #2 del ex D2" - 2015  
Directa con película de 1969  
100 x 100 cm.



**Pepe Tobal** - "Volcán 1" - 2015  
Digital, toma directa. Impresión sobre tela - 80 x 150 cm.



**Agustina Triquell** - "Tierra de nadie" 2017 - Instalación, técnica mixta  
120 x 200 cm.



**Diego Villarruel** - "S/t - de la serie In Verosimil" - 2018  
Digital, toma directa - 60 x 90 cm.



**Martín Volman** - "1,44" 2015 - Digital, toma directa  
16,5 x 12,5 cm.



**Lucía Von Sprecher** - De la serie "El cuerpo herido" - 2018  
Digital - 90 x 60 cm.

Agradecimientos: Atilio Bugliotti, Julio Ferreyra, Cristina De Biasi y Amigos del Arte.





## Realidad desplazada

*Ver es siempre una operación de sujeto,  
por lo tanto una operación  
hendida, inquieta, agitada, abierta.  
Georges Didi-Huberman*

*Incertidumbre* es un singular conjunto de obras fotográficas, pinturas, serigrafías y grafitos de los artistas Juan Andrés Videla, Ileana Hochmann, Nestor H. Crovetto, Marcela Bosch, Manuel A. Fernandez, Patrick Glascher y Rosana Simonassi, curado por María Carolina Baulo. Las imágenes en blanco y negro de paisajes y cuerpos actualizan un enunciado proferido por la curadora, la reunión de medios de representación responde a la clarificación de un engaño común, o cultural, que sostiene: *que aquello que aparece representado en las obras de arte, es real*. Según Baulo dicha conclusión es una *verdad absoluta* arraigada en nuestro sistema de creencias pero carece de fundamento filosófico, siendo las nociones de verdad como la de realidad, centrales en su hipótesis narrativa. Anne Cauquelin en “Desde el ángulo de los mundos posibles” escribe refiriéndose a investigaciones fenomenológicas que *“lo que figuró e “hizo cuadro” no son los datos mundanos sino que son los diversos modos de una relación entre un adentro (los modos invisibles de la percepción) y un afuera (la exposición e incorporación de esos modos). El cuadro, la obra, no representa en modo alguno lo visible; por el contrario, “presenta visiblemente el fracaso de toda tentativa de representación de lo visible.”* Desde la perspectiva renacentista hasta los medios audiovisuales actuales los artilugios de representación responden a sofisticadas lógicas artificiales, construcciones maquinales para reducir el mundo de lo visible a imágenes objetivas, lo que en Occidente llamamos real. Hans Belting dice que *Schopenhauer equiparó la imagen con la obra de arte, con lo cual podía afirmar que “se encuentra más cerca del ideal que de la realidad”*. Sin embargo, también sabemos que desde Cézanne en adelante, incluyendo a Duchamp o Man Ray por ejemplo, los artistas contribuyeron activamente para devolver a lo visible su carácter real, una realidad diferente a la que la ciencia concedía sus valores de verdad; ellos abogaron por una experiencia del mirar renovado y sensual. Las obras de *Incertidumbre* oscilan entre esa referencia de espectros subjetivos, pequeños mundos que ofrecen su versión existencial y la negación rotunda de una verdad previa a todo acontecimiento, es decir, al nacimiento de cada imagen.

Mariana Robles  
Área de Investigación Museo Caraffa

## Incertidumbre

*“Si no hubiésemos dicho que las artes eran buenas y no hubiésemos inventado esa especie de culto de lo que no es verdadero, el conocimiento de la universal falta de verdad y de la universal falsía que nos viene dado ahora por la ciencia, el conocimiento de la ilusión y del error como condiciones de la existencia que conoce y que siente, no se podría soportar en modo alguno.”, La Gaya Ciencia: Nuestro último agradecimiento por el arte, Friedrich Nietzsche*

El arte. Máquina fenomenal productora de artificios, es quizás el mejor salvoconducto creado por el hombre para tolerar su insoportable levedad, parafraseando a Milan Kundera. El arte nos engaña una y otra vez; es la madre de todas las ilusiones.

*Incertidumbre* reúne fotografía, video, pintura, serigrafía y grafito con el único objetivo de poner en jaque los criterios y sistemas de creencias enquistados y asumidos como verdades absolutas en el imaginario social, los cuales no hacen más que restringir y empobrecer nuestra mirada. Una de esas verdades consiste en creer que aquello que aparece representado en las obras de arte, es real. Se entendería si pensamos en otras épocas como por ejemplo en la Grecia clásica cuando un Zeuxis lograba confundir a las aves con su pincelada perfecta, provocando así que chocaran contra la pared al intentar picotear las uvas allí pintadas. O si nos referimos a aquellos que, aún hoy, siguen atravesados por dogmas fanáticos o fenómenos religiosos donde una imagen encarnaría una presencia física real: representar y presentar al mismo tiempo. De otra forma sería muy difícil sostener con fundamentos coherentes que las obras nos dicen la verdad. Es más, me animo a decir que el virtuosismo técnico de un pintor puede invitarnos a disfrutar de una escena siniestra y aun así nos sentimos protegidos gracias a esa fantasía creada por el arte que opera como garantía de que aquello que estamos viendo, no es.



**Juan Andrés Videla**

El Campo de Susanita - 2017 - Óleo sobre tela - 92 x 154 cm.

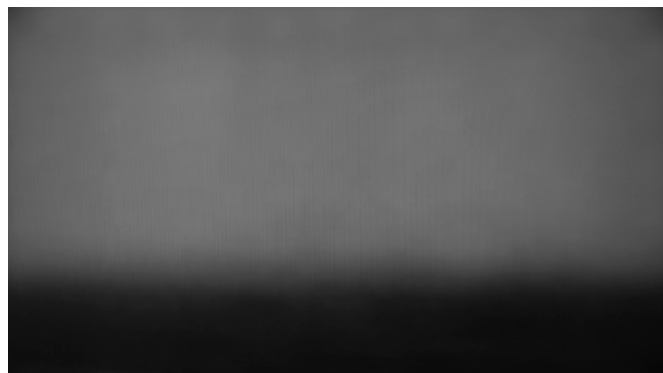
Buenos Aires, 1958. Egresado de la Esc. Nac. de Bellas Artes P. Pueyrredón (1977-1981) y el taller de P. Bobbio (1974-1982). Ha participado de gran cantidad de muestras individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. Ha recibido también importantes premios en los más relevantes salones de nuestro país. Incluidos entre otros, el Gran Premio de Honor, Dibujo 103 edición Salón Nac. de Artes Visuales 2014, el 1er Premio Adquisición Alberto J. Trabucco de Dibujo 2013 y el Premio Konex, Artes Visuales, Pintura, Quinquenio 2007-2011. En forma anual, realiza muestras individuales desde 1991, alternando entre galerías nacionales y del exterior que lo representan.

