

Catálogo artístico del Palacio Sarmiento



**Ministerio de
Capital Humano**
República Argentina

**Secretaría
de Educación**

Autoridades

PRESIDENTE DE LA NACIÓN
Javier Gerardo Milei

MINISTRA DE CAPITAL HUMANO
Sandra Viviana Pettovello

SECRETARIO DE EDUCACIÓN
Carlos Horacio Torrendell

SUBSECRETARÍA DE GESTIÓN ADMINISTRATIVA
María Inés Brogin Alba

Catalogación, investigación y textos: Lic. María Elena Babino

Investigación de las obras de Antonio Alice: Dra. Graciela Sarti

Fotografía:

Oscar Balducci

Diego Paruelo

Margarita Fractman, obra Nicolás García Uriburu

Fernando Minnicelli, obra Cecilia Biagini

Hugo Sanches, obra Eva Farji

Martín Cimmino

Curaduría Editorial:

Lic. Rocío Mayor

Corrección y contenido:

María de la Paz Guzmán

Eliana Tchorbadjian

Diseño y diagramación:

Verónica Bertarini

Alejandro Cancela

Babino, María Elena.

Catálogo Artístico del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación / María Elena Babino; editado por Rocío Mayor; fotografías de Diego Paruelo. - 6a ed. ampliada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. Subsecretaría de Coordinación Administrativa, 2020.

340 p.; 28 x 28 cm.

ISBN 978-987-47076-4-2

1. Arte Argentino. I. Mayor, Rocío, ed. II. Paruelo, Diego, fot. III. Título.
CDD 709.82

Fecha de catalogación: 28/12/2018

Prohibida la reproducción total o parcial.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11723.

© 2005, textos: Lic. María Elena Babino, los autores firmantes, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología.

Impreso en la Argentina / Printed in Argentine

Núcleo
histórico

Antonio Alice

Nació en Buenos Aires el 23 de junio de 1886, en un modesto hogar de inmigrantes italianos y murió en esta misma ciudad el 24 de agosto de 1943. Apadrinado por Cupertino Del Campo, se incorporó a temprana edad al taller de Decoroso Bonifanti. En 1904 obtuvo una beca para continuar sus estudios en la Academia Albertina de Turín, donde concurrió acompañado por su maestro. Allí aprendió sobre el verismo y su traspaso al iluminismo de los *macchiaioli*. Ambas serían influencias decisivas en su obra posterior. En los museos conoció la obra de los grandes maestros y especialmente los españoles impactarían en su formación.

Su obra *Confesión*, presentada en Buenos Aires en la Exposición del Centenario, obtuvo la Medalla de Plata en el Salón de París de 1914 y la Medalla de Oro en San Francisco en 1915. En Turín, su encuentro con José León Pagano, marcó su viraje hacia la composición histórica, a partir de la realización de *La muerte de Güemes*. Joaquín V. González, quien propiciaba el rescate de la figura histórica de Güemes, se entusiasmó y le brindó su apoyo. Siguen entonces las grandes composiciones, ya alegóricas como *Argentina, Tierra de Promisión* (comenzada en 1918), ya de reconstrucción histórica como *Los Constituyentes del '53* (1922-1934 aproximadamente). A partir de estas obras desarrolló conferencias y clases para colegios, inspiradas en su concepción pedagógica del arte. Sobre esta concepción y estas obras publicó *Los Constituyentes del '53 en la sesión nocturna del 20 de abril* (Buenos Aires, 1935) y *El argumento en el arte pictórico* (Buenos Aires, 1938).

Desarrolló labor docente en la Universidad Nacional de La Plata. A su taller concurren, entre otros, Lino E. Spilimbergo, Raquel Forner y Luis A. Cordiviola.

Planteamientos estéticos de su obra

Alice se constituyó en un apasionado defensor de la pintura académica y sus obras responden a diversos planteos estéticos. Por un lado, los cuadros pequeños de naturalezas muertas o paisajes, donde se evidencia la influencia de los *macchiaioli* en el color vivo, la factura abocetada y la presencia de la luz. Este planteo colorista no impide la presencia del dibujo, que estructura la forma con solidez mientras que por otro lado tiene los retratos, donde la importancia pasa a la búsqueda de la expresión interior a través de la mirada. Allí el rostro puede surgir de un fondo oscuro, neutro, relegándose los toques de color a la función de acentos sobre la tela. La línea que lo caracterizó y a la que dedicó mayores esfuerzos de realización y aún teóricos, es la pintura histórica con fines didácticos. Se inscribe así en una ideología que, partiendo de la lectura de Mitre y de Levene, y sobre todo, de la influencia directa de Joaquín V. González, pretende revalorizar la función pedagógica del arte para hacer llegar “a las esferas iletradas del pueblo... nativos y extranjeros, el orgullo de vivir en una tierra que supo hacer una historia tan hermosa”¹. Para lograr esto sintió

1 Alice, Antonio, *El argumento en el arte pictórico* (conferencia), Buenos Aires, 1938. P. 36.

la necesidad del realismo en la reconstrucción (famosas son las anécdotas sobre la confección de trajes de época, o un diorama para los *Constituyentes...*). Combina esa preocupación documental en el detalle, a veces, con planteos alegóricos en el conjunto, como ocurre en *Tierra de Promisión* y *San Martín en Boulogne Sur-Mer*.

En conclusión, Alice fue un artista que se debatió entre el influjo moderado de algunas corrientes de renovación plástica europeas y las condicionantes ideológicas del nacionalismo que surge en nuestro país como respuesta al impacto del aluvión inmigratorio.

Graciela Cristina Sarti

Retrato de Fernando Fader

Se trata de un retrato del artista Fader realizado del natural en 1926 y copiado por el propio Alice en 1940. Es decir que cuando se realizó el retrato inicial, Fader contaba con cuarenta y cuatro años y hacía ya diez que se había instalado en Córdoba, a causa de la tisis. La figura brota, por acción de la luz, de un fondo neutro y oscuro que la envuelve. Fader aparece en tres cuartos de perfil, con la mirada pensativa vuelta hacia abajo. El rostro se ve iluminado por zonas de luz en la frente, el pómulo y a un costado de la barbilla, y por un toque de blanco en la pechera. Solamente una veladura sobre el fondo, a la altura del ojo, así como un punto de brillo dorado, nos permiten ver la lente y la montura de los anteojos que, de este modo, no opacan la importancia de la mirada. La boca revela un gesto amargo. Salvo el perfil derecho del rostro, el resto de la figura se pierde, pasajeado, sobre el fondo. La austera selección de los medios produce un efecto de gran concentración en el pensativo personaje, en la expresión de la interioridad de ese rostro iluminado, resuelto en colores cálidos.

A medida que nos acercamos a la zona de sombras que lo envuelven, la resolución de los elementos se confía a la soltura de la mancha. Adivinamos en este retrato intenso, la soledad y fuerza del pintor retratado, la admiración del retratista.

Graciela Cristina Sarti

Antonio Alice

Retrato de Fernando Fader, 1940,
óleo s/tela, 67 x 48 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Antonio Alice, 1940".
Bibl. Catálogo A. Alice 1886-1943,
Museo Isaac Fernández Blanco, agosto, 1983.



Mi hermano Miguel

Este retrato pertenece al período de formación de Alice en nuestro país, previo a su incorporación a la Academia Albertina de Turín. Pese a la fecha temprana de ejecución, podemos apreciar aquí el dominio del retrato, que fue una de las características en la obra de este artista. El retratado, en posición central sobre un fondo neutro, se muestra pensativo. La mirada ofrece el mayor punto de interés: se dirige hacia la izquierda, dirección que aparece subrayada por una mancha blanca sobre el traje, y por la línea del hombro, más elevada sobre ese lado del cuadro. La paleta está reducida a tonos quebrados de tierras y azules. La frente, iluminada, se conecta por esa luz con el blanco de la pechera y la zona izquierda del traje. Matices de azul aparecen sobre el rostro, pelo, manos, indicando sombras. Trazos netos de azul en la pechera, el puño y el hombro a la derecha, estructuran geométricamente la composición, señalando direcciones hacia las zonas de interés: por ejemplo la notoria continuidad del trazo azul en la solapa y el límite izquierdo del rostro. Básicamente, hay un conjunto de líneas oblicuas en la parte inferior (hombro, manga, solapa, mancha clara del traje) que, abriéndose en abanico, apuntan y sostienen la dirección hacia el rostro y la mirada.

En síntesis, un trabajo juvenil que, con gran economía de medios apunta a la búsqueda de una expresión psicológica.

Graciela Cristina Sarti

Antonio Alice

Mi hermano Miguel, 1903,
óleo s/madera, 45,5 x 31,5 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "A. Alice, 1903".



Naturaleza muerta

Esta naturaleza muerta se realizó en un período en el cual Alice estaba ya volcado a sus grandes lienzos de reconstrucción histórica. En contraposición con esta postura de predominio del contenido temático con fines histórico didácticos, aquí el protagonista es el color y la búsqueda puramente plástica. Un grupo de frutas -uvas, bananas, manzanas y una sandía- se derrama desde un recipiente, sobre un fondo indeterminado, en distintos matices de amarillo. La paleta es de amarillos, rojos y verdes. La factura es abocetada y la pincelada, evidente. Se ha hablado, para estos cuadros de Alice, de una postura “fauve de la mejor escuela”. Sin embargo, pese a la intensidad del color, es de destacar la intención siempre presente de representar el volumen: las manzanas y la sandía llevan toques de luz; en cada objeto, las zonas de sombra aparecen resueltas en color saturado. En ningún momento ennegrece el color. Son los mismos verdes los que sirven para indicar diversas sombras en las bananas o sobre el plano de apoyo. Por sobre los contrastes de complementarios rojo y verde, son evidentes los pequeños toques que indican la vibración de la luz y nos recuerdan la influencia de los macchiaioli en la formación del pintor.

Estaríamos, entonces, en presencia de uno de esos trabajos “menores” que, sin responder a la línea rectora del pensamiento estético de Alice, resultan más valorados por la crítica actual.

Graciela Cristina Sarti



Antonio Alice

Naturaleza muerta, 1925,
óleo s/madera, 49 x 69 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Antonio Alice, 1925".

Descansando

Aunque también esta obra pertenece al período de elaboración de Los Constituyentes del año '53, el interés está aquí alejado de aquella formulación. Dos figuras, en primer plano, aparecen a contraluz, destacándose sobre un fondo donde el color y la pincelada remiten a la Naturaleza muerta de 1925, antes comentada. Ese fondo, de tonos amarillos y verdes, ofrece un pequeño detalle intermedio: a la izquierda, un fruto verde, acompañado de toques de rojo, destaca sobre el fondo amarillo, al modo de aquella naturaleza muerta. El toque vibrátil de la pincelada, es aquí también el mismo. En cambio, la figura masculina del primer plano, se recorta con precisión y presenta una sólida estructura de dibujo, más allá de los toques azulados que señalan la intención de trabajar la oposición entre luces y sombras. La figura de la izquierda (aparentemente un niño que come una fruta) aparece recortada por el borde del cuadro, dirigiendo su mirada hacia el espectador. En contraste con la masividad del hombre, resulta una figura delicada y algo enigmática. La parte inferior de estos personajes está resuelta por un juego de oblicuas que dibujan planos triangulares (las piernas dobladas, el bastón, el borde del pantalón, el límite de la espalda). Por contraste, los bordes de estas figuras a contraluz, se resuelven en un marcado juego de curvas.

En síntesis, este cuadro aparece como un juego de oposiciones: luz plena y sombra, abocetamiento y vaguedad de amplias superficies contra perfiles netos, masividad y delicadeza, formas triangulares y formas curvas. En el resultado final, la silueta de los personajes impone lo neto de su dibujo a la vibración de la luz que planea por sobre la tela.

Graciela Cristina Sarti



Antonio Alice

Descansando, 1926,
óleo s/tela, 97 x 67,5 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Antonio Alice, 1926".

Mario Nicolás Irineo Anganuzzi

Nació en Buenos Aires el 26 de agosto de 1888 y falleció en la misma ciudad el 25 de marzo de 1975. Anganuzzi está reconocido como un pintor riojano por adopción ya que fue en Chilecito (provincia de La Rioja) donde pintó lo más significativo de su producción.

De formación autodidacta, hizo su primera exposición en 1918, oportunidad en que presentó una serie de obras de temas mendocinos.

Su dedicación al arte lo llevó no solamente a su profesión de pintor sino que desempeñó también tareas docentes. Fue profesor en la Escuela Normal Mixta de Chilecito y en la Escuelas Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Escuelas Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Concurrió con frecuencia a los Salones Nacionales presentando allí obra de temática costumbrista.

Planteamientos estéticos de su obra

Dentro de la corriente de la pintura costumbrista argentina, la obra de Mario Anganuzzi tiene una significación que ha quedado ausente del debate de la historia del arte nacional. Su pintura es de naturaleza descriptiva y su objeto pictórico depende íntimamente del regionalismo: mendocino primero y riojano después. En su pintura, la conciencia del regionalismo folklórico tiene un peso decisivo. Sus temas, generalmente anecdóticos y decorativos, son de encuadre rural y sus figuras reciben un tratamiento naturalista que mantiene la vinculación directa de la imagen con el modelo real. Este principio de representación aparece como tendencia dominante durante las tres primeras décadas del siglo y empieza a quebrarse en los años '40. La relación del hombre con su entorno natural se da en una ambientación que transforma lo rural en pastoril, neutralizando las posibles tensiones que aparecerían en una visión más crítica. En ese sentido, hacia 1953, bajo el título *Breves reflexiones sobre arte*, dejó vertidas sus ideas respecto de la naturaleza como fuente inspiradora¹.

Desde el punto de vista formal, Anganuzzi recurre a una demostración de oficio que se expresa en el uso de un cromatismo exacerbado y de ciertos efectos lumínicos derivados del impresionismo a la par que la pincelada, ágil y nerviosa, contribuye a resaltar los efectos de vibración tan complacientes para el gusto general. En un análisis comparativo es pertinente vincular la obra de este pintor a la de Cesáreo Bernaldo de Quirós, ya que las preocupaciones temáticas y estilísticas llevan a ambos por caminos similares.

Paisaje

Esta tela se encuadra bien dentro de los planteamientos estéticos de su autor. Un paisaje riojano aparece como anécdota para resaltar las características típicas del entorno local. Construcciones precarias se perfilan a lo largo de una calle que, en su fuga hacia el ángulo inferior derecho de la tela, se pierde en un fondo montañoso y oscuro.

Ni la propuesta temática ni el planteo compositivo proponen ninguna sorpresa al espectador. Todo es previsible y lo que hace Anganuzzi es recrear un aspecto ya conocido con un lenguaje formal que se amolda bien a una descripción de ambiente. Fuertes contrastes de planos de luces y de sombras articulan el carácter pintoresquista del paisaje. A su vez, la pincelada corta y rápida genera vibración y dinamiza una composición pensada para perpetuar en la memoria este fragmento paisajístico.

Cabal ejemplo, finalmente, del concepto naturalista que la crítica conservadora de la época valorara en la búsqueda de una estética que exaltara pictóricamente las emociones del paisaje nacional.

¹ Anganuzzi, M., "Breves reflexiones sobre arte", en *Por las Bellas Artes*, Buenos Aires, septiembre 15 de 1953, año I n° 4.



Mario Nicolás Irineo Anganuzzi

Paisaje, sin fecha,
óleo s/tabla, 51 x 61 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "M. Anganuzzi".

Héctor Basaldúa

Nació en Pergamino, provincia de Buenos Aires, el 22 de septiembre de 1894. Murió en Capital Federal el 21 de febrero de 1974.

Comenzó sus estudios de dibujo con el pintor italiano Augusto Bolognini y los continuó en la Academia Nacional de Bellas Artes, en ese entonces conocida como la “Academia de la calle Alsina”. En 1923, becado por la provincia de Buenos Aires, viajó a París y se inscribió en los cursos de pintura de Charles Guérin. Posteriormente estudió con André Lothe y Othón Friesz. Desde la capital francesa envió trabajos al Salón Nacional de Buenos Aires y la crítica argentina de la época se ocupó por primera vez de su obra integrándola dentro de lo que se llamó el Grupo de París constituido por Horacio Butler, Alfredo Bigatti, Aquiles Badi, Lino E. Spilimbergo y Raquel Forner, entre otros. En 1928 participó en Buenos Aires de una exposición denominada Primer Salón de Pintura Moderna junto con los integrantes del citado grupo.

En 1933 fue nombrado Director Escenógrafo del Teatro Colón. Desde este cargo Basaldúa desarrolló su talento artístico vinculando géneros diversos como son la pintura, música y danza. Realizó casi la totalidad de las escenografías de las óperas y ballets que se representaron en dicho teatro desde su nombramiento hasta 1950. En 1937, La Comisión Nacional de Cultura le concedió una beca para ampliar sus estudios de escenografía y técnica teatral en Alemania, Francia e Italia. Durante su estancia en Europa, algunos de sus diseños fueron seleccionados por la Manufactura Nacional de Sèvres para decorar varias piezas de porcelana. En 1946 viajó a Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado de dicho país, con el fin de que pudiera perfeccionar todavía más su técnica escenográfica.

Desde los años ‘20 también incursionó en el área de la ilustración: desde su temprano *Consejos del Viejo Vizcacha* (París, 1928) hasta *Los cuentos de Fray Mocho* (EUDEBA, 1964). Basaldúa transitó una etapa en la que enriqueció con su visión plástica textos de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Manuel Mujica Lainez, entre otros.

La obra de Basaldúa fue favorecida por organismos de promoción artística tanto a nivel municipal, provincial y nacional como también internacional: el Gran Premio de Escenografía en la Exposición Internacional de París en 1937, el Premio Palanza -de la Academia Nacional de Bellas Artes- en 1949 y el Primer Premio del Salón Nacional en 1956, marcan hitos importantes en su carrera. Además, fue incorporado como miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes el mismo año que obtuvo el premio del Salón Nacional.

Planteamientos estéticos de su obra

Si bien es cierto que Basaldúa se formó dentro de la corriente del retorno al orden, que en la Francia de las décadas del '20 y del '30 amalgama las distintas variantes de las vanguardias de comienzo de siglo, representadas básicamente por un cubismo y un fauvismo tardíos, sería una simplificación reducir su estética a esta primera influencia. Basaldúa plantea una pintura en la que se exteriorizan vivencias y experiencias de raíz íntima e individual, aún cuando también es cierto que en sus visiones de la periferia porteña emergen elementos que pertenecen al imaginario social del arrabal y de la modernidad: compadritos, orilleros, volantas, en un caso, y diversos enfoques de una Buenos Aires que transita de gran aldea a urbe cosmopolita, en el otro.

No le fue ajeno el mundo de los sueños, las fantasías, ni los presagios, y su sensibilidad a flor de piel fue permeable a todos los estímulos, generalmente pesimistas, que provenían de sus vivencias personales. Su obra, de esta manera se convierte en una suerte de revelación interior materializada en lo que Guillermo Whitelow denominó visión espectral. En lo estilístico, Basaldúa apeló a la síntesis, la mancha, las perspectivas rebatidas y al uso de colores arbitrarios y contrastados violentamente, en unos casos, o a la monocromía, en otro. Si el fauvismo y el cubismo lo acompañaron en sus primeras obras el expresionismo se sumó a su producción ulterior.

El hombre de la capa verde

Muy probablemente el hombre representado en esta tela sea Alberto Morera, pintor, escritor y actor, amigo de Basaldúa y de los artistas del “grupo de París”. Alberto Jones, sobrino y ahijado de Morera ratifica esta presunción.

Si bien la tela no está fechada, es posible que pertenezca a los últimos años de los ‘30 dadas sus semejanzas estilísticas con obras que datan de esa época. Tanto en este cuadro como en “La noche” (1938), Basaldúa recurrió a similares soluciones compositivas: la figura humana abarca la casi totalidad de la superficie pictórica y el punto de vista se sitúa por debajo de ella, con lo que consigue aumentar ópticamente sus dimensiones. El trabajo de los volúmenes remite a una técnica de yuxtaposición de planos que estructuran las formas a la manera cubista, típico procedimiento de los artistas del “grupo de París”. A pesar de ser un retrato, Basaldúa no se detuvo en la caracterización de los detalles y concentró su atención en la pose y la actitud del personaje que, no obstante estar sentado, pareciera dispuesto a levantarse en cualquier momento. El clima de la escena también juega un rol importante, la entonación

general es fría -a pesar del rojo de la bufanda y de sus variantes tonales en el cortinado dispuesto por detrás y a la derecha de la figura- y, junto con el abocetamiento de las pinceladas, genera un cierto aire de enigmática teatralidad.

Hay ciertas incongruencias aparentes. Por un lado se podría hablar de una ausencia de dinamismo, indicada básicamente por la composición ortogonal: gran verticalidad determinada por la disposición de la figura en el eje central y una horizontalidad marcada a través de la línea del suelo y la tarima que sirve de apoyo a la figura. Pero, por el otro, la postura, algo incómoda, del personaje y la actitud a punto de levantarse, indicada precedentemente, parecieran ser contradictorias e indicar un dinamismo no explícito. Con todo esto se puede leer como una voluntad de generar una inquietud deliberadamente buscada que tiene que ver con un rasgo típico de la estética de Basaldúa: la búsqueda de ese clima misterioso que aparece casi como un tópico en el desarrollo de su carrera artística. Según el hijo del artista, esta obra habría sido realizada en el Teatro Colón.



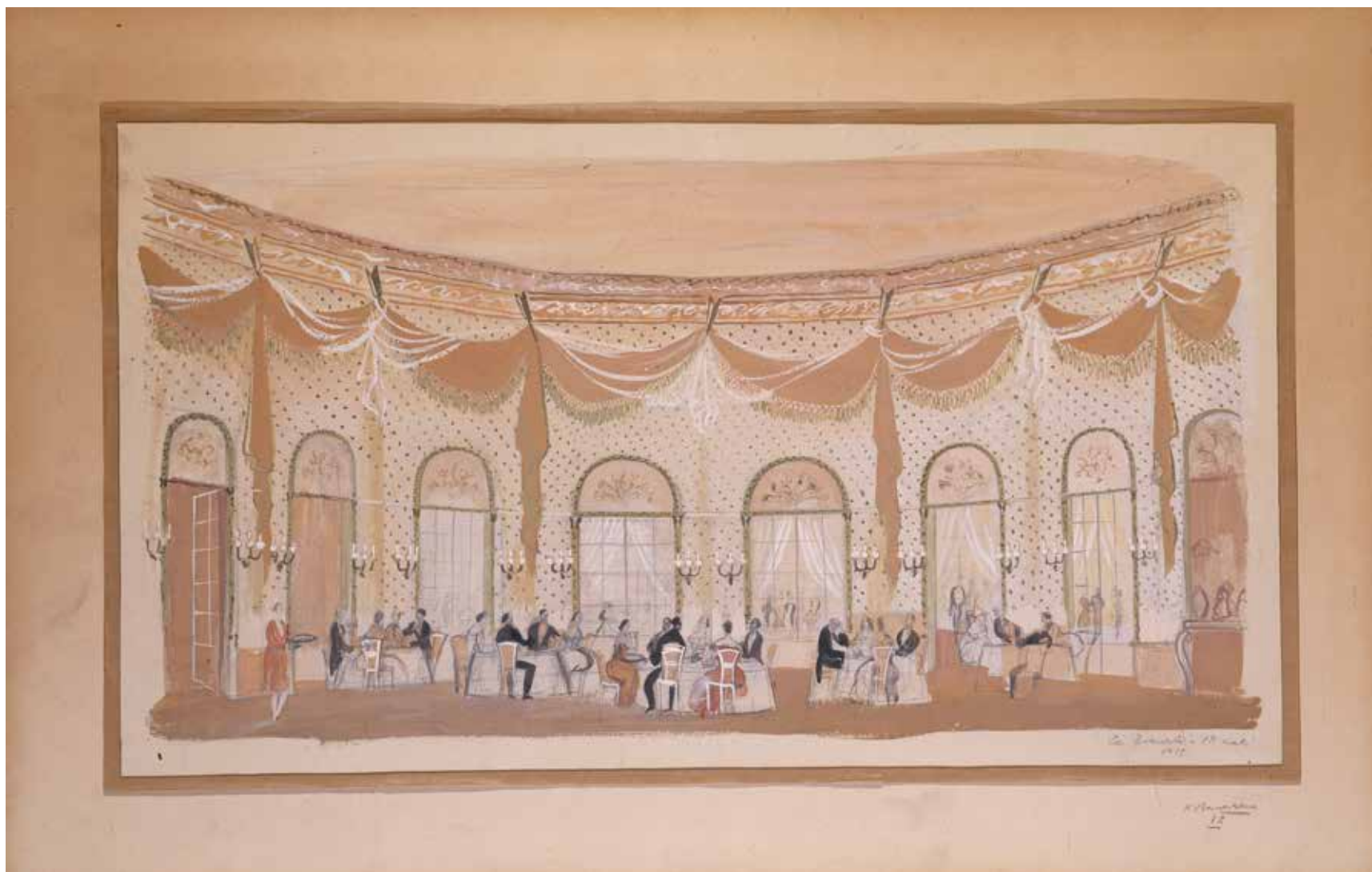
Héctor Basaldúa

El hombre de la capa verde, circa 1938,
óleo s/tela, 128 x 79 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Basaldúa".

La Traviata

Esta témpera, en realidad un boceto, fue pintada en 1937, el año anterior al estreno de la ópera La Traviata en el Teatro Colón, con Gino Marinuzzi como Maestro-director y Alejandro Sanin como regisseur. Cuando en 1933 Basaldúa fue designado Director escenógrafo del principal teatro argentino, comenzó una etapa de diecisiete años en los que contribuyó a crear una imagen escenográfica vinculada con la estética de las vanguardias. En esta témpera, el artista puso de manifiesto su condición de pintor y evitó el riesgo de caer en lo meramente decorativo. Alejándose de la representación naturalista, resolvió la composición y las figuras con una clara voluntad de síntesis. El espacio se organiza en una horizontalidad determinada por el formato apaisado del cartón, formato que le sirve adecuadamente para el registro de la narración y el fondo, en hemiciclo, contiene a todos los elementos compositivos. La entonación es cálida y el color ocre rosáceo unifica visualmente toda la superficie pictórica.



Héctor Basaldúa

La Traviata, 1937,
témpera s/cartón, 37,5 x 66,5 cm.

Firma: áng. inf. der.: "H. Basaldúa, 37".

Repr: Escenografías de Héctor Basaldúa, Buenos Aires, Teatro Colón,
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1938,
Lámina N° 11. Catálogo Amigos del Arte 1924 - 1942,
Buenos Aires, Malba - Fundación Costantini, 2008, cat. N° 7, pág. 137.

Antonio Berni

Nació en la ciudad de Rosario el 14 de marzo de 1905 y falleció en Buenos Aires, el 13 de octubre de 1982. Se inició en el arte al ingresar a los diez años como aprendiz en un taller de vitrales. Cinco años más tarde su maestro, el pintor catalán Eugenio Fornells, organizó la primera exposición del incipiente artista en la misma ciudad de Rosario y, a partir de entonces, comenzó a exponer sus trabajos con cierta regularidad.

En 1925 el Jockey Club rosarino le otorgó una beca para estudiar en Europa. En el mes de agosto de ese año se instaló en Madrid y, desde allí, envió al Salón Nacional de Buenos Aires una obra por la que obtuvo el Premio Adquisición. Posteriormente se fue a París, ingresó en la academia de la Grande Chaumière, donde conoció el arte fauve y cubista, y entabló relación con los artistas argentinos del llamado “grupo de París”. Hacia fines de los años ‘20 tomó contacto con el grupo surrealista, en particular con el poeta Louis Aragón y se interesó por la obra de Freud. Antes de regresar a la Argentina, Berni se unió a la que sería su primera mujer, Paule, con quien tuvo a su hija Lily. Estas dos mujeres aparecieron frecuentemente retratadas en la obra del artista.

En los años ‘30, al retornar a la Argentina, el artista asumió con su pintura un compromiso que lo vincularía a las problemáticas sociales y políticas de las clases populares. La presencia del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros sirvió como detonante para la concepción de un arte monumental y de significación colectiva. Sus viajes por el norte argentino lo aproximaron a una realidad que alimentó su iconografía cargándola de un sentido denunciante.

En 1940 ganó el Primer Premio en el Salón Nacional de Bellas Artes. En 1944, junto con la participación de Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro, Lino Enea Spilimbergo y Demetrio Urruchúa organizó el Taller de Arte Mural y a los dos años pintaron los murales de las Galerías Pacífico.

En el año 1950 se separó de Paule y comenzó su relación con Nélida Gerino. Ya para esta época Berni había desarrollado una considerable tarea en el campo de la teoría artística. Artículos y conferencias en medios especializados e instituciones de prestigio como por ejemplo La Sorbona, donde habló en el año ‘49 sobre *Una manifestación argentina de arte mural*, respaldaron el interés de Berni por la reflexión acerca del arte y del rol social del artista.

Desde los años ‘30 en adelante el artista viajó tanto por el interior de la Argentina como por todo el territorio latinoamericano registrando la vida de las clases humildes y las condiciones laborales de los jornaleros. Hacia fines del ‘50 este interés se extendería también hacia las zonas marginales de los mitos urbanos y daría lugar a las series de sus personajes *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*.

En 1952 nació su hijo José Antonio. Dos años más tarde lo dejan cesante como profesor en la Escuela de Bellas Artes por motivos políticos y al año siguiente se instaló en Europa durante dos años aproximadamente. Los años sesenta fueron de una intensa actividad artística: Gran Premio de Grabado en la Bienal de Venecia y partici-

pación en la Exposición de Arte Latinoamericano en París en el '62, exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el '63, participación en la exposición *Mythologies Quotidiennes* en París en el '64, exposición retrospectiva en el Instituto Di Tella en el '65, son sólo algunos de los hitos que fueron jalando esa década.

En el '70 se unió a su tercera esposa, Silvina Victoria. Dos años más tarde, y como consecuencia del compromiso político que implicó la relación de Berni con el arte, una bomba explota en su casa particular. Una estadía en Nueva York, iniciada en 1976, lo alejó de una Argentina convulsionada por el Golpe de Estado de marzo de ese año.

En el año 1981 se realizó la retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata. Después de su muerte, el Museo Nacional de Bellas Artes le dedicó en 1984, una exposición retrospectiva que afianzó el prestigio del artista en el marco de la plástica nacional.

Planteamientos estéticos de su obra

Desde los inicios de su carrera artística, Antonio Berni ha transitado por diversos territorios estéticos pero siempre dentro del campo de la figuración. Hay que advertir que el escenario en el que irrumpió la pintura del artista, el de los años '30, era un escenario determinado por el debate abstracción/figuración y que las tendencias figurativas de entreguerras recién han sido estudiadas en profundidad en época bastante reciente, con lo cual la contextualización de las mismas es todavía una tarea que la historia del arte debe completar.

Las incipientes preocupaciones de Berni por el color y la composición fueron reemplazadas, durante sus primeros años en París, por el análisis de las formas y su estructuración geométrica, tal como aparece en *El mantel amarillo*, de 1927. Cuando en 1928, conoció la obra de Giorgio De Chirico, en la retrospectiva de París, inició la exploración dentro del campo de la pintura onírica y entabló una relación de amistad con el grupo surrealista. En las obras de esta época la exploración en el mundo de los sueños determina que su imagen busque el impacto y la sorpresa en el espectador, efectos claves en la estética surrealista. Paralelamente orientó sus búsquedas artísticas hacia el camino del compromiso político y se enroló en las filas del Partido Comunista. Al regresar a la Argentina abrió una etapa influenciada por el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. En efecto, el muralismo mexicano dejó sentir su impacto no solamente a nivel teórico sino también en cuanto al planteamiento formal de las obras. El aumento gradual en las dimensiones de la tela anticipó el planteamiento monumental que apareció posteriormente en su serie de *Juanito Laguna*. Berni instaló de este modo el debate acerca del rol social del artista en la escena de la plástica nacional. Los frecuentes viajes por el interior de país y por todo el territorio latinoamericano pusieron al artista en contacto con una realidad que impregnó su obra de un marcado acento denunciante.

Por otra parte la figura humana se hizo presente en la obra de Berni, no solamente en retratos colectivos sino también en figuras aisladas, preservando, en ambos casos, un concepto básicamente monumentalizado de las formas y el clima de ensimismamiento que las haría inconfundibles. Hacia los años '50 Berni incorporó técnicas provenientes de diversos orígenes, por un lado el *collage* (con antecedentes en el dadaísmo y el surrealismo), por otro lado técnicas emparentadas con las políticas del expresionismo y el informalismo, tal el caso de los gruesos empastes o de la utilización de elementos de desecho. Así, los ciclos narrativos de *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*, mediante el recurso de técnicas y materiales de una enorme diversidad, presentarían una realidad dislocada en lo absurdo, lo incongruente y lo grotesco.

Desde los comienzos de su trayectoria artística hasta los últimos años de su vida, la obra de Antonio Berni aportó a la plástica argentina una reflexión sobre el arte y su compromiso con la injusticia social, a la vez que puso en evidencia la necesidad de una estética de raíz latinoamericana, capaz de aprehender los profundos reclamos de nuestra propia realidad.

La niña del balón

Esta es una de las tantas obras en las que Berni retrata a su hija Lily. La niña, representada a los siete años, está sentada en una silla, con su mano derecha apoyada sobre una rodilla y la izquierda sobre una pelota que, a su vez, está situada sobre una mesa de la que apenas se ve una esquina. La posición en tres cuartos de perfil da cierto dinamismo a una figura que está concebida de una manera básicamente estática.

El retrato apareció en la obra de Berni como la consecuencia de una visión monumentalizada de la figura humana, como en este caso, en donde la niña ocupa la altura casi total de la tela. Aquí, como en otros tantos retratos suyos, el personaje se presenta sobre un fondo neutro y el único acento ornamental se concentra en la pelota, que en el audaz manejo cromático al juntar tres colores primarios en un mismo lugar, condensa la nota de mayor variedad cromática, a la vez que enfatiza la condición infantil de la retratada.



Antonio Berni

La niña del balón, 1937,
temple s/madera, 88 x 70 cm.

Firma: áng. inf. der.: "A. Berni".

Repr.: Catálogo del 25 aniversario de la Sociedad de
Acuarelistas y Grabadores, Buenos Aires, 1939, lámina 65.

Repr.: Catálogo "El realismo como vanguardia".

Berni y la mutualidad de los '30, Buenos Aires,
Fundación OSDE, 2013, pág. 57.

Martín Boneo

Nació en Buenos Aires el 28 de julio de 1829 y murió en la misma ciudad el 20 de septiembre de 1915. En el año 1845 se inscribió en el Colegio Republicano Federal donde inició sus estudios artísticos bajo la guía del Maestro Juan Camaña. Vinculado al cuerpo de policía como empleado de la institución, diseñó el famoso gallo del escudo que sirve como emblema de la fuerza. Por el año 1852, trabajó en el Colegio del Seminario, como maestro de dibujo, siendo discípulo suyo Pastor Obligado. Años más tarde ocupó la plaza de la docencia artística en la Universidad de Buenos Aires. Su condición de artista se reflejó en las crónicas periodísticas de la época aparecidas en los diarios *El Nacional* y *La Tribuna*.

Con una beca del gobierno de la provincia de Buenos Aires, en 1857 viajó a Italia para estudiar, durante tres años, con el artista Antonio Ciseri, continuando luego sus estudios en Roma. Regresó a Buenos Aires en 1864 y al año siguiente se instaló en Chile. Pintó retratos, escenas costumbristas y cuadros religiosos. En 1870 el presidente Sarmiento lo requirió en la Argentina para organizar una Escuela de Dibujo.

Planteamientos estéticos de su obra

Boneo se inscribió dentro de una corriente estética que se preocupó por registrar las características típicas de la vida cotidiana. Así, los tipos y costumbres tanto de Chile, como de nuestro país, las naturalezas muertas y las escenas religiosas, se fueron sucediendo en el registro de su producción. Pero lo que sin duda marcó la importancia de Boneo dentro de la historia del arte argentino, y que García Martínez rescata como dato destacado, fue su particular interés por el tema de la inmigración, del cual queda como testimonio *Agencia de colocaciones*, del Museo de Bellas Artes, y que permite referirlo como un antecedente de lo que luego se reflejaría como preocupación del campo estético en el tránsito de los siglos XIX al XX.

