

Catálogo Artístico del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología

Catálogo Artístico del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología



En tapa:
La niña del balón, 1937
Antonio Berni

CATALOGO ARTISTICO

del Ministerio de Educación, Ciencia y

Tecnología de la Nación



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA DE LA NACIÓN

———— CATALOGO ARTISTICO ————
*del Ministerio de Educación, Ciencia y
Tecnología de la Nación*

CATALOGACION, INVESTIGACION Y TEXTOS: *María Elena Babino.*

El trabajo de investigación para las obras de Antonio Alice estuvo a cargo de la Lic. Graciela Cristina Sarti.

FOTOGRAFIA:

Oscar Balducci

Margarita Fractman, obra N. García Urriburu

FOTOGRAFIA DEL APENDICE DOCUMENTAL:

Julietta Escardó

Oscar Balducci

SUPERVISION GRAFICA:

Isidoro Suris

Babino, María Elena

Catálogo artístico del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación - 1a ed.

Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, 2005.

288 p. ; 28x22 cm.

ISBN 950-00-0510-7

1. Patrimonio Cultural. 2. Catálogo de Arte. I. Título

CDD 363.69; 708

Fecha de catalogación: 08/07/2005

Prohibida la reproducción total o parcial.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

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

Impreso en la Argentina / Printed in Argentine

Autoridades

PRESIDENTE DE LA NACION

Dr. Néstor Carlos Kirchner

MINISTRO DE EDUCACION, CIENCIA Y TECNOLOGIA

Lic. Daniel Filmus

Agradecimientos

Se agradece a las siguientes personas e instituciones por el aporte brindado en la elaboración del presente catálogo:

Fundación Espigas

Fundación Forner/Bigatti

Academia Nacional de Bellas Artes

Sra. Elena Berni

Arqto. Emilio Basaldúa

Lic. Marcelo Pacheco

Dr. Ignacio Gutiérrez Zaldívar

Sr. Alvaro Castagnino

Sr. Frans van Riel

Sr. Adrián Gualdoni Basualdo

Sr. Romualdo Brughetti

Sra. Susana Beltrán de Nanclares Alice

Sres. Sergio y Adrián Pacenza.

Sra. Raquel Peláez

Sra. María Eugenia Peláez

Sr. Jorge Peláez

Sra. María Teresa Llosa Claret

Sra. Malika Ramaugé

Museo "Casa de Yrurtia"

Presentación

Esta nueva edición del Catálogo Artístico del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación confirma la continuidad de una línea de acción en torno a la preservación y difusión de nuestro Patrimonio y reafirma el vínculo indisoluble entre arte y educación.

De aquella primera edición que inició el estudio y sistematización de la colección de arte de este ministerio, a la edición que ahora presentamos, hemos transitado un largo camino. La puesta en valor de las piezas, la implementación de un taller de restauración, la apertura de la Pinacoteca a las escuelas por medio de los talleres de "Arte en el Galpón" y la incorporación de nuevas obras, confirman el compromiso asumido en el fortalecimiento de la identidad cultural.

La diversidad de perspectivas que integran las piezas de esta colección dan cuenta de las múltiples "visiones de mundo" que convergen en un país multifacético.

Tanto el "núcleo histórico" –aquellas obras enmarcadas dentro de la primera mitad del siglo XX–, como las piezas contemporáneas, ponen en evidencia un campo artístico de variados matices que nos permiten recategorizar el entorno y acceder a nuevas interpretaciones de las condiciones históricas, sociales y culturales en las que las obras fueron producidas.

Confiamos en que esta tercera edición estimule en la comunidad la valoración por nuestro acervo cultural y fortalezca la conciencia de la responsabilidad colectiva en la preservación del patrimonio argentino.

Lic. Daniel Filmus
Ministerio de Educación,
Ciencia y Tecnología de la Nación

Introducción

Mucho es lo que se ha publicado hasta la fecha sobre arte argentino. Historias generales, monografías, publicaciones periódicas o catálogos de exposiciones han contribuido, con mayor o menor fortuna, a difundir y estudiar nuestro arte. Pero resulta evidente también que de todo el material publicado hasta la fecha, un porcentaje mínimo está dedicado al patrimonio existente en organismos oficiales. Con este catálogo se pretende salvar del olvido una parte significativa de ese patrimonio y, al mismo tiempo, asumir el compromiso de recuperación del acervo artístico nacional.

Conscientes del riesgo de caer en la interpretación, complaciente y simplista, de que los bienes patrimoniales constituyen el resumen de la identidad y de valores hegemónicos, este catálogo -en cambio- está planteado como una alternativa de análisis en el marco de la complejidad que implica el escenario de lo público. Pensamos que si las únicas acciones posibles para encarar la cuestión de los bienes patrimoniales siguen siendo las de su restauración y preservación, descartando la posibilidad de interactuar con ellos de una manera más dinámica, se continuará en la vía ya transitada, de la reiteración y la redundancia. Esta propuesta plantea, en cambio, el abordaje de las obras en el cruce que se produce entre texto y contexto artístico para poder determinar los diversos discursos que emergen de las mismas, así como también las distintas visiones de mundo que ellas representan. La apropiación del patrimonio dependerá, así, de la libre vinculación de los bienes con sus destinatarios. En este marco se podrá plantear el tema de la identidad nacional sobre la articulación de los diversos intereses que van trazando un campo cultural heterogéneo y sobre la puesta en escena de un pasado cuyas representaciones pugnan por el dominio de un poder simbólico.

Por otra parte, la tarea aquí expuesta supone un primer esfuerzo por conocer y estudiar las obras existentes en el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación y, en consecuencia, se da a conocer en la certeza de que constituirá un primer paso para investigaciones todavía a realizar.

La catalogación y el estudio crítico de las obras aquí publicadas merece referir algunos aspectos que se vinculan con los resultados obtenidos. La dificultad presentada ante la ausencia de firmas, títulos y fechas en algunas obras debió ser abordada con los mecanismos que nos ofrece la historia del arte. El análisis estilístico, la investigación en fuentes provenientes de catálogos o crítica periodística, así, por ejemplo, la incluida en revistas especializadas -*vgr. Caras y Caretas, Plus Ultra, Continente, Plástica*, etc.- como también la consulta de fuentes secundarias -en muchos casos los testimonios de las familias de los artistas-, permitió establecer, tanto datos rigurosamente veraces, cuanto hipótesis de aproximación al proceso de estudio de la producción artística en cuestión. En consecuencia, queda establecido que la presentación de las

siguientes obras y sus correspondientes exégesis críticas no pretenden ser un *corpus* definitivo sino, por el contrario, una propuesta abierta a futuras investigaciones y eventuales correcciones. Resta precisar, además, que este catálogo es susceptible de ulteriores ampliaciones en las que poder trabajar -mediante abordajes diversos- sobre corrientes e influencias o bien, por ejemplo, sobre la historia del gusto en las artes plásticas.

De las más de trescientas obras que posee el Palacio Sarmiento, se han seleccionado, para su análisis, aquellas que constituyen un aporte significativo a la historia del arte argentino. De ese modo, siguiendo, en algunos casos, el criterio del valor artístico de las obras, o bien de su importancia dado que algunas constituyen testimonios poco conocidos en el campo del arte, como por la importancia de sus autores, pero que, no obstante ello, permite establecer algunas líneas de encuadre en su análisis.

Enmarcadas dentro del período que corresponde a la primera mitad del siglo XX, las piezas estudiadas en esta primera sección testimonian la imagen que el arte expresó del entorno cultural y de la idiosincrasia local.

En el cruce del debate entre tradición y vanguardia, la primera mitad del siglo aparece como el escenario en el que se reflexiona acerca de la identidad cultural argentina. Regionalismo, costumbrismo e intimismo, se articulan con propuestas más vanguardistas, poniendo de manifiesto un proceso de modernización, atravesado por posturas que, en la resistencia al cambio, o en su aceptación moderada, determinaron un desarrollo artístico más complejo y diverso del que nuestras historias del arte han brindado hasta la fecha.

Por otra parte, la presente propuesta plantea la posibilidad de reconstruir una parte del repertorio iconográfico en tanto manifestación plástica de determinadas formas artísticas y expresión de la diversidad de singularidades locales. De esta manera aparecen representados los más variados aspectos del entorno argentino: el trabajo, la intimidad, el ocio, tipos característicos, o bien la imagen del campo y su contrapartida urbana, abordada -esta última- desde perspectivas muy disímiles.

Tomando como eje un desarrollo cronológico se pueden ver, -dentro de este patrimonio-, obras que, desde los inicios del siglo XX hasta los años '50, brindan un interesante panorama de la historia del arte en la Argentina.

En el tránsito del siglo XIX al XX el naturalismo lumínico de **Eduardo Sívori** pone de manifiesto la preocupación del artista por la incidencia de la luz sobre la naturaleza; una paleta clara y de pocos colores le sirve para mostrar su propia versión del paisaje pampeano. Por su parte, los aportes de **Navazio** y **Thibon de Libian** servirán para demostrar que la influencia del impresionismo en la Argentina tuvo características disímiles: un interés en la experiencia emocional del paisaje, en el primero, y un análisis crítico de la vida en los cabarets, teatros, circos y bares, en el segundo. **Fernando Fader**, uno de los

artistas argentinos que más éxito alcanzó en vida, aporta una pintura que, sobre la base de la luz, el color y una materia espesa y vibrante traduce plásticamente su particular experiencia del entorno.

Los años '20 protagonizarán el cruce de las corrientes vanguardistas con aquellas otras ligadas a la tradición académica. De esta manera el campo artístico verá aparecer propuestas provenientes de horizontes diversos. Así, mientras **Pío Collivadino** registra los datos anecdóticos del paisaje nacional, con un lenguaje claramente naturalista, **Horacio Butler**, **Raquel Forner** y **Alfredo Guttero** irán en busca de un lenguaje moderno. Un paisaje con reminiscencias *fauvistas*, en el primero; la figura femenina reducida a un concepto sintético de la forma en Raquel Forner y la irrupción del racionalismo en la arquitectura porteña presente en la pintura de Guttero, testimonian la adhesión de estos artistas a las propuestas de las vanguardias.

Avanzando hacia la década del '30, la colección de este Ministerio nos ofrece obras de enorme importancia. Así, un excelente ejemplo del concepto monumentalista de la figura humana de **Antonio Berni** en un retrato de su hija Lily; el color y la línea sinuosa acentuando un expresionismo fantasmagórico muy característico en la obra de **Héctor Basaldúa**; una pintura de carácter evocativo, nostálgico e intimista, construida más por la mancha que por la línea, más por lo que sugiere que por lo que explicita, es la que presenta **Miguel Victorica** en el retrato de su compañero Antonio Mónaco. En la misma línea intimista se ubica la pintura de **Ana Weiss de Rossi**; el paisaje urbano en el que lo humano queda marginado del progreso y permanece como una sutil referencia, en las obras de **Víctor Cúnsolo** y **Onofrio Pacenza**; la preocupación por una pintura de contenido social en la mirada hacia el hombre del interior y su entorno en las telas de **Juan Carlos Castagnino**. En esos mismos años, el interés por una pintura de carácter nacional y localista permanece con una vigencia inalterable y es interpretado tanto desde el realismo social de Castagnino, cuanto desde un enfoque naturalista y descriptivo como el que plantea **Carlos Ripamonte**.

Buenos Aires sigue siendo una preocupación para los artistas argentinos durante los años '40, y mientras **Arturo Guastavino** posa su mirada en los aspectos más íntimos de la realidad cotidiana, **Marcos Tiglio** construye sus naturalezas muertas con un acentuado gusto por las formas sólidamente construidas y **Enrique de Larrañaga** se concentra en la realidad del mundo circense y carnavalesco, otros artistas se internan en los diversos aspectos de una ciudad polifacética y descubren una manera diferente de enfocar la mirada. Así, **Horacio March** rescata del olvido el antiguo "Pasaje Seaver" que, como consecuencia de la ampliación de la Avenida 9 de Julio, desaparece de la escena porteña; por su parte **Raúl Soldi** detiene su mirada en el paisaje suburbano y, de esa manera, hace una trasposición plástica de su visión romántica. **Fortunato Lacámara** y **Benito Quinquela Martín**, integrantes de la "escuela de la Boca", vinculan su pintura con el paisaje portuario y, mientras el primero ofrece la visión de una realidad fragmentada y sintética, valiéndose del uso de una pincelada imperceptible y una paleta de tonos grises y apagados, el segundo apela a una

exhuberancia cromática y matérica para descargar su propia experiencia ante la realidad del hombre trabajador y mostrar un arte concebido para el pueblo.

Durante la década del '50 la pintura figurativa sigue ocupando un espacio significativo dentro de la escena plástica argentina. Testimonio de lo cual podemos ver a **Gastón Jarry**, con una "Maternidad" característica del gusto del artista por la figura femenina, o a **Cupertino Del Campo** que, manteniéndose fiel al paisaje local, pone en evidencia su interés por el análisis de la luz en las superficies, la construcción de las formas mediante pinceladas breves y el respeto por la perspectiva renacentista, ampliamente cuestionada por las corrientes renovadoras desde los inicios del arte moderno.

Para el ordenamiento de las obras se siguió el registro alfabético de sus autores, dejando para futuros trabajos la posibilidad de relacionarlas en función de criterios que tengan que ver con lo cronológico, lo estilístico, el agrupamiento por géneros u otros posibles esquemas conceptuales.

Cada una de las obras seleccionadas para su reproducción en color va acompañada de una referencia técnica y de un estudio crítico -cuyo propósito es servir de apoyo a estudios futuros y, en la medida de lo posible, estimular a la reflexión-, así como de una sucinta biografía y los principales planteamientos estéticos de sus autores. Un apéndice documental incluye el resto de las obras del núcleo histórico, reproducidas en blanco y negro y con una breve referencia técnica.

Por último, cabe referir que entre las obras presentadas figuran algunas de las que, a partir de un alarmante estado de conservación, han sido recientemente restauradas; de esto, los casos de *Paisaje*, de Eduardo Sívori o *Estudio*, de Fortunato Lacámara, constituyen ejemplos harto locuaces.

El resultado de todo lo expuesto constituye un mosaico de alternativas plásticas que, como parte de una historia más amplia, podrá extender el horizonte de nuestra heterogénea realidad cultural.

Esta nueva edición contiene una primera parte, que podríamos considerar como "núcleo histórico" -formada por obras de la primera mitad del siglo XX-, una segunda sección correspondiente a "obras contemporáneas" y, finalmente, una tercera sección que hemos denominado "gabinete de estampas". Este gabinete está formado por obras de una reciente donación de la Academia Nacional de Bellas Artes. Cabe referir que en el "núcleo histórico" se han incorporado, a los estudios que acompañan las obras, los resultados de las últimas investigaciones que hemos venido desarrollando, mientras que los textos de las dos últimas secciones se circunscriben a un comentario crítico de las obras reproducidas.

María Elena Babino
Curadora

Núcleo Histórico

Nació en Buenos Aires el 23 de junio de 1886, en un modesto hogar de inmigrantes italianos, y murió en esta misma ciudad el 24 de agosto de 1943.

A temprana edad, apadrinado por Cupertino Del Campo, se incorporó al taller de Decoroso Bonifanti. En 1904 obtuvo una beca para continuar sus estudios en la Academia Albertina de Turín, donde concurrió acompañado por su maestro. Allí conoció el *verismo* y su traspaso al luminismo de los *macchiaioli*. Ambas serán influencias decisivas en su obra posterior. Conoció también la obra de los grandes maestros en los museos; especialmente los españoles impactarán en su formación.

Con su obra *Confesión*, presentada en la Exposición del Centenario en Buenos Aires, obtuvo luego una Medalla de Plata en el Salón de París de 1914 y Medalla de Oro en San Francisco en 1915.

En Turín, su encuentro con José León Pagano, marca su viraje hacia la composición histórica, a partir de la realización de *La muerte de Güemes*. Joaquín V. González, quien propiciaba el rescate de la figura histórica de Güemes, se entusiasma y le brinda su apoyo. Siguen entonces las grandes composiciones, ya alegóricas como *Argentina, Tierra de Promisión* (comenzada en 1918), ya de reconstrucción histórica como *Los Constituyentes del 53* (1922-1934 aprox.). A partir de estas obras desarrolló conferencias y clases para colegios, inspiradas en su concepción pedagógica del arte. Sobre esta concepción y estas obras publicó *Los Constituyentes del 53 en la sesión nocturna del 20 de abril* (Bs. As., 1935) y *El argumento en el arte pictórico* (Bs. As., 1938).

Desarrolló labor docente en la Universidad de La Plata.

A su taller concurrieron, entre otros, Spilimbergo, Raquel Forner y Cordiviola.

Planteamientos estéticos de su obra

Si bien por su propia prédica, Alice se constituyó en un apasionado defensor de la pintura académica, sus obras responden a diversos planteos estéticos.

Por un lado, los cuadros pequeños de naturalezas muertas o paisajes, donde se evidencia en el color vivo, la factura abocetada y la presencia de la luz, la influencia de los *macchiaioli*. Este planteo colorista no impide la presencia del dibujo, que estructura la forma con solidez.

Por otro lado, los retratos, donde la importancia pasa a la búsqueda de la expresión interior a través de la mirada. Allí el rostro puede surgir de un fondo oscuro, neutro, relegándose los toques de color a la función de acentos sobre la tela.

Pero la línea que lo caracterizó y a la que dedicó mayores esfuerzos de realización y aún teóricos, es, como decíamos, la pintura de historia con fines didácticos. Se inscribe así en una ideología que, partiendo de la lectura de Mitre y de Levene y, sobre todo, de la influencia directa de Joaquín V. González, pretende revalorizar la función pedagógica del arte para hacer llegar "a las

esferas iletradas del pueblo...nativos y extranjeros, el orgullo de vivir en una tierra que supo hacer una historia tan hermosa." (Alice, *El argumento...*, 1938, pág.36). Para lograr esto sintió la necesidad del realismo en la reconstrucción (famosas son las anécdotas sobre la confección de trajes de época, o un diorama para los *Constituyentes...*). Combina esa preocupación documental en el detalle, a veces, con planteos alegóricos en el conjunto como ocurre en *Tierra de Promisión* y *San Martín en Boulogne Sur-Mer*.

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

Bibliografía

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

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

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

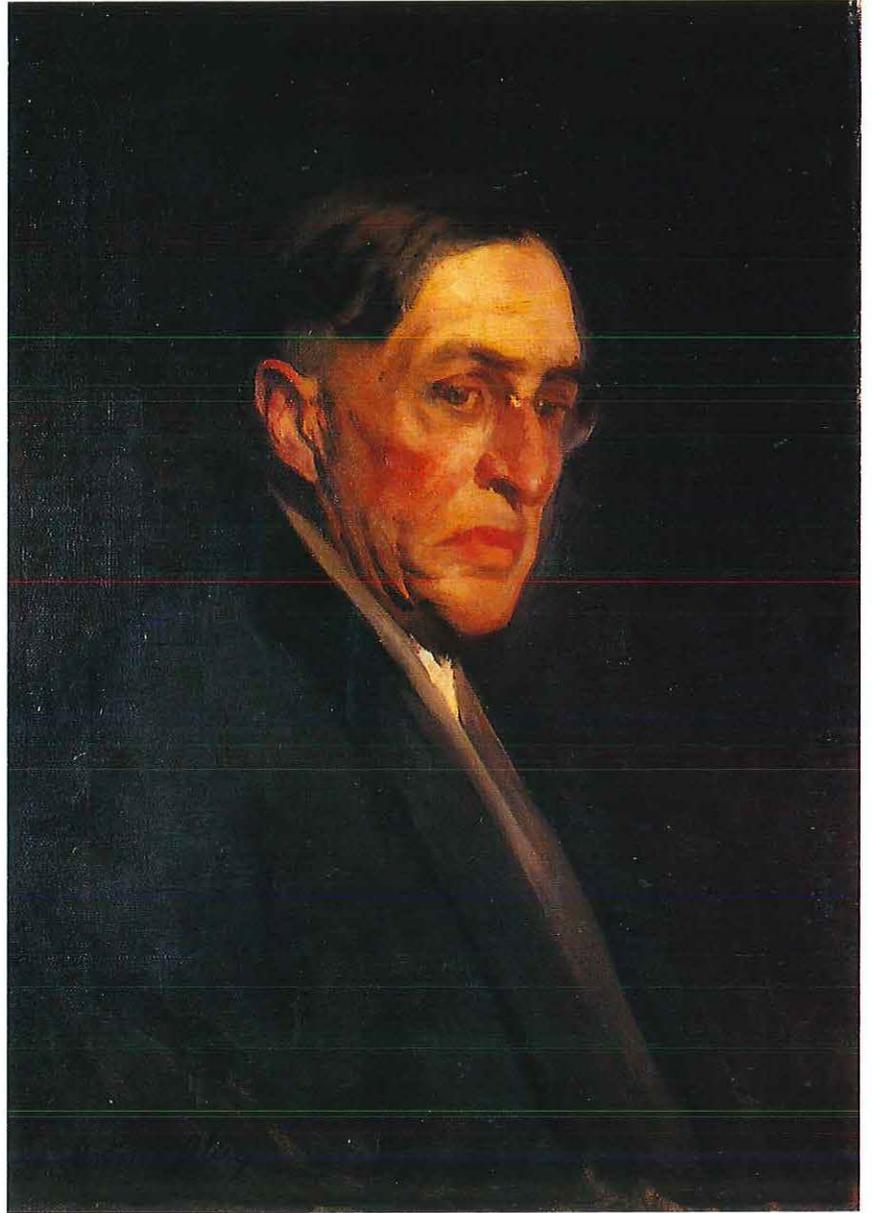
Catálogo, *Presencia de Antonio Alice*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2004.

Retrato de Fernando Fader

Aquí nos encontramos frente a un retrato del pintor Fader realizado del natural en 1926 y copiado por el propio Alice en 1940. Es decir que cuando se realizó el retrato inicial, Fader contaba con 44 años y hacía ya 10 que se había instalado en Córdoba, a causa de la tisis.

La figura brota por acción de la luz, de un fondo neutro, oscuro, que la envuelve. Fader aparece en tres cuartos de perfil, con la mirada pensativa vuelta hacia abajo. El rostro se ve iluminado por zonas de luz en la frente, el pómulo y a un costado de la barbilla, y por un toque de blanco en la pechera. Solamente una veladura sobre el fondo, a la altura del ojo, así como un punto de brillo dorado, nos permiten ver la lente y la montura de los anteojos que, de este modo, no opacan la importancia de la mirada. La boca revela un gesto amargo. Salvo el perfil derecho del rostro, el resto de la figura se pierde, pasajeado, sobre el fondo.

