



Alejandro
Kuropatwa

**Cuatro
docenas
de calas**

5 DE ABRIL
AL 24 DE JULIO 2022



PALACIO DIONISI
MUSEO DE FOTOGRAFÍA

Alejandro Kuropatwa

Cuatro docenas de calas

CURADORA: MERCEDES CLAUS

“...ya sé que toda flor es ilusoria, efímera y que sólo se interesan por los muros, por los muertos, pero la flor tiene su realidad, su casa, su temblor.”

[Batato Barea recitando a Susana Thénon
en Tarantella, Centro Parakultural, 1986]

Dicen que Alejandro Kuropatwa poseía una presencia glamorosa y una elegancia que irradiaba en todo lo que hacía. Dicen que tenía la capacidad de dotar de belleza con la misma dedicación al acto cotidiano de poner la mesa que al modelo más célebre que posara ante su cámara; que para sus fiestas solía encargarse de docenas de peonías, azucenas, nardos o calas[i]; y que cultivó una personalidad avasallante, audaz y seductora que fue parte inseparable de su obra[ii]. Su devoción por el lujo y el placer, así como cierta confesa debilidad por las mujeres aristocráticas, atraviesa su trabajo. Quizás por eso resulte natural que sus imágenes se presenten en un palacio como éste, encontrando eco en el esplendor y los exquisitos detalles de su arquitectura.

Kuropatwa fue un provocador, tanto en su vida como en su obra. Irreverente ante los dogmas y convenciones, se abocó a la búsqueda de empujar los límites de la fotografía. Por este motivo, ocupa un lugar destacado entre los fotógrafos que en los años 80 y 90 impulsaron una renovación del lenguaje, y fue protagonista del ingreso de la fotografía a las instituciones de arte contemporáneo en Argentina (exhibiendo su trabajo no sólo en espacios específicos de la disciplina, sino también en instituciones consagratorias del circuito artístico). Sus transgresiones incluyeron desde el uso de las grandes escalas y el color –relegados hasta entonces a la fotografía publicitaria–, la manipulación de los materiales, la incorporación del azar y del error, hasta propuestas instalativas o la incursión en otros medios como la performance y el video. Alejandro comprendió que el potencial de la fotografía no radicaba en la excelencia técnica –aunque a veces recurrió también a su dominio soberbio y a las composiciones clásicas más perfectas– sino en las posibilidades del dispositivo puesto en función de la construcción de sentidos. Seductoras, elocuentes, y al mismo tiempo punzantes, incómodas, sus imágenes ahondan en su mundo personal, que se entrelaza con una mirada aguda sobre la sociedad contemporánea. La construcción del gusto, de los cuerpos y de las subjetividades, son cuestiones persistentes en su trabajo que es, ante todo, una indagación profunda sobre la vida y la muerte.

Esta exposición propone acercarse a su enorme contribución al arte argentino a partir de su experimentación constante con el medio fotográfico y su espíritu desobediente. El conjunto de piezas reunidas traza un recorrido por su trayectoria, organizado en cuatro núcleos que atienden a distintos momentos de su vida y su obra según las preocupaciones, los lenguajes y procedimientos desplegados. Se

entrevé así su modo de trabajo, constituido por series cerradas, regidas por un tema o propuesta inicial, que presentaba en exposiciones individuales prácticamente una vez al año. Como otrxs artistas de su generación, el diagnóstico VIH positivo lo impulsó a trabajar con obstinación e impactó de forma transversal en su obra, siendo la serie *Cóctel* una de las más emblemáticas en nuestro país en torno a la crisis del SIDA. La muestra incluye esos trabajos icónicos, pero también otros menos revisitados, para dar a conocer y repensar la amplitud de su legado.

^[1] Así lo describen Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz en *Corazones en llamas* (1992). Con las palabras de nuestro título lo despedía Sergio de Loof en la revista *Ramona* nº31, abril de 2003.

^[2] Para un perfil completo ver: María Gainza, "Alejandro Kuropatwa: Fondo blanco", en *Kuropatwa en Technicolor*, MALBA, Buenos Aires: 2005.