En la otra vereda, la fotografía no pareciera tener tanta impunidad como la pintura porque solemos asignarle el lugar de registro fiel, evidencia incuestionable de aquello que sucede: lo que la cámara capta sería una suerte de testigo mudo de una certeza. Entonces el goce frente a los escenarios fotografiados ya no es indiscriminado porque si la fotografía dice la verdad, entonces todo lo terrible o desestabilizante que allí pudiera ocurrir, debería causarnos rechazo. ¿Y por qué, si la fotografía también es parte de un universo imaginario? Digámoslo de manera simple y rescatémosla de ese lugar que no le pertenece: fotografiar implica hacer un recorte que deja más cosas afuera de las que pone

dentro del encuadre. Es una forma de ver la realidad -la del artista- pero no la única forma. Las imágenes no son inocentes, no lo fueron nunca y no lo serán jamás; y me hago cargo de este pensamiento.

Las obras de Juan Andrés Videla protagonizan un escenario donde el límite entre lo pictórico y lo fotográfico se ve cuestionado a simple vista. Y es allí donde nace el interés por hacer esta muestra que vincula un grupo de artistas cuyas obras comparten afinidades que pueden pasar por el tratamiento técnico, formal, cromático, estético y fundamentalmente desde lo conceptual. Todas ellas dejan suspendido al espectador en ese punto intermedio e incómodo donde no logra hacer pie en el terreno firme de la garantía de ilusión que encontraba en la pintura o el dibujo y mucho menos sentirse a gusto frente a la cuestionable e inquietante “verdad” fotografiada. Marcela Bosch, Manuel Fernández, Patrick Glascher, Rosana Simonassi y Néstor Crovetto dialogan con las obras de Videla poniendo en crisis la mirada, proponiendo soportes y formatos alternativos. Todos ellos transitan paisajes que guardan cierta conexión con la categoría de lo sublime, la factura tiene elegantes referencias pictóricas, la indefinición espacio temporal domina las escenas, la sensación de vacío, inmensidad y silencio. Desiertos, llanuras, montañas, mares, parques, rutas, pastizales, ríos, urbanidades lejanas: intemperies recreadas combinando la tecnología digital con la impronta de la textura de la materia pura. Solamente una artista, Ileana Hochmann, apela a la figuración humana para enrollarla –literalmente- en un relato donde fotografía e impresiones seriográficas enmascaran el paisaje más natural y visceral, inherente a la condición humana.

El arte nos lleva por caminos donde desconocemos con qué ángeles o demonios podemos encontrarnos, nos obsequia la maravillosa posibilidad de fantasear, de hacer “como que no sabemos” y dejarnos engañar aunque sea por un rato. Y es justamente porque puede alivianar nuestra carga y enriquecer nues-



### **Manuel A. Fernández**

Sin título #5 - 2018 - Captura de pantalla, fotografía digital - 83 x 150 cm.

Buenos Aires, 1976

Participó de talleres con Gabriel Valansi, Rosana Schoijett y Diana Aisenberg entre otros. Obtuvo distinciones en numerosos concursos y en el año 2014 recibió el Primer Premio del Salón Nacional en fotografía.

tro paso por la vida, y porque tiene la capacidad de sacudirnos el alma, desafiar las mentes curiosas y motivar la reflexión crítica, que le debemos ese último agradecimiento, al decir de Nietzsche.

Lic. María Carolina Baulo  
Curadora

Buenos Aires, 1976. Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (Diploma de Honor), Curadora independiente desde 2009 con más de veinte muestras desarrolladas junto a destacados artistas visuales en importantes galerías de arte argentinas así como centros culturales. Se desempeña como escritora-crítica para varios medios nacionales e internacionales especializados en arte contemporáneo: Sculpture Magazine (U.S.A), Revista Ñ (Argentina), Revista de Semiótica Ad Versus (Argentina) entre otros.

## Rosana Simonassi

Retrato - 2015 - Fotografía toma directa, copia color,  
marco con vidrio - 60 x 80 cm.

Buenos Aires, 1974. Formada en filosofía, cinematografía y artes.  
Es Directora de Cultura del Municipio de Morón, y Tutora del Programa  
Turma. Expone internacionalmente desde 2000: CI México; TPW Toronto;  
Plume Paris; PHotoEspaña13 Madrid; Diagonale Montreal. En Arg: MACBA;  
Museo Caraffa; Ro Galería; MAC; MAT; MACRO; Castagnino; FNA, CCR.  
Becas: Oxenford NY, FNA, CONTI, CAFQ Montreal, Movilidad, TPW Toronto,  
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, y Secretaría de Cultura de la  
Nación. Su libro Reconstrucción fue editado por Chaco Books, Madrid 2016.  
Vive y trabaja en Buenos Aires.



## Néstor H. Crovetto

Habitat 2 - 2017 - Fotografía digital compuesta, impresión tinta de pigmentos sobre papel  
base algodón Hahnemuhle copia 1 de 3 - 85 x 170 cm.

Buenos Aires, 1952. Desde los 21 años trabaja ininterrumpidamente en la industria cinematográfica, desempeñándose como diseñador de efectos visuales, editor, director de fotografía y productor. Es docente de la Licenciatura de Fotografía de la UNSAM.

## Marcela Bosch

Miércoles 21/12/2016 10:02 p.m - 2018  
Impresión de tintas UV sobre tabla imprimada - 85 x 130 cm.

Córdoba, 1966. Es Licenciada en Pintura (UNC). Continuó su formación con Gabriel Valansi, Rodrigo Alonso, Claudia del Río y Daniel Fischer. Participó del 105 Salón Nacional de Artes Visuales y Premio Itaú entre otros. Recibió el Primer Premio Profesional de Fotografía "Córdoba Tierra de Mujeres".



## Ileana Hochmann

Fiz das tripas, corazón - 2016 - Rollos impresos con pigmentos minerales en papel Hahnemülle con intervención de serigrafía de máscaras - 100 x 40 x 10 cm.

Buenos Aires, 1945. Ileana Hochmann de nacionalidad argentina y brasileña realizó su formación en Rio de Janeiro. Hoy vive y trabaja en Buenos Aires. Su obra propone un nuevo abordaje de la serigrafía: expresión y lenguaje contemporáneo más allá de la reproducción.



