



o c t u b r e

2 0 2 2

Autoridades de la Provincia de Córdoba

Juan Schiaretti

Gobernador de la Provincia de Córdoba

Manuel Calvo

Vicegobernador de la Provincia de Córdoba

Raúl Sansica

Presidente Agencia Córdoba Cultura

Gastón Luis Re

Vicepresidente Agencia Córdoba Cultura

Jorge Álvarez

Marilina Mirez Boemio

Alejandro Mareco

Jorge Tuschi

Vocales Agencia Córdoba Cultura

Jorge Torres

Director Museo Emilio Caraffa



GOBIERNO DE LA
PROVINCIA DE
CÓRDOBA



Hacemos

26 de octubre de 2022 - 5 de marzo de 2023

Salas

- 1 **Francisco Medail** · “Fotografías 1930-1943” (Cierra: 11/12/2022)
- 1 **7^{mo} Premio AAMEC de Fotografía Contemporánea Argentina** (Apertura: 15/12/2022)
- 2 **Antonio Pedone. Un artista moderno, un museo moderno.**
- 3 **Grupo Urbomaquia** · “Dar la palabra”
- 4 **Proyecto Educativo** · “Lesolvidades” (Apertura: 21/9/2022)
- 5 6 7 **Grupo Bondi** · “La vida es dura, pero no tanto”
- 8 9 **Ananké Asseff** · “Un Otro-Lugar”

Fotografías 1930-1943 es una hipótesis –o una provocación– historiográfica. El ensayo visual de Medail juega con la posibilidad de reescribir una página de la historia de la fotografía argentina. Mientras la historiografía artística local de la década de 1930 enarboló las propuestas modernas de Coppola, Stern, Saderman, Heinrich, y las más conservadoras deudoras de la estética del fotoclubismo, desatendió fotografías públicas y privadas que corrían por otros canales, con usos y funciones ajenos al campo del arte. Éstas conforman un inmenso *corpus* iconográfico en el que eventualmente se sumergen los historiadores, editores, periodistas, ensayistas, en busca de documentos visuales del pasado.

La propuesta de Medail implica cruzar ambas esferas y realizar una búsqueda estética en conjuntos de fotografías de lo más heterogéneas, en tanto se formaron, con frecuencia, con imágenes de distintos orígenes -institucionales, periodísticos, *amateur*-, generadas con diferentes propósitos. Así, lo que *Francisco Medail – Fotografías 1930-1943* pone en escena es, en definitiva, la antigua discusión *arte versus documento* actualizada a la era del apropiacionismo.

Al poner el foco en lo estético, fueron voluntariamente diluidas las condiciones externas de la práctica fotográfica (situación contractual o intenciones originales de los fotógrafos que, por otra parte, no podríamos conocer dado el borramiento de los nombres en la mayor parte de los casos). En cambio, se buscaron las formas que vienen emparejadas con el modo de producción: tomas rápidas de escenas o de acontecimientos también fugaces e incidentales u ocurridos entre el tumulto y la agitación. Así, Medail hace emerger una estética enraizada en las variables del lenguaje propiamente fotográfico: imágenes movidas, fuera de foco, encuadres en apariencia fallidos, tomas capturadas al paso.



Peregrinación - 2017/2022

Impresión inkjet sobre papel fibra - 30 x 20 cm s/paspartú de 50 x 40 cm

Operaciones semejantes fueron realizadas por investigadores y curadores de distintas partes del mundo en el terreno de la llamada fotografía vernácula (es decir, de autor aficionado y desconocido cuya producción de intención documental-afectiva y sin pretensiones artísticas quedó circunscripta a la esfera de lo privado), buscando en el resultado de una toma azarosa, el valor de una decisión estética. No es difícil ver el riesgo de tales intervenciones y advertir el lábil límite entre el descubrimiento y la invención.

En un ya célebre ensayo¹, la crítica de arte norteamericana Rosalind Krauss reprochaba a Peter Galassi, curador de fotografía del MoMA y responsable de la muestra *Before Photography*², el haber impuesto categorías del campo del arte a las fotografías de archivo producidas en otros contextos y con fines extra-artísticos, con el objeto de validarlas y valorizarlas para el museo. Galassi había hecho una aguda lectura sobre la fotografía decimonónica y su relación con la pintura inmediatamente anterior a su invención, y en el texto de catálogo puntualizaba las características compositivas que las emparentaban y declaraba a la fotografía una “hija legítima” de la tradición pictórica occidental. En su perspectiva visibilista a la *Wölfflin*, lo que dejaba de lado, motivando la crítica de Krauss, eran los contextos de producción y los espacios de circulación y difusión. Estos son, sabemos, factores fundamentales y constitutivos de los archivos. Por esto digo que la propuesta de Medail es una provocación historiográfica.

Pero lo es en términos estilísticos más que documentales, puesto que la exposición construye una crónica posible del Buenos Aires de la década del '30. Cada imagen despliega una historia. Son, en su mayoría, escenas de la vida en las calles y en lugares públicos. La actividad política y proselitista aparece como tema y también como sustrato del pulso urbano que vemos

¹Rosalind Krauss. “Photography’s Discursive Spaces”, in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, The MIT Press, 1985.

² *Before Photography, Painting and the Invention of Photography*. The Museum of Modern Art. Mayo-julio de 1981.



Agustín P. Justo - 2017/2022

Impresión inkjet sobre papel fibra - 30 x 20 cm s/paspartú de 50 x 40 cm

en las otras imágenes: alimentación, industria, transporte, ocio y negocio son los recortes de algunos días anodinos y otros excepcionales. Acontecimientos históricos se combinan con registros cotidianos para armar un mosaico sobre el período de entrega, corrupción y fraude que se inició en 1930 con el primer

golpe cívico-militar del siglo en la Argentina. Pero, a la vez, el armado de este *corpus* iconográfico de la Década Infame estuvo guiado por la búsqueda de ciertas cualidades estéticas y hace salir a la luz una coherencia compositiva interna, un posible estilo de autor o de época que, sin embargo, sabemos apócrifo. Notemos que no se trata en Medail de armar una ficción verosímil, al estilo de Joan Fontcuberta en *Sputnik*³, sino de proyectar una forma de ver. Así, su ensayo apunta a lo apócrifo y a lo anacrónico simultáneamente. El grano grueso, los encuadres descentrados, el *flo*, la escena circunstancial, son ciertas características de la toma rápida y azarosa que vemos en estas imágenes y que Robert Frank convertiría en su estilo personal para documentar la vida norteamericana de mediados del siglo XX, estilo sellado con la aparición de su libro *The Americans*⁴. Porque Walkers Evans y, más aún, Frank serán los referentes para esta estética que las fotografías porteñas de la década del '30 estarían presagiando.

Al sugerir la posibilidad de dar con un Frank *avant la lettre*, con un Hercules Florence en medio de la jungla política del fraude patriótico, se entraman, indiscernibles, la historia de la fotografía y la historia del país. Así, podemos entender esta suerte de actualización de la mirada —el ver fotografías históricas con ojos contemporáneos— también como una forma de analogía política entre ayer y hoy, en tanto cierta sustancia ideológica de la Restauración conservadora se renueva en nuestros días.

En este sentido, es de destacar que este es el primer trabajo en que Medail se introduce en archivos históricos para interrogar contextos, formas y sentidos, proponiendo la variable del tiempo para la re-contextualización de las imágenes. De esta manera, si en *Extimidad* se ponía en juego la traslación de fotografías íntimas 2.0 a la pared de la galería y en *Implosión* se cuestionaba la materialidad de la imagen, aquí el contexto cambia por partida doble: del archivo al espacio de exhibición y del pasado al presente. La operación de auratización que ya vimos en *Parte* —donde las fotografías de sí mismos publicadas



Sociedad Rural Argentina - 2017/2022

Impresión inkjet sobre papel fibra - 20 x 30 cm s/paspartú de 40 x 50 cm

por narcotraficantes en las redes sociales fueron copiadas en gelatina de plata— se realiza ahora sobre materiales históricos. Es decir, *Parte* implicaba la transposición de una imagen contemporánea a un lenguaje anterior a partir de su materialidad, mientras que la propuesta actual, por su lado, consiste en traer a la contemporaneidad imágenes del pasado a partir de su lenguaje compositivo. Así, *Fotografías 1930-1943* desafía la idea de autor y la cronología, y al paso, deja caer un guiño sobre los títulos de los libros editados por la Fundación Antorchas en la década de 1990, fundamentales en la historiografía de la fotografía argentina.

Verónica Tell

³ Joan Fontcuberta, *Sputnik*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1997.

⁴ Primera edición: *Les Américains*, Paris, Delpire Éditeur, 1958.



Gasolinera - 2017/2022

Impresión inkjet sobre papel fibra - 30 x 20 cm s/paspartú de 50 x 40 cm



Cena de camaradería - 2017/2022

Impresión inkjet sobre papel fibra - 30 x 20 cm s/paspartú de 50 x 40 cm

► **Buenos Aires, 1931** - 2017/2022 - Impresión inkjet sobre papel fibra - 30 x 20 cm s/paspartú de 50 x 40 cm



Francisco Medail

Nace en Entre Ríos, en 1991. Es artista visual y curador especializado en fotografía. Licenciado en Gestión Cultural (UNDAV) y candidato a magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UNSAM). Entre 2015 y 2020 fue director artístico de BPhoto, feria de arte dedicada a fotografía. Ha realizado exhibiciones individuales en diferentes galerías de Buenos Aires y residencias artísticas en París (Cité Internationale des Arts, 2018) y Sao Paulo (Fonte, 2018). Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas, entre ellas el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Provincial Emilio Caraffa y el Getty Research Institute. Actualmente dirige *Pretéritos Imperfectos*, colección de libros teóricos sobre fotografía argentina y se desempeña como curador en el Centro Cultural Kirchner. Es representado por la galería Rolf Art. Vive y trabaja en Buenos Aires.



Ramo de flores - 2017/2022

Impresión inkjet sobre papel fibra - 20 x 30 cm s/paspartú de 40 x 50 cm

7^{mo} Premio AAMEC de Fotografía Contemporánea Argentina

En su séptima edición, este Premio que se concreta gracias al impulso de la Asociación de Amigos del Museo Caraffa, brinda un importante espacio de visibilidad para la fotografía artística contemporánea. La amplia variedad de enfoques conceptuales y técnicos que conviven, no sin conflictos, en este espacio disciplinar -fluctuante entre la especificidad y la frontera que la conecta con otros ámbitos de creación de imágenes- encuentra en nuestras salas un espacio de diálogo. El jurado de selección y premiación, conformado por Andrea Ruiz, Andrea Oстера y Santiago Porter, da cuenta de la pluralidad de miradas y perspectivas que aquí se pretende.

Importante es destacar que las sucesivas ediciones han significado no sólo un impulso a los creadores locales, sino un incremento al patrimonio del museo que, desde 2008, incorpora fotografías premiadas y destacadas, que fueran exhibidas en el marco del salón. Dichas obras, otorgan espesor y variedad a nuestra colección como piezas señeras que, al tiempo que preocupadas en sus narraciones o poéticas particulares, ofrecen un muestrario de inquietudes del arte más contemporáneo.

Imágenes construidas con medios analógicos, digitales y otras experimentaciones técnicas; azarosos o premeditados registros de acciones artísticas y/o de carácter documental; fotografías pictoricistas; composiciones que se articulan en torno a la poética del recorte o del gran angular herederas del cine; construcciones visuales propias de determinadas técnicas -como las vistas satelitales o microscópicas, y el pixel de la era digital- o que se apropian de retóricas publicitarias, abren paso a migraciones estéticas y a poéticas fronterizas, conformando un mundo de posibilidades que, desde la fotografía, nos invita a repensar realidades extramuros.



