

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 Urriburu

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 Contemporáneo

Andrea Allen

Nació en Buenos Aires, en 1967. Desde los siete años de edad, ingresó en el mundo del arte, comenzando su preparación en iniciación plástica infantil (EMBA). Asimismo, comenzó a formarse en danza clásica. Años después, exploró otros géneros, hasta llegar a la danza contemporánea. Integró el grupo de danza Graham, con el que participó en numerosas muestras en espacios culturales. Su formación en artes plásticas la realizó en la Escuela Carlos Morel (EMBA), donde obtuvo el título de profesora nacional de artes visuales y más tarde el de profesora nacional de escultura. Una vez graduada, prosiguió su formación de Escultura, con los maestros Enrique Valderrey y Oscar Stáfora.

Entre los años 2002 al 2006, residió en Barcelona donde instaló su taller, allí llevó a cabo obras de diversa envergadura, para el Cosmo Caixa. También realizó escenografías para el Auditorio del Aquarium de dicha ciudad. Desde 2006, se radica nuevamente en Argentina.

En la actualidad, participa en salones de dibujo, pintura, escultura y arte mural, obteniendo destacados reconocimientos y exponiendo sus obras en salones colectivos e individuales, tanto en Argentina como en distintos países de Europa.

Junto con otras artistas, Andrea forma el grupo “Tríada”, con quienes desempeña obras escenográficas para teatro, cinematografía y galerías comerciales. También integra el grupo “AVC Arte” y forma parte de un proyecto artístico de UNQUI (Universidad Nacional de Quilmes), que consiste en realizar una obra individual y otra conjunta con otros artistas integrantes.

En el presente, participa de seminarios de “Análisis de obra” en el taller del artista Luis Felipe Noé y en su taller particular, da clases a alumnos avanzados e intermedios. Además, se desempeña como docente en la EMBA (Escuela de Bellas Artes Carlos Morel), institución donde comienza su formación artística, en las disciplinas “Dibujo”, y “Escultura”.

La presencia lineal en la escultura

La particularidad del quehacer artístico de Andrea Allen reside por una parte en la calidad de su dibujo en tinta y acrílico, y por otra parte en la sutileza con que encara su relación con la naturaleza en su mundo imaginario.

Si uno de los objetivos fundamentales es poner en valor la línea como alma del relieve, su obra es un ejemplo contundente. Aún sin palabras es absolutamente poesía visual, notable por su relato visual que va más allá de lo que describe.

Asimismo, las formas irregulares de sus obras presentan un doble juego espacial: el interno, implícito en el dibujo y el externo, que acontece ante los ojos del espectador. Además, gracias al volumen, modula dimensiones diferentes que sugiere otra sensorialidad a la manifestada en la línea: la presencia escultórica.

Esa combinación entre formas irregulares, línea y volumen, le da una fuerza decisiva a su obra.

Luis Felipe Noé



Andrea Allen

Territorios II, 2012,
técnica mixta, 140 x 140 cm.

Firma: al dorso "Allen 12, Territorios II".

Manuel Ameztoy

Nació en la ciudad de La Plata en 1973. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires. Es profesor nacional de Artes Plásticas egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Ha realizado estudios de grabado experimental en la ENAP San Carlos en la ciudad de México DF.

Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Arte desde el año 2003 y en la Escuela de Proyectos, Galería Isidro Miranda. Entre 2002 y 2005 estuvo a cargo del Departamento de Educación de la Fundación Proa.

Desde 2001, ha presentado sus trabajos en Buenos Aires, Rosario, Bahía Blanca, Miami, Los Ángeles, Milán y Santiago de Chile.

Ha participado en exposiciones temporarias destacándose, *Los últimos Reyes* en 2006 y *El Rey* en 2005, en la Galería Braga Menéndez de Arte Contemporáneo; *Las Fuentes del Nilo* en la Galería Cecilia Caballero y Chez Vautier en 2011; *Cortar y Pegar*, en la Fundación Proa en 2011, entre otras.

También expuso en la Feria Pinta de arte latinoamericano en Nueva York en 2011; realizó la muestra *Onírico y Privado* en la Fundación Telefónica en 2004; *Los paraísos desplegables* en Faena Arts Center, Tecnópolis, Centro cultural de España y Centro cultural de Universitario de Rosario y Casa Naranja de Córdoba.

Junto a Ernesto Arellano, con quien trabaja desde el año 2013 bajo el nombre Splash in vitro, presentaron las intervenciones: *Las dos torres* en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE; *Yeso* en el Museo de Arte Colección Fortabat, el mural cerámico de la estación Córdoba del subte H inspirado en el tango y en homenaje a Edmundo Rivero; *Pattern* en la Galería Cecilia Caballero de Arte contemporáneo en Buenos Aires; *Calados y teselados* en la Galería Aina Nowack de Madrid.

Su obra forma parte de colecciones privadas de diversos países de América Latina, Estados Unidos y Europa. Poseen obras del artista el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, MACRO, Colección Castagnino; el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, MAMBA; el Museum of Latin American Art de Los Ángeles.

Recibió una mención del jurado del Salón Nacional de Rosario en el año 2004 y el Segundo Premio Adquisición del LIX Salón Nacional de Rosario en 2005.

Taschen Calendar

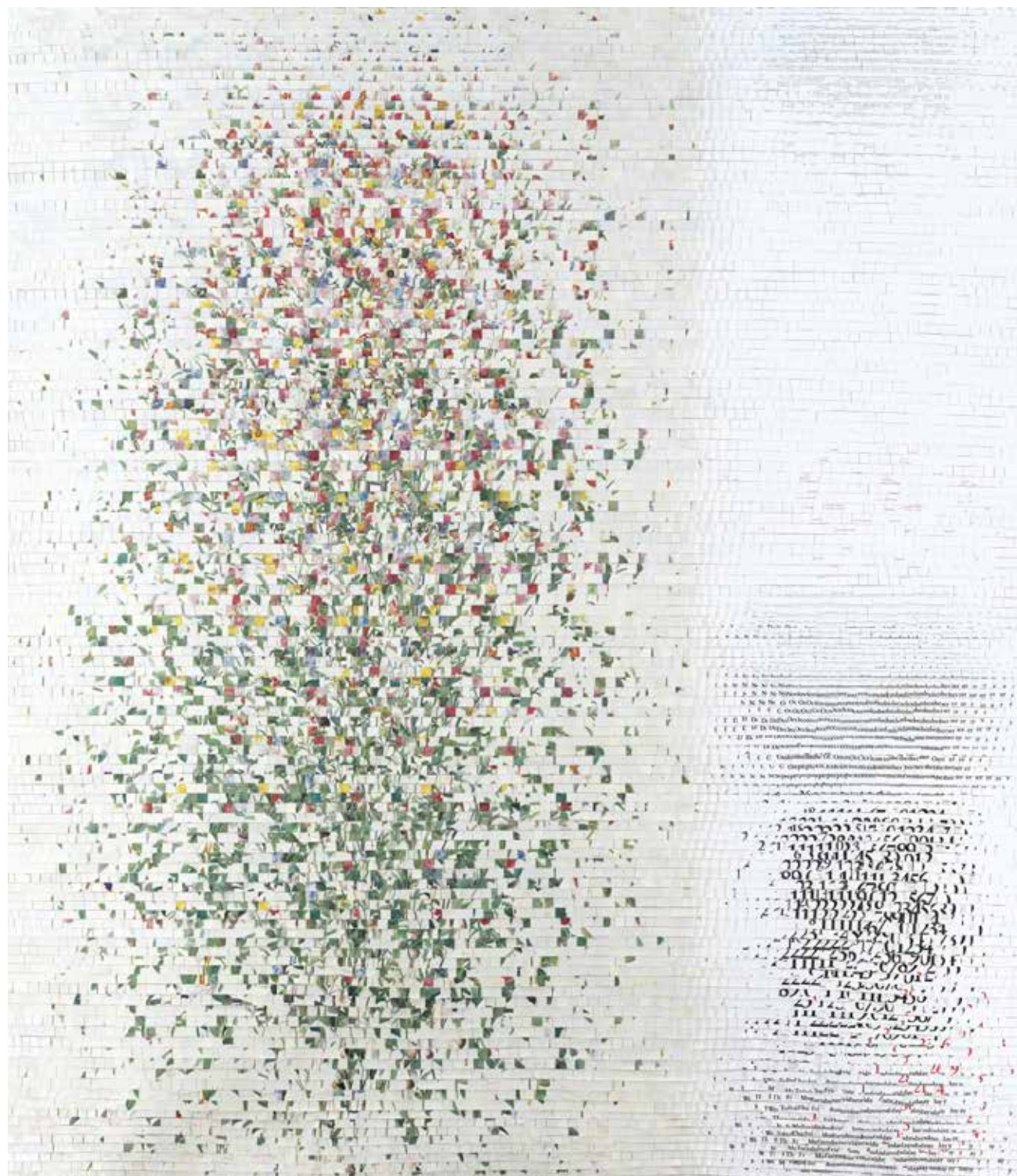
La obra representada nos muestra un aparente caos de figuras indefinidas, no es posible contemplar claramente que se ha representado, los márgenes no son nítidos pero si se observa detenidamente y se hace foco en los detalles emergen las figuras realizadas con ínfimos recortes de papel. Este desorden en una primera y rápida mirada va mutando en una minuciosa y meticulosa obra realizada en papel, pequeñas figuras geométricas del mismo e ínfimo formato y pegados pacientemente forman una trama perfecta. Son imágenes simples, austeras, repetidas hasta al límite de los bordes, que crecen y pueblan el espacio.

“Con los papeles que ya vienen impresos, en forma de libros, almanaques o papel moneda, construyo mis ‘teselados’, grandes collages que son un intento de mirada simultánea sobre la totalidad del relato. Cada página del libro, cada cuadrante del mapa de la ciudad y cada hoja del almanaque, son digeridos y reconfigurados en un solo y enorme paño. La narración se congela, el espacio geográfico se atomiza, y los días del año quedan suspendidos en una única imagen. No hay antes, no hay después, no hay aquí y allá. La imagen y el texto se desleen”, comenta sobre su obra Manuel Ameztoy.

Al igual que en sus ‘site-specific’ y en sus esculturas blandas, la experiencia es efímera, el papel toma caminos diferentes al habitual donde el calado es el protagonista operando entre la luz y el espacio.

‘Taschen Calendar’ refleja el rigor técnico, la repetición y superposición de motivos geométricos, impronta que caracteriza la obra de este artista en general.

Rocío Mayor
Curadora



Manuel Ameztoty

Taschen Calendar, 2015,
papel s/mylar, 130 x 105 cm.
Firma: sin firma.

Julio Barragán

Nació en 1928 en Buenos Aires y murió en 2011 en la misma ciudad. En el inicio de su recorrido, Barragán se mostró muy interesado en la obra de El Greco. Trabajaba siguiendo la técnica del pintor de Toledo, que consistía en un proceso indirecto; primero se pintaba una grisalla (los valores de la obra en forma monocroma) y luego se aplicaba el color en sucesivas capas de transparencia. Como material de estudio contaba con impresiones en blanco y negro. El color no estaba en el modelo y Julio debió inventarlo. A partir de ese invento trabajó toda su vida.

Las pinturas de esta época varían de un tipo de composición semireligiosa en donde hombres con ropas inespecíficas evangelizan o arengan multitudes a otra casi apocalíptica con personajes que cuelgan ahorcados de los árboles cuyas ramas oscuras contrastan con la luz de los incendios. Este primer período de su producción es contemporáneo al desarrollo de la Segunda Guerra Mundial.

Sus viajes a Europa en los años '50 y '60 determinan el rumbo de su producción y el cubismo de Picasso, Braque y Juan Gris lo orientan en la construcción de una figuración que reconoce al principio un carácter geométrico y monocromo, que luego va ganando en color y que al final es puro color, es color que explota, que naciendo de un núcleo se expande y llega hasta donde quiere.

El color determina la forma, de ahí que él sostenía que *“un tigre enjaulado es como un color encerrado en un dibujo hecho antes. Para ver de qué son capaces el tigre y el color hay que dejarlos en libertad”*.

Si bien es el color el protagonista de su trabajo en su época más personal y reconocida, ya que obtuvo numerosos premios, en toda su obra hay referencia a ciudades, pueblos y mujeres. No tienen que ver con una zona de reflexión, simplemente aparecen.

Sus últimos cuadros, los que pintó en los últimos años y no mostró a nadie, son Otra Cosa...

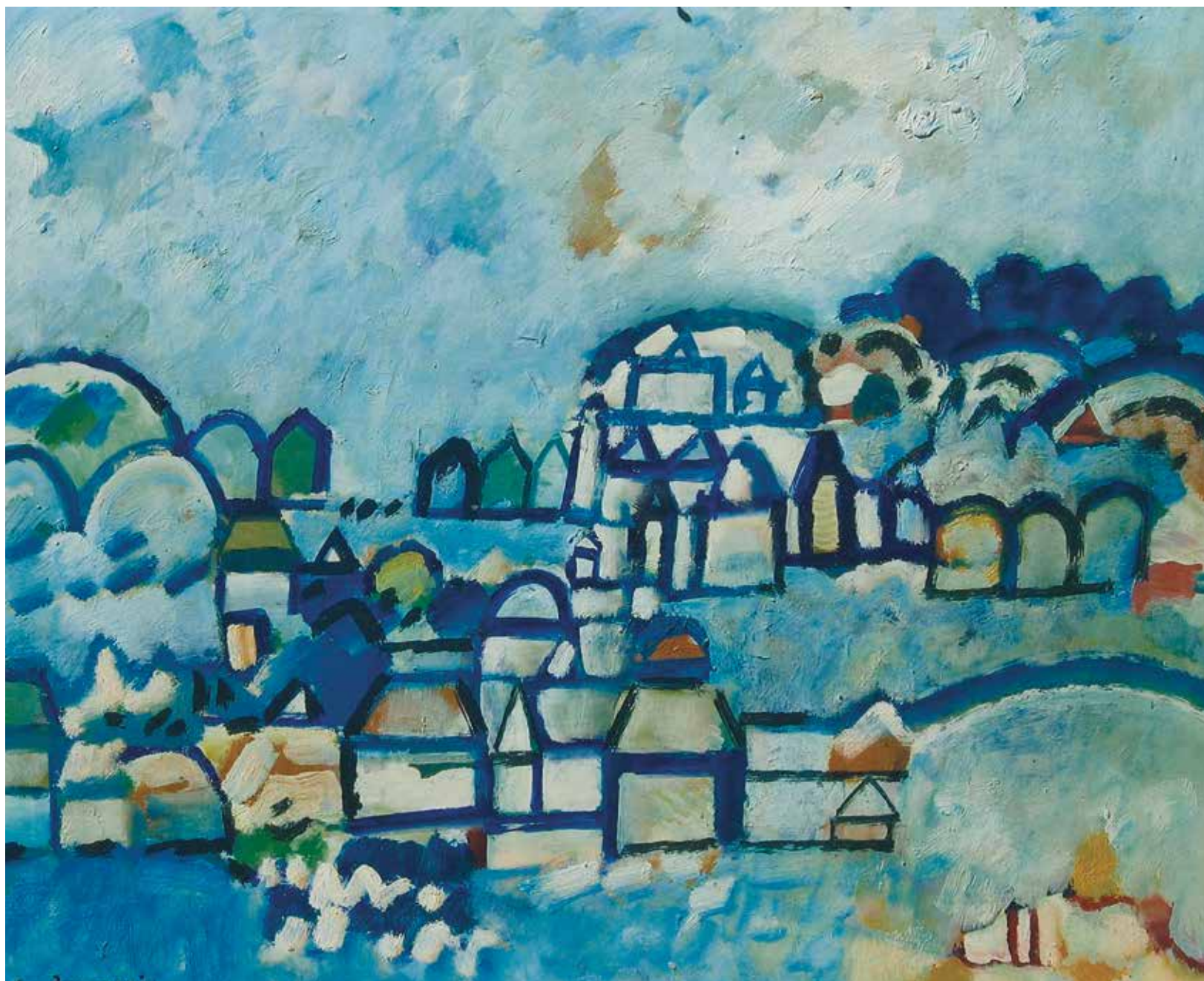
Claudio Barragán

Paisaje

En este trabajo, uno de los paisajes de su periodo más característico, Barragán explota la gama de los azules hasta límites inéditos. Al utilizar la paleta solamente como soporte del óleo y no para conseguir mezclas de tonos, se obliga a relacionar los colores entre ellos directamente sobre el lienzo y tal como salen del pomo. Así consigue combinaciones cromáticas, empastes y transparencias del todo inesperadas que ofrecen multiplicidad de variantes según haya trabajado sobre una capa de pintura anterior fresca o seca. La pincelada no es contenida y controlada, a la manera aplicativa o de “petit touche”, sino que, al pincel de cerda redondo y cargado de color le imprime movimientos cortos y vigorosos hacia arriba y hacia abajo a la vez que lo hace girar sobre su propio eje, en una actitud más interesada en modificar lo que se hizo hasta el momento, que en cuidarlo.

La mancha de color y la línea de dibujo surgen de una misma matriz: en un punto se unen, ya que la línea, fina y nítida en algunos sectores, se ensancha y expande en otros hasta convertirse ella misma en mancha.

Los paisajes aparecen a lo largo de toda su carrera. En general tienen el aspecto de ser europeos, son ordenados y alternan zonas urbanas con otras de bosques o tierras trabajadas e incluso con puertos. Respiran un aire de optimismo y armonía. Sin embargo no son un tema para él, o por lo menos no lo desarrolla conceptualmente. Solamente aparecen. Pertenecen a un área libre de reflexión. Su tema es la aventura formal, la articulación de un lenguaje propio fundado en una valoración personal de los elementos concretos de la pintura.



Julio Barragán

Paisaje, 1990,
óleo sobre hardboard, 50 x 60 cm.
Firma: áng. inf. izq.: "Julio Barragán".

Fabiana Barreda

Nació en Buenos Aires en 1967. Es artista, teórica y curadora. Se graduó en Psicología, y realizó especializaciones en Psicoanálisis, Filosofía y Arte Contemporáneo.

Se desempeña como artista y crítica de arte en muestras individuales y colectivas desde 1992. Dirigió la Galería de Arte de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Es docente en la Universidad Tres de Febrero (UNTREF) y en la Universidad Nacional de Arte (UNA).

Participa como Jurado de diferentes Premios nacionales e internacionales, entre otros, Metrovías, McStation, Fondo Nacional de las Artes, Salón Nacional, Museo de la Ciencia, Salón Belgrano entre otros.

Ha recibido becas y premios tanto en Argentina como en el exterior, y ha participado en bienales internacionales en La Habana, Ushuaia, Rotterdam, entre otras.

En el presente, se encuentra trabajando conceptos relacionados con el cuerpo, la ciencia, el arte, el conocimiento, mediante instalaciones, fotografías, fotomontaje.

Homenaje a Hipatia de Alejandría

Proyecto Conocimiento es una fotoperformance realizada en homenaje a Hipatia de Alejandría. Este Proyecto desarrolla una expansión del conocimiento asentado en la Biblioteca de los Maestros como pieza arquitectónica del Palacio Sarmiento. Pone en valor el patrimonio histórico y artístico de las exhibiciones únicas de los libros ahí custodiados para el desarrollo de los investigadores en la educación, estudiantes y maestros.

A través del arte contemporáneo active una obra original, Site-Specific a través de una video proyección en la cúpula, videos sobre ejemplares importantes de la biblioteca y una exhibición fotográfica de fotoperformance, entre ellas, Homenaje a Hipatia de Alejandría, que tiene el objetivo de encontrar una unión entre la pieza de arquitectura del Palacio y los volúmenes de colección que se conservan en el Ministerio de Educación de la Nación.

El Proyecto se llama “Conocimiento” ya que este reina en su transmisión entre generaciones y la educación es el medio por el cual debe ser custodiado el patrimonio de este conocimiento. La obra Homenaje a Hipatia de Alejandría, reúne todos los ejes de la investigación que realizo en el patrimonio cultural de Argentina.



Fernanda Barreda

Homenaje a Hipatia de Alejandría, 2017,
fotoperformance impresión digital – Copias 7,
100 x 70 cm.

Firma: sin firma.

Cecilia Biagini

Nació en Buenos Aires en 1967. Su obra se mantiene fiel al espíritu de una abstracción que reformula las vertientes de las vanguardias no figurativas de comienzos del siglo XX. Dentro de estas tendencias, conviene reconocer una amplia variedad de concepciones. Existe un modo de comprender sus indagaciones que parte de la toma de conciencia de la inestabilidad de lo real y del reconocimiento de un sujeto que, como el actual, aparece descentrado e inmerso en un espacio donde el movimiento y la idea del cambio le impide afirmarse en un mundo inamovible. En ese sentido, podríamos identificar su obra como una aproximación al conocimiento que se deriva de las teorías fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty. Este pensador argumenta hacia mediados del siglo pasado, que no se pueden pensar sujeto y objeto como entidades separadas sino como una interrelación mediada por la percepción, lo que abre un fértil camino para la exploración del nexo entre el espectador y la obra de arte.

A medida que avanza en tiempo, el rigor de las primeras geometrías va dejando paso a propuestas más experimentales, con un amplio protagonismo de la luz y del color como elementos clave en la nueva sintaxis de sus obras. En este encuadre, las imágenes de Biagini son sencillas, armoniosas, sugestivas, elementales y organizan una estructura visual de campos cromáticos de intensa poesía. En un recorrido que va de la bidimensionalidad del plano a la integración de la obra en el espacio real la artista no descuida el problema de la belleza ya que aporta una dimensión lírica a esos formalismos.

Los caminos que transita la artista son diversos. Por momentos, en sus fotogramas, mediante superposiciones y transparencias, va generando formas aleatorias, semejantes a los que vemos en el juego del caleidoscopio.

En otras obras, específicamente en sus versátiles estructuras móviles, se advierten otros sentidos dado que éstas parecen reclamar una necesaria participación del receptor. Así por ejemplo, al suspender del techo una estructura de tubos de acrílico transparente, el fenómeno de la percepción asigna un lugar destacado al espectador. En la medida en que sus capacidades ópticas imponen su fuerte presencia física en el espacio, los efectos de las transparencias de la obra en movimiento continuo transforman el entorno circundante.

Por otro lado, trazando una genealogía que parte del neoplasticismo arquitectónico de Mondrian hasta llegar a las atmósferas cromoplásticas de Tomasello, Cecilia Biagini juega también con el ensamblaje de formas cúbicas coloreadas para transformar la rigidez de los cuerpos geométricos en sutiles estructuras que se dilatan en la sintaxis poética de luces y colores que se prolongan en los espacios circundantes.

Es, en suma, en los inagotables territorios de la percepción sensorial donde la artista experimenta sus alternativas expresivas para abrir las puertas hacia un mundo inédito de dilatados territorios desconocidos.