## **Patrick Glascher**

Río de la Plata - 2017 - Grafito sobre mdf - 255 x 188 cm

Buenos Aires, 1975. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, se desempeñó como ilustrador publicitario para luego volcarse a la docencia y a su producción artística. El tema principal de su obra es la reflexión sobre la representación del paisaje y la naturaleza.



Apostar al arte joven implica asumir, como propia, una búsqueda nueva; conlleva el riesgo de promover preguntas que se abren paso a través de otra concepción de lo formal, la experimentación material y un universo de nuevas referencias.

Desde el 2009, asumimos un compromiso con la escultura de la provincia de Córdoba, porque nos interesa ayudar a fortalecer el entramado cultural local. Este año redoblamos la apuesta y nos proponemos el desafío de pensar y poblar el espacio público, construyendo una pieza de gran tamaño, utilizando el metal como soporte principal.

Patio Olmos, la Cámara de Industriales Metalúrgicos y Componentes de Córdoba y el Museo Caraffa se reúnen con el fin de potenciar la producción y la circulación de la obra de los jóvenes artistas de Córdoba, dando posibilidad a que el arte habite pero también cree nuevos espacios de vida.

Desde allí planteamos esta nueva convocatoria, con la intención de adentrarnos en los procesos de producción de una obra mientras se construye, definida por su emplazamiento. El proyecto premiado en esta edición por el jurado conformado por Marta Fuentes, Luciana Lamothe y Fernando Farina, fue concebido para potenciar el Patio de Esculturas del Museo Caraffa, poniendo la obra en circulación y nutriendo el recorrido del público en general. Los tres proyectos que recibieron menciones acompañan este espíritu de pensar la escultura al aire libre no como pieza para la sola contemplación sino como estructura que establece un diálogo sugestivo con el visitante.

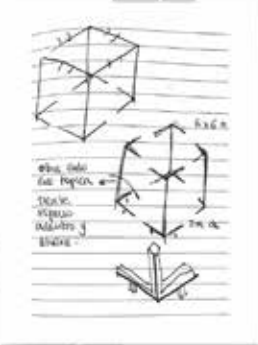
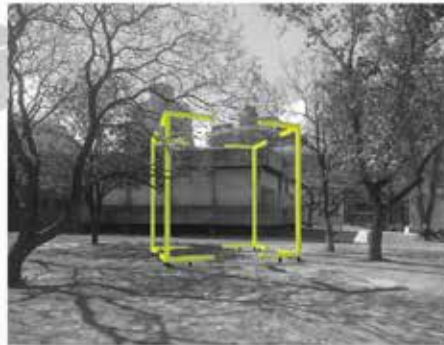
Maria Laura Cheb Terrab  
Coordinadora Patio Olmos

## PROYECTO GANADOR

### ZONA VIRTUAL

ROMINA CASTIÑEIRA

"Zona virtual" es una forma inconclusa de líneas en el paisaje que puede atravesarse, exacerbando la condición espacial del adentro y del afuera para que las personas tengan una experiencia de pasaje. La obra procura generar una condición de cobijo, de límite, de instancia intermedia entre interior y exterior, de habitabilidad. También acciona sobre otros principios como la tendencia natural de la percepción humana a completar formas, ya que, en rigor, no es un cubo sino partes de uno. Es un dibujo virtual-analógico que define el espacio. Además, es una escenografía urbana.





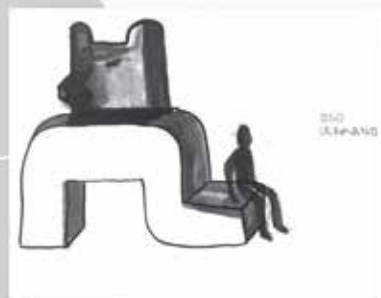
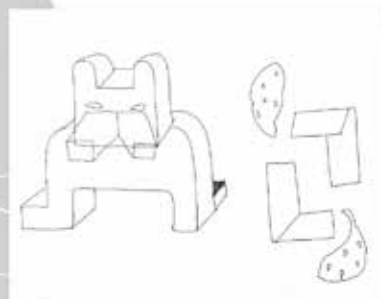
## PRIMERA MENCIÓN

# OSO SERRANO

JACINTO MUÑOZ

“Oso serrano” es un proyecto escultórico de dos volúmenes que explora la metamorfosis desde el dibujo hacia el metal. El proyecto toma como referencia elementos icónicos de la ciudad y de las sierras de Córdoba - el *oso polar* y el palo borracho - produciendo un sincretismo cultural entre lo exótico y lo silvestre.

Sus características formales -la gran escala y el despliegue horizontal-, invitan a la contemplación y la participación. Desde su formalidad, la obra busca acercar e integrar al espectador para que pueda recorrerla, sentarse o treparse, transformándola en una propuesta interactiva.



## SEGUNDA MENCIÓN (IN) CONCLUSO MARTÍN MARRO

Una viga, una columna y una losa son los fundamentos de las estructuras en la construcción, que encuentran su existencia en el molde que conforman los encofrados, para luego convertirse en una roca artificial, creada por el hombre. Básicamente, los encofrados son formas vacías que luego serán llenadas. "In-Concluso" es una propuesta que retrata lo que va a suceder en un futuro que no llegará, es el espacio vacío para una obra de hormigón armado que nunca será. Se trata de un proyecto de agregados y recortes; de espacios vacíos y de llenos por definir, que sostienen algo que nunca se concretará.



## TERCERA MENCIÓN

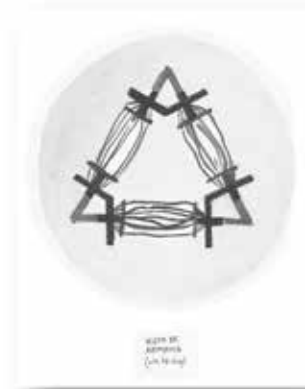
### P/M2

AYLÉN BARTOLINO LUNA

“P/M2” está formada por tres soportes para hamaca paraguaya unidos entre sí, y un techo de lona que los protege. La propuesta está pensada para que el visitante pueda permanecer en ella, subirse a las hamacas y situarse en la obra, rebasando la actitud contemplativa.

Es un proyecto que investiga los modos de habitar, concentrándose en las relaciones con los otros y con las estructuras sociales que nos contienen. Su uso genera comportamientos diversos poniendo en tensión pares de conceptos como cercano/lejano, fijo/móvil, individuo/comunidad.

La obra procura ser instrumento para pensar en lo que se escurre entremedio de estas dicotomías.