La austera selección de los medios produce un efecto de gran concentración en el pensativo personaje, en la expresión de la interioridad de ese rostro iluminado, resuelto en colores cálidos. A medida que nos acercamos a la zona de sombras que



*lo envuelven, la resolución de los
elementos se confía a la soltura de
la mancha.*

*Adivinamos en este retrato
intenso, la soledad y fuerza del
pintor retratado, la admiración del
retratista.*

G. C. S.

Retrato de Fernando Fader, 1940
óleo sobre tela, 67 x 48 cms.

firma: áng. inf. izquierdo: "Antonio Alice,
1940"
bibl.: Catálogo *A. Alice 1886-1943*,
Buenos Aires, Museo Isaac Fernández Blanco,
agosto, 1983.

Mi hermano Miguel

Este retrato pertenece al período de formación de Alice en nuestro país, previo a su incorporación a la Academia Albertina de Turín. Pese a la fecha temprana de ejecución, podemos apreciar aquí el dominio del retrato, que fue una de las características en la obra de este artista.

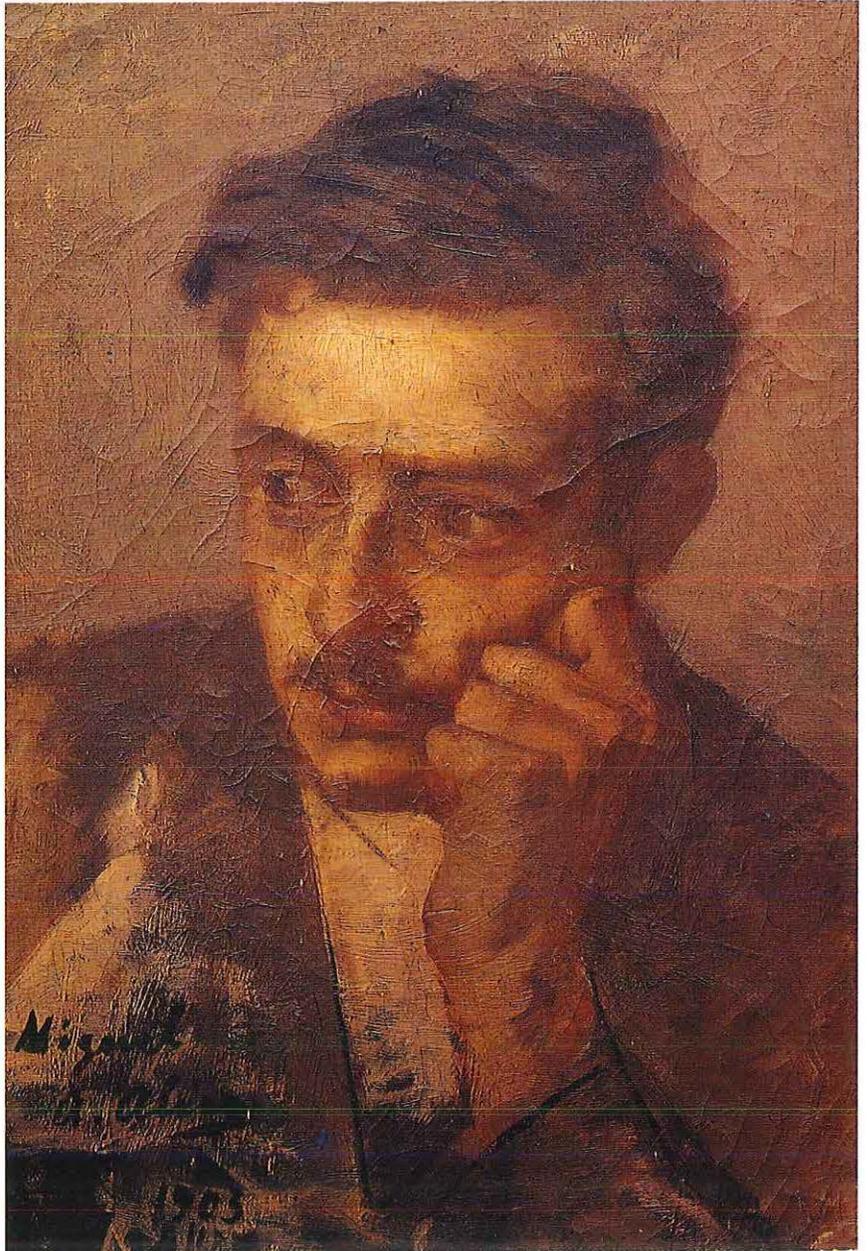
El retratado, en posición central sobre un fondo neutro, se muestra pensativo. La mirada ofrece el mayor punto de interés: se dirige hacia la izquierda, dirección que aparece subrayada por una mancha blanca sobre el traje, y por la línea del hombro, más elevada sobre ese lado del cuadro.

La paleta, está reducida a tonos quebrados de tierras y azules. La frente, iluminada, se conecta por esa luz con el blanco de la pechera y la zona izquierda del traje. Matices de azul aparecen sobre el rostro, pelo, manos, indicando sombras. Trazos netos de azul en la pechera, el puño y el hombro a la derecha, estructuran geoméricamente la composición, señalando direcciones hacia las zonas de interés: por ejemplo la notoria continuidad del trazo azul en la solapa y el límite izquierdo del rostro. Básicamente, hay un conjunto de líneas oblicuas en la parte inferior (hombro, manga, solapa, mancha clara del traje) que, abriéndose en

abánico, apuntan y sostienen la dirección hacia el rostro y la mirada.

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

G.C.S.



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

firma: áng. inf. izquierdo: "A. Alice 1903"

Naturaleza muerta

Esta naturaleza muerta se realizó en un período en el cual Alice estaba ya volcado a sus grandes lienzos de reconstrucción histórica. En contraposición con esta postura de predominio del contenido temático con fines histórico-didácticos, aquí el protagonista es el color y la búsqueda puramente plástica.

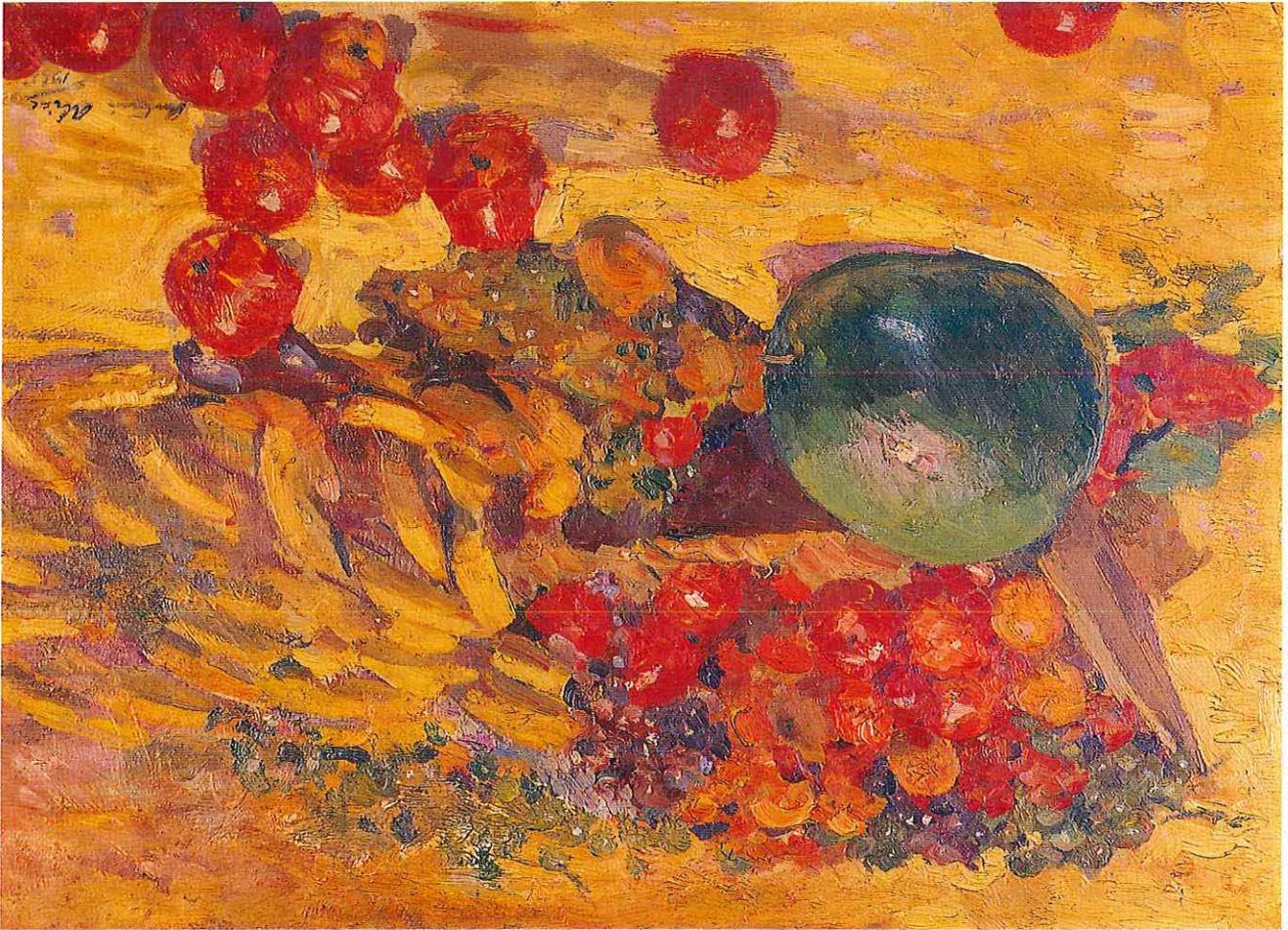
Un grupo de frutas (uvas, bananas, manzanas y una sandía) se derrama desde un recipiente, sobre un fondo indeterminado, en distintos matices de amarillo. La paleta es de amarillos, rojos y verdes. La factura, abocetada y la pincelada, evidente. Se ha hablado, para estos cuadros de Alice, de una postura "fauve de la mejor escuela" (catálogo Antonio Alice, Bs. As., Museo I. Fernández Blanco, agosto 1983, pág. 5). Sin embargo, pese a la intensidad del color, es de destacar la intención siempre presente de representar el volumen: las manzanas y la sandía llevan toques de luz; en cada objeto, las zonas de sombra aparecen resueltas en color saturado. En ningún momento ennegrece el color. Son los mismos verdes los que sirven para indicar diversas sombras en las bananas o sobre el plano de apoyo. Por sobre los contrastes de complementarios rojo y verde, son evidentes los pequeños toques que indican la vibración de la luz y nos

recuerdan la influencia de los macchiaioli en la formación del pintor.

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

G.C.S.

Naturaleza muerta, 1925
óleo s/ madera, 49 x 69 cms.
firma: áng. inf. derecho: "Antonio Alice,
1925"



Descansando

Aunque también esta obra pertenece al período de elaboración de Los Constituyentes del año 53, el interés está aquí alejado de aquella formulación.

Dos figuras, en primer plano, aparecen a contraluz, destacándose sobre un fondo donde el color y la pincelada nos remiten a la Naturaleza muerta de 1925, antes comentada. Ese fondo, de tonos amarillos y verdes, ofrece un pequeño detalle intermedio: a la izquierda, un fruto verde, acompañado de toques de rojo, destaca sobre el fondo amarillo, al modo de aquella naturaleza muerta. El toque vibrátil de la pincelada, es aquí también el mismo.

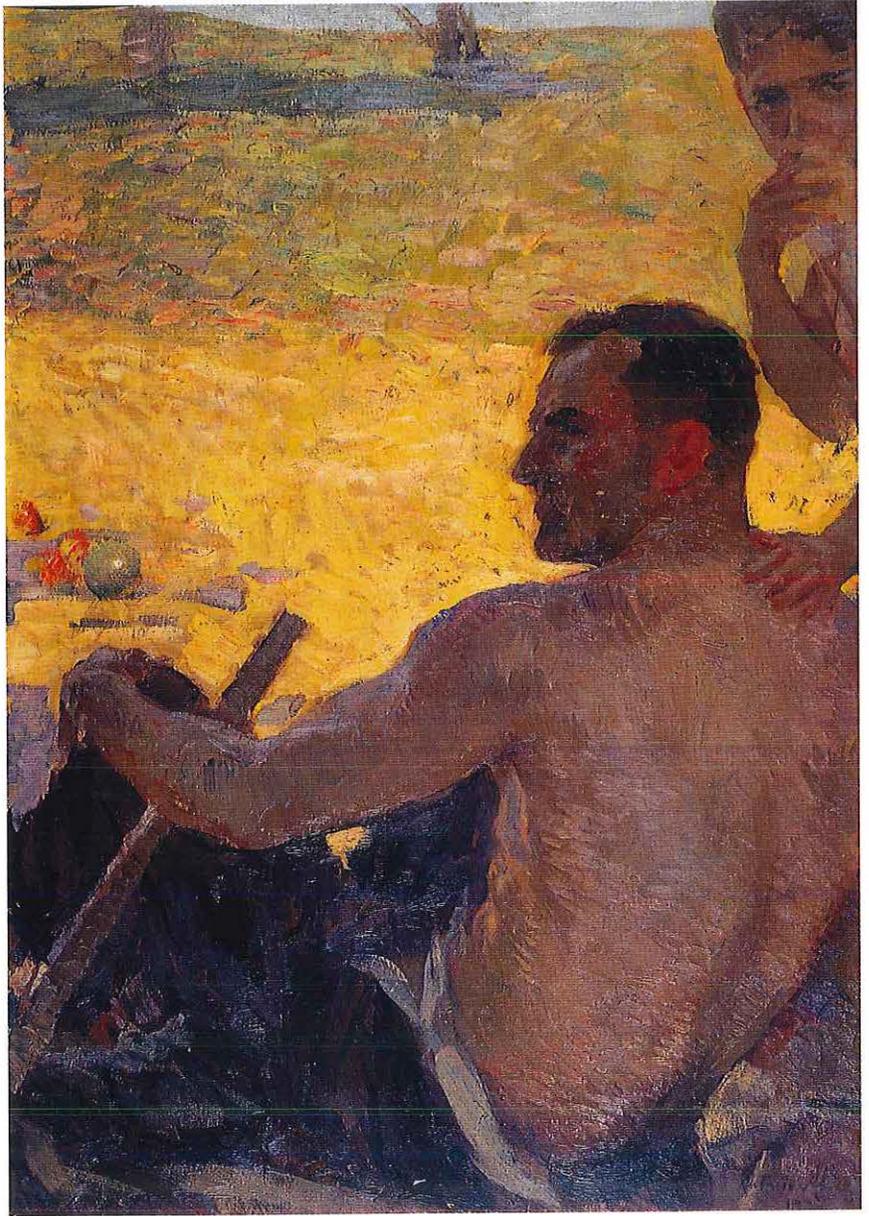
En cambio, la figura masculina del primer plano, se recorta con precisión y presenta una sólida estructura de dibujo, más allá de los toques azulados que señalan la intención de trabajar la oposición entre luces y sombras.

La figura de la izquierda (aparentemente un niño que come una fruta) aparece recortada por el borde del cuadro, dirigiendo su mirada hacia el espectador. En contraste con la masividad del hombre, resulta una figura delicada y algo enigmática. La parte inferior de estos personajes está resuelta por un juego de oblicuas que dibujan planos

triangulares (las piernas dobladas, el bastón, el borde del pantalón, el límite de la espalda). Por contraste, los bordes de estas figuras a contraluz, se resuelven en un marcado juego de curvas.

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

G.C.S.



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

firma: áng. inf. derecho: "Antonio Alice, 1926"

Mario Nicolás Ireneo Anganuzzi

Paisaje

Nacido en Buenos Aires el 26 de agosto de 1888 y muerto en la misma ciudad el 25 de marzo de 1975, Mario Anganuzzi está reconocido como un pintor riojano por adopción. En Chilecito (Pcia. de La Rioja) pintó lo más significativo de su producción.

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

Su dedicación al arte lo llevó no sólo a su profesión de pintor sino que desempeñó también tareas docentes. Fue profesor en la Escuela Normal Mixta de Chilecito y en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y "Prilidiano Pueyrredón".

Concurrió con frecuencia a los Salones Nacionales presentando allí obra de temática costumbrista.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988.

La tela que nos ocupa se encuadra bien dentro de los planteos estéticos de su autor. Un paisaje riojano aparece como anécdota para resaltar las características típicas del entorno local. Construcciones precarias se perfilan a lo largo de una calle que, en su fuga hacia el ángulo inferior derecho de la tela, se pierde en un fondo montañoso y oscuro. Ni la propuesta temática ni el planteo compositivo proponen ninguna sorpresa al espectador. Todo es previsible y lo que hace Anganuzzi es recrear un aspecto ya conocido con un lenguaje formal que se amolda bien a una descripción de ambiente. Fuertes contrastes de planos de luces y de sombras articulan el carácter pintoresquista del paisaje. A su vez, la pincelada corta y rápida genera vibración y dinamiza una composición pensada para perpetuar en la memoria este fragmento paisajístico.

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



Paisaje, s/fecha
óleo s/ tabla, 51 x 61 cms.

firma: áng. inf. izquierdo: "M. Anganuzzi"

Héctor Basaldúa

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

Comienza sus estudios de dibujo con el pintor italiano Augusto Bolognini y los continúa en la Academia Nacional de Bellas Artes, entonces conocida como la "Academia de la calle Alsina".

En 1923, becado por la provincia de Buenos Aires, viaja a París y se inscribe en los cursos de pintura de Charles Guérin. Posteriormente estudia con André Lhote y Othón Friesz. Desde la capital francesa envía trabajos al Salón Nacional de Buenos Aires y la crítica argentina de la época se ocupa por primera vez de su obra integrándola dentro de lo que se llamó "el grupo de París", constituido -entre otros- por H. Butler, A. Badi, L. E. Spilimbergo y Raquel Forner. En 1928 participa de una exposición denominada "Primer Salón de Pintura Moderna" junto con los integrantes del citado grupo.

En 1933 es nombrado Director Escenógrafo del Teatro Colón. Desde este cargo Basaldúa desarrolló su talento artístico vinculando géneros diversos: pintura, música y danza.

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

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

Planteamientos estéticos de su obra

Si bien es cierto que Basaldúa se forma dentro de la corriente del "retorno al orden", que en la Francia de las décadas del '20 y del '30 amalgama las distintas variantes de las vanguardias de comienzos de siglo -representadas básicamente por un cubismo y un fauvismo tardíos-, sería una simplificación reducir su estética a esta primera influencia.

Basaldúa plantea una pintura en la que se exteriorizan vivencias y experiencias de raíz íntima e individual, aun cuando también es cierto que en sus visiones de la periferia porteña emergen elementos que pertenecen al imaginario social del arrabal y de la modernidad: compadritos, orilleros, volantas, en un caso, y diversos enfoques de una Buenos Aires que transita de

"gran aldea" a urbe cosmopolita, en el otro.

No le fue ajeno el mundo de los sueños, las fantasías ni los presagios, y su sensibilidad a flor de piel fue permeable a todos los estímulos, generalmente pesimistas, que provenían de sus vivencias personales. Su obra, de esta manera, se convierte en una suerte de revelación interior materializada en lo que Guillermo Whitelow denominó "visión espectral".

En lo estilístico Basaldúa apeló a la síntesis, la mancha, las perspectivas rebatidas y al uso de colores arbitrarios y contrastados violentamente, en unos casos, o a la monocromía, en otros. Si el fauvismo y el cubismo lo acompañaron en sus primeras obras, el expresionismo se sumó en su producción ulterior.

Bibliografía

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

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

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

El hombre de la capa verde

Muy probablemente el hombre representado en esta tela sea Alberto Morera, pintor, escritor y actor, amigo de Basaldúa y de los artistas del "grupo de París".

Alberto Jones, sobrino y ahijado de A. Morera, ratifica esta presunción.

Respecto de la cronología, si bien la tela no está fechada, es posible que pertenezca a los últimos años de los '30 dadas sus semejanzas estilísticas con obras fechadas de esa época. Tanto en el cuadro que nos ocupa como en *La noche* (1938) Basaldúa recurre a similares soluciones compositivas: la figura humana abarca la casi totalidad de la superficie pictórica y el punto de vista se sitúa por debajo de ella, con lo cual consigue aumentar ópticamente sus dimensiones. El trabajo de los volúmenes remite a una técnica de yuxtaposición de planos que estructura las formas a la manera cubista, típico procedimiento de los artistas del "grupo de París". A pesar de ser un retrato, Basaldúa no se detiene en la caracterización de los detalles y concentra su atención en la pose y la actitud del personaje que, no obstante estar sentado, pareciera dispuesto a levantarse en cualquier momento. El "clima" de

la escena también juega un rol importante, la entonación general es fría -a pesar del rojo de la bufanda y de sus variantes tonales en el cortinado dispuesto por detrás y a la derecha de la figura- y, junto con el abocetamiento de las pinceladas, genera un cierto aire de enigmática teatralidad. Hay ciertas incongruencias aparentes. Por un lado se podría hablar de una ausencia de dinamismo, indicada básicamente por la composición ortogonal: gran verticalidad determinada por la disposición de la figura en el eje central y una horizontalidad marcada a través de la línea del suelo y la tarima que sirve de apoyo a la figura. Pero, por el otro, la postura, algo incómoda, del personaje y la actitud "a punto de levantarse", indicada precedentemente, parecieran ser contradictorias e indicar un dinamismo no explícito. Con todo esto se puede leer como una voluntad de generar una inquietud deliberadamente buscada que tiene que ver con un rasgo típico de la estética de Basaldúa: la búsqueda de "ese clima misterioso" que aparece casi como un tópico en el desarrollo de su carrera artística.

Según el hijo del artista, esta obra habría sido realizada en el teatro Colón.



El hombre de la capa verde, circa 1938
óleo sobre tela, 128 x 79 cms.