Sin título

La obra está organizada en base a estructuras geométricas simples. Como es propio de muchas de las modalidades de la abstracción, en su procedimiento no está ajena la curiosidad de los científicos que indagan el espacio. Según ella misma explica, trabaja a oscuras en el laboratorio fotográfico para lograr efectos visuales que le permitan generar una suerte de “collage” de luz y sombra. De esta manera, mediante los efectos de las transparencias y sus posibilidades de revelar cuerpos detrás de las formas, Biagini trabaja estructuras cromáticas de tramas complejas que se desplazan en ritmos progresivos. Verdes, azules, amarillos y rojos se subordinan a un esquema de armonía visual que los organiza a todos. Al mismo tiempo, esas transparencias generan sensación de profundidad y espacio sobre el fondo oscuro de la obra. No resulta difícil asociar esta poesía visual con la idea de universo. Así, el mediano formato de la obra, se transforma en un vasto territorio misterioso donde indagar. Poblada por hábiles combinaciones geométricas de aparente simplicidad, su obra sugiere un modo inédito de pensar la realidad.



Cecilia Biagini

Sin título, sin fecha,
técnica mixta, 34 x 27 cm.

Firma : sin firma.

Nati Conti

Nació la provincia de Santa Cruz en 1977. Vivió en diferentes ciudades del país y del exterior. En la actualidad se mueve entre el campo y la ciudad de la Provincia de Buenos Aires.

Es diseñadora gráfica e ilustradora, egresada de la Universidad de Buenos Aires, dónde actualmente se desempeña como docente, en la cátedra Morfología, Longinotti.

Como ilustradora, trabaja realizando piezas animadas y cortos. Con dos de ellos recibió premios Promax en 2009 y 2014. Además, trabajó como directora de arte e ilustradora en Zamba, dibujo animado nominado al Emmy en 2015.

Realizó exposiciones individuales en el año 2012, en la Galería Imada, Ciudad de Buenos Aires. Y en el año 2017 en el Ministerio de Educación de la Nación. También participó de muestras colectivas en la galería de Turbo en 2009 y 2010, y en el Centro de Arte contemporáneo en Córdoba, en el año 2011. En esa misma ciudad fue invitada a participar de una exposición grupal por el colectivo Mini-Contemporáneo.

Planchita

Nati Conti con cada una de sus obras nos invita a introducirnos en un mundo mágico, un universo sencillo, un refugio íntimo lleno de imaginación y templanza. En la amorosidad de sus dibujos, en la elección de sus objetos, en cada animal y planta calada en la nobleza del metal o la madera, en cada micro historia nos entrega la amabilidad de lo bello.

Sus obras nos hacen pensar que todos sabemos dibujar, que cualquier material es válido, que las palabras también son trazos, que la imaginación no tiene límites, los perros pueden volar, un pequeño pedacito de metal, de madera o una piedra pueden ser un hogar, las escaleras pueden llevar al cielo o a otro mundo, que se puede hacer malabares en el agua, en un cable de alta tensión o en una nube, no importa la situación, en su mundo todo es posible.

Dicen que la motivación carece de límites y sus historias son así, espontáneas, frescas, de una línea simple se abre camino una historia infinita, porque los relatos de Nati Conti tienen otro orden, no se sabe dónde empiezan y seguro no terminan.

Ninguna Palabra te alcanza, dice la artista, y es que su obra no necesita relatos ni palabras, necesita apartarnos por un rato del mundo, contemplarlas y sonreír.

Rocío Mayor
Curadora



Nati Conti

Planchita, sin fecha,
marcador y tinta s/plancha autoadhesiva, 11 x 5 cm.

Firma: sin firma.

Ignacio de Lucca

Nació en Apóstoles, provincia de Misiones, en 1960. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires. Se recibió de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires en el año 1986.

Desde el año 1984 participa en exposiciones colectivas tanto en Buenos Aires como en diferentes provincias. A partir del año 1997 comenzó a exponer de manera individual. Ese mismo año recibió la beca de la Fundación Antorchas para el Programa Nuevos Pintores del NEA. Participó de la Residencia Paintings Edge Program con los artistas Terry Winters, Laura Owens y Elizabeth Murray en California, Estados Unidos, en el año 2004. En el año 2014, realizó una intervención con un mural cerámico pictórico en la estación Leandro N. Alem, de la Línea B de Subterráneos de Buenos Aires.

Las obras de gran formato de Ignacio de Lucca, intentan llevar al espectador a pensar la relación del hombre con la naturaleza. No es un pintor de paisajes, los elementos aparecen confusos, desordenados. Para el artista, la selva misionera es su lugar de origen, pero también es su fuente de inspiración.

En sus obras, óleos y acuarelas, se encuentran la fauna y la flora de la región; los diferentes tonos de verde de la vegetación autóctona ocupan el espacio primordial donde se desenvuelven coatíes, yagaretés, tucanes. Investiga sobre la materia, para encontrar texturas que sean las protagonistas en las narraciones que proponen sus obras.

Monte y camino

Las pinturas de Ignacio de Lucca retratan mapas de conexiones entre el ser interior y el mundo exterior, donde capas de elementos biológicos abrazan los pensamientos humanos a través del poder de la representación. Las pinturas parecen asemejarse más a encarnaciones que a una visión ideal de la naturaleza. Una consciencia humana se oculta tras los árboles, tornados, olas y rocas, elementos que juntos moldean un futuro incierto, un espíritu libre de rastros de la mente cartesiana cartografiada en tres dimensiones.

Su obra, intenta descubrir lo que la naturaleza verdaderamente es: el flujo ilimitado de creación divina que enciende una chispa que permite introducirse en terrenos más profundos. Al igual que la cinta de Moebius, las pinturas de De Lucca funcionan como curvas cerradas, mundos y multiversos inclinados, donde se encuentra un equilibrio entre varias distorsiones, un equilibrio que surge del caos. El resto es especulativo. Siempre quedan espacios vacíos que la vegetación y la vida completan al expandirse. Se hace presente un fuerte sentido de vida propagándose, un macrocosmos en movimiento que, si bien puede desaparecer, está siempre activo. El límite del bosque, el borde de la costa, incluso la sutil disipación de partículas de polvo en las pinturas deja en evidencia los restos invisibles de vastos mundos pasados. El trabajo de Ignacio de Lucca representa a la perfección nuestro mundo de ritmo acelerado, redes globalizadas y metarrealidades que se autogeneran más rápido que nunca.

Gusti Fink



Ignacio de Lucca
Monte y camino, 2016,
óleo s/tela, 89 x 140 cm.
Firma: Sin firma.

Juan Doffo

Nació en Mechita, Buenos Aires, en 1948. Para Doffo el arte es una vía de reflexión para intentar una comprensión del mundo. Así, sus obras dan cuenta de sus propios procesos de aprehensión de la realidad. En ellas, su visión del mundo y, se podría afirmar, el asombro que éste le provoca, se despliega con una dimensión casi religiosa. El paisaje, como territorio en el que acontece la existencia, constituye el punto focal de su mirada. Allí experimenta diversas maneras de desentrañar el misterio de la vida: su origen y su destino, así como las posibilidades de la materia en sus metamorfosis generativas. La realidad que el artista presenta en sus trabajos aparece como una afirmación de que todo lo que existe depende de los fenómenos físicos de transformación y de la experiencia surgida de nuestro encuentro con ella, donde la memoria juega un rol esencial en este proceso.

Es una realidad evasiva y su forma escapa a una representación precisa. De allí que sus paisajes tengan la apariencia de lo cambiante y que el accidente sea una presencia constante, incluso a pesar del empecinado rigor geométrico de sus pinturas. Control y desborde se despliegan en forma armónica. Si por una parte sus paisajes se organizan en pensadas divisiones del plano pictórico, en las que el cálculo -plomadas, reglas y grillas mediantes-, ordena sus cartografías, por el otro son también invadidos por inevitables cataclismos que alteran el orden. Los cuatro elementos irrumpen sacralizadamente. El caos, entonces, se le ofrece al pintor como territorio fértil e inagotable en donde poder elegir y decidir cuál y cómo será el relato.

Tal vez el instante de la transformación y la ilusión de su representación sean sus grandes temas. Transformación e ilusión que no hacen otra cosa más que alimentar su deseo de posesión del mundo: el arte es su instrumento. El tiempo activa los cambios de su materia. Los fuertes empastes -grises, tierras, azulados, con imperitinentes amarillos y rojos- se expanden para establecer zonas de indeterminada configuración, visualizando así la vulnerabilidad de lo aparente, una atmósfera de tinieblas y una armonía inestable.

El artista ritualiza sus paisajes porque los entiende como partículas de una estructura cósmica que impone al hombre el misterio de su existencia. Por eso apela al fuego, a lo estelar, al abismo. Existe una obsesión por categorizar el frágil devenir de la existencia. El rito, entonces, le permite desplegar en clave poética este proceso de posesión.

Ahora bien, toda esa actitud de éxtasis o anonadamiento tiene como punto central la relación que el artista guarda con su propio pueblo natal, Mechita, un lugar de la llanura pampeana, espacio que en nuestros tiempos primigenios fue un ámbito para la desmesura, territorio de pasaje, zona de encuentro y desencuentro entre el indio y el blanco. Esa tierra que el artista-viajero percibió como un no lugar o, al menos, como el espacio de la no significación, ajena a toda medida humana, Doffo la conquista y la convierte en propia. Su identidad se funde en esta apropiación, incluso más: su paisaje, en virtud del particular tratamiento del espacio en el que los puntos de vista altos y las vertiginosas líneas de fuga plantean una visión sobre-

cogedora, absorbe y devora al hombre, en auténtico rito caníbal. La calle central de Mechita se convierte en *axis mundi*, referente sustancial de su idea de paisaje. La operación que el artista produce transforma esa idea inicial de territorio inhabitable en territorio fundacional, su pintura se convierte en un punto de partida desde dónde pensar y sentir la propia geografía. La *imago mundi* de Doffo parte de la valoración del propio entorno y de la necesidad de reencontrar en él un espacio mítico y originario. De la misma manera en que Borges inventa una fundación mítica de Buenos Aires en la manzana de su infancia, el pintor redimensiona Mechita y la convierte en imagen especular del cosmos.

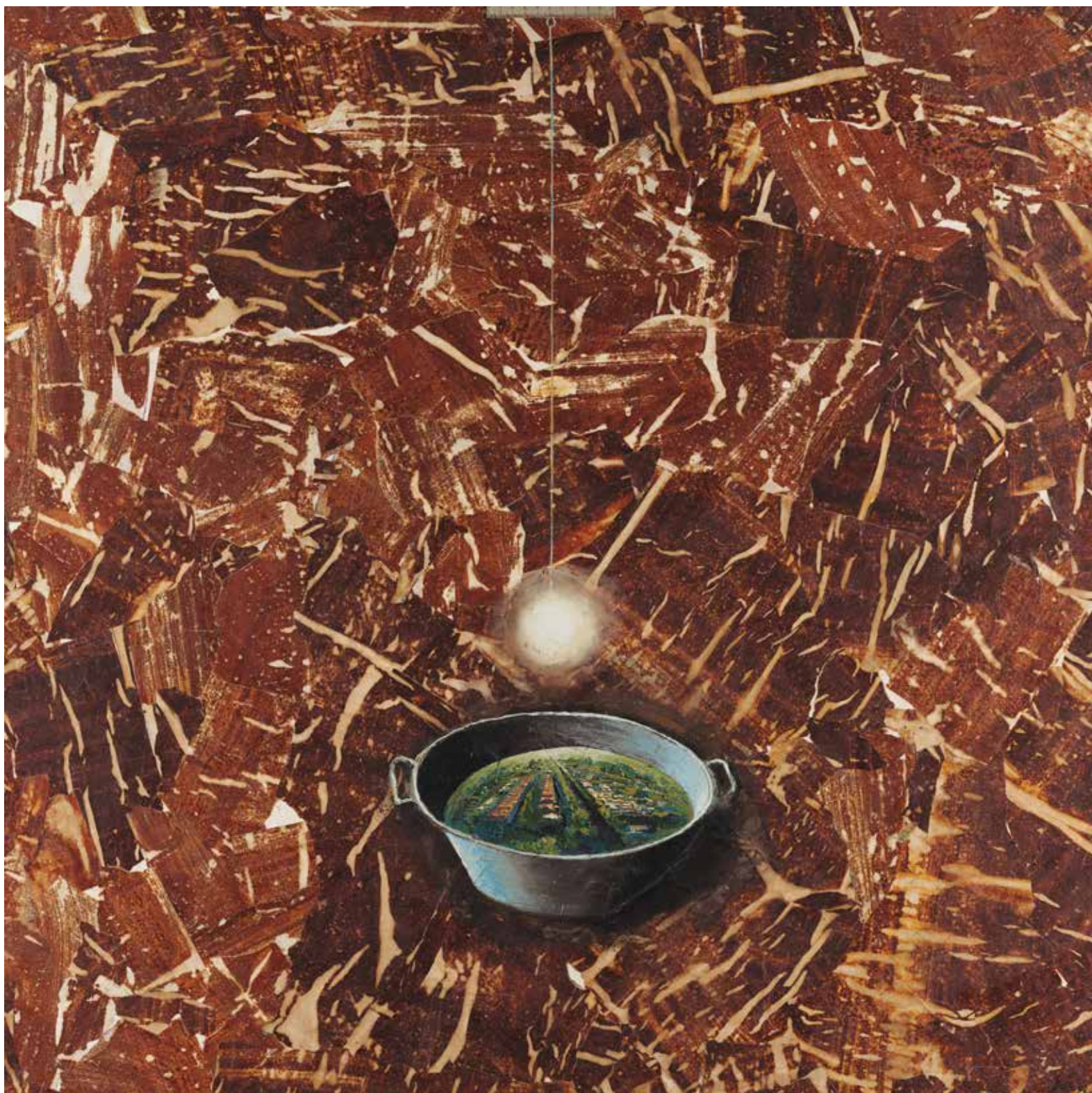
El artista apela a lugares y objetos íntimamente conocidos -la calle central de Mechita, la fuente de aluminio en la que era bañado de pequeño, la superficie de una piel deseada-, pero, al mismo tiempo, los enfoca como si estuviera irremediablemente distante, *miniaturizando* el punto focal. Hay una reducción de su pueblo, sus calles, sus casas, la tierra es vista desde afuera, desde un alejamiento similar al que podría suceder en un viaje extraterrestre. ¿No nos querrá convencer de que la mejor manera de ver lo propio es apartándose del mismo? “*Para ver el bosque es preciso salir del bosque*” postula el aforismo.

Un planteamiento dicotómico aporta nuevos sentidos a su obra. La reflexión sobre Naturaleza y Cultura nutre gran parte de su producción y figura tematizada de diversas maneras. Este planteamiento gira en torno de la pérdida de esa era de concordia entre el hombre y la naturaleza. También cuestiona la sobrevaloración de lo tecnológico y la sobredimensión de la idea de progreso. Octavio Paz lo vio con lucidez al afirmar: “*Sé que no podemos escapar y que estamos ‘condenados’ al desarrollo: hagamos menos inhumana esa condena*”. En *Topología de un pueblo*, 1995, aparece un espacio no configurado dentro del cual las calles de su pueblo se visualizan a través de sutiles líneas en fuga, simultáneamente, un enorme cono se desploma desde el cielo para imponer su razón como orden supremo. En *Un pequeño abismo*, 1997, esta dicotomía se vuelve más radical: una estructura de características catedralicias -memoria, tal vez, de los proyectos utópicos que los arquitectos de la Bauhaus ensayaron en los albores del siglo XX- se alza imponente como hábitat abarcador para demostrar la inexorable funcionalidad de un espacio preconcebido, sin embargo, la homogeneidad de sus líneas se ve interrumpida por un rectángulo en el que se guarda, como en un altar, el fuego sagrado. Los últimos años encuentran a Doffo abocado a la experimentación fotográfica, ampliación de su capacidad de comprender el grado extremo de la actual deslimitación de los campos expresivos. La ritualización del paisaje sigue siendo una constante, así como también el eterno retorno al origen: Mechita, siempre principio y fin.

Microcosmos / Macrocosmos

El espacio no configurado, lugar que espera el acontecimiento primigenio, se despliega sobre la superficie de la tela mediatizado por papeles -previamente humedecidos y herrumbrados por Doffo-, recortados y pegados a modo de “collage”. Un eje vertical divide ese espacio: del borde superior cuelga una lámpara eléctrica, sostenida por una diminuta regla -una suerte de plomada de albañil, como posible tributo al constructivismo y como refuerzo de la tendencia al equilibrio, presente siempre en sus obras-, que pende justo sobre el eje de una palangana de aluminio, dentro de la cual representa a su pueblo, Mechita.

El lenguaje que aquí emplea es esencialmente simbólico, símbolos que establecen entre sí un sistema de relaciones mediante el cual, por ejemplo, los papeles recortados y pegados plantean una interesante situación de superficie accidentada, resultado de algún posible cataclismo. Por su parte, el punto de vista alto -recurso que emplea de manera reiterada en muchas otras obras- implica un distanciamiento de la mirada, una percepción empequeñecida de lo representado y, esencialmente, una voluntad de dar forma a la concepción analógica que ya se desprende del propio título: ver lo de abajo como una imagen especular de lo de arriba. Simultáneamente, el artista juega con la figura del círculo -a la que volverá luego reiteradamente- como forma arquetípica que todo lo contiene pero que aquí, además, espera el instante de la irrupción de lo tecnológico. Lo natural y lo artificial encuentran, de este modo, una correspondencia visual.



Juan Doffo

Microcosmos/Macrococosmos, 1994,
acrílico s/papel oxidado s/tela, 90 x 90 cm.

Firma: sin firma.

Ana Eckell

Nació en Buenos Aires en 1947. En las pinturas y dibujos de Ana Eckell la necesidad de contar historias se presenta como un tópos; con todo, para llegar al momento actual, la artista transitó por distintas maneras expresivas que pautaron momentos precisos. En sus comienzos -durante los horrores de los años '70 y dentro de una casi inevitable actitud introspectiva- figuras individuales aparentemente desvinculadas de ese contexto de represión y muerte pero, por su resolución formal, cargadas de una enorme densidad opresiva -en ocasiones estas figuras autorreferentes se encerraban sobre sí mismas-; en ellas, el tratamiento cromático jugaba un rol destacado y permitía una vinculación algo más amable con el espectador. Era la época en la que fue seleccionada para el premio de Ridder; tenía, entonces, una mayor preocupación por el acabado y los aspectos formales, al tiempo que indagaba en una pintura de clima, que además resultaba algo elíptica.

A partir de los años '80 fue transitando hacia otro territorio. En éste, sus obras se fueron poblando de personajes que desembocaron en una suerte de correlato pictórico del *comic*; aquí comienza a desarrollar una investigación sobre la pintura-relato, valiéndose de una figuración próxima a la del expresionismo alemán, dada su perfecta adecuación al sentido crítico que Ana buscaba internacionalmente.

Es este impulso narrativo el que sostiene la articulación de su imagería, pero es una narración que va mucho más allá de la mera anécdota. En sus trabajos actuales hay una sobreabundancia de información que involucra al espectador en una lectura compleja, en especial por la lentitud de recorrido a la que lo obliga la multiplicidad de situaciones que se despliegan en la superficie de la obra. Tan compleja como atrapante, la lectura de estos textos, en donde imagen y escritura se combinan en el vértigo de un ritmo agitado, lleva al espectador a tomar parte activa y entrar en la ficción. En efecto, la artista es plenamente consciente de que el arte, como la vida misma, es representación, escenificación y dramatización; entendida ésta en el sentido aristotélico de lucha agónica del hombre. El arte invade la vida misma y ésta se convierte en arte, no es casual que, para la artista, taller y hogar se fundan en un mismo espacio.

El texto y la imagen se vinculan con la vida, porque lo que Eckell cuenta son historias que se dan -mediante una reiteración casi obsesiva de situaciones-, en el contexto de lo cotidiano, pero de una cotidianeidad perturbada por la simultaneidad de los episodios y la confusión que esto mismo implica: sus personajes están representados en la exaltación de lo grotesco -el recurso de un dibujo que remite a la historieta enfatiza este hecho-, pero, en un nivel más profundo, esos seres que de manera desesperada reclaman el derecho a una comunicación que les devuelva el sentido de su vinculación con el contexto social: de ahí la obsesión por lo narrativo, no como una manera de comunicar tal o cual circunstancia -porque en realidad no interesa tanto lo que se cuentan- sino por la necesaria voluntad de expresarse. Ana Eckell adhiere, entonces, a la función más primaria del arte: la de hacer posible la exteriorización del ser y del misterio de la vida.

La imagen del mundo que la artista nos devuelve toma la forma de un universo abigarrado y casi frenético en el que la metáfora funciona como manera de articular, también, un relato que tiene que ver con la crítica a la sumisión frente a los modelos impuestos: por lo general aquellos que provienen del campo del poder en sus diversas variantes: lo político, lo moral, la religión, el canibalismo cultural, etc. La artista derriba todo tipo de dogmas y apuesta por un arte capaz de instalar al individuo en un orden armónico de igualdad y libertad, es así como define el territorio de sus intereses. La pintura, el dibujo o el grabado, con su provocación tanto por el tema, cuanto por su exteriorización plástica, exceden sus habituales fronteras estéticas y se desbordan hacia un plano ético, al tiempo que permiten cruzar sus propias experiencias vitales como un imaginario colectivo que ella capta con particular ironía.

No cabe duda de que Eckell tiene los pies bien plantados en su tiempo. Sus obras reflejan nítidamente el escenario del mundo contemporáneo: los *mass media*, la pérdida del sólido mundo que conoció durante su infancia, la confusión entre lo verdadero y lo verosímil, la particular manera de hacer política y de organizar económicamente el reparto de los bienes, la ruptura de los paradigmas, son visualizados por medio de claros planteamientos formales. La fragmentación de las formas y los planos, la superposición, la metamorfosis, los grafismos invasores, las apariciones embrionarias, todo ello le permite ocupar un espacio visual donde dramatizar su propia recepción del entorno, con un rápido manejo de la línea y fugaces aplicaciones de color.

Los personajes y los elementos que pueblan su imaginería son supuestamente posibles, pero al mismo tiempo producto de una azarosa alucinación. Así, sus telas y papeles se pueblan de hombres y mujeres que se vinculan con actitudes de sometimiento, erotismo, juego, acrobacias, en un espacio sin contexto, sin referencias a una realidad concreta; aquí la artista visualiza la fragilidad de los lugares y la de la relación de los hombres en y con el mundo. Sus objetos: la columna, un *leitmotiv* en su obra, como el elemento que contiene el caos e instaura la calma, aunque al mismo tiempo altera su significación clásica cuando aparece coronada, no con el previsible capitel, sino metamorfoseada en abrazo; los cubos y las cajas compensan, con su estabilidad y su función contenedora, el desborde exhibido fuera de ellos; las plantas y las macetas le devuelven especularmente su necesaria vinculación con lo vital, con lo generativo.