Naturaleza muerta

La obra que posee esta Pinacoteca mantiene semejanzas con otra naturaleza muerta, de dimensiones similares exhibida en una exposición realizada en la “Fundación San Telmo” en el año 1983 y que figura reproducida en la página 16 del catálogo de la misma. Indudablemente, se trata de piezas en las que su autor desarrolló ejercicios de composición de color y juegos de reflejos.

En un primer plano, un arremolinamiento de frutas -uvas, manzana, peras- se entremezcla con unos zapallos que asoman en el sector izquierdo de la tela. Un perro y una suerte de castor flanquean la composición, dejando en retroceso un plano de fondo presumiblemente inconcluso.

Perteneciente a una época tardía de su producción, a un año anterior a su muerte, esta obra, si bien no da cuenta de la habilidad que el artista había demostrado en épocas pretéritas e impide una valoración mínimamente ambiciosa, es interesante como testimonio de un pintor que se destacó en el desarrollo institucional del país.



Martín Boneo

Naturaleza muerta, 1914,
óleo s/tela, 49 x 61 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Boneo, 1914".

Faustino Brughetti

Nació en Dolores, provincia de Buenos Aires, el 6 de septiembre de 1877 y murió en La Plata el 6 de junio de 1956. Personaje multifacético, fue pintor, músico, poeta y pensador. Fue en La Plata, donde residió desde 1884, la ciudad en la que desarrolló una intensa actividad dentro de las disciplinas ya señaladas.

En 1896 decidió instalarse en Europa para realizar su formación artística. En Roma se inscribió en el Regio Instituto de Bellas Artes y en las Escuelas de Arte Decorativo. En 1899 viajó a París e intentó seguir los cursos de arte en la conocida Academia Julien, cuyos criterios conservadores no compartía. En Italia, poco antes de su regreso a la Argentina, pintó *Lavanderas*, una de las obras más audaces de esa época, por la modernidad de sus planteos.

En 1901 realizó su primera exposición individual en los salones del diario La Prensa, de Buenos Aires, muestra de significativa importancia por indicar la introducción, en el medio local, de los aportes renovadores derivados del impresionismo europeo. A esta exposición individual, le siguió la realizada en 1902 en la Bolsa de Comercio de La Plata y otras tantas en diversas ciudades del país. Entre los tres viajes que realizó a Europa, el tercero, entre 1908 y 1912, implicó el reconocimiento de una labor destacada: las Medallas de Oro y Plata en las Exposiciones Internacionales de Roma, Nápoles, Liorna, Montecatini y Cettigne y la Cruz al Mérito, reafirman su prestigio. En su labor docente se destacó como profesor de Dibujo, Pintura y Música en la Academia de Bellas Artes de La Plata.

Poseen obra, entre otros, los museos Nacional de Bellas Artes y el Eduardo Sívori, de Buenos Aires, el Provincial de Arte, de La Plata, el Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, el Castagnino de Rosario y el Genaro Pérez de Córdoba.

Planteamientos estéticos de su obra

Pensando en una clasificación basada en géneros, la obra de Faustino Brughetti abarca tanto la figura humana, como el paisaje. Desde la perspectiva estilística se podría afirmar que en su producción se advierte un amplio registro que va desde un expresionismo con acentos simbolistas hasta un luminismo próximo a las preocupaciones impresionistas. Pero posiblemente lo que más caracterice a la pintura del artista es su obstinada búsqueda de una pintura que reflejara sus estados de ánimo en relación con el entorno, ya sea éste humano o natural y, siempre, un evidente interés por los problemas de la luz y del color.

En las obras de sus años iniciales se encuentra ya una técnica espontánea y de pinceladas evidentes, que anuncian su aproximación a la estética de la modernidad. *Figura en el paisaje*, de 1898 o *Camino a los Alpes*, de 1903, muestran a un artista inquieto por la síntesis de las formas y un trabajo más sostenido en la fuerza del color que en el detalle de los elementos compositivos. Una preocupación diferente se introdujo en obras de 1908 y 1909. La búsqueda de temas vinculados a la com-

plejidad de la condición humana lo llevará a un estilo más expresionista, en donde las formas abocetadas y una técnica manchista lo acercarán a las poéticas simbolistas y al subjetivismo expresionista de comienzos del siglo XX. *Leucotlhoas*, “*La conciencia y Las pasiones*” (estudio para *Cristo ante el dolor humano*) son elocuentes en este sentido. En cuanto a su serie de pinturas del litoral bonaerense, donde el artista llega a la definición de una mirada sutil, las palabras de Enrique de Gandía sintetizan la perfecta armonía de un espíritu artístico para quien pintura, música y literatura se integraban en una visión casi panteísta del mundo: “*Brughetti halló la luz de los panoramas nuestros, la melancolía y la dulzura de ciertas auroras y de ciertos crepúsculos. Sus sentimientos de poeta y de músico hallaron un modo natural de expresión en sus pinceles*”¹.

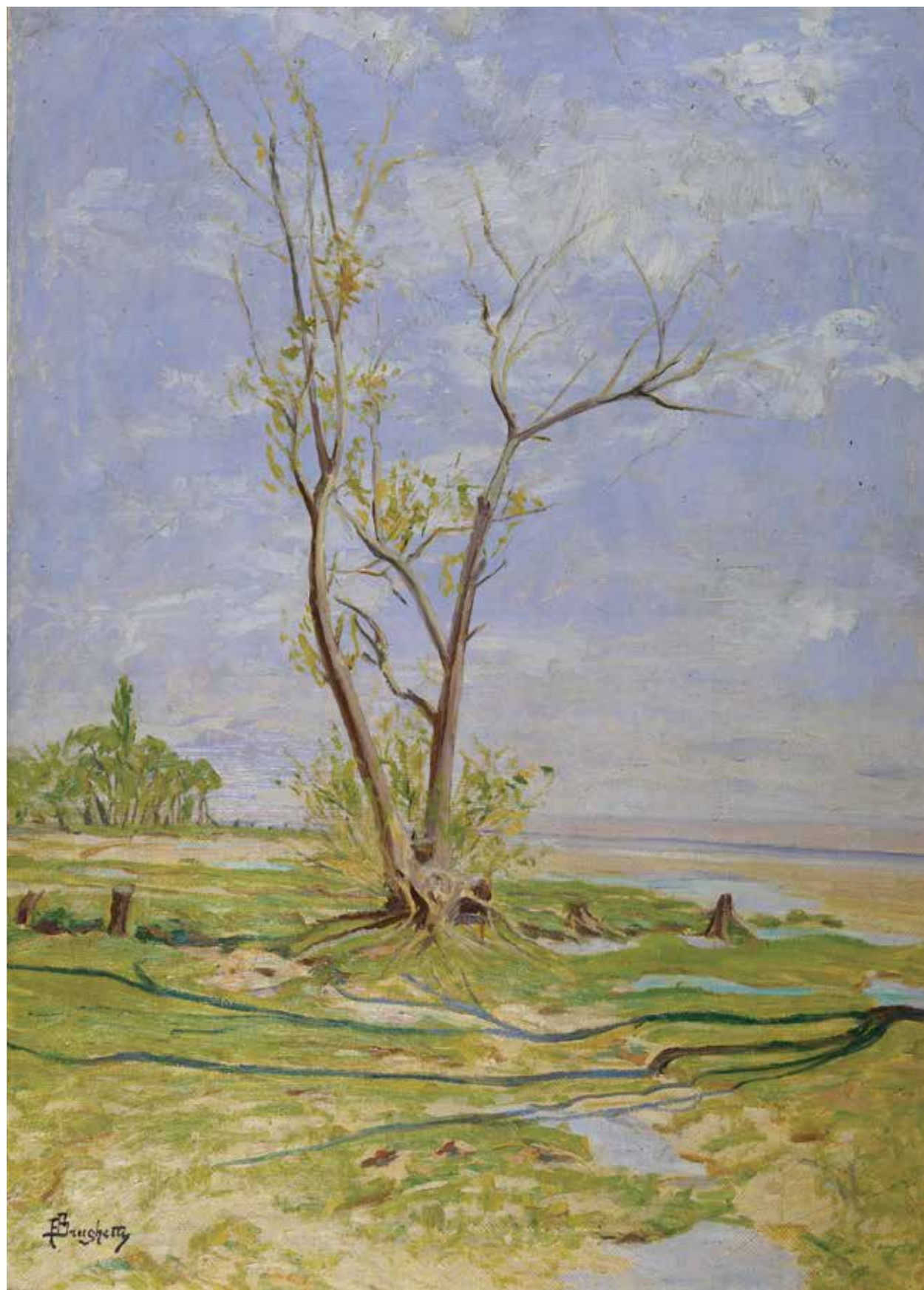
1 “El idealismo en la pintura de Faustino Brughetti”, en *Brughetti. Juicios y testimonios ordenados por Romualdo Brughetti*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988, pág. 73.

Matinal (Otoñal N° 7)

Luminosidad sería la palabra que mejor define a esta pintura. Y con este término se define la preocupación más recurrente en la trayectoria artística de Brughetti. La luz como problema pictórico apareció en él como anticipación de lo que después volverá a ser obsesión de muchos artistas modernos, entre los cuales se puede mencionar a Pettoruti. Es importante destacar también que este aspecto ya se manifiesta en la obra del joven artista que en “Lavanderas”, de 1900, irrumpe con toda la fuerza de la mirada moderna. Es el paisaje, como categoría estética, el tema que Brughetti aborda con “Matinal”. No el paisaje pintoresquista de la pintura de salón, sino el paisaje como experiencia artística. Así, los elementos esencialmente plásticos -luz, color, pincelada- aparecen subordinando a las formas que organizan el argumento. No por azar los elementos compositivos -apenas un tronco de hojas incipientes en primer plano y unos delgados árboles en el fondo-, se reducen casi a un nivel de silencio. La materia pictórica es el soporte para la evocación sutil de un instante fugaz, para ese contemplativo idealismo del que hablara el crítico Ernesto B. Rodríguez¹.

El trabajo de las pinceladas denota un interés particular. En el plano inferior, el color se distribuye mediante trazos espontáneos, de poca carga matérica, indicando una manera casi gestual en la definición de las formas. En el plano superior, por el contrario, el cielo se construye mediante pinceladas cargadas de color que generan una sensación táctil y sensual. En suma, un artista para quien los elementos inherentes a la pintura son materia de goce.

¹ “El idealismo en la pintura de Faustino Brughetti”, en *Brughetti. Juicios y testimonios ordenados por Romualdo Brughetti*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988, pág. 21.



Faustino Brughetti

Matinal (Otoñal N° 7), 1933,
óleo s/tela, 75,5 x 55,5 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "F. Brughetti".

Horacio Butler

Nació en Buenos Aires el 28 de agosto de 1897 y murió en la misma ciudad el 17 de marzo de 1983. En el año 1915 ingresó a la Academia de Bellas Artes junto con Alfredo Bigatti, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Lino E. Spilimbergo y Pedro Domínguez Neira, entre otros. La falta de interés por una enseñanza de tipo académica, basada en la técnica impresionista impuesta por el pintor Quirós, lo llevó a buscar otros rumbos en su aprendizaje. Motivado por esta preocupación viajó a Europa en el año 1922. Allí se instaló primeramente en la colonia artística de Worpswede, próxima a Bremen (Alemania) y posteriormente se radicó en París hasta 1933, año en el que regresó definitivamente a Buenos Aires.

En la capital francesa estudió con el pintor de formación cubista André Lhote y posteriormente con Othon Friesz, de orientación *fauve*. Paralelamente la visita a diversos museos tanto en París como en distintas ciudades de Alemania e Italia lo puso en contacto con la pintura clásica. De regreso a Buenos Aires, compró una casa en el Delta del Paraná, estimulado por el recuerdo de experiencias de infancia y juventud, y allí se inspiró para elaborar una coherente producción pictórica que le valió el apodo de “El pintor del Delta”. Se desempeñó también en el campo de la ilustración bibliográfica, de la escenografía y el diseño de indumentaria teatral. En el año 1943 fue incorporado como miembro de número a la Academia Nacional de Bellas Artes.

Entre las distinciones que recibió figura el Gran Premio Cinzano en 1957 y el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes en 1973. Publicó tres libros: *La pintura y mi tiempo* (1966), *Las personas y los años* (1973) y *Francisco* (1978).

Realizó numerosas exposiciones colectivas e individuales y en el mes de julio de 1993 se organizó con su obra una exposición-homenaje en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Planteamientos estéticos de su obra

Hacer un análisis de la postura estética de Horacio Butler plantea la necesidad de abordar la misma considerándola en dos etapas. La primera, de perfeccionamiento, corresponde a los años que el artista vivió en Europa, desde 1922 hasta 1933, etapa en la que intentó definir el perfil de su orientación artística. La influencia de sus dos maestros, André Lhote y Othon Friesz, lo vinculó a la estética del cubismo y del fauvismo, respectivamente. Esta situación fue experimentada por el artista como una dialéctica en la que se debate la dicotomía entre la construcción cezanneana y la espontaneidad del fauvismo. Butler vivió esta ambivalencia de manera conflictiva y lo expresó en su pintura titubeando entre las dos corrientes. No obstante, en la producción de esta etapa hay obras que muestran un manifiesto interés por el color, el equilibrio y la composición cuidadosamente estudiada, preocupaciones que mantendría a lo largo de toda su carrera artística.

La segunda etapa, desde su regreso a Buenos Aires hasta su muerte, planteó una posición en la que se vió emerger con claridad la adhesión hacia una pintura figurativa en la que el paisaje, en particular el de Tigre, se mantendría como una constante durante todo su desarrollo pictórico. Esto no descartó su incursión por otros géneros tales como el retrato, la naturaleza muerta, la pintura histórica, la sátira en algunos casos y hasta la pintura religiosa. Por otra parte en su pintura se puede rastrear un mecanismo de producción de imágenes que tiene que ver con la estética de retorno a la infancia y la idea proustiana de búsqueda del tiempo pasado.

Butler apeló generalmente a la evocación de la realidad a través de la memoria y con este objetivo creó su propio universo plástico. La síntesis formal y el uso de colores arbitrarios son tan sólo algunos de los recursos estilísticos que el artista utilizó con este fin.

El paseo del jefe

Esta obra pertenece al periodo de perfeccionamiento europeo y más concretamente al verano de 1930, que Horacio Butler pasó en Sanary, localidad del Mediodía Francés. En efecto, con la intención de encontrar la luz y el sol que en París tanto extrañaba, desde 1924 Butler comenzó a veranear en el mediterráneo francés. Allí compartió sus estadias con otros artistas argentinos entre los cuales se encontraban Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi y Víctor Pissarro. Durante la estadía del artista en París, la primera influencia cubista recibida a través de la enseñanza de André Lhote, lo llevó a plantearse la necesidad de liberar su pintura de la excesiva racionalización del proceso creativo. En 1925 se produce en su obra un cambio sustancial. A partir de entonces consiguió poner en práctica un método más espontáneo que reemplaza la lenta elaboración de sus obras anteriores.

En “El paseo del jefe” vinculó su pintura a una concepción emotiva del tema. El uso de pinceladas cortas y nerviosas y la presencia reiterada de la línea ondulada ponen en evidencia una intención de animar rítmicamente el espacio pictórico. Las mismas características se encuentran en obras del mismo período como “Paisaje de Sanary”, óleo de 1932, y “Desnudo junto al mar”, óleo de 1930. Esta visión vitalista de la forma lo vincula con la pintura de Van Gogh, artista al que admiró tanto como a Matisse. Pero si la pincelada y la línea lo acercaron al expresionismo y a los fauves, la manera de componer fue deudora de la herencia cezanneana. Tanto en esta obra como en el paisaje mencionado precedentemente y algunas tintas de la misma época, repitió idéntica fórmula compositiva: primer plano de paisaje con sendas, caminos o campos arados que establecen una dirección en profundidad, segundo plano con pequeñas casas o vías de ferrocarril y línea de horizonte deliberadamente alta que relega a un reducido tercer plano las montañas y el cielo. Esta preocupación por estructurar la composición manteniendo siempre un mismo orden lo puso a medio camino entre el racionalismo de Cézanne y la espontaneidad expresionista.



Horacio Butler

El paseo del jefe, 1930,
 óleo s/tela, 47 x 63,5 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Butler".

Repr.: Vázquez, María Esther - Butler Horacio,
 Conversaciones con María Esther Vázquez, Buenos Aires, Gaglianone, 1982, pág. 154, il. n°29 .
 González Lanuza, E., Horacio Butler, Buenos Aires, Losada, 1941, Lámina n° XVIII ,
 Babino, Malena, Dossier. El Grupo de París, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino,
 Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, pág. 100.

Mario Augusto Canale

Nació en Vicenza, Italia, el 10 de abril de 1890 y murió en Buenos Aires el 30 de junio de 1951, ciudad en la que se radicó en 1893. Fue un pintor, grabador, escritor y docente, que se inscribió en los cursos de la Asociación Estimulo de Bellas Artes y allí tuvo como maestros a Eduardo Sívori y Alfonso Bosco, siendo el primero quien lo inició en la técnica del grabado. Continuó después en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1911.

En 1914 comenzó a enviar obra a los Salones Nacionales. Como escritor fundó, en 1916, la revista *El grabado* especializada en técnicas de grabado y orientada a difundir tanto ideas como obras, con la intención de despertar el interés del público por esa disciplina. Se desempeñó también como periodista en publicaciones como *El tiempo*, *Athinae* y *Momento plástico*. Otra actividad importante fue la desarrollada en el ámbito docente: fue Director de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires entre 1943 y 1944, y profesor de grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Planteamientos estéticos de su obra

El óleo que presentó Mario Canale en el Salón Nacional de 1914, *La noche de los viernes*, ya sería, a pesar de su temprana cronología, un buen testimonio de lo que caracterizaría su estética. Un planteamiento naturalista en su modo de crear -ya sea tanto en pintura como en grabado- que lo indujo a utilizar los recursos formales en función de generar climas y atmósferas sugerentes. La entonación baja y los decididos contrastes claroscuros del óleo mencionado son medios plásticos que el artista empleó en estas obras como manera de acentuar, o bien la expresividad de los rostros en sus retratos, o bien las ambientaciones de clima envolvente en sus interiores. Dentro de una resolución plástica que lo vinculó a la manera de Alfonso Bosco y como ejemplo del empleo del claroscuro en el retrato, un interesante testimonio es el retrato al aguafuerte que el artista hizo a Eduardo Sívori.

El paisaje fue abordado por Canale dentro de un naturalismo descriptivo que, siguiendo de cerca los lineamientos plásticos de Sívori, se mantuvo fiel a la transcripción casi documental de su referente real. Así, mientras su maestro orientó su mirada hacia el paisaje rural de la pampa, Canale, por su parte, dio testimonio en sus aguafuertes de distintos fragmentos de Buenos Aires y su entorno suburbano.

Mercado

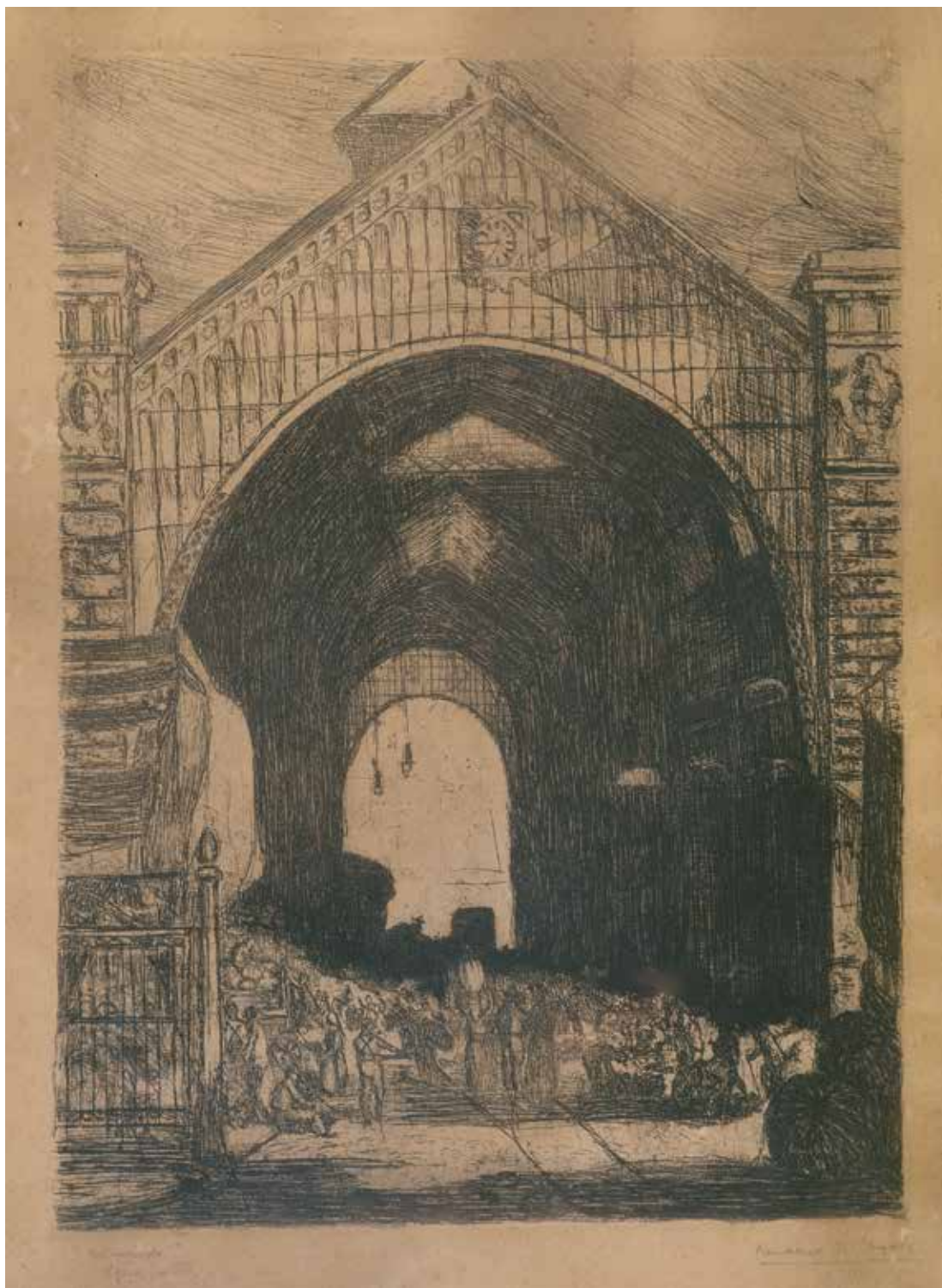
Mario Canale propone en esta obra un interesante planeamiento espacial. El tema representado podría prestarse para una propuesta de tipo pintoresquista, con todos los recursos anecdóticos y de reconstrucción ambiental típicos del caso; sin embargo, Canale opta por una resolución que tiene que ver con un enfoque más sugestivo. Una gran estructura de bóveda de cañón corrido con cubierta a dos aguas, sirve de cobijo a la escena que se desarrolla en la parte inferior. El espacio está estructurado mediante registros que, en una alternancia de zonas iluminadas con otras en penumbra, van estableciendo diversos planos en retroceso. Así, al primer registro de sombras, le sigue un plano en el que, iluminado por una fuente de luz que proviene del margen izquierdo, se desarrolla la acción de los personajes cuyas siluetas apenas están esbozadas. A continuación, nuevamente una zona oscura que, a manera de embudo, fuga hacia el fondo de la composición, para finalmente terminar en el último plano de neta luminosidad. De esta manera el artista manejó, mediante una técnica apropiada a tales efectos, todas las posibilidades de un planteamiento claroscuro que subrayó el carácter expresivo de la obra.

Mario Augusto Canale

Mercado, sin fecha,
aguafuerte, 39 x 29 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Mario A. Canale".

Repr.: catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando Fader",
Buenos Aires, Comisión Protectora y Asesora, 1937, pág. 57.



Ceferino Carnaccini

Nació en Buenos Aires, en el barrio de La Boca, el 10 de abril de 1888. Falleció el 18 de marzo de 1964 en su residencia de Villa Ballester. A los trece años viajó a Italia junto a sus padres. Allí estudió en la ciudad de Verona y se inició en el conocimiento de las artes aplicadas. De regreso a Buenos Aires, en 1906, comenzó sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes bajo las enseñanzas de Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giudici y Carlos Ripamonte, graduándose como Profesor de Dibujo y Pintura.

En la Exposición Internacional del Centenario, en 1910, conquistó una Medalla de Oro por su obra *A la querencia*. Al año siguiente emprendió un nuevo viaje a Europa gracias a la beca del Premio Roma. En Italia, el artista Giulio Aristide Sartorio guió sus estudios.

Al regresar al país en 1914, realizó una primera exposición individual en el Salón Witcomb, inicio de una serie de exposiciones ulteriores. Se instaló en la localidad bonaerense de Villa Ballester donde, junto a Juan Peláez y Carlos Ripamonte, conformó una tríada de pintores dedicados al paisaje nacional.

Planteamientos estéticos de su obra

Su pintura, dedicada casi en forma dominante al género paisajístico, siguió los planteamientos de la estética naturalista del paisaje nacional. Su dominio técnico de la pintura se supeditó a la acentuación de ambientes cargados de cierto tono de melancolía, más allá de la transcripción directa del dato objetivo.

Con una paleta sin estridencias cromáticas, en la que generalmente dominan los medios tonos, Carnaccini obtuvo composiciones donde se evidencia una subjetividad de tipo melancólica no lejos de las premisas de la pintura dominante de los salones nacionales.

No solamente se afanó en los paisajes serranos y pampeanos, sino que también la ciudad y los tipos y costumbres ocuparon un lugar destacado en sus preocupaciones artísticas.

Paisaje

Esta obra tiene una cálida entonación dorada -donde la pincelada evidente organiza zonas cromáticas dominadas por los tonos verdes y ocre-, envuelto dentro de una atmósfera de quietud vespertina, lo que conforma una de las marcas más claras del estilo del artista. El horizonte está limitado por el monte de álamos y sauces que aparece en el plano posterior del espacio pictórico. Este no impide que una dilatada perspectiva se desarrolle por delante a través de la extensión del espejo de agua, motivo que le sirve, por otra parte, para producir ese efecto tan caro al paisajismo como lo es el de los reflejos en el agua.

Por otra parte, las teorías de Chevreul (1786-1889) desarrolladas en torno al problema del color que implicaron valiosos aportes a la estética impresionista, están indirectamente presentes en nuestro artista a través del conocimiento de los maestros franceses. Así Carnaccini pone en evidencia que los colores no son realidades inmutables, sino que dependen de la percepción individual y subjetiva del artista.



Ceferino Carnaccini

Paisaje, 1937,
óleo s/madera, 50 x 70 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "C. Carnaccini, 1932".

Juan Carlos Castagnino

Nació en la ciudad de Mar del Plata en 18 de noviembre de 1908 y murió en Buenos Aires el 21 de abril de 1972. Su formación artística comenzó en la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes y continuó en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. También trabajó un tiempo en el taller de Lino E. Spilimbergo.

Desde los años '30 fue un asiduo concurrente a los Salones Nacionales. En el año 1933 obtuvo el Premio Estímulo por su obra *Obreros Campesinos*. La década del '40 significó su primer momento de consagración, al merecer en 1943 el Tercer Premio Nacional por *Tierra adentro*, el Segundo Premio al año siguiente por *Mujer del Páramo* y, finalmente, el Primer Premio en 1948 por *Hombre del río*. Por su parte, en la década del '50 vio la consolidación de su éxito en el país con el Gran Premio de Honor del Ministerio de Educación y Justicia en 1956 y, también, con la proyección del mismo en el extranjero. En efecto, la Medalla de Honor en pintura en la Feria Internacional de Bruselas y la invitación para participar en la Bienal de Porto Alegre, ambas en 1958, ponen de manifiesto la amplitud del reconocimiento de su obra.

El año 1933 fue de una importancia significativa para el desarrollo del arte argentino y, en particular, para la formación de Castagnino. La llegada a Buenos Aires del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros para dictar una serie de conferencias en la Asociación Amigos del Arte, puso al artista en contacto con un nuevo pensamiento estético y una técnica diferente. Siqueiros reunió a un grupo de pintores, entre los que se encuentra Castagnino, para pintar un mural en la residencia de Natalio Botana, entonces director del diario Crítica. La concepción de un arte de alcance social y la integración de la pintura al espacio de la vida cotidiana, señalaron a Castagnino una nueva orientación artística. Sus murales en las Galerías Pacífico, San José de Flores, París y de los subsuelos del Obelisco son testimonios de la adhesión del pintor a un arte de alcance masivo.

En el año 1938 viajó a Europa por primera vez. Allí ingresa en la Academia de la Grande Chaumière, lugar de formación de una significativa cantidad de artistas latinoamericanos, y estudió, entre otros, con el pintor postcubista André Lhote.

Cuando volvió al país, emprendió un viaje por el norte argentino, interesándose por la relación del hombre con su entorno. Le preocupaban el hombre del interior y el paisaje nacional. Esta vinculación de la obra de Castagnino con lo nacional afloró unas décadas más tarde cuando, en el año 1962, la editorial EUDEBA le encargó la ilustración de una nueva edición del Martín Fierro. El artista pasó gran tiempo informándose acerca de la vida del gaucho en el campo y los dibujos que resultaron de este estudio se constituyeron en la imagen plástica de la gauchesca evocada por Hernández en su obra.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Castagnino es esencialmente figurativa. Siempre se apoyó en los datos que provenían de la realidad inmediata. En ese sentido está muy lejos de esa actitud de conceptualización típica de los pintores abstractos racionales del momento. La suya es una pintura muy dependiente de su relación con el entorno. Castagnino obtuvo sus mayores reconocimientos oficiales en la década del '40, momento en el que se ven las dos vías por las que transita el arte argentino: la aparición de la pintura concreta, con una rigurosa concepción fundada en los principios de la forma y la pintura figurativa, vía en la que se coloca el artista.

De todas maneras esta adhesión a la figuración no aleja a Castagnino de las nuevas corrientes del arte moderno. En el naturalismo del artista la síntesis expresiva prima por sobre la descripción anecdótica.

En sus primeras obras hay una marcada tendencia hacia una paleta de colores cálidos; rosas y violáceos caracterizan una iconografía en la que el hombre y su paisaje cotidiano son el eje de las preocupaciones del artista. Esta elección temática lo vinculó con las obras de Spilimbergo, de quien fuera discípulo, de Gómez Cornet, amigo e interlocutor en muchas oportunidades, de Berni, de Urruchúa, de Colmeiro y tantos otros artistas argentinos con quienes compartía una inclinación hacia la pintura de tipo social. De todas formas, tal como lo indican Dragoski y Méndez Cherey en el estudio que le dedicaron (citado en la bibliografía correspondiente), en Castagnino lo social no agota la totalidad de sus búsquedas artísticas, incluso en aquellas obras en las que trata temas vinculados con las clases más desposeídas, nunca llega al nivel de denuncia que se puede encontrar en otros pintores contemporáneos.

Con el paso de los años y el aporte de algunas influencias -entre otras un viaje a China en el año 1952- en la obra de Castagnino se producen algunos cambios: se dinamiza el dibujo, las formas se abren y la composición se vuelve más espontánea.

El trabajo en contacto con Siqueiros en la quinta de Natalio Botana, con el consecuente aprendizaje del uso de pistolas de aire comprimido, sopletes, piroxilina, etc., las técnicas de dibujo aprendidas en China, el uso de acrílico a partir de los años '60, entre otros datos, evidencian que la pintura de Castagnino no es solamente el reflejo de una realidad vivida, sino también de la constante investigación del artista en el exclusivo terreno de la praxis pictórica.

Mujeres de Santiago

Aunque no está fechada, muy posiblemente, la presente obra pertenezca al año 1941. En ese año Castagnino viajó con su mujer y su hijo Álvaro, según información que nos proporcionara este último, a Santiago del Estero. Allí pintó una obra titulada “Patio santiagueño” en la que dos mujeres se encuentran avivando un fuego. Las similitudes de técnica y tema avalan esta hipótesis. La obra muestra a dos mujeres, de espaldas, junto a unas vasijas de barro y un fuego hábilmente sugerido mediante unas pocas manchas de color. Las vasijas de barro son idénticas a las de “Patio santiagueño”, así como también son similares tanto la paleta de colores cálidos, como las dimensiones de la tela y la naturaleza despojada y árida. Por otra parte, en lo que hace concretamente a la acción desarrollada en ambas telas, se sugiere que “Mujeres de Santiago” fue pintada inmediatamente después que la anteriormente citada ya que parecería que en una se prepara la leña y en la otra el fuego ya ha sido encendido.

Desde el punto de vista compositivo Castagnino se manejó como un pintor clásico. La ortogonalidad de la composición está determinada por la mujer de pie en el margen izquierdo de la tela que, junto con el tronco de los árboles, marca una clara verticalidad y a esta dirección vertical se contraponen las cuatro franjas horizontales que, en retroceso, determinan los diferentes espacios en los que se disponen los elementos compositivos: en un primer plano el artista ubicó a una figura femenina sentada y a los recipientes de barro junto al fuego, un segundo registro espacial sirve de apoyo a la mujer de pie con un niño en brazos y a un escuálido perro de mirada incierta, en tercer plano, una franja de troncos secos y, a manera de coronamiento, un horizonte de cielo que concentra el valor más alto y luminoso de toda la tela. La ausencia de dinamismo, el carácter abocetado de las formas, las gamas violáceas y rosadas, son los recursos plásticos de los que Castagnino se valió para congelar en el tiempo su propia visión de un sobrecogedor fragmento de la realidad nacional.



Juan Carlos Castagnino

Mujeres de Santiago, circa 1941,
óleo s/tela, 88,5 x 68 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Castagnino.

Emilio Centurión

Nació en Buenos Aires el 14 de julio de 1894 y falleció en la misma ciudad el 26 de diciembre de 1970. Comenzó a pintar tempranamente. Entre 1911 y 1913 estudió con el artista italiano Gino Moretti. En 1911 realizó su primer envío al Salón Nacional. Cuando dejó sus estudios con Moretti pasó al Taller Libre que funcionaba en las Salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes donde se relacionó con otros pintores jóvenes, entre los cuales Valentín Thibon de Libian, Walter de Navazio y Ramón Silva compartían con Centurión inquietudes comunes.

Como medio de subsistencia alternaba su actividad docente con los dibujos y caricaturas para las revistas *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*. En 1918, un viaje por el norte argentino lo pone en contacto con el paisaje y el hombre del interior. A partir de 1920, su obra comenzó a ser reconocida de manera oficial con el Primer Premio del Salón Nacional por su óleo *Misia Mariquita*. Ese año marcó el inicio de una trayectoria jalonada por otras recompensas. En 1925 un Primer Premio en el Salón de Acuarelistas; en 1934 el Primer Premio Adquisición en el Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano y, finalmente, en 1935 el Gran Premio de Honor en el XXV Salón Nacional con el óleo *Venus Criolla*, hoy propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes.

En el año 1928 siendo ya un artista plenamente formado, hizo su primer y único viaje a Europa. El recorrido por los museos de España, Italia y Francia lo puso en contacto tanto con el arte clásico, como con las corrientes renovadoras del arte moderno.

En 1936, como reconocimiento a su trayectoria artística, fue designado miembro titular de la Academia Nacional de Bellas Artes. Una exposición retrospectiva de su obra en la Galería Witcomb en 1968, y otra póstuma en 1985 en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, permitieron al público de Buenos Aires valorar su importante producción pictórica en su justa dimensión.

Planteamientos estéticos de su obra

En la producción artística de Emilio Centurión se advierte su inclinación hacia un abanico muy amplio de géneros pictóricos: retratos, naturalezas muertas, paisajes y costumbrismo, resumen una trayectoria de propuestas estéticas diversas.

Desde una inclinación inicial hacia el costumbrismo de tono hispano, hasta un interés por la construcción abstracta, presente en sus obras posteriores, Centurión pasó, con espíritu curioso e inquieto, por distintas escuelas y tendencias. A pesar de ese aparente eclecticismo se aprecia en él una inquietud que se advierte a lo largo de todo su desarrollo artístico: la preocupación por el problema de la forma.