Superficies de placer

Una silueta blanca se recorta sobre un enorme papel oscuro, capturada en el acto de saltar con un brazo en alto que parece levantar una pequeña raqueta como para alcanzar un golpe final. La actitud es intrépida y desafiante, un salto a la aventura. Quien salta es Alejandro Kuropatwa, y lo que tiene en su mano, una cuchara de madera que Alfredo Prior le había entregado como punto de partida para la elaboración de una nueva obra. El enorme fotograma resultante formó parte de la muestra *Objeto del objeto* en el Museo de Arte Moderno en 1983, que tuvo como consigna inicial este intercambio de objetos entre artistas. En los albores de la recuperación democrática, se apelaban a formas colaborativas de trabajo que buscaban restaurar los lazos comunitarios por tanto tiempo sosegados.

Instalado en Nueva York desde 1979, Kuropatwa se encontraba cursando su maestría en fotografía en la Parsons School of Design. En esos años desarrolló la serie *Fuera de foco*, compuesta de fotografías completamente desenfocadas. Se trata de retratos donde se frustra la relación indicial con el referente y las formas sólo pueden ser intuitivas. En lugar de capturar el instante, lo que ha quedado registrado es el paso fantasmal de los cuerpos delante de la cámara, una impresión borrosa de sus expresiones. La transgresión sobre las convenciones que establecían lo que debía ser una buena fotografía fue, desde esta serie inicial, una constante a lo largo de su trayectoria. Revisitando géneros clásicos como el retrato, la naturaleza muerta o el desnudo, Kuropatwa buscó torcer con sutileza y humor sagaz ciertos lugares comunes y el tono grave en el que la fotografía de la época depositaba su valor artístico.

En ese entonces, presentaba sus trabajos en clubes y discotecas de la vibrante noche de Manhattan: *Lucky Strike*, *Studio 54* y *Danceteria*. Allí exhibió sus fotos desenfocadas, pero también desnudos con recortes fragmentarios de cuerpos que se apartan de las construcciones normativas e idealizadas del desnudo clásico. Ampliados a gran escala, presentan una cercanía íntima y presumen realidad, dejan ver sus vellosidades e imperfecciones, por momentos cercanos a lo impúdico. Titulada *La otra cara de dios*^[iii], esta serie se encuentra en sintonía con las poéticas que en los años ochenta en Argentina recuperaban el cuerpo como “superficie de placer”^[iv].

En 1985 Kuropatwa regresó a una Buenos Aires todavía efervescente por la salida de la dictadura. Surgían nuevos espacios alternativos y se multiplicaban las fiestas que reivindicaban la libertad del goce y el deseo contra todo disciplinamiento. Alejandro, que había asumido tempranamente su homosexualidad, amante de la noche y anfitrión de las fiestas más extravagantes, encontró en esta escena un lugar de pertenencia. En ese contexto, ensayó diversas formas de expresión de esta intensidad festiva, como la realización de una performance en Cemento, su participación en la creación del boliche *El dorado*, o el video *Himno Nacional Argentino* que presentado en 1988 en el Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI) debió ser levantado por la denuncia de un vecino ofendido. La apelación al humor, la afirmación de la sexualidad y su vinculación con el under se condensan en el retrato de su admirado “clown travesti literario” Batato Barea.



Sin título, de la serie *Fuera de foco*

c.1982

Fotografía blanco y negro. Copia analógica

112,5 cm x 80 cm

Edición 1/5, 2014

Archivo Alejandro Kuropatwa



Después de las tres de la mañana,
de la serie *La otra cara de Dios*

1983

Fotografía blanco y negro

140 x 100 cm

Copia de exhibición

Archivo Alejandro Kuropatwa

Figuras del yo

Al poco tiempo de su regreso a Buenos Aires, Kuropatwa recibió la noticia de su diagnóstico VIH positivo. Su salud se deterioraba rápidamente y esto puede asociarse al matiz sombrío y melancólico que adquirió su obra a comienzos de los años 90. La referencia autobiográfica, su intimidad y su subjetividad se instalaron en el centro de su producción durante esta etapa, explícita en la utilización reiterada de su nombre en los títulos. Como en la escritura de un diario íntimo, el artista afirmaba su identidad volviendo la mirada sobre su propio mundo. Sin embargo, no recurría a victimizaciones o imágenes explícitas de la enfermedad, más bien aludía a su cuerpo vulnerable y lo transitorio de la vida.