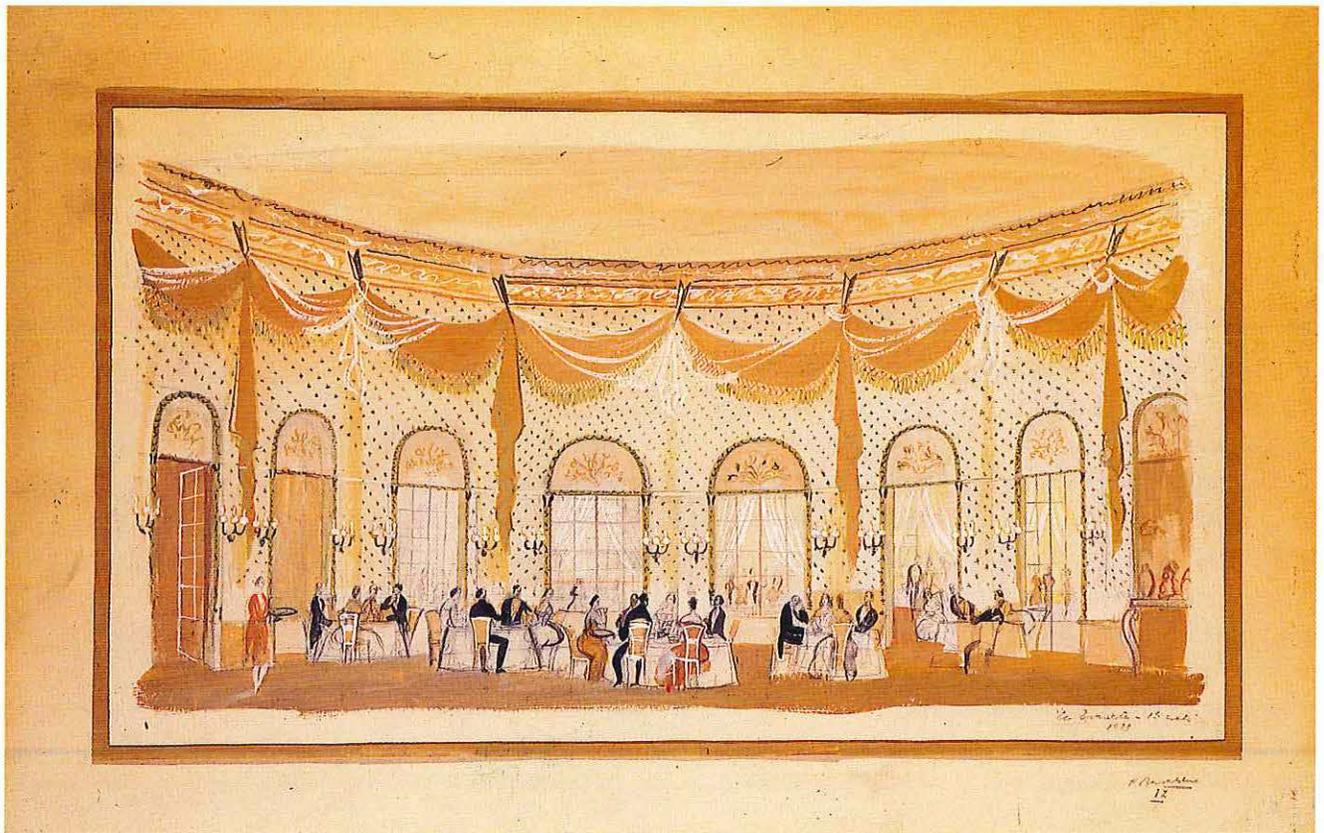
firma: áng. inf. izquierdo: "Basaldúa"

La traviata

Esta témpera (en realidad un boceto de escenografía para "La Traviata") fue pintada en 1938, año anterior al estreno de dicha ópera en el Teatro Colón, con Gino Marinuzzi como Maestro-director y Alejandro Sanin como regisseur.

Cuando en 1933 Basaldúa fue designado Director escenógrafo del principal teatro argentino comenzó una etapa de diecisiete años en los que contribuyó a crear una imagen escenográfica vinculada con la est tica de las vanguardias.

En esta témpera, el artista pone de manifiesto su condición de pintor y se aleja del riesgo de caer en lo meramente decorativo. Evitando la representación naturalista, resuelve la composición y las figuras con una clara voluntad de síntesis. El espacio se organiza en una horizontalidad determinada por el formato apaisado del cartón, formato que le sirve adecuadamente para la narración de un fragmento de "La Traviata", mientras que el fondo, en hemiciclo, contiene a todos los elementos compositivos. La entonación es cálida y el color ocre rosáceo unifica visualmente toda la superficie pictórica.



La traviata, 1937
témpera s/cartón, 37,5 x 66,5 cms.

firma: áng. inf. derecho: "H. Basaldúa, 37"
repr.: *Escenografías de Héctor Basaldúa*, Buenos Aires, Teatro Colón, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1938. Lámina n° 11

Antonio Berni

Berni, uno de los artistas más destacados del panorama artístico argentino, nació en la ciudad de Rosario el 14 de marzo de 1905.

A los diez años de edad se inicia en el campo artístico al ingresar, como aprendiz, en un taller de vitrales. Cinco años más tarde su maestro, el pintor catalán Eugenio Fornells, organiza la primera exposición del incipiente artista en la misma ciudad de Rosario y, a partir de entonces, comienza a exponer con cierta regularidad sus trabajos.

En 1925 el Jockey Club rosarino le otorga una beca para estudiar en Europa. En el mes de agosto de ese año se instala en Madrid y, desde allí, envía al Salón Nacional de Buenos Aires una obra por la que obtiene el Premio Adquisición. Posteriormente viaja a París, ingresa en la academia de la *Grande Chaumière*, donde conoce el arte *fauve* y cubista, y entabla relación con los artistas argentinos del llamado "grupo de París". Hacia fines de los años '20 toma contacto con el grupo surrealista, en particular con Louis Aragón y se interesa por la obra de Freud. Antes de regresar a la Argentina Berni se une a la que será su primera mujer, Paule, con quien tiene a su hija Lily. Estas dos mujeres aparecerán frecuentemente retratadas en la obra del artista.

En los años '30, al retornar a su país, el pintor asume con su obra un compromiso que lo vinculará a las problemáticas sociales y políticas de las clases populares. La presencia del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros servirá como detonante para la concepción de un arte monumental y de significación colectiva. Sus viajes por el norte argentino lo aproximan a una realidad que alimentará su iconografía cargándola de un sentido denunciante.

En 1940 gana el Primer Premio en el Salón Nacional de Bellas Artes.

En 1944, junto con la participación de Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro, Lino Enea Spilimbergo y Demetrio Urruchúa organiza un Taller de Arte Mural y a los dos años pintan los murales de las Galerías Pacífico.

En el año 1950 se separa de Paule y comienza su relación con Nélide Gerino. Ya para esta época Berni había desarrollado una considerable tarea en el campo de la teoría artística. Artículos y conferencias en medios especializados e instituciones de prestigio como por ejemplo la Sorbona, en donde habla en el año '49 sobre "Una manifestación argentina de arte mural", respaldan el interés de Berni por la reflexión acerca del arte y del rol social del artista.

Desde los años '30 en adelante viaja tanto por el interior de la Argentina como por todo el territorio latinoamericano, registrando la vida de las clases humildes y las condiciones laborales de los jornaleros. Hacia fines del '50 este interés se extenderá también hacia las zonas marginales de los ámbitos urbanos y dará lugar a las series de sus personajes "Juanito Laguna" y "Ramona Montiel".

En 1952 nace su hijo José Antonio; dos años más tarde es dejado cesante como profesor en la Escuela de Bellas Artes por motivos políticos y al año siguiente se instala en Europa durante aproximadamente dos años.

Los años sesenta son de una intensa actividad artística: Gran Premio de

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

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

En 1981, año siguiente de la retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata, Antonio Berni muere en la ciudad de Buenos Aires el 13 de octubre. En 1984 el Museo Nacional de Bellas Artes le dedica una exposición antológica que afianzó el prestigio del artista en el marco de la plástica nacional.

Planteamientos estéticos de su obra

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

Las incipientes preocupaciones de Berni por el color y la composición son reemplazadas, durante sus primeros años en París, por el análisis de las formas y su estructuración geométrica, tal como aparece en *El mantel amarillo*, de 1927.

Cuando en 1928 Berni ve la obra de Giorgio De Chirico, en la retrospectiva de París, inicia la exploración dentro del campo de la pintura onírica y entabla una relación de amistad con el grupo surrealista. En las obras de esta época la indagación en el mundo de los sueños determina que su imagen busque el impacto y la sorpresa en el espectador, efectos claves en la estética surrealista. Paralelamente orienta sus búsquedas artísticas hacia el camino del compromiso político y se enrola en las filas del partido comunista. Al regresar a la Argentina abre una etapa en la que no está ajena la influencia del pintor mejicano David Alfaro Siqueiros. En efecto, el muralismo mejicano deja sentir su impacto no sólo a nivel teórico sino también en cuanto a la organización formal de las obras. El aumento gradual en las dimensiones de la tela anticipa el planteamiento monumental que aparecerá posteriormente en su serie de "Juanito Laguna". Berni instala, de este modo, el debate acerca del rol social del artista en la escena

de la plástica nacional. Los frecuentes viajes por el interior de país y por todo el territorio latinoamericano ponen al artista en contacto con una realidad que impregnará a su obra de un marcado acento denunciante.

Por otra parte la figura humana interviene en la obra de Berni, no solamente en retratos colectivos sino también en figuras aisladas, preservando, en ambos casos, un concepto básicamente monumetalizado de las formas.

Hacia los años '50 incorpora técnicas que provienen de diversos orígenes, por un lado el *collage* (con antecedentes en el dadaísmo y el surrealismo), pero por el otro técnicas emparentadas con las poéticas del expresionismo y del informalismo, tal el caso de los gruesos empastes o de la utilización de elementos de deshecho. Así, los ciclos narrativos de "Juanito Laguna" y "Ramona Montiel", mediante el recurso de técnicas y materiales de una enorme diversidad, presentarán una realidad dislocada en lo absurdo, lo incongruente y lo grotesco.

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

Bibliografía

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

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

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

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

La niña del balón

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

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



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

firma: áng. inf. der.: "A. Berni"
repr.: catálogo del 25 aniversario de la
Sociedad de Acuarelistas y Grabadores,
Buenos Aires, 1939, lámina 65.

Martín Boneo

Nació en Buenos Aires el 28 de julio de 1829 y murió en la misma ciudad el 20 de septiembre de 1915.

En el año 1845 aparece inscripto en el Colegio Republicano Federal donde inicia sus estudios artísticos bajo la guía del artista Juan Camaña. Vinculado al cuerpo de policía como empleado de la institución, diseñó el famoso "gallo" que sirve como emblema de la fuerza, en el escudo que la representa.

En el Colegio del Seminario lo encontramos, por el año 1852, como maestro de dibujo, siendo discípulo suyo Pastor Obligado. Años más tarde ocupa la plaza de la docencia artística en la Universidad de Buenos Aires. Su condición de artista se reflejó en las crónicas periodísticas de la época aparecidas en "El Nacional" y "La Tribuna".

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

Bibliografía

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

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Naturaleza muerta

La obra que posee esta Pinacoteca mantiene semejanzas con otra naturaleza muerta -de dimensiones similares-, exhibida en una exposición realizada en la "Fundación San Telmo", en el año 1983, y que figura reproducida en el catálogo de la misma, en la página 16.

Indudablemente, se trata de piezas en las que su autor desarrolla ejercicios de composición, de color y juegos de reflejos. En un primer plano, un "arremolinamiento" de frutas -uvas, manzanas, peras-, se entremezcla con unos zapallos que asoman en el sector izquierdo de la tela. Un perro y una suerte de castor flanquean la composición, dejando en retroceso un plano de fondo presumiblemente inconcluso.

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



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

firma: ángulo inf. der.: "Boneo, 1914"

Faustino Brughetti

Faustino Brughetti nació en Dolores (provincia de Buenos Aires), el 6 de septiembre de 1877 y murió en La Plata, el 6 de junio de 1956. Personaje multifacético: fue pintor, músico, poeta y pensador. Amigo dilecto del poeta Pedro B. Palacios ("Almafuerte") al que retrató en un óleo singular.

En el año 1884 se estableció en la ciudad de La Plata, en la que residió hasta su fallecimiento. Allí desarrolló una intensa actividad dentro de las disciplinas ya señaladas. En 1896 decide instalarse en Europa para realizar su formación artística. En Roma se inscribe en el Regio Instituto de Bellas Artes y en las Escuelas de Arte Decorativo. En 1899 viaja a París e intenta seguir los cursos de arte en la conocida Academia Julien, cuyos criterios conservadores no comparte. Poco antes de su regreso a la Argentina, en Italia, pinta *Lavanderas*, una de las obras más audaces -por la modernidad de sus planteos- de esa época. En 1901 realiza su primera exposición individual en los salones del diario "La Prensa", de Buenos Aires, muestra de valorable importancia por significar la introducción, en nuestro medio, de los aportes renovadores derivados del impresionismo europeo. A esta individual, le sigue la realizada en el próximo año en la sede de la "Bolsa de Comercio" de La Plata y otras tantas en diversas ciudades del país.

De entre los tres viajes que realizó a Europa, el tercero -de 1908 a 1912-, implica el reconocimiento de una labor destacada: las Medallas de Oro y Plata en las Exposiciones Internacionales de Roma, Nápoles, Liorna, Montecatini y Cettigne y la Cruz al Mérito con que se lo honrara, reafirman su prestigio.

En su labor docente se destacó como profesor de Dibujo, Pintura y Música en la Academia de Bellas Artes de La Plata.

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

Planteamientos estéticos de su obra

Si pensamos en una clasificación basada en géneros, la obra de Faustino Brughetti abarca tanto la figura humana, como el paisaje. Si la encararnos desde la perspectiva estilística podríamos afirmar que en su producción se advierte un amplio registro que va desde un expresionismo con acentos simbolistas hasta un luminismo próximo a las preocupaciones impresionistas. Pero posiblemente lo que más caracterice su obra es su obstinada búsqueda de una pintura que reflejara sus estados de ánimo en relación con el entorno, ya sea éste humano o natural, sin omitir, por cier-

to, un evidente interés por los problemas de la luz y del color.

En sus primeras obras encontramos ya una técnica espontánea y de pinceladas evidentes, que anuncian su aproximación a la estética de la modernidad. *Figura en el paisaje*, de 1898, o *Camino a los Alpes*, de 1903, ponen de manifiesto a un artista inquieto por la síntesis de las formas y un trabajo más sostenido en la fuerza del color que en el detalle de los elementos compositivos.

Una preocupación diferente se advierte en obras posteriores. Se trata de la búsqueda de temas vinculados a la complejidad de la condición humana que lo llevará a un estilo más expresionista, donde las formas abocetadas y una técnica "manchista" lo acercarán a las poéticas simbolistas y al subjetivismo expresionista de comienzos del siglo XX. *Leucothoas*, *La conciencia* y *Las pasiones* (estudio para *Cristo ante el dolor humano*), son elocuentes en este sentido.

En cuanto a su serie de pinturas del litoral bonaerense –donde el artista llega a la definición de una mirada sutil–, pensamos que las palabras de Enrique de Gandía sintetizan la perfecta armonía de un espíritu artístico para quien pintura, música y literatura se integraban en una visión casi panteísta del mundo: "*Brughetti halló la luz de los panoramas nuestros, la melancolía y la dulzura de ciertas auroras y de ciertos crepúsculos. Sus sentimientos de poeta y de músico hallaron un modo natural de expresión en sus pinceles*".¹

Bibliografía

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

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

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

¹ Citado en Brughetti. *Juicios y testimonios ordenados por Romualdo Brughetti*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano", 1988, pág. 73.

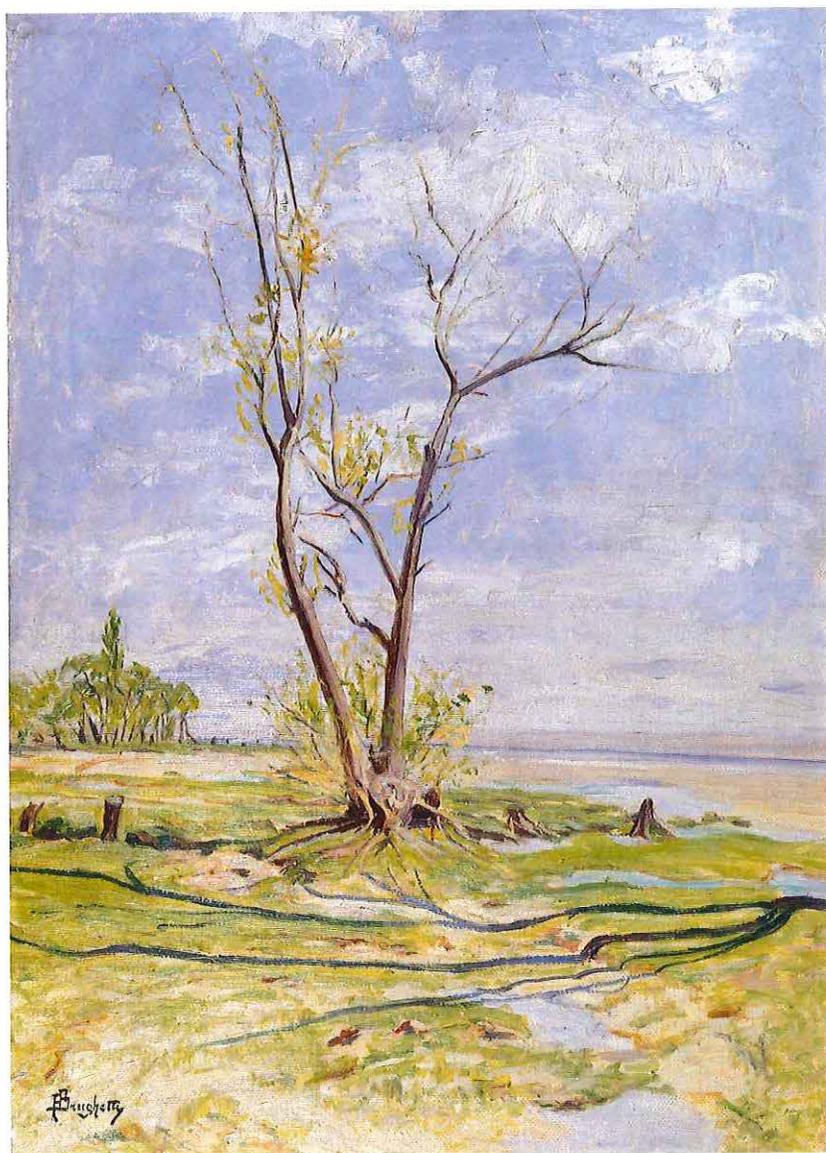
"Luminosidad" sería la palabra que mejor define a esta pintura. Y con este término definimos también la preocupación más recurrente en la trayectoria artística de Brughetti. La luz como "problema pictórico" aparece en él como anticipación de lo que después volverá a ser obsesión de muchos artistas modernos, entre los cuales podemos mencionar a Pettoruti. Pero es importante destacar también que este aspecto ya se manifiesta en la obra del joven artista que en Lavanderas, de 1900, irrumpe con toda la fuerza de la mirada moderna.

Pero también es el paisaje, como categoría estética, el tema al que Brughetti nos enfrenta con Matinal. No el paisaje pintoresquista de la pintura de "salón", sino el paisaje como experiencia artístico-emocional. Así, los elementos esencialmente plásticos -luz, color, pincelada- aparecen subordinados a las formas que organizan el "argumento". No por azar los elementos compositivos -apenas un

tronco de hojas incipientes en primer plano y unos delgados árboles en el fondo-, se reducen casi a un nivel de silencio. La materia pictórica es el soporte para la evocación sutil de un instante fugaz, para ese "contemplativo idealismo" del que hablara el crítico Ernesto B. Rodríguez².

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

² "El idealismo en la pintura de Faustino Brughetti", en *Brughetti. Juicios y testimonios ordenados por Romualdo Brughetti*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988, pág. 21.



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

firma: áng. inf. izq.: "F. Brughetti"

Horacio Butler

Nació en Buenos Aires el 28 de agosto de 1897 y murió en la misma ciudad el 17 de marzo de 1983.

En el año 1915 ingresó a la Academia de Bellas Artes junto con A. Bigatti, H. Basaldúa, A. Badi, L. E. Spilimbergo y P. Domínguez Neira, entre otros.

La falta de interés por una enseñanza de tipo académica, basada en la técnica impresionista impuesta por el pintor Quirós, lo llevó a buscar otros rumbos en su aprendizaje. Motivado por esta preocupación viajó a Europa en el año 1922. Allí se instala primeramente en la colonia artística de Worpswede, próxima a Bremen (Alemania), y posteriormente se radica en París hasta 1933, año en el que regresa definitivamente a Buenos Aires.

En la capital francesa estudia con el pintor de formación cubista André Lhote y posteriormente con Othon Friesz, de orientación *fauve*. Paralelamente la visita a diversos museos, tanto en París como en distintas ciudades de Alemania e Italia, lo pone en contacto con la pintura clásica.

De regreso a Buenos Aires, en 1933, compra una casa en el Delta del Paraná (estimulado por el recuerdo de experiencias de infancia y juventud) y allí se inspira para elaborar una coherente producción pictórica que le valió el apodo de "El pintor del Delta".

Se desempeñó también en el campo de la ilustración bibliográfica, de la escenografía y del diseño de indumentaria teatral.

En el año 1943 fue incorporado como miembro de número a la Academia Nacional de Bellas Artes.

Entre las distinciones que recibió figura el "Gran Premio Cinzano" en 1957 y el "Gran Premio" del Fondo Nacional de las Artes en 1973.

Publicó tres libros: *La pintura y mi tiempo* (1966), *Las personas y los años* (1973) y *Francisco* (1978).

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

Planteamientos estéticos de su obra

Hacer un análisis de la postura estética de Horacio Butler plantea la necesidad de abordar la misma considerándola en dos etapas.

La primera, de formación, corresponde a los años que el artista vive en Europa, desde 1922 hasta 1923, etapa en la que intenta definir el perfil de su orientación artística. La influencia de sus dos maestros, André Lhote y Othon Friesz, lo vincula a la estética del cubismo y del *fauvismo*, respectivamente. Esta situación es experimentada por el artista como una dialéctica en la que se debate la dicotomía entre la construcción cézanneana y la espontaneidad del *fauvismo*. Butler vive esta ambivalencia de manera conflictiva y lo expresa en su pintura,

titubeando entre las dos corrientes. No obstante, en la producción de esta etapa de aprendizaje hay obras que muestran un manifiesto interés por el color, el equilibrio y la composición cuidadosamente estudiada, preocupaciones que va a mantener a lo largo de toda su carrera artística.