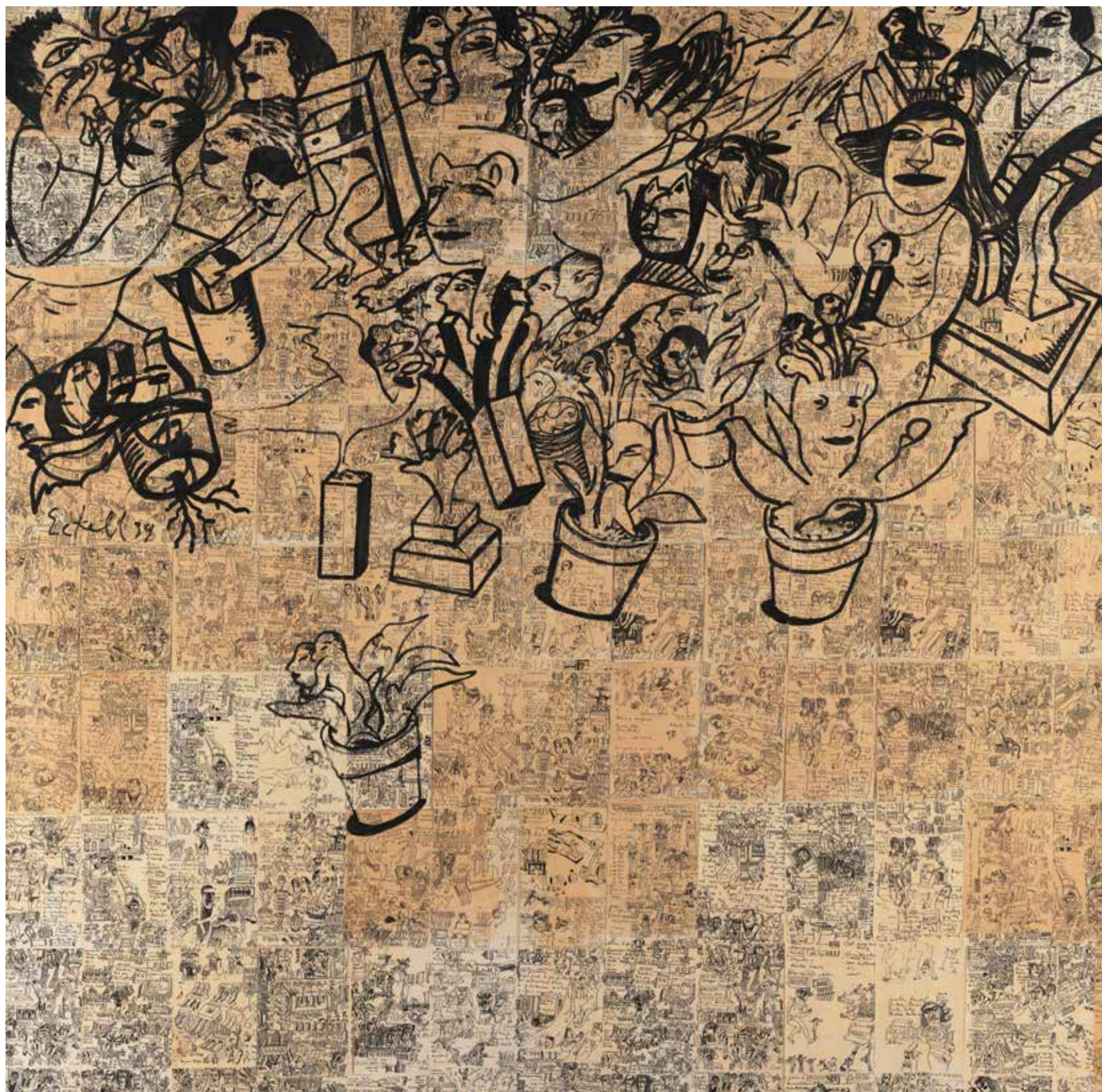
Por otro parte, propone una inquietante relación entre el artista y el espectador. Dispara imágenes y el espectador las recibe. Parece evidente que la manera de contar historias y desplegar sus personajes furtivos la ubica en el rol de espectadora ante el gran escenario del mundo: ella observa, dibuja, pinta, relata, pero al mismo tiempo sus dibujos, sus pinturas, sus relatos, tan abigarrados en su desopilante despliegue de texto e imagen, excitan y provocan la mirada del espectador que se convierte, a su tiempo, en curioso escrutador y compulsivo e impúdico espía de rituales íntimos y cotidianos. Estos rituales alimentan la fantasía de Ana Eckell y se convierten en un cruce disparatado entre lo público y lo privado, porque sus obras

son un juego de espejos que reciben, tanto las sensaciones y emociones de la artista, cuanto la exaltación de una vida plena, exacerbada y públicamente expuesta. Hay también cierta fascinación de la artista por convocar elementos disímiles. Este recurso de la sorpresa le permite trabajar en un territorio siempre virgen, en el que todo acontecimiento será imprevisible.

Las imágenes que Eckell manipula provienen de la libre emergencia de su pensamiento, en una asociación con el contexto desvinculada de ideas preconcebidas, la aparición de situaciones deviene así en un limitado juego de ambigüedades.

Diario

Sobre un fondo íntegramente cubierto con papeles, la artista trazó las figuras y las formas de su obra. Una gran cantidad de pequeños papeles encolados y pegados a la tela, resultado de la acumulación que Ana Eckell viene haciendo, desde hace algunos años, de sus peregrinos apuntes tomados durante conversaciones telefónicas, organiza una trama de pequeños relatos en los que la combinación de escritura e imagen provoca una abigarrada concentración de información. Al mismo tiempo, el formato rectangular, la similitud de tamaño de los papeles y la equilibrada relación entre llenos y vacíos, hacen que este aparente caos se controle mediante una cuidadosa estructura. Apelar a estos apuntes espontáneos remite a esta vocación de la artista por el registro de lo inmediato y de lo que surge sin el control de la razón. Se convierte, también, en la estrategia de la artista por atraer al espectador a una lectura curiosa y permitirle, a su vez armar el relato con total libertad. En un plano superpuesto al anterior, desarrolla una iconografía disparatada donde figuras y objetos se confunden en un ritmo frenético y en metamorfosis incesantes. Aquí propone, nuevamente, una lectura absolutamente libre, tanto respecto del argumento, como en el recorrido de la mirada que se desplaza por la superficie de la obra. Rompe con la tradicional propuesta del punto de vista único y despliega su relato expandiendo las formas en una total fuga de direcciones. Artista y espectador se desplazan, de este modo, en un tránsito continuo de alejamientos y retornos, y la obra surge de este cruce de miradas, que es, en definitiva, el acontecimiento que sustenta el arte.



Ana Eckell

Diario, 1994,
técnica mixta s/tela, 100 x 100 cm.

Firma: lat. izq. medio: "Eckell '94".

Claudio Gallina

Nació en Buenos Aires en 1964. Se recibió como maestro mayor de obras en la escuela secundaria. Quería ser arquitecto pero cambió de rumbo para concurrir a la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y encontró su pasión en las artes plásticas. Luego estudió escenografía con Eduardo Lerchundi del Teatro Colón. Fue alumno de Osvaldo Attila y Armando Sapia, entre otros.

Piensa la pintura desde un punto de vista abstracto, la geometría y la Bauhaus lo inspiran en cuanto a lo composición de sus obras. La historia del arte le ofrece exponentes para explorar distintos aspectos de lo plástico: cuando estudia el color, mira a Pierre Bonnard o a Claude Monet; cuando se detiene en la forma, busca a Pablo Picasso; cuando quiere profundizar el dibujo, recurre a Francisco de Goya.

Gallina considera que las obras de arte son un espejo frente al cual el espectador se mira a sí mismo, es por eso que constituye las suyas en la memoria, invitando a hacer un viaje a los juegos y a las experiencias de la infancia.

Su inspiración se encuentra en la permanente revisión de sí mismo como base para abordar cualquier temática. Entiende al artista como sujeto de análisis del mundo y es allí donde produce discursos en los que habla de lo que le es familiar. No es simplemente un cuerpo de obra autorreferencial sino la elección de una forma de contar historias o reflexionar con un punto de vista auténtico.

El particular universo pictórico de Gallina esta compuesto por el imaginario de todo aquel que vuelca su memoria a los tiempos que asistió a la escuela. Guardapolvos blancos, hojas rayadas del clásico cuaderno Rivadavia, borrones y cuentas, el pizarrón negro escrito con tiza blanca, los juegos del recreo, la sogá, la rayuela y el elástico. Elige la estética de lo escolar como lenguaje porque allí se encuentra en la comodidad de su recuerdo. Así aparecen dibujos y trazos que imitan los de los niños, inspirados en los cuadernos de sus hijos y en los suyos propios.

Su obra, como describe Gallina, es autobiográfica y detrás de imágenes aparentemente inocentes encontramos en su planteamiento estético relatos más dramáticos, pinturas como *Gallito ciego*, *Esperando una respuesta* o *Pasándose de la raya* remiten a los duros años de gobierno de los años setenta.

Las pinturas reflejan su dominio en sus pinceladas frescas y el realismo de sus personajes, sus conocimientos de arquitectura cuando aplica el dibujo técnico en las escuelas y patios con profusos detalles y lineamientos perfectos y en el uso de la perspectiva y la profundidad. Refleja, también, sus conocimientos escenográficos en el uso de la luz, a veces teatral, puntual o utilizada para lograr atmósferas oníricas con reminiscencias pasadas en la cual cobran vida sus personajes.

Himno a la bandera

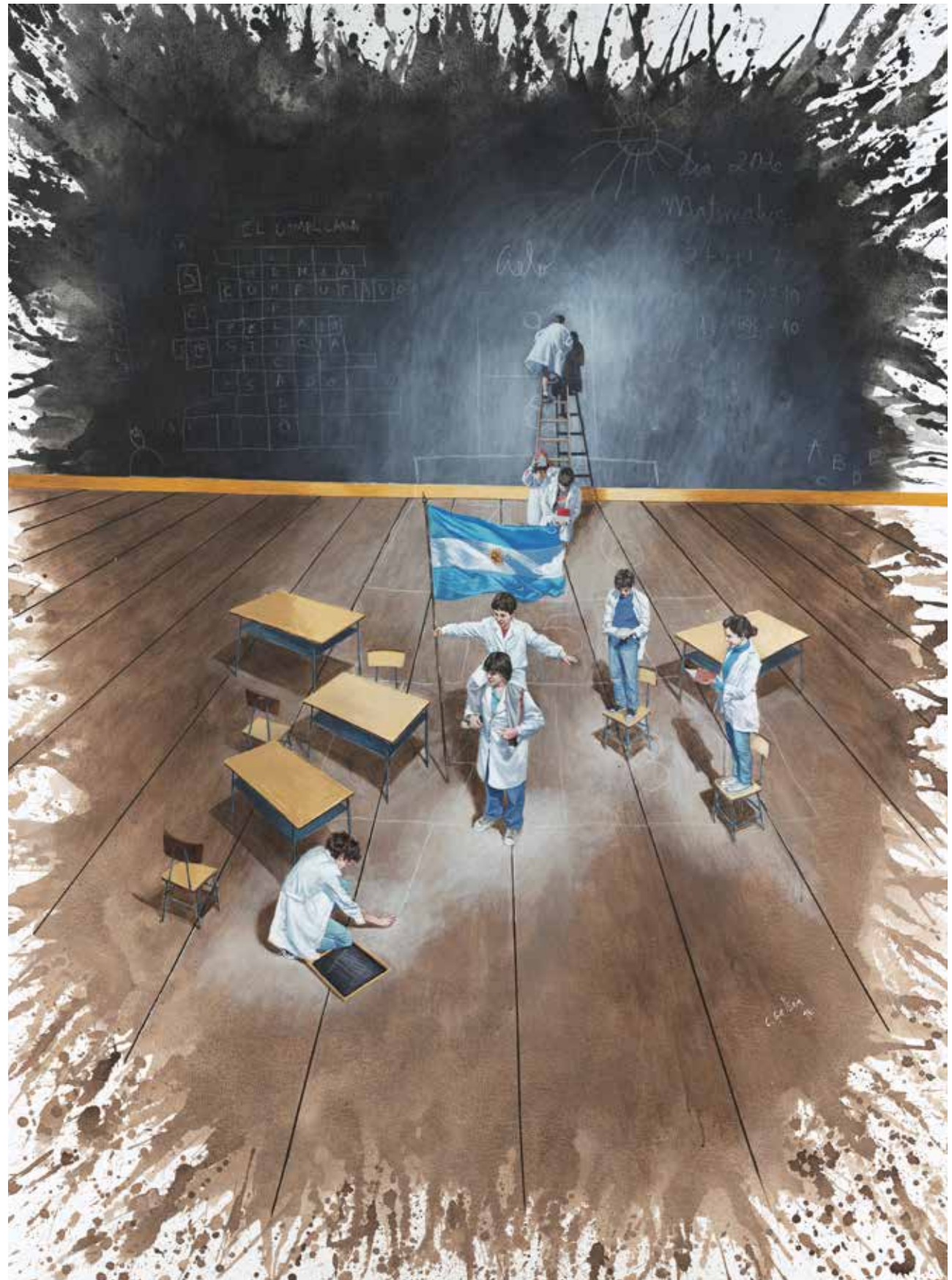
Se trata de una obra de gran formato cuya escena principal son niños uniformados con guardapolvo blanco. Se desarrolla dentro del aula de una típica escuela primaria pública con pisos de madera y pizarra negra con borrones blanquecinos de cuentas, letras del abecedario, crucigramas y la típica leyenda “Hoy es un día de sol”. Gallina no centra la imagen en una sola acción, por un lado dos niños dibujan con tiza blanca una rayuela, juego típico de los recreos, la rayuela se inicia con el número 1 escrito sobre los pisos de madera y uno de los alumnos intenta pintar la palabra cielo desde lo más alto de una escalera sobre el pizarrón.

El aula se presenta desordenada, los pupitres y las sillas se encuentran desparramados, el profesor está ausente, los niños se vuelven los dueños del espacio y surgen diversas situaciones de manera espontánea. En primer plano se ven dos niños arriba de las sillas leyendo un libro, en segundo plano dos alumnos mantienen en sus manos pequeñas casitas probablemente alguna maqueta, remontándonos a las épocas de las tareas que quedaban para el hogar.

En el centro del lienzo se encuentra la bandera argentina, el foco en este símbolo se centra fuertemente también por la saturación del color mucho más fuerte que el resto de la imagen. Un niño lleva a otro a “cococho”, el que se encuentra arriba lleva la bandera en alto con los brazos extendidos.

La paleta de colores es escueta, el artista juega con la mancha que salpica los bordes, maneja la perspectiva y el realismo de los personajes perfectamente pero sobretodo nos lleva de viaje al pasado, a la escuela y sus símbolos patrios, al niño, a su inocencia y los juegos.

Rocío Mayor
Curadora



Claudio Gallina

Homenaje a la bandera, 2016,
 óleo y acrílico sobre tela,
 200 x 150 cm.

Firma: áng. inf. der.: "C. Gallina 16".

Nicolás García Uriburu

Nació en Buenos Aires en 1937 y murió en 2016. Desde época temprana García Uriburu instaló la naturaleza como problemática central de su desarrollo estético. La serie de los ombúes de los años '60 abre una etapa en la que el reclamo por una conciencia proteccionista de la naturaleza se da como una constante. En 1968 el artista pasa del soporte de la tela a la acción directa sobre el medio ambiente y así tiñe de verde las aguas del Gran Canal de Venecia, inaugurando su primer gesto de denuncia contra la destrucción del medio ambiente.

El árbol es símbolo: tanto el ombú como el gomero, el jacarandá o el pehuén, se constituyen como elementos distintivos de nuestra realidad nacional, una de las tantas metáforas de la identidad argentina. Pero también en anticipación de una perspectiva social y política; en este sentido, los signos plástico-lingüísticos de García Uriburu se convierten en el relato de un reclamo por preservar la armonía latinoamericana como potencial proyección de un futuro más racional y armónico en la relación hombre/naturaleza. Compromiso no sólo estético, sino ético.

Siempre atento a configurar una imagen posible de nuestra singularidad cultural, García Uriburu visualizó, desde temprano, aquellas formas y figuras que se impregnaban en nuestro imaginario colectivo. Los árboles autóctonos -el ombú, los majestuosos gomeros de la Recoleta-, las cartografías americanas donde el sur deviene norte, las construcciones míticas de personajes sobresalientes -Evita, Gardel, la Virgen de Luján-, animales que habitan nuestros paisajes -cocodrilos, osos hormigueros, vicuñas-, el Río de la Plata tantas veces agredido y tantas veces reivindicado por el artista (como por ejemplo en aquellas botellas expuestas en la muestra del Fondo Nacional de las Artes en el 2001 cuyas etiquetas rezaban *Coloración Uriburu, 500 años de Polución, Río de la Plata, Dock 3*), el Río Paraná, aparecen en sus creaciones plásticas como ejes de una acción que pone su centro en la defensa de nuestra identidad. Pero, por sobre todas las cosas, para García Uriburu el arte no es tanto representación de las cosas sino intervención directa sobre la realidad.

Pocos artistas argentinos han incidido de una manera tan directa y persistente en el tiempo, en el espacio de la vida cotidiana. *“Utopía del sur”*, calificó el teórico Pierre Restany, la acción del artista en pro no solamente de la reconciliación del hombre con su entorno natural sino también del reconocimiento del espacio americano como proyecto de integración fraterna, política y cultural. *“Bajo la presión de su pulsión americanista, su pintura puede orientarse hacia una esquematización mayor de la visión de totalidad continental. Así, a los mapas podrían seguirles esquemas triangulares, que substituirían los datos de la geografía física, la concepción de un proyecto sociocultural y político: América del Sur, gran triángulo que abarca la Argentina y el Cono Sur. Este triángulo conceptual continuará el cuadrilátero conceptual de 1970. Después de la coloración del agua, Uriburu podrá empezar con el aire y con el fuego...(…). Figura emblemática, gurú de la ecología, el hombre verde seguirá siendo un gran pintor y un gran visionario y seguirá viendo el mundo desde el Sur(...).”*¹.

1 Pierre Restany “Utopía del Sur”, en Nicolás García Uriburu en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, MNBA, 1998, pp. 56-57.

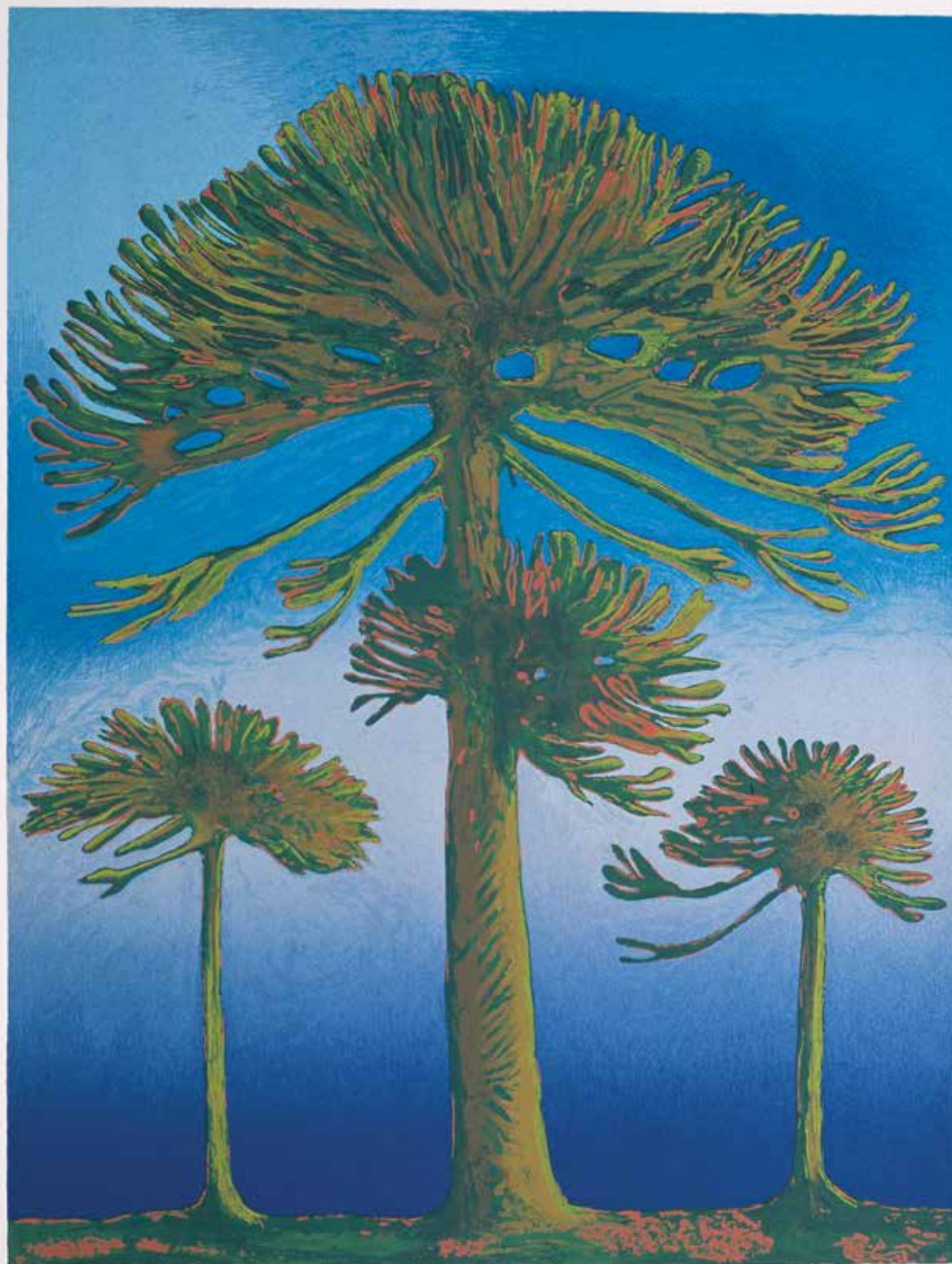
*“Los actos de Nicolás Uriburu me encantan. Cuando sobre un gesto (toque de varita mágica) el agua del Gran Canal de Venecia se ilumina de Esmeralda, esta manifestación tiene para mí tanto de cuento de hadas como de ecología. El artista supo poner el mundo entero en guardia frente a los peligros de la polución mucho antes de que esto fuera retomado por algunos políticos. Él fue el Primero, a través de sus demostraciones en recordárnoslo, pero con la ayuda de experiencias que revelan la Belleza que estamos destruyendo. Podemos hablar también, en el presente, del Verde Uriburu, como de los azules de Sonia Delaunay, los blancos de Zurbarán, o los amarillos de Van Gogh. Su amor por lo vegetal y por la Naturaleza entera lo sitúa en sus últimas obras a la altura de los grandes humanistas del pasado y espero, todavía aún, a los del futuro”*². Este texto escrito por Jacques Damase enfatiza el sentido que García Uriburu le da al color como elemento esencial de su lenguaje plástico. El color no funciona como un eje que se articula en un sistema mayor de signos lingüísticos, sino que demarca y otorga sentido simbólico a aquello que designa.

² Jacques Damase. “Uriburu”, Jacques Damase Editeur, París, Francia, 1978 (traducción María Elena Babino).

El Pehuén y sus retoños

El pehuén o araucaria es un árbol que crece en la zona cordillerana desde la región de Copahue hasta el lago Huelchulafken. Los relatos míticos mapuches hablan del origen divino del pehuén y esto aporta evidentemente un interés particular.

El uso expresivo del color que el artista hace contrastar, azules, verdes, anaranjados y ocre no se agota en la autorreferencialidad lingüística, sino que aparece como un recurso que García Urriburu utiliza para revisar la cultura y el rol del arte en el mundo contemporáneo. En efecto, “El Pehuén y sus retoños” es un testimonio elocuente de la práctica artística inherente a su trayectoria ya que, a través del tema del árbol americano -tantas veces revisitado en su producción-, adopta una posición crítica, radical y, en cierta forma, subversiva, respecto de las categorías dominantes en los esquemas de pensamiento occidental. Los paisajes del artista siempre escapan al facilismo de una representación mimética y, por el contrario, son reinventados desde el dominio de un lenguaje ya a esta altura inconfundible. Así, la obra acentúa el valor simbólico del color para convertir también en símbolo al objeto de su representación.