## Romina Castiñeira

Nace en Córdoba en 1985. En 2012 egresa de la UNC como Licenciada en Escultura. Por su interés en el cruce disciplinario, complementa su formación plástica con danza, escenografía, fotografía, video, arquitectura, diseño expositivo y curaduría. Exhibe su obra en muestras individuales y colectivas en espacios como el Centro Cultural Córdoba, el Museo Genaro Pérez y el Centro Cultural Recoleta. También instala piezas en la vía pública. Realiza en 2014, una residencia en París donde expone su serie fotográfica "Sobre el vacío". En 2016 presenta "El origen. Te regalo la luz de este viaje hacia el centro", una instalación de sitio específico en el Centro Cultural Córdoba, que forma parte de sus investigaciones acerca de la espacialidad y la memoria de los materiales.

## Martín Marro

Nace en Córdoba, en 1975. Es arquitecto egresado de la UNC. En 2011 participa en "La Línea Piensa. Nuevas Latitudes" proyecto de Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía, que se exhibe en la Galería Sasha D. de Córdoba. Participa, en 2013, del Premio Itaú Cultural en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. En 2014 participa de la muestra "Cartografía Facebook", del Fondo Nacional de las Artes, en Buenos Aires. Es seleccionado en el Premio Itaú Cultural de Artes Visuales, edición 2014-2015, que se exhibe en el Centro Cultural Recoleta. En 2015 el Fondo Nacional de las Artes le otorga la Beca Taller de Producción-Pensamiento en obra y proyecto. Es seleccionado, en 2016, para formar parte del libro digital Dibujo Contemporáneo en la Argentina, de Fundación Proa, Buenos Aires. En 2016, su proyecto "Bunker" es seleccionado por Plataforma Futuro del Ministerio de Cultura de la Nación, destinado a la experimentación artística. Ese mismo año obtiene la Beca Bicentenario del Fondo Nacional de las Artes.

## Aylén Bartolino Luna

Nace en Córdoba, en 1992. Es Licenciada en Grabado, egresada de la UNC. En 2014 recibe una beca de formación para estudiar en la Universidad de Guadalajara. En 2016, obtiene una mención del jurado en "Humus", proyecto de sitio específico de acompañamiento para artistas jóvenes, realizado en Córdoba. Asiste mediante una beca, en 2017, al "VII Encuentro de Artistas Novos" en Santiago de Compostela, España. Ese mismo año es seleccionada para participar en la residencia Zona Habitada del Mercado de Arte Contemporáneo de Córdoba y en el Laboratorio de Interpretación Ambiental Sonora. En 2018 obtiene un premio adquisición por su obra "Bordes" en la Bial de Arte Joven de Santa Fe. Actualmente trabaja en el Museo Horacio Álvarez y desarrolla tareas docentes como adscripta en la Facultad de Artes de la UNC.

## Jacinto Muñoz

Nace en Río Cuarto, en 1983. Es docente del taller de Cerámica y Escultura de la UNRC. Con amplia formación en escultura y cerámica, ha trabajado como ayudante de la escultora Vilma Villaverde. Se desempeña en diferentes simposios y residencias dentro y fuera del país. Participa en varios proyectos escultóricos de gran formato como Metalarte en el Museo Evita - Palacio Ferreyra, realizado en el periodo 2017-2018.



Agradecimiento especial al trabajo y asistencia de Constanza Metzadour y Pablo Camacho de la CIMCC y a Julia Romano del MEC.

## La representación de lo inasible como constante esfuerzo por resituarnos

*“Todos nuestros actos, y un acto es el pensar, van como preguntas o como respuestas referidos a aquella porción del mundo que en cada instante existe para nosotros. Nuestra vida es un diálogo donde es el individuo sólo un interlocutor: el otro es el paisaje, lo circundante. ¿Cómo entender el uno sin el otro?”*

*José Ortega y Gasset*

En su trayecto creativo de más de cincuenta años, Luis Felipe Noé ha desarrollado lenguajes simultáneos y complementarios, instando a quien procure aprehender su obra a poner en funcionamiento diversos mecanismos que habitualmente se perciben antagónicos. La potencia de su obra reside, justamente, en la superación de un pensamiento dialéctico del que aún cuesta desembarazarse.

El modo en que ha conseguido hacer convivir preocupaciones filosóficas, políticas y poéticas (actualizándose constantemente) es una de sus mayores virtudes. Testigo y partícipe de los avatares del mundo artístico occidental en su proceso de autoconsciencia durante los convulsionados años sesenta, se debatió entre la utopía de revolucionar el orden social a través del arte y una creciente pérdida del sentido, el cinismo típicamente posmoderno. Sus obras -que conviene organizar por los cuestionamientos que sugieren, a contrapelo de su cronología- se presentan a la vez como registro histórico de dicho cambio paradigmático y como síntesis universal de la condición humana, pues consiguen conciliar la divergencia entre el enrarecido clima epocal que nos signa, con explicaciones trascendentales.

Discusiones como la elasticidad de los límites disciplinarios y el presunto desdibujamiento de la autoría de las obras, son asuntos que aborda tanto en su obra plástica como en reflexiones críticas escritas. A partir de esas vías creativas -que funcionan casi de manera simbiótica-, germina su cuestionamiento fundamental: nuestro posicionamiento en un contexto que se percibe “caótico”, y la asunción del mismo como salida de emergencia de aquel estado tan bien descrito por los francoparlantes: *dépaysé*. La aceptación del caos como elemento constitutivo de todo lo vivo, es decir, aquello inabarcable y escurridizo de la existencia, se visibiliza en su obra plástica en abigarramientos, líneas vibrantes y colores estridentes; desgarramientos que permiten la inclusión del entorno y superposiciones materiales que señalan metafóricamente la experiencia vital de quienes se encuentran en estado de posmodernidad: mezcla de apertura libertaria optimista y pérdida del sentido identitario. Como apunta Cecilia Ivanchevich, curadora de esta muestra, Noé reflexiona en simultáneo sobre el arte, el contexto social y el concepto de individuo.

Al contemplar sus obras, podemos recordar que existimos en el vínculo que entablamos con nuestro entorno, con unos límites difusos y permeables; que nuestra identidad se encuentra, por tanto, en permanente construcción, con el temor y la liberación que conlleva sabernos, ante todo, sujetos.



Entreveros - 2017  
 Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido +  
 espejos - 600 x 600 x 300 cm.  
 Colección Familia Noé

## El caos en la obra de Luis Felipe Noé

Hasta el siglo XX, y desde que los mitos trataban de explicar aquello que era incomprensible para la razón, el caos siempre había ocupado el lugar del enigma. A mediados del siglo pasado, diferentes estudios científicos incluyeron como parte del pensamiento racional aquello que no puede perverse.

En adelante, la inestabilidad y la indeterminación pasaron a ser factores claves fuera de condiciones de equilibrio. Este cambio de paradigma formó parte del pasaje de la modernidad a la posmodernidad.