Vistas de sala 2 - exposición realizada en 2018



**7^{MO} PREMIO AAMEC DE FOTOGRAFÍA
CONTEMPORÁNEA ARGENTINA 2022**

**Convocatoria de la 7ma edición
del 15 de agosto al 16 de octubre de 2022**

Coordinador general

José Luis Lorenzo

Jurados

Andrea Ostera
Andrea Ruiz
Santiago Porter

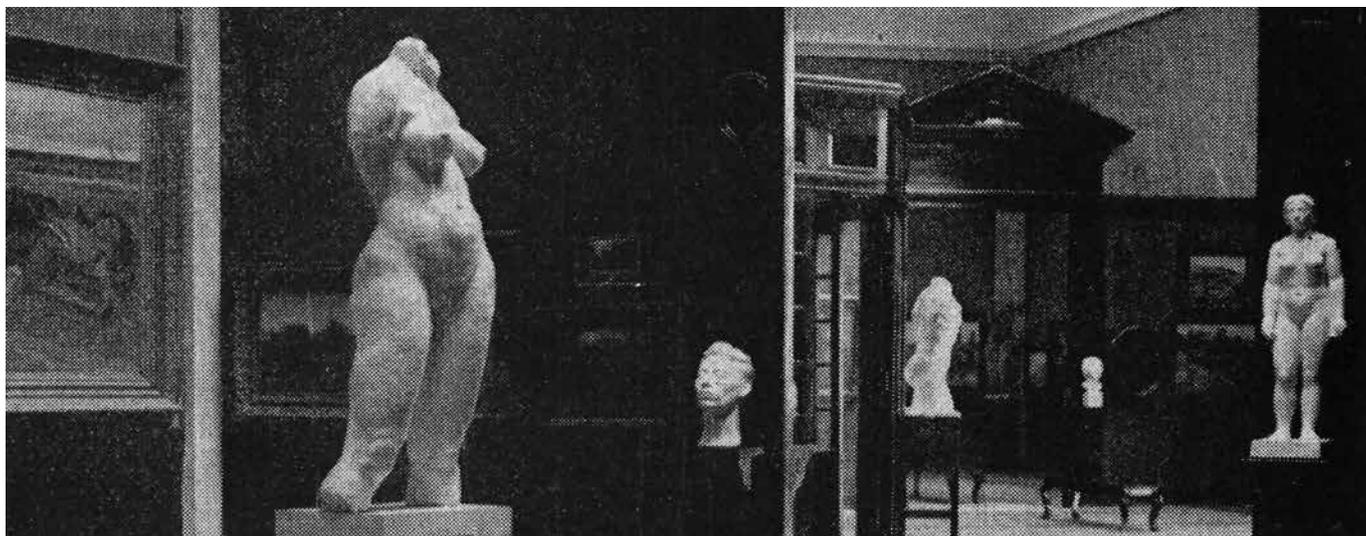


Comisión Directiva AAMEC 2022

José Luis Lorenzo
María del Carmen Canterna de Becerra
María Antonia de la Torre
Carmen Buteler
Pablo Carrera
Romina Castiñeira
Carlos Dancinger
Cristina de Biasi
Inés Díaz
Sara Goldman
Ana María Hernando
Teresa Maluf
Roxana Singer
Marina Stivel
Susana Verde



Antonio Pedone. Un artista moderno, un museo moderno



Vista de sala del museo, ca. 1935

La figura de Antonio Pedone resulta clave para comprender una serie de acontecimientos y procesos que modelaron la escena artística cordobesa de la primera mitad del siglo XX. La centralidad de la academia provincial como espacio de formación, los viajes de artistas a Europa posibilitados por un mecanismo de becas oficiales, la relevancia concedida a los salones realizados en Buenos Aires y otras ciudades como espacios de visibilidad y consagración, los vínculos estrechados entre artistas e intelectuales a partir de esa movilidad, la alimentación de un incipiente mercado, las variables políticas públicas en relación a la cultura, son algunas de las marcas que se ven reflejadas en la propia trayectoria individual de Pedone. Recorrer algunos de sus momentos nos permite, así, comprender los elementos que se conjugaron para que en 1930,

al crearse el cargo de director del Museo Provincial de Bellas Artes (hoy Museo Caraffa), su nombre surgiera como opción casi ineludible. En su rol como director (que se prolongó hasta 1946), Pedone se propuso perfilar una institución artística moderna, lo que implicaba acrecentar su colección en determinadas líneas, tanto como activarla en términos de público. Puso entonces en marcha un programa que intentó articular en fina sintonía ideas y acciones en un contexto no siempre favorable. Sus logros, así como las dificultades que enfrentó como director (indisociables en muchos sentidos de los que atravesó como artista) pueden seguirse a través del conjunto de obras y documentos que reúne esta exposición, ofreciéndonos la posibilidad de dimensionar su tarea y proyectar, incluso, algunas preguntas sobre el espacio contemporáneo.

Modulaciones modernas. Antonio Pedone, artista y director del Museo Provincial de Bellas Artes

“... siempre nos sorprenden triunfos como éste de Antonio Pedone, artista que ni ha caído en primores y festones de neurastenia, ni en chabacanerías del ‘gusto medio’; que ha salvado las blanduras del impresionismo sin entregarse a las durezas del expresionismo o a las estridencias del estructuralismo delirante. Pero si nos sorprende el premio de Pedone, más nos debe sorprender que a un artista tan moderno se le confíe, al mismo tiempo, la dirección de un Museo, abominación del más auténtico espíritu moderno, institución hasta hace poco cerrada, estancada, como casi todas las instituciones. ¿Pero, no se habrá querido aludir a una nueva manera de Museo?” (Deodoro Roca, *El País*, 18 de octubre de 1930)

En octubre de 1930 Deodoro Roca pronuncia estas palabras ante un nutrido grupo de artistas y otras figuras que se han congregado para celebrar al pintor cordobés Antonio Pedone con un doble motivo: acaba de recibir el primer premio de pintura en el Salón Nacional de Bellas Artes y, algunas semanas después, ha sido designado director del Museo Provincial de Bellas Artes (ese que hoy conocemos como “Museo Caraffa”).¹ El agasajo, una cena realizada en el Plaza Hotel de Córdoba, ha sido organizado desde las páginas del diario *El País*. Entre los



Academia Provincial de Bellas Artes, ca. 1913
(Primero a la izq.: A. Pedone)

asistentes figuran, además del propio interventor federal Carlos Ibarguren (responsable de la designación de Pedone), artistas y otras figuras que remiten a un conjunto social algo más amplio: muchos de ellos ex reformistas, con diferentes alineaciones partidarias pero similares inquietudes intelectuales y, en ese momento inicial muestran cierta afinidad con la intervención que, al poco tiempo, se desvanecería ante la evidencia y acentuación de su perfil autoritario.

Para comprender y dimensionar algo de la enfática afirmación de Roca respecto a la modernidad de Pedone, como la pregunta que desliza (atada a una suerte de voto de confianza) en relación a la posibilidad de atribuir esa misma cualidad al museo que se está poniendo a su cargo, resulta imprescindible volver sobre varios aspectos de la trayectoria del artista, tanto como del proceso institucional que atraviesa el ámbito que, en ese momento, comienza a reconocerse como “museo de bellas artes”.

Una promesa del arte local: el joven pintor, Antonio Pedone

El recorrido de Antonio Pedone (Calatafimi, Italia, 1899 - Córdoba, 1973) se muestra coincidente, en varios sentidos, con el de muchos artistas cordobeses de las primeras décadas del siglo veinte. Algunos datos muy notorios que lo jalonan, así como otros que suelen ser menos advertidos, otorgan un relieve particular a su figura.

Su paso por la Academia Provincial de Bellas Artes, por ejemplo, no está exento de obstáculos: es desanimado, en un principio, por su director, Emilio Caraffa, que no lo considera suficientemente dotado para la pintura y persuade al padre del artista sobre la inutilidad de esa empresa. Con ciertas idas y vueltas, logra Pedone sostener su decisión y completar sus estudios en 1918. Las enseñanzas que recibe allí de sus maestros (entre los más influyentes vale mencionar a Ricardo López Cabrera) lo orientan, en un sentido amplio, hacia el rumbo señalado por el impresionismo. Su curiosidad lo va llevando,

no obstante, hacia el divisionismo italiano, cuyas fórmulas, que conoce a partir de reproducciones impresas (particularmente de Giovanni Segantini), intenta aplicar en sus pinturas. Sus primeras apariciones en exposiciones locales, así como sus envíos iniciales a salones, acusan claramente el peso de esa tendencia.

La obtención de una beca oficial por concurso le permite viajar a Europa y permanecer allí, mayormente en Italia, entre 1923 y 1926. En esos años, el contacto con las nuevas vías de la figuración marcadas por el llamado “regreso al orden” (a través de movimientos como *Novecento* y *Valori Plastici* y propuestas como el realismo mágico de Franz Roh)², van movilizando un redireccionamiento de su obra.

Ya en Córdoba, las exposiciones que realiza poco tiempo después (no solo en esta ciudad),³ reúnen tanto los diferentes momentos de producción europea como ese desplazamiento que se va manifestando como una moderada experimentación en las nuevas obras. Al tema del paisaje (privilegiado hasta entonces) se agrega el de la naturaleza muerta que parece favorecer una indagación más preocupada por cuestiones del lenguaje que por una fidelidad con lo real. Pero también se abren, hacia adelante, otras vías de indagación en relación al paisaje: ya en los años treinta su foco de atención se dirige hacia lo urbano (anticipando desarrollos posteriores de la pintura local) y su ejecución registra igualmente nuevas claves (formato, paleta, pincelada, composición).⁴

Por otra parte, en ese escenario del regreso, los vínculos que ha logrado tejer habilitan su circulación en ciertas publicaciones o proyectos cuya apuesta común es la difusión de las nuevas ideas en el arte y la cultura. Así ocurre con *La Brasa*, *Revista Oral* y *Clarín*. Resulta revelador, por ejemplo, en el caso de esta última (gestada en Córdoba en 1926 al calor de la visita de Emilio Pettoruti y autodefinida como proyecto de vanguardia), que la de Pedone sea la única producción local que los editores deciden incluir y comentar en sus páginas.

Paralelamente, Pedone sostiene (y lo hace incluso más allá de la década del treinta) su participación en salones oficiales (Salón Nacional y otros como los de Rosario y Santa Fe), lo que pone



A. Pedone, pintando en las sierras de Córdoba, s/f.

en evidencia la confianza que deposita en ellos como espacios de visibilidad y consagración.

Balances

Puede decirse así que, entre finales de los veinte y principios de los treinta, Pedone se mueve con relativa fluidez entre los ámbitos oficiales más afianzados (salones) espacios privados en los que registraba no pocas ventas (Fasce, Witcomb, Amigos del Arte) y, ocasionalmente, en reductos que asumen ciertos desafíos avanzados del arte de esos años (*Clarín*, *Oral*). Su obra es observada, asimismo, según prismas cambiantes: cuenta tanto con la celebración casi incondicional de la prensa



A. Pedone. *El mantón celeste*. 1928. Óleo s/tela.
100,5 x 100,5 cm (Col. Museo Castagnino)

Catál. de la exposición individual de A. Pedone presentada en Amigos del Arte, 1927



cordobesa (excepción hecha del exigente seguimiento del crítico Oliverio de Allende), el voto de confianza inicial con algunos reparos de figuras más comprometidas con lo nuevo como Atalaya, tanto como el registro positivo de espacios más conservadores como *Nosotros* o figuras como León Pagano, que exalta sus obras más “amables” y desanima sus virajes más osados.