La segunda etapa, desde su regreso a Buenos Aires hasta su muerte, plantea una posición en la que se ve emerger con claridad la adhesión hacia una pintura figurativa en la que el paisaje, en particular el del El Tigre, se mantendrá como una constante durante todo su desarrollo pictórico. Esto no descarta su incursión por otros géneros tales como el retrato, la naturaleza muerta, la pintura histórica, la sátira en algunos casos y hasta la pintura religiosa. Por otra parte en su obra se puede rastrear un mecanismo de producción de imágenes que tiene que ver con la "estética de retorno a la infancia" y la idea proustiana de búsqueda del tiempo pasado. Butler apela generalmente a la evocación de la realidad a través de la memoria y con este objetivo creó su propio universo plástico. La síntesis formal y el uso de colores arbitrarios son tan sólo algunos de los recursos estilísticos que el artista utiliza con este fin.

Bibliografía

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

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

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

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

El paseo del jefe

Esta obra pertenece al período de formación europea y más concretamente al verano que Horacio Butler pasa en Sanary, localidad del mediodía francés, en el año 1930. En efecto, con la clara intención de encontrar la luz y el sol que en París tanto extrañaba, Butler comienza a veranear en el mediterráneo francés desde 1924. Allí comparte sus estadías con otros artistas argentinos entre los cuales se encontraban Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi y Víctor Pissarro.

Durante la formación del artista en París la primera influencia cubista, recibida a través de la enseñanza de André Lhote, lo lleva a plantearse la necesidad de liberar su pintura de la excesiva racionalización del proceso creativo. Es en 1925 que se produce en su obra un cambio sustancial. A partir de entonces consigue poner en práctica un método más espontáneo que reemplaza la lenta elaboración de sus obras anteriores.

En El paseo del jefe encontramos a un Butler que vincula su pintura a una concepción emotiva del tema. El uso de pinceladas cortas y nerviosas y la presencia reiterada de la línea ondulada ponen en evidencia una intención de animar rítmicamente el espacio pictórico. Las mismas características se encuentran en

obras del mismo período como Paisaje de Sanary (óleo de 1932) y Desnudo junto al mar (óleo de 1930). Esta visión "vitalista" de la forma lo vincula con la pintura de Van Gogh, artista al que Butler admiró de la misma manera que a Matisse. Pero si la pincelada y la línea lo acercan al expresionismo y a los fauves, la manera de componer sigue siendo deudora de la herencia cézanneana. Tanto en El paseo del jefe como en el paisaje mencionado precedentemente y algunas tintas de la misma época, repite idéntica fórmula compositiva: primer plano de paisaje con sendas, caminos o campos arados que establecen una dirección en profundidad, segundo plano con pequeñas casas o vías de ferrocarril y línea de horizonte deliberadamente alta que relega a un reducido tercer plano las montañas y el cielo. Esta preocupación por estructurar la composición manteniendo siempre un mismo orden pone al Butler de esta primera época a medio camino entre el racionalismo cézanneano y la espontaneidad expresionista.



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

firma: áng. inf. izq.: "Butler"
repr.: Vázquez, María Esther - Butler, Horacio,
Conversaciones con María Esther Vázquez,
Buenos Aires Gaglianone, 1982, pág. 154, il.
n° 29.

Gonzalez Lanuza, E. *Horacio Butler*, Buenos
Aires, Losada, 1941, lámina n° XVIII.

Mario Augusto Canale

Mercado

Pintor, grabador, escritor y docente de origen italiano. Nació en Vicenza (Italia), el 10 de abril de 1890 y murió en Buenos Aires el 30 de junio de 1951.

Radicado en Buenos Aires desde 1893, se inscribió en los cursos de la Asociación Estímulo de Bellas Artes y allí tuvo como maestros a Eduardo Sívori y Alfonso Bosco, siendo el primero quien lo inició en la técnica del grabado. Continuó después en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1911.

En 1914 comenzó a enviar obra a los Salones Nacionales. Como escritor, fundó, en 1916, una revista especializada sobre técnicas de grabado, *El grabado*, orientada a difundir tanto ideas como obras, en la intención de despertar el interés del público por esa disciplina. Se desempeñó también como periodista en publicaciones como *El tiempo*, *Athinae* y *Momento plástico*. Otra actividad importante fue la desarrollada en el ámbito docente: fue Director de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires (1943-44) y profesor de grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

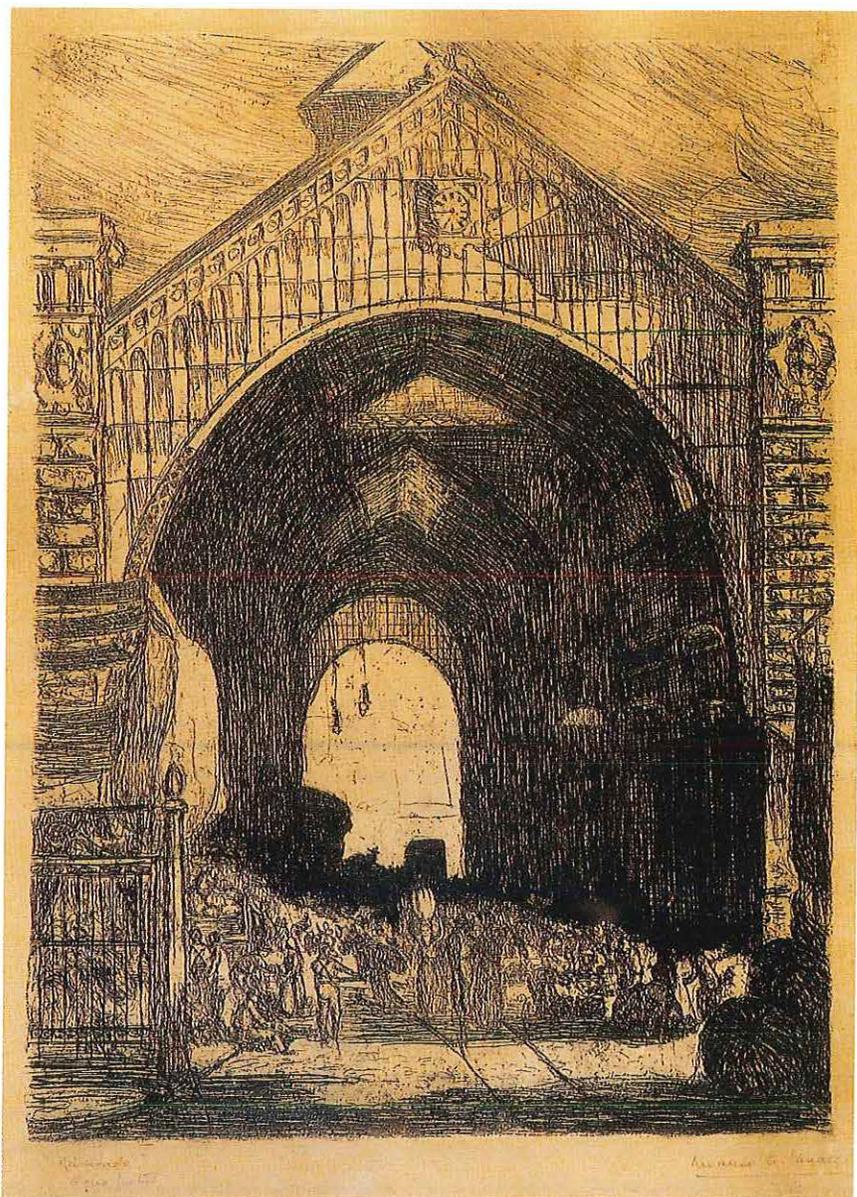
Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

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

Mario Canale propone en esta obra un interesante planteamiento espacial.

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



Mercado, s/fecha
aguafuerte, 39 x 29 cms.

firma: áng. inf. der.: "Mario Canale"
repr.: catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando
Fader", Buenos Aires, Comisión Protectora y
Asesora, 1937, pág. 57.

Ceferino Carnaccini

Paisaje

Nacido en el barrio de La Boca, en Buenos Aires, el 10 de abril de 1888, Carnaccini viajó a los trece años a Italia junto a sus padres. Allí estudió en la ciudad de Verona y se inició en el conocimiento de las artes aplicadas. De regreso a Buenos Aires, en 1906, comenzó sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes bajo las enseñanzas de Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giúdice y Carlos Ripamonte, graduándose como Profesor de Dibujo y Pintura.

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

Al regresar al país, en 1914, realiza una primera exposición individual en el Salón Witcomb, inicio de una serie de exposiciones ulteriores. Se instala en la localidad bonaerense de Villa Ballester donde, junto a Juan Peláez y Carlos Ripamonte, conforma una tríada de pintores dedicados al paisaje nacional. Muere en su residencia de Villa Ballester el 18 de marzo de 1964.

Planteamientos estéticos de su obra

Su pintura, dedicada casi en forma dominante al género paisajístico, siguió los planteamientos de la estética naturalista del paisaje nacional. Su dominio técnico de la pintura se supeditó a la acentuación de ambientes cargados de cierto tono de melancolía, más allá de la transcripción directa del dato objetivo. Con una paleta sin estridencias cromáticas, en la que generalmente dominan los medio tonos, Carnaccini obtuvo composiciones donde se evidencia una subjetividad de tipo melancólica no lejos de las premisas de la pintura dominante en los salones nacionales.

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

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

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

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



Paisaje, 1937
óleo s/madera, 50 x 70 cms.
firma: áng. inf. izquierdo; "C.
Carnaccini, 1932"

Juan Carlos Castagnino

Nace en la ciudad de Mar del Plata el 18 de noviembre de 1908 y muere en Buenos Aires el 21 de abril de 1972.

Su formación artística comenzó en la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes y continuó en la Escuela Superior de Bellas Artes "E. de la Cárcova". También trabajó un tiempo en el taller de Lino E. Spilimbergo.

Desde los años '30 es asiduo concurrente a los Salones Nacionales. En el año 1933 obtiene el Premio Estímulo por su obra *Obreros Campesinos* y la década del '40 significará su primer momento de consagración al merecer en el '43 el 3er. Premio Nacional por *Tierra adentro*, el 2º Premio al año siguiente por *Mujer del Páramo* y, finalmente, el Primer Premio en 1948 por *Hombre del río*. Por su parte, la década del '50 ve, por un lado, la consolidación de su éxito en el país con el Gran Premio de Honor Ministerio de Educación y Justicia en 1956 y, por el otro, la proyección del mismo en el extranjero. En efecto, la Medalla de Honor en pintura en la Feria Internacional de Bruselas y la invitación para participar en la Bienal de Porto Alegre, ambas en 1958, ponen de manifiesto la amplitud del reconocimiento de su obra.

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

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

Cuando vuelve al país emprende un viaje por el norte argentino, interesándose por la relación del hombre con su entorno. Le preocupa el hombre del interior y el paisaje nacional. Esta vinculación de la obra de Castagnino con "lo nacional" aflorará unas décadas más tarde cuando, en el año 1962, la editorial EUDEBA le encargue la ilustración de una nueva edición del *Martín Fierro*. El artista pasa gran tiempo informándose acerca de la vida del gaucho en el campo y los dibujos que resultan de este estudio se constituyen en la imagen plástica de la gauchesca evocada por Hernández en su obra.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Castagnino es esencialmente figurativa. Siempre se apoyó en los datos que provenían de la realidad inmediata. En ese sentido está muy lejos de esa actitud de conceptualización típica de los pintores abstractos racionales. La suya es una pintura muy dependiente de su relación con el entorno. Cuando Castagnino obtiene sus mayores reconocimientos oficiales transcurre la década del '40, una década en la que se ven claramente las dos vías por las que transita el arte argentino: la aparición de la pintura concreta, con una rigurosa concepción fundada en los principios de la forma y la pintura figurativa, vía en la que se coloca nuestro artista. De todas maneras esta adhesión a la figuración no aleja a Castagnino de las nuevas corrientes del arte moderno.

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

Desde el punto de vista compositivo Castagnino se maneja como un pintor clásico. La

ortogonalidad de la composición está determinada por la mujer de pie en el margen izquierdo de la tela que, junto con el tronco de los árboles, marca una clara verticalidad y a esta dirección vertical se contraponen las cuatro franjas horizontales que, en retroceso, determinan los diferentes espacios en los que se disponen los elementos compositivos: en un primer plano el artista ubicó a una figura femenina sentada y a los recipientes de barro junto al fuego, un segundo registro espacial sirve de apoyo a la mujer de pie con un niño en brazos y a un escuálido perro de mirada incierta, en tercer plano, una franja de troncos secos y, a manera de coronamiento, un horizonte de cielo que concentra el valor más alto y luminoso de toda la tela.

La ausencia de dinamismo, el carácter abocetado de las formas, las gamas violáceas y rosadas, son los recursos plásticos de los que Castagnino se valió para congelar en el tiempo su propia visión de un sobrecogedor fragmento de nuestra realidad nacional.

Emilio Centurión

Nace en Buenos Aires el 14 de julio de 1894. Fallece en la misma ciudad el 26 de diciembre de 1970. Comienza a pintar tempranamente. Entre 1911 y 1913 estudia con el artista italiano Gino Moretti y en el mismo año 1911 realiza su primer envío al Salón Nacional. Cuando deja sus estudios con Moretti pasa al Taller Libre que funcionaba en las Salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes donde se relaciona con otros pintores jóvenes. Valentín Thibon de Libian, Walter de Navazio y Ramón Silva, entre otros, comparten con Centurión inquietudes comunes.

Como medio de subsistencia alterna su actividad docente con los dibujos y caricaturas para las revistas "Caras y Caretas" y "Plus Ultra".

Un viaje por el norte argentino, en 1918, lo pone en contacto con el paisaje y el hombre del interior.

A partir de 1920 su obra comienza a ser reconocida de manera oficial: el Primer Premio del Salón Nacional por su óleo "Misia Mariquita", en ese año, marcará el inicio de una trayectoria jalonada por otras recompensas. En 1925 un Primer Premio en el Salón de Acuarelistas; en 1934 el Primer Premio "Adquisición" en el Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano" y, finalmente, en 1935 el Gran Premio de Honor en el XXV Salón Nacional con el óleo "Venus Criolla" (hoy propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes).

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

En 1936 y como reconocimiento a su trayectoria artística es designado miembro titular de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Una exposición retrospectiva de su obra en la galería Witcomb, en 1968 y otra póstuma en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", en 1985, permitieron al público de Buenos Aires valorar su importante producción pictórica en su justa dimensión.

Planteamientos estéticos de su obra

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

Desde una inclinación inicial hacia el costumbrismo de tono hispano, hasta un interés por la construcción abstracta, presente en sus obras posteriores, Centurión pasó, con espíritu curioso e inquieto, por distintas escuelas y tendencias.

A pesar de ese aparente eclecticismo se aprecia en él una inquietud que se advierte a lo largo de todo su desarrollo artístico: la preocupación por el problema de la forma.



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

firma: áng. inf. der.: "Castagnino"

Desde sus primeras obras hasta los años '20 el planteamiento de las figuras, el tratamiento del espacio, el cromatismo y el "clima" de sus obras presentan una manifiesta tendencia hacia un naturalismo de filiación española. A partir del contacto con los artistas argentinos aglutinados en torno de las actividades renovadoras -representadas básicamente por el grupo "martinfierrista", la Asociación Amigos del Arte y los salones alternativos para artistas modernos, que aparecen en el escenario plástico argentino en torno de los años '20-, Centurión cambia su enfoque estético. Con un uso del color que prioriza las gamas bajas, el artista se va a concentrar, fundamentalmente, en el análisis estructural de las formas, que tanto preocupó a Cézanne y a sus seguidores. Su *Venus criolla* y *Muñeco*, ambas del '34, son el claro ejemplo de una búsqueda basada en un planteamiento volumétrico de las formas y de una concepción geométrica de la estructura plástica.

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

Bibliografía

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

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

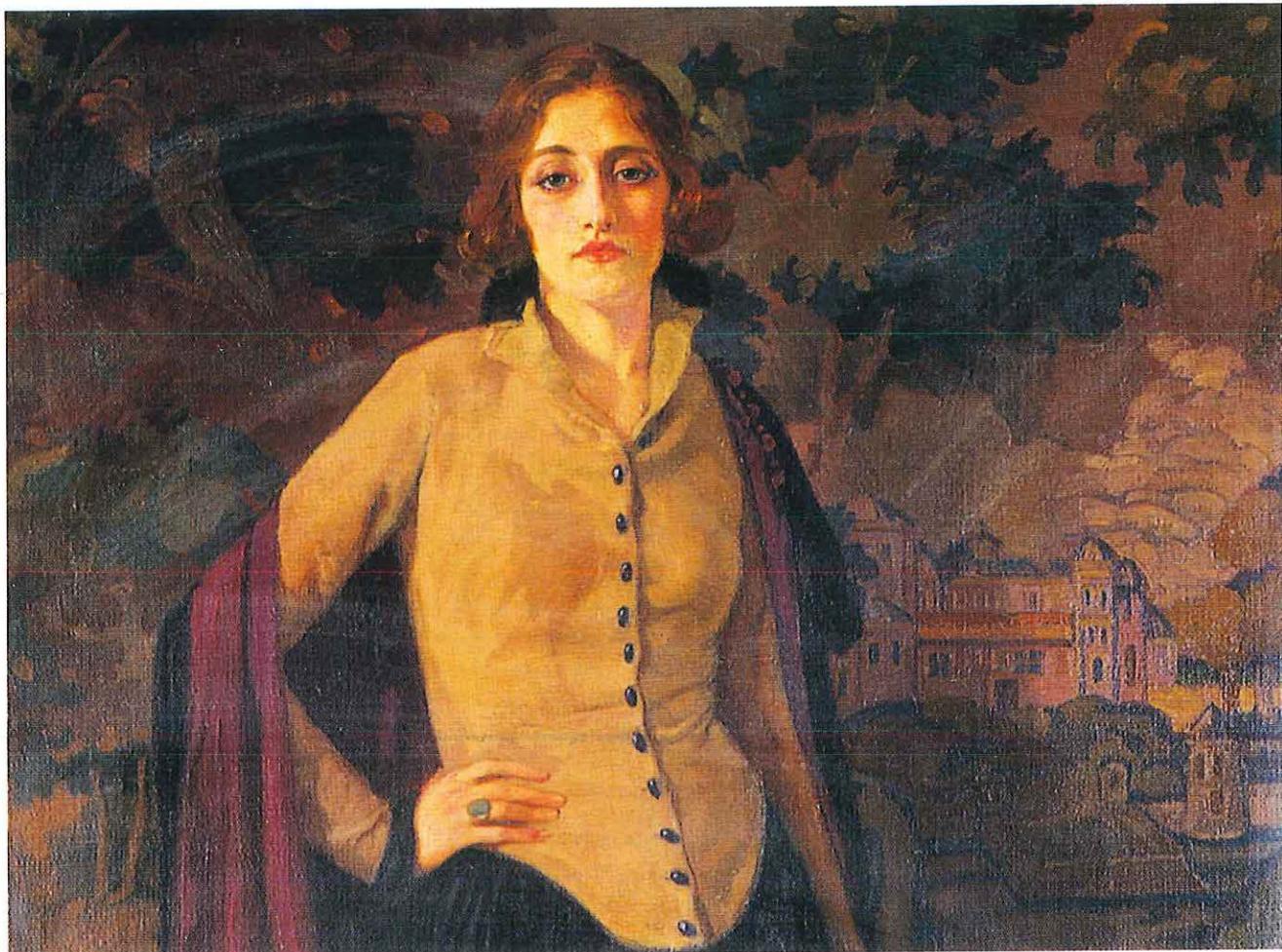
Dama antigua

La presente obra fue pintada por su autor en el año 1919. Pertenece, por lo tanto, a un período en el que está terminando su formación y ya se ha iniciado en la docencia artística.

Centurión se muestra, en ella, muy vinculado a la estética de la pintura regionalista española de principios de siglo. Por un lado, el impacto producido por la representación española en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, realizada en Buenos Aires en 1910, dentro del campo plástico local y, por el otro, el contacto cotidiano con las reproducciones de pinturas españolas que aparecían en casi todos los números de la revista "Plus Ultra" - en la que Centurión colabora como dibujante-, dejaron en el joven artista una impronta considerable.

Centurión pinta una figura femenina, la que ubica ocupando el largo total de la tela, dominando así el espacio pictórico. El punto de vista del espectador es bajo, con lo cual, la imagen femenina adquiere gran monumentalidad. La entonación general de la obra es fría, aun cuando deja para el rostro y el torso, los tonos más cálidos, alcanzando allí el máximo grado de luminosidad. Esta particular utilización de la luz, generando fuertes claroscuros, muy típica por ejemplo en la pintura del

español Zuloaga, deviene en un efecto casi escenográfico, efecto que se refuerza con el artificial paisaje que el artista coloca como telón de fondo, con un tratamiento apenas insinuado. Las enormes dimensiones de la tela enfatizan aún más su carácter teatral.



Dama antigua, 1919 "detalle"
óleo s/tela, 190 x 112 cms.

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

Alejandro Christophersen

Estudio

Alejandro Christophersen, arquitecto y pintor, nació en Cádiz (España) el 30 de agosto de 1866; murió en Buenos Aires el 4 de febrero de 1946. Luego de haber realizado estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Amberes y en la Escuela de Bellas Artes de París -donde frecuentó los talleres de Fleury y Lefebvre-, se trasladó a Buenos Aires en 1887.

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

En el campo de las artes plásticas, fue socio fundador de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas, organizada en 1915. Participó en los Salones Nacionales desde el año 1913 y en 1920 publicó el libro *Ideas sobre Arte*. Su obra *Margot* recibió el premio único para artistas extranjeros en el Salón Nacional del año 1923.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Con respecto al contexto específicamente estético, Alejandro Christophersen se enmarca dentro de la corriente hispanofílica que, en torno a la celebración del Centenario de 1910, advirtió en la pintura española las posibles raíces de una identidad en vías de definición. En 1919, publica *Ideas sobre arte*, un texto que aporta luces al problema de las relaciones artísticas entre España y la Argentina, al tiempo que explica las corrientes de influencias que se dan cita en su propia obra pictórica.