Nicolás García Urriburu

El pehuén y sus retoños, sin fecha,
serigrafía 187/200, 59 x 45 cm.

Firma: ang. inf. der.: "Urriburu".

María Luz Gil

Nació en La Plata, provincia de Buenos Aires. Egresó de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en 1978. Artista multimedia, con obras en video, fotografía, pintura e instalaciones. A partir de 1994 incorporó en sus trabajos la video instalación.

La primera etapa de la pintura de María Luz Gil está caracterizada por una abstracción de tipo geométrica en la que las formas se alimentan de una simbología que remite al imaginario de culturas arcaicas y que, en una coherente contextualización regional, no elude la influencia del constructivismo de Joaquín Torres García. En este sentido se podría afirmar que estas obras siguen los planteamientos estéticos de ese geometrismo americanista que marca uno de los rasgos diferenciadores del arte de nuestro continente. En efecto, al analizar algunas de las obras que conforman este momento inicial, no será difícil advertir cuáles son los indicios que determinan esta tendencia. Por empezar, un claro sentido del orden compositivo regula la organización del espacio pictórico; en él la artista dispone de todo un inventario de imágenes que evidencian su inclinación hacia un concepto racional del arte. Sin embargo, su interés por la materia la orienta hacia la búsqueda de variaciones de textura dentro de la misma, con lo cual se aparta de ese inicial planteamiento racional para acercarse a un resultado más espontáneo e imprevisible.

Por otra parte, el color aporta otro nivel de significación: el uso de dorados sitúa al espectador en el territorio de lo ritual y religioso y de esta manera se acentúa el carácter simbólico que tienen sus obras ante la presencia inmediata de imágenes inequívocamente arquetípicas: la cruz, la media luna, el sol y formas ovales que se insinúan en el plano o que se explicitan a manera de volúmenes adosados. Tampoco son ajenas a este sentido ritual las maderas que toman aspecto de *tótems*, con sus superficies pintadas linealmente y rematadas con coronamientos geométricos. Fondos generalmente azules servirán de soporte a trazos lineales, ortogonalmente dispuestos y a grafismos circulares, rápidos y gestuales. Estos y otros elementos de análisis son los que se pueden encontrar en obras tales como *El Don*, *El Adorno*, o *La Gracia*, todas de 1993 y expuestas ese año en la Galería Praxis de Buenos Aires.

Con un lenguaje anclado plenamente en la estética contemporánea, María Luz Gil propone un acercamiento a la visión del mundo que se puede encontrar en las culturas precolombinas y acentúa el interés que muchos de nuestros artistas tienen por la cuestión de la identidad latinoamericana. Así, con las calidades tácticas que adquieren sus texturas, con el carácter indicial que tienen muchos de los grafismos que aparecen en sus superficies y con la fuerte sugerencia simbólica de su paleta -predominantemente azul, amarilla y dorada-, la artista aporta un sentido más humanizado a la pintura geométrica a la vez que se diferencia del aséptico racionalismo europeo.

Mitologías tradicionales serán también las que alimenten la orientación que dará a sus obras actuales pero, esta vez, apelando a un lenguaje completamente diferente, con códigos de lectura también diferentes y transitando por una vía que se aleja del anterior planteamiento racionalista, para acercarse a otro más imaginativo y

metafórico, pero siempre intensamente visual. Mantiene también ahora su interés por una naturaleza que es territorio de misterio. Si antes en sus obras aparecían las alusiones a altares y *tótems* ornamentados por formas cósmicas, ahora serán el bosque y la mujer como territorio exploratorio, naturaleza vegetal y naturaleza humana como metáforas de desocultamiento y revelación.

No quedan fuera de su interés las referencias a la sexualidad, la identidad, lo femenino manipulado en el mercado y la moda, las ambigüedades de la imagen y la vacuidad cultural contemporánea. Partiendo de estas premisas, apela al lenguaje de la videoinstalación y el video arte y desarrolla un relato contundente y directo, con el que nos invita a entrar en su mundo individual. El espectador queda, en estas nuevas obras, mucho más involucrado que en las anteriores, dado que aquí la narración implica un desciframiento más complejo y el desencadenamiento de un proceso hermenéutico que vuelve más problemática y rica la propuesta, ya que la subjetividad de la artista se cruza y se potencia con la del espectador.

El camino que elige para desarrollar sus instalaciones nos conduce hacia zonas en las que los acontecimientos que se suceden parecieran tener poca importancia. Son hechos que, a modo de microrrelatos, transcurren casi inadvertidamente: en pequeñas pantallas -y cuando éstas son grandes la imagen se presenta fragmentada-, en fotografías diminutas con superposiciones de imágenes difusas, espectrales y ambiguas, con iluminaciones que generan sensación de penumbra. En todos ellos siempre está presente la idea de accidente, la sorpresa ante lo desconocido, la inquietud por lo imprevisible y lo oculto. Esta miniaturización del mundo, reducido a nada o casi nada, tiene una intención deliberada ya que hace de lo pequeño, de lo aparentemente fugaz y precario, el eje que da sentido a los relatos. De esta manera, son los pequeños hechos aparentemente inadvertidos los que van articulando una realidad que se presenta como complejidad.

En sus instalaciones, *Más cerca, más lejos y Transparente/Opaco*, realizadas en el Centro Cultural Borges en el año 1997, la mujer y el bosque son los temas que configuran un universo de relaciones recíprocas. En efecto, a la artista le interesa plantear las analogías que aparecen en esta doble naturaleza. Tanto la interioridad de la mujer como el bosque ofrecen oquedades penetrables: son húmedos, complejos, oscuros y misteriosos. Son naturalezas que deben ser recorridas si se pretende descifrar sus misterios. Tampoco le es ajena la relación entre el bosque y el inconsciente: los terrores del bosque y los del pánico están inspirados, según Jung, por los miedos de las revelaciones del inconsciente. Una mujer, a veces niña, se desplaza, se oculta, salta y corre dentro del bosque, que siempre aparece como fragmento, nunca como totalidad.

La imagen se presenta también en fragmentos: se trata de pequeños cuadros por los que se desdobl原因 las figuras, de esta manera la artista niega el centro y el punto de vista privilegiado; el paisaje se orienta según el desplazamiento de sus habitantes, deja entonces de ser paisaje y se convierte en pasaje. La narración repite el

mismo formato de la iconografía medieval y de los cuentos: un mismo personaje nos impone un recorrido itinerante y deviene en entidades confusas.

Todas las imágenes que la artista utiliza en sus obras adquieren el sentido de lo simbólico en tanto van más allá de lo inmediatamente representado y amplían su horizonte semántico transformándose en metáforas ilimitadas que se abren a significados plurales -tantos como receptores haya- y que enfatizan la dinámica estética del espectador.

Sin título

Esta obra es claramente representativa de la etapa geométrica de María Luz Gil.

Concentrada todavía dentro del soporte bidimensional, la artista trabaja sobre la superficie de la tela disponiendo allí una iconografía de símbolos tradicionales. El espacio está dividido en registros verticales y horizontales que determinan una lectura clara y ordenada. Dos figuras principales son las que se reiteran en la obra: la cruz y la estrella, al tiempo que una forma oval -en el borde inferior de la tela- confirma la sensación de ámbito cósmico que se impone en una primera lectura.

Las gamas azules y verdes, en distintas variaciones de matiz, con algunos acentos ocre, están trabajadas con un sentido sutil del color que rechaza cualquier estridencia disonante. Por otra parte, el gran tamaño que todavía se mantiene en esta obra, es reemplazado, en la actualidad, por una concepción más intimista del arte. Finalmente, es característica de esta etapa el gusto de la artista por conferir diversas calidades de textura, otorgando a la obra una particular dimensión táctil; así, mientras en algunas obras la materia es delgada, en otras se densifica y adquiere volumen, logrando el efecto de territorio accidentado que constituye uno de los rasgos más interesantes de este momento creativo.



María Luz Gil

Sin título, 1993,
óleo s/tela, 140 x 140 cm.

Firma: al dorso.

Juan Lecuona

Nació en Buenos Aires en 1956. Afirmer que su pintura se articula sobre la base de un planteamiento esencialmente geométrico es cierto, pero insuficiente. Si bien es evidente que sus obras parten de una voluntad de organizar las imágenes a través de una lectura clara -y en este sentido lo podríamos considerar, en principio, un continuador de las poéticas abstractas iniciadas con el constructivismo y extendidas luego en Estados Unidos-, hay en las mismas una reflexión que va más allá de una concepción estrictamente formal y que articula un nivel semántico superador de todo esteticismo.

La imagen aparece, en sus pinturas, en un registro que se superpone al sintáctico-formal que le sirve de base y se nos presenta como indicio de algo que se desarrolla en el plano del pensamiento o, tal vez, más exactamente el de la evocación. En efecto, Lecuona establece una relación casi directa entre las formas y figuras de sus obras y las distintas imágenes vinculadas con episodios de su vida personal -generalmente las de su infancia y juventud-, evocadas a través del recuerdo. Éste opera, a su vez, como un tamiz por donde se filtra el tiempo.

El recurso del trabajo por series temáticas le posibilita desarrollar los diversos procesos de reconstrucción de la memoria. El eje presencia/ausencia establece el lugar alrededor del cual construye su discurso. En la serie de los moldes, trabaja la figura humana, pero no en el desarrollo de su imagen sino en el poder que nace de su ausencia. Tematiza, de una manera muy personal, una de las cuestiones más interesantes del arte contemporáneo: el problema del cuerpo. En ello subyace, además, un interrogante sustancial de todos los tiempos: ¿cuál es el lugar del hombre en el mundo y cuál o cuáles las representaciones que lo definen? Esta cuestión pone en marcha reflexiones de carácter existencial que involucran nuestra manera de comprender tanto las relaciones entre los seres cuanto el espacio que éstos ocupan. Sus moldes contradicen el sentido tradicional que les asignan los usos y costumbres, dado que no están pensados como proyectos de algo que contendrá un cuerpo sino, básicamente, como signo del vacío, de lo que no está contenido o, incluso, -en forma más irónica- del continente inútil. Estos cuerpos no aparecen en sus telas, pero su ausencia se refleja de manera diversa en todos los indicios que se nos ofrece a la vista. Altera así la lógica del elemento que utiliza, buscando una nueva situación en la que se despliega la percepción de lo ambiguo: parecen moldes de corte y confección, pero en el contexto plástico en el que figuran no lo son; están en una zona fronteriza entre lo útil y lo arbitrario. Si ahora sólo queda la pérdida de su desaparición, estos cuerpos, al mismo tiempo y por la metamorfosis del arte, proponen una narración, entre sarcástica y divertida, de lo inesperado. La clave de significación deberá buscarse, entonces, en lo que la imagen oculta.

En otro aspecto, la amplitud de lecturas que propone su obra se inscribe dentro de la idea de que el espectador forma parte del mismo proceso y reivindica el papel del público otorgándole estatuto activo: éste debe recomponer mediante su conciencia, la imagen posible que apenas esboza la obra. Esta es, para Lecuona, un lugar de reflexión donde interrogarse sobre lo humano ausente. Es también un espacio don-

de desplegar toda la intimidad de lo más recóndito y privado: se trata de imágenes que reconstruyen, sin temor a ruborizarse, recuerdos de una práctica que marcó un estilo de vida: las clases de corte y confección, tarea hogareña de escaso *status* socio-económico. De ese modo el artista se constituye en narrador simbólico de una historia que no protagonizó de manera directa -esas prácticas estaban reservadas exclusivamente al género femenino-, pero que vio desfilar ante sus ojos. En ese orden, él también coparticipa en ese hacer, de la misma manera que la mirada que contempla sus obras participa en otro hacer, reelaborando la imagen. Sus modelos para armar son pura especulación de la conciencia, pero, sin embargo, ponen en marcha una dinámica de pensamiento sin duda mucho más eficaz que si fueran reales, dado que amplían el estudio del género humano en una dimensión existencial. En nuestro medio Cortázar había ensayado experiencias literarias semejantes -*Rayuela*, *62 modelos para armar*- donde involucra al lector en el acto creativo, éste al armar el texto deviene en un co-creador. Lo que vale para el acto creador vale, en Lecuona, para la intelección y comprensión de la figura humana.

Tarde con dama

La presente se inscribe dentro de la poética más representativa de sus obras. El punto central de su discurso, el molde de corte y confección, aparece aquí trabajado en dos niveles que generan contraste. Toda la base de la superficie pictórica está elaborada con una imprimación de color a la cual superpone un “collage”, concretamente logrado mediante papeles de molde en los que aparecen impresos diversos fragmentos, que proponen, por un lado, una suerte de mapa catastral y, por el otro, una cierta sensación de veladura dado que la cola con la que adhiere el papel deja transparentar el color de fondo. Sobre esta base, el artista superpone, mediante un traza de color negro, el contorno de otro molde, provocando así una lectura dialéctica entre un fondo que se subordina a un sutil tratamiento pictórico y una figura que, por el vigor de su diseño y la orientación diagonal de su dirección, impactan la mirada del espectador logrando una fuerte pregnancia icónica. La banda horizontal que atraviesa la parte superior de la tela acentúa la ley de contrastes que se hace evidente en una lectura inmediata, a la vez que refuerza la aproximación del artista a ese concepto geométrico y de cromatismo potente de la práctica pictórica que lo vincula a los abstractos norteamericanos.



Juan Lecouna

Tarde con dama, 1996,
técnica mixta s/tela, 100 x 120 cm.

Firma: al dorso.

Gustavo López Armentía

Nació en Buenos Aires en 1949. Su obra desde el punto de vista temático podría definirse como un arte esencialmente urbano. En sus telas, los puentes, puertos, barcos, automóviles y rascacielos flotan en un espacio inestable. Ahora bien, estas formas que remiten inicialmente a un contexto ciudadano se estructuran en superficies que, por lo accidentado de su materia y por el barroquismo que plantea su organización, traen a la memoria gestas y epopeyas de un tiempo sin historia y de un espacio sin contexto. El artista se mueve de lo abstracto a lo figurativo, y viceversa, para proponer una lectura sin condicionamientos previos. Ante esta temática urbana se siente, no obstante, una paradójica sensación de estar frente a lugares fuera del tiempo e inconsistentes. En ellos, desde el abismo potencial, emergen personajes y hechos imprevisibles. Estos espacios generan incesantemente otros nuevos, incluso llega, en ocasiones, a configurar formas que tienen la estructura de útero, como en *Desafío cultural*, óleo de 1996, donde el propio espacio encierra un lugar dentro de sí mismo.

Pintor de materia densa, de empastes rigurosos y de texturas accidentadas, es también un colorista sutil que sabe buscar los distintos matices de cada color para producir los efectos de complejidad atmosférica que suelen presentar sus obras. Hay, en esta actitud, una suerte de exaltación del propio acto pictórico. Su pintura es expresiva, temperamental; en ella el artista deposita los excesos de un estado de ánimo que su propia personalidad no deja traslucir. Es por eso que es bueno verlo en su taller, porque allí, en medio de un torbellino de pinturas y objetos escultóricos, emerge un entorno que es como un territorio de batalla sin descanso. Trabaja a partir de una materia primaria informe en la que, poco a poco, van aconteciendo particularidades concretas: hombres, edificios, vehículos, muchedumbres, etc. En este acontecimiento tiene lugar el relato, y éste nos permite conectar ese inicial territorio no configurado con algún posible contexto, tal como sucede con los temas del puerto, que aportan una nueva y original mirada a nuestra tradicional pintura boquense.

Otra paradoja aparente es el hecho de que la materia pareciera disolverse para constituir objetos y formas concretas pero difusamente percibidas. La atmósfera de sus telas está hecha de nieblas, luz; su pincelada transforma los objetos concretos en entes que flotan y parecen levitar, anula la natural gravedad de las cosas como queriendo aspirar a la trascendencia, a lo inmaterial. Así las formas pierden su distinción respecto del fondo y ambos se fusionan en una materia y un espacio compartidos. La tela se convierte en un campo de batalla en el que el artista intenta ordenar el caos.

López Armentía pareciera apostar por el origen metafísico del mundo sensible: insiste en concavidades generativas que prefiguran las entrañas del mundo, en escaleras, sendas y puentes que refuerzan la noción de encuentro, de lo vinculante, pero tal vez más profundamente, de la búsqueda del conocimiento. En su paleta el azul -el color más usado- no es otro que el color de la trascendencia, de lo espiritual y con éste colorea su materia accidentada.

El concepto de escala es otro de los puntos que caracterizan la obra de López Armentía. Tanto las figuras humanas como los objetos parecen desmesuradamente pequeños con respecto al contexto del que se desprenden y al espacio en el que se precipitan; esto refuerza la sensación de abismo, de ámbito cósmico, de inconmensurable amplitud en la que se debate el hombre.

Por otra parte, lo precario e inestable funcionan como constantes en sus relatos. Son precarias las plataformas por las que caminan sus hombrecitos (ellos mismos también frágiles en la tenue definición de un dibujo que se aproxima a la historieta); plataformas que, tanto por su estrechez como por su delgadez, parecieran desmoronarse ante cualquier imprevisto. Precaria es también la apariencia que adquiere la configuración de las formas, casi fantasmagóricas, casi etéreas. Hacia dónde se dirigen esos personajes, por qué eligen alinearse generalmente en los bordes, fuera del centro. Por qué siempre en equilibrios inestables. ¿Se trata de expresar que el mundo en el que vivimos no tiene más la solidez que tenía en nuestra infancia, o que la vertiginosa marcha hacia el progreso está dejando al hombre afuera?, ¿o que el hombre no es más que un partícula de este enorme vacío en el que la materia no es sino una rareza y lo sólido, en la tierra, una extensión mucho más limitada que lo acuoso? La atracción que le provocan esas líneas en las que los trazos tienen mucho de caricatura no es ajena a esta visión desacralizada de la realidad, que tiene mucho más de irónico acercamiento que de sumisión temerosa.

Sea como fuere, López Armentía propone mirar y mirarnos en términos de tránsito, de viaje y desplazamiento, en nuestros cambios incesantes. El hombre, en los paisajes de sus telas, deambula por los espacios exteriores. Los viajes provocan cambios, de ahí la importancia de que en sus obras aparezcan barcos, trenes y automóviles que se desplazan por territorios inciertos. De la misma manera que los satélites escudriñan hasta los últimos indicios interplanetarios, sus personajes, en idéntica actitud exploratoria, abren nuevas puertas al mundo.

Debajo del puente

Los barcos constituyen una constante temática en la obra de Gustavo López Armentía. Aquí aparecen inmersos dentro de un espacio vertiginoso: siguiendo una posición vertical, los dos buques se precipitan hacia el borde inferior de la tela. En la parte superior un puente colgante marca una horizontal que equilibra la verticalidad dominante en la composición. El clima general de la pieza está determinado tanto por el sentido de las direcciones, como por la materia pictórica, el color y la iluminación. En efecto, los automóviles que se desplazan sobre el puente -visibles solamente a la izquierda del mismo- no tienen un apoyo convincente, más bien parecieran flotar en el aire; los buques orientan su dirección hacia un abismo previsible. La materia espesa, aplicada en parte con espátula, enfatiza el sentido dramático, mientras que el color, con una dominante alta en la zona superior y baja en la inferior, está usado de manera tal que exalta toda la expresividad de su pureza, así con los azules, rojos y amarillos. Por lo demás, en la zona inferior, los pliegues de la materia pictórica generan un sistema de líneas verticales que constituye una suerte de grafía vehemente que atrapa la atención del espectador. La abstracción pareciera dominar en esta obra, sin embargo el artista no abandona nunca la figuración dado que ésta le sirve para articular los relatos que le interesan. En este y en otros casos, un relato que se vincula con el ritmo vertiginoso de la vida urbana: automóviles y barcos tematizan su reflexión acerca del tiempo y del espacio.

Con una voluntad por transgredir el orden aparente del entorno y de hacer de esta experiencia la prueba más contundente de que el mundo tiene un soporte frágil y cambiante, López Armentía propone un espacio cuya perspectiva no respeta las convenciones de una representación tradicional. Así, su espacio es inestable -tanto que estos barcos y este puente no tienen soporte- y carece de profundidad, por lo que se constituye un espacio mental que, lejos de tener un referente en la realidad contingente, solamente guarda relación con las posibilidades de nuestra imaginación.



Gustavo López Armentía
Debajo del puente, 1995,
óleo sin tela, 117 x 92 cm.
Firma: sin firma.

Leonel Luna

Nació en 1965 en Buenos Aires, donde reside actualmente. Cursó estudios de Bellas Artes, y luego recorrió Latinoamérica para trabajar sobre diversos arquetipos del arte precolombino. Se desempeña como investigador adscripto del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México en arte precolombino.

Participó de la Beca Kuitka y del Taller de Barracas con Luis Bénédict y Pablo Suárez. Fue cofundador del Programa TRAMA, de cooperación y confrontación entre artistas.

Desde 1991 ha realizado numerosas exposiciones individuales en el país y en el exterior. Fue seleccionado para integrar el envío argentino a la Décima Edición de la Bienal de la Habana (2010).

Actualmente se desempeña como docente en la Carrera Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), como Jefe de Trabajos Prácticos Cátedra de Proyectual de Pintura, Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón (Universidad Nacional de las Artes, UNA)

Ha recibido numerosos premios y distinciones tanto en Argentina como en América Latina. Su obra integra las colecciones de los museos MAMBA, MEC, Castagnino+MACRO, MUMA, y del Banco Central de la Nación Argentina, de la Fundación Arte x Arte y de las principales colecciones privadas en Argentina y en el extranjero.

El desarrollo de su producción plástica se basa en la utilización de imágenes fotográficas que recrea con tratamientos digitales.

En sus trabajos toma como mecanismo a la cita, que emplea desde una perspectiva histórico-crítica. Se apropia de reconocidas obras de Cándido López, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori, Juan Manuel Blanes, Antonio Berni, entre otros artistas rioplatenses, que tienen una fuerte carga crítica.

Trabaja sobre ellas en función de mostrar sucesos determinados de la historia pasada y presente, con un tono ciertamente irónico y reflexivo.



Leonel Luna

Sin título, 2015,
inkjet print s/ polietileno
tereftalato-poliester,
100 x 100 cm.

Firma: reverso: "Leonel Luna s/t".

Zulema Maza

Nació en Buenos Aires en 1949. Iniciada, primero, en el dominio del grabado y ampliada, luego hacia el campo de la pintura, la escultura, las instalaciones y el video arte, la obra de Zulema Maza, está íntimamente asociada a la Naturaleza. Es en ella donde la artista fija su mirada y organiza imágenes con las que visualiza su idea del mundo, concebida sobre la base de un encuentro entre el ojo que descubre lo visual y la intimidad de sus propias vivencias, tanto las conscientes, como las inconscientes.