Frente a una idea bastante extendida en la historiografía de arte argentino que ha insistido en encasillarlo como “paisajista” y, particularmente, como pintor de paisajes serranos o rurales, vale apuntar que si bien éste se presenta desde el inicio de su producción como un tópico recurrente, no es menos notable que las soluciones que ensaya Pedone con ese *leit motiv* a lo largo del tiempo varían considerablemente. Esto nos lleva a preguntarnos cómo efectúa el balance entre su virtual interés en el tema respecto de la posibilidad que, casi como excusa, éste le ofrece para desplegar un ejercicio pictórico determinado, como señala cierta consideración canónica de la pintura “moderna”. En otro sentido, no debería perderse de vista que esta presencia sostenida no implica una elección única, ya que de hecho explora, en diferentes momentos, otros temas: naturaleza muerta, animales, escenas con figuras. Sus envíos al Salón Nacional de Bellas Artes dan cuenta de estas opciones cambiantes y sugieren la consideración de otros aspectos como posibles condicionantes de las decisiones del artista: valoraciones críticas, posibilidades de exhibición, apetencia de coleccionistas, aspiración a ciertos reconocimientos, necesidad de armonizar la producción y el desempeño institucional.

Lo cierto es que, en 1930, es la obtención del primer premio de pintura en el Salón Nacional lo que viene a sellar su posibilidad de acceder, casi inmediatamente, a la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba y de ahí en más, un amplio espacio de su despliegue se circunscribe al terreno de la función pública.⁵

¿Una nueva manera de museo?

“... Créase el cargo de Director del Museo Provincial de Bellas Artes con la asignación mensual de cuatrocientos pesos. Nómbrase Director del Museo Provincial de Bellas Artes al pintor Antonio Pedone premiado en el salón nacional de 1930. El Director del Museo Provincial de B. Artes presentará a la aprobación del departamento de Gobierno, un proyecto de reorganización de aquel.” (Decreto de la Intervención, 14 de octubre de 1930)

Pedone asume en 1930 la dirección de un espacio que, puesto en 1922 bajo la órbita de la Academia, ha quedado reducido a un lugar insignificante tanto en la estructura estatal, como en la vida cultural de la ciudad. De hecho, es la creación del cargo de director la que viene a corroborar su entidad como “Museo Provincial de Bellas Artes”.⁶ Los desafíos que enfrenta desde la dirección son inmensos y para atenderlos traza un plan cuyos núcleos prioritarios se orientan a acrecentar la colección (sin volver al “museo depósito”, estableciendo criterios y prioridades para las adquisiciones), atraer al público (diversificando la oferta de actividades) y ampliar el edificio (objetivo atado a los anteriores).

En el lapso que dura su gestión las acciones definidas para dar cumplimiento a los objetivos trazados reconocieron diferentes determinaciones. En el registro más inmediato, los límites se revelaron en la materialidad del museo que, a lo largo del período, se resumió en una sala tabicada para exposiciones, un subsuelo que servía de depósito, tres empleados (director, conservador y ordenanza) y presupuestos magros o casi inexistentes. En un contexto más amplio, podemos reconocer al museo como una institución con una autonomía relativa, integrada a estructuras más amplias y afectada por los vaivenes del contexto político, económico, social, cultural y artístico del período.⁷

La colección: reunir, descartar, sumar

Entre las primeras acciones que Pedone impulsa se encuentran las relacionadas con la gestión del acervo. En ese plano, se



Caricatura de A. Pedone (*El país*, 15 de octubre de 1930)

destacan dos movimientos no opuestos entre sí: reunir y depurar. Así, solicita a poco de asumir su cargo, la devolución de obras que se hallan dispersas en varias oficinas públicas (piezas de Guillermo Butler, Octavio Pinto, José Malanca, entre otras), ya que entiende que el museo es el lugar que les corresponde porque es allí donde pueden contribuir a la difusión cultural y artística que es propósito primordial de una entidad del carácter de la que dirige. El paso que da a continuación y completa ese doble movimiento es efectuar una selección dentro del conjunto de obras existentes en el museo, retirando las que considera mediocres o “de escaso valor artístico” como para figurar en ese espacio.⁸

A Pedone le interesa que la colección crezca en número, pero tiene claridad con respecto a que esto no debe hacerse a costa de sacrificar el valor artístico del conjunto. Así, va definiendo con su accionar criterios y jerarquías. Dos limitaciones operan fuertemente sobre las decisiones tomadas en este sentido: el acotado espacio con que cuenta para almacenar y exhibir obras y la falta de una partida destinada a adquisiciones.



Vista de sala del museo (*La Prensa*, 4 de diciembre de 1932)

A. Badi. *Saltimbanquis en Orta*. 1928. Óleo s/tela. 72,5 x 91,5 cm
(Col. Museo Caraffa, donac. del artista, 1931)

En relación a la restricción presupuestaria, el director debe apelar tanto a sus contactos para lograr donaciones, como a su capacidad de persuasión e insistencia ante sus superiores para que destinen recursos a la compra de piezas que resultan de interés para el acervo. Son ejemplos de la primera opción un conjunto de obras que ingresan en los primeros tres años de la gestión, producto de la donación de artistas con los cuales Pedone ha forjado vínculos profesionales y de amistad (durante su estancia europea, mediante su participación en eventos artísticos, viajes, etc.). A partir de esta modalidad se suma a la colección un significativo número de obras en el que predomina la pintura, aunque no están ausentes la escultura y el grabado. Esta última disciplina resulta de particular interés para Pedone;

de hecho, es quien la introduce programáticamente en la colección.⁹

La importancia de estas maniobras se traduce en el crecimiento y expansión que experimenta la colección de arte en estos primeros años, una suerte de despegue que se produce en un breve tiempo, el cual contrasta con el período previo durante el cual el incremento del acervo ha estado prácticamente limitado a los envíos de obras que, como contraprestación, deben realizar los artistas beneficiados con las becas oficiales.

Por otra parte, existen varios ejemplos de las gestiones que realiza Pedone para lograr que le sean autorizadas ciertas compras puntuales a lo largo del período; sólo para mencionar algunos ejemplos de esto: *Sueño y mentira de Franco*, de Pablo Picasso (que finalmente se resuelve como una donación) y *Paisaje* de Boris Grigorieff (concretada efectivamente como compra).

Además de las donaciones y estas compras eventuales, resultan fundamentales para el crecimiento patrimonial las adquisiciones realizadas en el marco de salones y de algunas exposiciones, eventos que tienen diferentes perfiles y alcances a lo largo del período. Bajo la dirección de Pedone, sobresalen los salones realizados en el museo (organizados por la Comisión Provincial de Bellas Artes en 1933, 1934 y 1935) y las Exposiciones Rodantes (iniciativa de itinerancia artística por zonas serranas promovida por el sabatinismo, entre 1937 y 1942).¹⁰ Mientras los primeros posibilitan el acceso a un repertorio artístico de alcance nacional, las segundas habilitan el ingreso de las producciones de artistas cordobeses de varias generaciones. Ambas iniciativas oficiales (aunque de distinto signo político) involucran la participación activa del museo, apuntando a imprimir dinamismo al ambiente artístico, ya sea impulsando nuevos circuitos de exhibición, incentivando un incipiente mercado del arte o procurando una ampliación de los públicos.

Como dijimos, Pedone no está interesado en un museo depósito (sitio de acumulación de obras sin valor); por el contrario le interesa consolidar uno que refleje, a través de su colección, el momento actual del arte, y que por ello mismo conserve una "orientación ecléctica" que comprenda la diversidad de tendencias vigentes. No obstante, aún cuando Pedone hable

de “eclecticismo”, las incorporaciones que concreta indican que su afinidad con ciertas líneas estéticas tiene un peso considerable sobre ellas. No es difícil identificar en muchas de esas incorporaciones la gravitación de movimientos europeos de entreguerras que han recodificado la tradición figurativa impactando con fuerza en numerosos artistas argentinos, incluido el propio Pedone. Al mismo tiempo, Pedone advierte que algunos segmentos de la producción artística argentina no están lo suficientemente representados en la colección. Puntualmente, en el caso del paisaje (capítulo prominente de la pintura nacional, con fuerte arraigo local), señala la ausencia de pintores radicados en Córdoba, tales como Fernando Fader, Ítalo Botti, Luis Tessandori, Luis Cordiviola, así como también otros locales que considera «verdaderos precursores y maestros de los artistas cordobeses» (Genaro Pérez, Emilio Caraffa y Emiliano Gómez Clara).

El museo crea su público

El interés de Pedone por atraer visitantes al museo es explícito y figura entre sus primeras preocupaciones. De acuerdo con este objetivo y al poco tiempo de asumir la dirección, organiza un ciclo de conferencias con una programación que involucra a figuras locales (Saúl Taborda, Deodoro Roca, Luis Soler, Edelmiro Lescano Ceballos) y otras de la escena porteña (como Cayetano Córdoba Iturburu). La iniciativa es ambiciosa y para concretarla considera solicitar la colaboración a la Universidad para que las figuras atraídas por aquella institución puedan a su vez disertar sobre temas de arte en el local del museo.

A estas primeras acciones se suman proyectos que permiten afirmar que la idea de público es amplia: a la vez que reconoce diferentes segmentos, proyecta actividades que los contempla en su diversidad.

En este sentido, algunas iniciativas que no llegan a concretarse son la creación de una academia libre de dibujo (destinada a captar la atención de los estudiantes de arte, cuyo funcionamiento Pedone prevé en el subsuelo del edificio y que estima solo

demandará una reducida erogación para costear los modelos); la incorporación de una biblioteca de artes (pensada como un importante foco de atracción para un público especializado, tanto como soporte para la formación de otro menos experto) y, como otra herramienta didáctica, la incorporación de una colección de calcos y reproducciones de obras ilustrativas de la historia del arte, en términos algo amplios (tal como estaban implementando otros museos argentinos).

Por último, las exposiciones son concebidas como instrumentos de comunicación con los visitantes, donde se despliegan ciertas ideas acerca de la teoría y la práctica artísticas. Vale mencionar en este aspecto que lo que ofrece el museo en esos años es, mayormente, una exposición permanente que propone ciertos recortes e ideas organizadoras a partir de la colección y que va sufriendo algunas modificaciones en virtud de las obras ingresadas. Esa oferta expositiva se alterna ocasionalmente con la presentación de los salones ya mencionados y unas pocas exposiciones temporales.¹¹

Una necesidad latente: la ampliación del edificio

Ahora bien, en ese museo que Pedone va perfilando, la concreción (parcial) de algunos de los objetivos que se ha fijado en relación al crecimiento de la colección y del público, vuelven cada vez más apremiante una cuestión que, de hecho contempla en su agenda desde un principio: la ampliación de su contenedor físico.

Este problema atraviesa, de hecho, toda la gestión de Pedone sin que se logre arribar a una solución cabal. Inicialmente el espacio expositivo del museo consiste en una única sala (hoy denominada “sala 2”) compartimentada en tres sub-espacios, logrados por medio de dos grandes paneles de madera, cada uno de ellos con una abertura central que permite la circulación entre un ámbito y otro. En 1933 el tema de la ampliación se instala en la agenda pública con la presentación de un proyecto en la legislatura que tiene por objetivo la construcción de otra sala, paralela a la existente. No obstante, el proyecto no avanza



Público asistente a una conferencia en el museo
(*La Voz del Interior*, 1 de diciembre de 1930)

y hacia fines de ese año las condiciones se agravan. Una nota publicada en *La Voz del Interior* en 1934 constata la irresuelta situación: "... reducido en la actualidad a una sala dividida en tres secciones". La expansión edilicia sería, como subraya el cronista, "la base para la ampliación futura de funciones del museo de bellas artes que, como tal, podría contener en el subsuelo una biblioteca, una sala de sección de modelado, etc. y hasta restablecer el salón de conferencias que funcionó un tiempo bajo la actual dirección cuando el salón estaba en otras condiciones y no tan abarrotado de cosas".