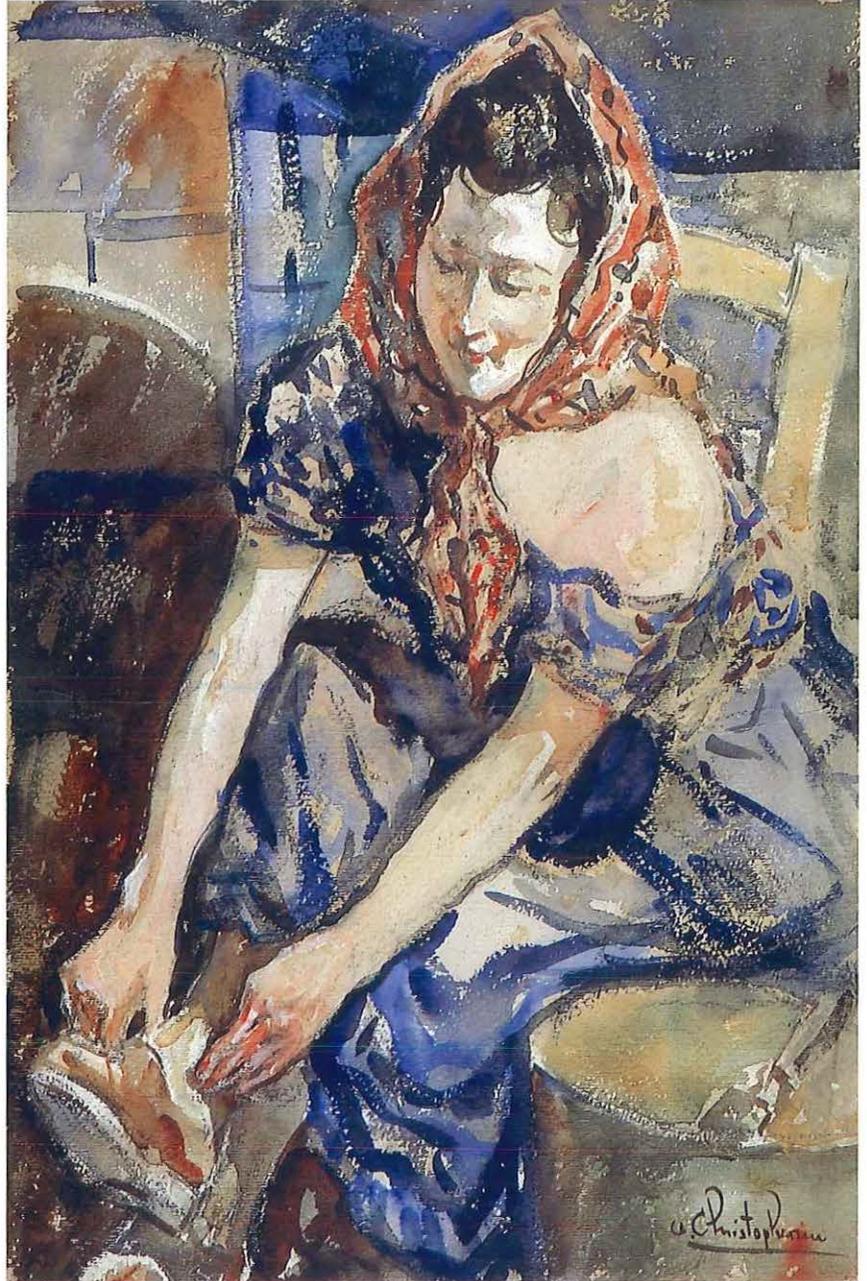
Bibliografía

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

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

Fiel a su ideario estético, en el que el género del retrato femenino ocupa un lugar central, Alejandro Christophersen aporta, con esta acuarela, un acabado testimonio de su concepción artística. En efecto, en esta obra el artista expresa una idea de lo femenino orientada a resaltar un ideal de elegancia y distinción y aunque, como en este caso, la mujer representada no pertenezca al ámbito aristocrático, ninguno de los elementos que implican su condición humilde altera la idealización que el artista siempre resalta en el tratamiento del género.

El trazo suelto y espontáneo de la pincelada deja de lado los detalles para optar por enfatizar una sensación de instantánea impresión.



Estudio s/f.
acuarela s/papel, 48,5 x 32 cms.

firma; áng. inf. der.: "A, Christophersen"

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

Aurelio Víctor Cincioni

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

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

Planteamientos estéticos de su obra

Aurelio Víctor Cincioni es básicamente un pintor naturalista. En efecto, la naturaleza, -ya sea en su forma de paisaje rural o urbano, o a través de los individuos que la habitan-, constituye el eje principal de su interés como pintor. El núcleo central de su discurso naturalista se desarrolla a partir de la recreación del paisaje argentino o de los tipos y costumbres locales y esta decidida vocación por constituirse en artista "representante del paisaje nacional" fue aceptada por la crítica de la época como rasgo destacado de su arte. De esta manera Cincioni aborda el tema desde una perspectiva más enunciativa que crítica. Su pintura escenifica un paisaje idílico y se concentra en la adaptación de los recursos plásticos al concepto de arte como complacencia visual.

Desde el punto de vista formal, sus horizontes amplios permiten la visión dilatada del paisaje, al tiempo que la preocupación por retener los distintos momentos del día lo lleva a trabajar el problema de la luz en armonías cromáticas de grises, violáceos o dorados que muchas veces determinan el componente emocional de sus óleos. Sus composiciones se resuelven en un estudiado análisis del espacio, trabajando generalmente la perspectiva renacentista para organizar los planos.

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Catálogo de la exposición "Aurelio Víctor Cincioni", Buenos Aires, Galería Witcomb, 1949.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988.

Callecita de San Francisco (San Luis)

Cincioni orientó toda su producción artística con el propósito de reflejar los diversos aspectos del paisaje nacional. Dentro de un planteamiento naturalista, el artista pone todo su interés en trasponer a Callecita de San Francisco los efectos que la luz del sol provoca sobre la superficie de los objetos. De esta manera, los rayos luminosos se filtran lateralmente en el espacio y producen zonas alternadas de luces y sombras. El color, de una entonación general clara, está aplicado mediante pinceladas cortas, fácilmente perceptibles, que generan ritmos diversos.

Por otra parte, Cincioni compone su paisaje recurriendo a un planteo espacial clásico: una calle, en el eje central del cuadro, que fuga hacia el fondo de la superficie pictórica, al margen de la cual se disponen, también en perspectiva lineal, las casas bajas y los árboles que acompañan la dirección en profundidad. Todos los recursos formales que Cincioni utiliza en esta obra -luz, color y tratamiento espacial-, están puestos al servicio de un concepto integrador en el que la unidad prima por sobre cualquier otro efecto visual.



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

firma: áng. inf. der: "A.V. Cincioni"
exp.: Witcomb, agosto 1958

Pío Collivadino

Pintor, grabador y escenógrafo de origen italiano, nace en Buenos Aires, el 20 de agosto de 1869 y muere el 26 de agosto de 1945.

A unos primeros estudios de ornato elemental en la *Societá Nazionale Italiana* le siguió un año en la Academia de Estímulo de Bellas Artes, junto a Martín Malharro, bajo la dirección del pintor italiano Francisco Romero. Ya en esta época se inclina hacia la pintura decorativa, al tiempo que se interesa también por el arte dramático.

En el año 1889 viaja a Roma y se inscribe en la Academia de Bellas Artes. Los siete años que estudia allí consolidan en el joven artista un indiscutible dominio plástico. Fiel a su interés por la pintura decorativa, estudió la técnica del fresco con César Mariani. Hace un viaje a Buenos Aires donde realiza, en el *Bon Marché*, una exposición. Nuevamente en Roma, el reconocido artista César Maccari lo contrata como colaborador para pintar los murales del Palacio de Justicia.

En 1901 obtiene el primer éxito significativo de su carrera artística: su díptico *Vida honesta*, -presentado en la Exposición Internacional de Venecia- es adquirido por la galería Marangoni de Udine. Dos años más tarde, en la Bienal de la misma ciudad, presenta *La hora del almuerzo*, uno de los óleos más emblemáticos de su época y que le significó una Medalla de Oro en la *Louisiana Purchase Exposition* de Saint Louis (EE.UU.).

En el año 1907 regresa a Buenos Aires y empieza una etapa de gran actividad no sólo desde el punto de vista de la creación sino también desde lo institucional y pedagógico. Integra el grupo "Nexus" y, desde el año siguiente, dirige la Academia Nacional de Bellas Artes hasta 1943. En esa institución -entre otras renovaciones importantes- incorporó los estudios de grabado y escenografía.

Interesado por las transformaciones que en Buenos Aires se operaban como consecuencia de la modernización, Collivadino instaló una suerte de taller ambulante con el que podía trasladarse de un lugar a otro y así registrar las distintas perspectivas que se presentaban ante su mirada y que definían la nueva fisonimía urbana

Planteamientos estéticos de su obra

Desde el punto de vista estético, la pintura de Collivadino fue generalmente ubicada entre las corrientes académicas que, muy dependientes de códigos de representación convencionales, significaron una barrera de contención ante el espacio que gradualmente iban ganando las vanguardias. Es evidente que su postura de enfrentamiento con Martín Malharro lo empujó a ese lugar. Sin embargo, creemos que su obra merece un análisis más profundo que atienda a los distintos niveles de significación de su discurso artístico.

En primer lugar es necesario puntualizar el amplio registro que se detecta en el desarrollo de su obra. Comenzando por sus trabajos de la etapa italiana,

condicionados por un explícito academicismo en sus vistas romanas o tipos populares, pasando por los planteos claroscuristas, con evidentes intenciones folklóricas, como los que se pueden determinar en *El truco* (1917), o los fuertes empastes cargados de luminosidad de *Playa Anchorena* (1916), hasta las vistas urbanas en obras que, aún utilizando ciertos códigos lingüísticos del impresionismo, se resuelven en composiciones cuidadosamente estructuradas en el planteamiento geométrico del espacio, como *Plaza Garay* (1919). En todos ellos podemos registrar los distintos perfiles que aparecen en la estética de Collivadino.

El polémico período en el que se desarrolla la obra de este artista -los años que van de la década del '10 a la del '30- ponen en el escenario artístico argentino corrientes estéticas que en la pugna por posiciones hegemónicas, intentarán expresar aquello que más se debate: la cuestión de la nacionalidad. Sería importante, en consecuencia, abordar la obra de Collivadino en el marco de esta complejidad.

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Squirru, R y Gutiérrez Zaldívar, I., *40 Maestros del Arte de los Argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

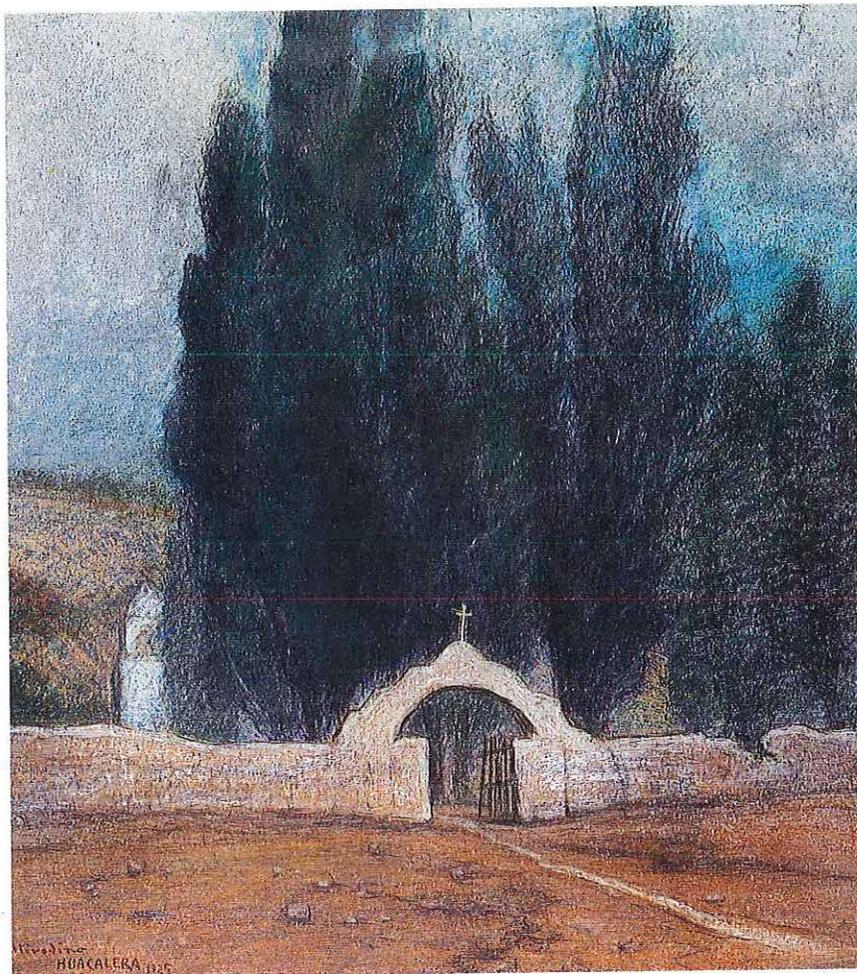
García Martínez, J. A., *Arte y enseñanza artística en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

Payró, Julio, "La pintura", en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, tomo VI°.

Capilla de Huacalera

Dentro de la producción de Collivadino encontramos tanto al pintor de grandes composiciones académicas -como el caso de La hora del almuerzo-, como al de vistas urbanas porteñas y de temática costumbrista y rural.

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



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

firma: áng. inf. izq.: "Collivadino, Huacalera,
1925"
repr.: catálogo *Museo Escolar de Arte "Fernando
Fader"*, Buenos Aires, Comisión Protectora y
Asesora, 1937, pág. 61.

Lucía Correa Morales de Yrurtia

Nació en Buenos Aires el 20 de febrero de 1893 y murió en la misma ciudad el 8 de octubre de 1975. Hija del escultor Lucio Correa Morales, los inicios de su formación artística los obtuvo bajo la tutela de su padre y los continuó, más tarde, en viajes realizados a Holanda y Bélgica.

Desde 1912 realiza envíos de obras a los Salones Nacionales, obteniendo diversas distinciones, entre ellas, un 2° Premio en 1929 por su óleo *Mlle. Marthe Launois*.

Ejerció la docencia artística en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano", entre 1913 y 1948. En el año 1936 se casó con el escultor Rogelio Yrurtia con quien habitó la casa que, en el año 1942 sería transferida al Estado Nacional para abrir al público el Museo "Casa de Yrurtia" que actualmente pertenece al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. A la muerte de su esposo, ocurrida en 1950, ejerció la dirección de dicho museo.

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988.

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Naturaleza muerta

La tela que comentamos, realizada en el año 1924 y anterior a su casamiento con el escultor Rogelio Yrurtia, ya presenta las características que consolidarán el estilo particular de la artista en su desarrollo posterior. El interés particular por la armonía cromática -en la se conjugan los intensos amarillos con los rojos, azules y verdes- con la solidez de las formas y el despojamiento de los fondos neutros sobre los que se recortan las figuras, son las marcas más notables de su estilo. Asimismo, nos atreveríamos a afirmar que esta Naturaleza muerta podría "dialogar" cómodamente con ese particular intimismo que envuelve a las pinturas de Miguel Diomedes o Fortunato Lacámara.

Por otra parte, la cuidada composición está estructurada sobre la base de una división horizontal claramente definida por la línea de la mesa sobre la que se disponen las formas del primer plano, a su vez, la acentuada vertical que determina la jarra dispuesta en el borde izquierdo de la tela queda compensada con el paño que, en el sector inferior derecho, avanza hacia el ángulo de la obra, aproximándose virtualmente al espacio del espectador.



A modo de testimonio documental, comentamos que la jarra representada en esta obra –cerámica de Talavera de la Reina– figura actualmente entre las pertenencias del matrimonio de Lía Correa Morales con Rogelio Yrurtia, actualmente en el Museo “Casa de Yrurtia”, otrora vivienda personal de los artistas.

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

firma: áng. inf. izquierdo: “Lía C. M. de Espinosa, 1924”

Nació en Vittoria, provincia de Siracusa, Italia, el 2 de abril de 1898 y murió en Lanús, provincia de Buenos Aires, el 10 de abril de 1937. A los diez años llegó a la Argentina con sus padres. En 1918 ingresó en la Academia de la *Unione e Benevolenza* donde estudió pintura con Mario Puccione.

Posteriormente se incorporó al taller "El Bermellón" en el que trabajaban Del Prete, Pissarro, Cali y Bottaro. Un problema de salud lo obligó a trasladarse a la provincia de La Rioja, en donde siguió pintando.

Presentó obra tanto en los Salones Nacionales como en certámenes provinciales y municipales. Diversas exposiciones individuales permitieron al público porteño conocer la obra de este artista.

Perteneciente a la llamada "escuela de la Boca", Víctor Cúnsolo ofreció con su pintura una personal visión de ese barrio porteño.

Planteamientos estéticos de su obra

Sin lugar a dudas la producción pictórica de Cúnsolo está íntimamente ligada al barrio de la Boca y, como tal, forma parte de la "escuela de la Boca". Aún cuando, dentro de los integrantes de la mencionada escuela, es difícil establecer puntos de contacto que permitan establecer similitudes en sus propuestas estéticas. Las evidentes diferencias entre Victorica, Lacámara, Quinquela o el propio Cúnsolo avalan esta afirmación.

El artista opta por una pintura de síntesis. Su imagen de la Boca se vincula con una estética alejada del naturalismo descriptivo. El planteo plástico de Cúnsolo remite a una depuración formal que reduce todos los elementos compositivos a un esquema esencialmente geométrico. Abandona el recurso del adorno y los detalles y en sus paisajes boquenses prioriza el uso de un estilo austero y despojado de elementos ornamentales, de alguna manera introspectivo e intimista. Lo mismo sucede en sus "melancólicas" visiones del paisaje riojano.

Por otra parte, el deliberado recurso de los puntos de vista altos, las perspectivas rebatidas, los recortes caprichosos y los colores planos, conectan su obra con las corrientes renovadoras de la pintura argentina.

La figura humana está prácticamente ausente en sus cuadros y, cuando aparece, es apenas una presencia sutilmente sugerida.

Bibliografía (falta hasta la fecha un estudio sistemático de su obra)

Pagano, José León, *El arte de los Argentinos*, Buenos Aires, ed. del autor, 1940.

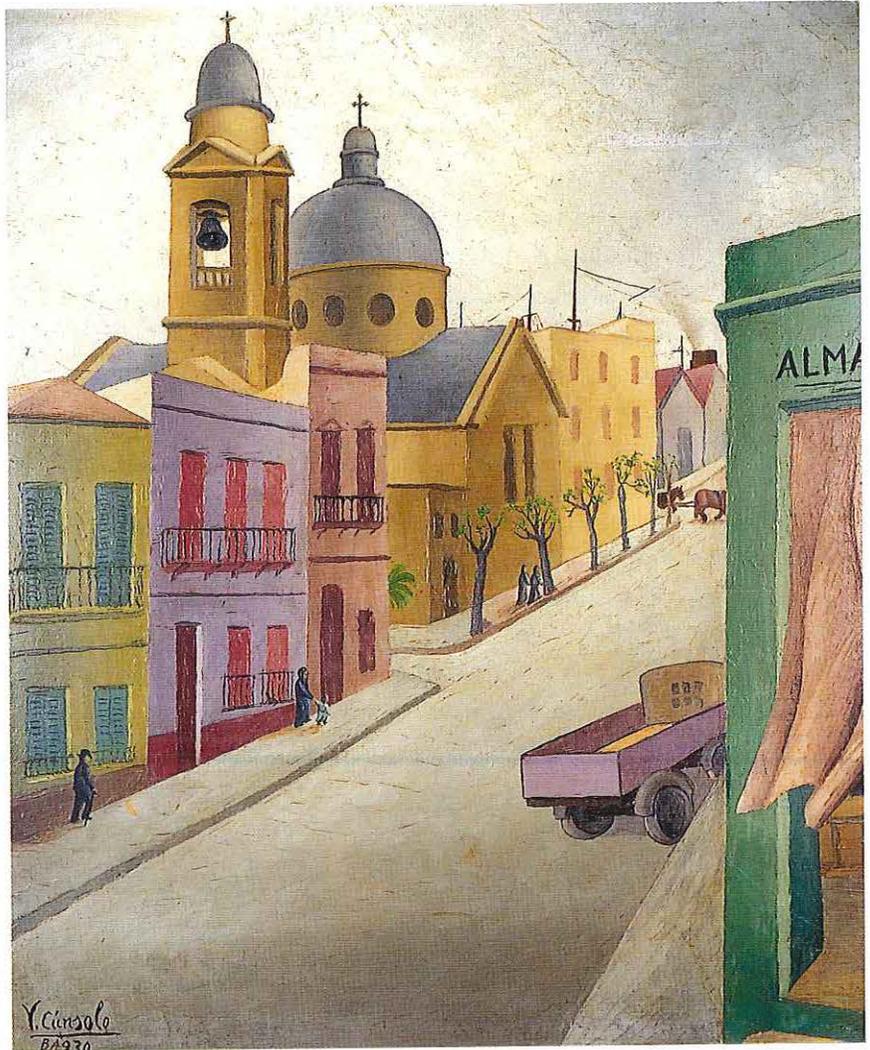
Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.

García Martínez, J. A., "Víctor Cúnsolo", en *Panorama de la pintura argentina 1*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969, páginas sin numerar.

Fechada en el año 1930 La iglesia de la Boca es una de las tantas obras en la que su autor aborda el tema del popular barrio porteño.

Siguiendo un estilo que lo va a caracterizar en todas sus obras, Cúnsolo enfoca su mirada desde un punto de vista alto. El tema, una calle que sube en diagonal en cuyo margen izquierdo se levantan diversos edificios, está tratado con rigor geométrico y gran poder de síntesis. No hay elementos que distraigan la atención del espectador con acentos ornamentales. La referencia a lo humano está dada por unas pocas presencias que sugieren más de lo que afirman. La fragmentación del almacén en el borde derecho del cuadro confirma el gusto de Cúnsolo por los recortes arbitrarios.