Las imágenes que aparecen en sus obras -aun cuando en varias oportunidades nos remiten a representaciones humanas- son imágenes de animales que siempre aparecen en situaciones y relaciones que Maza establece como analogía con los seres humanos, al tiempo que reflejan situaciones que movilizan el pensamiento dentro del contexto del símbolo y la metáfora. Le interesa reflexionar, así, acerca del tema de los comportamientos de las distintas especies vivientes. La obra creada de este modo constituye un acto que modifica o, al menos, inquieta la conciencia del espectador. La actitud creativa no es, para Zulema Maza, un mecanismo de producción de objetos bellos para admirar, sino una experiencia de reflexión y conocimiento que amplía su contacto con la realidad. El espectador, ante sus obras se integra en una particular dimensión espacial y temporal, y la lectura que establezca de las obras no depende sólo de los indicios dados por la artista sino, además, de las múltiples conjugaciones que éste haga de los signos aportados. Los recorridos son libres y, por lo tanto, todos ellos posibles.

Muestra contextos en los que plantea ideas complejas y que, a su vez, funcionan como imagen especular de los comportamientos del hombre dentro del escenario social. Aparecen así planteados espacios donde, tanto en sus pinturas como en sus instalaciones, dispone marcos de referencia en los que integra figuras de animales. El objeto es fabricado por la artista quien, de manera casi artesanal, produce en serie -las más de las veces en resina poliéster- las imágenes que luego utilizará para armar el relato. La fuerte carga metafórica que emana de los mismos se interna en significados muchas veces vinculados con el plano de lo antropológico.

En el año 1955 su instalación *Finito-infinito*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, giró en torno de varios ejes. Por un lado la reflexión sobre la realidad y su representación quedaba plenamente expuesta en el carácter virtual de algunas imágenes: la proyección, sobre la pared, de unas gaviotas al acecho reforzaba el nivel de simulacro de innumerables peces fabricados en resina poliéster, dispuestos tanto en los tres registros horizontales de la pared, como en los círculos delimitados por una estructura metálica de forma cónica. De la misma manera quedaba desenmascarada la idea de naturaleza animal amenazada y subordinada a un destino inexorable, pero como metáfora de lo humano. El pájaro se come al pez que, al mismo tiempo e inevitablemente, quedará atrapado por el hombre, implícito en la presencia de las redes. La lucha por la vida y la subsistencia, en una concatenación de imágenes que se desarrolla en un tiempo circular.

En otra instalación titulada *Galápagos* (Centro Cultural Recoleta, AEIOU, 1966) la situación se vuelve más compleja. Aparece aquí de una manera más plena que en otras obras, una actitud más comprometida con su propia intimidad. Hay claras referencias que, desde el abordaje de lo femenino, remiten al mundo de los arquetipos y del mito. La serpiente y el galápagos inspiran a la artista, imágenes que ella cruzará con figuras femeninas aisladas o en pareja y en las que los ritos de fertilidad, los cultos agrarios, la referencia a las fuerzas tectónicas, la relación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, al tiempo que la exteriorización de vivencias personales, serán alusiones inevitables. Aquí la obra de arte -fenómeno equívoca por demás- es una trama de significaciones que cada espectador combina y traduce mediante operaciones diferentes, pero siempre otorgándole algo de lo cual no puede prescindir un sentido.

En el año 1996, presenta en la Fundación Banco Patricios una nueva propuesta: *Un lugar donde estar. Un lugar a donde ir*, en la que desarrolla diversas ideas. Gran cantidad de conejitos desplazándose en torno a un centro: allí, sobre una tarima, e iluminado por un rayo luminoso que baja desde lo alto, un único conejito mira fijamente al espectador; sobre la pared posterior se proyecta la imagen de un mandala. El blanco que domina toda la instalación provoca una inquietante sensación de *freezer* y reverencial distanciamiento. En otra parte de la sala aparecen palomas en actitud de acecho -a pesar de la asociación de estas aves con la idea de mansedumbre y sumisión- que obsesivamente se orientan, de igual manera que en el caso anterior, hacia un centro; allí un damero con siete casilleros por lado encierra en cada caseta una paloma. Esta metáfora se desdobra en dos significados: por una parte, la separación y el aislamiento, desde una periferia se mira el centro, pero allí se anula la posibilidad de la autodeterminación y cada cual está encasillado donde necesariamente debe estar y, por la otra, el espacio cerrado del casillero acentúa la imposibilidad de revertir la situación. Sobre una pared de la sala, otra instalación inquieta la conciencia del espectador: setenta figuras femeninas buscan, con acrobáticos movimientos, llegar a una eventual meta. Evidentemente existe, en esta y en otras obras de la misma muestra, a la par que un fuerte sentido cultural de los objetos, un hilo conductor que los vincula, ¿cómo pensamos el lugar que a cada uno nos pertenece o que cada uno busca como propio?, ¿cuáles son los centros y qué periferias determinan? La artista establece con estos interrogantes un anclaje evidente con el pensamiento de la posmodernidad.

El Salto

Aun cuando en esta obra Zulema Maza propone una lectura clara desde el punto de vista formal, el discurso, sin embargo, se maneja en un plano metafórico. El fondo está trabajado en forma de grilla, mediante bandas horizontales sobre las cuales dejó deslizar chorreaduras de pintura que marcan direcciones verticales. En la mitad superior de la tela delimita una zona trabajada con una materia gruesa y muy texturada que le sirve de plano de apoyo al relato: ¿mar, magma? Éste tiene como tema el salto de los caballos sobre una valla, metáfora de las fuerzas indómitas

Los animales no están pintados, sino que fueron modelados en resina poliéster y adheridos luego a la tela; este recurso le permite jugar con el carácter ilusorio de la propuesta y establecer cierta perturbación en el espectador. El tratamiento casi monocromo del color puede leerse como una vinculación con la práctica del grabado, mientras que el paisaje representado es un ámbito esencialmente artificial, donde la artista organiza sus propias proyecciones. En suma, Zulema Maza aproxima su reflexión artística a un debate típicamente contemporáneo: la dificultad por establecer la separación y los límites entre lo real y su representación. Mientras asistimos a un vertiginoso deslizamiento de situaciones y acontecimientos que se manifiesta en una confusa superposición massmediática, Zulema reflexiona y, si bien su lenguaje es el del arte, lo hace desde el campo de la ética. El espectador se convierte en un nómada, cuya mirada itinerante transita por la multiplicidad de significados que sus obras le proponen.



Zulema Maza

El Salto, 1994,
técnica mixta s/tela, 100 x 100 cm.
Firma: al dorso.

Eduardo Medici

Nació en Buenos Aires en 1949. Su obra supone desplazarse del terreno específicamente estético al dominio de una reflexión de carácter ontológico. Medici aborda, de manera directa e inmediata, una preocupación central del debate actual sobre el arte contemporáneo: la relación arte/vida. Y tan existencial llega a ser este planteamiento, que, en ocasiones, llega a utilizar su propio cuerpo como eje articulador de su obra; a través de éste hace público lo más íntimo de su ser. El artista empuja su práctica artística hacia una situación liminar y comprometida y la articula en una zona intermedia -muchas veces ambigua- entre pulsión vital y pulsión tanásica. El vínculo entre corporalidad y obra pone a la luz la relación extrema que él establece entre el arte y la experiencia física de configurarlo a través de diversos procesos de intervención corporal. Lejos, entonces, de proponer un discurso estructurado a partir de meras elecciones formales -color, espacio, materia, técnica-, Medici plantea una actitud que, siendo en esencia plástica, orienta su mirada hacia el territorio de la creación estética en una dimensión que cruza la exteriorización de su yo individual -íntimo, profundo- con la mirada que proviene de su yo social, colectivo. En este sentido, la utilización de fotografías de archivos intervenidas implicaban una exposición pública de lo privado.

Sus obras no permiten la contemplación del espectador pasivo; implican y comprometen la mirada de otro tipo de espectador, aquél dispuesto a desembarazarse de lo estético-complaciente, que funciona aquí como factor distorsionante, y comprometerse en una dinámica que escudriña el sentido de la existencia humana. Se presentan así los grandes temas de su programa estético: la muerte, el origen de la vida, el amor, el erotismo, el placer, el dolor, el tiempo, la angustia, la identidad.

Retoma, desde una perspectiva contemporánea, cuestiones que ocuparon al arte del pasado: Eros y Thánatos en la antigüedad clásica, o la muerte, en los periodos medieval y barroco. Su conciencia y su mirada son porosas, penetran en ellas obras y temas del enorme caudal de la historia del arte: Massaccio, Rembrandt, Mantegna. El pasado lo nutre como disparador de reflexión, de crítica, de cuestionamiento y, fundamentalmente, de creación, no para ser congelado en una desviación reverencial; Medici no lo aniquila, se lo apropia.

Por otra parte, podríamos leer sus obras bajo la perspectiva dionisiaca que ocupó en forma sustancial el pensamiento de la Grecia clásica: Dionisos, principio de vida y muerte, parece alumbrar en más de una ocasión las obras de Medici, sobre todo cuando éstas proponen la perturbación de un erotismo conectado con los límites de la destrucción y el sufrimiento y cuando, experimentando con su propio cuerpo, metamorfosea su individualidad en otras posibles identidades, fusión y síntesis de formas que anulan el principio de individuación en un fluir vital y permanente. Esa disolución de individualidades es una de las claves de la obra de Medici; disolución de imágenes y desdoblamientos incesantes.

Sus trabajos muchas veces son la escenificación -palabra que incluso llega a su sentido más pleno cuando se trata de alguna de sus instalaciones- de una humani-

dad que lucha entre la vida y la muerte. La fotografía es elaborada como medio para poner en debate la relación entre realidad y representación, la imagen y su perduración como memoria de algo-alguien que ya no existe. Mediante la manipulación del artista aquello deviene en otra imagen, especular, tal vez, pero al mismo tiempo diferente y extraña, testimonio de una ausencia, presencia del recuerdo, conciencia de temporalidad. Esta temporalidad es parte constitutiva del carácter claramente procesual de su actividad artística.

Medici no plantea certezas, propone conflictos, incertidumbres, sugiere más de lo que explica. El arte habilita esa ilimitada posibilidad de cuestionamiento, Medici lo sabe y se pronuncia. Creación significa, para él, experiencia agónica de alumbramiento, desafío de dar forma a lo inefable, de otorgar una imagen a esa área de conflicto que es su caudal de obras posibles. El proceso que desarrolla se orienta potenciando esas fisuras o huecos que la razón deja sin cubrir; allí busca profundizar. A partir de su propia subjetividad construye su imagen, y ésta, a su vez, le devuelve identidades posibles -pero ninguna certera y absoluta- y se integra en un mundo verificable únicamente en la compleja trama de su intimidad. Obras recientes aportan sentidos nuevos a lo ya dado. Fotografías que al ampliar al límite de lo posible el detalle, dejan en evidencia mínimas partículas de extrema sutileza, formas imprecisas de intensa sugestión, despojadas de todo referente, aisladas en un vacío conmovedor. Llega así a un silencio que tal vez sea el principio de todo.

En la superficie de sus obras -antes pintura, ahora inclusión de velos y fotografías- hay una invitación a explicar las huellas difusas de una acción, se diría, casi terapéutica. Allí, las claves diseminadas reclaman una recomposición, como si hubiera que restituir una naturaleza frágil, lienzos casi traslúcidos, a veces saturados, cuya realidad se constituye en la superposición de otras realidades, apenas objetivadas, pero capaces de aprehender estas metamorfosis no ajenas al dolor.

Tiene algo de Nietzsche en la idea de arte como dimensión salvífica ante la disolución que implica la propia existencia. En esta reiterada voluntad de fijación del pulso temporal -implacable y caníbal-, en esta insistencia por congelar la imagen -como impregnación de lo fugaz en el instante-, es el arte el único que puede detener el círculo inasible del eterno movimiento. Para Medici, éste es el desafío.

Sueño de una noche de verano

Esta obra plantea, una vez más, la reflexión del artista acerca del problema del hombre y su condición trágica. Desde el punto de vista formal y compositivo, Eduardo Medici recurre a un ordenamiento espacial de filiación clásica: un rectángulo inscrito en el formato, también rectangular, del bastidor en el que se sostiene la tela. Aquí, la composición clara y ordenada equilibra la angustia e inquietud que plantean sus temas. Dentro de este rectángulo, una figura masculina, desnuda, cruza sus manos para cubrir sus genitales y con su cabeza inclinada hacia el suelo, enfatiza un gesto de sumisión casi religiosa, acaso víctima sacrificial de una humanidad despojada del paraíso y sin duda depositaria de miedos abismales.

En la obra de Medici -y en esta obra en particular- se plantea algo que funciona como un tópos compositivo: su tratamiento espacial remite, en la mayor parte de los casos, a un esquema similar al empleado durante la Edad Media. En efecto, sus figuras aparecen, generalmente, enmarcadas dentro de registros determinados por una retícula; de esta manera el artista repite aquella vocación narrativa que constituía una de las características esenciales del mundo medieval. La narración aquí, se vincula con el lugar del hombre en el mundo al que siente inquietante. Por otra parte, el pudor, la culpa y la sumisión quedan atrapados en esta suerte de retablo en el que la idea del Juicio Final queda implícita. En esta tela, como en la casi totalidad de su obra, el cuerpo humano es la imagen en donde, como en una escenografía, se dramatizan todas las contingencias del hombre sentido como agónico.



Eduardo Medici

Sueño de una noche de verano, 1992,
técnica mixta s/tela, 70 x 96 cm.

Firma: sin firma.

Héctor Medici

Nació en Buenos Aires en 1945. Naturaleza y Cultura, dos realidades que determinan diversas maneras de categorizar lo existente. Posiblemente éste sea el punto de partida que da forma a la obra de Héctor Medici. Su doble condición de arquitecto y pintor también determina campos de acción. Constructor de formas y de espacios, entre mundos utópicos y mundos de epopeya, retoma la antorcha encendida por otros tantos fabricantes de realidades posibles, afanándose en desentrañar esa zona ambigua entre lo real y lo ilusorio, entre la vida y su representación. El paisaje y su representación como realidad pictórica constituyen el continente de su lenguaje visual, mientras que la *“cualidad fragmentaria y temporal de la mirada”* -así lo entiende el propio artista-, organiza la trama de su discurso. En tanto pintor, detona la dialéctica que se establece entre las relaciones de la obra con el espectador y altera las tradicionales formas de la contemplación al poner en evidencia los simulacros de la representación y las variadas estrategias con las que cuenta el artista. Por otra parte, dentro de la amplitud de propuestas que aparecen en el escenario del arte actual y en el que el supuesto abandono de la pintura como práctica tradicional es una de las tantas notas dominantes, Medici propone afirmarla, pero desde la aceptación del mestizaje que implica la incorporación de otros lenguajes: el uso del *collage*, las instalaciones o los objetos.

Si en sus primeras obras se concentra en las interferencias que existen entre el hombre y el paisaje, apelando para ello a su experiencia como arquitecto, cuando usa retícula y diversas formas de mensurar las superficies, y entre el paisaje real y la simulación de paisaje en la tela, suma luego las investigaciones en las que profundiza el análisis acerca de las tramas ocultas de la pintura y, en forma particular, las sucesivas maneras que cada cultura estableció como modelos paradigmáticos para otorgar entidad artística a la naturaleza. Aquí aparecen sus personajes, protagonistas diminutos de hazañas imposibles, marcando territorios divididos en los que la inutilidad de sus gestos desenmascara la desmaterialización de los fragmentos. Existe entonces una doble actitud: por un lado su reflexión en torno a la obra de arte como territorio en donde se explora la especificidad artística -ésta, como ninguna otra, es una época en la que el arte es el tema del arte- y, por el otro, el deseo de dejar una huella de sí en la naturaleza, repitiendo, en esto, propósitos ancestrales. Así, desde las cavernas prehistóricas hasta los monumentos de la era tecnológica, el hombre no ha cesado de intentar dominar a *Natura*, artífice incansable de mundos imaginados.

De esta manera se van sucediendo, en el repertorio iconográfico de Héctor Medici, ciclos o períodos donde, a manera de gesta o epopeya, el hombre -muchas veces como pintor- aparece como intérprete de la cifra que significa el mundo y su mirada, hebra que construye esa madeja que es la memoria de la forma. Forma que visualiza sensaciones apenas percibidas y generalmente intuitivas. Así se entienden sus homúnculos -o pequeños hombrecitos-, agobiados ante la presencia de escenarios inconmensurables, intentando obsesivamente controlar una naturaleza que los domina. Sus pequeños héroes, abocetados y huidizos demiurgos, corren y

descorren velos y telones, anticipando un mundo escenográfico en el que después de tanta épica, lo que resta finalmente es la verosimilitud del arte. Incesantes corrimientos con los que Medici nos alerta sobre lo evanescente y fugaz de todo lo existente. Su arte es, entonces, un de-velar las sucesivas capas de la cebolla, a la búsqueda de unas esencias más intuitivas que verificables.

Lo que resta y permanece es el acto, casi metafísico, de intentar aprehender la realidad a través de la pintura. Su pintura -en muchos casos con humor e ironía- nos habla de varias cosas a la vez: de la historia del arte en sus alusiones a la tradición renacentista (por ejemplo cuando desliza su *Medici fecit* en alguna de sus firmas), a la pintura moderna en la evocación de Monet o Mondrian o al arte argentino del siglo XIX. De los mitos, cuando retoma temas o figuras con las que -como las leyendas de Eldorado o de Ícaro- resignifica el discurso mítico tradicional, así, la historia de la conquista de América, en especial la referencia a Alvar Núñez Cabeza de Vaca. En este permanente ir y venir a lo largo del tiempo se establece una dialéctica que amplía su pintura hacia dos polos: el pasado, en la resemantización de las herencias culturales, y el futuro, abriendo nuevas vías de acceso al problema del arte.

Medici, imaginero, fabrica un mundo en el que la representación se constituye en una forma de investigar los territorios de lo real y lo imaginario, en su doble dimensión de fragilidad y convencionalismo. Atiende a la distancia que separa la imagen representada de su referente real y a los condicionamientos que determina la mirada como construcción cultural. Para el artista el paisaje es un artificio de representación en tanto que la mirada sobre la naturaleza es un hecho de cultura. Pero, además, su preocupación propone una lectura más amplia, porque el pintor advierte la amenaza de pérdida que significa esta nueva actitud contemporánea de querer reglamentar las formas de nuestra relación con la naturaleza. Direcciones de Medio Ambiente, protección de parques, reservas ecológicas, no hacen más que mediatizar la armonía de las relaciones entre el hombre y el entorno. Medici, en cambio, propone restituir esa armonía y deslizarla hacia una zona en la que el arte, aun como simulacro, sirva de refugio.

Lunas

Aquí el artista desarrolla, una vez más, dos de los temas que constituyen lo esencial de su propuesta: por una parte, la relación del hombre con la naturaleza y, por la otra, el espacio dentro del espacio, en su concepto -más amplio- de pintura como desenmascaramiento de lo ficticio. En el primer caso, dos personajes masculinos -sin otra característica más que la de su propia desnudez- estiran sus cuerpos a la manera de gimnastas e intentan, con sus gestos, hazañas que parecen heroicas. En cuanto al espacio, éste aparece abordado como ámbito ideal para pensar en el ilusionismo que implica en sí misma la pintura. Hay en esta tela una superposición de planos espaciales y una deliberada intención de destacar lo efímero y precario mediante la simulación de emparches que unen los fragmentos.

Las ideas de artificio y de teatralidad acentúan el concepto de Medici acerca del arte como simulacro y de gran escenario por donde desfila el mundo que nosotros -espectadores- miramos. El espacio está imaginado aquí, no como el lugar del hombre, sino como tránsito que acentúa la fugacidad de la vida. Los recursos que usa para armar su discurso -encuadres, reducción de formas a una geometría elemental, como el círculo y el cuadrado, simetría, grafismos-, transforman en pintura un estado confuso del universo. Aparece esa superficie pintada en la que una ventana se nos abre para que miremos una de las tantas versiones del mundo, pero fundamentalmente para otorgar estatuto de legitimidad al arte como ficción.



Héctor Medici

Lunas, 1994,
técnica mixta s/tela, 65 x 100 cm.
Firma: sin firma.

Miguel Melcón

Nació en Buenos Aires en 1940. El artista trabaja una pintura de despojamiento. La configuración del espacio de la obra está determinada por un planteamiento inicial que atiende a la más absoluta voluntad de síntesis, en tanto que los vacíos adquieren una importancia desmesurada. En sus telas emerge la levedad de todo lo existente, allí aparecen indicios, signos, figuras que pasan como si intentaran ser apenas visualizados. El tema de sus obras es, precisamente, la reflexión sobre la fragilidad de las apariencias; casi nada, o más bien, casi todo.

Sus formas, sus caligrafías, los trazos y los colores que configuran su universo de imágenes no tienen analogía con el contexto de lo inmediato, porque anhelan la correspondencia con una realidad más profunda: aquella que se intuye como prefiguración del mundo.

En sus primeros trabajos ya está planteada la firme decisión de ir más allá de la tradición naturalista, para concentrar su interés en los procesos de cambios y mutaciones que se aprecian en los ciclos vitales. La gestualidad y el automatismo aparecen, así, como instrumentos con los que poder sacar a la luz sensaciones que tienen que ver con la vida misma. Melcón hace girar su pensamiento alrededor de aquel proceso que va desde el nacimiento de la vida hasta la muerte, pasando por la duración de la existencia. La conmoción, el asombro, la presunción, adquieren la forma de un lenguaje plástico articulado por una mirada que enfoca menos a la apariencia de las cosas que a lo que subyace debajo de las mismas. Las metamorfosis y alteraciones de los seres en su devenir trazan el eje alrededor del cual el artista va a convocar su sistema expresivo. Sin embargo, las manifestaciones visuales son concretas. En los años '80 su lenguaje se valía de la gestualidad, la espontaneidad del trazo rápido e inconsciente -el azar era aquí un factor de gran importancia-. La paleta, saturando los rojos, azules, negros y amarillos, acentúa el nivel dramático de la obra. Las formas se abren en metamorfosis incesantes, mientras que los trazos visualizan ya formas germinales.

Un viaje al noroeste argentino afirmó su interés por los restos fósiles. Allí el artista se obsesionó con la posibilidad de trabajar en el territorio de lo potencial: esos residuos de lo que fue, esos cuerpos sin vida -continentes sin contenido-, pueden ser al mismo tiempo, y por la taumaturgia de la mirada artística, embriones de una recuperación vital y, en su transformación, pueden reiniciar otro ciclo orgánico y, con él, devenir un nuevo ser. Melcón recorre todas las mutaciones de especies, mineral, animal, humana; porque entiende que se integran en una misma dimensión de lo viviente. Si bien su abordaje al problema de la forma se da a través de la gestualidad, de los grafismos espontáneos e inmediatos, valorando tanto la mancha como la línea que sintetiza las siluetas, el artista, en determinados casos, antepone una retícula de fondo sobre la superficie del papel. Esto le permite transitar por el escenario del arte conceptual, yuxtaponiendo a ese abordaje desde lo inmediato otra actitud que tiene que ver con una indagación analítica: flechas que indican fragmentos, escritura que acompaña la imagen, estructuración más programada del plano pictórico.

Por otra parte, la figura humana ocupa un capítulo significativo en su trayectoria. Más que la distinción hombre/mujer, al artista le interesa el problema de lo humano en tanto género. De este modo, sus cuerpos no tienen casi indicaciones particulares: carentes de brazos, su configuración se da en una depuración casi minimalista, reducidos a poco más que a siluetas, quedan abandonados en un espacio en el que apenas se sostienen. No hay contexto o, en todo caso, su contexto es el espacio pensado fuera del tiempo histórico: el espacio y el tiempo del mito.