En la serie *Treinta días en la vida de A.* (1990) utilizó rollos de polaroids vencidos para fotografiar frenéticamente su mundo cotidiano, su entorno y sus afectos. Procesadas luego a diapositivas con la decisión expresa de respetar los rastros del deterioro de la película, las imágenes seleccionadas se colocaron en cajas de luz que resaltan el daño, las rayas, los faltantes, así como las azarosas gamas de colores viradas a los azules y ocre. Esto añade una capa de distancia y extrañamiento, como si fueran recuerdos velados, porciones de la memoria en camino a ser olvidadas. Además de su autorreferencialidad, el título manifiesta el carácter temporal implícito en toda fotografía, su condición de pasado, la evidencia de que “esto ha sido” al decir de Roland Barthes. Construyen un relato fragmentario de su vida íntima que, a través de la indagación en el deterioro de los materiales, parece evocar la conciencia de la fragilidad de su cuerpo ante la cercanía de la muerte.

Esta sensación de melancolía trasunta también en el video *El París de K.* que registra la noche del 17 de enero de 1992 en que Alejandro alquiló una habitación en el majestuoso Hôtel Meurice en París para realizar una –tal vez la última– exposición de sus fotografías: imágenes desoladas en blanco y negro de paisajes, una mesa vacía, flores marchitas, una lámpara invertida, cuelgan sobre las paredes mientras se desarrolla la alegre velada que reunía a artistas, coleccionistas y seres queridos. Para el artista era un adiós, una acción de despedida. Recostado en la cama de la habitación expresaba que las obras trataban sobre “la muerte y el sexo, la soledad (...) me parece que soy yo”. Frente al dolor de la enfermedad y lo que parecía su inevitable destino, la tristeza se vestía de fiesta para afirmar la vida.

En ese entonces, una nueva sensibilidad se congregaba alrededor de la galería del Centro Cultural Rojas, que bajo la dirección de Jorge Gumier Maier reafirmaba el valor de la belleza a través de la recuperación de lo marginal y lo manual, para invertir las formas artísticas dominantes^[M]. Kuropatwa formó parte de esta escena y presentó en el Rojas cuatro exposiciones individuales. En 1994 exhibió *¿Dónde está Joan Collins?*, una gran instalación constituida por numerosos pequeños cuadritos, con fotos desprejuiciadas y triviales registrando situaciones diversas, que se presentaban todos torcidos, amontonados sin orden ni temporalidad aparente. En el catálogo de la muestra, Carlos Moreira afirmaba: “Una profunda unidad sensible los hermana, la despedida que hacen desde el pasado como pañuelitos en la punta del muelle. Pañuelitos azotados por el mismo viento melancólico que, hace un instante, ha cruzado el salón desordenando las fotos, intentando arrastrarlas como a hojas secas”.

Fueron muchos los artistas que en ese contexto desarrollaron su trabajo mientras peleaban con el virus, como Liliana Maresca, a quien Alejandro capturó entregándose “a todo destino” en una desafiante fotoperformance, pero también en una danza que parece sostener su aliento vital^[vi]. Seducción y muerte, belleza y tristeza, celebración y destrucción se entrecruzan en estas imágenes.

*Nada más que la lente
de la cámara,
de la serie 30 días en la vida de A.*
1990
Fotografía y caja de luz
48 x 56 cm
Colección privada



S/T
1992
Fotografía
60 x 100 cm (sin marco)
Archivo Alejandro Kuropatwa

Cóctel

Cuando en julio de 1996 en la XI Conferencia del SIDA en Vancouver se anunciaba el descubrimiento de una nueva medicación para el VIH, Kuropatwa se encontraba en California y tuvo el privilegio de acceder muy tempranamente al tratamiento. Meses más tarde inauguraba en la galería Ruth Benzacar la muestra *Cóctel* con una serie de fotografías que registraban su toma diaria de pastillas, presentadas en una cuchara, junto a un vaso, en sus pastilleros, sobre los pétalos de una rosa o en su propia boca. Copiadas en gran formato y con un trabajo muy cuidado del color, las fotos hacían uso de los códigos del lenguaje publicitario para atraer toda la atención sobre el objeto: composiciones centradas sobre fondos neutros, iluminación artificial, juego de contrastes de texturas y una definición precisa.

La pericia técnica utilizada en su trabajo profesional para *Via Valrossa* –la empresa familiar de farmacia y cosmética donde Alejandro fotografiaba los productos–, se deslizaba hacia su producción artística. No era la primera vez, pero ahora su utilización adquiriría nuevos significados. A través de estos códigos, los medicamentos se presentaban como objetos de lujo: preciados y deseables. Así, la obra celebraba la esperanza de vida ante el descubrimiento que reducía el virus a niveles indetectables, pero también hacía alusión al enorme costo del tratamiento.