Desde sus primeras obras hasta los años '20, el planteamiento de las figuras, el tratamiento del espacio, el cromatismo y el clima de sus obras presentan una ma-

nifiesta tendencia hacia un naturalismo de filiación española. Centurión cambió su enfoque estético a partir del contacto con los artistas argentinos aglutinados en torno de las actividades renovadoras, representadas básicamente por el grupo martinfierrista, la Asociación Amigos del Arte y los salones alternativos para artistas modernos, que aparecieron en el escenario plástico argentino en torno de los años '20. Con un uso del color que prioriza las gamas bajas, el artista se concentraría, fundamentalmente, en el análisis estructural de las formas, que tanto preocupó a Cézanne y a sus seguidores. *Venus criolla* y *Muñeco*, ambas de 1934, son el claro ejemplo de una búsqueda basada en un planteamiento volumétrico de las formas y de una concepción geométrica de la estructura plástica.

A partir de la década del '40 Centurión se aproximaría hacia las tendencias abstractas de la pintura moderna. Dividió sus superficies pictóricas facetando los planos, con lo cual la referencia figurativa empezó a perder nitidez. Una paleta más variada y una pincelada más libre y espontánea acompañaron esta transformación orientada hacia una abstracción de tono sensible.

Dama antigua

La presente obra fue pintada por su autor en 1919. Pertenece, por lo tanto, a un período en el que estaba terminando su formación y ya se había iniciado en la docencia artística. Centurión se mostró, en ella, muy vinculado a la estética de la pintura regionalista española de principios de siglo. Por un lado, el impacto producido por la representación española en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, realizada en Buenos Aires en 1910, dentro del campo plástico local y, por el otro, el contacto cotidiano con las reproducciones de pinturas españolas que aparecían en casi todos los números de la revista “Plus Ultra” -en la que Centurión colaboraba como dibujante-, dejaron en el joven artista una impronta considerable.

Centurión pintó una figura femenina, ubicada a lo largo de toda la tela y que domina en forma absoluta el espacio pictórico. El punto de vista del espectador es bajo, con lo cual, la imagen femenina adquiere mayor monumentalidad. La entonación general de la obra es fría, aun cuando deja para el rostro y el torso, los tonos más cálidos, alcanzando en ese sector el máximo grado de luminosidad. Esta particular utilización de la luz, muy típica por ejemplo en la pintura del español Zuloaga, deviene en un efecto casi escenográfico, efecto que se refuerza con el artificial paisaje tormentoso que el artista coloca como telón de fondo, con un tratamiento apenas insinuado. Las enormes dimensiones de la tela enfatizan aún más el carácter teatral.



Emilio Centurión

Dama antigua, 1919,
óleo s/tela, 190 x 112 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Centurión, 1919".

Alejandro Christophersen

Nació en Cádiz, España, en 1866 y murió en Buenos Aires en 1946. Fue arquitecto y pintor. Luego de haber realizado estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Amberes y en la Escuela de Bellas Artes de París -donde frecuentó los talleres de Fleury y Lefebvre-, se trasladó a Buenos Aires en 1887.

Su larga trayectoria como arquitecto se vio jalonada con importantes obras: la *Bolsa de Comercio*, el *Palacio Anchorena* y el *Hospital Español*, son algunos de los edificios que mejor lo representan. Propició la creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y de la Sociedad Central de Arquitectos.

En el campo de las artes plásticas, fue socio fundador de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas. Participó en los Salones Nacionales desde el año 1913 y en 1920 publicó el libro *Ideas sobre Arte*. Su obra *Margot* recibió el Premio Único para artistas extranjeros en el Salón Nacional del año 1923.

Planteamientos estéticos de su obra

El tránsito del siglo XIX al XX encontró a los artistas argentinos debatiendo en torno de la definición de un arte nacional, por un lado, y estableciendo las bases para una organización del campo institucional, por el otro. En el primer caso, Christophersen alentó, en un principio, la idea de que el país debía enmarcarse dentro del contexto internacional, sin embargo, con el correr de los años y en la medida en que el problema de lo nacional generaba debates cada vez más encendidos, el artista orientó sus reflexiones estéticas en post de un arte comprometido con su contexto geográfico, histórico y cultural. Así lo expresó como articulista en alguna de sus colaboraciones para la Revista de Arquitectura: “*un arte que les hable de la patria, un arte que recuerde en cada detalle el clima, las costumbres y los materiales del suelo argentino*”.¹

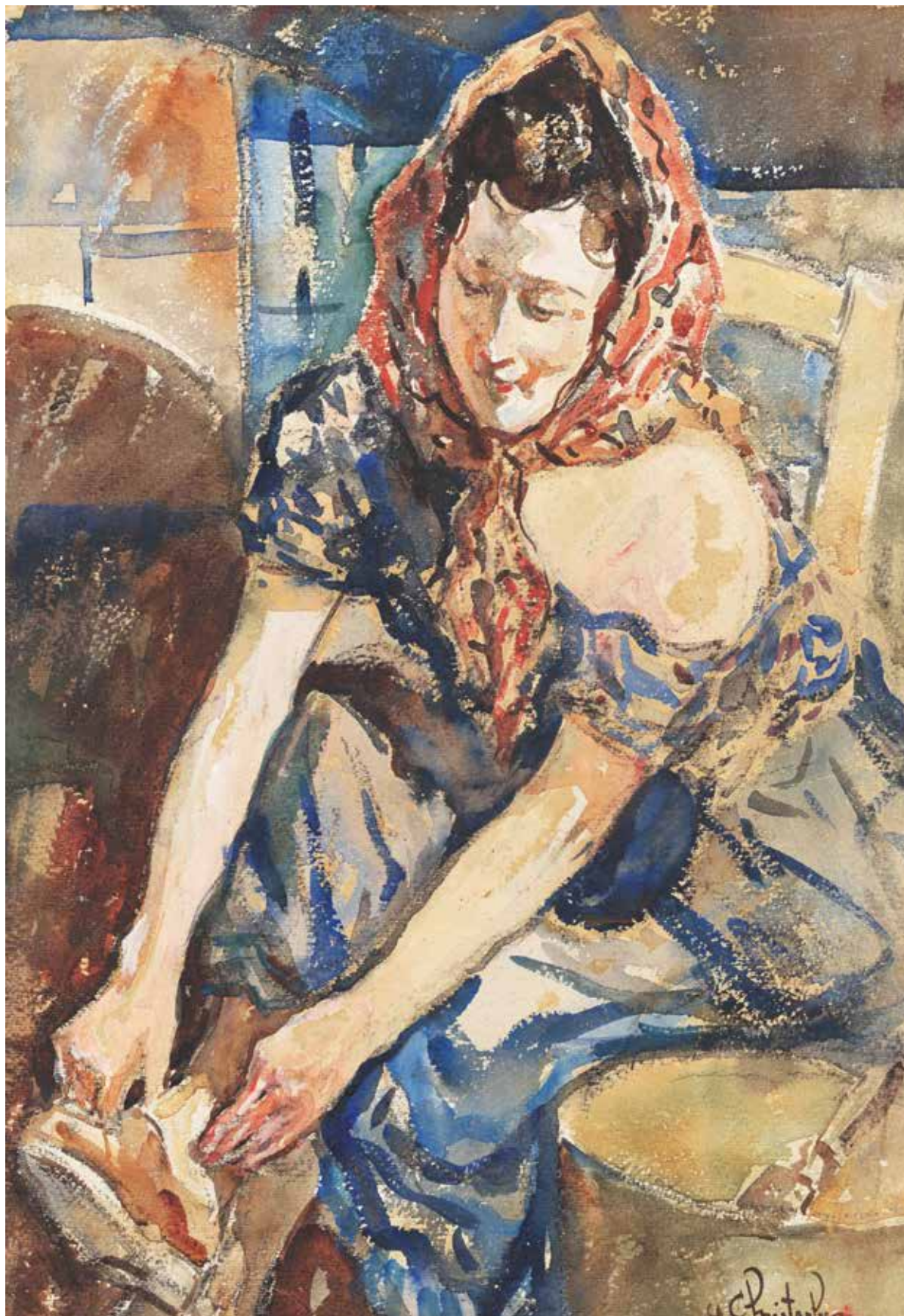
En cuanto al segundo caso, el artista puso de manifiesto una tendencia asociacionista, según quedó demostrado en su participación en diversas agrupaciones, así, por ejemplo, *Verdad* o *El templo*, cuyas bases programáticas tenían en la mira la estimulación de actividades artísticas y el fomento de causas nobles, tal como podía resultar la adquisición de obras para el Museo Nacional de Bellas Artes.

Con respecto al contexto específicamente estético, Alejandro Christophersen se enmarcó dentro de la corriente hispanofílica que, en torno a la celebración del Centenario de 1910, advirtió en la pintura española las posibles raíces de una identidad en vías de definición.

Estudio

Fiel a su ideario estético, en el que el género del retrato femenino ocupa un lugar central, Alejandro Christophersen aportó, con esta acuarela, un acabado testimonio de su concepción artística. En efecto, en esta obra el artista expresó una idea de lo femenino orientada a resaltar un ideal de gracia y distinción aunque, como en este caso, la mujer representada no pertenezca al ámbito aristocrático; ninguno de los elementos que implican su condición humilde altera la idealización que el artista siempre resalta en el tratamiento del género. El trazo suelto y espontáneo de la pincelada deja de lado los detalles para optar por enfatizar una sensación de instantánea impresión.

¹ Citado en Casajús, Paula y Lebrero, Cecilia, “Alejandro Christophersen, pintor”, en Hilger, Carlos Alberto y Sánchez, Sandra Inés, *Christophersen. España y la Argentina en la Arquitectura del siglo XX*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 2004, pág. 180.



Alejandro Christophersen

Estudio, sin fecha,
acuarela s/papel, 48,5 x 32 cm.
Firma: áng. inf. der.: "A. Christophersen".

Aurelio Víctor Cincioni

Nació en Buenos Aires en 1904 y falleció en la misma ciudad en 1985. Pintor y docente, estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y egresó con el título de Profesor de Dibujo. Concurrió con frecuencia a los Salones Nacionales y a los del interior del país. Desde 1937 expuso individualmente en numerosas ocasiones. Entre estas exposiciones, la presentada en la galería Witcomb en el año 1949, ofreció un panorama amplio de su trayectoria, dado que allí se expusieron ochenta y siete obras.

Diversos viajes por todo el territorio nacional le permitieron tomar contacto con el amplio panorama del entorno argentino y ofrecer, del mismo, los más variados aspectos constituyéndose, de esta manera, en un paisajista indiscutible.

Planteamientos estéticos de su obra

Aurelio Víctor Cincioni era básicamente un pintor naturalista. En efecto, la naturaleza -ya sea en su forma de paisaje rural o urbano, o a través de los individuos que la habitan-, constituyó el eje principal de su interés como pintor. El núcleo central de su discurso naturalista se desarrolló a partir de la recreación del paisaje argentino o de los tipos y costumbres locales y esta decidida vocación por constituirse en artista representante del paisaje nacional fue aceptada por la crítica de la época como rasgo destacado de su arte. De esta manera abordó el tema desde una perspectiva más enunciativa que crítica. Su pintura escenifica un paisaje idílico y se concentra en la adaptación de los recursos plásticos al concepto de arte como complacencia visual. Desde el punto de vista formal, sus horizontes amplios permiten la visión dilatada del paisaje, al tiempo que la preocupación por retener los distintos momentos del día lo llevó a trabajar el problema de la luz en armonías cromáticas de grises, violáceos o dorados que muchas veces determinan el componente emocional de sus óleos. Sus composiciones se resuelven en un estudiado análisis del espacio, trabajando generalmente la perspectiva renacentista para organizar los planos.

Finalmente, el color y la luz son para Cincioni los protagonistas esenciales en una recreación del paisaje argentino entendida como enunciación de lo pintoresco.

Callecita de San Francisco (San Luis)

Cincioni orientó toda su producción artística a reflejar los diversos aspectos del paisaje nacional. Dentro de un planteamiento naturalista, el artista pone todo su interés en trasponer esta obra a los efectos que la luz del sol provoca sobre la superficie de los objetos. De esta manera, los rayos luminosos se filtran lateralmente en el espacio y producen zonas alternadas de luces y sombras. El color, de una entonación general clara, está aplicado mediante pinceladas cortas, fácilmente perceptibles, que generan ritmos diversos. Por otra parte, Cincioni compuso su paisaje recurriendo a un planteo espacial clásico: una calle, en el eje central del cuadro, que fuga hacia el fondo de la superficie pictórica, al margen de la cual se disponen, también en perspectiva lineal, las casas bajas y los árboles que acompañan la dirección en profundidad. Todos los recursos formales que Cincioni utilizó en esta obra, luz, color, tratamiento espacial, están puestos al servicio de un concepto integrador en el que la unidad prime por sobre cualquier otro efecto visual.



Aurelio Víctor Cincioni

Callecita de San Francisco (San Luis), circa 1950,
óleo s/cartón, 50 x 60 cm.

Firma: áng. inf. der.: "A.V. Cincioni".
Exp.: Witcomb, agosto 1958.

Pío Collivadino

Nació en Buenos Aires el 20 de agosto de 1869 y murió el 26 de agosto de 1945. Pintor, grabador y escenógrafo de origen italiano. A unos primeros estudios de ornato elemental en la Società Nazionale Italiana le siguió un año en la Academia Estímulo de Bellas Artes, junto a Martín Malharro, bajo la dirección del pintor italiano Francisco Romero. Ya en esta época se inclinó hacia la pintura decorativa, al tiempo que se interesó también por el arte dramático.

En el año 1889 viajó a Roma y se inscribió en la Academia de Bellas Artes. Los siete años que estudió allí consolidaron en el joven artista un indiscutible dominio plástico. Fiel a su interés por la pintura decorativa, estudió la técnica del fresco con César Mariani. Hizo un viaje a Buenos Aires donde realizó una exposición en el Bon Marché. Nuevamente en Roma, el reconocido artista César Maccari lo contrató como colaborador para pintar los murales del Palacio de Justicia. En 1901 obtuvo el primer éxito significativo de su carrera artística: su díptico *Vida honesta*, -presentado en la Exposición Internacional de Venecia- fue adquirido por la Galería Marangoni de Udine. Dos años más tarde, en la Bienal de la misma ciudad, presentó *La hora del almuerzo*, uno de los óleos más emblemáticos de su época y que le significó una Medalla de Oro en la Louisiana Purchase Exposition de Saint Louis, Estados Unidos.

En el año 1907 regresó a Buenos Aires y empezó una etapa de gran actividad, no solamente desde el punto de vista de la creación sino también desde lo institucional y pedagógico. Integró el grupo Nexus y, desde el año siguiente, 1908, dirigió hasta 1943, la Academia Nacional de Bellas Artes. En esa institución incorporó los estudios de grabado y escenografía, entre otras renovaciones importantes. Interesado por las transformaciones que en Buenos Aires se operaban como consecuencia de la modernización, Collivadino instaló una suerte de taller ambulante con el que podía trasladarse de un lugar a otro y así registrar las distintas perspectivas que se presentaban ante su mirada y que definían la nueva fisonomía urbana.

Planteamientos estéticos de su obra

Desde el punto de vista estético, la pintura de Collivadino fue generalmente ubicada entre las corrientes académicas que, muy dependientes de códigos de representación convencionales, significaron una barrera de contención ante el espacio que gradualmente iban ganando las vanguardias. Es evidente que su postura de enfrentamiento con Martín Malharro y luego con algunos de los integrantes del Grupo de París lo empujó a ese lugar. Sin embargo, su obra merece un análisis más profundo que atienda a los distintos niveles de significación de su discurso artístico. En primer lugar es necesario puntualizar el amplio registro que se detecta en el desarrollo de su obra. Comenzando por sus trabajos de la etapa italiana, condicionados por un explícito academicismo en sus vistas romanas o tipos populares, pasando por los planteos claroscuros, con evidentes intenciones folklóricas,

como los que se pueden determinar en *El truco* (1917), o los fuertes empastes cargados de luminosidad de *Playa Anchorena* (1916), hasta las vistas urbanas en obras que, aún utilizando ciertos códigos lingüísticos del impresionismo, se resuelven en composiciones cuidadosamente estructuradas en el planteamiento geométrico del espacio, como *Plaza Garay* (1919). En todos ellos es posible registrar los distintos perfiles que aparecen en la estética de Collivadino.

El polémico período en que se desarrolla la obra de este artista -los años que van de las décadas de 1910 a 1930-, ponen en el escenario artístico argentino corrientes estéticas que en la pugna por posiciones hegemónicas, intentarán expresar aquello que más se debate: la cuestión de la nacionalidad. Sería importante, en consecuencia, abordar la obra de Collivadino en el marco de esta complejidad.

La estética del artista se identifica, en términos generales, con una deliberada voluntad de poner el arte al servicio de la construcción de una identidad definida en la consolidación de un sentimiento tradicionalista, en la defensa del paisaje, los tipos y las costumbres locales. Pero al mismo tiempo la preocupación por dar una imagen plástica al nuevo paisaje urbano -en proceso de cambio- lo aproxima al escenario en donde se define la modernidad.

Capilla de Huacalera

Dentro de la producción de Collivadino es posible encontrar tanto al pintor de grandes composiciones académicas -como el caso de “La hora del almuerzo”- como al de vistas urbanas porteñas y de temática costumbrista y rural. “Capilla de Huacalera”, si bien es una obra de tono menor, permite acercarnos a la estética de recuperación nacional que ocupó la actividad de un sector importante del campo artístico argentino. De pequeñas dimensiones, este pastel capta un fragmento del paisaje jujeño y acentúa, en el despojamiento de su planteo espacial, el carácter austero del mismo. A una arquitectura naturalmente esencialista en su propuesta, Collivadino superpone un planteo plástico en el que la capilla, el motivo central, queda reducida a su único campanario, que apenas asoma a la izquierda de la composición, y al cerramiento del atrio; quedando estas construcciones empequeñecidas por el desmesurado alargamiento que adquieren los álamos situados entre ambas. De esta manera, el artista logra acentuar la síntesis que supone la relación arquitectura/paisaje en el noroeste argentino. La paleta presenta una entonación general baja, sin estridencias cromáticas y acompaña así el carácter introspectivo del motivo pintado.

Pío Collivadino

Capilla de Huacalera, 1925,
pastel s/cartón, 42 x 37 cm.

Firma: áng. inf. izq.:

"Collivadino, Huacalera, 1925".

Repr: Catálogo Museo Escolar de Arte

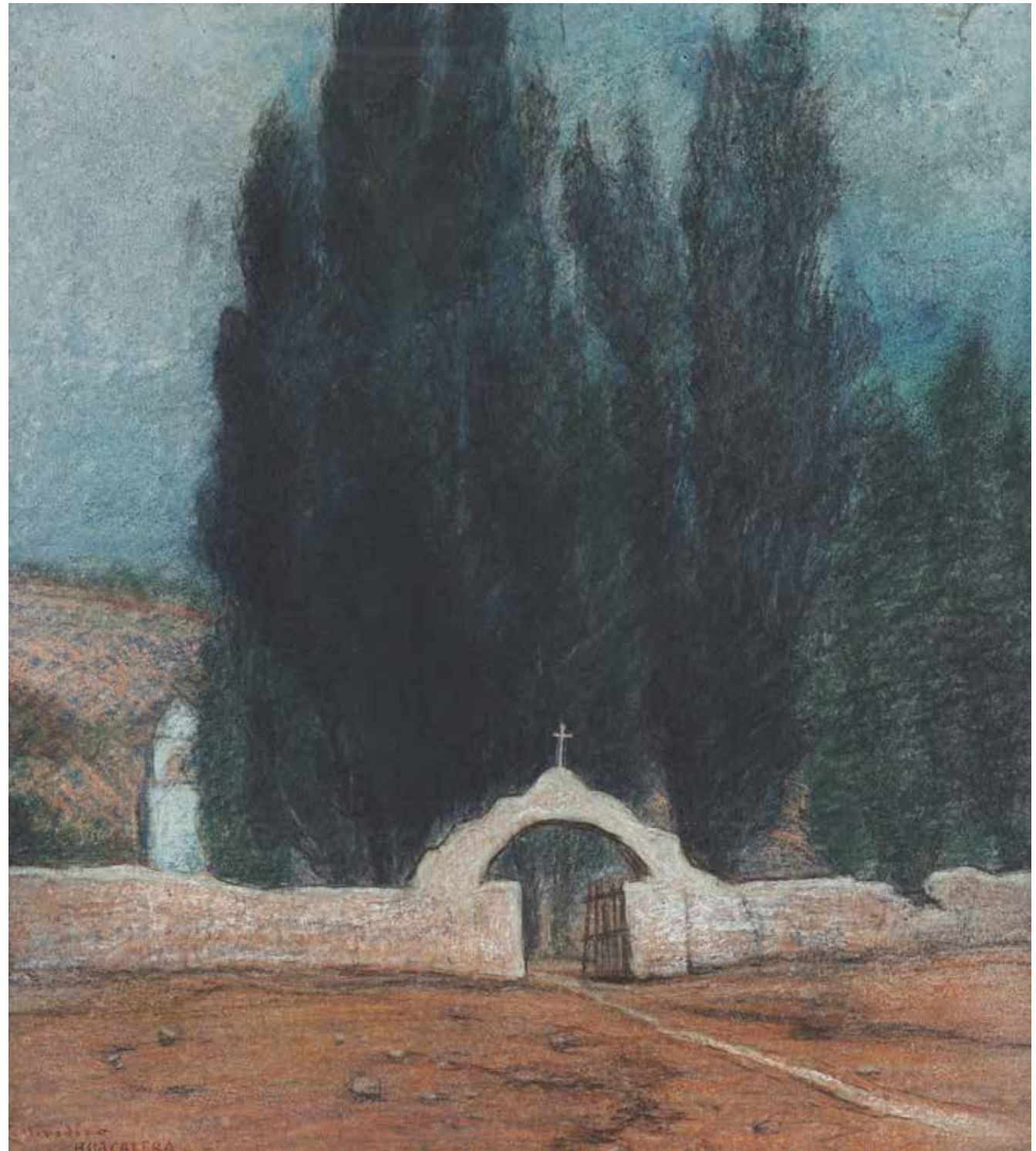
"Fernando Fader", Buenos Aires,

Comisión Protectora y Asesora,

1937, pág. 61.

Malosetti-Costa, Laura, Collivadino,

Buenos Aires, El Ateneo, 2006.



Lía Correa Morales de Yrurtia

Nació en Buenos Aires el 20 de febrero de 1893 y murió en la misma ciudad el 8 de octubre de 1975. Hija del escultor Lucio Correa Morales, los inicios de su formación artística los transitó bajo la tutela de su padre y los continuó, más tarde, en viajes realizados a Holanda y Bélgica. A partir de 1912 realizó envíos de obras a los Salones Nacionales, obteniendo diversas distinciones, entre ellas, un Segundo Premio en 1929, por su óleo *Mlle. Marthe Launois*. Ejerció la docencia artística en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, entre 1913 y 1948. En el año 1936 se casó con el escultor Rogelio Yrurtia con quien habitó la casa que, en el año 1942, sería transferida al Estado Nacional para abrir al público el Museo Casa de Yrurtia que actualmente pertenece al Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A la muerte de su esposo, ocurrida en 1950, ejerció la dirección de dicho museo.

Su obra figura en diversos museos del país, entre ellos, el Museo Nacional de Bellas Artes, pero es en el mencionado Museo Casa de Yrurtia donde se conserva la mayor parte de sus trabajos. Entre sus exposiciones individuales podemos mencionar la realizada en el Salón Witcomb de la ciudad de Rosario en el año 1930; la del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fe en 1933 y la muestra homenaje con 32 obras en la Galería de arte América de Buenos Aires en 1977.

Planteamientos estéticos de su obra

Dedicada principalmente al género del retrato y de la naturaleza muerta, la obra de Lía Correa Morales de Yrurtia ocupa un lugar destacado en la corriente de pintura intimista de la primera mitad de siglo XX. Muy poco estudiada, su trayectoria artística resulta un hito significativo para analizar el desarrollo de los géneros mencionados y, en forma particular, el rol de las artistas mujeres en la historia del arte argentino.

Si por un lado los definidos contornos de sus figuras y objetos organizados en una composición detalladamente estudiada, dan la medida de una pintura dominada por una marcada voluntad estructural, por el otro, la sutileza de sus armonías cromáticas, el habitual despojamiento de sus fondos y la síntesis en el tratamiento de las formas marcan una tendencia lírica de fácil lectura en sus obras.

Naturaleza muerta

La tela fue realizada en el año 1924 y es anterior a su casamiento con el escultor Rogelio Yrurtia, aunque ya presenta las características que consolidarán el estilo particular de la artista en su desarrollo posterior. El interés por la armonía cromática, en la se conjugan los intensos amarillos con los rojos, azules y verdes, con la solidez de las formas y el despojamiento de los fondos neutros sobre los que se recortan las figuras, son las marcas más notables de su estilo. Asimismo, se podría afirmar que esta “Naturaleza muerta” podría dialogar cómodamente con ese particular intimismo que envuelve a las pinturas de Miguel Diomedes o Fortunato Lacámara. Por otra parte, la cuidada composición está estructurada sobre la base de una división horizontal claramente definida por la línea de la mesa sobre la que se disponen las formas del primer plano, a su vez, la acentuada vertical que determina la jarra dispuesta en el borde izquierdo de la tela queda compensada con el paño que, en el sector inferior derecho, avanza hacia el ángulo de la obra, aproximándose virtualmente al espacio del espectador. A modo de testimonio documental, la jarra representada en esta obra -cerámica de Talavera de la Reina- figura actualmente en el Museo Casa de Yrurtia entre las pertenencias del matrimonio de Lía Correa Morales y Rogelio Yrurtia.



Lía Correa Morales de Yurtia

Naturaleza muerta, 1924,
óleo s/tela, 33 x 40 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Lía C. M. de Espinosa, 1924".

Víctor Juan Cúnsolo

Nació en Vittoria, provincia de Siracusa, Italia, el 2 de abril de 1898 y murió en Lanús, provincia de Buenos Aires, el 10 de abril de 1937. A los diez años llegó a la Argentina con sus padres. En 1918 ingresó en la Academia de Unione e Benevolenza donde estudió pintura con Mario Puccione. Posteriormente se incorporó al taller El Bermellón en el que trabajaban Juan Del Prete, Víctor Pissarro, Juan A. Chiozza, Adolfo Montero, Juan Giordano, Roberto Pallas Pensado, Orlando Stagnaro, José Luis Menghi, Salvador Calí, Adolfo Guastavino, Guillermo Bottaro, José Parodi, Pedro César Zerbino, Guillermo Facio Hebequer y Mario Cecconi. Un problema de salud lo obligó a trasladarse a la provincia de La Rioja, en donde siguió pintando.

Presentó obra tanto en los Salones Nacionales como en certámenes provinciales y municipales. Obtuvo el Primer Premio del Salón Municipal en 1933. Diversas exposiciones individuales permitieron al público porteño conocer la obra de este artista. Entre éstas, la realizada en 1927 en La Peña, le permitió ser considerado como parte integrante de la muestra colectiva que organizó al año siguiente Alfredo Guttero en la Asociación Amigos del Arte.

Perteneciente al colectivo conocido como artistas de La Boca, Víctor Cúnsolo ofreció con su pintura una personal visión de ese barrio porteño. Es así que entre sus obras se encuentran escenas portuarias, colores vivos, escenas de la vida cotidiana en el barrio, que eran fuente de inspiración para la prolífica obra no sólo de Cúnsolo sino de también de los demás artistas del mismo colectivo.

Planteamientos estéticos de su obra

La producción pictórica de Cúnsolo está íntimamente ligada al barrio de La Boca. Dentro del grupo de artistas de este barrio es difícil establecer puntos de contacto que permitan encontrar similitudes en sus propuestas estéticas ya que las evidentes diferencias entre Victorica, Lacámara, Quinquela o el propio Cúnsolo lo impiden. Sin embargo es fácil encontrar ejes vinculantes entre ellos dado que, tal como afirman Florencia Battiti y Cintia Mezza, la Boca del Riachuelo es un punto de encuentro e inspiración para artistas que desarrollan su obra viviendo o instalando sus talleres en el barrio. En los orígenes de esta gesta, la inmigración jugó un papel fundamental: la mayoría de los artistas provenía de Italia o de padres italianos, eran de clase trabajadora y practicaban un arte que, tal vez de manera indirecta, encarnó la organización de su vida en torno al trabajo, el mutualismo y la cultura¹.

El artista optó por una pintura de síntesis. Su imagen de La Boca se vinculó con una estética alejada del naturalismo descriptivo. El planteo plástico de Cúnsolo remite a una depuración formal que reduce todos los elementos compositivos a un esquema esencialmente geométrico. Abandonó el recurso del adorno y los deta-

¹ en, "Artistas de la Boca", Centro Virtual de Arte Argentino, www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/la_boca, 2006

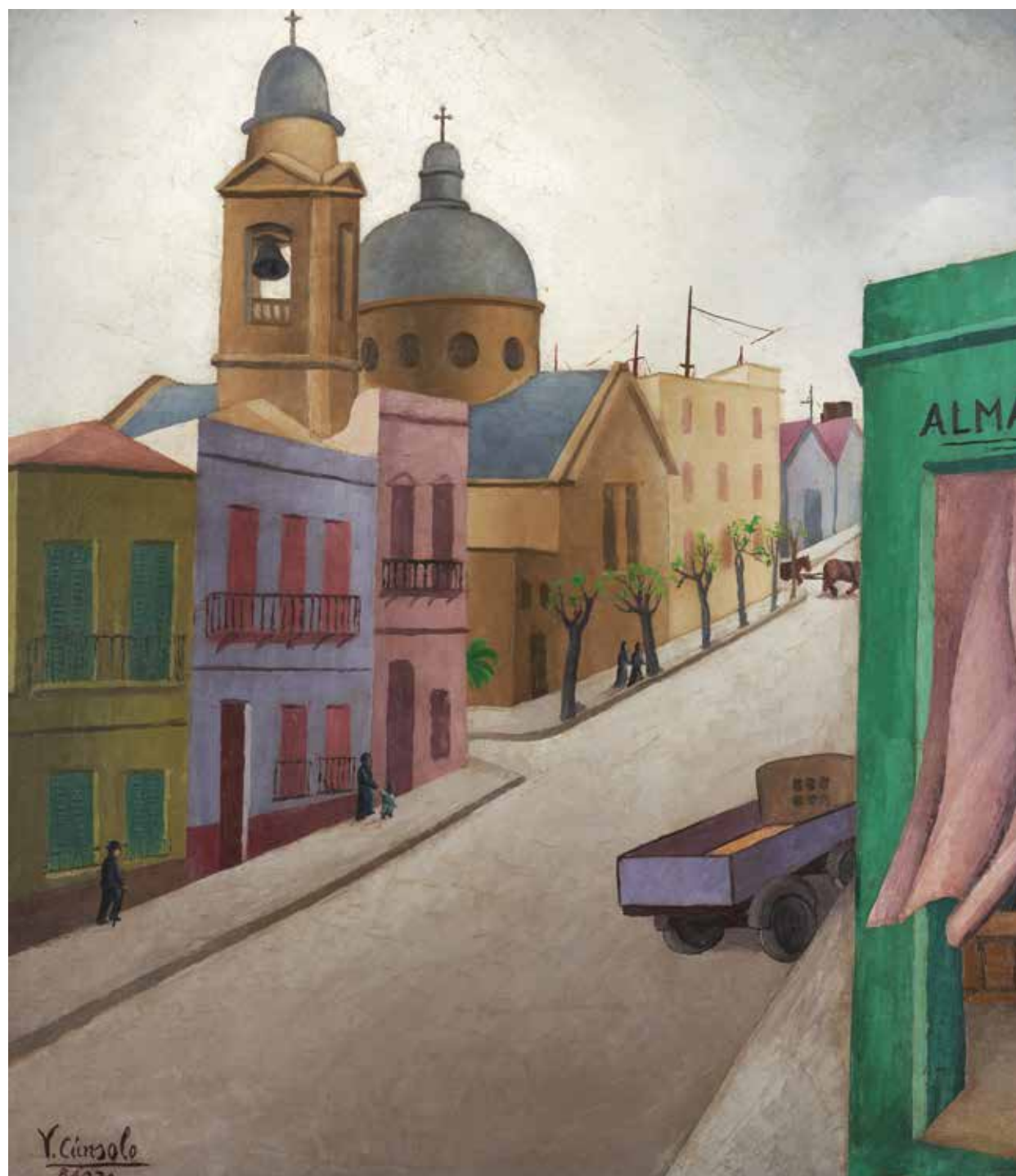
lles y en sus paisajes boquenses priorizó el uso de un estilo austero y despojado de elementos ornamentales, de alguna manera introspectivo e intimista. Lo mismo sucede en sus melancólicas visiones del paisaje riojano.

Por otra parte, el deliberado recurso de los puntos de vista altos, las perspectivas rebatidas, los recortes caprichosos y los colores planos, conectan su obra con las corrientes renovadoras de la pintura argentina. La figura humana está prácticamente ausente en sus cuadros y, cuando aparece, es apenas una presencia sutilmente sugerida. Cúnsolo pintó en una época -la de los años 1920 y 1930- en la que el paisaje urbano apareció en el arte argentino como factor importante en el debate de la modernidad y, si bien no tomó parte activa en el mismo, en su adhesión a los planteos formales de la renovación se alejó de las posturas más nostálgicas y dio su personal versión de un barrio en donde el progreso parecía estar ausente.

La iglesia de La Boca

Fechada en el año 1930, “La iglesia de La Boca” es una de las tantas obras en la que su autor aborda el tema del popular barrio porteño. Siguiendo un estilo que lo caracterizaría en todas sus obras, Cúnsolo enfocó su mirada desde un punto de vista alto. El tema, una calle que sube en diagonal en cuyo margen izquierdo se levantan diversos edificios, está tratado con rigor geométrico y gran poder de síntesis. No hay elementos que distraigan la atención del espectador con acentos ornamentales. La referencia a lo humano está dada por unas pocas presencias que sugieren más de lo que afirman. La fragmentación del almacén en el borde derecho del cuadro confirma el gusto de Cúnsolo por los recortes arbitrarios. La línea nítida define los contornos de las formas y acentúa el carácter geométrico del conjunto. El color, plano, se resume en una variación de verdes, azules y grises cuyos contrastes nunca se asoman a la estridencia. Era, ante todo, un pintor intimista -no en vano en esta obra presenta todas las ventanas cerradas- en quien la obra es una reflexión permanente sobre una misma preocupación: el paisaje de La Boca. En su intención recurrente, en más de una ocasión, Cúnsolo pintó las mismas vistas, así la iglesia de La Boca aparece en esta obra tanto como en “La vuelta de Rocha”, del Museo Nacional de Bellas Artes.

El gusto por la geometría, el rechazo de lo descriptivo, el sentido introspectivo, la sensación de imagen congelada en el tiempo y el distanciamiento del punto de vista respecto de la escena representada, colocan la obra de Cúnsolo dentro de una visión metafísica de la realidad.



Víctor Juan Cúnsolo

La Iglesia de La Boca, 1930,
óleo s/madera, 78 x 69 cm.

Firma: ángulo inf. izq.: "V. Cúnsolo, B. A. 1930".

Exp.: "Lazzari y los maestros de la plástica boquense".
Museo Sívori, 3 de julio - 3 de agosto, 1997.

Exp.: "Víctor Cúnsolo, una geografía del silencio".
Fundación OSDE. 17 de noviembre - 14 de enero 2017.
Repr: Lazzari y los maestros de la plástica boquense,
catálogo de la exposición, Buenos Aires, 1997.

Cupertino del Campo

Nació en Buenos Aires el 1° de noviembre de 1873 y murió en la misma ciudad el 1° de noviembre de 1967. En el año 1899 se graduó como médico pero al poco tiempo abandonó esa profesión para dedicarse a la literatura y al arte. Fue discípulo del pintor italiano Decoroso Bonifanti. Su pintura estuvo dedicada al desarrollo del paisaje rural. Además de su faceta como pintor, del Campo ocupó un lugar importante dentro de diversas organizaciones artísticas. Presidió la Sociedad Artística de Aficionados en 1905, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes entre 1911 y 1931. También se ocupó en redactar el Reglamento para los Salones Nacionales que se inician en el país en el año 1911. Fue miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Entre algunas distinciones importantes que recibió se encuentra la adquisición de su obra *El patio de los naranjos*, por parte del gobierno italiano, para la Real Galería del Quirinal, obra que el artista había expuesto en la Bienal de Venecia en 1922. En 1944 publicó el libro *Prohombres de América*, ilustrado con sus propios dibujos.