La figura de Prometeo -el titán benefactor del género humano- aparece convocada por el artista cuando éste necesita recuperar precisamente la confianza en el género humano. Esta figura heroica, paradigma de la entrega y el sacrificio, es el tributo que el artista rinde a la humanidad, por su profunda convicción de que el arte debe recuperar el paraíso perdido. Los cuerpos que aparecen en sus obras son imágenes metafóricas. La nostalgia por un mundo arquetípico toma la forma de un cuerpo potencial -apenas un esbozo, nunca terminado-, que se libera de este modo de su condición efímera porque exalta lo esencial de su configuración y permanece como elemento residual de otro mundo, menos definido quizás, pero sin duda mucho más verdadero. El cuerpo es la visualización de un deseo de recuperación, es la imagen metafórica de un mundo mítico que se desea retornado.

Por otra parte, el nivel de simplicidad de las figuras de Melcón pone en emergencia lo vano de creer que es posible acceder al conocimiento total y acabado de todo lo existente; por el contrario, el artista prefiere indagar en el territorio de las posibilidades, de lo intuitivo, de un mundo sin verdades absolutas. Se implanta, así, en un arte que más que nunca gira en torno de los interrogantes, de la búsqueda y la experimentación, dimensionando lo potencial.

Hay otro nivel de lectura en su obra: el de sus espacios amplios, despojados, casi neutros, habitados por formas -embrionarias, humanas, fósiles- que siempre flotan de manera inestable. Son espacios imaginados, esencializados por la mirada depurada del artista y en donde los silencios, los vacíos, significan tanto como los espacios llenos. Las formas emergentes llegan al límite de su reconocimiento y en la relación forma/espacio, el artista rompe los presupuestos tradicionales dado que otorga una gran importancia a la inserción de los objetos y las formas en ese espacio del cual surgen.

Hay siempre en sus obras una densidad de misterio y una percepción que llega al límite de lo íntimo al hacerse visible mediante un lenguaje sobrio y confidente. Sincréticamente Melcón reúne formulación pictórica con una poesía sutil; se desvanecen así las fronteras entre lo real y lo imaginado: sus imágenes representan fantasmas, espectros, éter, en zonas que hacen posible el rumor, el palpito.

La pintura de Miguel Melcón, que no elude la ironía ni el erotismo, refleja una reflexión madura sobre la evolución y la densidad del mundo; constituye una constelación expresiva en la que grafismo y trazos -unas veces densos, otras, libres y gestuales-, producen una ruptura con ese otro arte domesticado por una voluntad

formalista, y se interna en el conocimiento de una humanidad a través de un lenguaje en el que, paradójicamente, se concentra y se propaga el silencio. Texturas blancas, zonas de reposo, pero también de anticipaciones, su arte se va forjando con las huellas que apenas captan la mutación de lo viviente.

Prometeo

Una tela en la que, de un espacio casi sin contexto, emerge una figura humana. Prometeo está aquí representado como un cuerpo que se define en un contorno apenas esbozado. Casi como un monigote recuperado de la mirada ingenua de la infancia, el personaje parecería desmaterializarse para pasar a una suerte de estado interior. Su relación con el espacio se establece mediante dos indicios: una sutil línea -en la zona inferior de la tela- que en la curva interrumpida de su trazo, metonímicamente remite al tiempo circular del mito y a un deslizamiento de pintura casi blanca que compromete figura y fondo con una cierta carga dramática. En esta obra se refleja uno de los planteamientos más claros del arte de Miguel Melcón: dar prioridad a lo invisible por sobre lo visible. Parte de la tela blanca y de allí hace germinar la figura humana para dejarla en un estado embrionario, casi como un accidente, aunque en realidad la celebra como un acontecimiento. Finalmente, la tela está planteada como la objetivación de un trabajo espiritual -en el que está presente su vínculo con la naturaleza-, que depende de una indudable influencia de la filosofía zen.



Miguel Melcón

Prometeo, 1994,
técnica mixta s/tela, 100 x 80 cm.

Firma: ag. inf. der.: "Miguel Melcón 94".

Marco Otero

Marco Otero no es un pintor matérico, como tampoco se lo puede ubicar dentro de la gestualidad. Su abstracción informalista lo revela, ante todo, como un artista sensible a los colores de vital desplazamiento. Su paleta de azules tímbricos, de rojos restallantes, de blancos que se desprenden del soporte y negros que agitan la convulsión de órdenes internos, es una paleta que carga la energía del plano y la proyecta perceptualmente.

Él mismo está dentro del cuadro -como proponía Pollock- y va ensamblando las fuerzas subjetivas de ritmos, de dinámicas matéricas, de contrapuntos expresionistas. En tal presupuesto, su pintura goza -más allá de las auras de Motherwell, de Fautrier, de de Kooning, Wols y Kline- de esa sabiduría plena y a la vez inquietante que es la libertad.

La mancha y el gesto, la linealidad y el signo, el *dreaping* y el vacío, distribuyen su idealidad de fuerzas sobre un plano de grandes dimensiones. Porque sus obras (tanto los dípticos y trípticos, como las unitarias) se ofrecen como dilatados espacios cromáticos en los que los colores están en práctica ebullición. Así lo mostró y demostró en la notable exposición de cincuenta pinturas, que ocupó seis grandes salas del Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fe.

En obras de la última década se exhiben planteos que, por sobre una severa coherencia integradora, proponen sin embargo la persistencia de la investigación. De pronto, el plano fractura su ortodoxia y asume la irregularidad en sus proporciones. Otras veces, *collages* de metal o de madera, penetran la sacralidad del rectángulo y sugieren una secreta connivencia. Y en otras, el expresionismo abstracto -caso de *Tormentoso*, pinturas de la serie *Magmas*, o de la nominada *Elementos*- puede conducir al ojo a la asociación de paisajes u otras intertextualidades.

En cada caso, la abstracción de Marco Otero está indisolublemente ligada a la potencialidad cromática, al despliegue de toques negros que inscriben violentas dinámicas, al goce casi sensual de una materia tocable. Después de años de residencia en París, su reencuentro argentino lo muestra en una etapa de plenitud, de vitalidad conceptiva, de libre pensamiento artístico.

Por J. M. Taverna Irigoyen

Marco Otero, pintor, escultor y arquitecto, comenzó a exponer en Buenos Aires en 1960, los años de mayor despliegue de la poética del informalismo. Luego, afincado en Caracas, Venezuela, volvió a mostrar sus trabajos en 1975, ciudad en la que siguió exhibiendo sus pinturas hasta 1979. Ese mismo año se trasladó a París y expuso en el Salon d' Automme; permaneció en Francia durante un tiempo. Cuando retornó a Buenos Aires, luego de tan prolongada ausencia, era un desconocido y comenzó, cada vez con mayor asiduidad, a presentar su obra en exposiciones individuales y colectivas, en salones y ferias de arte.

Otero es un artista que se caracteriza, entre otras cosas, por su capacidad para producir una obra en la que, más allá de los cambios formales, posee una coherencia inamovible de la identidad. Nunca hay amnesia o desistimiento frente a lo anterior. Su pintura, en particular, es siempre un ejercicio de libertad, con giros de audacia, con trazos enrevesados y a la vez con cuidada composición. El color aparece en sus telas como una luminosa eclosión, con articulaciones complejas, oculto en su esplendor por grandes trazados negros.

En su producción, por cierto abundante, se suceden series como *Papiros*, *Opus*, *Elementos*, todas caracterizadas por el énfasis gestual, por las amplias grafías y, en algunos casos, por el cromatismo de fuertes contrastes. En *Elementos*, el marco de encierro adquiere el carácter del “marco recortado”, de manera que la forma (pintada) y el formato (soporte) actúan como partes activas de la composición.

En 2003, Marco Otero expuso en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Presentó la serie *Magma*s y algunas otras obras en la que se advierten rasgos permanentes y otros renovados: entre los primeros, la acostumbrada libertad, el refinamiento y la cuidada composición; entre los segundos, las gamas cromáticas saturadas y la materia heterodoxa, por momentos con la inclusión de resinas.

Las obras de las últimas series reafirman el interés del artista por la estricta especificidad de lo pictórico y por el desarrollo de su poética -sin contradicciones- ligada a una abstracción lírica atemporal y a una organización espontánea pero sosegada de la imagen. No por ello abandona lo azaroso, lo accidental, lo inesperado que surge en el acto mismo de pintar. Abundan, además, los detalles semiocultos por veladuras de color, oscuras o iluminadas.

Marco Otero, auténtico *homo faber*, trabaja también en el campo tridimensional de la escultura. En estas piezas abstractas se perciben como evidencias las tensiones internas y externas del volumen. Utiliza para estos trabajos chapa industrial, madera y otros elementos. Pero no son obras de montaje, sino construcciones en el espacio con elementos maleables, curvados, truncados, con cortes intencionados, con espacios abiertos o cerrados, con texturas. Todo está policromado con el mismo énfasis y con la misma libertad que caracterizan sus telas.

La pintura y la escultura son dos vías imbricadas en la producción de Marco Otero. Ambas le ofrecen la posibilidad de ejercer su indagación práctica y artesanal; también son campos aptos para la especulación analítica y reflexiva. Sin duda, en las dos prácticas podrá ensayar muchas propuestas renovadas; con su acostumbrado talante experimental, es seguro que ya estará concibiendo alguna de ellas.

Jorge López Anaya
Buenos Aires, octubre de 2004

Big-Bang 9

Perteneciente a la serie “Big-Bang”, esta obra expresa acabadamente sus preocupaciones en torno del origen del cosmos. En este sentido, el artista trabaja la pintura como si se tratara de una narrativa de carácter épico mediante la que intenta relatar la génesis del mundo. Así, podemos ver en la abstracción que la obra nos presenta la potencialidad de un universo previo a su configuración. Sobre la matriz de una pintura de gran impronta gestual, Otero combina tradiciones pictóricas de diverso cuño en las que podemos advertir las huellas del informalismo, del expresionismo abstracto e incluso, del constructivismo. La monocromía dominante en la obra, donde los negros, blancos y grises organizan una composición de estudiado equilibrio, queda neutralizada por la sutil intervención de violeta que ilumina y atrapa la mirada del espectador. Por otra parte, la combinación de pinceladas anchas y evidentes dispuestas como accidentes inesperados, junto a la carga matérica que, por momentos, invaden el espacio pictórico, convierten la superficie pictórica en un escenario de fuerzas en tensión.



Marco Otero

Big-Bang 9, 2000,
técnica mixta s/madera, 90 x 90 cm.

Firma: ang. inf. izq.: "Otero".

Teresa Pereda

Nació en Buenos Aires en 1956. Las formas e imágenes que la artista selecciona y designa como elementos plásticos se metamorfosean mediante una operación simbólica por la cual se incorporan al ámbito de los arquetipos universales, ámbito que va más allá del tiempo y del espacio y que pertenece a un plano que trasciende la historia. Visualiza aquellos vínculos del hombre con una naturaleza a la que él todavía no domina pero ritualiza en diversos actos celebratorios. Sus espacios despojados, su materia sutil y laboriosamente trabajada, sus elementos siempre simbólicos, siempre mágicos -cuencos, tejidos, esferas, ponchos, tierras-, se insertan en la memoria ancestral de una sacralidad cósmica. Obsesiona a la artista esta búsqueda permanente de un arte entendido como celebración continua de la relación armónica entre el macro y el microcosmos y entre el hombre y la tierra. Por eso hace evidente en su obra aquella concepción en la que el tiempo es pensado en función de su ciclicidad; sus objetos, por tanto, nos devuelven en todo momento la imagen especular del ciclo vital, aun cuando la mirada de Teresa Pereda siempre parta de una perspectiva contemporánea ya que la operación de retorno a las fuentes no tiene que ver con una actitud historicista, sino con un accionar de la memoria que nutre toda su actividad como artista. El pasado, la tradición, son incansablemente revisitados por Pereda en una búsqueda permanente de las fuentes.

Por lo demás, la artista conjuga el trabajo del taller con su formación como historiadora del arte, lo que aporta interesantes perspectivas analíticas que nunca aplacan la emoción sensible. Su paso por los claustros universitarios tiene una incidencia decisiva en su específica actividad como artista plástica. Allí conoció e investigó, con un compromiso pleno, todo el caudal del arte universal. Allí adquirió también su obstinada y metódica profundización en el campo de la estética. Sabe, en consecuencia, de la importancia que tiene la responsabilidad del artista como constructor de imágenes o, antes bien, como un constructor de miradas, y de la gravitación que éstas poseen en el imaginario social. De esta manera surge en ella la preocupación por bucear en las raíces profundas de la identidad de los pueblos. Es aquí donde se concentra uno de los ejes fundamentales de su discurso visual: incorporarse al vasto repertorio de nuestro imaginario latinoamericano. Para ello busca incansablemente en las entrañas de nuestro territorio, se interna en sus rincones con ansiedad y respeto y su mirada, porosa, recibe así los estímulos que le vienen desde otros tiempos. Busca en la tierra, busca en las fiestas populares, busca en los mitos fundantes, busca, en suma, detener el tiempo cotidiano de lo profano para demorarse en el ámbito a-histórico de lo sacro.

Quedaron atrás los temas de sus primeras obras en donde lo urbano -no las grandes urbes-, sino las pequeñas ciudades crecidas entre la gran ciudad y el campo, ésas que aparecen recostadas en nuestras extensas llanuras y que apenas levantan sus verticales. Le interesaba entonces atenuar su presencia mediante enfoques parciales que recortaban planos, que fragmentaban presencias de una realidad mayor. Ya está en esas obras el sentido de despojamiento que mantiene hasta el presente.

Luego las formas geométricas fueron reduciéndose a lo esencial y en su evolución se percibe con claridad esta depuración que tiende a rescatar la sustancia de lo permanente, lo fundante y lo original. A medida que avanza en su proceso, empieza a trabajar con una actitud en la que mezcla lo artístico con lo antropológico: la cosmovisión de nuestras comunidades originarias ejercen sobre ella una particular fascinación. El contexto familiar, íntimamente vinculado al mundo mapuche, indudablemente es un fuerte condicionante. De ese modo comienza a irrumpir en sus trabajos el indicio de comunidades hermanadas con el aire, el agua, la tierra, el fuego, que empieza a tejer la trama de su destino plástico. Sus obras se pueblan de altares, ponchos, vasijas, joyas, cuencos, cruces. En telas, en maderas, en espacios que interviene con instalaciones, en libros de artista. Sus trabajos empiezan a explicitar algo que ya se intuía desde los comienzos: la presencia de una armonía universal que, a pesar del empecinamiento humano por tratar de controlar todo desde el intelecto, sólo se aprehende desde el asombro ante la creación.

Centro Áureo III

Se trata aquí de una obra que pertenece a su serie de “Espacios mágicos”. El espacio no remite a ningún ámbito específico de la realidad circundante sino que se inscribe dentro del contexto de las prácticas rituales; la única figura que aparece, un cuenco, surge como recipiente de ofrendas que asume la totalidad de culturas con un sentido universal y, ubicado en el cruce del eje axial con la línea de horizonte, se implanta en el punto focal de la superficie pictórica a modo de objeto de culto que concentra la energía de las fuerzas cósmicas. La textura y la materia denotan el trabajo artesanal de una artista para quien la materia es en sí misma portadora de significado. Por su parte, el color cálido y, en forma especial, el dorado, refuerzan el sentido místico de la obra, al tiempo que el ritmo circular de las líneas direccionales establecen la vigencia de un tiempo pensado en función de su ciclicidad. La forma aparece como memoria de una zona sagrada en la que el hombre mantiene un vínculo profundo con las figuras de los arquetipos universales.



Teresa Pereda

Centro Áureo III, 1994,
óleo s/tela, 90 x 90 cm.

Firma: ang. inf. der.: "Teresa Pereda".

María Rocchi

Nació en Buenos Aires en 1916 y falleció en 2014. Estudió dibujo en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación -de donde egresó en 1935- y posteriormente grabado, cerámica y escenografía en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Grandes artistas fueron sus maestros, entre ellos, Rodolfo Franco en escenografía y Adolfo Bellocq en grabado. Expuso en los Salones Nacionales de 1938, 1939, 1940, 1941 y 1956 y en los Provinciales de La Plata en 1938, 1939 y 1940. Participó en la exposición *El grabado en la Argentina*, realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, en 1942. En 1960 se instaló en París.

Prolífica ilustradora, sus xilografías para *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta le valieron el Premio de Ilustración en el XXVI Salón de Acuarelistas y Grabadores. Luego siguieron las ilustraciones para un libro de ensayos de Daniel Devoto, para *El viaje de la primavera* de Leopoldo Marechal, *Cartas al príncipe* de E. Aunós, *Hom-brevida* de G. K. Chesterton, *Cantaclaro*, de Rómulo Gallegos, *Permanencia del ser*, de Eduardo Jonquières, *Les déboires d'un psittacide* de Olivier Coussy.

En el campo de la escenografía obtuvo el Primer Premio para *Figurines de Teatro*, en el Salón Nacional de Artistas Decoradores, en 1943. En colaboración con Carlota Beitía proyectó los trajes para la pieza de Canal Feijoo *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, estrenada en el Teatro Municipal en 1944.

Su incursión en el ámbito de la literatura la llevó a publicar, en 1958, un conjunto de cuentos bajo el título *Gente*, en el que una narrativa alimentada por una visión sarcástica y, al mismo tiempo, humorística del mundo, le permitió describir circunstancias y avatares de la vida cotidiana.

Desde su instalación en París en 1960, exposiciones personales y colectivas la han contado como un referente destacado de la escena artística argentina en Francia. Así, el Atelier Abbesses, la galería Le Soleil Bleu, la Maison des Sciences de l'Homme -en cuyas salas realizó muestras individuales-, o el Salon des Artistes Graveurs, el Salon de l'Amerique Latine - Grand Palais, L'Espace Latino-Americain, L'Exposition Internationale d'Art de l'UCS, UNESCO, han sido, entre otras muchas, las ocasiones en las que el público francés y la colonia latinoamericana pudieron apreciar sus obras.

Artista de variadas facetas, María Rocchi, ocupa un lugar importante en la historia del arte argentino y su obra todavía espera el merecido homenaje de un estudio sistemático. Al igual que otras artistas mujeres -por ejemplo: Ana Weiss de Rossi, Norah Borges o Lía Correa Morales de Yrurtia-, la vida íntima y familiar y su realidad circundante más inmediata fueron determinando en María Rocchi un repertorio de imágenes de fácil identificación, tanto en lo iconográfico, cuanto en lo formal. Por otro lado, su fascinación por el teatro y la literatura la llevaron hacia los dominios de la escenografía y de la ilustración, en el primero de los casos escribió lúcidas reflexiones sobre el rol de los decorados y los trajes en la escena en un ensayo titulado *El traje en el teatro*.

En sus grabados existe una voluntad de forma en la que el dominio de la línea, en combinación con un estudiado juego de relaciones entre las figuras y el espacio, consiguen extraer el mejor resultado del contraste entre negros y blancos. Por otra parte, en el tratamiento de la figura humana, María Rocchi apeló a deformaciones deliberadas, particularmente sugestivas en la estilización y el alargamiento de las formas. Los ojos almendrados fueron casi una constante y un elemento definitorio de sus personajes.

La trasposición del mundo real al espacio de la obra se produce en una depuración de lo accesorio hacia una síntesis ideal, en donde lo representado no tiene que ver tanto con una idea de mimesis sino con la imaginación de la artista. Sus grabados se manejan siempre en el terreno de la figuración, aun cuando en algunos casos -particularmente en la última etapa de su producción, pensamos en series como la de las sillas o la de las botellas-, se presenten juegos formales de valor casi abstracto. Sin embargo, aunque siempre esté el referente puesto por fuera de la obra -un paisaje urbano entrevisto desde una ventana, los retratos de sus hijos, representantes del ámbito literario, la sombra furtiva de su perro Scipión-, las oposiciones de valores altos y bajos, la sinuosidad de las líneas, la estilización de las figuras o los juegos de planos espaciales, acentúan los valores esencialmente plásticos, liberando sus grabados de la dependencia del tema hacia una autónoma de índole puramente estética.

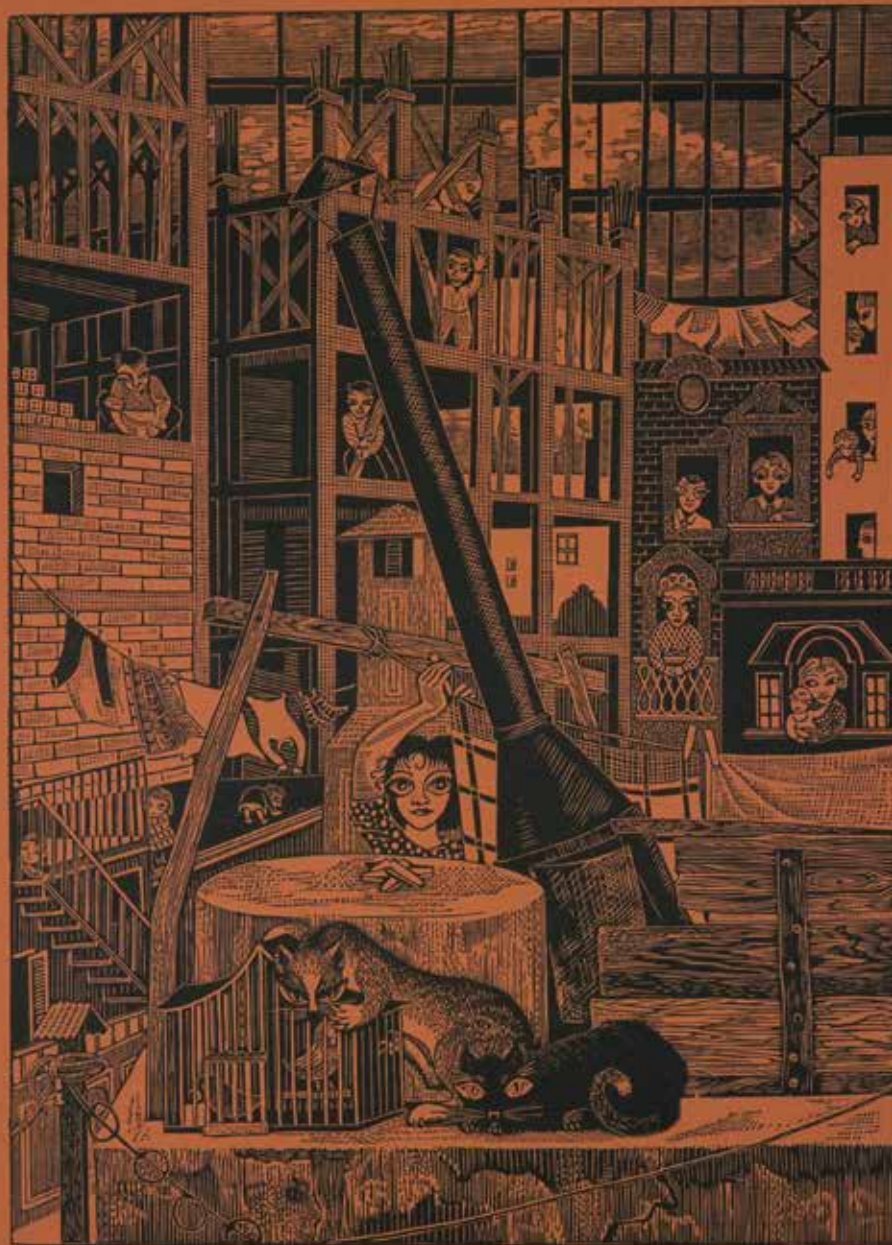
Aunque siempre se manifestó renuente a posturas teóricas y su comportamiento pareciera deliberadamente antiintelectual, alienta en su obra un acabado conocimiento, tanto de la historia del arte, cuanto de la literatura, el teatro y la música. En este sentido es particularmente elocuente su interés por la escenografía, campo de expresión que la llevó a una conexión fructífera entre los diversos lenguajes de la creación estética. Así, sus grabados son siempre la escenificación de ese *gran teatro del mundo* que para Rocchi era la vida misma.