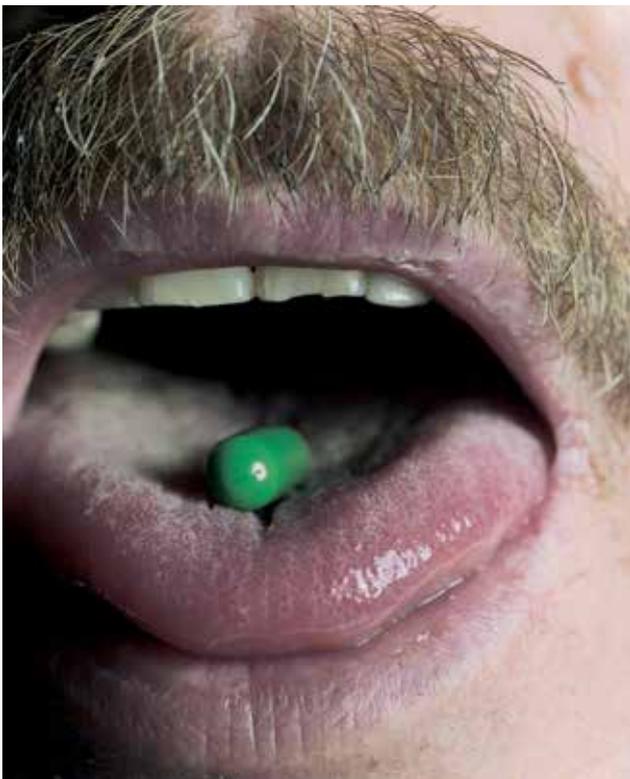
La ambigüedad era reforzada por el título, que aludía al mismo tiempo al nuevo cóctel de medicamentos combinados, a la bebida alcohólica y al evento festivo tan habitual en el circuito del arte. En el catálogo de la muestra, Roberto Jacoby sostenía: “esa palabra y la muestra misma condensan de un modo asombroso la dimensión social y política del acontecimiento con los capítulos de la biografía de su autor”.

Festiva y crítica, la serie fue una de las primeras obras de arte que en nuestro país abordó el tema de forma directa y se convirtió en una imagen icónica de la lucha contra el SIDA. Tuvo un fuerte impacto en la prensa que se revela en la profusión de notas, entrevistas e invitaciones a programas de televisión. Cuando todavía era habitual el miedo, el estigma y el tabú, Alejandro se convirtió en portavoz de cómo era vivir con VIH. Consciente de su privilegio, en abril de 1997, publicó una solicitada en el diario Clarín donde interpelaba al gobierno a que actúe en la gestión de los recursos para el tratamiento: “La gente con SIDA tendría que tener la misma oportunidad que yo”, sostenía, “quiero pedir por la felicidad de los otros”. De esta manera, mediante la obra y este gesto problematizaba las tramas del mercado farmacológico y la ausencia del estado neoliberal frente a la crisis epidémica.

Cóctel significó un punto de inflexión en su trayectoria. Marcó un cambio radical en sus imágenes que desde entonces adoptaron el color vibrante y el uso del lenguaje publicitario para generar imágenes impactantes y atractivas, con una estética cercana al pop, adquiriendo un tono más alegre y también más irónico. Las pastillas vuelven a aparecer conformando escenas juguetonas con muñecos Ken y Barbies en una serie realizada pocos años más tarde. Alejandro, *voyeur*, ahora se divierte.



Sin título, de la serie *Cóctel*
1996
Fotografía color
130 x 100 cm
Copia de exhibición
Archivo Alejandro Kuropatwa



Sin título, de la serie *Cóctel*
1996
Fotografía color
130 x 100 cm
Copia de exhibición
Archivo Alejandro Kuropatwa



Sin título, de la serie *Cóctel*
1996
Fotografía color
130 x 100 cm
Copia de exhibición
Archivo Alejandro Kuropatwa

El jardín de Kuro

A partir de entonces, su repertorio de imágenes se amplió para explorar cuestiones que se desplazaban del registro de su vida personal y primó la fotografía realizada en estudio. Retomando aquellos primeros desnudos y los retratos sonrientes de los años 80, indagó en la representación de los cuerpos, en el rostro humano, pero fundamentalmente en la mujer y en la construcción del mundo de lo femenino.