La línea nítida define los contornos de las formas y acentúa el carácter geométrico del conjunto. El color, plano, se resume en una variación de verdes, azules y grises cuyos contrastes nunca se asoman a la estridencia. Es, ante todo, un pintor intimista -no en vano en esta obra presenta todas las ventanas cerradas- en quien la obra es una reflexión permanente sobre una misma preocupación: el paisaje de la Boca. En su intención recurrente, en



más de una ocasión, Cúnsolo pinta las mismas cosas; así, la iglesia de la Boca aparece en esta obra tanto como en La vuelta de Rocha, del Museo Nacional de Bellas Artes.

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

*La iglesia de la Boca, 1930
óleo s/madera, 78 x 69 cms.*

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

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

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

Cupertino del Campo

Médico, escritor y pintor, nació en Buenos Aires el 1° de noviembre de 1873 y murió en la misma ciudad el 1° de noviembre de 1967.

En el año 1899 se graduó como médico. Sin embargo al tiempo abandonó esa profesión para dedicarse a la literatura y el arte. Fue discípulo del pintor italiano Decoroso Bonifanti. Su pintura estuvo dedicada al desarrollo del paisaje rural.

Además de su faceta como pintor, Del Campo ocupó un lugar importante dentro de diversas organizaciones artísticas. Así, presidió la Sociedad Artística de Aficionados (1905), la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes entre 1911 y 1931. También se ocupó en redactar el Reglamento para los salones nacionales que se inician en nuestro país en el año 1911. Fue miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Entre las distinciones importantes que mereció se encuentra la adquisición de su obra *El patio de los naranjos*, por parte del gobierno italiano, para la Real Galería del Quirinal, obra que el artista había expuesto en la Bienal de Venecia en el año 1922. En 1944 publicó el libro *Prohombres de América*, ilustrado con sus propios dibujos.

Planteamientos estéticos de su obra

Cupertino Del Campo fue ante todo un pintor de paisajes. En este género concentró su atención hacia el paisaje del campo argentino, con el cual se sentía profundamente identificado. Alejado de las corrientes modernas y vanguardistas, Del Campo testimonió sus preferencias por un concepto figurativo de la pintura y, dentro de éste, por una defensa de las tradiciones locales. Consciente de que en el arte local (particularmente durante las primeras décadas de este siglo) se debatía el problema de la "identidad nacional", como "cuestión no agotada" (cf. catálogo Jorge Bermúdez, Bs. As., Comisión Nacional de Bellas Artes, 1926), propone como solución la fidelidad del artista a la realidad específicamente argentina. Para los defensores del arte "nacional" el campo argentino se convierte así en uno de los paradigmas estéticos del momento. Del Campo adhiere entonces a la defensa del entorno argentino frente al avance de tendencias europeizantes. Como Director de la Comisión Nacional de Bellas Artes garantizó el espacio necesario para el desarrollo de una pintura tradicionalista fundando sus razones en el necesario afianzamiento del vínculo con España.

Su postura frente al paisaje la traduce en óleos que ponen en evidencia el interés que la acción de la luz ejerce sobre la naturaleza. En este sentido, en un intento de clasificación, se podría decir que su pintura se enmarca dentro del naturalismo lumínico que acaparó la atención de una gran cantidad de artistas argentinos ya desde fines del siglo pasado. Próximo a ciertos códigos estilísticos del impresionismo, Del Campo trabajó en el análisis de la luz sobre las superficies cromáticas y en la estructuración de las formas mediante una pincelada corta

dispuesta por yuxtaposiciones. Fiel a los conceptos tradicionales de la práctica pictórica, organizó la composición de sus cuadros buscando la concreción del equilibrio y del orden clásicos dentro de un espacio que respeta la tradición de la perspectiva renacentista. El uso del esquema ortogonal para disponer los elementos compositivos exalta un clima de serena quietud que posiblemente se deba al influjo de su maestro Bonifanti.

Bibliografía

Payró, Julio "La Pintura" en VV.AA., *Historia General de Arte en la Argentina*, Buenos Aires Academia Nacional de Bellas Artes, tomo VI, 1988.

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Peuser, 1944.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Inca, 1988, tomo 1.

Squirru, R., Gutiérrez Zaldívar, I., *40 Maestros del arte de los argentinos*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

Rojas Silveyra, Manuel "Cupertino Del Campo", en *Augusta*, Buenos Aires,

Paisaje

Paisaje -según el dato proporcionado por Gutiérrez Zaldívar recrea la entrada de su quinta en San Fernando-, es una obra en la que Cupertino Del Campo pone de manifiesto su adhesión a la estética del naturalismo lumínico.

El paisaje, como género pictórico, ha sido abordado por muchos artistas con planteamientos diversos; en este caso es concebido básicamente como referente directo del entorno local. Del Campo pinta manteniendo siempre una fidelidad absoluta a esta premisa; su inspiración proviene directamente del paisaje argentino.

La composición de los elementos está determinada por un esquema ortogonal en el que los árboles establecen las direcciones verticales, mientras que las sombras, proyectadas por éstos, marcan las direcciones horizontales. De esta manera se produce en el espectador una inevitable sensación de quietud y equilibrio. Por su parte, el espacio está trabajado de una manera muy clásica; respetando la tradición de la perspectiva lineal, el sendero que aparece a la derecha de la composición, fuga hacia el fondo de la superficie pictórica, generando la ilusión de profundidad típica de la pintura renacentista. El color ayuda a acentuar este efecto dado que los más oscuros están en el primer plano

y, a medida que se avanza hacia el fondo, la paleta se aclara. Por otra parte, la aplicación del color revela el temperamento metódico del artista; la pincelada, sistemática y corta, distribuye el color por medio de pequeños puntos que, estrechamente unidos unos a otros, se despliegan en una gran variedad tonal.

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



Paisaje, s/fecha
óleo s/tela, 35,5 x 48 cms.

firma: áng. inf. der.: "C. del Campo"

Fernando Fader

Nace en Burdeos (Francia) el 11 de abril de 1882 pero es inscripto en esta Capital Federal siete años más tarde; muere en Córdoba el 18 de febrero de 1935.

Su familia se instala en Mendoza y en 1888 Fernando Fader es enviado a Europa para realizar sus estudios (posiblemente en Francia el primario y en Alemania el secundario). Luego de una breve estadía en Argentina vuelve a Europa y estudia en la Academia de Bellas Artes de Munich con el pintor animalista Heinrich von Zügel. En el viejo continente viaja por distintas ciudades y al finalizar sus estudios artísticos (coronados con una Medalla de Plata por *La comida de los cerdos* y una Mención por *Mi perro*) regresa a Mendoza.

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

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

La década comprendida entre 1904 y 1914 encontrará a Fader dedicándose simultáneamente al arte y a la actividad empresaria en la usina hidroeléctrica de Cacheuta; esto plantea una interesante dialéctica que pone en evidencia la compleja personalidad del artista. El viaje que realiza a Europa en busca de inversores para sus empresas le posibilita, además, ampliar sus conocimientos artísticos.

1913/1914 es el período que cambia abruptamente la vida de Fader: un aluvión destruye la empresa de Cacheuta y, luego de diversas estrategias para salvar la situación, la inmensa fortuna de Fader desaparece en el embargo de todos sus bienes. Dada la tragedia se instala con Adela Guiñazú, su esposa, y sus dos hijos en Buenos Aires y reinicia su actividad artística abandonada cinco años antes cuando, al dedicar sus mayores esfuerzos a la usina, deja de pintar sin por ello dejar de interesarse por el arte, tal como se deduce de su contacto con el paisajismo inglés durante su viaje de 1912.

En el Salón Nacional de 1914 obtiene el Premio Adquisición por "*Los mantones de Manila*" y consigue una cátedra en la Academia Nacional de Bellas Artes. A partir de este momento y hasta su muerte Fader se dedicará por entero a la pintura.

En 1916, por indicación médica, se instala en Deán Funes, provincia de Córdoba. Desde el año siguiente Fader se convierte en uno de los pintores argentinos con mayor éxito de venta en vida. Los éxitos de crítica y venta se suceden unos tras otros e incluso se reconoce su trayectoria con dos exposiciones retrospectivas: la primera en "Amigos del Arte" en 1924 (43 obras) y la segunda en 1932, en la Salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes, con la asistencia del

presidente de la República y el embajador de Alemania (119 obras). Su estado de salud se agudiza gradualmente hasta que muere en 1935.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

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

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

Bibliografía

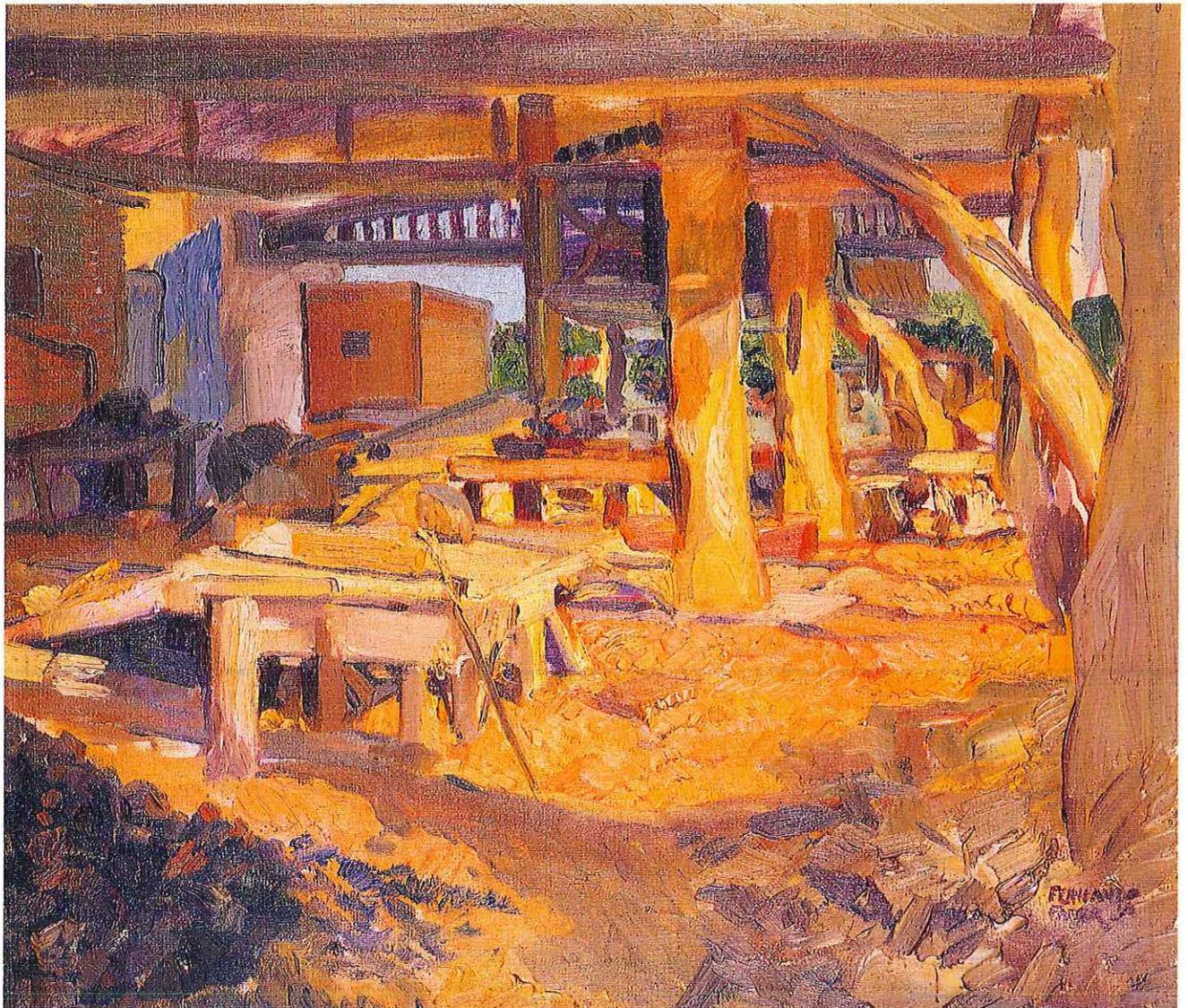
Para la presente biografía se ha seguido la cronología establecida por Ana María Telesca y Marcelo Pacheco en *Fernando Fader* -Catálogo de la exposición retrospectiva del Museo Nacional de Bellas Artes-, Buenos Aires, 1988.

Collazo, Alberto, *Fader*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.

Lascano González, Antonio, *Fernando Fader*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

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

En lo estilístico esta obra presenta algunas de las características del período mendocino. La paleta se resume en la combinación de colores oscuros: tierras, verdosos, con el amarillo y los ocres que actúan como contrapunto lumínico; las variaciones cromáticas están dadas básicamente por cambios de matices dentro de un mismo tono, particularmente evidentes en el primer plano del suelo. Las formas se resuelven enfatizando su solidez, no por medio del dibujo minucioso, sino por su construcción a través de



pinceladas gruesas y superpuestas. Esta manera de disponer la pincelada crea una superficie rugosa y espesa en la que la materia genera una textura táctil. El espacio, organizado en perspectiva, se articula en sucesión de planos hacia el fondo, pero el carácter abocetado de todos los elementos formales y el uso del mismo registro cromático en toda la superficie pictórica parece colocar todo en el mismo plano.

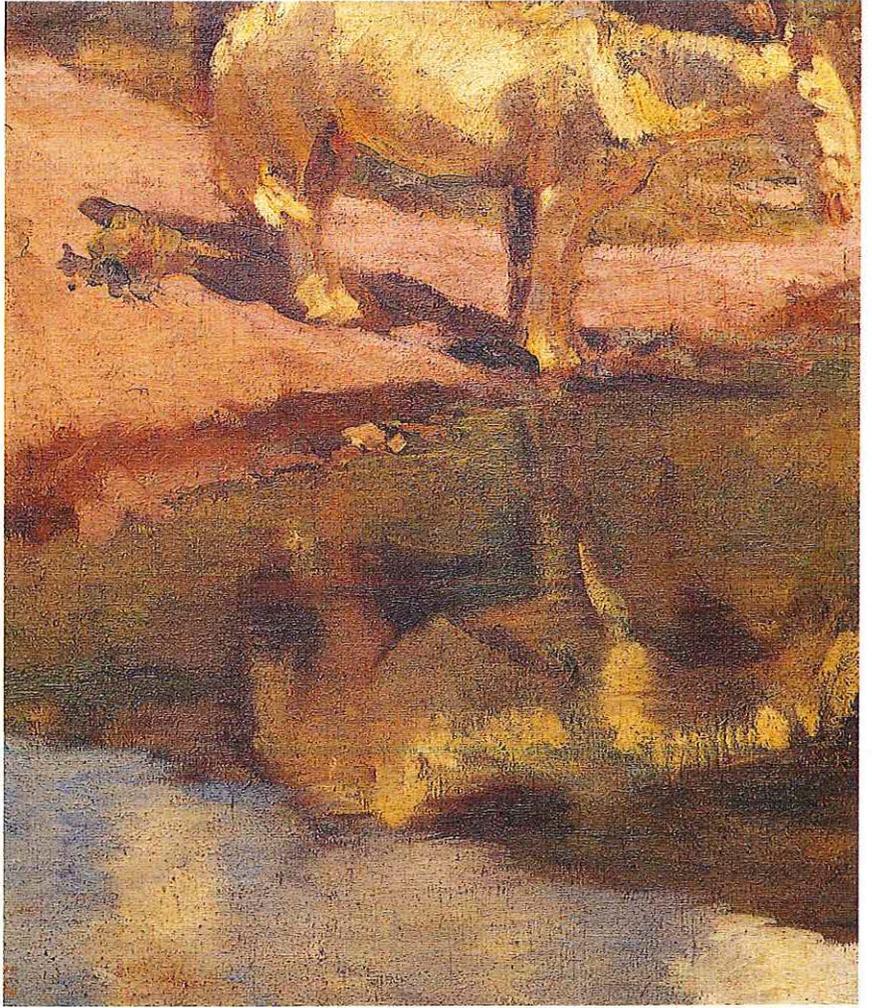
*El aserradero, circa 1907/1908
óleo s/ tela, 65 x 75 cms.*

firma: áng. inf. der.: "Fernando Fader"
repr.: revista *Plus Ultra* . Año II n° 12, abril de 1917. Catálogo *Museo Escolar de Arte "Fernando Fader"*, Buenos Aires, Comisión Protectora y Asesora, 1937, pág.43.
exp.: Exposición póstuma en la galería Müller en 1935

Reflejos

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

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



Reflejos, circa 1908
óleo s/tela, 76,5 x 69 cms.

firma: s/firma
repr.: Catálogo Museo Escolar de Arte
"Fernando Fader", Buenos Aires, Comisión
Protectora y Asesora, 1937, pág. 44.
exp.: Exposición póstuma en la galería Müller
en 1935.

2º *Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Bs. As., CAIA, 1990, págs. 160-161). Dentro de un lenguaje figurativo, Forner presenta su pintura con una concepción geométrica de las formas y rechazando, en sus temas, cualquier intención descriptiva y anecdótica. Sus planteos compositivos y espaciales de estos primeros años, anteriores a su viaje a Europa del '29, recurren a la fragmentación, los rebatimientos, escorzos y facetamientos propios de las audacias modernas.

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

A partir de los años '60 la mirada de la artista se orienta hacia el tema del espacio, transgrediendo los límites de lo previsible. Teniendo como punto de referencia la Tierra y la Luna, Forner trabaja el espacio poblándolo de navegantes cósmicos antropomórficos. Sus "astroseres" se mueven en un ámbito que se constituye en escenario para mutaciones, transformaciones y advenimientos proféticos. Los recursos plásticos se transforman al contacto con nuevas poéticas. Así, el color -que se hace más saturado y contrastante- tiene un rol más protagónico; las formas pierden sus contornos nítidos y se hacen más abiertas; aparece una mayor valoración de la "mancha" dentro de un espacio abigarrado que no abandona nunca el lenguaje simbólico.

A la postura racionalista de los científicos, Forner plantea una alternativa que categoriza los cambios y las transformaciones del mundo recurriendo al pensamiento mítico y al lenguaje simbólico. Su visión inquietante deja lugar a la complejidad y se nutre de los miedos y esperanzas que acompañan al hombre en su existencia.

Bibliografía

Rosell, L. y otros, *Forner*, Serie "Pintores argentinos del siglo XX" n° 35, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Whitelow, G., *Raquel Forner*, Buenos Aires, Gaglianone, 1980.

Merli, J., *Raquel Forner*, Buenos Aires, Poseidón, 1952.

Cabeza de mujer

Este trabajo, fechado en 1929, es inmediatamente anterior a su viaje de estudio a Europa. Su primer envío al Salón Nacional, en 1924, inicia una primera etapa en su trayectoria, que culmina en el '29 con el mencionado viaje. Toda la producción de la artista realizada en Buenos Aires hasta esa fecha prácticamente no ha sido referida por la historiografía del arte argentino debido a las pocas obras que quedan de ese período.

La escasez de obra de esa época y la importancia que tiene el período al que pertenece hacen de Cabeza de mujer una pieza significativa dentro del campo artístico argentino. En efecto, los primeros años de la producción fornereana muestran claramente la vinculación de la artista con las corrientes más renovadoras de la plástica contemporánea. Dentro de esta línea, la obra del Ministerio de Cultura y Educación da pruebas de esta adhesión. En primer lugar el tema, una figura femenina, aparece como una constante a lo largo de toda la obra de Forner. Desde el punto de vista de los recursos plásticos la adhesión a la síntesis formal, descartando elementos descriptivos o anecdóticos y presentando a la figura en su despojamiento, manifiesta la voluntad de su autora por alejarse de

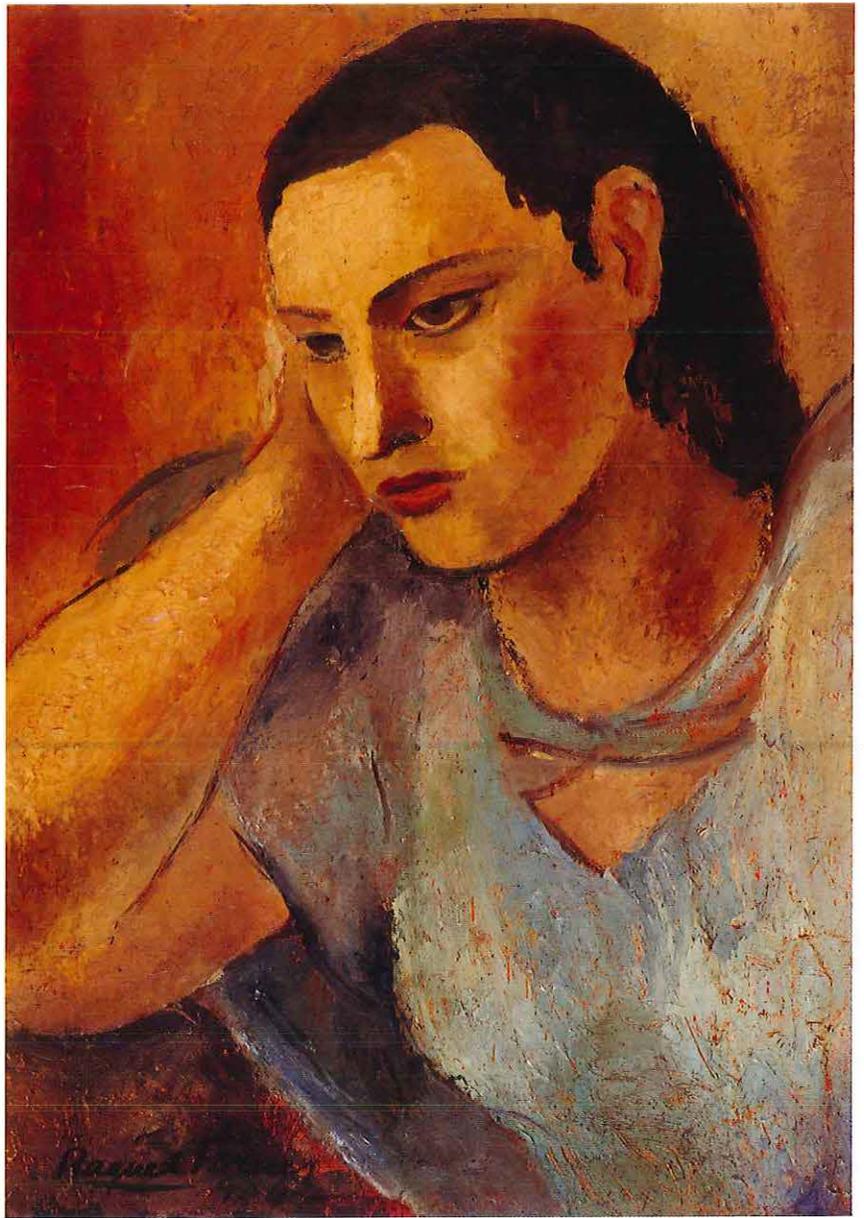
los códigos de representación naturalista para enfatizar la autonomía de la pintura respecto de la realidad. El planteo de la figura femenina es eminentemente geométrico y constructivo, la línea define los contornos y aísla a la misma. Presentada en un avanzado primer plano, dicha figura ocupa casi toda la superficie pictórica y aparece caprichosamente recortada como consecuencia de un agrandamiento desmesurado y su "choque" con los límites impuestos por el marco. Todos estos recursos plásticos caracterizan el primer estilo de Forner y la vinculan -tal como refiere Pacheco en el citado trabajo- con Alfredo Guttero, otro representante de la modernidad en la pintura argentina.