En 1965, en su libro “Antiestética”, Luis Felipe Noé expresó la necesidad de asumir el caos, no en oposición al orden, sino como una nueva dinámica de funcionamiento de un mundo en permanente cambio. En sintonía con el pensamiento científico, el artista concibió desde entonces la inclusión del caos dentro de la teoría y la práctica.

Esta exposición analiza los aspectos centrales de la obra de Noé, a través de los cuales desarrolló su estética del caos, siempre mirando hacia el futuro. De ahí el título “Mirada prospectiva”, porque su trabajo presenta una continua obsesión por desenmarañar el devenir.

El guión curatorial se aparta del orden cronológico tradicional -retrospectivo- y plantea tres claves de lectura que pueden rastrearse en la “estética del caos” de Noé a lo largo de toda su obra artística realizada entre 1957 y 2017: la conciencia histórica, la visión fragmentada y la línea vital.

Las tres constantes que estructuran la muestra se ven condensadas en la imponente instalación “Entreveros” (2017), que presenta una imagen de quiebre, en momentos en que la espiral del caos vuelve a estallar ante nosotros.

Cecilia Ivanchevich  
 Curadora

**La conciencia histórica** marca el recorrido: el artista aparece como testigo de su época para apropiársela y evocarla a través de la cita, la denuncia y la ironía. Para Noé, toda cita al pasado tiene sentido siempre que su eco resuene en el presente y se proyecte hacia el futuro, por lo que incluye referencias a la historia argentina y a la historia del arte universal.



Hoy, el ser humano - 2016  
Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido + espejos - 200 x 200 cm. - Colección Familia Noé

**La visión fragmentada:** Noé divide la obra para mostrar distintas realidades coexistentes. Consciente de sus coordenadas geográficas y temporales, replica en las formas la fragmentación que observa en la sociedad. Este razonamiento lo lleva a entender el caos y la otredad como partes del mismo sistema.



El ser nacional - 1965

Instalación desarrollada en 10 piezas - Óleo y esmalte brillante sobre tela, madera y papel - 280 x 280 x 245 cm. Colección Familia Noé



**La línea vital** guía la obra. Desde 1957 hasta la actualidad, puede rastrearse la línea a mano alzada que recorre el papel y la tela. En los años 70, la línea y el color se unen en sus obras para enunciar la naturaleza como sinónimo de la vitalidad latinoamericana. Así inicia un camino de superación de los límites entre el dibujo y la pintura que será su sello distintivo en los trabajos posteriores a 2003.



El estricto orden de la cosas - 2006  
Técnica mixta sobre papel - 184 x 168 cm - Colección Familia Noé

## Luis Felipe Noé

Nace en Buenos Aires en 1933. Comienza sus estudios en el taller de Horacio Butler (Buenos Aires, 1897-1983). Reside entre 1962 y 1968 en París y en Nueva York. Forma parte, entre 1961 y 1965, del grupo conocido como Otra Figuración o Nueva Figuración Argentina, integrado además por Ernesto Deira (Buenos Aires, 1928-París, 1986), Rómulo Macció (Buenos Aires, 1931- 2016) y Jorge de la Vega (Buenos Aires, 1930-1971), con quienes participa como invitado en el Premio Internacional Guggenheim en 1964. En 1985 se les rinde homenaje en la sección histórica de la Bienal de San Pablo.

Exhibe su obra desde 1959, contando con más de ciento veinte exposiciones individuales. Se realiza, en 1995, una muestra retrospectiva sobre su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Al año siguiente, otra retrospectiva se presenta en el Palacio de Bellas Artes México D. F. y en 2010 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. En 2009 representa a la Argentina en la 53ª Exposición Internacional de Arte de Venecia y en 2013 es invitado de honor en la XX Bienal Internacional de Curitiba.

A lo largo de su carrera recibe, entre otros premios, el Premio Nacional Di Tella (1963), becas del Gobierno de Francia (1961) y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1965 y 1966). Por su trayectoria le otorgan, en 1997, el Gran Premio de Honor del Fondo Nacional de las Artes, y en 2002 el Konex de Brillante a las Artes Visuales y el Salón Manuel Belgrano. En 2006 es declarado Ciudadano Ilustre por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ese mismo año recibe también el Premio Cultura Nación. En 2009 le otorgan el Premio Homenaje del Banco Central de la Republica Argentina y en 2015 el Premio de Honor a la trayectoria de la Academia Nacional de las Artes.

Entre los libros de su autoría, destacan: "Antiestética" (1965), "Noescritos, sobre eso que se llama arte" (2007) y "Mi viaje-cuaderno de bitácora" (2015).

Reside y continúa trabajando en Buenos Aires.



Luis Felipe Noé en su taller - 1965  
Nueva York - Instalación "Balance 1964-1965"

*“... el recuerdo verdadero deberá proporcionar, por lo tanto, al mismo tiempo una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar no sólo de qué capa provienen los hallazgos sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos.” (W. Benjamin)*

A partir de un importante conjunto de obras y documentos del escultor Horacio Juárez (Córdoba, 1901 - Buenos Aires, 1977) recientemente donado a la colección del Museo Caraffa\*, *Mon cher Noir* se propone como un ejercicio de reconstrucción de la trayectoria del artista, desde las inusuales posibilidades que esta conjunción representa. Catálogos, periódicos, fotografías, reproducciones de obras ausentes, son parte del material que, junto a las piezas artísticas ahora disponibles, componen un recorrido que procura explorar, sin agotarla, una constelación de relaciones de bordes imprecisos a través de su potente figura. Así, la procedencia obrera de Juárez, sus inicios en la academia, el viaje europeo como becario, la militancia política, su consagración en los salones oficiales, su traslado a la capital porteña, son algunos de los eventos que permiten articular la escena plástica cordobesa de la primera mitad del siglo XX con desarrollos artísticos de escala nacional e internacional, indisociables a su vez de ciertos procesos políticos y sociales que los modulan. “*Mon cher Noir*”, “mi querido Negro”, “caro Negro”, “che Juárez”, los apelativos con que amigos y conocidos se dirigen a Horacio Juárez en las numerosísimas cartas que integran su archivo personal, nos hablan justamente de conexiones entre puntos (en apariencia) tan distantes como Córdoba, París, Barcelona, Rosario, Unquillo, Venecia, Buenos Aires o Tucumán, a la vez que nos permiten acercarnos a las obras desde una perspectiva que pone en evidencia la complejidad que toda producción artística supone; esto es, la tensión entre lo individual y lo colectivo, entre la autonomía estética y la refracción del universo social que en ella se verifica.