Un conjunto de retratos de mujeres distinguidas componen la serie *Marie Antoinette*, exhibida en 1998 en la Alianza Francesa. Elegidas bajo el riguroso criterio de que no trabajaran, estas princesas, las damas de gala del Colón, se prestaron al juego de la cámara de Alejandro que ya por esos años era conocido por haber retratado a importantes figuras del arte, la cultura y el rock. Las fotografió ataviadas con sus joyas y atuendos ostentosos, pero lejos de toda idealización su foco despiadado revela sus debilidades, para mostrar según sus propias palabras, “una vanidad muy humana”.

En *Yocasta*, la modelo es en cambio una mujer de clase trabajadora, que fotografiada de espaldas y de perfil, exhibe una serie de peinados esculturales con apliques de flores, trenzas y postizos. Expuestas en la I Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires, las fotografías fueron presentadas con un cajón debajo a la manera de un tocador, evocando un salón de peluquería. Si por un lado aparece un gusto por el kitsch, por otro la construcción de las imágenes según los códigos de la fotografía comercial contrasta con el cuerpo de su retratada, que se distancia de los parámetros estéticos hegemónicos de la época. Subvirtiendo la cosificación sexual de las publicidades, Kuropatwa parece reivindicar el deseo, la coquetería y la seducción de todos los cuerpos.

El erotismo predomina también en las fotografías de flores, un motivo recurrente a lo largo de toda su obra al que vuelve hacia el final de su vida. Pero ya no son flores marchitas, sino esplendorosos detalles que exhiben en primer plano los órganos reproductores, en copias inmensas que nos envuelven con sus colores. Seductoras, las flores condensan sus preocupaciones fundamentales: lo efímero de la vida, la belleza y la sexualidad. Desde su tratamiento con el cóctel, Alejandro reemplazó el placer hedónico por un consciente cuidado de sí mismo. Como Epicuro, comprendió que el placer puede hallarse en la ausencia de dolor, en el goce mismo de la existencia; y frente a la muerte cultivó su jardín de flores para regalarnos belleza y celebrar la vida.

[iii] Si bien estas series fueron desarrolladas en Estados Unidos, ambas se exhibieron en esa época en Buenos Aires: *Fuera de foco* se presentó de forma individual en Estudio Giesso en 1982 y en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en 1983; Según hemos consignado, algunas fotografías pertenecientes a *La otra cara de dios*, fueron presentadas en la galería Alberto Elía en 1983 y luego en 1990 en la exposición colectiva “Fotografía de los ochenta” en la Fotogalería Omega, La Plata.

[iv] *Superficies de placer* es el título de un disco de Virus lanzado en 1987 con letras de Roberto Jacoby, quien en un ensayo posterior planteó la “estrategia de la alegría” sobre las manifestaciones estéticas que recuperaron las potencialidades del cuerpo desde el fin de la dictadura (“La alegría como estrategia”, Revista Zona Erógena N°43, Buenos Aires, 2000).

[v] Varios son los trabajos que han estudiado en los últimos años las producciones que emergieron en torno al Centro Cultural Rojas en los años 90: Valeria González, *Como el amor*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2009; Ines Kaztsenstein, *Recovering beauty. The 1990s in Buenos Aires*, Blanton Museum of Art, 2011; Mariana Cerviño, *La revolución rosa light*, La Plata: EDULP, 2021, entre otros. Sobre el rol de la fotografía y de Kuropatwa en este contexto ver: Valeria Gonzalez, *Fotografía en la Argentina 1840-2010*, Buenos Aires: Ediciones Artexarte, 2011.

[vi] Sobre el impacto del VIH en el arte de los 90, ver los trabajos de Francisco Lemus.

[vii] “Alejandro Kuropatwa. Mucho lujo y té con budín”, P&R, *Clarín*, junio, 1998



Aida Schneider,
de la serie Marie Antoinette
1998
Fotografía color
100 x 100 cm
Copia de exhibición
Archivo Alejandro Kuropatwa



Sin título, de la serie Yocasta
2000
Fotografía color y cajón con luz
117 x 86 x 8 cm y 12 x 58 x 35 cm
Archivo Alejandro Kuropatwa



Alejandro Kuropatwa

(1956-2003)

Nació en Buenos Aires en 1956. Tras un breve paso por la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, asistió al taller de Jorge Demirjian y Carmen Rodríguez, y estudió dibujo con Oscar Smoje. En 1979, se instaló en Nueva York para estudiar fotografía en el Fashion Institute of Technology y en 1985 obtuvo una maestría en Parsons School of Design. Ese mismo año regresó a Buenos Aires e instaló su estudio, especializándose en fotografía publicitaria y retratos de artistas. Fue responsable del arte de tapa de discos de Charly García, Fito Paez, Gustavo Cerati, Pedro Aznar, Virus, Los redonditos de ricota, entre otros.