Desde 1936, con una nueva gestión de gobierno, Pedone retoma el asunto proponiendo alternativas diversas que van desde el traslado temporario al Pabellón de las Industrias (también ubicado en el Parque Sarmiento) hasta la refuncionalización del sótano con una medida sencilla, que no supondría significativas erogaciones y le permitiría ganar mayor espacio expositivo y capacidad de visitantes. Pedone explica la modificación: "una escalera para bajar al subsuelo desde la parte central del edificio; tres tabiques para acondicionar tres salones en el subsuelo y un tapizado general de arpillera en las nuevas salas del subsuelo. Instalación de varios focos de luz y modificaciones en el actual baño".¹² Hacia 1943 el pedido de habilitación del sótano subsiste y Pedone insiste, ya con carácter de "urgente" y describe como "imprescindible" la ampliación.

Un ciclo que culmina

Hacia el final del período se hace evidente que la escena política y cultural en la que debe moverse Pedone ha sufrido profundas modificaciones, al punto de haber cambiado una parte importante de los actores. Estas transformaciones se suman al desgaste propio de una gestión prolongada (1930-1946) y propician una abrupta salida del cargo: en noviembre de 1946, en un clima marcado por la asunción de nuevas autoridades provinciales y un viraje en la administración pública (que en el caso del Museo se traduce en una multiplicación de procedimientos burocráticos), Pedone es apartado de su cargo. En un esfuerzo retrospectivo, la revisión del registro que de las acciones llevadas adelante por Pedone como director elabora contemporáneamente la prensa (a veces entusiasta, a veces tomando nota de lo insuficiente de las iniciativas), nos permite reconocer cómo han ido construyéndose ciertas imágenes del museo. Fundamentalmente, cómo comienza a ser considerado, por contraste con los años precedentes y sobre todo en los primeros años de su dirección, como un componente más activo en ese escenario del arte local y conectado en alguna medida con una mapa nacional, e incluso, con algunos atisbos ocasionales del espacio internacional.

En este sentido, es posible retomar las palabras de Deodoro Roca citadas al inicio de este texto y conectar su lógica con un hecho que no ha pasado inadvertido para quienes han reflexionado sobre las torsiones que demanda pensar la modernidad en contextos periféricos; esto es, la necesidad de revisar la identificación sin más entre movimientos de avanzada e impulso anti-institucional en escenarios en los que apenas se estaba constituyendo el espacio del arte y, consecuentemente, la creación de instituciones puede ser leída, eventualmente, como un gesto de modernidad.

"... De aquí de Córdoba, no te digo nada, fuera de que toda la muchachada está esperando noticias tuyas, porque de lo demás, no vale la pena hablar, todo sigue tan estúpido e idiota como cuando te fuiste y esto seguirá así por cien años más...", decía Antonio Pedone a Horacio Juárez en una carta que le enviaba



Vista del depósito del museo (*La Voz del Interior*, 22 de setiembre de 1934)

en mayo de 1930; una desoladora visión que proporciona alguna dimensión de la magnitud de los desafíos que asumiría, pocos meses después, al ocupar la dirección del museo. Un museo que Pedone piensa y proyecta y que, con limitaciones más que evidentes de variada naturaleza (poniendo incluso en suspenso su propio despliegue artístico), intenta materializar. Quizás su gesto más “moderno” fuera, justamente, pensar en la posibilidad de un museo diferente y desafiar así a una ciudad que parecía condenarse a sí misma a una inercia infinita.

Marta Fuentes / Romina Otero

¹ El nombre “Emilio A. Caraffa” fue adoptado en 1950, descartando una propuesta anterior (1942) de A. Pedone de denominarlo “Deodoro Roca”.

² Muy reveladora en este sentido resulta la obra *El mantón celeste* (1928, col. Museo Castagnino) en la que, a la manera de una declaración de su posicionamiento estético (que recuerda la conocida obra de V. Cúnsolo, *Tradición*, de 1931), Pedone conjuga una serie de elementos entre los que se reconoce el libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, que había sido publicado en español en 1925. Es interesante recordar también la amplia acogida del *Novecento* en Argentina verificada en la exposición que en 1930 se presenta en Buenos Aires, y que es receptada por los espacios más avanzados (*Martín Fierro*, entre otros), procurando despejarla de la carga política por su proximidad al fascismo italiano.

³ Salón Fasce (Cba., 1927, 1928, 1929), Amigos del Arte (Bs. As., 1927, 1929), Witcomb (Rosario, 1927, 1929), son algunas de estas presentaciones.

⁴ Este momento de exploraciones más arriesgadas se encuentra ausente en la colección del MEC; algo que podría explicarse, quizás, porque esas producciones coinciden con un momento de estatismo de ese acervo y, ya estando Pedone a cargo del museo, resulta claro que evita sumar piezas de su autoría.

De hecho, varias de las piezas suyas que integran actualmente la colección (paisajes serranos en su mayoría), han ingresado a través de donaciones de coleccionistas particulares de Córdoba, lo que por otra parte señala algo en relación a las preferencias de esos actores.

⁵ Muy próximo a ese nombramiento asume también como docente en la Academia Provincial de Bellas Artes. Por otra parte, resulta notorio que la intensidad de sus presentaciones individuales en galerías (en especial fuera de Córdoba) se ralentiza desde 1932 en adelante.

⁶ El recorrido que va desde la creación del Museo Politécnico (1887) al Museo Provincial de Bellas Artes (hoy Caraffa) es sinuoso. En 1911 se da un primer paso con la decisión de formar una sección especial de arte; luego, en 1914, se inauguran las “Salas de Pintura”. En 1916, con la construcción del edificio diseñado por J. Kronfuss en el Parque Sarmiento, la colección de arte se instala en el nuevo espacio. En 1917 es, justamente, D. Roca, quien puesto a dirigir el museo (que comprendía todavía colecciones de historia y otras) propone un proyecto para reorganizarlo y avanzar en la línea de una especialización museológica. Interrumpida su gestión, en 1922 las Salas de Pintura (a veces mencionadas como “Salón de Bellas Artes”), pasan a depender de la dirección de la Academia Provincial de Bellas Artes hasta 1930.

⁷ La gestión de Pedone abarca un lapso de 16 años de inmensa complejidad, cuyos rasgos centrales apenas podemos mencionar aquí: los cambios políticos (que comprenden varias intervenciones y gobiernos electos de diverso signo político) implican virajes en la mirada sobre la sociedad y la cultura que afectaron las decisiones tomadas desde la dirección del museo.

⁸ Varias notas firmadas por Pedone que se conservan en las memorias anuales del museo dirigidas a sus superiores en la estructura administrativa dan cuenta de esos movimientos, como también algunos artículos publicados en la prensa periódica. Resultan sugerentes las coincidencias entre el accionar de Pedone y el de Pettoruti como director del Museo de la Plata, por esos mismos años, tal como éste lo recuerda en sus escritos autobiográficos.

⁹ Estas donaciones gestionadas tempranamente por Pedone incluyen obras de Horacio Butler, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Alfredo Guido, Héctor Valazza, Lino E. Spilimbergo, Lorenzo Gigli, Oscar Fioravanti, Carmen Souza Brazuna, Gustavo Cochet, Sergio Sergi, Miguel Elgarte, entre otros. Caso singular representa la donación de una obra de Tsuguharu Foujita, facilitada por una asociación fugaz, conformada en ocasión de la visita del artista a Córdoba, en 1932.

¹⁰ Debería sumarse la “Exposición de Pintura y Escultura”, realizada en la sede del museo en 1931-1932, que con un formato ambiguo, casi de salón, reporta numerosos y significativos ingresos.

¹¹ Cabe recordar que se encuentran aun en el museo (e integran, en parte, su exposición principal) obras del núcleo cedido en préstamo por el Museo Nacional de Bellas Artes que había permitido en 1914 la apertura de las “Salas de Pintura”. En cuanto a las muestras temporales identificadas pueden mencionarse las dedicadas a Emilio Caraffa (1939) y a Fernando Fader (1942) y algunas itinerantes como “Arte Británico Contemporáneo” (1944) y “Grandes Maestros de la Pintura Occidental” (1940).

¹² Nota de A. Pedone del 23 de octubre de 1940 (Memoria Anual del MEC, 1937-1943).

Antonio Pedone

(Calatafimi, Italia, 1899 - Córdoba, 1973)



Hijo de inmigrantes italianos radicados en Córdoba, cursó sus estudios en la Academia Provincial de Bellas Artes, con maestros como Manuel Cardeñosa, Ricardo López Cabrera, Emilio Caraffa y Emiliano Gómez Clara. En 1918, egresado de la academia, realizó su primera exposición individual en el Salón Fasce, como así también su primer envío al Salón Nacional de Bellas Artes. En 1922 tomó la ciudadanía argentina. Resultó ganador de una beca oficial de perfeccionamiento artístico en el extranjero, junto a Héctor Valazza y Francisco Vidal, que se concretó entre 1923 y 1926. Su recorrido europeo, al que José Malanca se sumó informalmente, tuvo a España e Italia como sus principales sedes. Las obras realizadas allí, muchas de ellas paisajes, dan cuenta de un marcado interés por el problema de la luz, con una adhesión manifiesta, en un primer momento, a ciertas soluciones del divisionismo que habían interesado a Pedone ya antes de su viaje. Un progresivo abandono de esta vía lo llevó a adoptar una factura más libre, enfocándose en los problemas propiamente pictóricos. El color continuaría ocupando un lugar central en sus indagaciones posteriores que, en cuanto a los temas, seguirían privilegiando el paisaje, aunque sin desentenderse de otras opciones. A su regreso de Europa, su participación sostenida en salones le valió importantes reconocimientos a nivel nacional y una favorable recepción crítica tanto

como una rápida inserción institucional en la escena cordobesa: en el Salón Nacional de Bellas Artes, al Premio para Artistas Extranjeros obtenido en 1920 por *Tarde Serena* se sumaron Tercer Premio por *Cabra y chivita* (1927), Primer Premio por *Naturaleza Muerta* (1930), Premio "Laura Barbará de Díaz" por *Burritos* (1931), Premio Adquisición "Secretaría de Industria y Comercio" por *Bodegón* (1948); Segunda Medalla en el Salón de Rosario por *Naturaleza muerta* (1928); Primer Premio en el Salón Municipal de Córdoba por *El Abrojal* (1942), entre otros. Fue distinguido también en el exterior en eventos como la Exposición Internacional de Baltimore (1931) y la Exposición Internacional de París (1939). Se desempeñó como docente de la Academia Provincial de Bellas Artes (1931-1951) e interventor durante un corto período (1955-1956). Dictó clases también en la Escuela de Artes de la UNC (1957-1963) y ocupó durante un extenso período la dirección del Museo Caraffa (1930-1946). Entre 1943 y 1944 asumió la presidencia de la Comisión Directiva de la Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba, de la que fue también vocal en varias ocasiones.

Curaduría: Área Colección MEC

Colaboración en investigación y desarrollo de la exposición: Proyecto SECyT-UNC "Morfología e historia. Hacia una historia cultural del arte moderno en Córdoba (1916-1966)"



Más acerca de Antonio Pedone en nuestro blog

Agradecimientos:

AAMEC
Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta" (UPC/FAD)
Museo Municipal de Bellas Artes - Río Cuarto
Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez
Teresa Markman
Tribunal Superior de Justicia de Córdoba



Más acerca de los artistas

La relación entre el arte y la política tiene una prolífica y heterogénea historia. Ofrece múltiples perspectivas de trabajo y profusos debates. En todas sus formas, la cercanía del arte a las problemáticas sociales y políticas apela a una certeza general: el potencial transformador sobre la realidad. En consonancia, se le atribuye al arte la capacidad de resistencia, denuncia y clamor de cambio sobre sometimientos, opresiones e injusticias sociales. Ante este tipo de obras, queda siempre latente la pregunta sobre la potencia emancipadora del arte.