Planteamientos estéticos de su obra

Cupertino del Campo fue ante todo un pintor de paisajes. En este género concentró su atención hacia el paisaje del campo argentino con el que se sentía profundamente identificado. Alejado de las corrientes modernas y vanguardistas testimonió sus preferencias por un concepto figurativo de la pintura y, dentro de éste, por una defensa de las tradiciones locales. Consciente de que en el arte local, particularmente durante las primeras décadas del siglo XX, se debatía el problema de la identidad nacional, como cuestión no agotada, propone como solución la fidelidad del artista a la realidad específicamente argentina. Para los defensores del arte nacional el campo argentino se convirtió así en uno de los paradigmas estéticos del momento y del Campo adhirió entonces a la defensa del entorno argentino frente al avance de tendencias europeizantes. Como Director de la Comisión Nacional de Bellas Artes garantizó el espacio necesario para el desarrollo de una pintura tradicionalista fundando sus razones en el necesario afianzamiento del vínculo con España.

Su postura frente al paisaje la tradujo en óleos que ponen en evidencia el interés que la acción de la luz ejerce sobre la naturaleza. En este sentido, en un intento de clasificación, se podría decir que su pintura se enmarca dentro del naturalismo lumínico que acaparó la atención de una gran cantidad de artistas argentinos ya desde fines del siglo XIX. Fiel a los conceptos tradicionales de la práctica pictórica, organizó la composición de sus cuadros buscando la concreción del equilibrio y del orden clásicos dentro de un espacio que respeta la tradición de la perspectiva renacentista. El uso del esquema ortogonal para disponer los elementos compositivos exalta un clima de serena quietud que posiblemente se deba al influjo de su maestro Bonifanti.

Paisaje

Paisaje que, según el dato proporcionado por el galerista Ignacio Gutiérrez Zaldívar, recrea la entrada de su quinta de San Fernando, es una obra en la que Cupertino del Campo pone de manifiesto su adhesión a la estética del naturalismo lumínico. El paisaje, como género pictórico, ha sido abordado por muchos artistas con planteamientos diversos; en este caso es concebido básicamente como referente directo del entorno local y del Campo pinta manteniendo siempre una fidelidad absoluta a esta premisa: su inspiración proviene directamente del paisaje argentino. La composición de los elementos está determinada por un esquema ortogonal en el que los árboles establecen las direcciones verticales, mientras que las sombras, proyectadas por éstos, marcan las direcciones horizontales. De esta manera se produce en el espectador una buscada sensación de quietud y equilibrio. Por su parte, el espacio está trabajado de una manera muy clásica; respetando la tradición de la perspectiva lineal, el sendero que aparece a la derecha de la composición fuga hacia el fondo de la superficie pictórica, generando la ilusión de profundidad típica de la pintura renacentista. El color ayuda a acentuar este efecto dado que los tonos más oscuros están en el primer plano y, a medida que avanza hacia el fondo, la paleta se aclara. Por otra parte, la aplicación del color revela el temperamento metódico del artista; la pincelada, sistemática y corta, distribuye el pigmento por medio de pequeños puntos que, estrechamente unidos unos a otros, se despliegan en una gran variedad tonal.

La naturaleza que del Campo pinta está condicionada por un evidente sentido estructural y geométrico, sentido que, en este caso, provoca tanto un efecto de calma como de cierta artificiosidad.



Cupertino del Campo

Paisaje, sin fecha,
óleo s/tela, 35,5 x 48 cm.
Firma: áng. inf. der.: "C. del Campo".

Fernando Fader

Nació en Burdeos, Francia, el 11 de abril de 1882 pero fue inscripto en la ciudad de Buenos Aires siete años más tarde. Falleció en Córdoba el 18 de febrero de 1935. Su familia se instaló en Mendoza y en 1888 fue enviado a Europa para realizar sus estudios (posiblemente en Francia el primario y en Alemania el secundario). Luego de una breve estadía en Argentina volvió a Europa y estudió en la Academia de Bellas Artes de Munich con el pintor animalista Heinrich von Zügel. En el viejo continente viajó por distintas ciudades y al finalizar sus estudios artísticos, coronados por una Medalla de Plata por *La comida de los cerdos* y una Mención por *Mi perro*, regresó a Mendoza.

Con motivo de la muerte de su padre se hizo cargo de la empresa de explotación de energía hidráulica del río Mendoza, en Cacheuta. Paralelamente desarrolló una intensa actividad pictórica: exposiciones en Mendoza y Buenos Aires, decoración mural de la casa de Emiliano Guiñazú, en Luján de Cuyo, Mendoza.

La instalación del *marchand* alemán Federico Müller en Buenos Aires, en 1905, marcó un hito importante en la vida artística de Fader. Diez años después Müller sería el galerista exclusivo del pintor, manejando su obra aún incluso después de su muerte.

La década marcada entre 1904 y 1914 encontró a Fader dedicándose simultáneamente al arte y a la actividad empresarial en la usina hidroeléctrica de Cacheuta. Esto planteó una interesante dialéctica que puso en evidencia la compleja personalidad del artista. Un viaje que realizó a Europa en busca de inversores para su empresa le permitió además ampliar sus conocimientos artísticos. Entre los años 1913 y 1914 cambió abruptamente la vida de Fader: un aluvión destruyó la empresa de Cacheuta y, luego de diversas estrategias para salvar la situación, la inmensa fortuna de Fader desapareció con el embargo de todos sus bienes. Dada la tragedia se instaló con su esposa Adela Guiñazú y sus dos hijos en Buenos Aires, donde reinició su actividad artística abandonada cinco años antes. En el Salón Nacional de 1914 obtuvo el Premio Adquisición por *Los mantones de Manila* y consiguió una cátedra en la Academia Nacional de Bellas Artes. A partir de este momento y hasta su muerte Fader se dedicaría por entero a la pintura.

En 1916, por indicación médica, se instaló en Deán Funes, provincia de Córdoba. Desde el año siguiente Fader se convirtió en uno de los pintores argentinos con mayor volumen de venta en vida. Los éxitos se sucedieron unos tras otros e incluso se reconocería su trayectoria con dos exposiciones retrospectivas: la primera en Amigos del Arte en 1924 (43 obras) y la segunda en 1932, en la Salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes, con la asistencia del presidente de la República y el embajador de Alemania (119 obras). Su estado de salud empeoró gradualmente hasta que murió en 1935.

Planteamientos estéticos de su obra

Tanto la personalidad de Fernando Fader como su obra representan a uno de los fenómenos más ricos e interesantes de la cultura artística argentina de este siglo. Como empresario, pintor, pensador y hombre de letras planteó su visión de mundo con una actitud constantemente reflexiva.

Si bien se podría hablar de un Fader empresario y de un Fader artista es importante tener en claro que tanto en un ámbito como en el otro existían preocupaciones e intereses vinculantes. Tal vez el nexos más significativo sea la reflexión que le imponía la relación del hombre con la naturaleza y en esta relación no están ausentes sus años pasados en Europa. La formación artística y el contacto con las corrientes de la pintura moderna, por un lado, y la noción de progreso fuertemente pautaada por el desarrollo tecnológico, por el otro, conforman un marco de referencia a partir del cual Fader marcará en el medio argentino un verdadero hito cultural.

El paisaje es, sin duda, la preocupación más evidente en la vida de Fader. Como empresario, un paisaje que domina y organiza; como artista, un paisaje que expresa como proyección emocional y subjetiva. Un paisaje que plantea en términos panteístas y que aparece sublimado gracias al uso de una paleta y una técnica pictórica que, si bien remite a ciertos códigos de representación de la pintura impresionista, pincelada corta y nerviosa y uso de complementarios, refuerzan el sentido transfigurador de su pintura. A Fader no le interesan los reflejos de la luz en la superficie de las cosas, ni la vibración cromática por aproximación de tonos como fenómenos ópticos en sí mismos, le interesan en la medida en que estos recursos contribuyan a exaltar el sentimiento del artista.

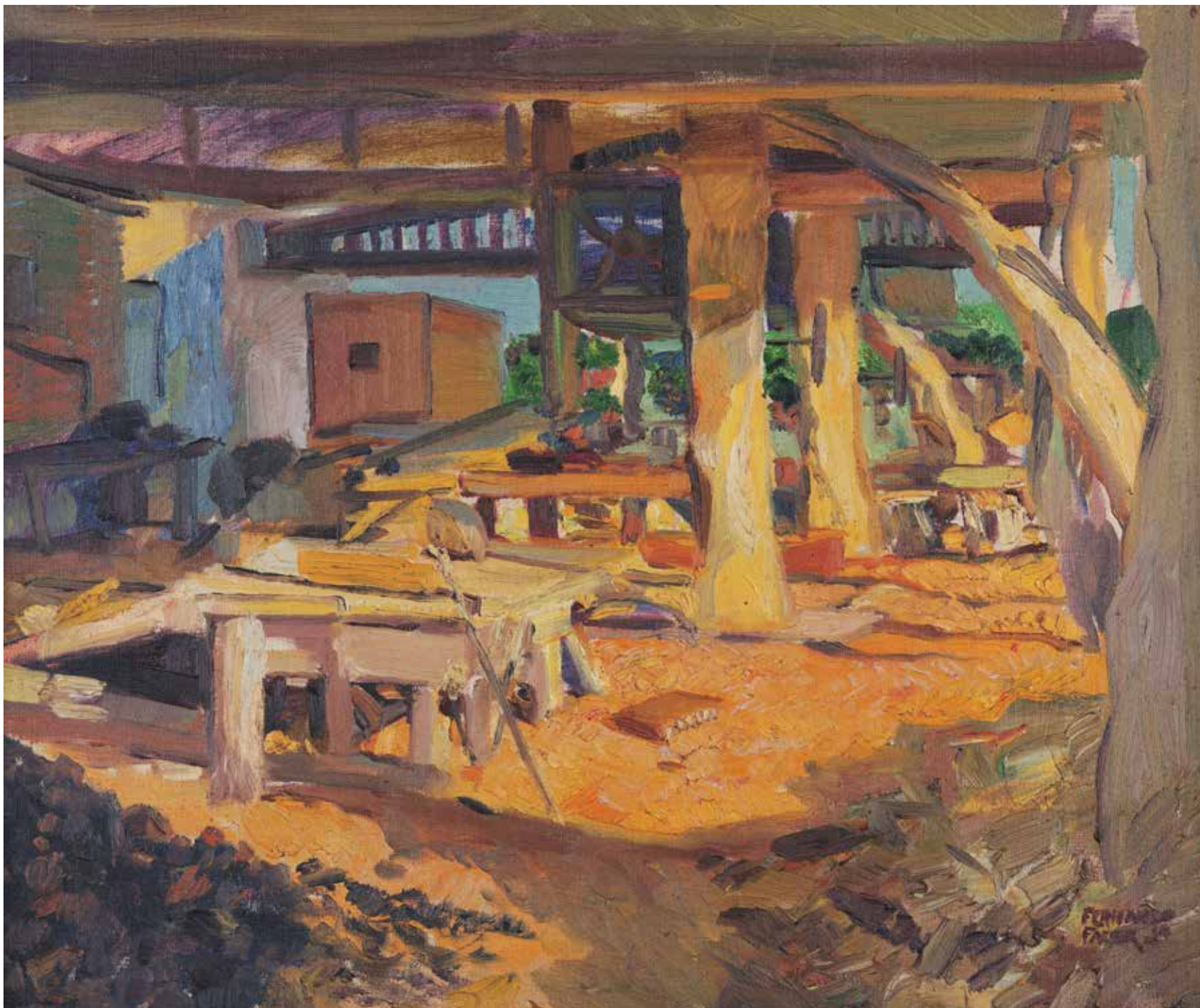
Dentro de su pensamiento estético la cuestión sobre el arte nacional ocupó un lugar de importancia. El artista pensó el nacionalismo artístico vehiculado por medio del paisaje argentino: *“Sed tan fuertes que vuestras obras representen sólo aquello que puede ser vuestra patria. Eso es arte”*¹. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de la crítica por hacer de Fader el paradigma del sentimiento artístico nacional, es importante establecer los alcances y los límites de su propuesta. En este sentido, dentro de su visión de mundo, la reflexión constante sobre el arte moderno y su preocupación por mantenerse vinculado a Europa se articulan con el supuesto nacionalismo de su pintura en una dialéctica compleja y difícil de reducir a explicaciones simplistas.

1 Fader, Fernando. 1998. *Über nationale Kunst und ihre Ziele*. Manuscrito en el Archivo Documental de la Casa Museo “Fernando Fader”, Ischilín, Argentina. Traducción del alemán: Haydée von Rentzell de Hüwel.

El aserradero

La tela no tiene fecha legible, aun cuando en el ángulo inferior derecho, debajo de la firma, parece leerse '14; sin embargo, tanto por el tema como por el estilo, posiblemente corresponda a los años cercanos a 1907/1908. Fader vivió en Mendoza entre fines de 1904 y 1914 y en ese período su producción se centraría en escenas de costumbres, interiores (dentro de los cuales podríamos ubicar “El aserradero”), retratos y paisajes. Dentro de su estudio de dichos interiores, en más de una ocasión pintó aserraderos, condicionado posiblemente por su vínculo con los mismos y la extracción de maderas de algarrobo en Ñacuñán para la Compañía Mendocina de Gas administrada por su hermano Adolfo.

En lo estilístico esta obra presenta algunas de las características del período mendocino. La paleta se resume al uso de colores oscuros: tierras, ocre, verdosos; las variaciones cromáticas están dadas básicamente por variaciones de matices dentro de un mismo tono, particularmente evidentes en el primer plano del suelo. Las formas se resuelven enfatizando su solidez, no por medio del dibujo minucioso, sino por su construcción a través de pinceladas gruesas y superpuestas. Esta manera de disponer la pincelada crea una superficie rugosa y espesa en la que la materia genera una textura táctil. El espacio, organizado en perspectiva, se articula en sucesión de planos hacia el fondo, pero el carácter abocetado de todos los elementos formales y el uso del mismo registro cromático en toda la superficie pictórica parece colocar todo en el mismo plano.



Fernando Fader

El aserradero, circa 1907/1908,
óleo s/tela, 65 x 75 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Fernando Fader".

Repr: revista Plus Ultra. Año II n° 12, abril de 1917.

Catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando Fader",
Buenos Aires, Comisión Protectora y Asesora, 1937, pág. 43.

Exp: Exposición póstuma en la Galería Müller en 1935.

Reflejos

Aunque no está fechada, posiblemente pertenezca al período mendocino. Pone en evidencia la preocupación de Fader por el fenómeno de los efectos lumínicos y los reflejos de las formas en el agua. Por otra parte, la figura animal -cuyo interés fue estimulado por su maestro alemán Heinrich von Zügel- es una excusa que el pintor utiliza como argumento de luz y color y que resuelve plásticamente apelando a una construcción en donde la forma todavía mantiene sentido de solidez. Con el paso del tiempo, Fader se inclinaría por unas formas más etéreas y espiritualizadas.

El espacio pictórico está simétricamente dividido por una línea horizontal que separa la tierra del agua logrando, de este modo, una correspondencia equilibrada entre ambas zonas. Mientras que el caballo representado en la parte superior está definido mediante un contorno preciso y claro, su reflejo en el agua está trabajado en forma abocetada. También el tratamiento cromático es diferente en ambos casos: ocre y tierras dominan la zona superior y los verdes y azules colorean la inferior. El valor alto es dominante en toda la tela ya que la claridad se impone para una escena al aire libre.

Fernando Fader

Reflejos, circa 1908,
óleo s/tela, 65 x 75 cm.

Firma: sin firma.

Repr: Catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando
Fader", Buenos Aires, Comisión Protectora y Asesora,
1937, pág. 44.

Exp: Exposición póstuma en la Galería Müller en 1935.



Raquel Forner

Nació en Buenos Aires el 22 de abril de 1902 y murió en Buenos Aires, el 10 de junio de 1988, a los 86 años de edad. De ascendencia española, en su primer viaje a España empezó a interesarse por el arte y de regreso en Buenos Aires, ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes y egresó en 1921 como Profesora de Dibujo.

En el año 1924 con su primer envío al Salón Nacional, un óleo titulado *Mis vecinas!*, gana el Tercer Premio y, en consecuencia, entró activamente dentro del ambiente artístico local, según lo testimonia también su participación en los posteriores Salones Nacionales y de Acuarelistas. Cuatro años más tarde realizó su primera exposición individual en la Galería Müller.

El año 1929 marcó el comienzo de una etapa significativa en su trayectoria ya que hizo un segundo viaje a Europa, esta vez con una conciencia más cabal de sus intereses artísticos. La tradición de la pintura española, los pintores italianos del *Trecento* y del *Quattrocento* y el fuerte impacto del arte contemporáneo le dejaron importantes huellas. En Francia se relacionó con el grupo de artistas argentinos agrupados bajo el nombre de Escuela de París; compañeros de generación como Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Pedro Domínguez Neira, Juan Del Prete, entre otros, compartieron con Forner su inclinación hacia las vanguardias. De regreso en Buenos Aires, en el año 1932, organizó con los artistas Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira y Alfredo Bigatti, los Cursos Libres de Arte Plástico. Dos años más tarde se casó con Bigatti y viajaron juntos por el interior del país recorriendo también Bolivia, Chile y Paraguay.

Fueron numerosos los premios que recibió. Entre los más destacados figuran el Primer Premio de Pintura en el XXXII Salón Nacional, por su óleo *El Drama*, el Premio Palanza otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes en 1947 y el Gran Premio de Honor del XLV Salón Nacional de 1956. Numerosas exposiciones tanto en la Argentina como en el exterior fueron incrementando el prestigio artístico de Forner. En 1983, el Museo Nacional de Bellas Artes realizó una exposición-homenaje con la obra de Forner, que permitió apreciar las diversas etapas de su trayectoria artística.

Planteamientos estéticos de su obra

Los años '20 verían el comienzo de la trayectoria artística de Raquel Forner. Ya desde su primera aparición pública en 1924, mostró una evidente inclinación hacia una imagen plástica diferente a la de la estética tradicional. La crítica de la época la vinculó sin titubeos junto a las corrientes renovadoras del arte argentino. Dentro de un lenguaje figurativo, Forner presentó su pintura con una concepción geométrica de las formas, rechazando, en sus temas, cualquier intención descriptiva y anecdótica. Sus planteos compositivos y espaciales de estos primeros años, anteriores a su viaje a Europa de 1929, recurrieron a la fragmentación, los rebati-

mientos, escorzos y facetamientos propios de las audacias modernas. Luego de su regreso a Buenos Aires y hasta finales de los años '50, Raquel Forner hizo girar su obra en torno de los problemas de la guerra y la destrucción. Así, la Guerra Civil Española primero y la Segunda Guerra Mundial después, abrieron en la artista la posibilidad de trabajar mediante series temáticas que agrupaban su producción. Una visión trágica y comprometida con el drama de la existencia humana tiñó su pintura de fuertes acentos expresionistas. Desde el punto de vista formal, los elementos que integran la superficie pictórica se organizan mediante una composición ordenada y clara, en la que nada está librado al azar. Su lectura es directa y, a pesar de las innumerables alusiones vinculadas a la vida, la muerte, la salvación o la naturaleza, nunca pierde la inmediata comunicación con el espectador.

A partir de los años '60 la mirada de la artista se orientó hacia el tema del espacio, transgrediendo los límites de lo previsible. Teniendo como punto de referencia la Tierra y la Luna, Forner trabaja un espacio poblándolo de navegantes cósmicos antropomórficos. Sus *astroseres* se mueven en un espacio que se constituye en escenario para mutaciones, transformaciones y advenimientos proféticos. Los recursos plásticos se transforman al contacto con nuevas poéticas. Así, el color tiene un rol más protagónico, se hace más saturado y contrastante; las formas pierden sus contornos nítidos y se hacen más abiertas; aparece una mayor valoración de la mancha dentro de un espacio abigarrado que no abandona nunca el lenguaje simbólico. A la postura racionalista de los científicos, Forner planteó una alternativa que categoriza los cambios y las transformaciones del mundo recurriendo al pensamiento mítico y al lenguaje simbólico. Su visión inquietante deja lugar a la complejidad y se nutre de los miedos y esperanzas que acompañan al hombre en su existencia.

Cabeza de mujer

Este trabajo, fechado en 1929, es inmediatamente anterior a su viaje de estudio a Europa. Su primer envío al Salón Nacional, en 1924, inició una primera etapa en su trayectoria, que culmina en 1929 con el mencionado viaje. Toda la producción de la artista realizada en Buenos Aires hasta esa fecha, prácticamente no ha sido referida por la historiografía del arte argentino debido a las pocas obras que quedan de ese período. La escasez de obra de esa época y la importancia que tiene el período al que pertenece hacen de “Cabeza de mujer” una pieza significativa dentro del campo artístico argentino. En efecto, los primeros años de la producción forneriana muestran claramente la adhesión de la artista a las corrientes más renovadoras de la plástica contemporánea. Dentro de esta línea, la obra del Ministerio de Educación da pruebas de esta adhesión.

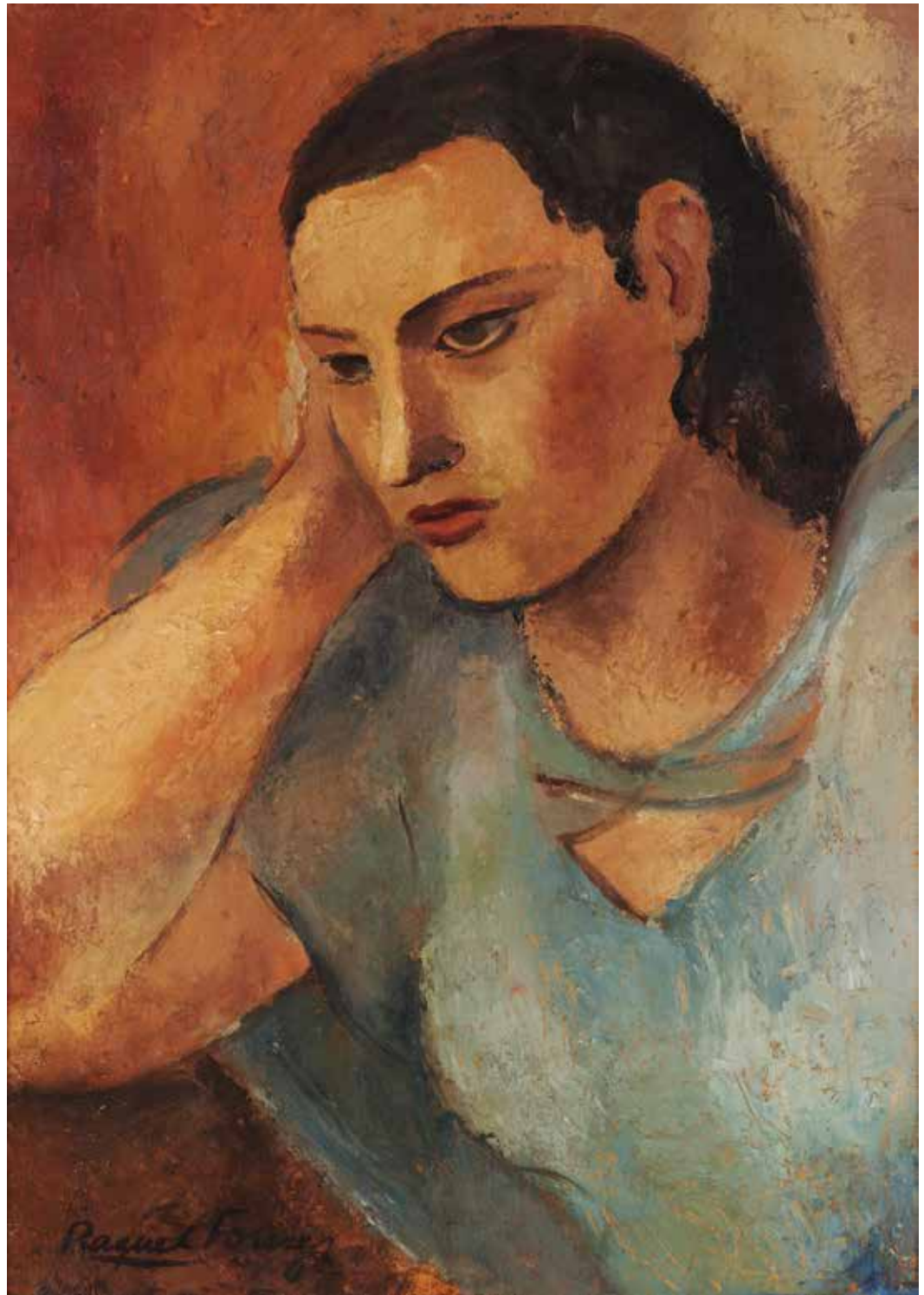
En primer lugar el tema, una figura femenina, aparece como una constante a lo largo de toda la obra de Forner. Desde el punto de vista de los recursos plásticos la adhesión a la síntesis formal, descartando elementos descriptivos o anecdóticos y presentándola en su despojamiento, manifiesta la voluntad de su autora por alejarse de los códigos de representación naturalista para enfatizar la autonomía de la pintura respecto de la realidad. El planteo de la figura femenina es eminentemente geométrico y constructivo, la línea define los contornos y aísla a la misma. Presentada en un avanzado primer plano, dicha figura ocupa casi toda la superficie pictórica y aparece caprichosamente recortada como consecuencia de un agrandamiento desmesurado y su choque con los límites impuestos por el marco. Todos estos recursos plásticos caracterizan el primer estilo de Forner y la vinculan, tal como refiere Pacheco, con Alfredo Guttero, otro representante de la modernidad en la pintura argentina.

Raquel Forner

Cabeza de mujer, 1929,
óleo s/cartón, 69 x 48,5 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Raquel Forner, 29".

Repr.: Catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando Fader",
Buenos Aires, Comisión Protectora Asesora, 1937, pág. 74.



Arturo Gerardo Guastavino

Nació el 14 de octubre de 1897 en Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos y murió en la provincia de Buenos Aires el 10 de mayo de 1978.

En condición de alumno libre, obtuvo el título de Profesor Nacional de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Hábil dibujante, se inició como caricaturista para dedicarse más tarde a la pintura y a la escultura.

A principios de la década del '30 comenzó a enviar, con cierta regularidad, obras al Salón Nacional. En 1931 ganó el premio Estímulo y en 1939 el jurado le otorgó el tercer premio por su *Autorretrato*. Participó igualmente en salones provinciales y municipales.

Planteamientos estéticos de su obra

Guastavino se dedicó al retrato, al paisaje y a la naturaleza muerta. Por su particular tratamiento plástico, podríamos afirmar que su pintura se inscribe dentro de una figuración de carácter sensible. El objeto que el pintor elige, ya sea una figura humana, un jarrón con flores o un paisaje urbano, es transportado a la tela mediante un dibujo de contornos abiertos que borra los límites entre las formas; éstas se convierten en masas de color, más sugeridas que definidas.

La luz y el color son los elementos básicos en la estética de Guastavino. Con la primera, envuelve las formas mientras que el color le permite trabajar en el pasaje de matices y establecer relaciones de valores que dan al espacio pictórico una atmósfera brumosa y una sutil calidad cromática. El carácter abocetado, indefinido y fantasmagórico de sus cuadros, lo definen como un pintor de esencia intimista.

Penumbra

Si bien no está fechada, se podría ubicar esta obra en los años '40. Guastavino pintó una tela titulada "Rincón", muy similar por su temática, su tono intimista y la utilización de determinados recursos técnicos, que fue enviada al Salón Nacional de 1940 y presentada, también en ese mismo año, en el VII Salón Anual de Pergamino, en el que obtuvo el Tercer Premio. El parecido entre esa tela y la que figura en el Ministerio de Educación permite la hipótesis de datación anteriormente referida.

Dentro de su estética intimista, el pintor propone un tema de interior, un jarrón con flores, dentro de una propuesta plástica que sigue los planteos generales de su estilo. Así, los escasos elementos compositivos -el referido jarrón, un libro abierto y una máscara- están tratados de manera abocetada; la línea de contorno es abierta, el color está aplicado por medio de manchas, los pasajes cromáticos se producen por medio de variaciones de matices. La máscara -no erguida, sino apoyada horizontalmente- el paisaje borroso que parece referido a ruinas, las flores -que de alguna manera simbolizan fugacidad- y, muy en especial los pétalos caídos sobre la mesa, amén de la gama verdoso-amarillenta de la composición, sugieren idea de fugacidad y deterioro. La entonación general cálida y el sector de penumbra que cubre todo el fondo contribuyen a reforzar la sensación de intimidad que el pintor quiso dar a esta composición.



Arturo Gerardo Guastavino

Penumbra, sin fecha,
óleo s/tela, 77 x 67 cm.

Firma: áng. sup. izq.: "Guastavino".

Alfredo Guido

Nació en Rosario en 1892 y murió en Buenos Aires en 1967. Estudió con el decorador y escenógrafo Mateo Casella, en Rosario. Llegó a Buenos Aires en 1912 y entró en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde estudió con Pío Collivadino y Carlos Ripamonte, obteniendo el título de Profesor de Dibujo.

En 1915, mediante un concurso, obtuvo la beca Premio Europa, que le permitió viajar al viejo continente. Desde 1913 realizó envíos al Salón Nacional y en 1924 obtuvo el Primer Premio en dicho certamen.

Luego de estudiar en Buenos Aires, regresó a su Rosario natal. En esa ciudad formó parte activa en el desarrollo del ambiente artístico local. En el año 1919, como integrante de la Sociedad Artística El círculo organizó el Primer Salón de Otoño, y presidió la Comisión Municipal de Bellas Artes. Estudió los orígenes del arte incaico y su iconografía, aspectos que se vuelcan luego en sus propias obras. Durante la celebración del X Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores se realizó un homenaje a Alfredo Guido, de quien se exhiben aguafuertes realizadas sobre los tipos y costumbres del altiplano. Estudió los tipos y costumbres del entorno americano al tiempo que las particularidades de las diversas especies animales y vegetales.

Su labor docente lo llevó a ocupar el cargo de Director de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto De la Cárcova, en el año 1932. Fue ilustrador de obras tales como: *Juvenilia*, *Facundo*, *Santos Vega*, entre otras.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Alfredo Guido fue la paciente labor en la búsqueda de un arte armonioso, equilibrado y de buena técnica. La sección áurea fue uno de los ejes de todas sus composiciones, de manera tal que la lectura de sus obras resultara clara y directa en ese sentido, muy deudora de los postulados renacentistas.

Su vocación americanista lo indujo a indagar en las relaciones del hombre de nuestra tierra con su entorno. En este sentido participó de las tendencias de reivindicación del ser nacional que en las primeras décadas del siglo XX marcó una fuerte corriente en la estética argentina. El repertorio iconográfico que aparece en su producción tales como tipos y costumbres, flora y fauna del noroeste argentino y el litoral, las ilustraciones hechas a obras de la literatura gauchesca y al hombre de nuestro suelo, testimonian su inclusión dentro del debate sobre el nacionalismo estético argentino.

Procesión en La Cumbre (Sierras de Córdoba)

En este grabado Alfredo Guido reflejó tanto sus cualidades de grabador, como su compromiso con la definición de una iconografía que identifique a nuestros pueblos. En efecto, desde el punto de vista técnico, esta pieza revela a un artista que maneja con habilidad el dibujo y su transposición a la incisión de la chapa de metal. Es evidente que supo compensar los distintos tiempos del aguafuerte, para que la resolución final de la impresión sobre el papel deje a la vista, tanto los claroscuros que generan el clima particular de la escena, como los trazos que definen las formas de cada figura.

En lo que atañe a los aspectos iconográficos, se encuentra una escena religiosa -una procesión popular-, en donde Guido supo expresar el clima de interioridad y piadoso recogimiento de sus integrantes. Al mismo tiempo, no descuida las referencias al entorno. No hay que olvidar que el artista siempre otorgó un lugar central al paisaje regional dentro de su producción. De esta manera, en el plano que sirve de fondo a la procesión, haciendo gala de una economía de medios evidente, las serranías cordobesas se perfilan inconfundibles.



Alfredo Guido

Procesión en La Cumbre (Sierras de Córdoba), 1925,
aguafuerte, 51.5 x 49 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Alfredo Guido, 1925".

Alfredo Guttero

Nació en Buenos Aires el 16 de mayo de 1882 y murió en la misma ciudad el 18 de diciembre de 1932. A pesar de ingresar en la Facultad de Derecho, sus inclinaciones artísticas comenzaron tempranamente. El gusto por la música y la pintura lo impulsaron a abandonar sus estudios universitarios, a los dos años de iniciados.

A los veintidós años de edad ganó una beca para estudiar pintura en Europa. Permaneció allí durante veintitrés años, alternando su estadía entre Francia, España, Alemania e Italia. Durante esta estadía, desplegó una intensa actividad artística. Estudió, expuso con frecuencia y realizó envíos a diversos certámenes. La lejanía de su país de origen no le impidió mandar obras al Salón Nacional de Buenos Aires, lo que hizo en 1910 y 1917. En Madrid organizó una exposición de artistas argentinos junto con José Antonio Merediz, Fray Guillermo Butler, Pablo Curatella Manes y Juan M. Gavazzo Buchardo, anticipando así el espíritu organizador e inquieto que lo caracterizaría a su regreso a la Argentina.

Ya en Buenos Aires, en 1927, asumió la decisión de comprometerse activamente en la renovación del campo artístico local. De esta manera organizó el Nuevo Salón: Los pintores modernos argentinos desde donde promovió una alternativa para los artistas jóvenes frente a la posición del arte oficial. Ese mismo año ganó el Primer Premio en el Salón Nacional y realizó una exposición individual en la Asociación Amigos del Arte, la segunda desde su regreso al país. Paralelamente se desempeñó como asesor en la citada Asociación Amigos del Arte y realizó escenografías para el Teatro Colón, las que nunca llegarían a presentarse.

En el año 1932, junto con Raquel Forner, Alfredo Bigatti y Pedro Domínguez Neira, organizó los denominados Cursos Libres de Arte Plástico, una experiencia inédita hasta la fecha, intentando crear un nuevo espacio para la enseñanza artística, paralelo al de las Escuelas de Bellas Artes.

Planteamientos estéticos de su obra

Alfredo Guttero perteneció a una generación que impulsó el desarrollo del arte moderno en la Argentina. Formado en la Europa de principios del siglo XX, asimiló las influencias de su maestro Maurice Denis, en París, y de la pintura simbolista, tal como se desprende del análisis de su pintura. En ella la figura humana, motivo esencial en su producción, está formalmente concebida de una manera monumental, decorativa y sobre un planteo de simplificación geométrica. El gusto por la síntesis lo aproximó al arte moderno, pero el interés por la pintura al fresco y el análisis de la anatomía humana lo vincularon con el arte del renacimiento italiano.

A su regreso a Buenos Aires, en el año 1927, Guttero se unió a los artistas de vanguardia y asumió una postura activa en la intención de apoyar y promover alternativas diferentes al orden académico. Por otra parte su pintura asimiló los cambios que se fueron operando en la metamorfosis urbana de una Buenos Aires que ya

había dejado de ser la gran aldea para convertirse en una ciudad moderna y cosmopolita. El paisaje urbano irrumpe en su producción mostrando vistas del puerto o de una urbe invadida por nacientes rascacielos; prueba de ello son *Puerto*, de 1928, o *Paisaje de Puerto nuevo*, de 1929.

Incursionó también dentro del campo de la pintura religiosa. Apelando igualmente a un concepto decorativo, Guttero mostró su *Anunciación o su Cristo muerto*, ambas del Museo Nacional de Bellas Artes, a través del alargamiento de las formas y utilizando una línea de contorno continua que organiza la composición en un ritmo envolvente.