\*Donación de Manolo Juárez, hijo del artista, 2018.

Curaduría: Área Colección - Museo Caraffa



## Horacio Juárez: derivas de un “artista proletario”

“Artista proletario”, “escultor proletario”, he ahí dos formas habituales de presentación de Horacio Juárez en el diario *La Voz del Interior* hacia fines de los años veinte, que lo sostenía (al igual que otros medios locales) como una firme promesa artística. El rótulo no carecía de fundamentos en la propia vida del artista, ya que como él mismo precisó en más de una oportunidad, desde pequeño se vio obligado a trabajar para contribuir con el sustento de su hogar. Ya a los 25 años Juárez acumulaba un extenso recorrido laboral: había comenzado como peón de almacén y empleado en una fábrica de calzados; luego como pintor de coches y peón de galpones en los talleres del ferrocarril; más tarde en una fábrica de materiales de construcción en la que llegó a ser modelista de ornamentos generales y decorador.<sup>1</sup> Esta intensa vida de trabajo determinó que el inicio de sus estudios artísticos fuera relativamente tardío. Hacia 1925 Juárez ingresó a la Academia Provincial de Bellas Artes, lo que puede considerarse también como emergente de otro fenómeno: la ávida respuesta que entre los sectores obreros y artesanales despertó desde 1922 la apertura de los cursos nocturnos de artes aplicadas dentro de la misma academia. En breve tiempo, Juárez llamó la atención por sus cualidades como escultor pero también por no estar dispuesto a aceptar cierto estado de situación. Así, en 1928 participó activamente en una huelga de estudiantes junto a algunos de sus compañeros (entre ellos, Onofrio Palamara, Alberto Nicasio, Roberto Senmartin) que dio lugar a la constitución del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, del cual Juárez fue presidente. El desarrollo del conflicto, que apuntaba a lograr ciertas modificaciones en la enseñanza,<sup>2</sup> alcanzó notable visibilidad en la prensa y desembocó en severas medidas disciplinarias aplicadas a sus responsables. No obstante esta dificultad, Juárez acumuló reconocimiento por otras vías: sus obras (por entonces apegadas a una tradición naturalista) que figuraron en 1927 y 1928 en los llamados Salones de Arte Libre, le valieron buenas críticas; en 1929 una exposición conjunta con el pintor Antonio Pedone (artista que para entonces gozaba ya de positiva consideración) y la obtención ese mismo año de un Premio Estímulo en

<sup>1</sup> Entrevista de Regina Monsalvo a H. Juárez, en *Mundo Argentino*, 14/11/1956.

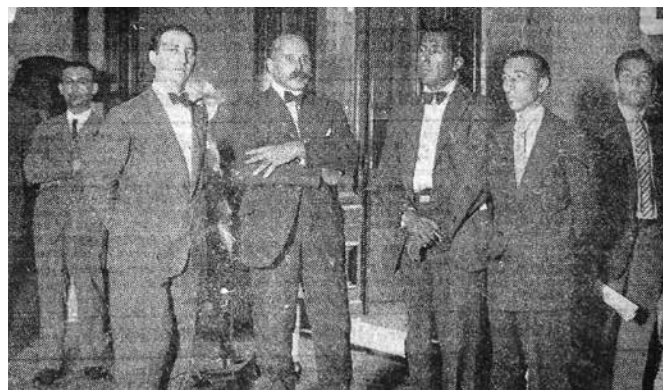
<sup>2</sup> Los estudiantes reclamaban mayor disponibilidad de modelos, actualización del plan de estudios y del régimen de cursado (pretendían una modalidad más libre), aumento de la partida presupuestaria asignada, apertura de una biblioteca, igual jerarquía de títulos para los egresados de la modalidad nocturna, entre otras.

el Salón Nacional de Bellas Artes, lo convirtieron en un firme candidato en el concurso provincial de becas para perfeccionamiento artístico en el extranjero. El logro de esta beca en la disciplina escultura abrió para Juárez un horizonte de posibilidades que, al tiempo que ofrecía ampliar su universo de referencias estéticas e intelectuales, lo situaba frente a nuevos desafíos no limitados a lo estrictamente artístico. Cabe recordar que, durante su juventud, Juárez había frecuentado las bibliotecas de centros de partidos de izquierda y de sindicatos obreros y accedido así a una variedad de lecturas que le aportaron un conocimiento general acerca de la cultura y el arte, tanto como de la lucha de clases y el cambio social. Esas experiencias lo fueron acercando a una militancia en las filas del partido comunista, sin que sea posible determinar aun con precisión las fechas y carácter de su vinculación.

En marzo de 1930 Horacio Juárez inició su viaje europeo, cuyo primer destino fue París. En el plano estético, las producciones de artistas como Archipenko, Lipchitz y Zadkine, que habían señalado importantes vías de renovación del lenguaje escultórico, tuvieron un hondo impacto en él, al punto que incorporó en su propia obra ciertos lineamientos trazados por aquellos artistas.<sup>3</sup>

En 1931, Luis Waisman, joven escritor y artista autodidacta, viajó a Francia para estudiar pintura. Allí se reunió con Juárez, con quien además de intereses artísticos compartía la militancia política. Ese mismo año en París ambos artistas expusieron sus obras en el *Salon des Surindépendants* y pocos meses después la noticia llegaba a Córdoba acompañada por provocadoras imágenes. Éstas habían sido remitidas por el propio Juárez a Saúl Taborda, uno de sus contactos más informados y de mayor gravitación dentro de la crítica de arte local, quien a su vez se encargó de la difusión en la prensa. Al hacer el envío, Juárez realizaba un pedido muy concreto a su amigo: “Por ahora le pido, en nombre mío, que si alguien quiere atacar mis cosas, que Ud. salga a la palestra”.<sup>4</sup>

Resulta interesante destacar el vínculo que unió al escultor con Taborda, probablemente forjado en los años en que Juárez asistió a la academia y al calor de los círculos intelectuales más o menos heterogéneos que ambos frecuentaban. La complicidad entre ellos, reflejada en sus cartas, estuvo presente desde el inicio del viaje: Taborda le sugería



De izq. a der.: Enrique Borla, Emiliano Gómez Clara, Horacio Juárez, José Aguilera, en la exposición de trabajos premiados en el concurso de becas, 1930

recorridos, nombre de artistas, lugares para visitar, que Juárez apunta ba y discutía con interés.