La exposición de *Urbomaquia* en el Museo Emilio Caraffa reúne un conjunto de obras, documentos y registros, fotográficos y audiovisuales, de las acciones callejeras e intervenciones públicas realizadas entre los años 2001 y 2018. Se incluye en la presentación, además, una pieza hecha especialmente para esta oportunidad.

La práctica artística de *Urbomaquia* se teje junto a la práctica política, el activismo y el compromiso social. Sus inquietudes se concentran en una producción estética en intensa relación con la vida urbana, con el tiempo cotidiano del espacio público, configurando la trama de un mismo tejido con los movimientos de lucha, resistencia y reivindicación embanderados en diferentes sectores sociales. En este sentido, el nombre del grupo deja ver con claridad la intención de accionar sobre estas realidades. Si la partícula *urbo* nos ubica inmediatamente en la urbe, en la calle, *maquia* nos invita a pensar el componente que encontramos en tauomaquia, por ejemplo: en griego, *máquomai*, palabra de la cual deriva *maquia*, que significa *lucha*.

El grupo fue conformándose de diferentes maneras a lo largo de los años, perdiendo o sumando nombres propios, pero sosteniendo sus convicciones como colectivo. El surgimiento de *Urbomaquia* se corresponde con la crisis mayúscula que vivió el país en los años 2001 y 2002. Esta primera conformación tuvo



Pancartas - 2002
Marcha en conmemoración del golpe cívico-militar del 24 de marzo de 1976.

en sus filas a Guillermo Alessio, Sandra Mutal, Magui Lucero, Liliana Di Negro, Walter Moyano y Susana Andrada. Un año más tarde, Walter Moyano y Susana Andrada salen del grupo. En respuesta a la crisis y a las problemáticas sociales que ésta presentaba, *Urbomaquia* realizó algunas de sus intervenciones más emblemáticas: *Homenaje* (2001), *La mesa* (2001) y *Los niños* (2002). Hacia 2004 la conformación del grupo cambia nuevamente: lo integraban Patricia Ávila, Sandra Mutal, Liliana Di Negro y Magui Lucero. Entre 2001 y 2007, el grupo realiza acciones e intervenciones diversas tomando temas y asuntos contextuales sostenidamente. Entre 2005 y 2007, *Urbomaquia* estuvo integrado por Patricia Ávila, Liliana Di Negro y Magui Lucero. A partir de 2008, la actividad cesa por unos años, y se retoma en 2017 con dos intervenciones en la Ciudad de Buenos Aires: *Siluetazo*, en defensa de la educación pública, y *¿Dónde está Santiago Maldonado?*, ambas con la participación de Di Negro, Ávila, Mutal, Lucero y Griselda Osorio, obras que no se incluyen en esta exposición. En 2018 *Urbomaquia* realizó una intervención a raíz del 100° Aniversario de la Reforma Universitaria. Para ese entonces, las integrantes eran Sandra Mutal, Magui Lucero, Patricia Ávila y Liliana Di Negro. Lucero,

Mutal y Di Negro conforman el núcleo fundante de *Urbomaquia* y son quienes hoy presentan esta retrospectiva.

La presentación en el Museo Caraffa tiene una doble finalidad: por un lado, mostrar la historia de los procesos de trabajo de *Urbomaquia* a través de sus diferentes conformaciones. Por otro, realizar una operación aún más compleja: la de recuperar cierto sentido poético en cada una de las intervenciones, ahora convertidas en instalaciones. Para ello, tanto las integrantes del grupo como la curaduría estuvimos atentas a los movimientos en paralelo que esta recuperación supone. En primer lugar, el punto de vista histórico que implica esta exposición y sobre el cual no es posible más que mirarnos comunitariamente en la imagen especular que las obras proyectan. Para esto, realizamos un exhaustivo trabajo de archivo, recuperando documentos, registros en foto y video y algunas de las partes más objetuales y materiales de las intervenciones.

En segundo lugar, el movimiento de rescate de archivo de cada pieza actualizó la mirada sobre el conjunto de la producción, hecho que abrió nuevas instancias creativas. Las piezas que se muestran hoy en el museo son, en la mayoría de los casos, instalaciones de sitio específico, que motivan tanto la reflexión retrospectiva sobre sus temas como la actualidad poética de cada una. La intención, a la vez, fue la de mantenernos fieles a aquello que la obra perseguía en su momento histórico, sin tergiversar el sentido contextual de cada acción política y de cada gesto poético. Sin embargo, esta intención convive, creemos, con una inevitable actualización de las formas estéticas.

En el trabajo de archivo y en las conversaciones realizados para esta exposición, se hicieron evidentes los *modus operandi* del grupo y, en todo caso, las sutiles diferencias que podríamos nombrar a partir de sus diferentes conformaciones.

Los procesos de producción de las intervenciones eran alentados principalmente por alguna situación sociopolítica. En algunos casos, estas temáticas aludían a fechas puntuales, interviniendo en momentos de conmemoración. En este tipo de participación, el grupo se proponía dejar en evidencia valores olvidados tras la institucionalización y la cooptación

de los ideales que las fechas simbolizan por parte del poder hegemónico. Tal es el caso de *Homenaje* (2001), cuando el grupo instaló una corona hecha con una cubierta de auto frente al monumento del General San Martín. La corona-cubierta estaba atravesada por una cinta con la frase “Seamos libres y lo demás no importa nada”, aludiendo a los valores sanmartinianos y a la vez expresando su defensa al Movimiento Piquetero.



Homenaje - 2001
Detalle de la intervención
frente al monumento
del Gral. San Martín,
Córdoba.

En otros casos, las acciones surgían a raíz de alguna preocupación o situación social estructural. La pieza *Hay mundo por poco tiempo* (2007), también llamada *Tachitos*, expresa inquietudes que aluden a la condición humana en el tardocapitalismo. La realización de este trabajo consistió en pintar con esténcil los tachos de basura instalados en la ciudad con la frase “Hay mundo por poco tiempo”. El gesto tuvo repercusión mediática y consecuencias jurídicas a partir de que un transeúnte denunció a las artistas. Esto desató un debate que puso en blanco sobre negro la ideología conservadora y fascista de cierta parte de la sociedad cordobesa, sobre todo de las facciones dominantes. El intendente de la ciudad de ese momento destacó el accionar del transeúnte como ejemplar, otorgándole una plaqueta de reconocimiento como Ciudadano Ilustre. Mientras tanto, las artistas estaban siendo imputadas por contravención al Código Municipal de Faltas. Hoy, la causa se encuentra prescripta. La frase instala la cuestión de la incerteza de nuestro futuro en el mundo contemporáneo. ¿Es nuestro mundo subjetivo el que peligra? ¿Es que estamos ante un generalizado e inminente colapso? La relación entre el enunciado

y su soporte, el tacho de basura, evoca significados acerca de cómo podemos ser descartados, cómo es posible convertirnos, en la sociedad contemporánea, en parte de una zona abyecta, residual, invisibilizada por la razón productivista. Casualmente, en el momento de la acción, la ciudad estaba en pleno proceso de renovación de los contratos para la concesión a empresas privadas del tratamiento de la basura.



Tachitos - 2005
Detalle de la intervención. Stencil sobre tachos de basura urbanos.

Sirvan estos ejemplos para visualizar diferentes operaciones en relación a los posibles temas a tratar y sobre los cuales generar acciones poético-políticas.

El proceso de trabajo de *Urbomaquia* consistía en instalar un tema, situación o efeméride para ponerlo en discusión grupal. Las reuniones del grupo eran tertulias donde se debatían y consensuaban modos de producción, se elegía la materialidad con la cual elaborar los objetos que formarían parte de la acción y se seleccionaban los discursos verbales que componían la intervención. En casi todos los casos, la palabra escrita o hablada tenía un lugar dominante en la configuración de la acción. Es importante destacar que no se trataba solamente de “tener la palabra” como grupo, sino, principalmente, de “dar la palabra” a las personas que participaban en la calle, que se acercaban a la escena de la instalación de la obra, a los transeúntes. Esta característica es evidente sobre todo en las intervenciones de los primeros años. En *La mesa* (2001), se instalaron platos blancos vacíos sobre una mesa de casi 60 m de largo. En lugar de cubiertos, al lado de cada plato se dispuso un fibrón negro. Así, se invitaba a la gente a expresar libremente sus pareceres,

disconformidades o alegrías, entendiendo que esa libertad de expresión puede ser un arma vital de construcción colectiva.



La mesa - 2001
Intervención frente a la Legislatura, Córdoba.

En *Los niños* (2002 y 2004) también se alude a la necesidad de participación social y callejera. La silueta de unx niñx recortada en madera y pintada de negro invitaba a la gente a escribir o dibujar sobre ella. La imagen sobre la cual se realizó la figura era, originalmente, la fotografía de una niña que trabajaba en la calle. Sin embargo, el título homologa el problema de la infancia aludiendo a los niños, en plural. Además de la silueta reproducida en un buen número, la obra estaba compuesta, también, por un volante que se repartía entre los transeúntes. Este folleto contenía un texto exponiendo datos concretos sobre la situación de la infancia en Argentina, la explotación de menores



Los niños - 2002
Intervención en Córdoba.

de edad, el problema de la falta de acceso a la educación, etc. En una tipografía de mayor tamaño, el volante sentenciaba: "Sentir no basta".

Las frases seleccionadas por el grupo también fueron fundamentales para la configuración de las obras. En *10 de diciembre* (2001), una intervención en la zona del Cabildo, la frase *Olvido/Despojo* domina el sentido de la acción, que invita a reflexionar sobre los derechos humanos. En las piezas hasta 2004 predomina la participación ciudadana en la producción discursiva promovida por el grupo en las invitaciones a intervenir los objetos materiales. En producciones posteriores a esa fecha, las expresiones recuperadas de esas obras anteriores eran utilizadas como enunciados para realizar nuevas instalaciones. La escritura pone en evidencia una posición ética (y también poética) del propio grupo. En *Tachitos o Puentes* (2005), los respectivos enunciados, contundentes, "Hay mundo por poco tiempo" y "A quién castigarán hoy en lugar de los culpables", manifiestan operaciones artísticas diferentes. Es el propio colectivo el que toma posición y la da a conocer. Incluso, estas intervenciones, como también *Campaña*, realizada en octubre



Puentes - 2005
Intervención sobre el Puente Avellaneda, Córdoba.

de 2005, fueron instaladas por *Urbomaquia* en la calle y en el mobiliario urbano de manera silenciosa, con la intención de permanecer, en la medida de lo posible, en el anonimato.

La importancia de la palabra y el habla comunitarios se sintetiza en la instalación realizada específicamente para el Museo Caraffa, *Borrados* (2022). Aquí, se recuperan fragmentos de registros audiovisuales de la obra *Los niños* para acentuar el proceso de escritura y borrado de las siluetas a lo largo de los años, en un video reeditado. La instalación también se compone de las frases recuperadas de las siluetas y de otras intervenciones, escritas por los participantes en la calle. Cabe destacar que *Los niños* es la obra que más reediciones ha tenido. Fue mostrada en varias oportunidades, en diversos contextos: Córdoba (2002), Posadas, Rosario, Mendoza (2004) y recientemente en el Centro Cultural Conti, en Buenos Aires (2021). Al haber sido presentadas en varias ocasiones, las siluetas de los niños debían borrarse cada vez que se las reutilizaba. Esto derivó en que hoy la mayoría de los objetos carecen de inscripciones (y así se las presenta en el museo, salvo por algunas piezas que están escritas aún). Por lo tanto, la operación de borrar la palabra puede leerse



Los niños - 2004
Intervención en Posadas, Misiones.

en dos direcciones. En sentido negativo, el borramiento del decir comunitario una y otra vez sugiere la vulnerabilidad que puede tener la expresión de las minorías o de quienes carecen de poder y recursos ante los sectores hegemónicos. Pero en un sentido positivo, el borrar alude también a la idea de rehabilitación del espacio para la expresión en libertad.