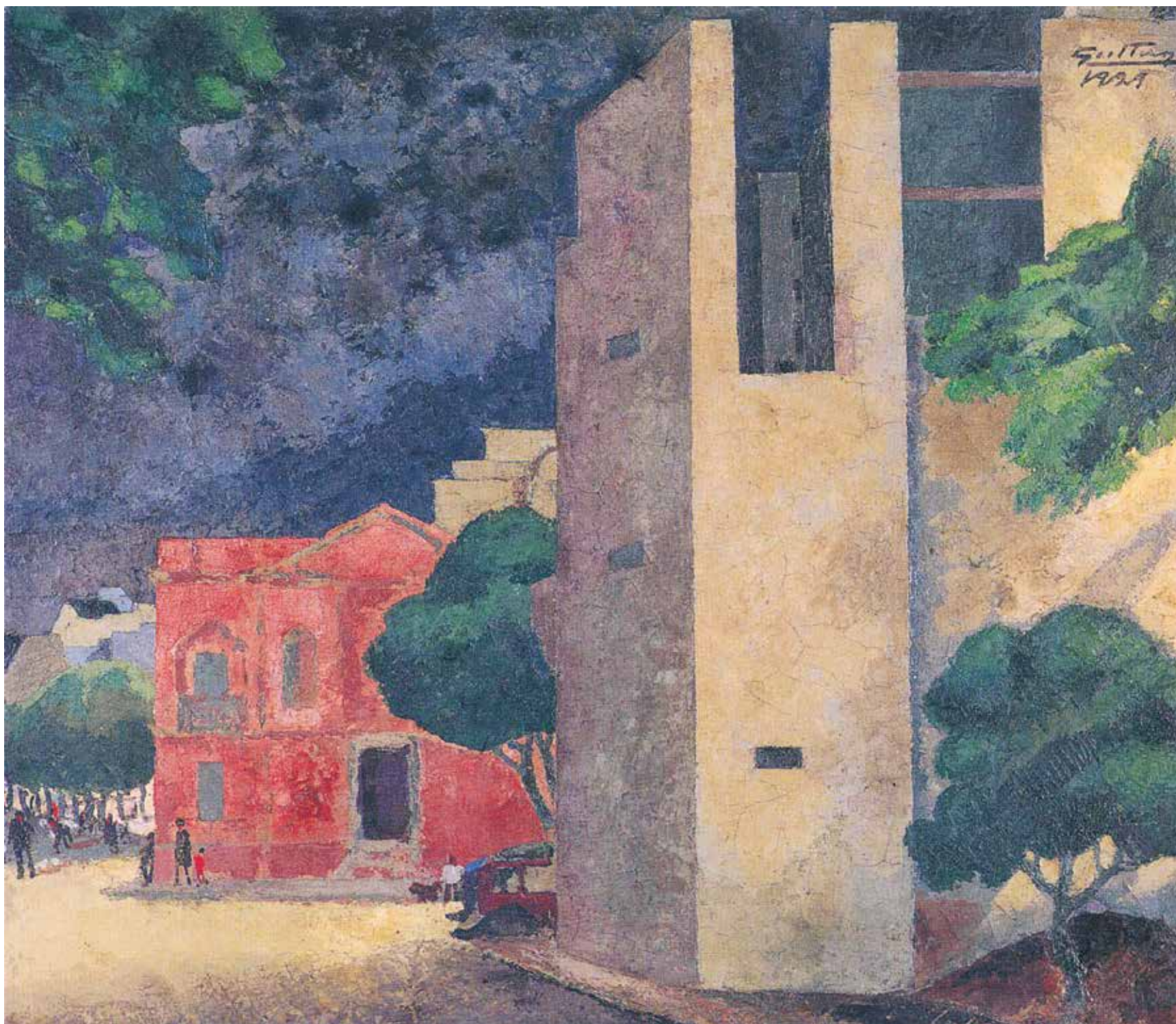
En el uso del color siempre priorizó paletas claras pero sin contrastes violentos y, finalizando los años '20, creó una técnica pictórica que nunca dio a conocer. Usando yeso, pigmentos, cola de conejo, carbonato de calcio y la espátula como instrumento de aplicación, Guttero logró emular la técnica del fresco en sus cuadros de caballete.

Paisaje

Este paisaje, pintado en 1929, pertenece al período en el que Guttero ya estaba de regreso en Buenos Aires, luego de sus veintidós años pasados en Europa.

En él se advierte el interés del artista por reflejar los cambios urbanos de una ciudad en proceso de modernización. Son los años en los que el hormigón armado posibilita la construcción de edificios de alturas nunca antes sospechadas. Lo nuevo se diferencia de lo viejo. El paisaje urbano muestra ahora un ordenamiento diferente: bloques rectangulares permiten dibujar perfiles en líneas rectas que interrumpen la mirada hacia un horizonte cada vez más lejano. Guttero asume el desafío de dar a Buenos Aires una imagen plástica acorde con sus transformaciones recientes. “Paisaje” muestra la confrontación entre tradición y espíritu de cambio.

Siguiendo un orden compositivo geométrico, el artista divide en dos la composición: a la izquierda pinta una iglesia de planteamiento clásico y a la derecha, en un plano anterior, ubica un rascacielos. Esta propuesta binaria se hace evidente también en los colores: la iglesia del fondo es rosa, el edificio del primer plano, gris. Entre ambos pinta algunos árboles que dan unidad al conjunto urbano. Antiguo y nuevo orden comparten, así, un espacio común. La silueta de un automóvil, de aquellos que empiezan a pasearse por Buenos Aires, sirve de nexo entre ambos edificios. Las formas se definen en perfiles nítidamente trazados, en un espacio cuya moderna síntesis no deja de lado la tradicional perspectiva lineal.



Alfredo Guttero

Paisaje, 1929,
yeso cocido y pigmentos s/madera, 60 x 70 cm.

Firma: áng. sup. der.: "Guttero 1929".

Exp.: "Exposición - homenaje Alfredo Guttero",
Salón Dirección Nacional de Bellas Artes, 1933.

Repr.: Payró, Julio, Alfredo Guttero, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

Guttero. Un artista moderno en acción, Buenos Aires, Malba - Fundación Costantini, 2006.

Hugo Irureta

Nació en Buenos Aires en 1928 y falleció en la misma ciudad el 22 de abril de 2015. A partir de 1949 comenzó a exponer en salones oficiales y privados en Argentina y el extranjero. Junto a Miguel Carlos Victorica fueron los dos únicos artistas boquenses que recibieron el Gran Premio Nacional de Pintura y el Primer Premio Adquisición Manuel Belgrano del Museo Sívori y fueron nombrados miembros de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Irureta participó activamente del campo artístico, como miembro fundador del Grupo Buenos Aires, del Grupo de los Nueve y del Grupo de la Ribera. En el 2008, recibió la Orden del Tornillo instituida por Benito Quinquela Martín y fue designado Ciudadano Ilustre de La Boca, por disposición del Museo Histórico de dicho barrio. Fue un creador de museos: en 1980 fundó el Museo de Artes Plásticas de Animaná, Salta, donando obras de su colección realizadas por distintos artistas argentinos. Lo mismo hizo en el Museo de la Casa de la Cultura de La Paz, Entre Ríos. En 1961 el artista se radicó en Tilcara, provincia de Jujuy, ciudad donde creó el Museo de Bellas Artes “Fundación Hugo Irureta”, en el cual se exponen de manera permanente muchas obras de su autoría y de artistas nacionales.

Planteamientos estéticos de su obra

Hugo Irureta pasó por varias etapas en su recorrido artístico, siendo el paso de la figuración al simbolismo lo que marcó su carrera. Sus primeros años formó parte del grupo de artistas de la Boca. Fue en este barrio porteño donde se inició y se instaló gran parte de su vida, en los alrededores del Riachuelo. En esta etapa comenzó a retratar escenas portuarias, el puente, sus personajes bohemios, las calles empedradas y sus bares. La paleta en esta etapa y a lo largo de toda su carrera, es brillante, aparecen la gama de los rojos y los amarillos pasando por el naranja como también la gama de los grises en días de lluvia o más apagados. Sus obras plasman las costumbres locales, reflejan la paleta original de los conventillos, de las viejas casonas y del puerto. Irureta no se detenía en pequeños detalles, no hay una preocupación en su obra por la línea pura, es visualmente rica en matices.

En el norte argentino, desarrolló una etapa pictórica en la que se reflejó el autotónismo, utilizando la gama de colores tierra y ocre. Representaba los paisajes, la Pachamama, los colores del altiplano, el folklore y las tradiciones de La Quebrada de Humahuaca. Hay una primera etapa representativa en donde se retratan los personajes, las costumbres, el carnaval, el diablo quebradeño y las fiestas locales. Más adelante la pintura se volvió simbólica, geométrica. Ya en los años 90, se concentró en la visual andina, homenajeando los trabajos de alfareros y textiles, tomando sus composiciones y morfologías, la iconografía de estos pueblos, colores, grafías y símbolos. Irureta fue un artista arraigado a lo local, tanto en los años que transitó en La Boca como en la Quebrada de Humahuaca, sus obras son una visión natural de estos espacios sin tiempo y ligados a lo esencial y a lo rupestre.

Paisaje del puerto

La obra de Hugo Irureta nos presenta un paisaje urbano típico del barrio porteño de La Boca. Esta geografía barrial fue el eje de estudio de los artistas nucleados en este sitio de la capital argentina, el barrio como paisaje, la vida y el trabajo en el puerto, el conventillo y las escenas cotidianas del entorno fueron su referente en las obras.

Bajo la selección de una paleta uniforme el artista expone en un primer plano la fachada de edificios y en un segundo plano el puente transbordador que une el barrio con Isla Maciel. Es una imagen despojada de personajes, el tiempo parece detenido, hay una concentración quieta del paisaje y un afianzamiento en la melancolía.

Tanto en esta etapa de su carrera artística, como en la que se dedicó a la identidad andina, indagó fuertemente en la memoria, simbología e idiosincrasia de los pueblos. Fue un artista en una incansable búsqueda de la esencia e identidad a través de su austera y sólida obra.

Rocío Mayor
Curadora



Hugo Irureta

Paisaje del puerto, 1978,
 óleo s/cartón, 30 x 40 cm.

Firma: abajo al centro: "Hugo Irureta".

Gastón Jarry

Nació en Buenos Aires, el 16 de octubre de 1889 y murió en la misma ciudad, el 27 de septiembre de 1974. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1916. Un viaje a Europa le permitió incrementar su experiencia artística al estar en contacto con el arte de Francia, Italia y España.

Participó con cierta regularidad en los Salones Nacionales. Allí obtuvo premios importantes: Primer Premio en 1938 con *Interior* y el Gran Premio Adquisición Presidente de la Nación Argentina, en el año 1951. Otros premios, a nivel municipal y provincial, incrementaron el reconocimiento público de su pintura, el cual se confirmó también con el encargo oficial de un panel decorativo para el edificio del Ministerio Nacional de Obras Públicas y otro para la Caja Nacional de Ahorro Postal.

Planteamientos estéticos de su obra

Gastón Jarry era un pintor figurativo. La figura humana y, más especialmente, la figura femenina, ocupó la gran mayoría de sus obras. La mujer, en sus distintas versiones, vestida o desnuda, como madre o como centro de atención de la mirada masculina, siempre mantuvo un rol protagónico.

Lejos de los planteos de renovación formal propios de las corrientes vanguardistas, Jarry se mantuvo dentro de un esquema naturalista, aún cuando adoptó una libertad de factura que otorga a sus obras el abocetamiento típico de algunas tendencias modernas.

Su pintura planteó una visión romántica de sus modelos, en la que, por lo general, se aprecia una idealización de las figuras. El manejo del color, aplicado por medio de manchas de tonalidades cálidas y gamas claras, acentúa el matiz lírico y la sensación de ingravidez que suelen tener sus cuadros. Sin embargo hay momentos en los que escapó a estas premisas. En *Arquitectura*, el panel de Obras Públicas, se enfrenta al problema de la forma resolviéndolo en una estructuración decididamente geométrica y vinculando, de esta manera, la forma con el tema representado.

Maternidad

Jarry presenta, en esta obra, una figura femenina, posiblemente su propia mujer, modelo de varias telas, sentada en actitud de amamantamiento, con su hijo en brazos y un pequeño perro a su izquierda. Con un concepto monumental de la figura humana, el pintor hace ocupar a su mujer la casi totalidad de la superficie pictórica, sin dejar dudas de que ésta constituye, en éste como en tantos otros casos, el elemento protagónico de su obra. A pesar de que la figura está en actitud de reposo y, en consecuencia, habría una aparente sensación de estatismo, el manejo de la línea determina un recorrido dinámico que, en un juego de curvas y contracurvas, establece el ritmo de la composición. Por otra parte, el artista prestó una especial atención al tema de las direcciones. En efecto, las tres figuras -la madre, el niño y el perro- dirigen sus miradas hacia puntos diferentes. De esta manera, aún cuando en una primera lectura la figura de la madre es la que concentra la atención del espectador, éste debe hacer un recorrido visual más complejo para llegar a aprehender la obra en su totalidad.

En esta composición, la paleta elegida por Jarry prioriza el uso de las gamas cálidas y su aplicación, por medio de manchas, enfatiza la sensación de intimidad que pretende mostrar el artista. La indefinición de los contornos y la deliberada ausencia de detalles son recursos que Jarry utiliza con el fin de resaltar el tono nostálgico que caracteriza toda su producción.



Gastón Jarry

Maternidad, sin fecha,
óleo s/tela, 118 x 82 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Gastón Jarry".

Fortunato Lacámara

Nació en el barrio de La Boca el 15 de octubre de 1887, donde vivió y murió el 26 de febrero de 1951. Al igual que Quinquela Martín, Lacámara también estudió en la Academia Pezzini y Stiatezi de la Sociedad Unión de La Boca y tuvo como maestro al italiano Alfredo Lazzari.

En el año 1919 inició sus envíos al Salón Nacional y a diversos salones provinciales y municipales. Su producción comenzó en 1922, cuando el artista realizó una exposición individual en el salón Chandler de la calle Florida. Allí presentó una serie de paisajes y tuvo una buena respuesta por parte de la crítica.

Cuatro años más tarde fundó, junto con otros compañeros, el Ateneo Popular de la Boca. Desde su taller de la calle Pedro de Mendoza -compartido con el pintor Victorica-, Lacámara tomó contacto con el mundo que inspiró lo más significativo de su producción.

Planteamientos estéticos de su obra

En los comienzos de su trayectoria artística Lacámara mostró las influencias de su maestro Alfredo Lazzari. Los paisajes de la Isla Maciel que presentó en su primera exposición individual, del año 1922, plantearon su interés por atrapar un instante fugaz al aire libre. La pincelada gruesa y espontánea y un uso del color basado en los tonos claros y brillantes pusieron de manifiesto sus primeras experiencias basadas en un naturalismo lumínico bastante común en la pintura argentina de esos años.

Con el paso del tiempo Lacámara orientó su arte hacia una visión más depurada y analítica de las formas. Gradualmente empezó a alejarse de las referencias naturalistas para aproximarse a un enfoque cada vez más parcializado de su objeto pictórico. El artista puso límites a su mirada y recortó el espacio de su representación. Así, sus naturalezas muertas y sus visiones del interior de su estudio o del exterior que se abría frente a sus ventanas, aparecen como realidades fragmentadas y depuradas por el artista.

Lacámara pinta sus objetos en una prolija síntesis formal. Sus colores, generalmente de tonos apagados, gamas grises, verdosas y azules, denotan un clima intimista, de introspección, carente de acentos enfáticos. La luz que rodea los objetos marcando sus contornos, los hace nítidos y sólidos, los realza pero sin estridencias, por lo que ésta adquiere una particular autonomía, casi como un elemento compositivo más.

Finalmente, la proyección de planos rebatidos y escorzos audaces se articulan en un lenguaje formal que, mediante una obstinada síntesis estructural, hace emerger la íntima vinculación del artista con el mundo que él mismo poetiza.

Estudio

Esta obra no aparece con ninguna indicación ni de título ni de fecha. El título que se ha escogido está determinado por otras obras en las que aborda un tema similar.

Han sido las ventanas y los balcones los elementos mediante los cuales Lacámara se conecta pictóricamente con el mundo exterior. Desde su taller el artista mira hacia afuera y controla su espacio pictórico de tal manera que la perspectiva lineal le sirve de marco en donde se geometriza y mensura el campo visual. Lacámara sintetiza las formas y, al mismo tiempo, las fragmenta. La línea divide y secciona cada una de las partes compositivas. A su vez, el clima del cuadro provoca una cierta sensación de soledad, al igual que sucede en la mayor parte de su producción.

Sin embargo, a pesar de la ausencia explícita de cualquier presencia humana, el hombre está implícito, pues siempre es alguien quien mira desde la ventana de ese melancólico interior. Así planteada, la obra de Lacámara se presenta, dentro del arte argentino, desde una perspectiva humanista, en la que se privilegia el énfasis de lo emotivo por encima de cualquier enfoque de carácter formalista.

En el reverso de la tela aparece pintado un paisaje rural en el que muestra el trabajo de dos hombres en el campo. Dada la factura suelta en el tratamiento cromático y la gran importancia otorgada a la luminosidad de la escena, esta obra podría pertenecer a un periodo temprano condicionado por la influencia de su maestro Alfredo Lazzari.

Fortunato Lacámara

Estudio, circa 1929/1930,
óleo s/tela, 60 x 50 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "F. Lacámara".



Reverso



Enrique de Larrañaga

Nació en la provincia de Buenos Aires el 19 de marzo de 1900 y murió en la ciudad de Buenos Aires el 29 de julio de 1956. Estudió en la Academia Nacional de Buenos Aires, junto con Fader y Quirós.

En 1924 viajó a Europa y se radicó en Madrid. Recorrió toda España pintando cuadros de costumbres. Asimismo, participó de manera activa dentro del ambiente artístico español; exposiciones individuales y presentación en certámenes oficiales marcaron esta estadía de siete años en la capital española.

A su regreso al país, en 1931, su interés se concentró cada vez más en la figura humana. Envío obra a los Salones nacionales, provinciales y municipales. En 1936 ganó el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional por su óleo *Entretelones*. Fue profesor y director de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

Planteamientos estéticos de su obra

En los comienzos de su carrera artística, Larrañaga empezó pintando paisajes, especialmente de la provincia de Córdoba. En ellos siguió atado a una concepción naturalista derivada de las enseñanzas de sus maestros Fader y Quirós.

El viaje a España significó el contacto con una realidad fragmentada en regionalismos diferenciados. Esto se advierte en las obras de esos años, en las que su afán por captar las diversas características del paisaje lo llevó a una pintura costumbrista cargada de acentos pintoresquistas. Así vistas de Madrid, Galicia o Segovia, fueron registradas por la paleta de un pintor que todavía no había llegado a su momento más representativo.

Cuando en el año 1931 regresó a Buenos Aires, su pintura se orientaría hacia la figura humana y, dentro de ésta, de una realidad conectada con el mundo del circo y el carnaval. A partir de entonces, Larrañaga buscó profundizar el estudio psicológico de sus personajes. El color, en contrastes violentos, y las formas abiertas y expresivas, serán los elementos plásticos con los que abordaría la realidad oculta tras la máscara. En realidad el artista no abandonó el pintoresquismo de sus años españoles, pero en su visión apareció una voluntad por ahondar el estudio de una realidad más dramática que decorativa. Lo popular ya no era pintoresquismo complaciente, sino que se convertiría en el eje central de su discurso visual. No sin acierto se ha señalado la posible influencia del pintor español Gutiérrez Solana en el entusiasmo por el carácter patético de sus figuras que, lejos de imponer la frivolidad de lo festivo, se conectan con lo efímero y la vana aspiración a ocultar una identidad reprimida.

En el circo

Fechada en el año 1940, “En el circo”, es una obra representativa de la estética de Enrique de Larrañaga. En ella, su autor aborda un tema que es central en su producción: el ámbito circense. El personaje, un payaso que toca el acordeón, está de pie -en una postura inestable-, en el eje central de la composición y ocupando el largo total del espacio pictórico. Con una técnica que prioriza el color saturado y contrastante, con un uso importante de los complementarios, Larrañaga construye las formas mediante pinceladas gruesas y evidentes. La línea sinuosa marca el ritmo de la composición, a la vez que genera sensación de movimiento y enfatiza el carácter expresivo ya presente en el planteamiento cromático. Esta voluntad de acentuar el sentido expresivo de sus obras tiene que ver con una consciente búsqueda de relacionar la forma con el contenido. En efecto, todos los recursos plásticos -súmese a éstos el contraste deliberado entre zonas de luz y zonas de sombras- se orientan a definir un espacio plástico de carácter escenográfico; en él Larrañaga ubica a sus personajes que, como en este caso, son protagonistas de una visión tragicómica de la vida.

Al dorso de la tela hay pintado un retrato masculino. Sin poder identificar con precisión al retratado, es interesante destacar la postura poco convencional del personaje. Presentada en tres cuartos de perfil y mirando hacia la izquierda, la figura inclina su torso hacia adelante, de esta manera se produce cierto dinamismo y el dibujo del contorno propone un recorrido visual asimétrico y más rico que si la misma hubiera estado de frente. La pincelada es espontánea y, mientras el torso está apenas abocetado, el rostro concentra la mayor atención por parte del artista. Esto pone en evidencia que la figura humana y, en este caso, el retrato -con su ineludible estudio psicológico-, es una preocupación central en la trayectoria artística de Larrañaga.

Enrique de Larrañaga

En el circo, 1940,
óleo s/tela, 80 x 60 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Enrique de Larrañaga, 40".

Reverso



Gregorio López Naguil

Nació en Buenos Aires el 15 de marzo de 1894 y murió en la misma ciudad el 13 de diciembre de 1953. Fue pintor, escenógrafo, decorador mural e ilustrador. En la capital argentina hizo unos primeros estudios con Ernesto de la Cárcova y posteriormente viajó a Europa. En Barcelona fue alumno de Francisco Galli y en París, de Desireé Lucas y Hermenegildo Anglada Camarasa. Este último pintor, de origen español, ejerció una importante influencia en su vida y en su obra dado que, estimulado por Anglada, López Naguil dejó París para instalarse durante varios años en la isla de Mallorca y formar junto a otros latinoamericanos -entre los que se encontraba Roberto Ramauge- la denominada Escuela Pollensina.

De regreso a Buenos Aires, en 1922, López Naguil continuó con el envío de sus obras a los salones nacionales, iniciado en años anteriores. En 1919 ganó el Primer Premio de Honor. Desarrolló también tareas docentes como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes, entre 1928 y 1935.

En el campo de la escenografía se desempeñó como Director Escenógrafo del Teatro Nacional Cervantes, entre 1936 y 1950. En este último año, ocupó el mismo cargo en el Teatro Colón.

Planteamientos estéticos de su obra

López Naguil fue un artista de producción ecléctica. Su obra varía desde un naturalismo de tono impresionista, puesto de manifiesto en *Primavera en la huerta*, hasta el simbolismo decorativo de *Laca china*. Posiblemente la nota más sobresaliente de su producción sea la inclinación hacia una concepción decorativa de las formas, que lo llevó, tanto en la figura humana como en el paisaje, a resolverlas de forma sintética, resaltando tanto la sinuosidad de la línea como un cromatismo exaltado en el uso de contrastes complementarios.

Dentro de la concepción estética de su maestro Anglada Camarasa, el gusto por el color y el preciosismo decorativo de sus interiores, definen a Gregorio López Naguil como un pintor adscripto a un modernismo cuya vertiente está representada a través de un simbolismo más formal que conceptual.

Camino de Ongamira

Si bien, en sus planteos plásticos, esta obra guarda similitud con un paisaje enviado por el pintor al Salón Nacional en el año 1914 -titulado "La cala de San Vicente"-, se trataría en una cronología posterior, según el testimonio de sus familiares.

El paisaje montañoso de Ongamira presenta una variedad cromática singular que llamó la atención de diferentes artistas, entre ellos López Naguil y Octavio Pinto, quienes pintaron este paisaje atraídos por la paleta contrastada que éste ofrece. En el caso de esta obra el punto de vista alto permite al artista enfocar una amplia zona de paisaje; tanto los árboles y la vegetación del primer plano como las dos enormes montañas que aparecen en el segundo, están planteados de una manera abocetada, mediante una pincelada ágil y recurriendo a una estructura de curvas y contracurvas que generan un ritmo circular. La paleta se resume en el uso de colores complementarios con el predominio de verdes y violetas que, en una secuencia de gradaciones tonales, armonizan y unifican la totalidad de la superficie pictórica.



Gregorio López Naguil

Camino de Ongamira, sin fecha,
óleo s/tela, 51 x 60 cm.

Firma: sin firma.

Horacio Gerardo March

Nació en Quilmes, provincia de Buenos Aires, el 24 de septiembre de 1899 y murió en la misma ciudad el 19 de agosto de 1978. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes pero antes de terminar, continuó en forma particular.

Comenzó enviando sus obras al Salón Nacional en el año 1926 y su primera exposición individual se llevó a cabo en 1932 en la Galería Signo ubicada en el subsuelo del hotel Castelar. Posteriormente viajó por el noroeste argentino y se radicó en Perú en el año 1949. En ese país se desempeñó en tareas docentes y como colaborador artístico del diario El Comercio de Lima. Realizó, asimismo, escenografías para teatro y cine.

Planteamientos estéticos de su obra

Horacio March perteneció a una corriente pictórica argentina definida por una visión depurada de la realidad. Sus pinturas son transcripciones plásticas en las que lo representado, casi siempre fragmentos del paisaje urbano porteño, aparece teñido de un espíritu nostálgico y solitario.

La mirada del artista no ve a Buenos Aires en su tránsito hacia una urbe moderna, sino que se detiene en la recreación de sus espacios deshabitados. El paisaje urbano es aquí un paisaje deshumanizado: en cierta manera, una enfatización de la ausencia del hombre.

Si bien su pintura es figurativa, no apela al naturalismo descriptivo y anecdótico de la pintura tradicional, sino que opta por unas formas sintéticas articuladas mediante un ordenamiento geométrico. Desde el punto de vista formal, March plantea una postura estética próxima al lenguaje del arte moderno y sus paisajes urbanos son, en este sentido, el resultado de un despojamiento de raíz casi metafísica.

Calle de Buenos Aires: Pasaje Seaver

El pasaje que March pintó en esta tela es ahora el testimonio plástico de una ausencia. En efecto, anteriormente situado en la manzana delimitada por las calles Carlos Pellegrini, Posadas, Cerrito y Avenida del Libertador, desapareció cuando se amplió esta última avenida. Fiel a su postura estética, el artista procedió mediante la depuración de sus elementos compositivos: la obra estructurada sobre la base de la calle que fuga hacia el fondo del espacio pictórico; a ambos lados se levantan las construcciones que cierran lateralmente dicho espacio. Ningún elemento ornamental distrae la atención del espectador, cuya mirada se dirige, casi compulsivamente hacia un fondo que se resuelve en el gran edificio blanco dispuesto a manera de pantalla visual. La pincelada delgada, la materia escasa y una entonación general cálida sugieren un ambiente intimista en donde sutiles detalles -baldosas, empedrado, vidrios- denotan la tímida, pero inquieta, mirada del artista.



Horacio Gerardo March

Calle de Buenos Aires: Pasaje Seaver, sin fecha,
 óleo s/madera, 58,5 x 64,5 cm.

Firma: áng. inf. der.: "H. March".

Exp: "Lazzari y los maestros de la plástica boquense", Museo Sívori, 3 de julio - 3 de agosto, 1997.

Repr.: Lazzari y los maestros de la plástica boquense, Catálogo de la exposición, Buenos Aires, 1997.

Eliseo Meifrén i Roig

Nació en Barcelona, España, en 1857 y murió en 1940 en la misma ciudad. Su formación artística se inició al ingresar a la Escuela de Bellas Artes de La Lonja, en Barcelona, con los maestros Antonio Caba y Ramón Martí y Alsina.

En 1878 hizo su primer viaje a París; más tarde, a lo largo de toda su trayectoria artística, mantuvo un vínculo intenso con la capital francesa, donde fue galardonado con importantes distinciones.

En relación a la presencia de la obra de Meifrén en la Argentina, cabe destacar que en la Exposición Internacional celebrada en Buenos Aires en 1910 con motivo de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo, su obra integró el envío español junto a los nombres de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, entre otros, oportunidad en la que recibió un Gran Premio. Cabe referir que desde 1900 se registran adquisiciones de su obra para el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, tal es el caso de *Silencio (Quietud)*, que fuera comprada en ocasión de la exposición individual celebrada en la sala del Ateneo de Buenos Aires, en el año 1900.

En 1915 se trasladó a los Estados Unidos donde su trayectoria se vio reconocida públicamente a través de las distinciones que siguió cosechando, al tiempo que una gran exposición individual celebrada en la galería Wanamaker de Nueva York fue la oportunidad para que el público norteamericano apreciara su producción.

Planteamientos estéticos de su obra

Paisajes y marinas ocuparon la mayor parte de sus preocupaciones pictóricas, aun cuando también se dedicó a la pintura costumbrista. Hacia los primeros años del siglo XX pintó en la localidad de Arbúcies con un grupo de pintores entre los que se encontraban Anglada Camarasa y Félix Mestres. Su inclinación hacia el género del paisaje lo llevó por las tierras de Cataluña, Mallorca, Normadía e Italia. El vínculo que el artista estableció con los pintores Santiago Rusiñol y Ramón Casas, con quienes coincidió en Sitges en 1891, le significó una profundización en el dominio del color y los matices y una consecuente autonomía de los valores plásticos respecto del tema representado, lo que pudo apreciarse en los envíos realizados en esos años a los Salones de los Independientes de París.

Vinculado con la estética impresionista, Eliseo Meifrén demostró de manera sistemática un particular interés por la pintura pleinairista dejando atrás los postulados académicos de la pintura de composición en el taller. La ausencia del hombre en la mayor parte de sus obras y el fuerte sentido de quietud dominante en sus trabajos, han dado a la producción de Meifrén una fuerte impronta panteísta, en algún punto coincidente con los postulados de la estética simbolista.

Paisaje. Cadaqués. Pleno sol

En una composición cuidadosamente estructurada sobre la base de una sucesión de planos en retroceso, en los que la representación del agua se alterna con zonas rocosas, el artista demostró su particular interés por la pincelada texturada y evidente, así como también por los efectos lumínicos sobre las superficies. En efecto, Eliseo Meifrén ha sido destacado, dentro de la historiografía artística española, como uno de los más claros exponentes de la pintura pleinairista derivada de los postulados del impresionismo francés. Asimismo, la armonía lograda en la variación tonal de azules -tonos dominantes en la obra-, combinados con pinceladas ocre y verdosas, dan cuenta, nuevamente, de las capacidades del artista por supeditar el valor del tema representado, en este caso la costa del mediterráneo catalán, a aspectos estrictamente vinculados con el problema del lenguaje pictórico.



Eliseo Meifrén i Roig

Paisaje, sin fecha,
óleo s/tela, 66 x 53,5 cm.
Firma: áng. inf. der.: "Meifrén".

Pablo C. Molinari

Nació en Capital Federal en el año 1884 y murió en la misma ciudad el 6 de agosto de 1941. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1910. Desde el año 1911 envió obra a los Salones Nacionales de Bellas Artes, presentándose en veintitrés oportunidades. Como recompensa más importante, obtuvo en 1934 el Premio Estímulo. A partir de 1923 dirigió la Academia de Bellas Artes de Quilmes hasta el año 1936.

Planteamientos estéticos de su obra

En el análisis de la obra de Pablo Molinari es necesario partir de la premisa de que su enfoque es básicamente naturalista. Los motivos de sus cuadros, sean éstos paisajes, marinas, figuras humanas o animales, ponen en evidencia su apego a una concepción plástica tradicionalista, en la medida en que la transcripción de los mismos lo mantiene sujeto a las prácticas de la representación clásica. Molinari se alejó, así, de las corrientes renovadoras del arte moderno, en una suerte de resistencia al cambio que lo vinculó con toda una generación de artistas contemporáneos con los cuales coincidió en los Salones Nacionales. De esta manera, se podría afirmar que la obra del artista representó una tendencia que, en una postura diferente a la de los artistas de vanguardia, mantiene la vigencia de una estética conservadora.

Por otra parte, otro de los elementos de análisis que permiten indagar en el proceso creativo de Molinari es su interés por otorgar a sus cuadros una cierta dimensión poética. Particularmente en sus escenas del puerto de Buenos Aires, tal vez sus obras más interesantes, el artista reflejó una realidad que, más allá de ser la transcripción de episodios anecdóticos, se mediatiza en una atmósfera lírica. La luz, el color y la perspectiva, son sus soportes plásticos, mientras que, desde el punto de vista del argumento, la ausencia de tensiones en episodios que se vinculan con el trabajo del hombre, determinan un resultado pictórico que hace emerger esta visión lírica o poética.

Tarde gris

Esta obra, enviada en 1940 al Salón Nacional, testimonia claramente el estilo que caracterizó a la pintura de Molinari en sus escenas portuarias. Esta serie de obras del puerto es posiblemente el aspecto más interesante de su producción, no solamente porque pone en evidencia su concepción intimista en el predominio de la visión poética del motivo, sino además porque plantea la posibilidad de articular su análisis en la confrontación con otros pintores que trabajaron el mismo tema. Como nombres conocidos mencionamos entre otros a Quinquela Martín, Cúnsolo, Pacenza o Lacámara. Molinari resolvió sus telas apelando a similares recursos compositivos: el punto de vista del espectador es alto, esto le permitió disponer de un espacio amplio en el que ubicar sus figuras. En un primer plano aparecen carros tirados por caballos y personajes ocupados en tareas diversas, pero todo ello en una ausencia total de dinámica, como si la escena estuviera congelada en el tiempo. Un segundo plano sirve de apoyo al río, atravesado por embarcaciones que se enfrentan diagonalmente y, en una suerte de esquema radial, dejan vacío el centro de la tela. Por último el plano del fondo, en el que un amontonamiento de edificios, apenas abocetados, surge mediatizado por una atmósfera que lo envuelve todo en un clima que sugiere más de lo que explicita.

En “Tarde Gris” aparece también otra de las características de la pintura de Molinari: su preferencia por una paleta sorda. El predominio de los grises unifica cromáticamente todo el espacio pictórico y apenas unas notas de amarillos acentúan los puntos de mayor luminosidad. Similares resoluciones plásticas a las planteadas en esta obra podemos encontrar en “Motivo del puerto”, reproducido en Pagano en 1944, y en “Escena portuaria”, del Museo Nacional de Bellas Artes.



Pablo C. Molinari

Tarde gris, 1940,
óleo s/tela, 85 x 90 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Pablo C. Molinari".
Exp: "Exposición de Pinturas y Esculturas de este siglo",
Museo Nacional de Bellas Artes, 1952 (n° 327).

Walter de Navazio

Nació en Bell Ville, provincia de Córdoba, el 18 de septiembre de 1887 y falleció en Buenos Aires el 23 de mayo de 1921. Walter de Navazio forma parte de los grandes pintores paisajistas. Vivió su infancia en su provincia natal y luego en Buenos Aires, donde estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y más tarde en instituciones de enseñanza libre. Así, talleres privados como La Colmena Artística, que funcionaba en el antiguo edificio del Bon Marché, actual Galerías Pacífico, o uno ubicado en el barrio de Retiro, próximo a la plaza San Martín, actuaban como talleres alternativos a la Academia. A ellos concurrían artistas que buscaban un tipo de enseñanza más abierta a las nuevas orientaciones y búsquedas del arte moderno.

Martín Malharro fue el gran maestro de Walter de Navazio. Este artista, junto con Ramón Silva y Valentín Thibon de Libián, continuaron la apertura hacia un tipo de pintura que, en su alejamiento de los códigos de representación académicos, buscaban una aproximación a una imagen más plástica y menos literaria. Un viaje a Europa le permitió tomar contacto con los grandes museos en los que se expone la historia del arte universal y afianzar, de ese modo, la formación artística iniciada en Buenos Aires. En los salones nacionales con frecuencia presentó obras. En la exposición que abrió paso a estos certámenes, la del Centenario de 1910, envió un óleo titulado *Tarde gris*; tres años más tarde su envío *Fresco vespertino* ganó el Premio Adquisición.