La jaula

Desde la intimidad de su hogar -en este caso la ventana de su casa de la calle Charcas en la ciudad de Buenos Aires-, la artista recorta un aspecto de la ciudad para mostrarnos su propia visión de lo urbano, tal como lo ha hecho en múltiples ocasiones.

Una obstinada geometría regula y define el espacio y las formas que lo habitan. La ortogonalidad de los planos arquitectónicos se quiebra con la diagonal de una chimenea, el arabesco que define la silueta de un gato o las sinuosidades de la ropa colgada al viento, estrategia, o mejor dicho, peripecia -no podemos dejar de considerar lo teatral cuando de María Rocchi se trata- que altera y dinamiza la aparente quietud de la representación.

Por otro lado, los personajes quedan cristalizados en el énfasis de la mirada, gran metáfora del arte, en esos gigantescos ojos almendrados que son una constante en su obra. Hay en sus xilografías una multiplicidad de individuos y situaciones, como constelaciones plagadas de pequeños núcleos cargados de historias íntimas. Propone al espectador un juego de inquietantes miradas; en esta modalidad de lo visible esos personajes se nos ofrecen a la vista pero al mismo tiempo son ellos mismos mirones obsesivos. Casi todo está puesto en este juego. La artista invita a los espectadores cómplices a fugarse con cualquiera de sus personajes e inventar historias individuales. Mundos dentro del mundo, en una dinámica de multiplicación interminable. Finalmente, en el uso que la artista hace de la línea están en esencia lo ornamental, lo decorativo y lo sintético, una tríada que consolidó alguna de las tendencias más fructíferas del arte moderno.



María Rocchi

La jaula, sin fecha,
xilografía, 28 x 20 cm.

Firma: ang. inf. der.: "M. Rocchi".

Susana Rodríguez

Nació en 1950 en Buenos Aires. Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón como profesora superior de grabado.

En 1988 realizó una residencia en Rockefeller Foundation, Bellagio, Italia. Entre 1989 y 1990 se especializó en litografías en San Pablo, Brasil. Ganó el Gran Premio de Grabado del Salón Nacional de la Argentina.

Realizó muestras individuales y colectivas, tanto en Argentina como en diferentes países de América Latina y el mundo. Hay obra suya en colecciones privadas y públicas de Brasil, Estados Unidos, Europa y diferentes ciudades Argentinas y latinoamericanas.

Obtuvo numerosas menciones y premios nacionales e internacionales entre los que se cuentan: Premio de Grabado, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Santa Fe. Argentina; Segundo Premio de Grabado, Museo Eduardo Sívori. Buenos Aires; Gran Premio de Honor de Grabado, Salón Nacional, Buenos Aires.

En 2012 fue nombrada Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Cuestiones sobre el amor

Cuando conocí a Susana, aprecié en su obra, una sensación de distancia, imparable y la búsqueda de ver a lo lejos. Intento que hace pensar en ir a un fondo. Quizá cuando queremos algo verdadero se trata de lo mismo, de ese impulso hacia una meta a la que aspiramos a través de ciertas figuras centrales. Es el fondo de la experiencia lo que atrae. Me sucedió en su exposición en Galería Rubbers International (2015), presté especial atención a varios círculos blancos y luminosos que se destacaban a partir de un contorno oscuro. Un espacio impreciso, sin espacio, a la distancia. Es lo que me pasa con ella. Sus cuadros son como aberturas que remiten a otras inmediatamente y que invitan a imaginar algo más, diverso, en lejanía, sin localización precisa ni posible. Pero eso sí, en relación a un fondo. Recordé la primera pintura que me quedó grabada, una suerte de recorrido estrecho y longilíneo terminando, de golpe, en una dimensión pequeña, solitaria, siempre a lo lejos. Todo lo sucesivo, en su obra, no dejó de tener vínculos con sus primeras impresiones. Sin proponérmelo asocié aquella visión lejana con la presente, de los brillantes círculos blancos. Se me ocurrieron ideas de la dupla proximidad-distancia, de la noción de límite. Hay un límite de la experiencia y es la sensación que tengo estrechamente ligada a la sugestión del fondo. Pero hay otra huella persistente y reiterada en la memoria a partir de numerosas obras y siempre tiene que ver con algo que se vislumbra en presencia, como forma y fondo. Se trata de imágenes figurativas que parecerían ser la familia. Siluetas repetidas. ¿Dónde? Entre la multiplicidad de figuras que irrumpen poblando espacios plásticos coloridos y emergentes, interrumpiendo el silencio. Están ahí, estampadas en un fondo que, esta vez, es de escritura. De letras sobre las que se posan las siluetas pequeñas e indelebles, vistas desde arriba y a lo lejos, mirada que era propia de Wittgenstein. Siempre, más allá de la experiencia pero en torno a ésta, muy cerca y a la vez en lejanía, arriba y a lo lejos.

Rosa María Ravera

*Presidente de la Asociación Argentina de Estética
Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes*



Susana Rodríguez

Paisaje solar, 2014,
técnica mixta s/ tela, 180 x 120 cm.

Firma: sin firma.

Tulio de Sagastizábal

Nació en 1948 en Posadas, provincia de Misiones. Para Tulio de Sagastizábal el arte es una forma que el artista encuentra para resolver algún enigma que la realidad le impone. La creación aparece cuando logra inventar algo que no existía previamente. Al analizar su producción artística se advierten distintas etapas que marcan procesos bien definidos. De todas maneras hay un elemento de su lenguaje pictórico que religa a modo de *leitmotiv* sus procesos de cambio. Desde sus primeros trabajos hasta las más recientes una permanente voluntad de síntesis y despojamiento estructura cada una de sus etapas.

En los años '80 hay en su obra una tendencia a la pintura narrativa, posible respuesta al dominio conceptualista de períodos previos. Se concilian en estas obras el carácter narrativo de sus pinturas con su interés por definir un campo esencialmente plástico y, en ese orden, autorreferencial. Por otro lado, historias con personajes en situaciones confusas, incómodas o apremiantes, se narran con un particular sentido de la ironía; en ellas despliega una actitud de crítica que, con recurrentes citas a la estética del *comic* sugiere aspectos de lo absurdo. En estas obras desarrolla un concepto espacial en el que trabaja las distorsiones y esboza un tratamiento caricaturesco de la figura humana; en ellas, sus paisajes urbanos aparecen como paisajes de acontecimientos.

Por otra parte, generalmente presenta acciones en las que algún personaje es sorprendido a través de un hecho extraño. Estas situaciones desconcertantes son, posiblemente, la contribución más destacada de la obra de Sagastizábal en estos años; en ellas se concentra el carácter perturbador que tienen los relatos presentados en sus telas, nivel que apunta a desenmascarar las trampas de la pintura de argumento. El punto central en este aspecto sería entonces preguntarse dónde está el eje principal de una narración que impide entender, con claridad, cuál es el sentido del relato. La respuesta, en caso de que sea necesario encontrar alguna, sería que el tema que la pintura propone no debe tener una necesaria coherencia semántica, su función está dada por su propio poder de conmoción, su capacidad de ficcionalizar la realidad y trasladarla al plano de lo potencial, más que al de lo fáctico. No hay que perder de vista que el escenario político y social de los años '80 estaba condicionado por un reclamo emergente por recuperar los valores desvirtuados y, fundamentalmente, devastados durante los años de la dictadura precedente y que, frente a esta situación, los artistas de esa década apelaron en muchos casos a una figuración que ponía de relieve esta revisión de valores y una puesta al día de que entre lo aparente y lo verdadero la brecha debería ser, en muchos casos, muy pequeña.

Más adelante irrumpe otro relato, esta vez vinculado con la idea del viaje, de desplazamientos, despedidas, separaciones -tema que atraviesa la cultura argentina desde los procesos migratorios de fines del XIX hasta nuestros días-. Sus paisajes urbanos o rurales se pueblan, en consecuencia, con personajes que se encuentran para despedirse o que están a punto de emprender una partida. Aquí los espacios, al igual que en los de sus obras anteriores, siguen siendo amplios, con escasos

indicios de contexto, de una casi desmesurada extensión y el tratamiento de las formas mantiene, de igual modo, el mismo sentido de síntesis que en obras anteriores. Pero aquí incorpora una nueva situación: la ambigüedad, que tiene dos caras, complicidad y distanciamiento.

El mecanismo visual que activa en estas obras hace que el espectador se sienta un intruso *voyeur* frente a una escena íntima, pero que al mismo tiempo aparenta ser fría y distante. En efecto, el tema se vincula con situaciones que pertenecen al plano de la vida privada, mientras que el tratamiento plástico que le imprime -controlada definición lineal de las figuras y extensas zonas de color plano en las que esas figuras se insertan y que marcan espacios casi neutros- pareciera indicar una voluntad de distanciamiento, al tiempo que insiste en un sentido inquietante que estas pinturas generan en el espectador.

Identificación y extrañeza activan nuevos componentes perturbadores. Cierta falta de coordinación entre figura y espacio pareciera regir estas obras, así como también los puntos de vista distorsionados y en diagonal que acentúan la idea de personajes sorprendidos en su intimidad y la convicción de que su concepto de representación pasa por la idea de que se trata tanto de un artificio manifiesto, cuanto de un desarrollo plástico.

En sus últimas obras se aproxima a un planteamiento más abstracto de las formas. Valora ahora las superficies de las telas como campos de energías cromáticas y formales. Así, despliega una voluntad creativa que potencia la práctica pictórica como una acción que pone el centro en la propia pintura como problema sin los condicionamientos del argumento. Líneas, desplazamientos y desarrollos de formas, círculos, entrelazamientos habitan ahora un universo de posibilidades infinitas. Nuevamente el imperio de la depuración y la síntesis, pero en este caso definiendo imágenes que celebran la armonía con una idea de orden que regula la límpida claridad de su lectura. Es incuestionable su aproximación a un concepto decorativo de las formas. A través de este nuevo abordaje pictórico, el artista propone una perspectiva de la realidad como celebración festiva de la belleza.

La despedida

Esta obra pertenece a la serie que el artista dedica al tema de los viajes y las despedidas, tema que atraviesa toda nuestra historia social argentina. Una pareja de enamorados se despide con un abrazo al borde de un muelle. La posición de la proa del barco indica la partida inminente. Tal como referimos anteriormente, las formas se definen mediante líneas claras que delimitan los contornos de las figuras, dando al espectador una lectura inequívoca de la situación representada. El color también aporta claridad a la imagen, cada zona está limitada por campos cromáticos que establecen, cada uno de ellos, sectores absolutamente diferentes. Por su parte, el plano pictórico sirve de soporte para un espacio escenográfico: hombre y mujer en primer plano, sobre la superficie de la explanada, la proa en una zona intermedia y, finalmente, una neta línea de horizonte con cielo de fondo.

Ahora bien, si por un lado la lectura de lo representado es clara, existe, al mismo tiempo, cierto nivel de desconcierto que lleva a un registro de significación más profundo y que altera la verosimilitud del relato en relación con la realidad. El artista apela a un dibujo que remite a la historieta y a una construcción espacial que se aleja de la mimesis naturalista para establecerse dentro del territorio de lo ficcional. De esta manera acentúa el nivel autónomo de la pintura respecto del plano de la realidad circundante.



Tulio de Sagastizábal

La despedida, 1990,
acrílico s/tela, 90 x 105 cm.
Firma: ang. inf. der: "Tulio 1990".

Marino Santa María

Nació en Buenos Aires en 1949. Iniciado primero como pintor de paisajes, fue orientando su pintura hacia un desarrollo básicamente abstracto. De esta manera sus obras fueron desembarazándose de toda referencia preexistente para concentrarse en una zona de exploración de posibilidades ilimitadas. El espectador queda así librado a las múltiples asociaciones que determinen su pensamiento.

Sin embargo, aun cuando pareciera internarse dentro de una problemática puramente formal, siempre está presente su interés por el entorno, indagando en las características que el espacio tiene en la realidad y en las mutaciones que se operan por el paso del tiempo. Además, en su obra se produce una estimulante alianza entre las poéticas derivadas del constructivismo geométrico y las surgidas a partir del vitalismo informalista, poéticas, estas últimas, que le permitirán organizar los estímulos inmediatos que afectan a sus sentidos.

Muchas de sus obras tienen una posible vinculación temática: los fenómenos de gestación de la materia o la cariocinesis y siempre una mirada que se orienta hacia las imágenes que aparecen en los microscopios. De esta manera se interesa por las partículas, el fragmento, las partes y avanza entonces sobre un análisis de la totalidad, del universo. En la concepción moderna de la holística, en la parte ya está el todo; lo que es un recurso retórico, de lenguaje, metonímico, en este artista deviene una metafísica plástica. Los estructuralistas, en particular Lévi-Strauss, intuyen la idea de reconstrucción de la totalidad a través de las partes. Su obra, mediante ese principio, remite al mundo del pensamiento científico y a una exploración del espacio. Si bien no es pintura de paisaje (como en sus épocas tempranas) hay, no obstante, una evidente búsqueda de representación del entorno, sus huellas, los vestigios de figuras que se van desplazando a causa de chorreaduras y goteados, son indicios de un tránsito dentro de algún posible paisaje, ya mental, ya natural. Hay caminos, senderos y direcciones, señales, todos de un pasaje, de un desplazamiento; no en vano la palabra natural figura en varios títulos de sus obras.

Su vocación constructivista lo lleva a desarrollar su discurso mediante un lenguaje claro, sin embargo, la gestualidad y el azar van ganando cada vez más protagonismo, determinando un mayor nivel de relatividad en la propuesta. En todas sus obras lo lineal pareciera predominar por sobre lo cromático; la línea permite el proceso generativo de una forma que evoluciona y se desarrolla de manera siempre orgánica y continua. Continuidad de líneas que crea un sentido rítmico al que se agrega, además, una tensión dinámica generada por la inclusión de estructuras diversas, así sucede en *Interferencia roja*, de 1997. Pero la mancha también le interesa en tanto que expansión de la materia, expansión de formas y disolución de límites; los contornos, aparentemente precisos, comienzan a desintegrarse en continuos pasajes zonales y superposiciones. Así sucede, por ejemplo, en *Informal 2* o en *Signos primarios*, ambas de 1997. Aquí hay un interés que se desplaza de la obra entendida como producto a la obra entendida como proceso, en donde el movimiento que el artista despliega para pintar es, por así decirlo, reconocible de manera, ya potencial, ya virtual. Si bien en algunas obras mantiene el sentido

constructivista de épocas anteriores, en otras el signo se constituye en dominante de la estructura del cuadro.

Una zona de especial importancia es el uso de los materiales como portadores de significado. La utilización de elementos no tradicionales convierten su obra en un territorio de permanente exploración, al tiempo que evidencia una alianza -ya histórica en el arte moderno- entre arte e industria. Esmalte sintético y laca poliuretánica, en conjunción con los soportes de madera o las placas de acero, le permiten jugar intensamente con las posibilidades que cada elemento tiene en origen y con el juego de relaciones recíprocas que se establecen entre éstos. En muchas de sus obras el revestimiento de laca exalta las particularidades del soporte (en el caso en que éste sea madera) y en otros, provoca una capa intermedia en la que se producen alteraciones inesperadas pero sumamente sugestivas en tanto que dinamizan la imaginación del espectador.

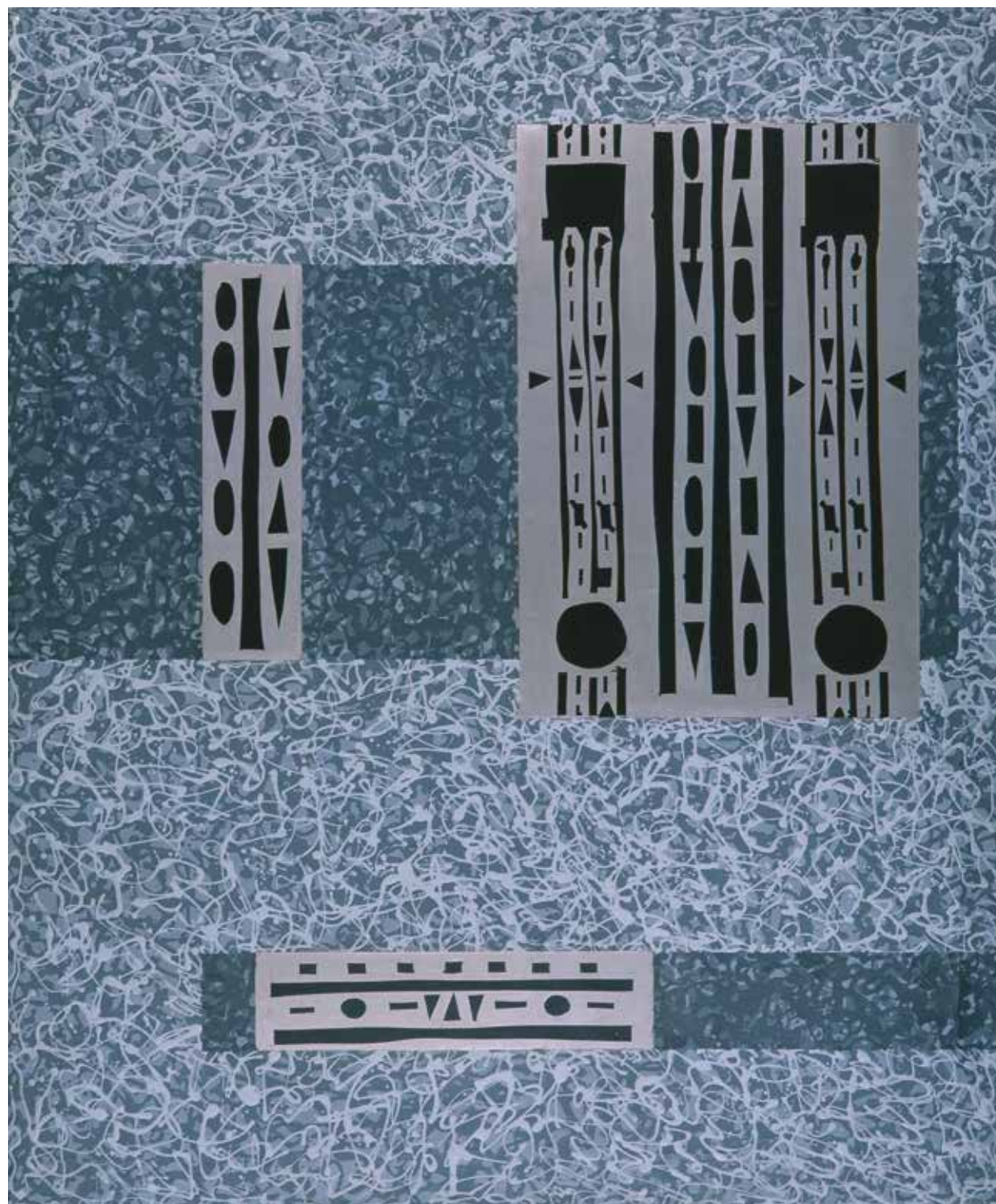
No le interesa el respeto por los materiales naturales, antes bien cuestiona este estatuto y, atendiendo a las difusas fronteras que definen la artificialidad o naturalidad de los mismos, adhiere a su libre alteración. Entra así en un territorio estimulante de juegos dicotómicos entre duro y blando, fluido y viscoso, superficie y profundidad, etc., cuyas ambigüedades son el sentido de este uso.

El color, retomando lo anteriormente enunciado, tiene una importancia destacable. En muchos casos éste se reduce al uso de primarios y, en la exaltación de su pureza, remite al mundo de la luz, proponiendo así una nueva oposición: color y no color, luz y oscuridad. *Primarios* (1997) exhibe esta oposición no como negación sino como exaltación recíproca, la euforia cromática acentúa el misterio de lo negro -del no color- y, en el fondo negro, -que no es otro que el universo- aparece la luz. La operación, nuevamente, implica una visión poética del arte y del mundo, porque mantiene siempre la vigencia de la metáfora.

Los últimos años encuentran a Santa María incursionando en el dominio del arte público. Interviniendo plásticamente los espacios al aire libre en una propuesta de acción grupal que amplía el compromiso del artista con la vida misma.

Signos Primarios

En esta tela, la organización de los elementos compositivos está pensada sobre la base de un planteamiento geométrico. De esta manera, se puede determinar un primer registro que sirve de base o fondo, sobre el cual se produce el avance de dos franjas horizontales -la superior más ancha que la inferior- que irrumpen en direcciones opuestas -de izquierda a derecha la primera y de derecha a izquierda la segunda-; a su vez los grafismos practicados en las superficies plantean el juego de opuestos presentes en esta y otras muchas obras del artista: positivo y negativo en las variaciones de tonalidad de grises, claro en el fondo y oscuro en las bandas horizontales. Este juego dialéctico se refuerza en los paneles de acero adheridos como primer plano. Aquí el artista trabaja con el virtual ahuecamiento de las planchas y, en los entintados con esmalte, define figuras geométricas que por ser de tintas negras, podrían funcionar tanto como profundidad, tanto como fondo. Al mismo tiempo la mirada del espectador queda reflejada en el acero que la devuelve, invertida, en su perforación espacial. Permanente juego dialéctico de miradas, en donde aquello que es mirado se transforma en algo que nos mira. Si por un lado el ordenamiento riguroso y calculado de los elementos compositivos, nos lleva a un concepto racional del arte, por el otro el laberíntico juego lineal que se define en grafismos incesantes y continuos nos remite a las poéticas informalistas. Doble juego de razón y azar en el que la obra de Santa María nos invita a participar con libertad.



Marino Santa María

Signos Primarios, 1995,
esmalte y acero s/tela, 120 x 100 cm.

Firma: Sin firma.

Richard Sturgeon

Nació en Buenos Aires en 1952. Su pintura es una celebración de la desmesura. Su obra tiende al relato épico, aquél en el que acontecen situaciones fuera de un tiempo racional, como si perdurara en ella el recuerdo de un tiempo mítico. Los grandes formatos apenas le alcanzan para expresar una interioridad apasionada que no acepta limitaciones de ninguna naturaleza. Los soportes de sus obras son exactamente eso: soportes para sus saltos al vacío. En ellos la materia produce estallidos que, por momentos, llegan a configurar siluetas reconocibles pero que generalmente nos inquietan por la incertidumbre que ellas mismas nos plantean.