Fue reconocido por su obra en 1992 con el Diploma al Mérito en Fotografía de la Fundación Konex y en 2002 con el Premio Konex de Platino al mejor fotógrafo de la década. En 1999 recibió el premio Leonardo a la Fotografía, otorgado por el Museo Nacional de Bellas Artes. Representó a la Argentina en la Bienal de la Habana en 1991 y participó en la I y II Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires.

Kuropatwa exhibió sus obras en los espacios más significativos del circuito artístico. Entre sus muestras individuales destacan: *Fuera de Foco*, Estudio Giesso, 1982 y CAYC, 1983; *Naturalezas muertas*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986; *Solo sonrisas*, Fotogalería del Teatro San Martín, 1988; *Treinta días en la vida de A.*, Galería Ruth Benzacar, 1990; *Marcha Kuro Marcha* (1992) *¿Dónde está Joan Collins?* (1994) y *Mi amor* (1995), en el Centro Cultural Rojas; *Cóctel*, Galería Ruth Benzacar, 1996; *Familia*, Fotogalería del Centro Cultural Rojas, 1997; *Marie Antoinette*, Alianza Francesa, 1998; y *Mujer*, Galería Ruth Benzacar, 2001. En 2002 realizó su última exposición, *Manifiesto*, una extensa retrospectiva dedicada a su trabajo en el Museo Nacional de Bellas Artes. En 2005, a dos años de su muerte, el MALBA presentó la exposición *Kuropatwa en technicolor* que recorrió los museos de todo el país.

Obras suyas integran las colecciones de: The Museum of Modern Art, Nueva York (MoMA), Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan, Museo Castagnino+MACRO Rosario, Colección Fortabat, Pérez Art Museum Miami, entre otras.



Mercedes Claus

(Buenos Aires, 1984)

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional del Arte, Maestranda en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES/UNSAM). Es docente en la Facultad de Artes de la Universidad del Museo Social Argentino e integra un grupo de investigación sobre la problemática cuerpo-ciudad en el arte contemporáneo (UNA). Entre 2007 y 2013 trabajó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Desde 2013 se desempeña en la galería Vasari a cargo de la coordinación de exposiciones. Desde 2014 es responsable además de la gestión y catalogación del Archivo fotográfico de Alejandro Kuropatwa. Fue curadora de las exposiciones: *La larva y el pantano* de Julia Padilla y Liv Schulman en Fundación Andreani, 2022; *De arañas, medusas y humanos*, junto a Valeria González en BA Photo 2019; *Error de imprenta* de Juan José Cambre, Vasari, 2019; *Una aproximación aparente*, Sección Links Project, BA Photo, 2018; *Margen* (2016) y *Gracias Piedra* (2014) junto a Juan José Cambre en Vasari; Juan Di Sandro. Artista homenaje, junto a Francisco Medail en Buenos Aires Photo 2016. Integra también el equipo curatorial de la muestra *Simbiología*. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia actualmente en exhibición en el Centro Cultural Kirchner.

MUSEO PALACIO DIONISI

Un lugar para la fotografía

El Museo Provincial de Fotografía Palacio Dionisi es un espacio cultural dedicado a la exposición de muestras temporales de gran valor en el campo de la fotografía.



Sus objetivos principales son coleccionar, conservar, educar, difundir e investigar las vastas posibilidades de las prácticas fotográficas, mediante un diálogo permanente con las demás disciplinas vinculadas al arte contemporáneo.

Además, su propuesta busca promover las producciones de artistas locales, nacionales e internacionales, generando, de esta manera, un espacio de reflexión e intercambio de saberes y propuestas entre visitantes, artistas, curadores e instituciones, con el fin de satisfacer las demandas educativas y culturales de la población local, en relación a los distintos soportes, géneros, lenguajes y narrativas fotográficas.