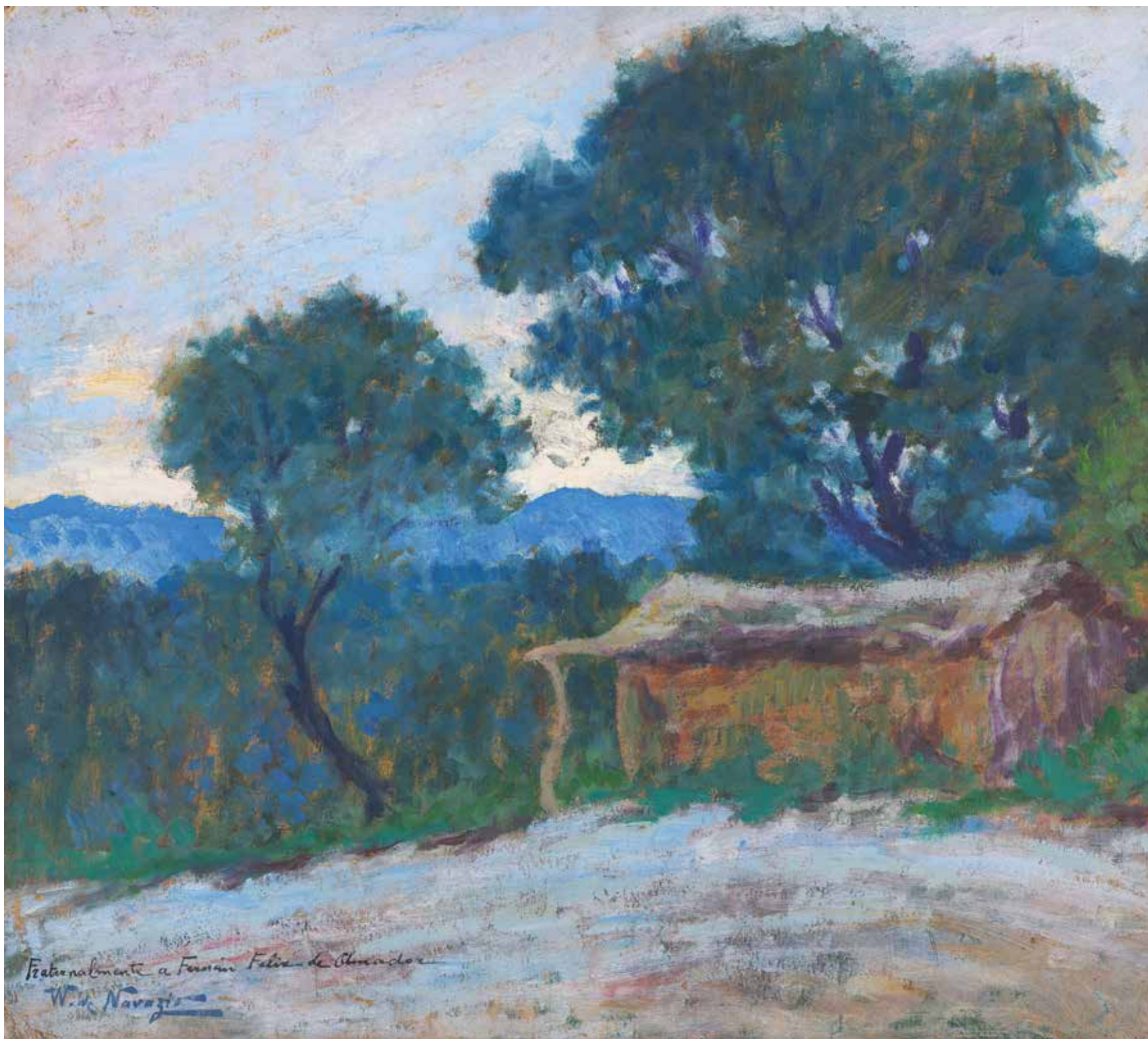
Planteamientos estéticos de su obra

La estética de de Navazio representa la tendencia hacia la pintura de paisaje que, en el comienzo de este siglo, aportó la incorporación de la luz y la representación atmosférica al descubrimiento pictórico de nuestra naturaleza, ya anunciada por su gran maestro Martín Malharro.

Los paisajes de Córdoba, Palermo o el Botánico, fueron para el artista motivos de inspiración constante. En sus telas el referente natural se transformó en un desarrollo plástico elaborado sobre tres aspectos fundamentales: el color, la luz y la pincelada. De esta manera, la paleta que de Navazio emplea, se caracteriza por el predominio de colores claros -azules, verdes y amarillos-, en sus distintas variaciones tonales y sus correspondencias complementarias, así los violáceos tan característicos de su registro, a la par que sus grises, los que otorgan una calidad plateada a sus telas. La preocupación por representar lo atmosférico lo llevó a destacar la sensación de fugacidad e imprecisión en la definición de sus elementos compositivos, que hace emerger cierta nota nostálgica y poética en sus cuadros, mientras que una pincelada ágil, fluida y yuxtapuesta dinamiza la composición y visualiza efectos de vibración lumínica. En suma, pintura de paisaje, pintura de lo fugaz, en donde el evidente contenido emocional de la misma no oculta la suficiente carga de plasticidad que tienen sus telas.

Rancho cordobés

Entre los pintores paisajistas de nuestro ámbito, Walter de Navazio ocupa un lugar destacado. Su obra marca una importante etapa de cambio en la estética del paisajismo local. Lejos de mantenerse sometido a un concepto pintoresquista y anecdótico, la obra del artista cordobés manifiesta una franca adhesión hacia una visión en la que el objeto de búsqueda se vincula a un análisis de luz y color y un planteamiento espacial básicamente atmosférico. En efecto, en esta obra, como en tantas otras, de Navazio traspone a la tela un paisaje en el que el protagonista no es ninguno de los elementos compositivos que lo integran: ni los árboles, ni el rancho adquieren un rol importante en sí mismos, sino una trama de relaciones cromáticas, determinadas por una atmósfera vibrante que las unifica en un todo armónico. De esta manera, los ocre cálidos del rancho se equilibran con los fríos de la vegetación, en la que, a su vez, vuelven a aparecer algunos acentos cromáticos ocre. De Navazio equilibra los registros horizontales en los que divide la composición, con la alternancia de la zona clara del primer plano, la zona más oscura del segundo y nuevamente el plano claro del cielo. En conclusión, con el recurso plástico de luz y color, reforzado por una pincelada ágil y espontánea, el artista logra escapar del paisajismo convencional y penetra en la esencia misma del luminismo pleinairista.



Walter de Navazio

Rancho cordobés, sin fecha,
óleo s/tela, 37,5 x 42 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "W. de Navazio".

Onofrio Pacenza

Nació en Buenos Aires el 6 de mayo de 1904 y murió en la misma ciudad el 27 de junio de 1971. Hizo estudios de arquitectura y decoración e ingresó en la Academia Nacional de Bellas Artes de donde egresó con el título de Profesor de Dibujo en el año 1928.

En 1927 expuso por primera vez en el Salón Nacional, concurriendo al mismo también en años sucesivos. Entre 1930 y 1940 expuso obras en las salas de la Asociación Amigos del Arte. Participó en exposiciones en Europa, Nueva York y California. Entre las distinciones que obtuvo figuran un premio estímulo en el Salón Nacional de 1923 y un Tercer Premio en la Exposición de Artes Plásticas de 1936.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Onofrio Pacenza aparece como respuesta al impacto que provocó en el artista el paisaje urbano y, dentro de éste, su mirada se orientó hacia la observación de ciertos espacios marginales que sobreviven a la transformación de Buenos Aires en una ciudad moderna. Así aparecen el barrio de La Boca y sus rincones portuarios, Flores, Barracas o San Telmo. Dentro de un lenguaje figurativo, con algunas referencias ambientales a la pintura metafísica italiana que lo aproximan a la obra de Horacio March. Pacenza evoca sus temas con una evidente inclinación nostálgica, en su visión de una realidad que mantiene presente el pasado frente a una modernidad en ciernes. La transcripción pictórica que hace de la ciudad, lejos de manifestar una actitud positiva ante el progreso, como lo hiciera en su momento Pío Collivadino, está en función de la enfatización de una actitud de denuncia contra la deshumanización y marginalidad que trae consigo una industrialización descontrolada.

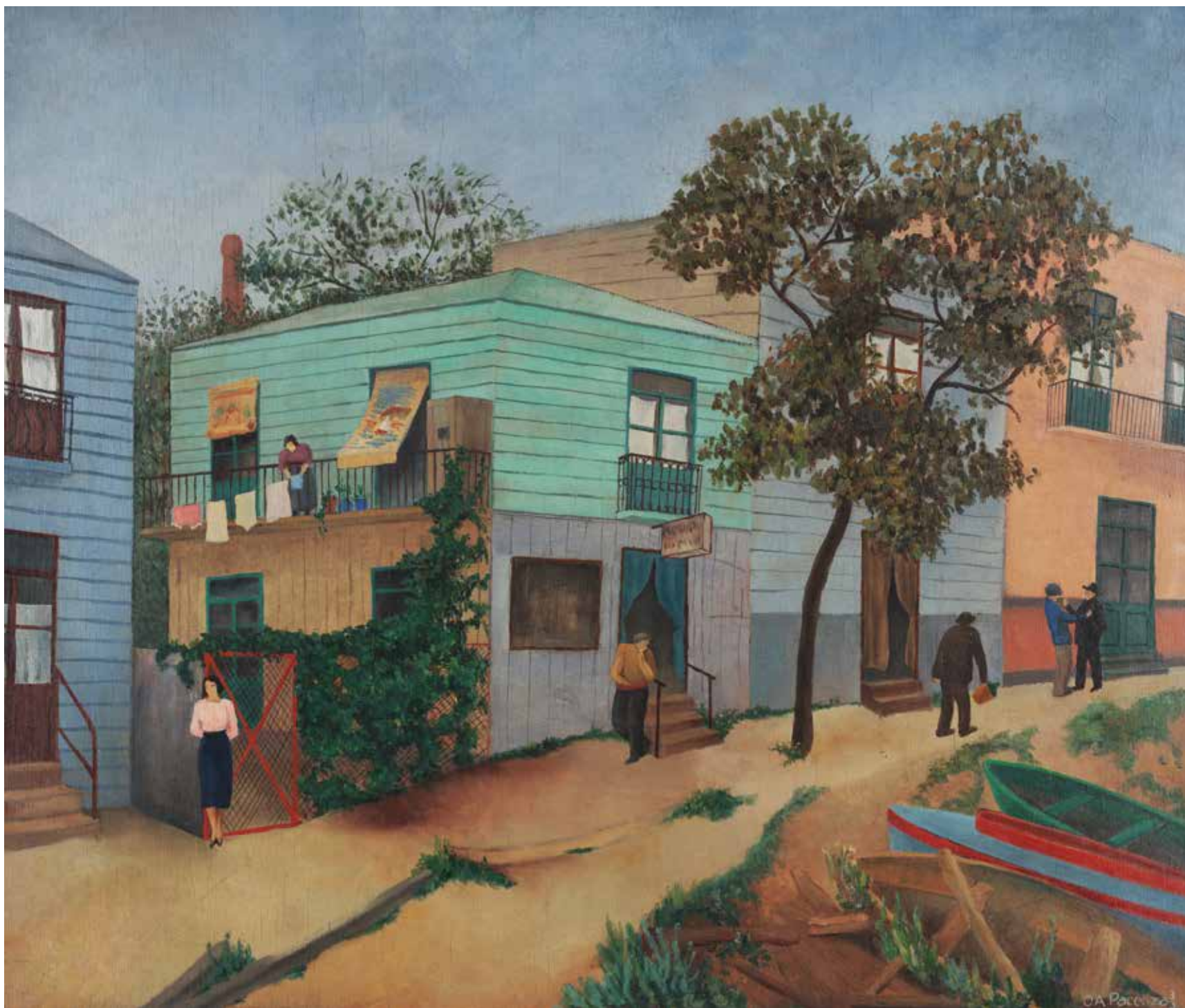
Por otra parte, la pintura de Pacenza denota, en sus aspectos formales, una clara aproximación a los códigos estilísticos derivados de aquello que se ha dado en llamar el *rappel-...-l'ordre*, en su replanteamiento de los aportes renovadores de las vanguardias históricas. En efecto, en su planteo estético lejos de ese naturalismo verista que describe la realidad en sus aspectos triviales y anecdóticos típicos de los pintores costumbristas, Pacenza opta por una reformulación de las propuestas vanguardistas y por una vuelta a cierto estado de orden y armonía en la estructuración del campo pictórico.

Isla Maciel

Esta obra, fechada en el año 1933, fue presentada al Primer Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de 1934 y es un buen ejemplo del planteo estético de su autor. En ella se puede ver claramente, tanto su preocupación temática que, como una constante a lo largo de toda su producción, se relaciona con aquellos barrios marginales de la ciudad porteña, así como también su orientación estilística. En este último aspecto, el tratamiento de los elementos compositivos se plantea sobre la base de una estructuración geométrica que remite a la tradición cézanneana.

Pacenza adhiere a una figuración en donde observa la realidad, no en sus aspectos anecdóticos, ni siguiendo el concepto tradicional de mimesis, sino priorizando básicamente la voluntad de construir un espacio pictórico con entidad autónoma, ordenado por sus propias leyes compositivas. La calle que fuga en diagonal pone de manifiesto su respeto por la perspectiva renacentista y se sitúa como el eje alrededor del cual se estructuran los demás elementos compositivos. Casas, botes, vegetación y gente están resueltas sintéticamente en un espacio pictórico en el que el pintor evoca más de lo que se describe.

Si bien la composición es básicamente estética, hay cierto dinamismo en la senda en diagonal que contrasta con la inmovilidad de los botes varados, así como también en la mujer que tiende la ropa y el hombre que transita por la calle. Dinamismo planteado tan sutilmente que la tela aparece como una fotografía instantánea captada a través del tamiz subjetivo de la evocación.



Onofrio Pacenza

Isla Maciel, 1933,
óleo s/madera, 60 x 70 cm.

Firma: áng. inf. der.: "O. A. Pacenza 33".

Exp.: "Lazzari y los maestros de la plástica boquense", Museo Sívori, 3 de julio - 3 de agosto de 1997.
"Viau. Cúnsolo. Pacenza. Stringa. Pintores de Buenos Aires",
Museo Municipal de Bellas Artes, Buenos Aires, 1939, Salón "Impulso", Buenos Aires 1941.
Repr.: Lazzari y los maestros de la plástica boquense, Catálogo de la exposición, Buenos Aires, 1997.

Adán Luis Pedemonte

Nació en Buenos Aires, el 2 de septiembre de 1896 y murió en la misma ciudad, el 9 de abril de 1976. Fue discípulo de los pintores Fernando Fader y Cesáreo B. de Quirós, en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1917. En el año 1927 hizo un viaje de estudios a Europa.

Desde 1918 concurrió al Salón Nacional y a diversos salones provinciales. También estuvo presente en certámenes extranjeros, como la Bienal de Venecia de 1922 y la Exposición Internacional de Viña del Mar, Chile, en 1939.

En su obra abordó diversos géneros, entre ellos, el paisaje, la naturaleza muerta y el desnudo, utilizando tanto el óleo como la acuarela y la témpera.

Planteamientos estéticos de su obra

Pedemonte es un pintor cuya obra se puede ubicar dentro de una tendencia naturalista y descriptiva, tendencia que estuvo ampliamente representada en nuestro país durante las primeras décadas de este siglo.

En su producción se puede apreciar cierto interés por los aspectos lumínicos de la representación, interés que lo vincula con la problemática planteada por la pintura impresionista. También se puede señalar, en su obra, la preocupación por la construcción de las formas, derivada del influjo de la escuela cezanneana.

No se advierten en sus cuadros ninguno de los intentos transgresores que caracterizaron a las propuestas vanguardistas de comienzos de siglo sino que, a pesar de tomar algunos de los códigos de representación provenientes de los movimientos modernos, estos aparecen más como recursos de actualización que como alternativas de ruptura.

Naturaleza muerta

En este óleo se ve de manera clara el interés de Pedemonte por el problema de la construcción. Las formas de los objetos están determinadas por un fuerte sentido geométrico que las ubica en un espacio en el que el rebatimiento de la mesa enfatiza aún más su aspecto formal. La influencia del constructivismo cézanneano se hace aquí evidente.

Al mismo tiempo, tanto el diseño geométrico del mantel y las servilletas, como el floreado de la cortina y el jarrón, son notas de indudable sentido decorativo. La paleta es de tonos bajos, sin exaltación cromática y se subordina al protagonismo de las formas.



Adán Luis Pedemonte

Naturaleza muerta, circa 1931,
óleo s/tela, 86 x 83 cm.

Firma: áng. inf. der.: "A. Pedemonte".
Exp.: Salón Nacional, año 1931.

Juan Peláez

Nació en Serandinas, Asturias, el 6 de marzo de 1880¹ y murió en Buenos Aires el 9 de marzo de 1937. Juan Francisco Peláez Leiran inició su formación artística en su pueblo natal y continuó en la ciudad de Bayona, Francia. Posteriormente, ya en Madrid, estudió con el paisajista Julián Tordesillas, primero, y después con el pintor de historia Moreno Carbonero, en la Real Academia de San Fernando. Realizó envíos a las Exposiciones Nacionales de Madrid, obteniendo una mención honorífica en 1899.

A instancias de su amigo Rosendo Martínez, empleado de la casa fotográfica Witcomb de Buenos Aires, viajó a la capital argentina en 1902. Su primera exposición individual se realizó en 1906, en las salas de Witcomb con la que el artista mantuvo un régimen regular de exposiciones. Dentro del ámbito institucional, Peláez fue asiduo participante de los salones nacionales, donde obtuvo, en 1922 el Premio Único para Extranjeros por su óleo *La hora de la siesta*. Paralelamente a su labor de pintor, desarrolló una intensa actividad como ilustrador en *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *El Hogar* y el diario *La Nación*. Asimismo, su vocación pedagógica lo encontró, en la década del '30 desempeñando diversas actividades en el Museo Escolar Sarmiento, entonces dependiente del Consejo Nacional de Educación.

Planteamientos estéticos de su obra

Juan Peláez se dedicó al retrato, el paisaje, los tipos y costumbres y el género histórico. En el primer caso retrató a gran parte de los presidentes del Consejo Nacional de Educación y a figuras y episodios destacados de nuestra historia nacional. En cuanto al paisaje y a la pintura de tipos y costumbres, su producción pictórica alimenta la estética nacionalista que, en las primeras décadas del siglo XX, entiende la identidad argentina desde la valoración del campo y del gaucho como sus expresiones más paradigmáticas. Desde este sentido deben ser interpretadas las obras realizadas en las provincias de Entre Ríos, Córdoba, Mendoza, Jujuy, con la intención de destacar casi en forma programática, la naturaleza distintiva del suelo argentino y los valores de la nacionalidad.

Por lo demás, la pintura de Peláez, de esencia básicamente descriptiva, resulta ser un *corpus* iconográfico de gran valor para el estudio de la recepción de una estética conservadora en el imaginario argentino a la vez que, en forma y contenido, resume los ideales de un arte de alto sentido didáctico.

1 Respecto del año de su nacimiento existen diferencias en la escasa bibliografía sobre el artista. Hemos tomado la fecha que se deduce del acta de matrimonio con Clementina Arrechea, celebrado el 11 de junio de 1908, cuando el artista declaró tener 28 años de edad. Asimismo, en la ficha individual del Consejo Nacional de Educación donde consta su foja de servicio, el artista afirma haber nacido el 6 de marzo de 1880. Archivo Pélaez, en propiedad de la señora Raquel Pélaez.

Primera clase de Sarmiento

Teniendo como tema central un episodio de la vida de Sarmiento, su rol como maestro en la escuela de San Francisco del Monte de Oro de San Luis, Peláez aporta con esta tela un interesante documento para el estudio de la pintura histórica en la Argentina. El argumento de la obra, por su parte, confiere a la misma un valor simbólico como pieza distintiva de la Pinacoteca del Ministerio de Educación.

Fiel a una estética en la que el naturalismo lumínico establece un marco apto para formular un arte de dimensión pedagógica, el artista hace del uso de la pincelada ágil y ritmada y de un adecuado manejo en la disposición de las figuras en el espacio, dos recursos de gran eficacia para la comprensión del tema representado. Por su parte, el oficio del artista se somete también a la evidente importancia que le da a la caracterización de los personajes, los que, mediante las vestimentas y la gestualidad de sus posturas dan la medida exacta de la sensación de humildad que domina la escena.

Cabe referir, como dato no exento de valor documental y simbólico que esta obra de Peláez figura impresa en el dorso de los billetes de cincuenta pesos que en el frente tienen el retrato de Domingo Faustino Sarmiento.



Juan Peláez

Primera clase de Sarmiento, sin fecha,
óleo s/tela, 61 x 75 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Peláez".

Repr.: Ripamonte, Peláez, Carnaci: Artistas de Villa Ballester en la
conformación del arte nacional, Buenos Aires 2009, pág 129.

Claudio Piedras

Nació en Buenos Aires en 1934 y falleció en la misma ciudad en 2002. Estudió en la Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes, la Asociación Estímulo de Bellas Artes y asistió a cursos de Decoración Mural de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Ejerció la docencia en el Taller Libre de la Asociación Estímulo de Bellas Artes y el Taller integral de Mutualidad donde fue alumno. Además escribió ensayos sobre historia del arte. Entre otras distinciones, obtuvo la Mención en Pintura en el Salón Municipal de Lanús en 1982.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Claudio Piedras se caracteriza por la figuración, con representaciones de naturalezas muertas y paisajes, principalmente de escenas urbanas y fabriles. Progresivamente, perfeccionó su técnica figurativa hasta volcarse al tratamiento del cuerpo femenino, temática que luego caracterizó su estilo. En las obras de Piedras predominan los colores llenos, las líneas puras y los contrastes entre figura y fondo.

En los años ´60, Claudio Piedras integró el Grupo Espartaco, un movimiento de artistas argentinos que promovieron el arte social entre los años 1959 y 1968. Durante esta etapa su obra se caracterizó por plasmar una fuerte sensibilidad latinoamericana. Los artistas integrantes del Grupo Espartaco, rechazando el colonialismo cultural y entroncados en la tradición muralista latinoamericana, produjeron un manifiesto “por un arte revolucionario”, crítico del arte repetitivo y del plagio sistematizado, en el que buscaban el reencuentro de la identidad nacional con América latina y reclamaban libertad estética.

Paisaje

La obra de Claudio Piedras nos presenta un paisaje fabril representativo de más de un barrio de la Ciudad de Buenos Aires, en especial de la zona Sur. Es un paisaje urbano sin habitantes, una fábrica que parece deshabitada y que nos recuerda al abandono, al vacío.

En este paisaje urbano, fabril, la protagonista indiscutida es la fábrica que ocupa casi la totalidad de la imagen, dejando asomarse a un cielo con nubes que la enmarcan. Predominan los colores primarios: azules, amarillos y rojos, encuadrados por el blanco, el negro y el gris de las líneas puras y simples, que delimitan la figura de la fábrica, presencia silenciosa de la obra.



Claudio Piedras

Sin título, 1980,
Témpera s/ papel, 49 x 35 cm.
Firma: áng. inf. izq.: "C. A. Piedras".

Víctor Pissarro

Nació en Buenos Aires el 14 de junio de 1891, murió en la misma ciudad el 22 de diciembre de 1937. Son escasos los datos acerca de la vida y la obra de este artista. Se dedicó tanto a la pintura como a la música, habiendo estudiado esta última disciplina con Alberto Williams. Hacia el año 1919 ya había desarrollado su talento musical, que se reflejó, quizás de manera no intencionada, en su obra pictórica. Las figuras de sus retratos, al igual que el uso del color, aparecen de manera melódica, equilibrada y armónica.

Perteneció a una generación de artistas, la de los años '20, que tenía su mirada puesta en París como centro de producción de arte moderno. Pissarro viajó a la capital francesa donde convivió con los artistas argentinos agrupados bajo el nombre de Grupo de París.

Envió obras a los salones nacionales y a salones del interior del país. Dada la escasez de trabajos sobre su obra, se ha utilizado como fuente tanto los libros escritos por Horacio Butler como ciertas referencias indicadas por Juan Del Prete para reconstruir algunos datos referidos a su trayectoria artística.

En el año 1925, Pissarro llegó a París y, con cierta frecuencia, pintó algunos desnudos en el taller de Horacio Butler. En el año 1926 participó de una exposición de artistas argentinos en la capital francesa. En 1928 regresó con el mencionado pintor a Buenos Aires con el propósito de organizar la exposición de artistas argentinos residentes en París, realizada ese año en la Asociación Amigos del Arte. Según el testimonio del pintor Juan Del Prete, éste viajó junto con Pissarro, desde Buenos Aires hasta Berlín, en el año 1929. De regreso en Francia, pasó la temporada de verano de 1930 en la localidad de Sanary, junto con Butler, Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Aquiles Badi y Leopoldo Marechal, entre otros. Aficionado al piano, fue retratado por Butler en la obra *El pianista*. Según testimonio del citado Butler: *"Nos veíamos casi a diario, pues solíamos tomar juntos un modelo para pintar en mi taller; aunque tampoco allí nuestros métodos concordaban. Mientras yo me eternizaba en los estudios del desnudo, Pissarro no creía más que en el valor de los esbozos"*¹. En el año 1936, ya de regreso en Buenos Aires, obtuvo el premio Cecilia Grierson. En junio de 1973 el Museo Sívori de Buenos Aires organizó una muestra retrospectiva de su obra.

Planteamientos estéticos de su obra

Víctor Pissarro comenzó su formación artística en el seno de una generación que renovó formalmente el arte argentino. De igual modo que sus compañeros de generación como Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Lino E. Spilimbergo, o Aquiles Badi, hay en Pissarro una evidente inquietud por aprehender las claves del arte moderno. De esta manera, en el análisis de su pintura, aparece como evidente la intención de alejarse de las prácticas académicas e incorporar las investigaciones

1 Butler, Horacio, las personas y los años, Buenos Aires, Emecé, 1973.

que, sobre el problema de la forma, habían llevado a cabo los artistas franceses derivados del movimiento cubista.

Pissarro abordó diversos géneros: naturaleza muerta, desnudos, paisajes y retratos, tanto al óleo como a la acuarela, que integraron un repertorio iconográfico en el que la síntesis formal es la clave de su propuesta estética. La pintura de Pissarro se manifiesta siempre de una manera contenida, esto es, no hay en sus obras ninguna intención de exaltación cromática sino que su paleta es apagada, de colores claros, sin estridencias y, si bien la pincelada es, sobre todo en sus desnudos de filiación matisseana, por momentos suelta y espontánea, la materia cromática es siempre delgada e imperceptible. La línea estructura rítmicamente todas sus composiciones y la herencia de Cézanne se revela tanto en los paisajes de perspectivas amplias, como en sus desnudos o en sus naturalezas muertas de perspectivas rebatidas.

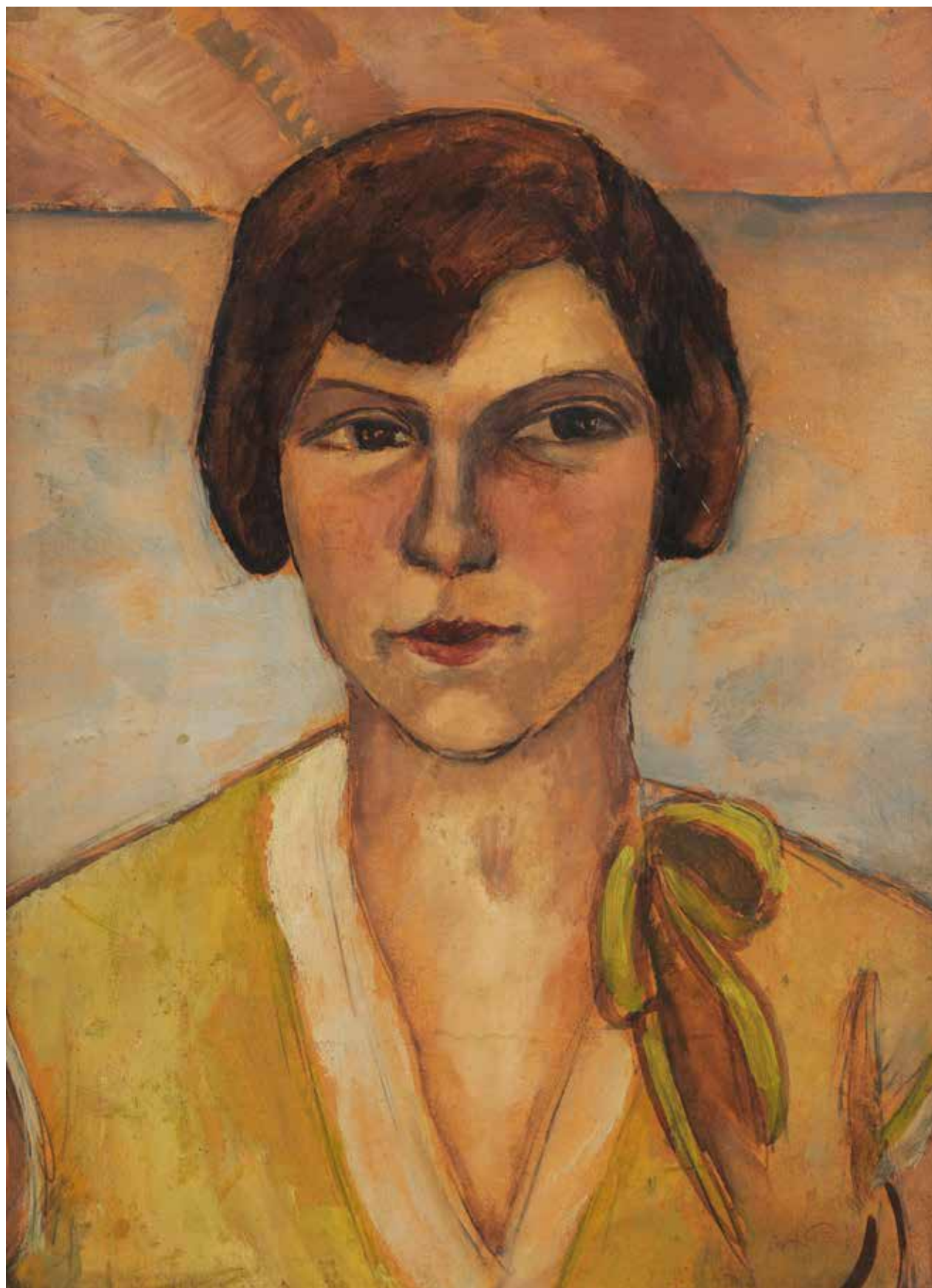
Víctor Pissarro, un artista casi desconocido en la historia del arte argentino, a pesar de tener una producción cuantitativamente considerable, transitó por las sendas del arte moderno sin grandes rupturas pero en una evidente actitud de alejamiento de la pintura literaria y convencional.

Malcesine

Pissarro fechó este retrato femenino en 1928, año en el que hizo un breve viaje a Buenos Aires en el marco de una estancia en Europa que duró desde 1925 a principios de los años '30. Es por eso que no es posible establecer con precisión si esta pintura fue realizada en París o en la capital argentina.

Hay en este retrato una austeridad y una economía de medios expresivos, que caracteriza su estilo en este género. A pesar de ser una obra inconclusa -prueba de ello son los rastros de lápiz debajo de la pintura- no creemos que Pissarro le hubiera agregado más elementos compositivos ya que aún en obras terminadas de la misma época, por ejemplo un retrato de perfil de su hermana Clelia, del mismo año, o un autorretrato de 1931, los modelos son el resultado de una visión absolutamente exenta de elementos accesorios. Es prudente señalar que también con el nombre, “Malcesine”, el autor titula una figura de niño, con fondo marino y del mismo año, que pertenece a la colección de la Galería Vermeer de Buenos Aires.

En esta obra, la línea de contorno cierra nítidamente la forma de la cabeza y los hombros y establece de una manera inequívoca su separación del fondo, un fondo totalmente neutro, apenas interrumpido por una línea horizontal en la parte superior del cartón. Si bien este retrato no está entre los más logrados de su repertorio -adolece incluso de ciertos defectos en la resolución anatómica de la figura- testimonia el acercamiento del artista a las corrientes de la pintura moderna en la manifiesta adhesión a una visión sintética de la imagen.



Victor Pissarro

Malcesine, 1928,
óleo s/cartón, 54 x 40 cm.

Firma: ang. inf. der.: "Victor Pissarro, Malcesine".

Capri

Víctor Pissarro pintó numerosos paisajes, muchos de ellos a la acuarela y casi siempre en formatos reducidos. Vistas de Córdoba y de Italia muestran a un Pissarro atento a las impresiones del entorno. Así como en sus trabajos de taller, sean naturalezas muertas o retratos, le preocupaba resolver los problemas de la composición, en sus paisajes, en cambio, se mostró con una libertad de factura ligada a la intención de aprehender la fugacidad del instante. La técnica de la acuarela, de ejecución rápida, le prestó un buen servicio a esos fines.

En “Capri”, así como en muchos otros de sus paisajes, el artista se situó en un punto de vista alto, con lo cual pudo obtener una visión amplia del motivo pictórico. Al igual que en la totalidad de su producción, Pissarro reveló, en esta acuarela, una manera de registrar la síntesis como visión del mundo, rechazando lo anecdótico o redundante. Su mirada contenida lo llevó a una paleta clara, fría, sin estridencias cromáticas, que puso en evidencia un espíritu esencialmente introvertido.



Victor Pissarro

Capri, 1931,
acuarela s/cartón, 27 x 33 cm.
Firma: áng. inf. der: "Capri, 31 Víctor Pissarro".

Retrato de mujer

En este retrato femenino se hace evidente un Pissarro muy ligado a la escuela cezanneana. El tratamiento de la figura responde a un deseo de estructurar las formas apoyándose en un planteamiento geométrico. El vestido que lleva la mujer está trabajado en planos que se yuxtaponen y se organizan de una manera racional. Todo está previamente pensado y el color, instrumento apto para los desbordes expresivos, está manejado como elemento subordinado a los planos, en una paleta de entonación fría en la que los azules, en distintas variaciones tonales, desempeñan el rol protagónico.

Un rasgo común a casi todos sus retratos lo constituyen los ojos con forma de almendra, convirtiéndose así en el punto focal de la composición. Una vez más la economía de medios plásticos aparece como nota destacada en un artista que, a pesar de no producir grandes rupturas respecto de la pintura académica, está vinculado a las tendencias del arte moderno.



Víctor Pissarro

Retrato de mujer, 1936,
óleo s/cartón, 58 x 50 cm.

Firma: áng. inf. der.: "V. Pissarro, 36".

Benito Quinquela Martín

Nació el 1º de marzo de 1890, aunque no es posible verificar el día exacto de su nacimiento. Fue un hijo abandonado por sus padres en la Casa Cuna de Buenos Aires. A los seis años fue adoptado por un matrimonio de La Boca. Murió en la ciudad de Buenos Aires, el 28 de enero de 1977. El medio en el que se desarrolló su infancia y juventud fue de muy escasos recursos económicos. Trabajó desde muy pequeño en el almacén y la carbonería de sus padres adoptivos y, unos años más tarde, como cargador en el puerto. Estos factores presentes en su biografía condicionaron intensamente la orientación de Quinquela en su aprendizaje artístico.

Desarrolló un papel activo en los debates políticos y culturales de un barrio que, a principios de siglo, veía día a día la consolidación de un sistema de vida en el que la inmigración, fundamentalmente italiana y de orientación generalmente anarquista, protagonizaba el tránsito hacia la vida moderna. En el año 1904 Quinquela participó con entusiasmo en la campaña electoral que llevó al dirigente socialista Alfredo Palacios a una banca de diputado en el Congreso Nacional.

Su formación artística comenzó en 1907 cuando se inscribió en el Conservatorio Pezzini-Sttiatessi para estudiar pintura con el maestro italiano Alfredo Lazzari. Allí conoció al músico Juan de Dios Filiberto y al pintor y escultor Santiago Stagnaro, con quienes trabó una amistad profunda. La peluquería de Nuncio Nucíforo, a la que concurrían diversos artistas tales como Hébequer, Lazzari, Lacámara, Filiberto y Arato, entre otros, fue otro espacio al que Quinquela acudía para compartir lecturas, opiniones sobre temas vinculados a la plástica en general o las más calurosas discusiones políticas con sus compañeros de ideas afines.