Otro aspecto importante en el trabajo de *Urbomaquia* es el carácter efímero de sus intervenciones. Las instalaciones objetuales que se presentan en la exposición están constituidas por fragmentos de piezas materiales utilizadas en las acciones callejeras. En algunos casos, hemos reconstruido el montaje de las intervenciones en menor escala (*La mesa, Los niños, 10 de diciembre*). En otros, optamos por rescatar el sentido de la acción mediante la creación de una pieza nueva (*Pancartas, 2001; Borrados*). Por último, en todas las instalaciones hay una situación mixta compuesta por el rescate de documentos de archivo, los registros fotográficos y audiovisuales y la recreación de los objetos materiales. Pero estas reconstrucciones implicaron una búsqueda del material, en muchos casos perdido. Los objetos, en general, no fueron conservados. Algunos de los elementos utilizados para las acciones ya no existen y los registros son fragmentarios. Esto denota, sin dudas, que las preocupaciones del grupo estaban alejadas de los criterios convencionales de conservación de obras de arte o, incluso, de la necesidad de documentar cada momento del proceso de trabajo. La recuperación de estos materiales implicó también reconvertir las imágenes y filmaciones generadas por tecnología hoy obsoleta. La postulación de la idea de imagen pobre o de baja calidad podría argumentarse en relación a estas instalaciones.

Por otro lado, el estatuto de las imágenes y filmaciones se transforma en el contexto de la exposición, ya que aquellos registros fragmentarios y tomados en baja calidad se postulan ahora no solo como documentos históricos sino también, en ciertos casos, como objetos estéticos.

Dos propósitos fundamentales constituyen la estructura poética y política de *Urbomaquia* y confirman, además, los

argumentos de un género específico dentro de la historia de las artes visuales: la sostenida creencia en una práctica artística que denuncie y deleve las urgencias, opresiones e injusticias que vive nuestra sociedad en el contexto en el que dicha práctica tiene injerencia; y la producción colectiva del arte. Estas razones van en dirección opuesta a las nociones de experiencia estética autónoma y de práctica artística solipsista. En cuanto a la autonomía de la experiencia, las intervenciones de *Urbomaquia* contradicen una idea de recepción clásica de la obra de arte, dominada por la inmanencia estética y autónoma de la realidad extra-artística. En cambio, este tipo de producción postula el contacto directo con el contexto social, al punto que la práctica del arte puede diluirse en el mundo o transformarse de lleno y sin miramientos en participación política. Esto va de la mano con el segundo principio: así como la participación política es colectiva, el trabajo artístico también lo es. Es condición inapelable que la autoría de estas acciones sea conjunta, grupal o incluso comunitaria, en contradicción con la teoría de una subjetividad individual y especialmente dotada.

Hoy, la instalación de *Urbomaquia* en este contexto genera tensiones que no desconocemos: por un lado, la que produce el ingreso al museo de una práctica poético-política realizada con la clara intención de intervenir el espacio público callejero. Mucho se ha discutido sobre el peligro de neutralización que conlleva este tipo de operación. En nuestra defensa, decimos que esta exposición pretende volver sobre los pasos de un grupo activo en coyunturas sociopolíticas específicas de la historia reciente. Desde esta perspectiva, es misión del museo, de la curaduría y de la historia del arte generar plataformas de investigación, archivo y memoria sobre las prácticas y producciones culturales de nuestro tiempo, pasado y presente. En este sentido, creemos que esta exposición instala, además, la pregunta sobre la verdadera injerencia social del museo como institución pública y democrática.

Carina Cagnolo
Curadora

Grupo Urbomaquia

Es un grupo de artistas que surge en el año 2001. Desde entonces ha realizado una serie de intervenciones urbanas efímeras en el espacio público, sobre todo en la ciudad de Córdoba. También ha participado en otras ciudades de Argentina y España. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas. Se destacan entre otras las intervenciones *La mesa* (2001), *Los niños* (2002 y 2004), *Miscelánea* (2003), *Tachitos* (2005) y las exposiciones *Grupo Urbomaquia* en la sala Josep Renau, de la Universidad Politécnica de Valencia, España (2003). El grupo participó de las *Jornadas por la libertad de expresión*, en el Pabellón Argentina de la UNC, (2007); en los *100 años del Caraffa*, Museo Caraffa (2007); en *19 y 20*, exposición organizada por el Centro Cultural Haroldo Conti, en la Ciudad Autónoma de Bs As (2021).

El grupo, constituido en sus inicios por Guillermo Alessio, Susana Andrada, Liliana Di Negro, Magui Lucero, Walter Moyano y Sandra Mutal, tuvo diversas conformaciones a lo largo de los años, registrando la participación de otros artistas como Patricia Ávila y Griselda Osorio. En la actualidad está integrado por Di Negro, Lucero y Mutal.



La mesa - 2001
Intervención frente a la
Legislatura, Córdoba.

Urbomaquia agradece especialmente a Gustavo Alcaraz (arte sonoro), Giovanni Quiroga (grabación de voces para *Miscelánea*), Biblioteca Alfonsina Storni y a todas y todos aquellxs que colaboraron para hacer posible esta exposición.



*¿Quién pudiera dibujar un cazador de mariposas,
trazar líneas y crearlo definitivamente y para siempre?*

Tal vez un poeta y pintor extraño, extrañísimo como Romilio Ribero.

Romilio escribía sobre plantas mágicas, animales sagrados,
hechiceras y magos.

También los dibujaba y pintaba. Su imaginación no tenía límites.

Como un niño sediento de conocimiento de su lugar de origen,

la tierra del río Calabalumba,

como él llamaba a su Capilla del Monte,

parece que todo lo que allí sucedía,

mágicamente fue por él contado y enumerado.

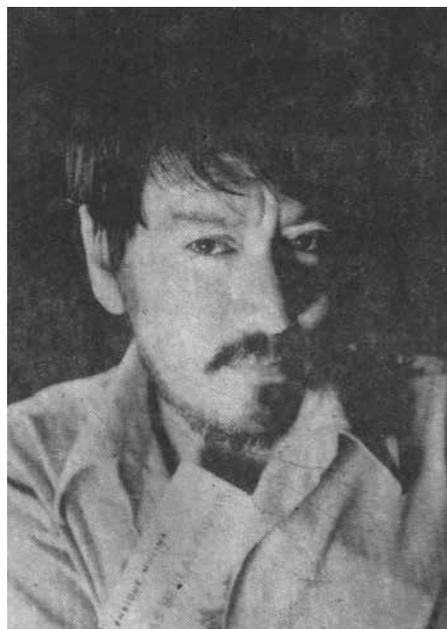
Dice la gente que lo conoció, que Romilio también era un mago.

Y que lo parió una hechicera comechingona

un frío día de julio de 1933.

Durante 2021, desde el Área de Educación nos planteamos indagar formatos pedagógicos distintos a los que el equipo desarrollaba diariamente para comunicar, difundir y enseñar patrimonio, así como también pensar nuevas propuestas para públicos específicos, desde una mirada accesible.

Así surge el proyecto “Lesolvidades”, cuyo objetivo principal es trabajar con nuestros públicos olvidados y poner en valor obras de la Colección que han sido, por uno u otro motivo, escasamente visibilizadas. Este proyecto fue seleccionado junto a otras propuestas de museos argentinos, en la convocatoria *Ensayar Museos* de la Fundación Williams.



Romilio Ribero.
Fotografía tomada
del libro *Antología
Poética*. 1994.
Alción Editora.



Casa de Romilio Ribero, Capilla del Monte.



Romilio Ribero
Las mariposas y su cazador
1960

Tinta s/papel
98 x 63 cm

2º Premio Adquisic. Dibujo, Salón de Artes Plásticas de Cba., 1960
Colección Museo Caraffa

En esta primera experiencia nos propusimos crear, gestionar y desarrollar un nuevo espacio expositivo, experimental, didáctico y lúdico en la sala 4 del museo destinado para infancias. El objetivo es que quienes nos visiten puedan apropiarse de manera creativa y lúdica de nuestro patrimonio cultural. Seleccionamos para esta ocasión al artista y poeta de Capilla del Monte Romilio Ribero (1933 - 1974) y a su obra "Las mariposas y su cazador", un dibujo a tinta del año 1960 que obtuvo el 2do premio en el Salón de Artes Plásticas de Córdoba en el mismo año de su realización.

La exposición "Romilio, las mariposas y su cazador" se encuentra segmentada en 3 ejes conceptuales: apreciar, contextualizar y hacer, de acuerdo con el Enfoque Triangular que propone la pedagoga artística brasilera contemporánea Ana Mae Barbosa, pedagoga crítica y discípula de Paulo Freire, quien desarrolla este abordaje para la enseñanza-aprendizaje de las artes.

El eje *Apreciar* nos invita a observar el dibujo de Ribero y a escuchar el poema "Las mariposas"; nos sumergimos en la experiencia estética, es decir, todo lo que podemos percibir con los sentidos sin tener información adicional del artista y/o la obra. Es el momento, en la exposición, del encuentro significativo con la producción visual y escrita del artista en donde nuestra percepción y bagaje cultural nos posibilitan reconocer y comprender poéticamente códigos y dar significaciones involucrando nuestra imaginación e inventiva. Al detenernos frente a sus creaciones podemos preguntarnos: ¿con qué materiales está realizada esta obra? ¿qué formato tiene? ¿qué nombre tiene? ¿qué pasa en la obra? ¿qué sentimos al interactuar con ella? ¿qué cosas me recuerda? ¿con qué ideas o conceptos la puedo vincular?.



Mariposas pintadas por Candela Mathieu

En *Contextualizar*, pueden conocerse aspectos de la vida de Romilio y el contexto de producción de su obra poética y visual. Es también el lugar donde abordamos uno de los tantos significados que puede tener su obra: la libertad de expresión. Para esta parte de la exhibición realizamos una convocatoria invitando a niñas y niños a enviarnos dibujos de mariposas y a contarnos cuándo se sienten libres o qué es la libertad. En esta etapa de la muestra podemos preguntarnos: ¿porqué es importante o significativo conocer y valorar las creaciones de Romilio Ribero? ¿qué es la libertad de expresión?.

Hacer nos convoca a llenar de mariposas de colores el paisaje serrano, las montañas de Capilla del Monte donde se encontraba la casa natal del "Tato". Si bien es la última parte del recorrido de

la exhibición, en cada uno de los ejes conceptuales se proponen actividades para hacer habilitando el espacio para la participación de quienes nos visiten, como escribir un poema, reflexionar sobre la libertad de expresión y dibujar o pintar mariposas.

De esta manera, los ejes teóricos abordados *Apreciar*, *Contextualizar* y *Hacer* se constituyen en un espacio de enseñanza-aprendizaje integral. Esperamos que a través de esta muestra, niñas y niños puedan disfrutar con todos los sentidos y aprender más sobre la Colección del MEC.

Área de Educación, Museo Caraffa

Romilio Ribero

Nació en Capilla del Monte en julio de 1933. Era poeta y artista plástico. Compartió con Manuel Reyna su iniciación artística en Capilla del Monte. Vivió en Buenos Aires durante la década de 1960 y regresó luego a Córdoba. Se destacó principalmente por sus dibujos, en los que construye, a través de un minucioso trabajo caligráfico, atmósferas extremadamente líricas, con numerosas referencias a su lugar de origen. Participó en diversos certámenes artísticos: Premio George Braque (1965 y 1968); Premio Galería Bonino; Premio Aquarone y Premio Fundación Lorenzutti. Obtuvo por su trabajo una serie de distinciones: Premio «Dibujo de las Américas», Washington (1959); Segundo Premio Dibujo, Salón de Artes Plásticas de Córdoba (1960); Gran Premio Dibujo, Salón Anual de Santa Fe (1960). En 1961 fue invitado a exhibir en la Bienal de San Pablo y en la Unión Panamericana. Como escritor, fue becario del Fondo Nacional de las Artes (1963). Entre sus libros publicados figuran: *Tema del deslindado* (1961); *Libro de bodas, plantas y amuletos* (1963).