Cabeza de mujer

Este trabajo, fechado en 1929, es inmediatamente anterior a su viaje de estudio a Europa. Su primer envío al Salón Nacional, en 1924, inicia una primera etapa en su trayectoria, que culmina en el '29 con el mencionado viaje. Toda la producción de la artista realizada en Buenos Aires hasta esa fecha prácticamente no ha sido referida por la historiografía del arte argentino debido a las pocas obras que quedan de ese período.

La escasez de obra de esa época y la importancia que tiene el período al que pertenece hacen de Cabeza de mujer una pieza significativa dentro del campo artístico argentino. En efecto, los primeros años de la producción fornereana muestran claramente la vinculación de la artista con las corrientes más renovadoras de la plástica contemporánea. Dentro de esta línea, la obra del Ministerio de Cultura y Educación da pruebas de esta adhesión. En primer lugar el tema, una figura femenina, aparece como una constante a lo largo de toda la obra de Forner. Desde el punto de vista de los recursos plásticos la adhesión a la síntesis formal, descartando elementos descriptivos o anecdóticos y presentando a la figura en su despojamiento, manifiesta la voluntad de su autora por alejarse de

los códigos de representación naturalista para enfatizar la autonomía de la pintura respecto de la realidad. El planteo de la figura femenina es eminentemente geométrico y constructivo, la línea define los contornos y aísla a la misma. Presentada en un avanzado primer plano, dicha figura ocupa casi toda la superficie pictórica y aparece caprichosamente recortada como consecuencia de un agrandamiento desmesurado y su "choque" con los límites impuestos por el marco. Todos estos recursos plásticos caracterizan el primer estilo de Forner y la vinculan -tal como refiere Pacheco en el citado trabajo- con Alfredo Guttero, otro representante de la modernidad en la pintura argentina.



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

firma: ángulo inf. izq.: "Raquel Forner, 29"
repr.: catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando Fader", Buenos Aires, Comisión Protectora y Asesora, 1837, pág. 74.

Carlos Giambiagi

Montes

Nació en Salto (Uruguay), en 1887, y se radicó en la Argentina en 1905, obteniendo la ciudadanía en 1942. Fue pintor y grabador. Murió en Buenos Aires en 1965.

Comenzó su formación artística en los cursos nocturnos de la Academia Nacional de Bellas Artes pero el interés por la obra de Martín Malharro, en cuyo círculo de seguidores se inscribe, le aportó una influencia decisiva.

En el año 1915, junto con Horacio Quiroga, se trasladó a la provincia de Misiones. Las salas de la Asociación Amigos del Arte, Amauta y de la Sociedad Hebraica Argentina, fueron marco para sus exposiciones individuales. Fue presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. En el año 1962 realizó una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Carlos Giambiagi parte del entorno natural pero no por ello realiza una transcripción mimética de la realidad. En efecto, los paisajes que pinta, si bien tienen un referente concreto en el mundo exterior, traducen una mirada en donde la búsqueda de la esencia y de cierto tono emotivo que lo aleja del dato circunstancial constituyen su nota dominante.

Particularmente en los paisajes de Misiones -los que mejor caracterizan el aporte al paisajismo argentino-, Giambiagi logra llegar hacia una resolución plástica determinada por el color y la pincelada. En el primer caso, domina hábilmente el manejo de los claroscuros y, en el segundo, recurre a una pincelada de carácter gestual, donde los trazos se hacen evidentes y determinan ritmos de masas cromáticas que muchas veces aproximan su pintura al territorio del arte abstracto. Tal como lo entendió Vicente P. Caride: "*La composición musical del color desnuda su lenguaje interior, el que vehiculiza un ámbito lleno a la vez de misterio y melancolía contemplativa.*"¹

Por otra parte, es importante destacar el compromiso político e ideológico que Giambiagi asume al identificarse con las ideas anarquistas, primero, y comunistas, después. En ese orden, el arte asume también, a través de los temas abordados, un compromiso con la época que representa. Enmarcado en esta senda, el artista colaboró como ilustrador en la revistas de izquierda *La Protesta*, *Acción de Arte* o *Campaña de Palo*. Esta última, le permitió jugar un protagonismo destacado en la batalla dada frente al movimiento martinfierrista, considerado por la izquierda una manifestación burguesa y pasatista. Junto al crítico Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), director de la revista, Luis Falcini, Juan Carlos Paz, Carlos Astrada, Gustavo Riccio y Florencio Escardó, Carlos Giambiagi enarboló una auténtica campaña en contra de lo que consideraban "arte por el arte".

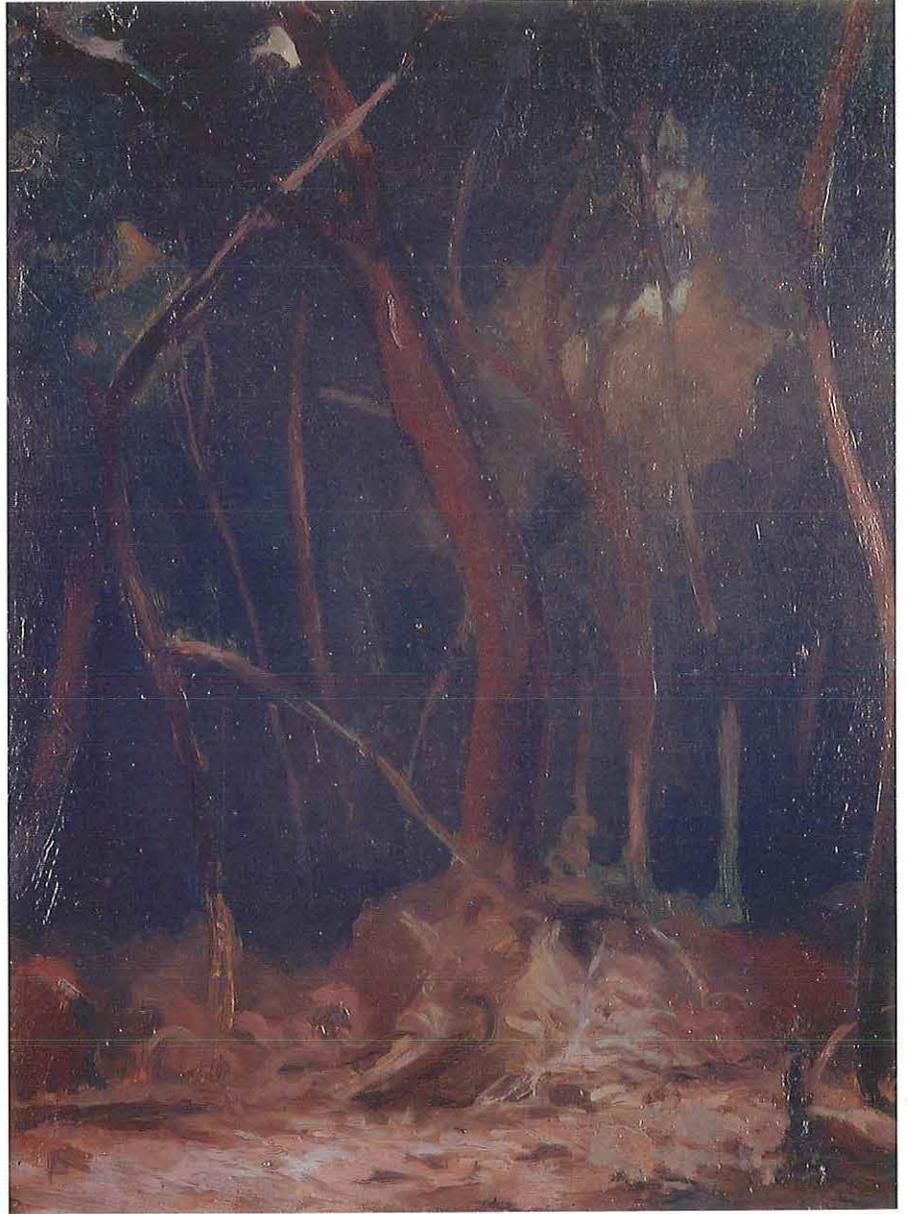
Bibliografía

Caride, Vicente P., "Carlos Giambiagi", en *Panorama de la Pintura Argentina 1*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.

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

*Obra de pequeño formato, este paisaje expresa claramente la orientación estética de Giambiagi. Lejos de una visión grandilocuente y romántica de la naturaleza, el artista explora en el entorno un modo más intimista y austero para su representación. "su transposición de los motivos naturales es simplificadora, sintetizadora, y apunta tanto a la reducción de las cosas a su carácter plástico expresivo como a su organización equilibrada y rítmica"*² entendió Cayetano Córdova Iturburu al poner a Giambiagi en sintonía con las corrientes más renovadoras de la plástica argentina, en tanto intentaba evadirse de una representación en donde la anécdota o el tema neutralizaran los valores plásticos de la obra.

De gamas bajas, la paleta que domina en esta pintura sintetiza una armonía de violáceos, marrones y verdes que generan un cierto clima intimista y subjetivo. Un primer plano de pinceladas ritmadas mediante curvas y contracurvas deja lugar a un espacio en donde domina el planteamiento vertical de la composición. Las formas, por su parte, se consiguen más como resultado de un trabajo espontáneo de manchas aplicadas con rapidez que del metódico ejercicio de la línea.



Montes, s/fecha
óleo s/cartón, 39,5 x 26 cms.

¹ Caride, Vicente P., "Carlos Giambiagi", en *Panorama de la Pintura Argentina 1*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969, s/p.

² Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de Pintura Argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981, p.38.

Arturo Gerardo Guastavino

Penumbra

Guastavino fue tanto pintor como escultor. Nació el 14 de octubre de 1897 en Gualeguaychú (Pcia. de Entre Ríos) y murió en la provincia de Buenos Aires el 10 de mayo de 1978.

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

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

Planteamientos estéticos de su obra

Guastavino se dedicó al retrato, al paisaje y a la naturaleza muerta. Por su particular tratamiento plástico, podríamos afirmar que su pintura se inscribe dentro de una figuración de carácter sensible.

El objeto que el pintor elige, ya sea una figura humana, un jarrón con flores o un paisaje urbano, es transportado a la tela mediante un dibujo de contornos abiertos que borra los límites entre las formas; éstas se convierten en masas de color y están más sugeridas que definidas.

La luz y el color son los elementos esenciales en la estética de Guastavino. Con la primera, envuelve las formas y con el color, trabaja en el pasaje de matices y establece relaciones de valores que dan al espacio pictórico una atmósfera brumosa y una sutil calidad cromática.

El carácter abocetado, indefinido y fantasmagórico de sus cuadros, definen a Guastavino como un pintor esencialmente intimista.

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

La obra que nos ocupa, si bien no está fechada, podríamos ubicarla hacia los años '40. Guastavino pintó una tela titulada Rincón, muy similar a ésta por su temática, por su tono intimista y por la utilización de determinados recursos técnicos, que fue enviada al Salón Nacional de 1940 y presentada, también en ese mismo año, en el VII Salón Anual de Pergamino (en este último certamen obtuvo el 3º premio). El parecido entre esa tela y la que presentamos permite la hipótesis de datación anteriormente referida.

Dentro de su estética intimista, el pintor propone aquí un tema de interior, un jarrón con flores, en una propuesta plástica que sigue los planteos generales de su estilo. Así, los escasos elementos compositivos - el referido jarrón, un libro abierto y una máscara- están tratados de manera abocetada; la línea de contorno es abierta, el color está aplicado por medio de manchas, los pasajes cromáticos se producen por medio de variaciones de matices.

La máscara -no erguida, sino apoyada horizontalmente- el paisaje borroso que parece referido a ruinas, las flores -que de alguna manera simbolizan fugacidad- y, muy en especial los pétalos caídos sobre la mesa, amén de la gama verdoso-amarillenta de la composición,



sugieren la idea de que el paso del tiempo erosiona las cosas.

La entonación general cálida y el sector de penumbra que cubre todo el fondo contribuyen a reforzar la sensación de intimidad que el pintor quiso dar a esta composición.

*Penumbra, s/fecha
óleo s/tela, 77 x 67 cms.*

firma: áng. sup. izquierdo: "Guastavino"

Alfredo Guido

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

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

Luego de estudiar en Buenos Aires, regresó a su Rosario natal. En esa ciudad formó parte activa en el desarrollo del ambiente artístico local. Como integrante de la Sociedad artística "El círculo" organizó el 1º Salón de Otoño, en el año 1919, y presidió la Comisión Municipal de Bellas Artes.

Su labor docente lo llevó a ocupar, en el año 1932, el cargo de Director de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto De la Cárcova".

Estudió las características del entorno americano al tiempo que las particularidades de diversas especies animales y vegetales.

Fue ilustrador de obras tales como *Juvenilia*, *Facundo*, *Santos Vega*, entre otras.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

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

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones de L'Amateur, 1944.

De España, José, *Alfredo Guido*, Buenos Aires, Ed. Plástica, 1941.

Gutiérrez Viñuales, R. *Argentina y España. Diálogos en el Arte*, Bs. As. CEDODAL, 2003

Procesión en la cumbre (sierras de Córdoba)

En este grabado Alfredo Guido refleja tanto sus cualidades de grabador, como su compromiso con la definición de una iconografía que identifique a nuestros pueblos.

En efecto, desde el punto de vista técnico, esta pieza revela a un artista que maneja con habilidad el dibujo y su transposición a la incisión de la chapa. Es evidente que sabe compensar los distintos tiempos del aguafuerte, para que la resolución final de la impresión sobre el papel deje a la vista tanto los claroscuros que generan el clima particular de la escena, como los trazos que definen las formas de cada figura.

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



Procesión en La Cumbre (sierras de Córdoba), 1925
aguafuerte, 51,5 x 49 cms.

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

Alfredo Guttero

Nace en Buenos Aires el 16 de mayo de 1882 y muere en la misma ciudad el 1° de diciembre de 1932. A pesar de ingresar a la Facultad de Derecho, sus inclinaciones artísticas comienzan tempranamente. El gusto por la música y la pintura lo impulsan a abandonar, a los dos años de iniciados, sus estudios universitarios.

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

Al regresar a Buenos Aires, en 1927, asume la decisión de comprometerse activamente en la renovación del campo artístico local. De esta manera organiza el "Nuevo Salón: Los pintores modernos argentinos" desde donde promueve una alternativa para los artistas jóvenes frente a la posición del arte "oficial". Ese mismo año gana el Primer Premio en el Salón Nacional y hace una exposición individual en la "Asociación Amigos del Arte", la segunda desde su regreso al país. Paralelamente se desempeña como asesor en la citada "Asociación Amigos del Arte" y realiza escenografías para el Teatro Colón, las que nunca llegan a presentarse.

En el año 1932, junto con Raquel Forner, Alfredo Bigatti y Pedro Domínguez Neira, organiza un taller de enseñanza, los denominados "Cursos Libres de Arte Plástico", una experiencia inédita hasta la fecha, intentando crear un nuevo espacio para la enseñanza artística, paralelo al de las Escuelas de Bellas Artes. El mismo año muere, interrumpiéndose la vida y la carrera de uno de los artistas argentinos más comprometidos con la modernidad.

Planteamientos estéticos de su obra

Alfredo Guttero pertenece a una generación que impulsó el desarrollo del arte moderno en la Argentina. Formado en la Europa de principios de siglo, asimiló las influencias de su maestro Maurice Denis, en París, y de la pintura simbolista, tal como se desprende del análisis de su pintura. En ella la figura humana, motivo esencial en su producción, está formalmente concebida de una manera monumental, decorativa y sobre un planteo predominantemente geométrico.

El gusto por la síntesis lo aproxima al arte moderno, pero el interés por la pintura al fresco y el análisis de la anatomía humana lo vinculan con el arte del renacimiento italiano.

A su regreso a Buenos Aires, en el año 1927, Guttero se une a los artistas de vanguardia y asume una postura activa en la intención de apoyar y promover alternativas diferentes al orden artístico institucional. Por otra parte su pintura asimila los cambios que se van operando en la metamorfosis urbana de una Buenos Aires que ya ha dejado de ser la "gran Aldea" para convertirse en una ciudad moderna y cosmopolita. El paisaje urbano irrumpe en su producción mostrando vistas del puerto o de una urbe invadida por nacientes rascacielos, prueba de ello son *Puerto*, de 1928, o *Paisaje de puerto nuevo*, de 1929.

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

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

Bibliografía

Payró, Julio, *Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

Rosell, M., Barassi, M., Domínguez Neira, S. y Finollo, C., *Guttero*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Paisaje

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

En él se advierte el interés del artista por reflejar los cambios urbanos de una ciudad en proceso de modernización. Son los años en los que el hormigón armado posibilita la construcción de edificios de alturas nunca antes sospechadas. Lo nuevo se diferencia de lo viejo. El paisaje urbano muestra ahora un ordenamiento diferente: bloques rectangulares permiten dibujar perfiles en líneas rectas que interrumpen la mirada hacia un horizonte cada vez más lejano.

Guttero acepta el desafío de dar a Buenos Aires una imagen plástica acorde con sus transformaciones recientes. Paisaje muestra la confrontación entre tradición y espíritu de cambio.

Siguiendo un orden compositivo netamente geométrico, al artista divide en dos la composición: a la izquierda pinta una iglesia de planteamiento clásico y a la derecha, en un plano anterior, ubica un rascacielos. Esa dicotomía se hace evidente también en los colores: la iglesia del fondo, rosa; el edificio del primer plano, gris. Entre ambos pinta algunos árboles que dan

unidad urbana al conjunto. Antiguo y nuevo orden comparten, así, un espacio común. La silueta de un automóvil, de aquellos que empiezan a "pasearse" por Buenos Aires, sirve de nexo entre ambos edificios.

Las formas se definen en perfiles nítidamente trazados, en un espacio cuya moderna síntesis no deja de lado la tradicional perspectiva lineal.



Paisaje, 1929
yeso cocido y pigmentos sobre madera,
60 x 70 cms.

firma: áng. sup. derecho: "Guttero 1929"
exp.: "Exposición-homenaje Alfredo Guttero",
Salón Dirección Nacional de Bellas Artes,
1933.
repr.: Payró, Julio, *Alfredo Guttero*, Buenos
Aires, Poseidón, 1943.

Nació en Buenos Aires, el 16 de octubre de 1889 y murió en la misma ciudad, el 27 de septiembre de 1974.

Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1916.

Un viaje a Europa le permitió incrementar su experiencia artística en el contacto con el arte de Francia, Italia y España.

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

Lejos de los planteos de renovación formal propios de las corrientes vanguardistas, Jarry se mantiene dentro de un esquema naturalista, aún cuando adopte una libertad de factura y cierta estructuración geométrica en la resolución de las formas que otorga a sus obras el abocetamiento típico de algunas tendencias modernas.

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

Bibliografía

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

Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.

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

En esta composición, la paleta elegida por Jarry prioriza el uso de las gamas cálidas y su aplicación, por medio de manchas, enfatiza la



sensación de intimidad que pretende mostrar el artista. La indefinición de los contornos y la deliberada ausencia de detalles son recursos que Jarry utiliza con el fin de resaltar el tono nostálgico que caracteriza toda su producción.

*Maternidad, s/fecha
óleo s/tela, 118 x 82 cms.*

firma: áng. inf. derecho: "Gastón Jarry"

Fortunato Lacámara

Estudio

Nació en el barrio de la Boca el 15 de octubre de 1887, donde vivió y lo sorprendió la muerte el 26 de febrero de 1951.

Al igual que Quinquela Martín, Lacámara también estudió en la academia Pezzini y Stiatezi de la Sociedad Unión de la Boca y tuvo como maestro al italiano Alfredo Lazzari.

En el año 1919 inicia sus envíos al Salón Nacional y a diversos salones provinciales y municipales.

El primer momento, públicamente manifiesto, de su producción, comienza en 1922 cuando el artista realiza una exposición individual en el salón Chandler de la calle Florida. Allí presenta una serie de paisajes y tiene una buena respuesta por parte de la crítica. Cuatro años más tarde funda, junto con otros compañeros, el "Ateneo Popular de la Boca".

Desde su taller de la calle Pedro de Mendoza -compartido con el pintor Victorica-, Lacámara tomó contacto con el mundo que inspiró lo más significativo de su producción.

Planteamientos estéticos de su obra

En los comienzos de su trayectoria artística Lacámara acusa las influencias de su maestro Alfredo Lazzari. Los paisajes de la isla Maciel que presenta en su primera exposición individual, la citada de 1922, plantean su interés por atrapar un instante fugaz al aire libre. La pincelada gruesa y espontánea y un uso del color fundado en los tonos claros y brillantes ponen de manifiesto sus primeras experiencias.

Gradualmente empieza a alejarse de las referencias naturalistas para aproximarse a un enfoque cada vez más parcializado de su objeto pictórico. El artista pone límites a su mirada y recorta el espacio de su representación. Así, sus naturalezas muertas y sus visiones del interior de su estudio o del exterior que se abre frente a sus ventanas, aparecen como realidades fragmentadas y depuradas por el artista. Sus colores, generalmente de tonos apagados, gamas grises, verdosas y azuladas, denotan un clima intimista, de introspección, carente de acentos enfáticos.

Bibliografía

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

Lacámara, Fortunato, *Algunos apuntes de mi vida*, (autobiografía inédita manuscrita, en colección particular).

Lacámara, Catálogo de la exposición retrospectiva del artista, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 27 de junio - 23 de julio de 2000.