Desde su creación, esta institución ha realizado exposiciones individuales y colectivas en sus catorce salas de exhibición, organizadas mediante invitaciones, convocatorias abiertas y convenios con instituciones públicas o privadas y organismos estatales, en las que han participado destacados artistas de la escena cordobesa, argentina y del resto del mundo, tales como Susana Pérez (Córdoba), Gabriel Orge (Córdoba), Lucía Von Sprecher (Córdoba), Juan Cabrera (Córdoba), Natalia Roca (Córdoba), Guillermo Franco (Córdoba), Nicola Costantino (Rosario), Sara Facio (Buenos Aires), Grete Stern (Buenos Aires), Juan Travník (Buenos Aires), Andy Goldstein (Buenos Aires), Adriana Lestido (Buenos Aires), Eduardo Longoni (Buenos Aires), Henri Cartier-Bresson (Francia), Graciela Iturbide (México), Alberto Korda (Cuba), Robert Mapplethorpe (Estados Unidos), Manuel Álvarez Bravo (México), Alberto García-Alix (España), Martín Chambi (Perú), entre tantos más.

Debido a la pandemia Covid-19, el museo cerró sus puertas al público en el año 2020. Sin embargo, con el fin de continuar generando contenido educativo para sus visitantes y apoyar las producciones fotográficas locales en un escenario tan complejo, el Palacio Dionisi realizó diversos proyectos gratuitos y aptos para todo público, difundidos en sus redes sociales, como convocatorias abiertas, exposiciones digitales, ciclos de fotografía, tours virtuales 360° y libros y catálogos digitales.

Actualmente, y desde su reapertura en el año 2021, el museo continúa ofreciendo al público un contenido dinámico, accesible e instantáneo a través de sus redes sociales, complementando al tradicional formato físico de muestras en sus salas de exposición, para que, de esta manera, sus visitantes cuenten con más posibilidades de acceder a su programación.

Un palacio con historia

Este palacio, de tipología arquitectónica conocida como petit hôtel, enclavado frente a la Plaza España del barrio Nueva Córdoba, fue construido entre 1920 y 1924 por el arquitecto Miguel Arrambide según los modelos parisinos tomados de la arquitectura francesa de esa época. Posee un gran valor arquitectónico, con detalles de gran calidad y terminaciones importadas de Europa de fines del Siglo XIX.

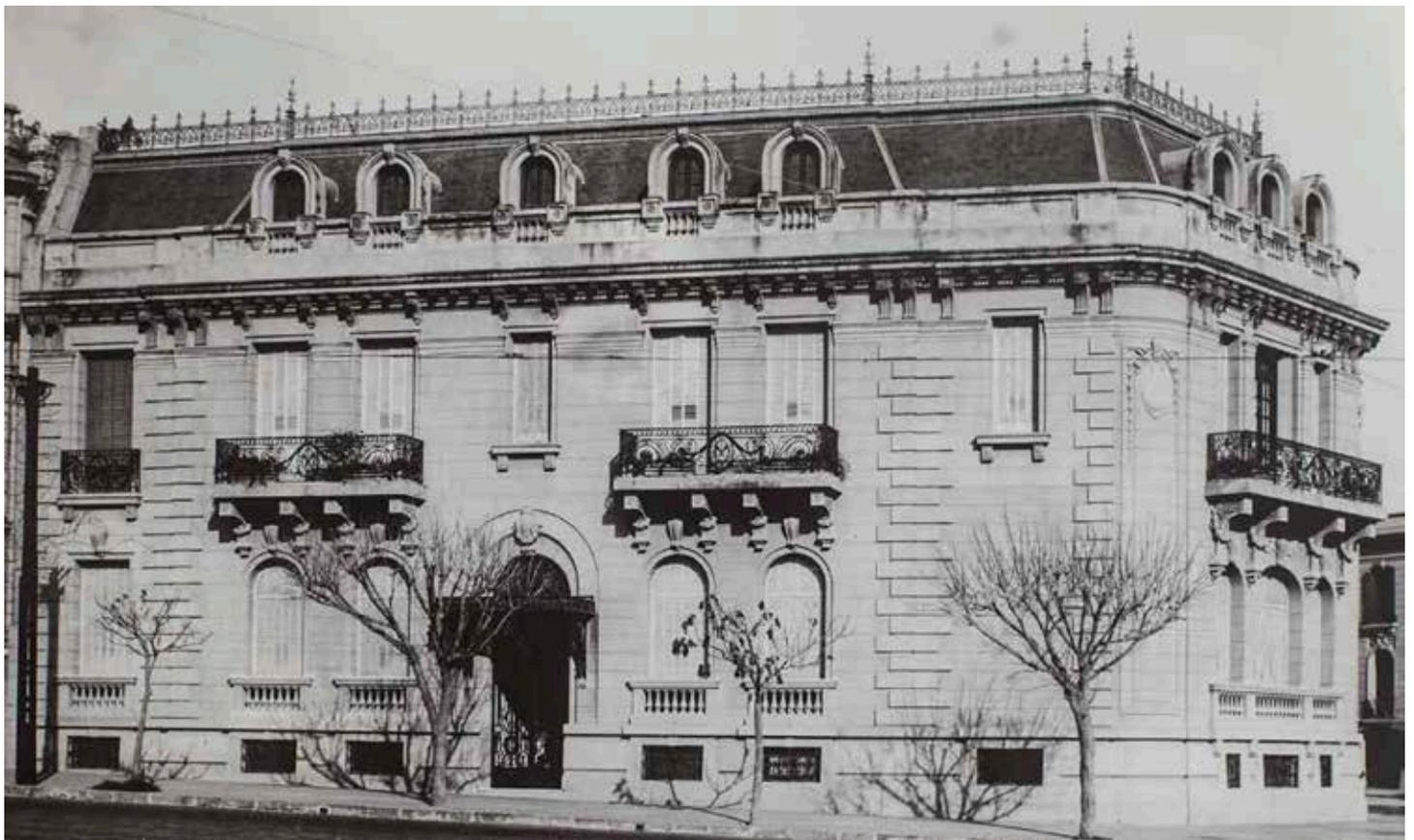
Su propietario original fue Juan Kegeler, un inmigrante alemán que fue dueño de una de las más importantes ferreterías de la ciudad de Córdoba en aquella época. Con el paso del tiempo, Margarita, una de las hijas de Kegeler, quedó finalmente a cargo de la residencia y contrajo matrimonio con el médico Humberto Dionisi. Por su reconocimiento en el ámbito de la salud es que esta residencia adquiere su apellido como su denominación.