Falleció tempranamente en la ciudad de Córdoba un 5 de diciembre de 1974 a la edad de 41 años.

Este proyecto de investigación y producción es colectivo y no hubiera sido posible sin el apoyo y participación de muchas personas que colaboraron para hacerlo realidad.

Les agradecemos infinitamente a las escuelas, docentes, niñas y niños que participaron con sus producciones del proyecto: Escuela Especial “Dra. Carolina A. Mosca” (Córdoba), Escuela “Gral. José de San Martín” (Capilla del Monte), Escuela Especial “Juan Manuel Fernandez” (Capilla del Monte), Instituto Especial Don Orione (Córdoba), Escuela Nicolás Berrotarán, Espacio Comunitario Luisa Sosa Casa Abierta Villa Aspacia, Pilar Bastet Jara, Martina Bastet Jara, Guillermo Roberto Matthews, Abigail Maite Leguizamón, Emma París Tissera, Emilia Bazán, Máximo García Saez, Valentino Notario Gallardo, Joaquín Molina y Lucía Josefina Rivero Caro.

A Thiago Jesús Molina, Corina Arija Romano y Ariel Laurentino Serrichio que participaron con sus voces. A Horacio Ruiz, Secretario de Cultura de Capilla del Monte. A Romilia Robin y Gustavo Maceda que colaboraron con información de Romilio Ribero.

A la Fundación Williams, la Asociación Amigos del Museo Caraffa por su apoyo económico, a la Biblioteca Provincial para Discapacitados Visuales y a la Editora Braille y Libro Parlante de Nación quienes asesoraron y tradujeron a braille el contenido de la exposición.

A Marco Escudero Anselma, Sebastián del Carril y Enzo Araujo que colaboraron con la música de la exposición.

FUNDACIÓN
WILLIAMS


LESOLVIDADES



 ASOCIACIÓN AMIGOS
DEL MUSEO CARAFFA

El humor es para mí el ingrediente principal en las producciones de Bondi. Cuando por primera vez vi un banco callejero capitoné, quise probar lo mullido que era y, ¡oh, sorpresa, era un símil capitoné de cemento! Igualmente, me quedé sentado y sin ningún esfuerzo solté la carcajada. Una experiencia similar me ocurrió con los ositos de peluche: quise hundir mis dedos en la panza del osito, pero me encontré con que eran también de cemento, duros como una roca. Pero son tan simpáticos e irradian tanta ternura que bien vale la pena distribuirlos por la ciudad para calmar los nervios de los transeúntes; estos ositos terapéuticos son ideales para promover el buen humor.

Los prácticos Parrichangos, (changuitos de supermercado), otra de las creaciones de Bondi, nos permiten generar una parrillada en cualquier momento y lugar porque son de fácil movilidad, se pueden desplazar donde se nos antoje y los asados salen de primera. Los Mates Milagrosos con la cabeza del Papa Francisco moldeada en la calabaza original del mate son también una experiencia genial, y ellos han logrado que este milagro exista.

Otro producto que es un éxito son las ya famosas cubeteras para cócteles con la forma de las Islas Malvinas, para refrigerar un trago y recordar nuestra soberanía sobre las islas durante su uso.

Hasta hoy no existe ningún producto de Bondi que no sorprenda. Ellos se han dedicado a transformar productos populares de uso cotidiano, culturalmente muy difundidos, en versiones únicas, donde el humor y el juego están presentes todo el tiempo.

Edgardo Giménez
Curador



PARRICHANGO

Diseño de código abierto de descarga gratuita. Chapa de acero cortada en láser, autoplegable, que convierte un chango de supermercado en una parrilla. Une las dos pasiones argentinas, los asados y los saqueos a los supermercados.

Expuestos en zona interior. Instalación colgante que muestra el proceso de plegado de las chapas.

Año 2016



CAPITONÉ URBANO

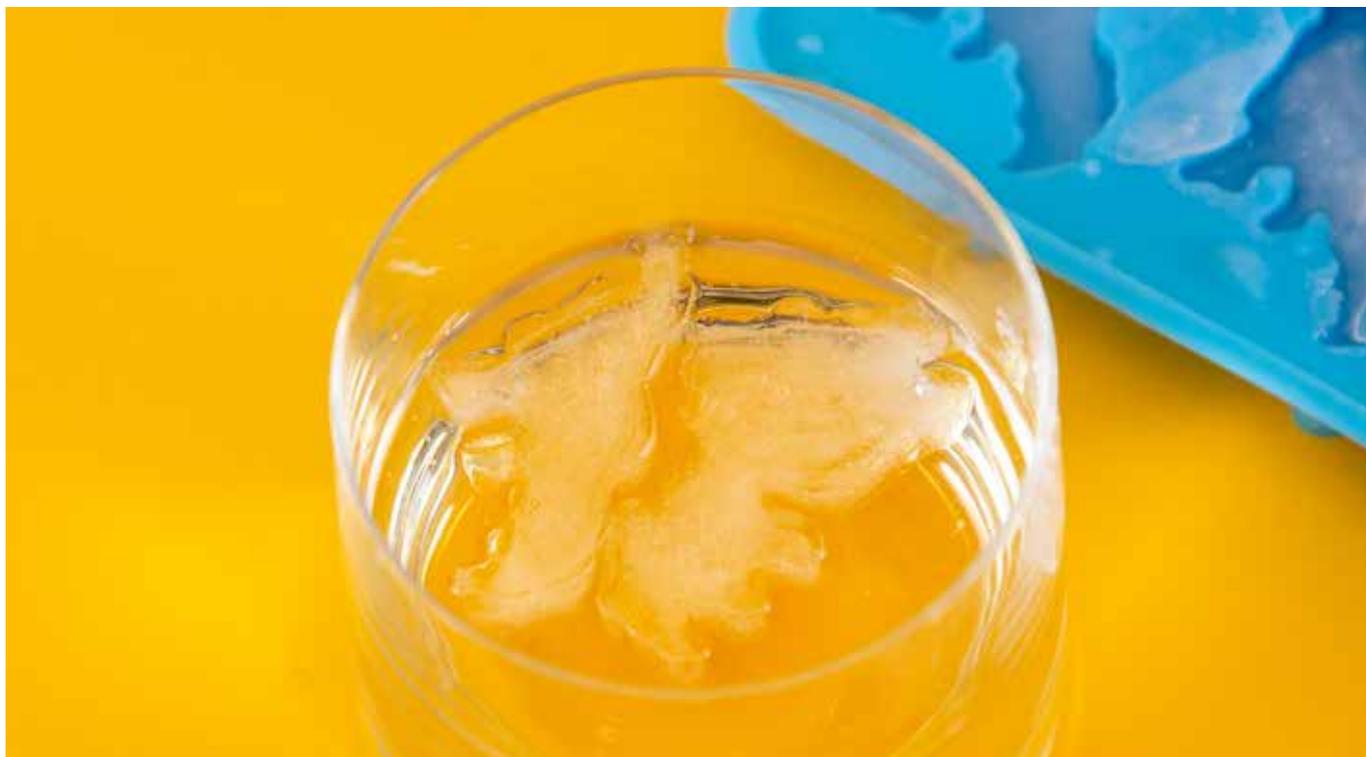
Mobiliario urbano que recrea piezas de carácter privado y las coloca en la vía pública. Es un banco para sentarse y para pensar sobre sentarse.

Materiales: hormigón armado, aluminio anodizado y fundición de hierro.

Aptos para uso del público.

Año 2008





Cubetera inyectada en caucho
siliconado, lanzada en
conmemoración por los 30 años de
la Guerra de Malvinas.

Instalacion en paneles
retroiluminados componiendo con
hieleras la frase "LUCHA NO ES
GUERRA".

En una vitrina se exhiben las
matrices para la produccion
Año 2012

HIELOS ARGENTINOS





MATE MILAGROSO

“Plantar un árbol, cosechar productos”. Línea de mates de calabaza intervenidos morfológicamente desde el inicio del crecimiento del fruto. De esta manera, se le agrega valor al producto en origen, fomentando las economías regionales.

Instalación audiovisual inmersiva que recrea mediante un mapping 3D a dos proyectores el entorno de la huerta de Bondi.

En una vitrina se exponen algunos mates terminados y piezas previas del proceso.

Año 2016





Bondi es una palabra lunfarda para denominar a los transportes públicos urbanos en Argentina. Grupo Bondi es un estudio/taller con base en Buenos Aires que se especializa en diseño industrial, entendiéndolo como forma de intervención artística en la vida cotidiana.

Dirigido desde el 2008 por Iván López Prystajko y Eugenio Gómez Llambí. Ambos diseñadores industriales de FADU-UBA, diseñan y producen rescatando el universo poético de los objetos cotidianos. Los productos de consumo funcionan como soporte expresivo; en vez de escribir una canción o pintar un cuadro, hacen un mueble.

Grupo Bondi es la confirmación de que es posible pensar al mundo desde el margen y a la vez ser leído desde el centro como contemporáneo. En términos proyectuales es actualizar la pregunta que le hizo Borges a la literatura: ¿cómo recorrer el centro cultural a partir de la periferia? Hacer del margen una estética, una poética, una forma.

Sus productos forman parte del mobiliario urbano de varias ciudades de la Republica Argentina. Han participado en muestras colectivas en distintos museos del país, Alemania, Francia, España y Reino Unido.

La muestra "La Vida es Dura, Pero no Tanto" ha pasado por el Museo Nacional de Arte Decorativo en Buenos Aires y el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson en la ciudad de San Juan. Esta es la tercera itinerancia de la exposición adaptada especialmente por el curador Edgardo Giménez para las salas 5, 6 y 7 del MEC.

Grupo Bondi es, por sobre todas las cosas, un gesto poético-político.

"Yo no quiero ir a la luna,
a mí me gusta acá, a mí me gusta acá, a mí me gusta acá."
(Federico Manuel Peralta Ramos)

Esta exposición está dedicada a la memoria de Ricardo Blanco.
Todas las imágenes fueron tomadas por @dagurke. Iluminación fotos de estudio, Beto Gutiérrez.



CEMENTOSO

Oso de hormigón armado para exterior. "Tengo más cemento que un camión": El cementoso es una representación del amor, una alegoría, una postura. Porque la vida es dura, pero no tanto.

Cementosos gigantes aptos para el uso del público.

Oso negro: 1000kg / Oso rosa: 600kg

Año 2010

El proyecto Un Otro-Lugar reformula viejas insignias y explora en profundidad los conceptos de orden y caos para reflexionar sobre la idea de Cambio. Así como Ananké Asseff ha ido tratando en su obra los intrincados y paradójicos lazos entre la acción y el repliegue, la contención y la provocación, es en este tiempo y contexto tan complejos que Asseff construye desde otra mirada una obra que representa un espacio de transición hacia nuevas lógicas, que se materializan desde lo analítico, lo vivencial y lo poético.

En palabras del filósofo Florencio Noceti: *“..Sin imponernos nada, nos expone a la necesidad imperiosa de transformar el modo en que vivimos. Como una esfinge de la que no hiciera falta huir, como un Argos de mil ojos que no intentase cohibirnos, cada rincón de la muestra nos mira y nos señala UN OTRO-LUGAR vacío, abierto, consignado a su propia indeterminación, para que nos perdamos en él hasta encontrarnos. (...) Sin coerciones, sin denuncias, lo que se anuncia es un caos, brillante e indetenible. La propuesta es simple pero no es sencillo hacerse con la fuerza y la confianza necesarias para sobrellevarla. Hay que tenerse en pie y afianzarse en medio de vibraciones muy inquietantes, pero a la vez capaces de estimular, inadvertidamente, una refundación purificante de las propias estructuras.”*

Florencio Noceti, El incontenible fulgor del caos,
texto curatorial de la exposición UN OTRO-LUGAR.