En ocasiones, una caligrafía sutil evoca nostalgias del Oriente y acentúa en nosotros la fascinación de lo remoto. Siempre está esa instancia de lo remoto, en tiempo, en espacio, en pensamiento, avivando en nuestra imaginación el misterio de lo desconocido. Y allí están sus fondos exultantes de color -por momentos como inconmensurables océanos que recuerdan obsesivamente el origen del mundo y en ocasiones como naturaleza indómita-. También están sus figuras, a veces espectrales, a veces furtivas; sus misteriosas manchas como impulsadas por una autonomía que parece serles propia; sus barrocos entrelazamientos que remiten al ritmo incesante del cosmos, como torbellinos suspendidos. Conjunción de elementos que no se sabe si valen más por la belleza de su trazo o por el impulso de su gesto.

Su pintura es avasallante no solamente por la dimensión de muchas de sus telas, sino fundamentalmente por un despliegue cromático y gestual de alto impacto que se combina con la energía que emana de los ritmos siempre agitados de las pinceladas. Sturgeon es osado con el color, como es osado en su postura frente al arte: cuestionadora, independiente. Siempre sorprende esa manera inmediata, impulsiva y eufórica con que el artista se vincula con el mundo y que traslada a sus telas. Porque es allí, en sus pinturas, donde él emerge y expresa su visión del mundo: vitalista, desprejuiciada, expansiva, gestual, germinal y, sobre todo, emocional. A través de su arte está proponiendo una alternativa a la crisis contemporánea, una forma distinta de pensar el mundo, donde haya lugar para la libertad, donde lo potencial y el juego no queden al margen y donde la imaginación llegue a convertirse en un patrimonio colectivo.

Es posible que la obra de Richard Sturgeon rinda homenaje al surrealismo, no solamente porque esas formas que salpican sus telas están regidas por un impulso muchas veces incontrolado, sino también porque en esos climas oníricos que invaden sus paisajes perdura la idea de integración del hombre en un todo armónico de equilibrio entre el ser racional y la dimensión irracional. Por eso su pintura emerge como reafirmación de aquella heroica vanguardia en el marco del mundo contemporáneo. El derroche desinhibido de energía creadora se libera a través de la materia, del color, del trazo y éstos festejan la pintura como una de las formas más vitales de aprehender el caos que nos rodea y conjurar, si cabe, la creencia de que el fin de la pintura es ya una constatación incuestionable.

Pájaros

En esta tela Sturgeon trabaja sobre un fondo de color azul, soporte para la disposición de una trama que sostiene formas y manchas que ritman la composición. La pintura funciona, de este modo, como un campo de energías cromáticas y formales que estimulan la percepción del espectador. El entramado verde, las manchas negras y las formas amarillas que semejan pájaros actúan como zonas de confrontación respecto de ese fondo azul de apariencia apacible. En esta obra se elimina la estructura centralizada y la vista recorre todo el espacio pictórico, exigida por igual concentración perceptiva, con lo cual consigue que cada sector de la obra sea semejante en tensión e interés visual. Podríamos afirmar así que, en este sentido, la obra se inserta dentro de la tradición de la pintura informalista.

El empleo del color -amarillo, negro y verde- genera diversas sensaciones de profundidad en la tela e instala al espectador dentro de un espacio imaginario de intensa ambigüedad. Las formas caprichosas de las manchas cromáticas, el goteado que recorre amplias zonas de la superficie y la irregularidad del entramado verde asignan a la pintura una profunda sensación de dinamismo.

Si bien el título de la obra remite a un referente del mundo circundante que incluso se podría asociar a la idea de paisaje, el tratamiento que el artista hace de los recursos plásticos, donde domina la espontaneidad del trazo, la euforia cromática, la huella caprichosa de los chorreados y la exaltación de la pintura en su materialidad más radical, habla de un arte dominado por la experimentación de recursos que reactivan la vigencia de la práctica pictórica.



Richard Sturgeon

Pájaros, 1996,
óleo sobre tela, 150 x 105 cm.
Firma: ang. inf. der.: "S. 96".

Síntesis Curricular

Andrea Allen

Nació en 1967 en Buenos Aires. Estudió artes visuales y egresó como profesora de escultura en 1991. Concurrió al taller del escultor Enrique Valderrey y al seminario de análisis de obra de Luis Felipe Noé entre los años 2008 y 2009. Entre 2002 y 2005 se radicó en Barcelona donde expuso en galerías, ferias y espacios de arte. Paralelamente trabajó en escenografía y vestuario para cine, teatro y publicidad. También desarrolló su actividad docente en danza contemporánea. Trabajó en la realización escultórica de la instalación “Entreveros” para la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Luis Felipe Noé 2017. “Facetas” 2016, “Proyecto de monumento a la humanidad” 2015 y “Coherente oximoron” 2014 para Luis Felipe Noé. Obra conjunta Noé-Allen “Tiempo congelado” 2019 y 2021. Exposiciones individuales: “Rastros” en el Ministerio de Educación de la Nación, 2021. “Presencia y ausencia” con Ariel de la Vega en la galería de la Embajada Argentina en París, 2019. “Oculto en la espesura” en el CMA 2019. “Fronteras transitorias” Consulado Argentino Barcelona, 2018. “Traslados fronterizos” C. C. Terrassa, Cataluña 2017. “Al unísono” La línea piensa del C. C. Borges, 2017. “Territorios asediados” Casa Cultura Quilmes 2016. “Territorios” C. C. Vila Florida Barcelona, 2016. Actualmente trabaja en su taller de Barracas Buenos Aires.

Manuel Amezttoy

Nació en 1973 en La Plata. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires. Es profesor nacional de Artes Plásticas egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1997). Desde 2001, ha presentado sus trabajos en Buenos Aires, Rosario, Bahía Blanca, Miami, Los Ángeles, Milán y Santiago de Chile. Su obra forma parte de colecciones privadas en Argentina, Brasil, Estados Unidos (Miami, Nueva York, Washington, Nashville y Los Ángeles) y Europa (París, Londres, Ginebra, Lisboa, Marsella y Milán). En el ámbito público, está presente en las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario y el Museum of Latin American Art de Los Ángeles. Es profesor adjunto en la cátedra Proyectual I-V, Soibelman, en la Universidad Nacional de Arte (UNA) desde 2003. Forma parte del equipo docente de la Escuela de Proyectos, Galería Isidro Miranda. Entre 2002 y 2005 estuvo a cargo del Departamento de Educación de la Fundación Proa. Ha realizado estudios de grabado experimental en la ENAP “San Carlos” en México DF (1995).

Julio Barragán

Nació en 1928 y falleció en 2011. Empezó a pintar muy joven, posiblemente influido por su hermano Luis (pintor de importante trayectoria) y por una tradición familiar en la plástica. Los Barragán en Soria fueron tallistas e imagineros durante siglos. En 1970 obtuvo el Primer Premio de Pintura en el Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano, en Buenos Aires. En 1978 recibió el Gran Premio de Honor en el LXVII Salón Nacional de Artes Plásticas. Fue invitado en tres oportunidades por la Academia de Bellas Artes a participar en el Premio Palanza y realizó innumerables exposiciones individuales. Se ocuparon de su obra Córdova Iturburu, César Magrini, Aldo Pellegrini, Manuel Mujica Lainez, Vicente Caride, Mauricio Neuman, entre otros.

Fabiana Barreda

Nació en 1967 en Buenos Aires. Es fotógrafa, artista, teórica, curadora y crítica de arte. Se graduó en Psicología, y realizó especializaciones en Psicoanálisis, Filosofía y Arte Contemporáneo. Dirigió la Galería de Arte de la Facultad

de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en la Universidad Tres de Febrero (UNTREF) y en la Universidad Nacional de Arte (UNA). Es Jurado de diferentes Premios nacionales e internacionales, entre otros, Metrovías, McStation, Fondo Nacional de las Artes, Salón Nacional, Museo de la Ciencia, Salón Belgrano entre otros. Ha recibido becas y premios tanto en Argentina como en el exterior, y ha participado en bienales internacionales en La Habana, Ushuaia, Rotterdam, entre otras.

Cecilia Biagini

Nació en 1967 en Buenos Aires. Desde 1998 vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York. Desarrolla su trabajo en diferentes medios incluyendo la pintura, la escultura, la fotografía, el sonido y la actuación. En 1994 expone en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) y recibe la Beca Kuitca, distinción que le es otorgada nuevamente en la edición de 1997. En el mismo año, su obra es seleccionada para formar parte de la muestra “Vértigo” en Fundación Proa, y de los premios Braque y Gunther. Sus obras se han exhibido en el contexto nacional e internacional. Las galerías Zavaleta Lab, Dabbah Torrejón y van Riel; el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires y la Fundación Proa fueron sus lugares de exhibición en la Argentina. En el exterior, el Museo de Arte de Hunderton, Nueva Jersey, Ruiz Healy Art, en San Antonio, Pentimenti Gallery, en Filadelfia, son algunos de los espacios donde expuso su obra. En el 2017 es seleccionada por “Percent to Art Program” para realizar obra permanente en espacio público para el Nuyorican Poets Café en NYC. En el 2020 se publicó el libro “Cecilia Biagini -WORKS 1990-2020” con texto de Cecilia Pavón y editado por Eneas Capalbo. En 2021 realizó el proyecto discográfico “Timbre” con Federico Orio (Emociones Discos). Sus obras forman parte de colecciones internacionales privadas y públicas, entre otras, de la Universidad de Texas en San Antonio, la New York Public Library, Toyota Research Institute in Cambridge MA, Department of Homeland Security, en Washington D. C., el Ministerio de Educación de la Nación Argentina, y el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA).

Nati Conti

Nació en 1977. Es diseñadora gráfica e ilustradora, egresada de la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente se desempeña como docente, en la cátedra Morfología, Longinotti. Como ilustradora, trabaja realizando piezas animadas y cortos. Premios: Promax en 2009 y 2014 por su labor en animación. El dibujo animado Zamba, en el que trabajó como directora de arte e ilustradora fue nominado al Emmy en 2015. Exposiciones: muestras colectivas en la galería de Turbo en 2009 y 2010, y en el Centro de Arte Contemporáneo en Córdoba, en el año 2011. Exposiciones individuales: Galería Imada, Buenos Aires, 2012. Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 2017.

Ignacio De Lucca

Nació en 1960 en Apóstoles, provincia de Misiones. Es arquitecto egresado de la UBA y artista plástico. Becario de la Fundación Antorchas para el Programa Nuevos Pintores del NEA, 1997. Participó de la Residencia Paintings Edge Program con los artistas Terry Winters, Laura Owens y Elizabeth Murray en California, 2004. Premios: Mención honorífica del Jurado; Premio de Pintura del Bicentenario, Fundación Banco de la Nación Argentina, 2010; Premio accésit “Primer Concurso Iberoamericano de Pintura”, Aerolíneas Argentinas, Palais

de Glace, Buenos Aires, 2002. Exposiciones individuales (selección): Ramas de Apóstoles, Centro Cultural Misiones, Posadas, Misiones, 1997. Rizoma, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 1999. Subtrópicos, Oficina Proyectista, Buenos Aires, 2008. Pinturas, Galería Palatina, Buenos Aires, 2010. Arborescencias, Galería Palatina, Buenos Aires, 2012. Limbo, Galería Machete, México D.F., México, 2013. Emotional Landscapes, Praxis Art Gallery, NY, EE.UU, 2015. Quinta Trabucco, Vicente López, Buenos Aires, 2015. Natura Phenomena, Osme Gallery, Viena, Austria, 2016. Solo Show, Osme Gallery at Scope Miami, EE.UU, 2016. Inmotion, Osme Gallery, Viena, Austria, 2017. Vórtice, Galería Palatina, Buenos Aires, 2018. Retratos de cuarentena, Usina del Arte, Buenos Aires, 2021. Expone colectivamente desde 1984 en distintas provincias de Argentina, en Paraguay y Estados Unidos. Actualmente vive y trabaja entre Buenos Aires y Misiones.

Juan Doffo

Nació en 1948 en Mechita, provincia de Buenos Aires. Su obra artística incluye pinturas, objetos, fotografías, foto performances e instalaciones. Premios (selección): 2004. Mejor exposición; 2003, Premio 87 de la Asociación Argentina de Críticos de Arte; 1993, Segundo Premio Salón Nacional; 1988, Primer Premio Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Realizó numerosas exposiciones en el país y en el extranjero.

Ana Eckell

Nació en 1947 en Buenos Aires. Es artista plástica egresada de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón. Premios (selección): 1997, Primer Premio Premio Costantini, pintura; 1996, Primer Premio Salón Municipal Manuel Belgrano, dibujo, Gran Premio de Honor, Salón Nacional, dibujo; 1995, Segundo Premio Telecom, pintura; 1994, Primer Premio Salón Nacional, dibujo; 1993, Osaka Triennale, Japón, pintura; Bienales: 1997, Bienal de Venecia; 1985, Bienal de París, Bienal de San Pablo.

Claudio Gallina

Nació en 1964 en Buenos Aires. Es artista plástico egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y estudió escenografía con Eduardo Lerchundi del Teatro Colón. Exposiciones individuales (selección): Museum of Latin American Art, Los Angeles, EEUU; Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico; Museo de Arte de Ibagué Colombia; CAF Caracas Venezuela; Galería Alfredo Ginocchio DF México; Galería Enlace Lima Perú; Galería Spatvm Caracas Venezuela; y en Argentina: Museo de Arte de Santa Fe, Sor Josefa Clusellas, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Colección Alvear de Zurbarán, Museo MAR de Mar del Plata, Museo Eduardo Minicelli, Río Gallegos.

Nicolás García Uriburu

Nació en 1937 en Buenos Aires y falleció en la misma ciudad en 2016. Fue un pintor ecológico, figura desde 1954 en la escena artística nacional e internacional. Premios (selección): 1965, Premio Braque; 1968, Gran Premio Salón Nacional; 1993, Premio Otium de Ecología, Buenos Aires; 2000, Premio a la Trayectoria Fondo Nacional de las Artes. En 1968 inicia sus intervenciones en la naturaleza como Coloración del Gran Canal, Venecia; 1970, Coloraciones en el East River, Nueva York; en el Sena de París; en el Río de la Plata; en 1995, Plantación de árboles en la Avenida 9 de Julio, Buenos Aires.

María Luz Gil

Nació en 1946. Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en 1978. Individuales: 1983, 1985, 1988, 1990, 1991, 1993, Galería Praxis, Buenos Aires; 2002, video Intimidad Galería Arte x Arte. Realizó diversas muestras colectivas hasta el 2004. Premios: 2004, Mención Salón Nacional; 2003, Mención Premio Fundación Banco Ciudad, Museo Nacional de Bellas Artes.

Juan Lecuona

Nació en 1956. Principales premios: 1991, Premio Pintura Fundación Forabat; 1996, Artista del Año AACAA/AICA; 1997, Primer Premio Pintura Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano; 2002, Premio Academia Nacional de Bellas Artes Fundación Trabucco; 2003, Beca de Sacapar Foundation y el Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Pintura. Obras en colecciones: MAM de Río de Janeiro; MAM de San Pablo; The Bronx Museum of Modern Art, N. York; MNBA Buenos Aires; CAYC, Buenos Aires; Museo Sívori, Buenos Aires.

Gustavo López Armentía

Nació en 1949. Exposiciones individuales: 1995, MNBA, Argentina; 1996/7, The Reece Galleries, Nueva York. Colectivas: entre otras, XLVII Bienal de Venecia; TIMOTCA/UNESCO, Nueva York, USA; París, 1997/8. Premios: El Artista Joven, 1984; El Artista del Año, 1991; Premio Costantini, Mención de Honor, 1997; Obras en Museos: MAM, Sao Paulo; MAM Río de Janeiro; MAC de Buenos Aires; Universidad de Essex, Londres; TIMOTCA, California; 1997, Honorable Mención, Premio Costantini.

Leonel Luna

Nació en 1965 en Buenos Aires. Después de haber cursado Bellas Artes, se desempeñó como investigador adscripto del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM México, participó en Buenos Aires de la beca Kuitca y del taller de Barracas con Luis Benedict y Pablo Suárez. Desde 1992, realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en Argentina, Alemania, España, Inglaterra, Brasil, Canadá, Ecuador, Costa Rica, México y EE.UU. Se destacan su muestra individual “Visitas”, MAMBA 2004 y “Photography in Argentina 1850-2010”, J.P. Getty Museum, Los Angeles 2017. Participó de la Décima Edición de la Bienal de la Habana, 2010. Su obra integra las colecciones de los museos MAMBA, MEC, MACRO, MUMA y numerosas colecciones del país y el extranjero. Fue finalista del Primer Concurso de Fotografía en Latinoamérica, Monterrey 2018, recibió el 2do Premio Fundación ArtexArte 2017, Mención Especial Premio Banco Nación Categoría Fotografía 2016, 1er Premio Homenaje al Pueblo Ranquel 2009, 2do Premio Roggio 2008, 2do y 3er Premio Salón Nacional de Rosario 2008/2001, Premio Leonardo Arte Digital MNBA 2003, Premio Artista Joven del Año Asociación Argentina de Críticos 2002, Premio Konex Mérito en Arte Digital 2002.

Zulema Maza

Nació en 1940. Exposiciones individuales: 2003, “Todo Jardín” III. Complejo Cultural Santa Cruz. Río Gallegos; 2002, “Todo Jardín”, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; 1999, “La cautiva, vuelo de palomas”, Filo, Álvaro Castagnino, Buenos Aires. Premios (selección): 2003, Primer Premio Graba-

do, Salón Nacional; 1992-2002, Diploma Konex; 1993, Primer Premio Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano.

Eduardo Medici

Nació en 1949. Estudió con Anselmo Picoli. Exposiciones individuales: 1996, Galería Der Brücke, Buenos Aires; 1997, Galería Sicardi-Sanders, Houston; 1997, Bienal de La Habana y Feria de Arte de Chicago; 2000, María Schneider Gallery, Chicago; 2002, Galería Rubbers, Buenos Aires. Recibió varios premios y sus obras forman parte de colecciones privadas argentinas y extranjeras. Premios: 1993, Premio invitación Beca Miró, Barcelona; 1995, Primer Premio Banco Mayorista del Plata, MNBA, Buenos Aires.

Héctor Médici

Nació en 1945. Expone a partir de 1964 en el país y en el extranjero. Premios: Primer Premio III Bienal de San Pablo. Premio Mejor Muestra Extranjera, AICA, Puerto Rico, 1996. Obras en colecciones: MAM, Río de Janeiro, MAM San Pablo, The Bronx Museum of Arts, Nueva York, Fundación Domecq, México, etc.

Miguel Melcón

Nació en 1940. Expuso en museos y galerías de la Argentina -tanto en la capital como en el interior- y en el exterior en Madrid, Francfort, Nueva York, Roma, Berlín, México, San Pablo, Río de Janeiro, Asunción, Punta del Este, Mónaco, Barcelona, etc. Recibió numerosos premios y su obra figura en importantes museos y colecciones particulares.

Marco Otero

Nació en 1941. Desde 1960 expone su obra en muestras individuales y colectivas. Premios (selección): 2004, Mención de Honor de la Universidad de Morón 8a Bienal de Pintura; 1981, Primer Premio III Bienal de Pintores Arquitectos. Obra en colecciones (selección): Museo Nacional de Bellas Artes; Museo Provincial Genaro Pérez, Córdoba; Museo Municipal Eduardo Sívori, Buenos Aires.

Omar Panosetti

Nació en 1960 en Buenos Aires. Es artista visual, ilustrador, docente, director de arte. Dicta talleres de Dibujo y Pintura desde 2008 y el Taller de Ilustración Creativa en Florida, para el Municipio de Vicente López. Desde 2008 trabaja en forma independiente tanto en el campo del diseño como en el de la ilustración, para editoriales y agencias. Libros editados: “Un día de esos” (2016). “200 años de vida judía en Argentina”, (AMIA 2010). “MondoPano”, dibujos (Colección Orbital). Premios y distinciones: Invitado por la Academia Nacional de Bellas Artes a participar del Concurso Trabucco de Dibujo, 2018. Gran Premio de Dibujo del Salón Nacional de Artes Visuales, 2004. 2º Premio de Dibujo, Salón Municipal Manuel Belgrano de Dibujo y Grabado, 2003.

Teresa Pereda

Nació en 1956 en Buenos Aires. Es Lic. en Historia de las Artes (UBA). Se especializó en etnografía indígena. Sus principales temas de investigación son arte, simbolismo y cosmovisión originaria. Se formó en los talleres de Néstor Cruz, Ana Eckell y Estela Pereda. Realizó exposiciones individuales en el país y en el exterior. Premios: 1986, 2º Premio Braque, MAM, Buenos

Aires; 2003, Premio a la Producción Estética Transcultural “Hijos del Viento”, Asociación Argentina de Críticos de Arte. Obra en colecciones: Fondo Nacional de las Artes, Fundación Banco Patricios, Latin American Art, Universidad de Essex, etc. Su obra se encuentra en importantes colecciones institucionales como la del Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Colección Fortabat, Buenos Aires, Museo Castagnino–MACRO, Rosario, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Carraffa, Córdoba, Blanton Museum of Art – University of Texas, Austin, y Sayago & Pardon – SPACE Collection, Irvine, California, entre otras.

María Rocchi

Nació en 1916 y falleció en 2014. Egresó de la Escuela de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova. Ilustró libros y efectuó decoraciones y vestuarios para teatro. Obtuvo el Premio de Ilustración en el XXVI Salón de Acuarelistas y Grabadores y el Primer Premio para figurines de Teatro en el Salón Nacional de Artistas Decoradores en 1943. Se retiró en 1960 en París.

Susana Rodríguez

Nació en Buenos Aires. Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón como Profesora Superior de Grabado. En 1988 realizó una residencia en Rockefeller Foundation, en Bellagio, Italia. Entre 1989 y 1990 se especializó en litografías en San Pablo, Brasil. Ganó el Gran Premio de Grabado del Salón Nacional de la Argentina. En 2012 fue nombrada Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Realizó exposiciones individuales y colectivas en Argentina, Brasil, Estados Unidos y Europa. Obtuvo premios, menciones y distinciones por sus obras en museos de Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe y Córdoba.

Tulio De Sagastizábal

Nació en 1948. Exposiciones individuales: 1995, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires y Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca; 1997, Galería Der Brücke, Buenos Aires; 2001, Galería Diana Lowenstein, Miami. Premios (selección): 1991-92, Beca de la Fundación Antorchas, Taller de Guillermo Kuitka; 1992, Primer Premio del Consejo Deliberante y Premio del Vº Centenario.

Marino Santa María

Nació en 1949. Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón desde 1992. Exposiciones individuales: 1997, “Huellas mínimas”, Centro Cultural Borges; 1996, “Inmanencias”, Stanley Picker Gallery, Kengston, Inglaterra; 1994, Palais de Glace y Galería Praxis Internacional, etc. Premios (selección): Pío Collivadino, LXVII Salón Nacional de Bellas Artes. Mención en el Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano.

Richard Sturgeon

Nació en 1952. Se formó en los talleres de A. Carreño, C. Gorriarena y en la Academia Americana en París. Desde 1983 expone regularmente su obra. Exposiciones individuales: 2003, Galería van Riel; 2000-01, Sala “C” Centro Cultural Recoleta; 1995, Museo de Arte Moderno; 1989, Galería Sara García Uriburu, Palais de Glace. Premios: 1988, Mención Pintura Bienal A. Fortabat; 1993, Mención Pintura Bienal A. Fortabat, Buenos Aires. Vive y trabaja en Buenos Aires.



**Ministerio de
Capital Humano**
República Argentina