De residencia familiar a museo fotográfico

En 1992, la propiedad fue adquirida a la familia Dionisi por parte del Gobierno de la Provincia de Córdoba con el fin de preservar su gran valor estético e histórico, para, de esta manera, resguardar los elementos auténticos de la arquitectura francesa de principios del siglo XX. Así, pasó a formar parte del patrimonio cultural de Córdoba. Desde ese momento, funcionó la Secretaría de Comercio Exterior y luego, en el año 2002, comenzó a funcionar como sede de la Agencia Córdoba Cultura.

El 25 de julio de 2013 abrió sus puertas como museo provincial, y en el año 2016 adquirió un perfil fotográfico. Fue así que el 17 de octubre de 2018 la Legislatura de la Provincia de Córdoba aprueba el Proyecto de Ley N° 10.578, por la cual se establece la creación del Museo Provincial de Fotografía Palacio Dionisi, dependiente de la Agencia Córdoba Cultura.

De esta manera, la ex “casa Kegeler”, hoy Museo Palacio Dionisi, pasó a integrar la llamada “Media Legua de Oro” de la ciudad de Córdoba, un corredor cultural de gran valor patrimonial, ubicado entre la histórica Plaza San Martín del barrio Centro y el Parque Sarmiento del barrio Nueva Córdoba, que articula los centros culturales más importantes de la provincia: el Teatro Real, Teatro del Libertador General San Martín, Paseo del Buen Pastor, Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra, Museo Provincial de Fotografía Palacio Dionisi, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Centro Cultural Córdoba, Museo de Ciencias Naturales Dr. Arturo Umberto Illía y la Ciudad de las Artes de la Universidad Provincial de Córdoba.



Fachada de la antigua casa Kegeler, hoy Museo Palacio Dionisi.

Autoridades del Gobierno de la Provincia de Córdoba

Juan Schiaretti Gobernador

Manuel Calvo Vicegobernador

Nora Esther Bedano Presidente de la Agencia Córdoba Cultura

Jorge Álvarez Vicepresidente de la Agencia Córdoba Cultura

Alejandro Mareco Vocal del Directorio de la Agencia Córdoba Cultura S. E.

Jorge Tuschi Vocal del Directorio de la Agencia Córdoba Cultura S. E.

Guillermo Alonso Director General de Museos y Patrimonio de la Agencia Córdoba Cultura S. E.



HIPÓLITO YRIGOYEN 622 - CIUDAD DE CÓRDOBA

TELÉFONO (0351) 4333411

MUSEODIONISI@GMAIL.COM

CULTURA.CBA.GOV.AR/INSTITUCIONAL/MUSEOS/MUSEO-PALACIO-DIONISI



MUSEO PALACIO DIONISI



@MUSEOPALACIODIONISI



@MUSEODIONISI



CÓRDOBA
entre todos