Tras un recorrido por Italia, Juárez, en compañía de Waisman, visitó España en 1932 y se instaló algún tiempo en Barcelona, donde ambos expusieron obras en la galería Avinyó. Por demás significativo fue también el vínculo que Juárez trabó con el pintor Antonio Berni, a quien muy probablemente conoció en Francia, antes del regreso del rosarino al país.<sup>5</sup> Los puntos de contacto con Berni fueron también múltiples, tal como lo muestra la correspondencia en la que los temas artísticos se funden con lo ideológico, lo político y lo social. Así, desde uno y otro lado del Atlántico, fluyeron las ideas, los materiales de lectura, las recomendaciones, los guiños, que actualizaban en una y otra dirección, lo que acontecía en los convulsionados escenarios de esos años.

Ya en mayo de 1933 Juárez se encontraba de regreso en Argentina y a su paso por Buenos Aires había programado una exposición de sus trabajos en Signo, que se concretó hacia fines de junio. Posiblemente por las características de ese espacio (asociado a manifestaciones de vanguardia, bajo la dirección del artista y crítico Leonardo Estarico), la muestra no suscitó mayores controversias.<sup>6</sup> No ocurrió así con su presentación en Córdoba en el Salón Fasce en agosto del mismo año. La polémica era casi esperada y por ese motivo, el mismo día

<sup>3</sup> Este, al igual que otros aspectos de su trayectoria, han sido abordados en el libro de Adolfo Mochkofsky dedicado al artista, como así también en trabajos recientes de Carolina Romano y Cristina Rocca.

<sup>4</sup> Carta de H. Juárez a Saúl Taborda, París, 14/12/1931.

<sup>5</sup> Antonio Berni viajó a Europa en 1925 y retornó al país en la primera mitad de 1931, tal como ha establecido en su trabajo el historiador Guillermo Fantoni.

<sup>6</sup> Realizada en simultáneo a la visita del mexicano D. A. Siqueiros, tal vez el impacto de la muestra se viera atenuado en ese contexto.

de la inauguración, un artículo de Taborda procuraba direccionar positivamente la discusión:

“La escultura de Horacio Juárez es una novedad genialmente escandalosa. Nos toma desprevenidos. Nuestra vida artística ha discurrido hasta ahora por la fácil pendiente de las cosas autorizadas por los cánones consagrados. Los raros gestos de disconformismo y los esporádicos aprontes de inminente insurgencia que han acusado, una que otra vez, algunos artistas de talento, han concluido reafirmando la monótona vigencia del módulo adocenado que gravita sobre el destino del arte local.”<sup>7</sup>

La exhibición incluyó una serie de figuras sintéticas de ascendencia cubista (tales como *Mujer con guitarra*); otras sólidas, compactas, también de acusada síntesis pero que remitían más bien a cierta estatuaria arcaica; algunas cabezas de vocación más realista; varios dibujos y collages. Se trataba de soluciones que en su mayoría se apartaban por diversas vías tanto de las convenciones que enmarcaban hasta entonces la producción local, como de los parámetros de evaluación de un público más o menos habituado al consumo artístico pero poco dispuesto a moverse de ciertos límites, excepción hecha de un núcleo muy pequeño de colegas y amigos del artista que se mostraron receptivos a sus experimentaciones. En resumen, además de ruptura había heterogeneidad, algo que fue advertido en las numerosas críticas motivadas por la exposición, tanto por detractores (que fueron enérgicos) como por defensores. Entre estos últimos, por ejemplo, el

<sup>7</sup> Saúl Taborda, “La nueva escultura de Horacio Juárez”, *La Voz del Interior*, 24/08/1933.



Horacio Juárez, *La calle*, 1935, col. MEC, donación 2018 (detalle)

pintor Antonio Pedone, aún favorable en sus apreciaciones, señaló cierto “apresuramiento” que atribuyó a la comprimida asimilación de la experiencia europea del escultor. El mismo Juárez intentaba por entonces procesar ese tránsito, volcándose hacia el ejercicio reflexivo a través de la escritura.<sup>8</sup>

Tal agitación, sumada a las dificultades económicas siempre acechantes sobre Juárez, no hicieron fácil su regreso. Enfrentado con la necesidad de dar continuidad a su producción, la radicalidad extrema de algunos de los caminos ensayados lo colocaban en una posición difícil de sostener. La intención siempre latente en Juárez de aunar en la obra la indagación estética con las convicciones políticas lo arrojaban hacia un dilema, por demás presente en esos años, que suponía para algunos optar entre términos aparentemente excluyentes como arte puro/arte comprometido, forma/contenido; para otros, encontrar fórmulas intermedias de conciliación.<sup>9</sup> El propio Berni le reprochó el envío de *Primavera* al Salón de Rosario (1935), obra que consideraba “muy abstracta, muy arte purista, muy deshumanizada, muy conceptual”, “destinada para emocionar y gustar a un número muy reducido de gente”.<sup>10</sup> La figura de Berni emergía en ese momento con su “nuevo realismo”<sup>11</sup>, propuesta que intentaba justamente superar esos viejos dualismos y apuntaba a un balance de aquellos aspectos a los que percibía como una “unidad indivisible”. Alineado con estas ideas, en una búsqueda que lo llevó a explorar, no sin vacilaciones, diversas alternativas, Juárez adoptó brevemente la técnica del relieve mural con representaciones sintéticas de corte geométrico (*La calle*, *Arando*, constituyen buenos ejemplos) para luego volver a la figura volumétrica, desde una nueva perspectiva. Llegaron así obras como *Flor serrana*, *Pitanguá*, *Pulso*, que señalan una línea de trabajo definida por representaciones de figuras femeninas imponentes, a escala algo mayor que la real, en las que equilibra de manera sobria pero con potencia expresiva, lo puramente plástico con ciertos elementos nativistas; operación que tanto Juárez como algunos de sus intérpretes más agudos (Taborda, Rodrigo Bonome) vincularon a la escultura gótica. Ya desde fines de la década del treinta y hasta mediados de los cuarenta, estas realizaciones lo posicionaron firmemente en los

<sup>8</sup> Así lo muestran sus textos publicados ese año en la revista local *Frente*.

<sup>9</sup> La discusión había sido avivada especialmente en el país por la presencia de Siqueiros.

<sup>10</sup> Carta de A. Berni a H. Juárez, Rosario, 29/06/1935.

<sup>11</sup> Lo despliega en un célebre texto bajo ese título en el primer número de la revista *Forma*, publicado en 1936.