A los 20 años pasó una temporada de seis meses en la provincia de Córdoba, debido a una tuberculosis que no tenía otra cura más que la permanencia en un lugar de clima montañoso.

Durante el Centenario de la Revolución de Mayo la Sociedad Ligur de La Boca organizó una exposición en la que Quinquela participó con cinco obras. En el año 1914 participó en el Primer Salón de Recusados, a donde enviaban obra aquellos artistas rechazados en los Salones Nacionales. Su envío tuvo resonancia en un artículo sobre su obra, publicado dos años más tarde en la revista *Fray Mocho* y firmado por E. Marchese. Ese mismo año vendió su primera obra.

Pío Collivadino conoció a Quinquela en 1917 y le propuso exponer individualmente. Al año siguiente presentó sus obras en la Galería Witcomb; en 1919, en el Jockey Club, un año después en la sucursal de Witcomb en Mar del Plata y, finalmente, en la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro, en 1921 y con la asistencia del presidente del Brasil, Dr. Epitacio Pessoa. En estos años es cuando la obra del artista comenzó a ser favorablemente reconocida por el público y la crítica de arte.

En el año 1922 se trasladó a un taller, en la calle Pedro de Mendoza 2087, que compartió con los pintores Lacámara y Victorica. Entre los años 1922 y 1930 Quinquela viajó mostrando su obra en el exterior. Madrid, París, Nueva York, Roma y

Londres fueron los escenarios en los que la pintura del artista de La Boca difundió una manera particular de traducir un fragmento de la realidad urbana de Buenos Aires. El apoyo del presidente Alvear consolidó su éxito.

En 1936 se creó la Escuela Pedro de Mendoza y, dos años más tarde, su Museo de Bellas Artes. Erigidos sobre un predio donado por Quinquela, fue la primera de una serie de donaciones que hizo en favor de la cultura. En los años '40 el Café Tortoni se constituyó en el ámbito de reunión obligado de representantes del arte y de la cultura. Fue allí donde Quinquela fundó la Orden del Tornillo. En 1972 la Universidad de Buenos Aires lo nombró Miembro Honorario.

Una Exposición-homenaje coronó, en 1974, toda una trayectoria artística dedicada a la representación del barrio de La Boca.

Planteamientos estéticos de su obra

La actividad artística de Quinquela Martín está íntimamente ligada a las vicisitudes de su infancia y juventud. Condicionado por una vida difícil, el barrio de La Boca fue el escenario en el que formó su visión del mundo. Allí compartió el trabajo de los obreros en el puerto y convivió rodeado de agrupaciones gremiales en las que se diversificaban caldereros, calafateros, foguistas, estibadores, mecánicos, entre otros. Las asociaciones de obreros estaban vinculadas con ideologías mayoritariamente de izquierda. Así, socialistas y anarquistas alimentaron el pensamiento de un Quinquela joven dispuesto a nutrirse de esa realidad cotidiana.

Los personajes que nutrieron su iconografía, desde los inicios hasta los últimos días de su trayectoria, pertenecían a ese mundo en miniatura. Quinquela nunca pintó alejado de su entorno. Sus temas son los del puerto de La Boca y para el artista el contenido de sus cuadros constituía el núcleo principal de su propuesta estética.

En sus inicios, su segundo maestro, Alfredo Lazzari, un italiano de muy buena formación, radicado en La Boca, lo introdujo en el análisis de la luz y el color. Esto determinó su decidida inclinación hacia una pintura planteada fundamentalmente sobre la base de un cromatismo concebido como variaciones de contrastes. El influjo de los *macchiaioli* -una suerte de impresionistas italianos- se hizo sentir en Quinquela a través de las enseñanzas de Lazzari. *Patio de la carbonería*, óleo de 1918, puede considerarse un claro ejemplo de esta influencia.

Otro de los elementos a considerar en su pintura lo constituye el acentuado gusto por la materia. El artista trabajó sus pinturas generalmente priorizando el uso de la espátula por sobre el pincel, de tal manera que sus cuadros resultan de una factura gruesa y empastada, provocando diversos efectos de textura. El pensamiento

estético de Quinquela se nutrió también de la lectura de Víctor Hugo, Balzac, Gorki, Tolstoi que, entre otros, afirmaban la preocupación de orientar su arte hacia la realidad del hombre trabajador. *“Todos veníamos de hogares obreros, de gente humilde (...). No ‘íbamos al pueblo’ como se usa decir ahora, pertenecíamos al pueblo; tampoco hacíamos folklore, pintábamos el ambiente en que vivíamos. Ninguno de nosotros teníamos formación académica, nuestra escuela de arte había sido la calle, el puerto, los inquilinatos, los corralones”*. Al hablar en plural Quinquela se refiere a otros artistas con los que compartía los mismos intereses por un arte de tipo social: Facio Hébequer, Santiago Stagnaro, Abraham Vigo, Agustín Riganelli y José Arato, entre otros. Esta preocupación por dirigir su pintura al pueblo se proyectó en los diversos murales que realizó en lugares públicos. Al igual que en sus pinturas el tema siguió siendo el trabajo o las escenas populares y el objetivo fundamental, un arte para todos.

Atardecer

Como en la mayor parte de sus obras, el tema aquí es la actividad de los trabajadores en el puerto de La Boca. No es el único cuadro con este título, ya que en el año 1962 pintó otro con idéntico nombre.

El esquema compositivo que Quinquela adoptó en esta obra reitera una fórmula que se repite, con escasas variaciones, en toda su producción. Ubicó los elementos escogidos en direcciones diagonales, a ambos lados de la superficie pictórica; de esta manera, siluetas de cascos, embarcaderos, grúas, andamios o vagones avanzan hacia el centro del cuadro, generando, así, una suerte de equilibrio radial. La línea de horizonte es alta, de tal manera, que deja en primer plano una importante superficie en la que dispone barcos y personajes. Por su parte el cielo aparece en una angosta franja mediante pinceladas prolongadas, en una combinación de azules, negros y amarillos. El trabajo combinado del pincel con la espátula incorpora a la superficie una textura rugosa que amplía la calidad táctil de la misma.

Las formas están definidas más por el color que por la línea, son formas sugeridas en un clima en el que la iluminación genera un efecto escenográfico. Quinquela trabajó la iluminación a contraluz, de tal manera que el espectador ve apenas las siluetas de los hombres en plena actividad, sin posibilidad de individualizarlos. El humo que sale de las chimeneas contribuye a enfatizar esta sensación de pesadez. El agua, por su parte, concentra la nota más luminosa de todo el cuadro y con sus pinceladas ondulantes marca el ritmo de la escena.



Benito Quinquela Martín

Atardecer, 1948,
 óleo s/madera, 90 x 100 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Quinquela Martín, 1948".

Roberto Ramaugé

Nació en Buenos Aires, el 12 de febrero de 1892 y murió en la misma ciudad el 9 de junio de 1973. De formación autodidacta, desde 1908 viajó varias veces a Europa. Instalado en París, ocupó su tiempo tanto en la pintura como en la reconstrucción de una vieja casa que compró en el barrio de Montmartre, tarea que luego repitió en Mallorca, donde sobre la bahía de Pollensa, adquirió una suerte de mansión en cuyo reciclaje empenó buena parte de sus esfuerzos. Fue discípulo de Hermenegildo Anglada Camarasa, el pintor español de orientación simbolista bajo cuyas enseñanzas aprendió tanto en París como posteriormente en Pollensa durante su estadía mallorquina.

Planteamientos estéticos de su obra

Roberto Ramaugé, junto con Tito Cittadini, Roberto Montenegro y Gregorio López Naguil, entre otros, formó parte de la escuela pollensina, integrada por artistas tanto españoles como argentinos que se agruparon en torno de las enseñanzas del español Anglada Camarasa. El paisaje funcionó en ellos como aglutinante. En este sentido, la visión de un instante fugaz de la naturaleza impactó en la sensibilidad del artista que, en la transcripción de éste a la tela, busca transmitir a través de la luz y el color las sensaciones inmediatas de esa experiencia visual.

La pintura de Ramaugé formó parte de un proceso, muy poco analizado por la historiografía del arte argentino, de desarrollo de una tendencia que, bajo un influjo de los pintores españoles de la época, amalgamó una serie de estilos diversos. En este contexto, las corrientes de vanguardia, provenientes básicamente de París, mezclaron su lenguaje con una pintura tradicional anclada en un concepto naturalista del arte. Ramaugé combina, así, un sentido algo decorativo y anecdótico con otro más sutil en donde la síntesis de la forma y el color cargado de connotaciones simbólicas proponen una lectura más metafórica de la imagen.

Paisaje de Mallorca

Aunque no está fechado, este paisaje pudo haber sido pintado por el artista durante su estadía en la isla de Mallorca, la que comenzó en 1912 y se prolongó durante veinte años. Allí, más concretamente en Pollensa, compró una propiedad de cuya refacción se ocupó durante todos esos años. Se trata de “El Colomer”.

Con una estructura compositiva similar a “Cala de San Vicente” -actualmente en el Museo de Bellas Artes Pedro de Mendoza- en este paisaje Ramaugé se propone captar los efectos de la luz sobre la naturaleza. El color se convierte en elemento dominante y la gama de violáceos, verdosos y azules organiza plásticamente las formas del paisaje.

La visión exaltada y conceptualmente panteísta de la naturaleza se hace presente a través de la ausencia del hombre, de la sensación vertiginosa que produce el punto de vista elevado y de las sólidas formas sintetizadas en masas de color que se recortan nítidamente contra un mar y un cielo que les sirven de soporte.



Roberto Ramaugé

Paisaje de Mallorca, sin fecha,
óleo s/tela, 95 x 100 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Roberto Ramaugé".

Carlos Ripamonte

Nació en Buenos Aires el 4 de mayo de 1874 y murió en la misma ciudad el 14 de agosto de 1968. Estudió con Ernesto de la Cárcova en la Academia de Bellas Artes de la Sociedad Estímulo. En 1899, becado en Roma, fue alumno de Aristides Sartorio, hasta el año 1905, fecha en la que regresó a Buenos Aires. Su primer éxito artístico fue el Primer Premio en la Exposición Internacional del Centenario de 1910 por su óleo *Canciones del pago*.

Desarrolló una importante tarea como docente. Fue profesor y luego vicedirector de la Academia Nacional de Bellas Artes, entre 1908 y 1928, y director de la Escuela Superior de Bellas Artes, desde 1928 hasta 1931. Alternó estos cargos con otros en la Universidad de Buenos Aires y en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación.

Formó parte activa en los debates acerca de la identidad artística argentina. Así, por ejemplo, participó en la formación del grupo *Nexus* entre 1907 y 1908. Publicó *Datos de historia artística argentina*, en 1918 y, posteriormente, su biografía titulada *Vida*, en 1930.

Planteamientos estéticos de su obra

Encuadrado dentro de una estética de exaltación de la identidad argentina, el naturalismo de Carlos Ripamonte apeló a un folklorismo puesto al servicio de los tipos y las costumbres locales. Su pintura recreó, en el paisaje, una visión de la pampa como resumen del espacio nacional y en la figura humana, los personajes que, habitantes de ese espacio, se constituyen en portadores de un sentimiento patriótico. Sus gauchos y sus granaderos funcionaron, así entendidos, como imágenes emblemáticas en el escenario de la nacionalidad.

El modelo que Ripamonte diseñó funciona muy bien dentro de la dinámica que pone en marcha la noción de patrimonio, en tanto ésta sea una noción que consagre permanentemente los mismos valores culturales construidos desde el tradicionalismo de principios de siglo. Desde lo formal, el artista recurrió a un estilo en el que la paleta clara y luminosa y una pincelada nerviosa y espontánea orienta su pintura hacia el naturalismo lumínico que marcó una fuerte impronta en los pintores argentinos de principios de siglo.

Paisaje

Atento a una estética vinculada con un concepto naturalista de la pintura, Ripamonte siguió en esta obra los postulados característicos de esa tendencia.

Su obra, y en este caso “Paisaje”, mantuvo una fiel conexión con el inmediato entorno del campo argentino. Con un formato apaisado, esta tela presenta al espectador un fragmento de la llanura pampeana en el que su autor despliega un evidente interés por reflejar los efectos de la luz sobre la naturaleza.

La pincelada nerviosa y empastada acentúa la sensación de espontaneidad que el artista quiso imprimir a su obra. La composición, dividida en dos por la alta línea del horizonte, acentúa la sensación de horizontalidad ya determinada por el formato y permite disponer ampliamente de todos los elementos en la superficie pictórica. La entonación general se plantea en la gama de los verdes y sus variaciones de tono, manteniendo una integración cromática que unifica visualmente el espacio.



Carlos Ripamonte

Paisaje, sin fecha,
óleo s/tela. 21,5 x 55 cm.

Firma: áng. inf. der.: "C. P. Ripamonte".

Repr: Catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando Fader", Buenos Aires,
Comisión Protectora y Asesora, 1937, pág. 97.

Eduardo Sívori

Nació en Buenos Aires el 13 de octubre de 1847 y murió en la misma ciudad el 5 de junio de 1918. Fue pintor y grabador. Perteneció a una familia de origen genovés que contaba con una sólida posición económica y dedicó su juventud a atender los negocios paternos.

Realizó su primer viaje a Europa en 1874, no vinculado directamente con el arte sino con dichos negocios. Sin embargo, tomó contacto con los museos italianos. De regreso en Buenos Aires, a los veintisiete años, decidió comenzar a estudiar pintura y dibujo. Lo hizo guiado por el pintor francés Ernesto Charton y por los italianos José Aguyari y Francisco Romero.

Interesado por organizar en Buenos Aires alguna institución artística que nucleara los intereses individuales de todos aquellos vinculados a ese ámbito, se reunió con Miguel Lanús, Ventura Marcó del Pont, Alfredo París y Sixto Quesada y fundaron de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, pionera en el campo de la enseñanza artística en la capital argentina.

En el año 1883 viajó nuevamente a Europa y en Francia se inscribió en la Academia Colarossi: allí Paul Colin, Jean Paul Laurens y Pierre Puvis de Chavannes fueron sus maestros. Entre 1886 y 1891 expuso en los Salones de París. En el Salón de 1887 lo hizo con *Lever de la bonne*, *El despertar de la criada*, cuadro que marcó una etapa, la de la generación del '80, en la historia de la pintura nacional. En esos años también realizó varias colaboraciones artísticas en *La Ilustración Argentina*, publicación fundada por Pedro Bourel. Desde París el artista envió colaboraciones a *El Diario*.

En 1891 regresó a Buenos Aires. Una medalla de oro en la exposición de Saint Louis consolidó el éxito que gradualmente fue teniendo en el ámbito local. A esto se le sumó el éxito de venta en una exposición individual realizada el año siguiente en la Galería Witcomb de Buenos Aires.

Fue profesor y director de la Academia Nacional de Bellas Artes y formó parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes. En el año de su muerte esta Comisión organizó una retrospectiva de su producción, presentando ciento cuarenta y una obras entre pinturas, dibujos y grabados.

Planteamientos estéticos de su obra

Eduardo Sívori formó parte del grupo de pintores, escritores e intelectuales que conformaron la llamada Generación del '80 y en su obra se detectan algunas de las influencias que atravesaron el campo artístico de la época.

Su primera etapa europea presenta las preocupaciones de un artista seducido por el naturalismo de la pintura francesa de la época. Así, *Lever de la bonne* muestra su aproximación a un concepto artístico que remite a la transcripción directa de una

realidad inmediata, más denotativa que connotativa. En cuanto a su pintura, ésta utiliza los recursos plásticos -pincelada empastada, paleta de entonación baja y estudiados efectos de claroscuro-, como manera de enfatizar la sordidez del tema que representa.

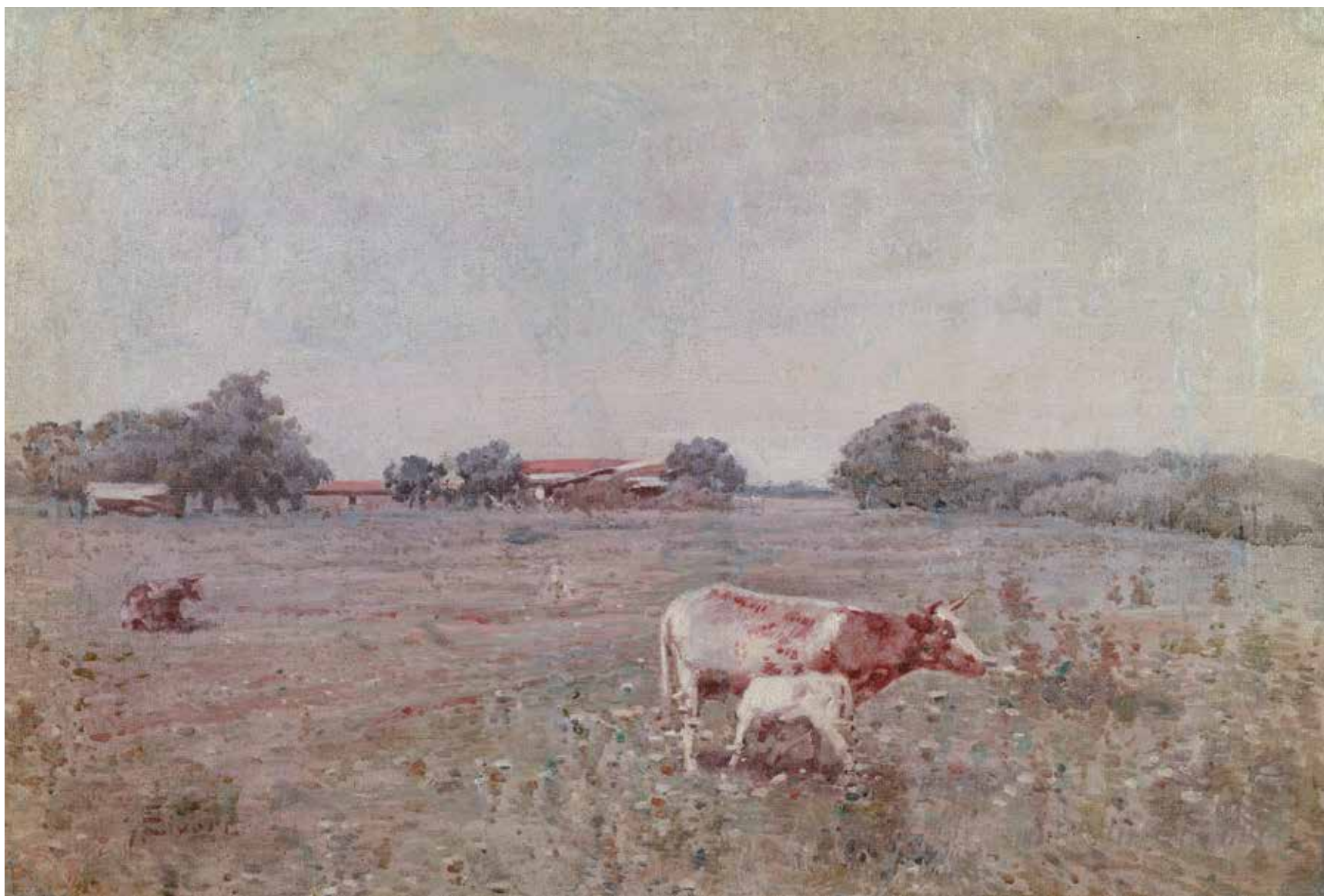
Su regreso a Buenos Aires lo puso nuevamente en contacto con una realidad que, aunque ya le era conocida, determinaría en él un cambio sustancial en su estética: el paisaje de la pampa. A partir de este momento su dedicación al paisaje se articularía con la incorporación de una nueva manera de pintar. Su mirada introdujo los efectos de la luz sobre la naturaleza al tiempo que se alteró su experiencia del espacio. Paleta clara, perspectiva atmosférica, pincelada delgada -que en el óleo por momentos llega a adquirir calidades de acuarela-, horizontes bajos y un trabajo más pictórico que lineal traducen una propuesta estética que propone una mirada bucólica del paisaje pampeano.

Paisaje

Como consecuencia de la transformación que, en el tránsito del siglo XIX al XX, se produce en la pintura de Eduardo Sívori, en esta obra se advierte la importancia que la luz comienza a tener en su experiencia de la naturaleza. El paisaje de la pampa, protagonista singular en la producción del artista, aparece como el escenario más adecuado para exhibir su visión pleinairista en un planteamiento cromático que privilegia el uso de una paleta clara.

Por otra parte, el formato apaisado permite disponer sus elementos compositivos manteniendo una dirección que se apoya en una acentuada horizontalidad. Así, un primer plano con unas vacas en actitud de reposo se continúa en otro posterior establecido por una línea de horizonte en la que un conjunto de ombúes y unas incipientes construcciones determinan el comienzo de un cielo abarcador.

En la concepción que Sívori tiene del paisaje hay una actitud en cierta manera panteísta que intenta vincular todos sus elementos, sean éstos animales, edificaciones o vegetación, dentro de un mismo espíritu integrador. A este espíritu integrador se subordinan tanto la factura de toque ligero (que incluso con el óleo llega a tener la calidad de la acuarela), como el tratamiento sintético de las formas. Estos recursos ponen de relieve una sutil predilección del artista por una pintura que se complace en una visión idílica del paisaje pampeano.



Eduardo Sívori

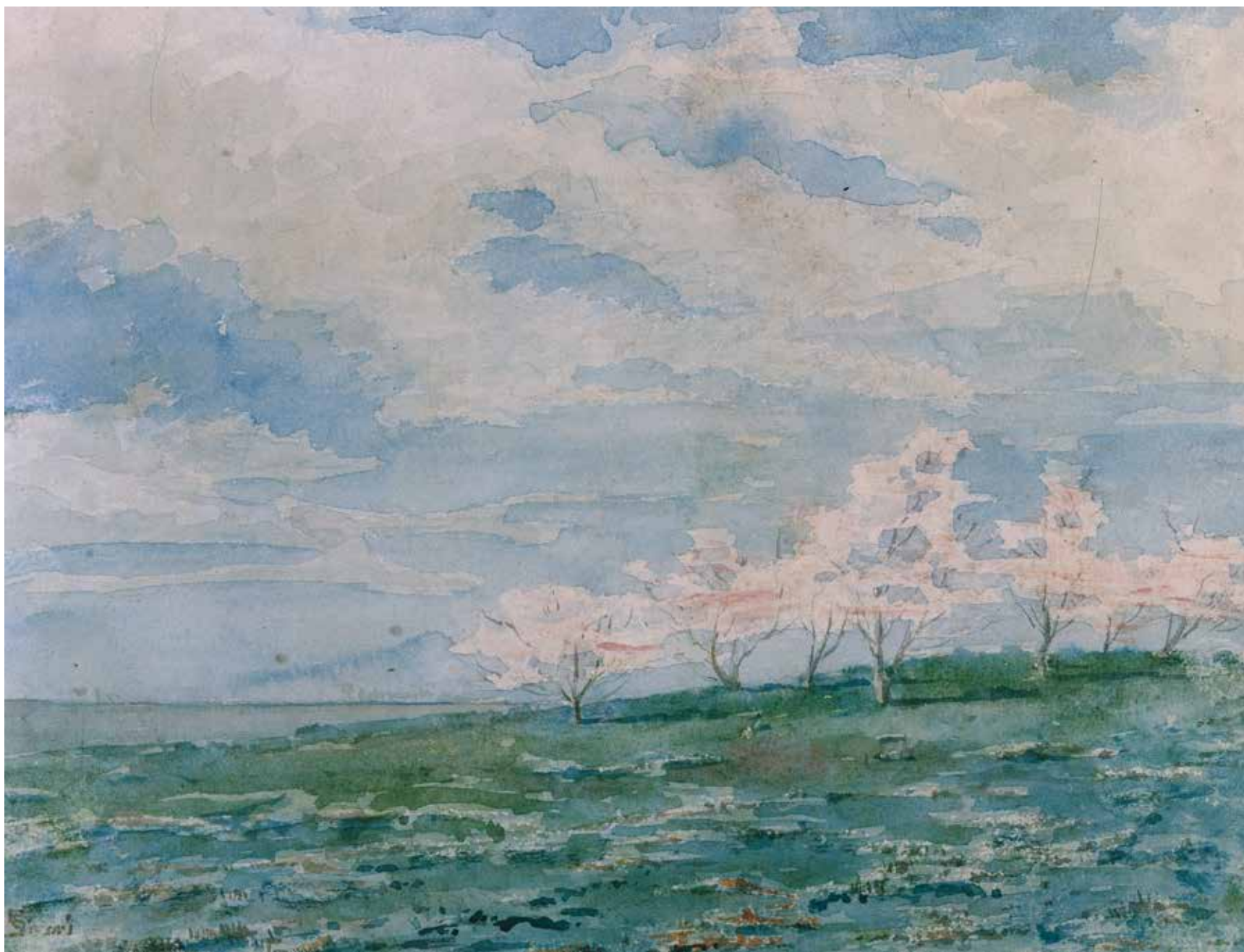
Paisaje, circa 1900,
óleo s/tela, 38 x 56 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Sívori".

Primavera

Aunque firmado, es éste un trabajo sin terminar dado que presenta el esquema del dibujo a lápiz debajo del color. De todas maneras, aun cuando la obra está inconclusa presenta igualmente las características esenciales de la pintura de Sívori.

De pequeñas dimensiones, el espacio pictórico se organiza por medio de una línea de horizonte baja que divide la superficie en dos franjas horizontales: en un primer plano una llanura apenas interrumpida por unos pocos árboles esquemáticamente definidos a lápiz y, en un plano posterior, un cielo que abarca una superficie mayor que el anterior y que, en consecuencia, determina una sensación visual de infinitud. Con escasos elementos compositivos, el recurso de una paleta limitada y luminosa y una pincelada apenas perceptible, Sívori traza sintéticamente la experiencia que en él se produce al contacto con el paisaje argentino. De esta manera sus pinturas sobre la llanura pampeana se presentan al espectador como los espacios adecuados para el goce sereno de una naturaleza ideal.



Eduardo Sívori

Primavera, sin fecha,
acuarela s/cartón, 20,5 x 27,5 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Sívori".

Raúl Soldi

Nació en Buenos Aires el 27 de marzo de 1905 y murió en la misma ciudad el 21 de abril de 1994. Durante su adolescencia estudió algunos meses en la Academia Nacional de Bellas Artes de la calle Alsina, dirigida en ese entonces por el pintor Pío Collivadino. En la década del '20 viajó por primera vez a Europa. Luego de dos años en Alemania, se dirigió a Milán y allí se inscribió en la Academia Brera. En esa ciudad se vinculó a un grupo artístico llamado los *chiaristi*, grupo que estaba interesado en investigar los problemas del color en la pintura.

Regresó a la Argentina en el año 1933 y al año siguiente, sin abandonar la pintura, comenzó su vinculación con el mundo del cine a través de la escenografía. Desde los años '30 envió obra al Salón Nacional y en el año 1948 obtuvo el Primer Premio con el óleo *Sarita*. En 1957 fue designado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1987 su cuadro *La Virgen y el Niño* fue incorporado a la colección de Arte Sacro de los Museos del Vaticano en Roma.

En 1953, en la localidad de Glew, provincia de Buenos Aires, comenzó la decoración de la capilla de Santa Ana, iniciando así el desarrollo de una actividad que seguiría con la decoración de las Galerías Santa Fe y el Teatro Colón, en 1966, para cuya cúpula pintó una tela, posteriormente adherida a su interior.

Durante el desarrollo de su carrera artística realizó numerosas exposiciones colectivas e individuales. Al respecto, la retrospectiva de su obra realizada por Zurbarán Galería de Arte en 1992, marcó un importante hito en su vida. La obra de Soldi figura en numerosos museos, tanto en el país como en el exterior.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Raúl Soldi es esencialmente figurativa y, dentro de esta corriente, se podría afirmar que se inscribe dentro de una visión humanista. Este humanismo lo entendemos como una intención de enfatizar los aspectos poéticos de la figura humana. Ahora bien, en los primeros años de su trayectoria, el pintor incursionó, de manera tangencial, dentro de la poética de la pintura metafísica con ciertos matices oníricos. Dentro de esta corriente produjo un tipo de obras en las que, mediante el recurso de una iconografía aparentemente sin sentido, apeló a despertar inquietud y sorpresa en el espectador. Ejemplos de esto pueden ser *La hamaca* (1932, Museo Nacional de Bellas Artes) o *Adolescente vestida y desnuda* (1933, colección del artista). Con el paso del tiempo Soldi se fue consolidando en la poetización de sus personajes y para ello recurrió a una particular gama cromática que, junto con la estilización en la resolución de las formas, afianzó el nivel sentimental y, en cierta manera, complaciente de su obra: *“mi propósito no es representar un mundo diferente sino una equivalencia poética del que me rodea”*.

Paisaje de Villa Ballester

En este paisaje suburbano Soldi resuelve las formas de una manera sintética y bien definida, repitiendo fórmulas, tanto iconográficas como de composición, ya presentes en otras obras de la misma época, por ejemplo, “Paisaje”, 1939, del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Alejándose de la representación minuciosa de los detalles opta por una visión depurada de los elementos compositivos, apelando a la línea del dibujo como manera de definir los contornos. La perspectiva determinada por la línea de la calle organiza el espacio en una marcada diagonal y establece una sensación de profundidad que no se corresponde con la realidad cotidiana.

Esta falta de correspondencia está dada, por ejemplo, por la arbitraria resolución plástica del punto de vista: lo exagerado de la diagonal, la asimetría de las curvaturas de la vereda o la disposición decorativa de las hojas de la palmera que abrazan la casa. Éstas y otras incongruencias espaciales llevan la mirada a un ámbito que podría ser el de la escenografía; no hay que olvidar la trayectoria escenográfica de Soldi. El tratamiento cromático se manifiesta tanto en los colores cálidos como en los fríos, estableciendo un dominio de estos últimos, y unificando todo mediante los valores altos.

Se podría sintetizar afirmando que a Soldi no le preocupa tanto una representación documental de determinado paisaje urbano sino su trasposición plástico-poética.



Raúl Soldi

Paisaje de Villa Ballester, 1940,
óleo s/tela, 61 x 77 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "R. Soldi".

Exp: "Exposición de Soldi", Salas Nacionales de Exposición, agosto-noviembre 1992.

Bibl.: Romero Brest, Jorge. Pintores y grabadores rioplatenses, Buenos Aires, Argos, 1951, pág. 133.

Jorge Soto Acebal

Nació en Buenos Aires en 1891 y murió en la misma ciudad en 1974. Luego de estudiar dos años con Alejandro Christophersen, viajó a Europa en 1912. En París asistió al taller de Georges Renon, luego se trasladó a España y allí expuso en Sevilla una serie de paisajes a la acuarela, técnica que desarrollaría ulteriormente con particular interés.

De regreso a la Argentina, en 1914 enviaría asiduamente obras a los salones nacionales y, en el año 1936, obtuvo el Primer Premio. Dentro del área institucional tuvo una participación activa desde diversas funciones. Así, por ejemplo, realizó tareas docentes como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes y formó parte de la fundación de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores en 1915. Años más tarde, a partir de 1963, presidió la Academia Nacional de Bellas Artes.

Planteamientos estéticos de su obra

Inscripta en un marco naturalista, la producción de Soto Acebal muestra un concepto decorativo del arte tanto a nivel formal como temático. La figura humana, el paisaje y la naturaleza muerta son los géneros en los que el artista pone en evidencia la misma manera de abordar el problema pictórico: una visión puesta al servicio del gusto dominante en su época, básicamente en la demanda de éste por un arte de carácter decorativo. De esta manera Soto Acebal logró una adhesión importante por parte del público y la crítica contemporánea, llegando a constituirse en un artista de éxito en los salones nacionales. Su pintura devolvía espectacularmente la imagen que los espectadores tenían de una realidad sin conflictos. Así, sus figuras resultan de una elegancia mundana y algo frívola, sus paisajes constituyen el espacio de una evasión melancólica, mientras que sus naturalezas muertas aparecen como notas ornamentales apropiadas para integrarse en ambientes aristocráticos.

Paisaje

Fechado en 1917, este paisaje marino corresponde al periodo en el que Soto Acebal ya estaba de regreso en Argentina, luego de su etapa de aprendizaje en Europa. Fiel a un concepto naturalista del arte, el pintor abordó su temática manteniendo el sentido de la perspectiva lineal de la organización del espacio pictórico, ordenando los elementos compositivos en una sucesión de registros en retroceso. En un primer plano situó un grupo de arbustos y una suerte de toldo natural hecho de paja y troncos que siguen un esquema de diagonales cruzadas, a continuación aparece un plano de mar apenas interrumpido por una barca detenida en la orilla, para, finalmente, terminar en una esbozada franja de tierra -donde remata la bahía- que deja lugar al cielo de fondo. Un paisaje, en suma, en donde cada elemento ocupa un lugar previsible y cuya propuesta más distintiva está dada por el uso de una paleta clara, luminosa y decorativa que ofrece al espectador la posibilidad de librarse a la contemplación placentera.



Jorge Soto Acebal

Paisaje, 1917,
acuarela s/cartón, 46 x 57,5 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Jorge Soto Acebal, 1917".

Rep.: Catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando Fader",
Buenos Aires, Comisión Protectora y Asesora, 1937, pág. 104.

Lino Enea Spilimbergo

Nació en Buenos Aires el 12 de agosto de 1896 y murió en Unquillo, provincia de Córdoba, el 17 de marzo de 1964. Fue pintor, grabador y docente. A una primera experiencia de aprendizaje en una escuela industrial, le siguieron sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó como profesor en 1917. Cuatro años más tarde realizó su primera exposición individual en la provincia de San Juan y, en 1922, obtuvo el Primer Premio de Grabado en el Salón Nacional. Durante esos años, un viaje por el noroeste argentino alimentó la iconografía de sus primeras obras.

Sus reconocimientos oficiales se incrementaron con los sucesivos éxitos en el Salón Nacional: Primer Premio de Pintura en 1933, por su *Naturaleza muerta* y el Gran Premio en 1937. En 1925 hizo el obligado viaje a Europa. En Italia, la pintura del Renacimiento y, en Francia, el descubrimiento del arte moderno, transformaron sus planteamientos artísticos. En 1928 regresó nuevamente a la Argentina con su esposa francesa Germaine, quien fue la inspiración de los característicos rostros de ojos almendrados.

Su tarea como docente tuvo una enorme incidencia dentro de la enseñanza artística argentina y merece la pena ser destacada. En el año 1934 Spilimbergo ingresó como profesor de dibujo en el Instituto Argentino de Artes Gráficas, que luego sería la Fundación Gutenberg, en donde aplicó los métodos de enseñanza de su maestro francés André Lhote. Un año más tarde fue designado como profesor de pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes y, en 1943, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En el año 1948 su actividad docente se trasladó desde Buenos Aires al interior de país. Ese año organizó y dirigió el Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, tarea en la que se desempeñó hasta 1952.

En el año 1946, conjuntamente con Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro y Juan Carlos Castagnino, pintó los murales de las Galerías Pacífico que, a partir de la influencia del muralismo mexicano, supuso la implementación de un arte concebido en su proyección social y colectiva.

Luego de ser nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y de realizar un viaje a París, se recluyó, enfermo, en su casa de Unquillo, donde murió en 1964. Ese año el Fondo Nacional de las Artes le rindió un homenaje póstumo.

Planteamientos estéticos de su obra

Los comienzos artísticos de Spilimbergo estuvieron vinculados con el paisaje del interior del país. Con un lenguaje naturalista, el artista reflejó su primera experiencia en el contacto con la gente del interior y su ámbito específico. Entre 1925 y 1928 permaneció en Europa. En París siguió el mismo camino que el de muchos artistas argentinos: se incorporó al taller de André Lhote. Las enseñanzas de este

maestro determinaron en Spilimbergo la toma de conciencia de la necesidad de vincular el arte del pasado con el arte moderno. Así, siguiendo las propuestas de Lhote, sus búsquedas artísticas se orientaron hacia el llamado retorno al orden, de los artistas de la Escuela de París, que pretendían recuperar las conquistas del clasicismo renacentista sin perder el concepto renovador de las vanguardias.