Ya no quiero más de esto
Sólo quiero lo más eterno
Lo que se mueve dentro y pulsa
Los sueños despiertos que fulguran

Ananké Asseff





◀ **NADA LO DETENDRÁ Y SERÁ BRILLO Y CAOS**

Instalación: Lanza de bronce.

Medidas variables. Lanza: 180cm de largo.

2019

Nada lo detendrá y será brillo y caos es una instalación que consiste en una lanza de bronce clavada en la pared. Esta pieza propone establecer un otro-espacio. Una fuerza que al estrellarse logra su cometido: empuja paredes viejas, las atraviesa. Su brillantez es elocuente y certera. El título de la obra está grabado en su mástil y nos recuerda que el caos es necesario: un desorden para un nuevo orden, para nuevas formas, para nuevas lógicas.

SOÑAR EL PROPIO MAR

Bronce macizo.

Réplica del rostro de la artista.

2019

Soñar el propio mar es una réplica por transferencia del rostro de la artista en bronce macizo. La misma mantiene las marcas, poros y grietas propias del molde. La crudeza en la materialidad nos muestra un acto esencial de auto-reconocimiento que demanda un nuevo punto de partida. Su posición y expresión sensible confunden en la relación entre vigilia y sueño.



ES-TAR

Acerca de introducir una nueva realidad dentro del cotidiano.

Video performance. Fotograma de video.

22' 36" Loop.

2019

¿Incidimos en el ambiente que nos rodea? ¿Qué entendemos por bien-estar y cómo lo consideramos?

Es-tar es una videoperformance donde Ananké Asseff permanece de pie e inmóvil en la vía pública. Esta obra interpela a el/la espectador/a desde una multiplicidad de sentidos, entre ellos, podemos observar que la acción intencional de la artista consiste en autogenerarse un estado anímico de lo que denomina "bienestar lúcido", en un contexto de tránsito citadino en el que se percibe apesadumbramiento. Asseff mantiene la mirada fija en un punto durante toda la acción, que se desarrolla durante un período de tiempo prolongado.

ESTANDARTES

Instalación. Tela estampada (detalle).

Medidas variables.

2020

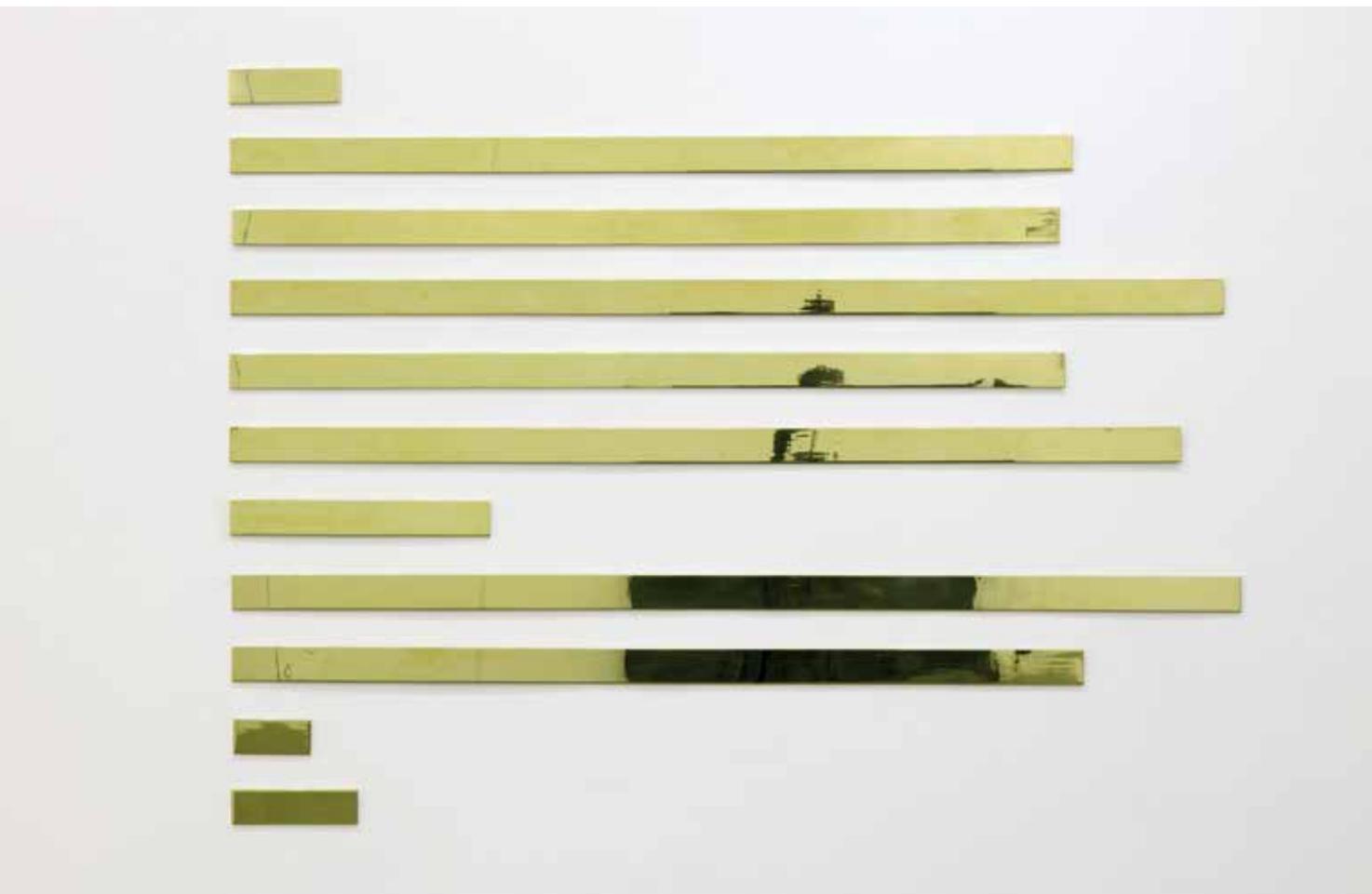
Estandartes es una instalación que consta de tres telas estampadas de gran dimensión. Las mismas funcionan de manera conjunta o individualmente. El estandarte es en sí un símbolo de disidencia, de reclamo, de hacer visible las realidades invisibilizadas: por lo tanto proclaman.

Cada una de estas piezas representa un “llamado” en este tiempo de caos: el color rojo cita espacios reconocidos en el inconsciente colectivo como señal de algo dramático, en contraposición, la palabra VACIATE, escrita sutilmente, nos invita a reconocer un espacio emocional que necesita ser aliviado. Por su parte el estandarte negro nos propone reflexionar sobre un espacio más denso, que podemos sentir pero nos cuesta reconocer. Aquí la palabra en blanco nos invita a buscar ese lugar de claridad y serenidad. La pieza blanca nos convoca desde un vacío límpido y propositivo.

Son obras que requieren pararse frente a ellas y relacionarse sensorialmente para percibir las corporalmente y desde la propia subjetividad.

“Estandartes” aborda tanto las esferas política y social, como la personal.

VACIATE



QUIERO DECIRTE ALGO MUY IMPORTANTE

Una carta.

Instalación. Bronce pulido.

140 x 100 cm

2021

Lo visual y lo visible.

Quiero decirte algo muy importante es una pieza compuesta por listones de bronce pulido, que encriptan la escritura de una carta. Como en obras anteriores de la artista, aquí esta presente lo que existe pero no se puede ver. Un decir muy valioso y a la vez enmudecido. La materialidad perenne quiere dar brillo a lo escondido.



DES-ARMARSE

Sobre la experiencia de perder las formas.

Video performance y fotografía.

Medidas variables.

2021

En esta performance la artista se encuentra con un hombre (desconocidos en la vida real) y le propone la acción de relacionarse desde el cuerpo -sin palabras- con la idea de lo que implica para cada uno desenmascararse en una relación, y con el desafío de que la acción no se manifieste de manera violenta, sino desde un lugar amoroso. La acción se realizó sin ensayos: en una sola secuencia.

Espejar/se, desenmascarar/se. Deseos, formas y más formas que quieren explorarse, desarmarse, abrirse hacia espacios de mayor entereza. Todo este afán tiene una dirección incierta, porque busca apartarse de lo establecido para reencontrarse en otros lugares desconocidos pero que se ansían más genuinos y de mayor bienestar.

Ananké Asseff

Nace en Buenos Aires, en 1971. Es artista visual con desarrollo en artes escénicas. Integra diferentes disciplinas y lenguajes. Realiza numerosas exposiciones en Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Bolivia, Perú, México, Colombia, Cuba, Alemania, Holanda, México, España, Estados Unidos, Francia, Suiza y China. Participa de la Bienal Internacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Bellas Artes-MNBA, Argentina, 2002; 10° Bienal de La Habana; Bienal de Curitiba 2017 y BienalSur 2017. En 2017, presenta LATIR, primera exposición antológica, CdF de Montevideo. Es nominada por el Infinity Award 2017 en el rubro "Art"(USA). Desde 2001 recibe numerosas distinciones como la beca en el Academy of Media Arts KHM (Alemania) y la residencia en el Banff Centre for the Arts (Canadá), la Beca de Arts Center South Florida en USA. Es distinguida con el Premio de la Asociación Argentina de Críticos de Arte a la Fotografía, la Beca de Fundación Antorchas, la Beca del Fondo Nacional de las Artes. Obtiene el Premio Rioplatense de Artes Visuales (Argentina-Uruguay), Premio Salón Banco Ciudad, Premio Federico J. Klemm a las Artes Visuales y Premio Museo de Arte Moderno MAMBA y Fundación Telefónica Arte y Nuevas Tecnologías, Subsidio del Fondo Metropolitano de las Artes de Buenos Aires y Premio Fundación Konex a la Fotografía, entre otros. Su obra integra colecciones nacionales e internacionales, entre ellas, Tate Modern (Inglaterra); J. Paul Getty Museum (EEUU); Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina); Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina); Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Brasil); Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam de La Habana (Cuba); ARTER (Turquía); Fondo Nacional de las Artes (Argentina); Palais de Glace (Argentina); Museo Castagnino + MACRO (Argentina); Museo E. Caraffa (Argentina); FOLA, Fototeca Latinoamericana (Argentina), entre otras colecciones privadas. Es Directora, tutora y docente de ESTUDIO ANANKÉ ASSEFF, Laboratorio de proceso creativo (nacional e internacional), desde el año 2006 y es Directora de la Residencia Arte+Naturaleza desde el año 2017. Vive y trabaja en Buenos Aires.



 www.museocaraffa.org.ar
 Museo Emilio Caraffa Oficial
 [museocaraffaoficial](https://www.instagram.com/museocaraffaoficial)
 [@MuseoCaraffa](https://twitter.com/MuseoCaraffa)

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



Staff

Director
Jorge Torres

Coordinador
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
Graciela Ema Rausch
Sandra Verde Paz

Administración y RRHH
Ana María Oyola
Marcos Bruno
Marco Escudero Anselma
Melina Thomas

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
Mariana Pavan

Comunicación
Mariana Pavan

Montaje
Leonardo Mazán
Sergio Córdoba
Fernando Paredez
Belén Rivero Ríos
Sebastián Del Carril

Diseño Gráfico
M. del Pilar Errecart Allende

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

Biblioteca
Susana Luna

Recepción y sala
Fernando Almada
Sandra Corallo
Natalia Farias
Emanuel Lescano
Blanca Griguol
Flavia Rivadero
Ada López
Xavier Zenteno
Miriam Tolosa
Juana Martínez
Karina Prieto
Alejandro Fontanetto

Pañol
Vanina Ceballes



GOBIERNO DE LA
PROVINCIA DE
CÓRDOBA



Hacemos