Obras de Horacio Juárez, de izq. a der.: *Torso* (1929, col. MEC); *Mujer con guitarra* (ca. 1931); *Primavera* (ca. 1935); *Pulso* (ca. 1944); *Remordimiento* (1950, col. MEC, donación 2018)

certámenes oficiales y, particularmente en el Salón Nacional de Bellas Artes, que se mostraba por entonces receptivo a esa orientación y le concedió sucesivas recompensas. Acompañando estos cambios, y como parte de una búsqueda para ampliar las estrechas posibilidades que le ofrecía la escena artística cordobesa, Juárez había tomado en 1937 una drástica decisión: instalarse en Buenos Aires. Su presencia en los salones oficiales (como también algunas comisiones para realizar monumentos en espacios públicos) se vio favorecida e intensificada, en efecto, por esta nueva circunstancia. Sin embargo, probablemente debido a la dispersión que suponía mantener siempre un empleo paralelo a su producción artística (o por la prioridad concedida a los salones), no fueron muy frecuentes sus exposiciones individuales. Entre las más significativas vale mencionar las realizadas hacia fines de los cuarenta y principios de los cincuenta en galería Sintonía, en la sede de la Agrupación Impulso, en galería Viau y Librería Paideia (esta última en Córdoba). Coinciden todas con una nueva orientación que Juárez adoptó en esos años y que lo llevaron a explorar, aún desde la figura y el retrato, un modelado más libre en el que el gesto de la ejecución cobró mayor relevancia, potenciando el efecto expresivo en el diálogo con la materia. Así lo muestran piezas exquisitas como *Remordimiento*, *El grito*, *Destino*, *Luz y sombra* (que le valió por cierto el premio Palanza en 1952), o los retratos *El estudiante*, *Delia*, *Orando*, *Victorica*, que aún conservando ciertos elementos constantes, nunca caen en la mera repetición. En efecto Juárez parece renovar y profundizar, desde la forma, aquellas preguntas que constituyen su punto de partida. Tal

espíritu inquisitivo da el tono de toda su producción (prolongada hasta fines de los setenta) aun dentro de la decisión de mantenerse siempre dentro del terreno de lo figurativo. No es extraño que, ante aquellas obras presentadas en Paideia en 1952, el escritor y crítico Alfredo Terzaga reconociera en la obra de Juárez una suerte de "herejía" en relación a los dogmas estéticos que enfrentaron en el arte moderno lo que llama "la humanidad y la pureza como términos inconciliables": "la humanidad de Juárez reside -decía Terzaga- no en su tema, sino en su *modo*, en su fundamental carácter plástico para el cual lo *expresado* y lo *formado* son una misma cosa."<sup>12</sup>

Una tarea no exenta de tensiones, cuya dificultad no escapaba al propio Juárez, quien alguna vez afirmó "las dos o tres puertas que he conseguido abrir para que pase mi destino, las abrí a patada limpia". Y es que su renuencia a acatar ciertas fórmulas más o menos eficaces, lo situó muchas veces frente a problemas que animaron el ejercicio crítico hasta el punto de provocar la discordia, particularmente en aquellos remotos años treinta. Quizás el anhelo de aquella intensidad con que se discutieron sus ensayos parisinos en Córdoba en 1933 sea uno de los motivos (aunque no el único) que nos impulsa a volver hoy sobre su dilatada obra.

Marta Fuentes - Romina Otero

<sup>12</sup> "La escultura de Horacio Juárez", publicado inicialmente en *Los Principios*, 1952, integra una compilación de textos del autor aún inédita.

## Horacio Juárez

(Córdoba, 1901 - Buenos Aires, 1977) Escultor. De origen humilde, obrero en diferentes rubros; estudió en la Academia Prov. de Bellas Artes, de la que fue expulsado con motivo de una huelga estudiantil que encabezó en 1928. Entre 1930 y 1933 una beca del gobierno provincial le permitió continuar sus estudios en Europa (principalmente en París). Participó en 1931 en el Salón de los Superindependientes. Al regresar a Argentina, en 1933, realizó en Córdoba un polémica exposición en la que presentó su producción europea. En 1937 se radicó en Buenos Aires donde, además de completar sus estudios artísticos en la Escuela Nac. de Bellas Artes P. Pueyrredón, desarrolló la mayor parte de su obra. Participó intensamente en salones y certámenes, lo que le valió numerosas distinciones entre las que se destacan: Premio Estímulo por *Torso* (1929) y *Cabeza de mujer* (1934), Premio Composición por *Muchachas tristes* (1936), Segundo Premio y Primer Premio de la CNC, por *Flor serrana* y *Amanecer* (1937 y 1941), Primer Premio, por *Pitanguá* (1939), Gran Premio-Adquisición, por *Pulso* (1944) en el Salón Nacional de Bellas Artes; Segundo Premio por otra versión de *Flor serrana* (1941) y Medalla de Oro a la Figura, por *Pitanguá* (1945), en el Salón Municipal de Pintura y Escultura de Córdoba; Primer Premio "Dirección de Turismo", por *Fatiga*, en el Salón de Otoño organizado por el Minist. de Obras Públicas de Córdoba (1949); Premio Palanza (1952); Gran Premio de Escultura por *Crepúsculo* (1956) y Premio Especial "Fondo Nacional de las Artes" por *Aconquija* (1962) en el Salón de Artes Plásticas de Córdoba; Gran Premio de Escultura, Salón Munic. de Artes Plásticas Manuel Belgrano a *Figura* (1965). Integró el envío argentino a la Bienal de San Pablo (1957). Realizó monumentos públicos en Buenos Aires y en el interior del país; entre otros: a Jerónimo Luis de Cabrera (Córdoba, concretado, luego de un concurso fallido, en 1955); al Gral. San Martín (Recoleta); a la Marina (San Nicolás de los Arroyos); Altar de la Patria (Campo de Mayo). Desarrolló paralelamente una importante labor como docente: fue, desde 1941, profesor de Modelado en la Escuela Nac. de Bellas Artes M. Belgrano y, radicado en Tucumán, actuó durante varios años como Jefe de la Sección de Escultura del Dpto. de Artes de su Universidad (1959-1965). Dictó también clases en su taller particular, donde tuvo como discípulos a Clara Ferrer Serrano y Horacio R. Suárez. Su interés por el ejercicio reflexivo lo llevó en ocasiones a colaborar en publicaciones periódicas como *La Voz del Interior*, *Frente y Forma*.



Horacio Juárez, ca. 1940



Celebración con artistas, Córdoba, 1955. De izq. a der.: Víctor M. Infante, Horacio Juárez, Rosalía Soneira y Roberto Viola (de espaldas)



Acto de premiación del primer concurso para el monumento a J. L. de Cabrera, 1942

Agradecemos a Manolo y Mora Juárez, Museo Genaro Pérez, Carolina Romano, Sergio Díaz, por sus valiosos aportes para la concreción de esta exposición







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

**Comunicación**  
Cecilia Ferix

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

**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