Desde el punto de vista temático, Spilimbergo trabajó naturalezas muertas, paisajes y retratos o figuras humanas en general, siempre con el objetivo claro de despojar a su pintura de todo carácter descriptivo o anecdótico. En consecuencia, regido por un planteamiento estructurado geométricamente, apeló a la síntesis formal y a un facetamiento de los planos de ineludibles reminiscencias cezanneanas. En muchas de sus pinturas, como por ejemplo en su serie de *Las terrazas*, constituye un clima de despojamiento próximo al de la pintura metafísica italiana.

Dentro de la técnica del grabado Spilimbergo incursionó en el ámbito de lo onírico, espectral y dramático. Su serie de monocopias sobre la *Vida de Emma* (1935), un personaje que, anticipándose a la *Ramona Montiel* de Berni muestra el mundo marginal de la prostitución, lo vinculó, de alguna manera, con la estética del surrealismo.

La higuera en la casa de Sarmiento. San Juan

Este grabado fue realizado por Spilimbergo en 1920, un año antes de su primera exposición individual en San Juan y dos años antes de ganar el Primer Premio de Grabado en el Salón Nacional. Fue uno de los más importantes promotores del desarrollo del grabado en esa provincia. Según informa Nelly Perazzo: “un oscuro empleado de Correos destinado a convertirse en una de las figuras más importantes del arte argentino, construyó una prensa de madera en los trapiches vineros: Lino Enea Spilimbergo” y, con esta obra, testimonia el interés que mostró, desde muy temprano, por esta técnica.

El tema, la famosa higuera de la casa de Sarmiento, ubicó a Spilimbergo dentro del género costumbrista, pero sin caer por ello en un folclorismo anecdótico. Con un planteamiento sintético, el artista economizó al máximo los elementos de su composición. El espacio está concebido de una manera muy clásica ya que la perspectiva lineal enmarca y ubica cada objeto en el lugar que le corresponde. Así, la higuera, protagonista esencial, aparece en la confluencia de las líneas que fugan hacia el fondo de una composición rigurosamente estudiada. Síntesis compositiva y estructuración geométrica se dan en esta obra como el anuncio de la orientación plástica que Spilimbergo daría a su trayectoria artística.

En el reverso figura un paisaje en el que, sobre una senda en primer plano, que fuga vertiginosamente hacia la derecha de la composición, aparece un enorme árbol detrás del cual se percibe la silueta de una iglesia. En el planeamiento espacial aparece la perspectiva lineal tal como la vemos tratada en una gran cantidad de obras de Spilimbergo.

Lino Enea Spilimbergo

***La higuera en la casa
de Sarmiento. San Juan***, 1920,
aguafuerte, 29 x 29 cm.

Firma: áng. inf. der.: "Spilimbergo".

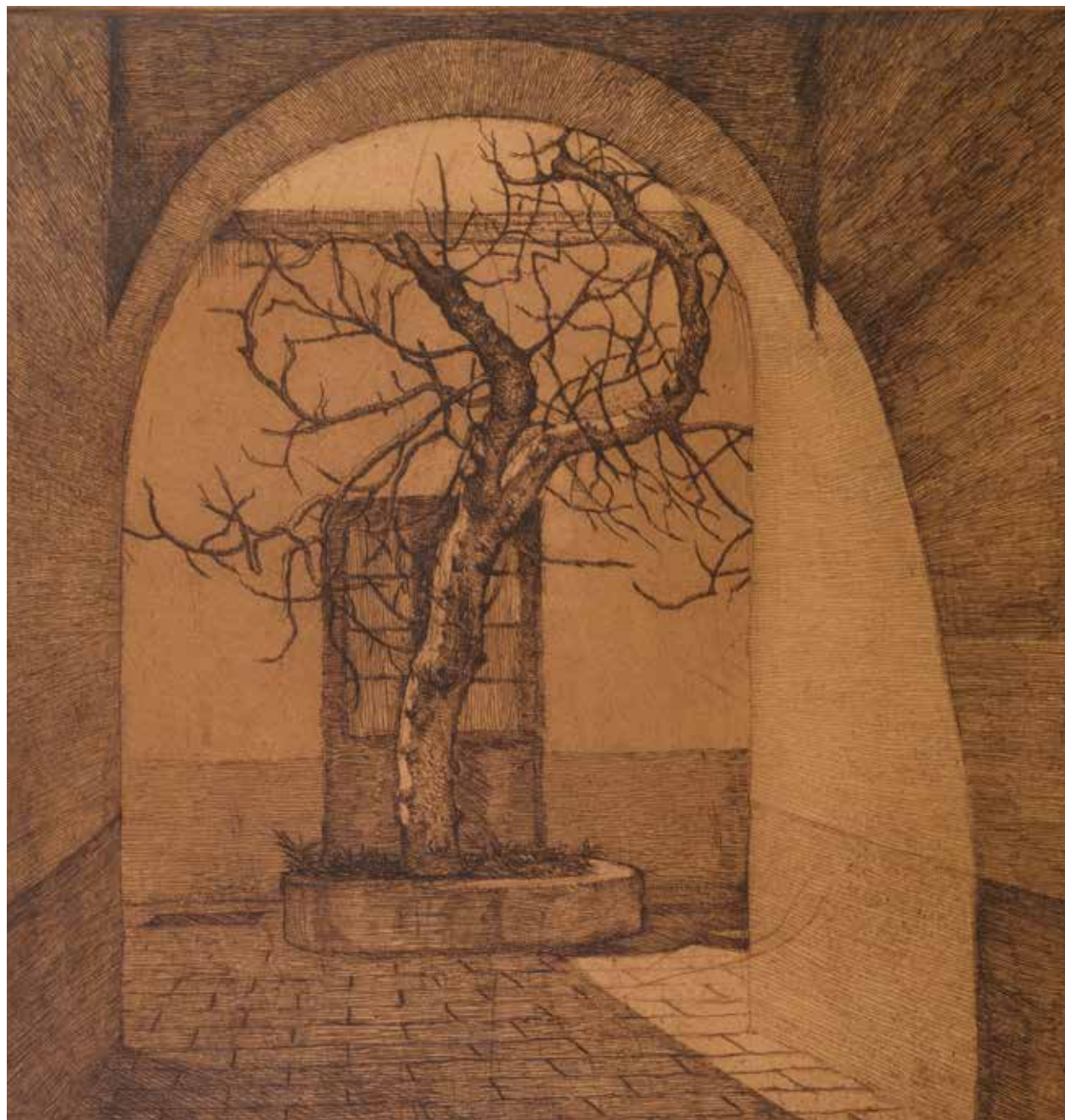
Al dorso, un grabado con paisaje rural.

Repr.: Catálogo Museo Escolar de Arte

"Fernando Fader", Buenos Aires,

Comisión Protectora y Asesora, 1937, pág. 105.

Reverso



Valentín Thibon de Libian

Nació en Tucumán el 18 de diciembre de 1889 y murió en Buenos Aires el 11 de febrero de 1931. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y posteriormente realizó un viaje a Europa. Allí recorrió Francia, Italia, Inglaterra y España.

Entre 1912 y 1930 envió obras al Salón Nacional. Con *El violinista* ganó el Primer Premio en el Salón de 1913. Además formó parte de la Exposición Internacional de Venecia en 1926 y de la Exposición Bienal de Viena de 1928. Además de dedicarse a la pintura, también incursionó en la técnica del grabado y en la ilustración. Dentro de esta última disciplina ilustró una obra de Arturo Lagorio: *Las tres respuestas*.

Planteamientos estéticos de su obra

Thibon de Libian fue un pintor figurativo que se manejó dentro del terreno de una estética próxima, desde el punto de vista formal, a los postulados de las corrientes postimpresionistas. Junto a sus compañeros Walter de Navazio y Ramón Silva, Thibon transitó en la senda abierta por su gran maestro Martín Malharro. Así, continuando los planteamientos de la propuesta impresionista, la luz y el color se convertirían en ejes principales de su concepción plástica. Su paleta recurre frecuentemente a colores saturados y contrastantes, la materia es vibrátil y su pincelada construye las formas generando ritmos dinámicos. Sus figuras, por momentos muy vigorosas, están cargadas de expresividad.

A diferencia de sus compañeros mencionados precedentemente, antes que los paisajes en *plein air*, Thibon prefirió los espacios cerrados. La figura humana le interesó en la medida en que remitía a ámbitos vinculados con el mundo de los cabarets, los bares, las ferias, los circos, la vida nocturna. Hay un interés constante en su obra por reflejar los aspectos de una realidad efímera y, en alguna manera, nostálgica. Sus modelos -bailarinas, acróbatas, vagabundos- aparecen muchas veces con la mirada fija en un punto indeterminado y evocan mundos cargados de cierta melancolía.

Bebedor de ajeno

Fiel a su interés por recrear el mundo de lo efímero, el artista pintó en esta obra a un personaje vinculado al mundo de los bares. La figura masculina, ubicada en un primer plano muy avanzado, presenta tres cuartos de su perfil, con lo cual el contorno de su silueta genera un recorrido dinámico en el desarrollo de la línea que lo encierra. Como plano de fondo Thibon de Libian contextualiza el espacio cerrado del bar disponiendo una serie de personajes a cada lado de la figura principal. Una suerte de arquería apenas esbozada termina de marcar este plano que, a modo de pantalla visual, hace que la figura principal avance aún más hacia el espectador.

El tratamiento cromático es, sin duda, el punto más interesante de la obra. El sombrero, la barba y el abrigo de este bebedor están pintados con un negro que alcanza un alto grado de saturación, mientras que el chaleco azul claro y el blanco de la camisa sirven de paso intermedio a la zona de mayor luminosidad, concentrada en el rostro. Por otra parte, en el ángulo inferior izquierdo, el recorte de la mesa redonda sobre la que se apoya un vaso y la mano del hombre, sirve de contrapunto luminoso al rostro, acentuando las zonas claras. Finalmente, aún cuando se discute acerca del origen de las influencias impresionistas en la obra de Thibon, creemos que es inevitable pensar, a propósito de este cuadro, en Toulouse Lautrec. Tanto desde el punto de vista temático como desde lo formal, la presencia del artista francés parece incuestionable.

Valentín Thibon de Libian

Bebedor de ajeno, sin fecha,
pastel s/cartón, 59 x 47 cm.

Firma: sin firma.

Bibl.: Romero Brest, Pintores y grabadores rioplatenses, Buenos Aires, Argos, 1951, pág. 47.

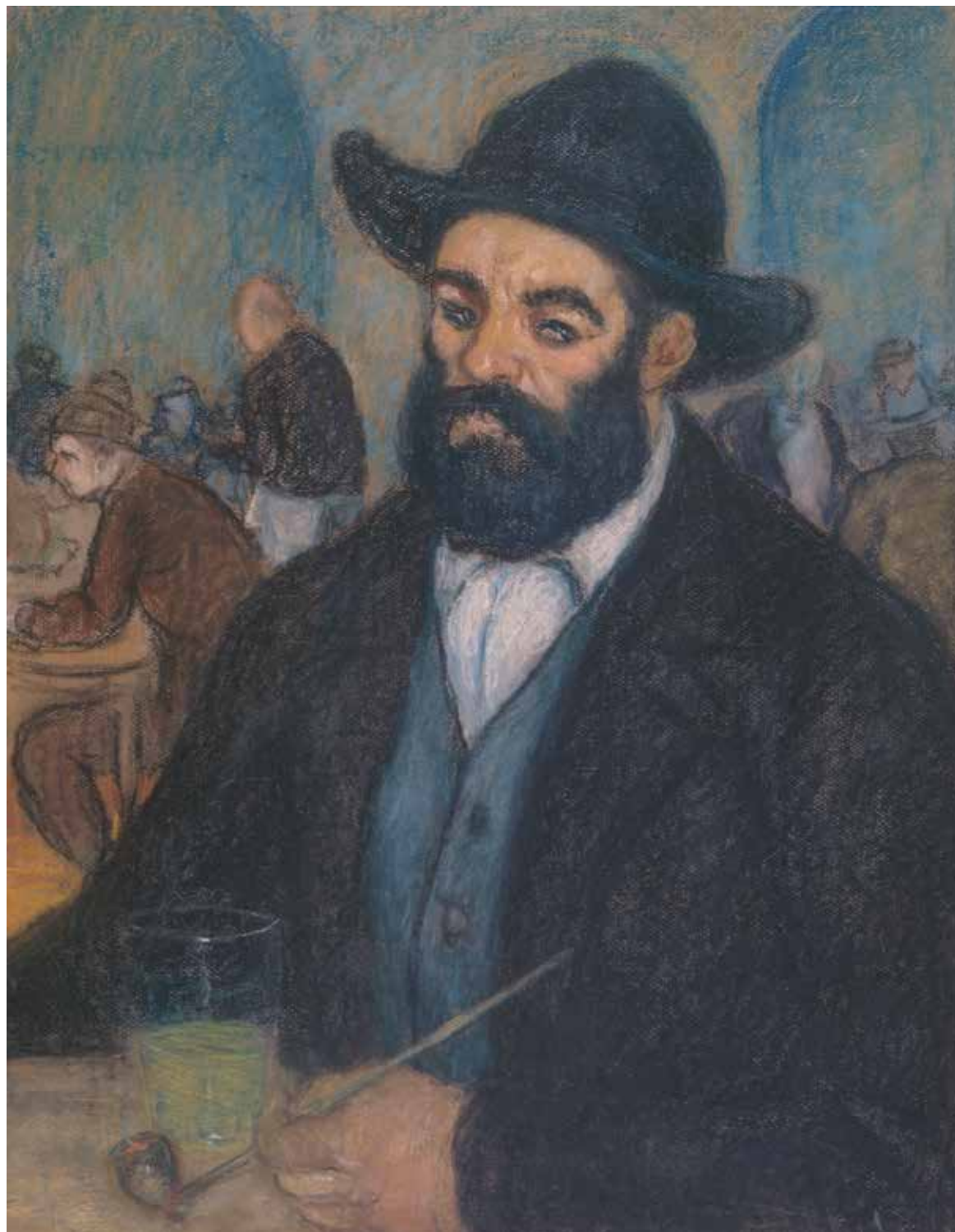
Repr: Diario La Época, 22 de julio, 1921.

Exp.: Exposición Thibón de Libian, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, julio de 1921.

Exposición póstuma, Buenos Aires, Galería Signo, 1932.

Exposición: Un siglo de arte en la Argentina, Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes, agosto de 1936 (n° 470 del catálogo).

Exposición homenaje a Thibón de Libian, Buenos Aires, Museo Municipal de Bellas Artes, agosto de 1939 (n° 18 del catálogo).



Marcos Tiglio

Nació en Buenos Aires el 24 de febrero de 1903 y murió en la misma ciudad el 15 de abril de 1976. Era hijo de italianos. Hizo sus estudios artísticos en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1930. Allí tuvo como maestro al excelente docente y pintor Emilio Centurión, aún cuando el artista hacía hincapié en la influencia que había ejercido en su pintura las enseñanzas de Miguel Carlos Victorica.

En 1929 comenzó a enviar obra al Salón Nacional con cierta regularidad, hasta el año 1963 en que obtuvo el Segundo Premio. Además de haber participado en numerosas exposiciones colectivas, Tiglio realizó su primera muestra individual en el año 1935 en la Galería Nordiska de Buenos Aires y la última en 1974 en la Galería Feldman.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Marcos Tiglio está fuertemente asociada al barrio de La Boca, al punto que en una exposición realizada en mayo de 1994, en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires titulada *La Boca: un mundo en un barrio*, en el mes de mayo de 1994, se la incluyó entre la de otros siete artistas. Dentro de una estética intimista, sus cuadros desarrollan su temática en formatos pequeños. De esta manera sus naturalezas muertas, género dentro del cual se sintió más cómodo, traducen plásticamente su mundo cotidiano. La imagen de Tiglio aparece determinada por el particular uso que el pintor hace de la materia, sus empastes construyen las formas y hacen vibrar las superficies con unas pinceladas dispuestas en forma evidente, como arrastrando el óleo para que quede la huella de su trazo. De estas pinceladas surge el ritmo interno de sus cuadros. Su paleta prioriza el uso de tonos cálidos y en el planteamiento lumínico. Apela al uso de claroscuros para hacer resaltar el volumen de sus figuras.

Por otra parte también es importante destacar, que otro de los rasgos distintivos de la estética de Tiglio es su adhesión a un desarrollo espacial en donde el rebatimiento de los planos establece cierta afinidad con las corrientes modernas derivadas de la escuela cezanneana.

Naturaleza muerta

Pintada en 1940, esta naturaleza muerta guarda enormes semejanzas con un bodegón enviado al Salón Nacional el año anterior. Tiglio fue un pintor que, a pesar del gusto por el color y la mancha, siempre se mantuvo estrechamente vinculado a un sentido estructural de las formas. En efecto, tal como se puede ver en esta obra, las formas que la componen -una mesa sobre la que se apoyan un mantel blanco, un pato, una manzana y una salsera- están resueltas mediante una estructura de planos yuxtapuestos, trabajados mediante pinceladas evidentes que se orientan hacia direcciones diversas. El rebatimiento de los planos refuerza el sentido constructivista, que conecta la obra de Tiglio con la tradición de la influencia cezanneana.



Marcos Tiglio

Naturaleza muerta, 1940,
óleo s/cartón, 50 x 60 cm.

Firma: áng. inf. der.: "M. Tiglio, 40".

Exp.: "Lazzari y los maestros de la plástica boquense", Museo Sívori, 3 de julio - 3 de agosto, 1997.
Repr.: Lazzari y los maestros de la plástica boquense, Catálogo de la exposición, Buenos Aires, 1997.
100 pintores del arte de los argentinos (1799-2006). Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2006.

Miguel Carlos Victorica

Nació en Buenos Aires el 4 de enero de 1884 y murió en la misma ciudad el 9 de febrero de 1955. A los doce años de edad comenzó a estudiar pintura con el italiano Otorino Pugnaroni. En 1901 ingresó en la escuela de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, en donde se perfeccionó durante cinco años bajo la dirección de Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori, entre otros maestros. En 1911, becado, viajó a Europa, donde permaneció hasta 1918. En París estudió con Desir, Lucas y frecuentó el Museo del Louvre.

De regreso en Buenos Aires, en 1918, instaló su taller en el barrio de La Boca, en la Vuelta de Rocha. Fue integrante del colectivo de artistas de ese barrio, participando activamente en el campo artístico y trabajando junto a Quinquela Martín, Lacámara, entre otros reconocidos maestros que representaban el barrio a través de sus obras.

En el año 1941 obtuvo el Gran Premio de Honor del Salón Nacional con *Cocina bohemia*.

Planteamientos estéticos de su obra

Expresado en una variedad de géneros que abarca tanto el retrato, como el paisaje, la naturaleza muerta o la pintura religiosa, el arte de Victorica se vincula con una estética que prioriza la mirada intimista del artista y su proyección en la tela. El artista se aleja de toda intención naturalista en la representación plástica y opera trasladando a la superficie pictórica su propia experiencia interior.

En el análisis de su obra se advierte el clima de evocación que emana de sus figuras. Conectado con la poética del simbolismo finisecular, Victorica utiliza códigos estilísticos que enfatizan el sentido sugestivo que imprime a sus imágenes. De esta manera apela al fundido de las formas con el fondo, a la iluminación más sugerente que descriptiva, a la valoración de la mancha más que de la línea y a un planteamiento espacial a través del cual las figuras aparecen fuera de un espacio naturalista y se inscriben dentro de un ámbito mental, evocado a través del recuerdo.

El uso del color es, para el artista, un instrumento con el cual maneja los ritmos de la superficie pictórica. Sutil colorista, Victorica trabaja las masas de color en un ejercicio donde no importan los resultados finales sino las transformaciones plásticas que emanan del fluir de su conciencia.

Retrato de Antonio Mónaco

El modelo para este cuadro es el pintor Antonio Mónaco, compañero y secretario del artista a quien éste retrató en varias ocasiones, una de ellas cuando pintó “Cocina bohemia”, la obra que mereció en 1941 el Gran Premio del Salón Nacional.

De esta tela emerge con claridad una de las premisas básicas de la estética de Victorica: la pintura surge a través del vínculo íntimo entre el artista y su entorno más próximo; en cuanto a los temas que elige, éstos provienen de un repertorio en el que se resumen las relaciones del pintor con su medio. El alejamiento de los códigos de representación naturalista es una de las notas salientes de esta obra, que puede apreciarse en el rechazo de la descripción minuciosa y detallista. Consecuente con la estética evocativa que define su pintura, Victorica plantea su imagen plástica mediante un tratamiento abocetado que provoca la pérdida de consistencia de las formas, de tal manera que la figura parece más la consecuencia de un recuerdo que la transcripción directa de la realidad. Por otra parte la pincelada arrastra el color y genera direcciones que acompañan la diagonal sobre la que se apoya la figura y enfatizando una sensación de inestabilidad que tiende a la pérdida visual del equilibrio. La entonación general es baja, pero el valor alto dado a la cabeza y las manos actúan como puntos focales que concentran la mirada del espectador.

Miguel Carlos Victorica

Retrato de Antonio Mónaco, 1937,
óleo s/tela, 98 x 78,5 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "M. C. Victorica, 1937".

Exp.: "Lazzari y los maestros de la plástica boquense",
Museo Sívori, 3 de julio - 3 de agosto, 1997.

Repr.: Lazzari y los maestros de la plástica boquense,
Catálogo de la exposición, Buenos Aires, 1997.



Ana Weiss de Rossi

Nació en Buenos Aires el 30 de noviembre de 1892 y murió en Los Ángeles, Estados Unidos, el 13 de septiembre de 1953. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde egresó en 1920. Cinco años antes, en 1915, se había casado con el pintor Alberto M. Rossi. Junto a él realizó diversos viajes y recorrió varias ciudades europeas en dos períodos: uno entre 1923 y 1924 y otro entre 1929 y 1930.

Envío con regularidad obras a los Salones Nacionales y en el de 1935 ganó el Primer Premio con su óleo *Hermanitos*, mientras que en el de 1939 obtuvo el Gran Premio por *La abuelita*.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Ana Weiss de Rossi se enmarcó dentro del género intimista, al punto que la gran mayoría de sus cuadros se vinculó con su propia vida familiar. La trayectoria de esta pintora se articuló en torno al retrato, mayormente figurativo. Así, las figuras que aparecen en sus telas pertenecían a un mundo conocido por ella. Dentro de la línea del retrato tienen especial importancia las figuras femeninas y, dentro de éstas, los de niñas y su propio autorretrato. De ese modo, en diversas oportunidades, la artista aparece sola o acompañada por alguna hija, asumiendo explícitamente su doble rol de pintora y madre.

Weiss encaró el problema de la figura humana de una manera particular. Ésta aparece generalmente en un espacio interior, contextualizada en un ambiente de carácter íntimo: en varias oportunidades se trata de una habitación en cuya cama aparece en actitud sedente. Pero tal vez el punto más característico de su propuesta sea el hecho de que cuando se trata de más de una figura, no hay comunicación entre las mismas, sino que, por el contrario, en forma independiente, fijan su mirada en el espectador.

Desde el punto de vista plástico, Weiss de Rossi, tiene una particular predilección por las texturas táctiles. Su materia es espesa y las pinceladas, evidentes y espontáneas, generan una vibración cromática, a la vez que estructuran las formas otorgándoles gran volumen.

Intimidad

La trayectoria artística de Ana Weiss de Rossi estuvo determinada por una decidida inclinación hacia una pintura de tipo intimista. Tanto por el título como por el tema de esta obra no cabe duda del interés que despertó en ella este género. Refuerzo de lo dicho y del carácter autobiográfico de su obra, es que la niña retratada es su hija Marisa, cuando contaba aproximadamente cuatro años de edad. Esta obra es similar a una enviada en 1934 al Salón Nacional con el título de "Marisa" y a otras de temas análogos enviadas a sucesivos salones nacionales desde los años '20.

La figura principal, Marisa, está ubicada en el eje central de la composición, sentada sobre el borde de una cama. El mayor punto de interés se concentra en la mirada del personaje que, en posición frontal, se dirige al espectador. De aquí se deduce que para la artista el retrato constituye un campo de análisis psicológico, a la par que pictórico. El planteamiento plástico muestra la gran importancia que se le otorga a la luz; ésta proviene de un foco situado a la izquierda de la tela e inunda la zona en la que se sitúa el personaje principal, dejando en sombras a la mujer que, en un plano posterior, constituye una referencia secundaria. La entonación general es cálida y acompaña -en sus variaciones tonales de ocre, verdes y tierras- el sentido intimista de la tela. Por otra parte, la pincelada suelta y evidente se dispone mediante un juego de yuxtaposiciones que, en relación con la luz y el color, hacen vibrar la superficie pictórica y enriquecen el carácter expresivo de la obra.



Ana Weiss de Rossi

Intimidad, circa 1934,
óleo s/tela, 107 x 92 cm.

Firma: áng. inf. izq.: "Ana Weiss de Rossi".

Bibliografía

Antonio Alice

Alice, Antonio, *Los Constituyentes del '53 en la sesión nocturna del 20 de abril*, Buenos Aires, 1953.

Alice, Antonio, *El argumento en el arte pictórico* (conferencia), Buenos Aires, 1938.

Catálogo *Antonio Alice 1886-1943*, Buenos Aires, Museo Isaac Fernández Blanco, agosto 1983.

Catálogo *Presencia de Antonio Alice*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2004.

Mario Nicolás Irineo Anganuzzi

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.

Héctor Basaldúa

Mujica Lainez, Manuel, *Héctor Basaldúa*, Buenos Aires, Losada, 1956.

Whitelow, Guillermo, *Basaldúa*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.

Taquini, Graciela - Dukelsky, Cora, *Basaldúa*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Babino, Malena. Dossier *El Grupo de París*. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, 2007.

Antonio Berni

Nanni, Martha, *Antonio Berni. Obra Pictórica 1922-1981*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio-julio, 1984.

López Anaya, Jorge, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997.

Pacheco, Marcelo (Ed.), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, temas, 1999.

Para una ampliación sobre la concepción estética de la figura humana en Berni Cfr. Adriana Lauría “Esplendor y melancolía de la figura humana” en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Catálogo de la exposición homónima, Buenos Aires, Malba- Colección Costantini, 2005.

Martín Boneo

García Martínez, J. A., *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Faustino Brughetti

Brughetti. Juicios y testimonios ordenados por Romualdo Brughetti, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988.

Puccini, Mario, *Faustino Brughetti*, Buenos Aires, Imprenta López, 1946.

Brughetti, Romualdo, *Nueva Historia de la Pintura y de la Escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglione, 1991.

Horacio Butler

Vázquez, María Esther, *Butler, Horacio, Conversaciones con María Esther Vázquez*, Buenos Aires, Gaglianone, 1982.

García Martínez, J. A., *Horacio Butler*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

González Lanuza, Ezequiel, *Horacio Butler*, Buenos Aires, Losada, 1941.

Butler, Horacio, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Babino, Malena, *El grupo de París*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010.

Mario Augusto Canale

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

López Anaya, Fernando, “El grabado”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, tomo VI°.

Roberto Amigo y Marisa Baldasarre, ed., *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

Ceferino Carnacini

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Squirru, Rafael y Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *40 maestros del arte de los argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

Tristeza, Nora, *Ripamonte, Peláez, Carnacini. Artistas de Villa Ballester en la conformación del Arte Nacional*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2009.

Juan Carlos Castagnino

Irurtia, Ricardo, *Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Dragoski, Graciela y Méndez Cherey, Delcis, *Castagnino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Emilio Centurión

López Anaya, Jorge, *Emilio Centurión*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Peñalver, Ebe, “Centurión”, en *Catálogo para la exposición retrospectiva de la obra de Emilio Centurión*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 22 de octubre - 17 de noviembre de 1985.

Alejandro Christophersen

Casajús, Paula y Lebrero, Cecilia, “Alejandro Christophersen, pintor”, en Hilger, Carlos A. y Sánchez, Sandra I., Christophersen, *España y la Argentina en la Arquitectura del siglo XX*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 2004, pp. 177-193.

Christophersen Alejandro, *Ideas sobre arte*, Buenos Aires, Arnoldo Moen, 1919.

Aurelio Víctor Cincioni

Pagano José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.
Catálogo de la exposición “Aurelio Víctor Cincioni”, Buenos Aires, Galería Witcomb, 1949.
Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.

Pío Collivadino

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.
Squirru, R. y Gutiérrez Zaldívar, I., *40 Maestros del arte de los argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.
García Martínez, J. A., *Arte y enseñanza artística en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.
Payró, Julio, “La Pintura”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, tomo VI°.
Malosetti-Costa, Laura, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

Lía Correa Morales de Yrurtia

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.
Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Víctor Juan Cúnsolo

Pagano, José León, *El arte de los Argentinos*, Buenos Aires, ed. del autor, 1940.
Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.
García Martínez, J. A., “Víctor Cúnsolo”, en *Panorama de la pintura argentina 1*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.
Battiti, Florencia y Mezza, Cintia, *Artistas de La Boca*, Centro Virtual de Arte Argentino, http://cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/3_intro.php.

Cupertino del Campo

Payró, Julio “La Pintura” en VV.AA., *Historia General de Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo VI, 1988.
Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Peuser, 1944.
Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Inca, 1988, tomo 1.
Squirru, R., Gutiérrez Zaldívar, I., *40 Maestros del arte de los argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.
Rojas Silveyra, Manuel “Cupertino del Campo”, en *Augusta*, Buenos Aires, 1918.

Fernando Fader

Para la presente biografía se ha seguido la cronología establecida por Ana María Telesca y Marcelo Pacheco en *Fernando Fader*, Catálogo de la

exposición retrospectiva del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1988.
Collazo, Alberto, *Fader*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.
Lascano González, Antonio, *Fernando Fader*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

Raquel Forner

Rosell, L. y otros, *Forner*, Serie“Pintores argentinos del siglo XX” N° 35, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
Whitelow, G., *Raquel Forner*, Buenos Aires, Gaglianone, 1980.
Merli, J., *Raquel Forner*, Buenos Aires, Poseidón, 1952.
Babino, Malena, *El grupo de París*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010.

Arturo Gerardo Guastavino

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Alfredo Guido

López Anaya, Fernando, “El grabado”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo VI, 1988.
Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones de L'Amateur, 1944.

Alfredo Guttero

Payró, Julio, *Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
Rosell, M., Barassi, M., Domínguez Neira, S. y Finollo, C., *Guttero*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
Constantin, María Teresa, “Alfredo Guttero y el paisaje industrial”, en *Guttero, un artista moderno en acción*, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2006.

Hugo Irureta

Fernández, Víctor, *Utopía y sus orillas*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.
Fernández, Víctor; Silvestri, Graciela, *La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad: argentino, tradicional, figurativo*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012.

Gastón Jarry

Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del autor, 1940.
Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.

Fortunato Lacámara

Payró, Julio, *Fortunato Lacámara*, Catálogo de la Exposición-homenaje, Galería Feldman, Buenos Aires, 3 al 30 de septiembre de 1970.

Lacámara, Fortunato, *Algunos apuntes de mi vida*, autobiografía inédita manuscrita (en colección particular).
Rosell, L., Barassi, M., Domínguez Neira, S. y Finollo, C., *Lacámara*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
Lacámara, Catálogo de la exposición retrospectiva del artista, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 27 de junio, 23 de julio de 2000.

Enrique de Larrañaga

Rubianes, Raúl, *Enrique de Larrañaga*, Buenos Aires, Peuser, Colección Destinos, 1945.

Gregorio López Naguil

Pagano, José León, *Historia del Arte en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.
Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.

Horacio March

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988, tomo II.
Córdova, Iturburu, Cayetano “Horacio March”, en *Panorama de la Pintura Argentina I*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.
Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Eliseo Meifrén i Roig

Cruz Valdovinos, José Manuel, “Datos biográficos y comentarios críticos”, en *Ciento veinte años de pintura española*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.
VV.AA., *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, S. A., Ministerio de Cultura, 1993.

Pablo Molinari

Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del autor, 1940.

Walter de Navazio

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.
Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de la pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.

Onofrio Pacenza

Payró, Julio, *Veintidós pintores*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pág. 45-47.
Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.
Plá, Roger, “Onofrio Pacenza”, en *Panorama de la Pintura Argentina I*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.

Adán Luis Pedemonte

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, L' Amateur, 1944.
Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988, tomo II.

Juan Peláez

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur 1944.
Fernández García, Ana María, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Universidad de Oviedo, tesis doctoral (impresión de la autora), Servicios de Publicaciones, 1933.
Díaz Usandivaras, Julio, “El Pintor Juan Peláez”, en *Nativa*. Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, 1930, Año VII, N° 83.
Tristeza, Nora, *Ripamonte, Peláez, Carnacini. Artistas de Villa Ballester en la conformación del arte nacional*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2009.

Claudio Piedras

Duarte, Pablo; Mares, María Sofía; Fiszman, María Inés, *Arte y Cultura Pintura y Memoria Colectiva: Grupo Espartaco*, Buenos Aires, Instituto Ideas. Instituto de Economía Aplicada y Sociedad, 2020.
Bute Sánchez de Hoyos, Eduardo. *El movimiento Espartaco: vanguardia, arte y política* (tesis doctoral), Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, 2013.
Manifiesto del Grupo Espartaco, *Por un arte revolucionario*, 1961.

Víctor Pisarro

Butler, Horacio, *Las personas y los años*, Buenos Aires, Emecé. 1973.
Perazzo, Nelly. “Víctor Pisarro” en *Lyra*, Buenos Aires, número 225-7 “Homenaje a Italia”, 1973.
Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988, tomo 2.
Parpagnoli, Hugo, “Víctor Pisarro”, en *Panorama de la Pintura Argentina I*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.
Babino, Malena, *El grupo de París*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010.

Benito Quinquela Martín

España, José de, *Quinquela Martín pintor*, Buenos Aires, Gay Saber, 1945.
Correa, María Angélica, *Quinquela por Quinquela*, Buenos Aires, EUDEBA, 1977, pág. 16.
Collazo, Alberto, *Quinquela*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
Battiti, Florencia y Mezza, Cintia, *Artistas de La Boca*, Centro Virtual de Arte Argentino, http://cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/3_intro.php

Roberto Ramaugé

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.

Carlos Ripamonte

Squirru, Rafael y Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *40 Maestros del arte de los argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Eduardo Sívori

Catálogo Exposición póstuma de las obras de Eduardo Sívori, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1918.

Payró, Julio, “La Pintura”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, tomo VI.

Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de la pintura y escultura argentina*, Buenos Aires, García Santos, 1922.

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Malosetti-Costa, Laura, *Eduardo Sívori, El más viejo de los jóvenes*, Buenos Aires, FIAAR, 1999.

Raúl Soldi

Zerda, Jorge. *Soldi*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Biliari, Eduardo, *Raúl Soldi*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

Gubellini, Alcides, *Raúl Soldi*, Buenos Aires, losada, 1945.

Jorge Soto Acebal

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.

Lino Enea Spilimbergo

García Martínez, J. A., *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

Nessi, Angel Osvaldo, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Spilimbergo, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Valentín Thibon de Libian

Pagano, José León, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Ediciones L' Amateur, 1944.

Amador, Fernán Félix de, “Valentín Thibon de Libian”, en *Augusta*, Buenos Aires, 1919, n° 10.

Funes, Ofelia, “El pintor y su tiempo. Valentín Thibon de Libian”, en *Arte Argentino del Siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR, 2000, pp. 9/80.

Marcos Tiglio

Squirru, Rafael, Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *40 maestros del arte de los argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.

Battiti, Florencia y Mezza, Cintia, *Artistas de La Boca*, Centro Virtual de Arte Argentino, http://cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/3_intro.ph

Miguel Carlos Victorica

Larco, Jorge. *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Losada, 1954.

Mujica Lainez, Manuel, *Victorica*, Buenos Aires, Bonino, 1955.

Córdova Iturburu, C., *Victorica*, Buenos Aires, Codex, Pinacoteca de los Genios, 1966.

Blum, Sigward, *Victorica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Battiti, Florencia y Mezza, Cintia, *Artistas de La Boca*, Centro Virtual de Arte Argentino, http://cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/3_intro.ph

Ana Weiss de Rossi

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988.

Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del autor, 1940.

Rojas Silveyra, M., “Ana Weiss de Rossi”, en *Augusta*, Buenos Aires, 1919, N° 19.



**Ministerio de
Capital Humano**
República Argentina