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

Son las ventanas y los balcones los elementos mediante los cuales Lacámara se conecta "pictóricamente" con el mundo exterior.

Desde su taller el artista "mira" hacia afuera y controla su espacio pictórico de tal manera que la perspectiva lineal le sirve de marco en donde se geometriza y mensura el campo visual. Lacámara sintetiza las formas y, al mismo tiempo, las fragmenta. La línea divide y secciona cada una de las partes compositivas.

A su vez, el "clima" del cuadro provoca una cierta sensación de soledad, al igual que sucede en la mayor parte de su producción. Sin embargo, a pesar de la ausencia explícita de cualquier presencia humana, el hombre está implícito, pues siempre es "alguien" quien mira desde la ventana de ese melancólico interior. Así planteada, la obra de Lacámara se presenta, dentro del arte argentino, desde una perspectiva humanista, en la que se privilegia el énfasis de lo emotivo



por encima de cualquier enfoque de carácter formal.

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

Reverso

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

firma: áng inf. Izq.: "F. Lacámara"

Enrique de Larrañaga

En el circo

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

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

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

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

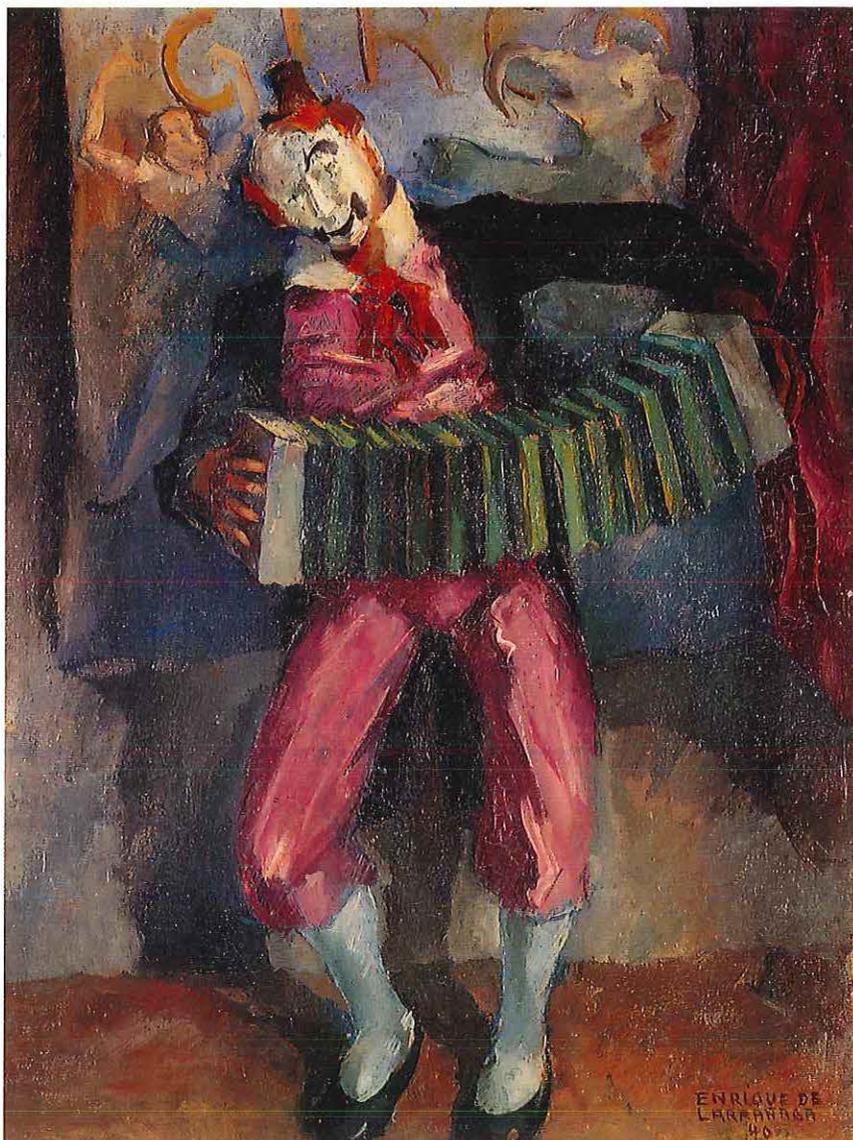
Bibliografía

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

Fechada en el año 1940, En el circo es una obra representativa de la estética de Enrique de Larrañaga. En ella, su autor aborda un tema que es central en su producción: el ámbito circense. El personaje, un payaso que toca el acordeón, está colocado de pie -en una postura inestable-, en el eje central de la composición y ocupando el largo total del espacio pictórico.

Con una técnica que prioriza el color saturado y contrastante, con un uso importante de los complementarios, Larrañaga construye las formas mediante pinceladas gruesas y evidentes. La línea sinuosa marca el ritmo de la composición, a la vez que genera sensación de movimiento y enfatiza el carácter expresivo ya presente en el planteamiento cromático. Esta voluntad de acentuar el sentido expresivo de sus obras tiene que ver con una consciente búsqueda de relacionar la forma con el contenido. En efecto, todos los recursos plásticos -súmese a éstos el contraste deliberado entre zonas de luz y zonas de sombras- se orientan a definir un espacio plástico de carácter escenográfico; en él Larrañaga ubica a sus personajes que, como en este caso, son protagonistas de una visión tragicómica de la vida.

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



Reverso

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

firma: áng. inf. derecho: " Enrique de Larrañaga, 40"
 La tela está pintada también al dorso con un retrato masculino, sin firma ni fecha y tiene un parche en el ángulo inferior derecho y otro en el ángulo superior izquierdo

Pintor, escenógrafo, decorador mural e ilustrador, López Naguil nació en Buenos Aires el 15 de marzo de 1894 y murió, en la misma ciudad, el 13 de diciembre de 1953.

En la capital argentina hizo unos primeros estudios con Ernesto de la Cárcova y posteriormente viajó a Europa. En Barcelona fue alumno de Francisco Galli y, más tarde en París, de Desirée Lucas y Hermenegildo Anglada Camarasa. Este último pintor, de origen español, ejerció una importante influencia en su vida y en su obra dado que, estimulado por Anglada, López Naguil dejó París para instalarse durante varios años en la isla de Mallorca y formar junto a otros latinoamericanos -entre los que se encontraba Roberto Ramaugé- la denominada "escuela pollensina".

De regreso en Buenos Aires, en 1922, López Naguil continúa el envío de sus obras a los Salones Nacionales, ya iniciado en años anteriores; en 1919 gana el Primer Premio y en 1950 el Gran Premio de Honor. Desarrolló también tareas docentes como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes, entre 1928 y 1935.

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988.

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

El paisaje montañoso de Ongamira (provincia de Córdoba) presenta una variedad cromática singular que llamó la atención de diferentes artistas, entre ellos López Naguil y Octavio Pinto, quienes pintaron este paisaje atraídos por la paleta contrastada que éste ofrece.

En el caso de la obra que comentamos el punto de vista alto permite al artista enfocar una amplia zona de paisaje; tanto los árboles y la vegetación del primer plano como las dos enormes montañas que aparecen en el segundo, están planteados de una manera abocetada, mediante una pincelada ágil y recurriendo a una estructura de curvas y contracurvas que generan un ritmo circular. La paleta se resume en el uso de colores complementarios con el predominio de verdes y violetas que, en una secuencia de gradaciones tonales, armonizan y unifican la totalidad de la superficie pictórica.

firma: s/firma

Canto de Ongaitra, s/fecha
óleo s/tela, 51 x 60 cms.



Horacio Gerardo March

Horacio March nació en Quilmes (Pcia. de Buenos Aires) el 24 de septiembre de 1899 y murió en la misma ciudad el 19 de agosto de 1978.

Hizo estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes pero antes de terminarlos los continuó en forma particular.

Comenzó enviando sus obras al Salón Nacional en el año 1926 y su primera exposición individual se llevó a cabo en la galería Signo -en el subsuelo del hotel Castelar-, en 1932.

Posteriormente viajó por el noroeste argentino y se radicó en Perú en el año 1949. En ese país se desempeñó en tareas docentes y como colaborador artístico del diario "El Comercio" de Lima. Realizó, asimismo, escenografías para teatro y cine.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

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

Bibliografía

Gesualdo, Biglione y Santos, *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Inca, 1988, tomo II.

Córdova Iturburu, Cayetano "Horacio March", en *Panorama de la Pintura Argentina I*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Calle de Buenos Aires pasaje Seaver

El pasaje que March pinta en esta tela queda ahora como el testimonio plástico de una ausencia. En efecto, anteriormente situado en la manzana delimitada por las calles Carlos Pellegrini, Posadas, Cerrito y Avda. del Libertador, desapareció cuando se amplió esta última avenida.

Fiel a su postura estética, el artista procede mediante la depuración de sus elementos compositivos. La composición está estructurada sobre la base de la calle que fuga hacia el fondo del espacio pictórico; a ambos lados se levantan las construcciones que cierran lateralmente dicho espacio. Ningún elemento ornamental distrae la atención del espectador, cuya mirada se dirige, casi compulsivamente hacia un fondo que se resuelve en el gran edificio blanco dispuesto a manera de pantalla visual.

La pincelada delgada, la materia escasa y una entonación general cálida sugieren un ambiente intimista en donde sutiles detalles -baldosas, empedrado, vidrios- denotan la tímida, pero inquieta, mirada del artista.



Calle de Buenos Aires: pasaje Seaver,
s/fecha
óleo s/madera, 58,5 x 64,5 cms.

Firma: ángulo inf. der.: "H. March"
exp.: "Lazzari y los maestros de la plástica
boquense", Museo Sívori, 3 de julio – 3 de
agosto, 1997.
repr.: Lazzari y los maestros de la plástica
boquense, Catálogo de la exposición,
Buenos Aires, 1997.

Eliseo Meifrén i Roig

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

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

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

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

Planteamientos estéticos de su obra

Paisajes y marinas ocuparon la mayor parte de sus preocupaciones pictóricas, aun cuando también dedicó sus pinceles a la pintura costumbrista. Hacia los primeros años del siglo XX lo encontramos pintando en la localidad de Arbúcies con un grupo de pintores entre los que se encontraban Anglada Camarasa y Félix Mestres.

Su inclinación hacía el género del paisaje lo llevó por las tierras de Cataluña, Mallorca, Normadía e Italia. El vínculo que el artista establece con los pintores Santiago Rusiñol y Ramón Casas, con quienes coincide en Sitges en 1891, le significa una profundización en el dominio del color y los matices y una consecuente autonomía de los valores plásticos respecto del tema representado, lo que puede apreciarse en los envíos realizados en esos años a los Salones de los Independientes de París.

Vinculado con la estética impresionista, Eliseo Meifrén demostró de manera sistemática un particular interés por la pintura *pleinairista* dejando atrás los postulados académicos de la pintura de composición en el taller.

La ausencia del hombre en la mayor parte de sus obras y el fuerte sentido de quietud dominante en sus trabajos, han dado a la producción de Meifrén una fuerte impronta panteísta, en algún punto coincidente con los postulados de la estética simbolista.

Bibliografía

Cruz Valdovinos, José Manuel, "Datos biográficos y comentarios críticos", en *Ciento veinte años de pintura española*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.

VV.AA., *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Barcelona, Ámbit Servicios Editoriales, S.A., Ministerio de Cultura España, 1993.

Paisaje. Cadaqués. Pleno sol.

En una composición cuidadosamente estructurada sobre la base de una sucesión de planos en retroceso, en los que la representación del agua se alterna con zonas rocosas, el artista demuestra su particular interés por la pincelada texturada y evidente, así como también por los efectos lumínicos sobre las superficies.

En efecto, Eliseo Meifrén ha sido destacado, dentro de la historiografía artística española, como uno de los más claros exponentes de la pintura pleinairista derivada de los postulados del impresionismo francés.

Asimismo, la armonía lograda en la variación tonal de azules - tonos dominantes en la obra-, combinados con pinceladas ocres y verdosas, dan cuenta, nuevamente, de las capacidades del artista por supeditar el valor del tema representado -en este caso la costa del mediterráneo catalán- a aspectos estrictamente vinculados con el problema del lenguaje pictórico.



Paisaje, s/fecha
óleo s/tela, 66 x 53,5 cms.

firma: áng. inf. derecho: "Meifren"

Pablo C. Molinari

Tarde gris

Nació en Capital Federal, en el año 1884 y murió en la misma ciudad el 6 de agosto de 1941.

Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1910. Dirigió, posteriormente, la Academia de Bellas Artes de Quilmes desde 1923 hasta 1936.

Desde el año 1911 envió obra a los Salones Nacionales de Bellas Artes, presentándose en veintitrés oportunidades. Como recompensa más importante obtiene, en 1934, el Premio Estímulo.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

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

Esta obra, enviada al Salón Nacional en 1940, testimonia claramente el estilo que va a caracterizar a la pintura de Molinari en sus escenas portuarias. El artista resuelve sus telas apelando a similares recursos compositivos: el punto de vista del espectador es alto, lo que le permite disponer de un espacio amplio en el que ubicar a sus figuras. En un primer plano aparecen carros tirados por caballos y personajes ocupados en tareas diversas, pero todo ello en una ausencia total de dinámica, como si la escena estuviera congelada en el tiempo. Un segundo plano sirve de apoyo al río, surcado por embarcaciones que se enfrentan diagonalmente y, en una suerte de esquema radial, dejan vacío el centro de la tela. El plano del fondo, en el que hay un amontonamiento de edificios apenas abocetados, surge mediatizado por una atmósfera que lo envuelve todo en un clima que sugiere más de lo que explicita.

En Tarde Gris aparece también otra de las características de la pintura de Molinari: su preferencia por una paleta sorda. El predominio de los grises unifica cromáticamente todo el espacio pictórico y apenas unas notas de amarillos acentúan los puntos de mayor luminosidad.



Similares resoluciones plásticas a las planteadas en esta obra podemos encontrar en Motivo del puerto - reproducido en Pagano (1944)- y en Escena portuaria, del Museo Nacional de Bellas Artes.

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

*firma: áng. inf. derecho: "Pablo C. Molinari"
exp.: "Expo. de Pint. y Escult. de este siglo"
Museo Nacional de Bellas Artes, 1952
(n° 327)*

Walter de Navazio

Nacido en Bell Ville (provincia de Córdoba), el 18 de septiembre de 1887 y fallecido en Buenos Aires el 23 de mayo de 1921, Walter de Navazio forma parte de nuestros grandes pintores paisajistas.

Vivió su infancia en su provincia natal y luego, en Buenos Aires estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, entre 1907 y 1908 y más tarde en instituciones de enseñanza libre. Así, talleres privados como "La Colmena Artística" -que funcionaba en el antiguo edificio del "Bon Marché", actual Galerías Pacífico-, o uno ubicado en el barrio de Retiro, próximo a la plaza San Martín y cercano a donde funcionaba en ese entonces el Museo Nacional de Bellas Artes, actuaban como talleres alternativos a la Academia; a ellos concurrían artistas que buscaban un tipo de enseñanza más abierta a las nuevas orientaciones y búsquedas del arte moderno.

Martín Malharro fue el gran maestro de de Navazio. Este artista, junto con Ramón Silva y Valentín Thibon de Libian, continuaron la apertura hacia un tipo de pintura que, en su alejamiento de los códigos de representación académicos, buscaba una aproximación a una imagen más plástica y menos literaria.

Un viaje a Europa le permitió tomar contacto con los grandes museos en los que se expone la historia del arte universal y afianzar, de ese modo, la formación artística iniciada en Buenos Aires.

En los Salones Nacionales presentó obras con frecuencia, así en la exposición que abrió paso a estos certámenes, la del Centenario de 1910, a la que envió un óleo titulado *Tarde gris*; tres años más tarde su envío *Fresco vespertino* ganó el Premio Adquisición.

Planteamientos estéticos de su obra

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

Los paisajes de Córdoba, Palermo o el Botánico, fueron para el artista motivos de inspiración constante. En sus telas el referente natural se transforma en un desarrollo plástico elaborado sobre tres aspectos fundamentales: el color, la luz y la pincelada. De esta manera, la paleta que Navazio emplea, se caracteriza por el predominio de colores claros -azules, verdes y amarillos-, en sus distintas variaciones tonales y sus correspondencias complementarias, así los violáceos tan característicos de su registro, a la par que sus grises, los que otorgan una calidad plateada a sus telas. La preocupación por representar lo atmosférico lo llevó a destacar la sensación de fugacidad e imprecisión en la definición de sus elementos compositivos -que hace emerger cierta nota nostálgica y poética en sus cuadros-, mientras que una pincelada ágil, fluida y yuxtapuesta dinamiza la

composición y visualiza efectos de vibración lumínica.

En suma, pintura de paisaje, pintura de lo fugaz, en donde el evidente contenido emocional de la misma no oculta la fuerte carga de plasticidad que tienen sus telas.

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Córdoba Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.

Rancho cordobés

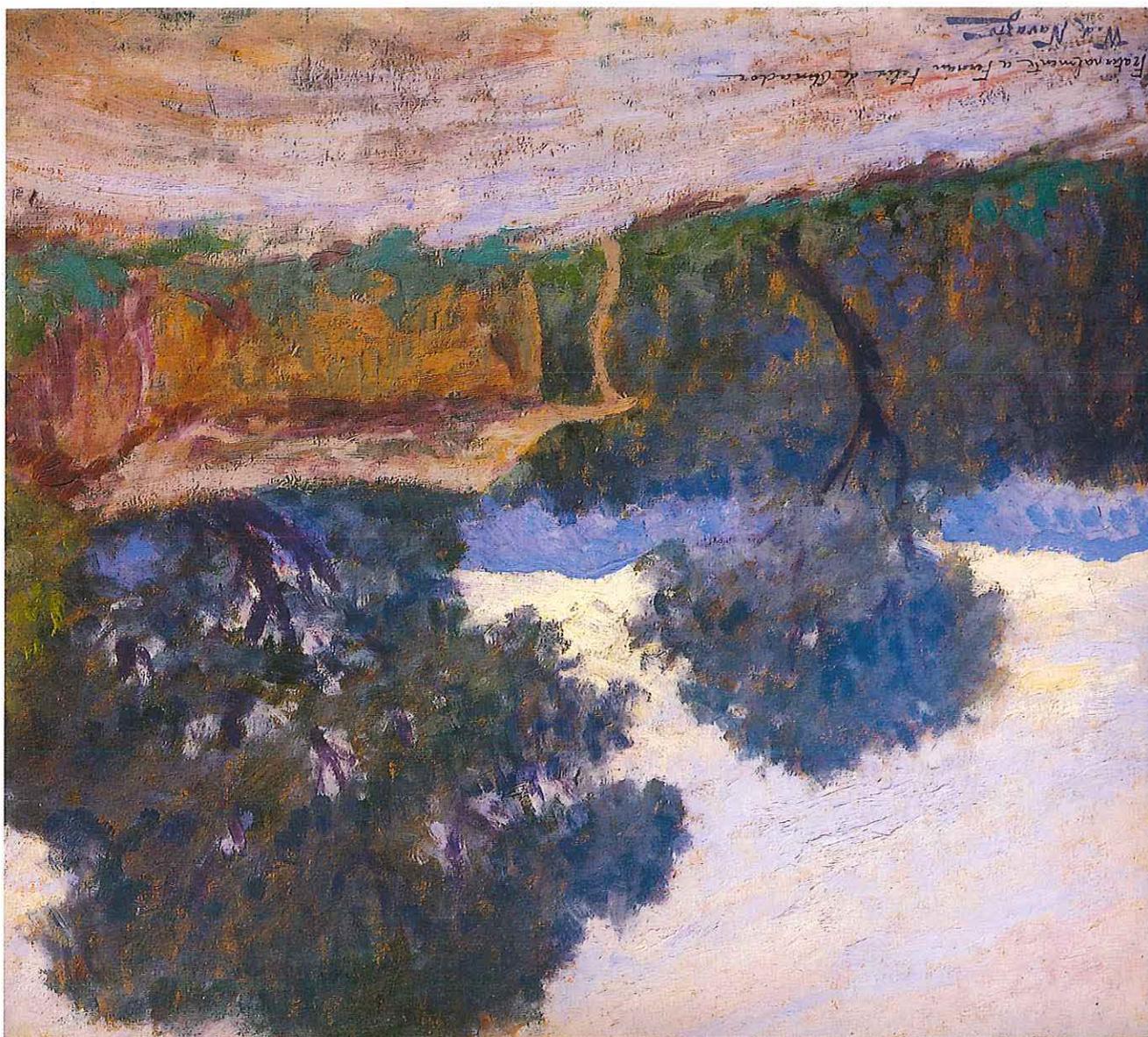
Entre los pintores paisajistas de nuestro ámbito, Walter de Navazio ocupa un lugar destacado. Su obra marca una importante etapa de cambio en la estética del paisajismo local. Lejos de mantenerse sometido a un concepto pintoresquista y anecdótico, la obra del artista cordobés manifiesta una franca adhesión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

En suma, con el recurso plástico

de luz y color, reforzado por una pincelada ágil y espontánea, el artista logra escapar del paisajismo convencional y penetra en la esencia misma del luminismo pleinairista.

firma: áng. inf. izquierdo: "W. de Navazio"

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



Onofrio Pacenza

Nació en Buenos Aires el 6 de mayo de 1904 y murió en la misma ciudad el 26 de junio de 1971.

Ingresó en la Academia Nacional de Bellas Artes de donde egresó con el título de Profesor de Dibujo en el año 1928.

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

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Onofrio Pacenza, -al igual que en el caso de Horacio March-, aparece como respuesta al impacto que provoca en el artista el paisaje urbano y, dentro de éste, su mirada se orienta hacia la observación de ciertos espacios marginales que sobreviven a la transformación de Buenos Aires en ciudad moderna. Así aparecen el barrio de la Boca y sus rincones portuarios, Flores, Barracas o San Telmo.

Dentro de un lenguaje figurativo, con algunas referencias ambientales a la pintura metafísica italiana -que lo aproxima, a su vez, a la obra de Horacio March-, Pacenza evoca sus temas con una evidente inclinación nostálgica, en su visión de una realidad que mantiene presente el pasado frente a una modernidad en ciernes. Su pintura pone énfasis en una actitud denunciante de la deshumanización y marginalidad que trae consigo una industrialización descontrolada.

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

Bibliografía

Payró, Julio, *Veintidós pintores*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, págs. 45 - 47.

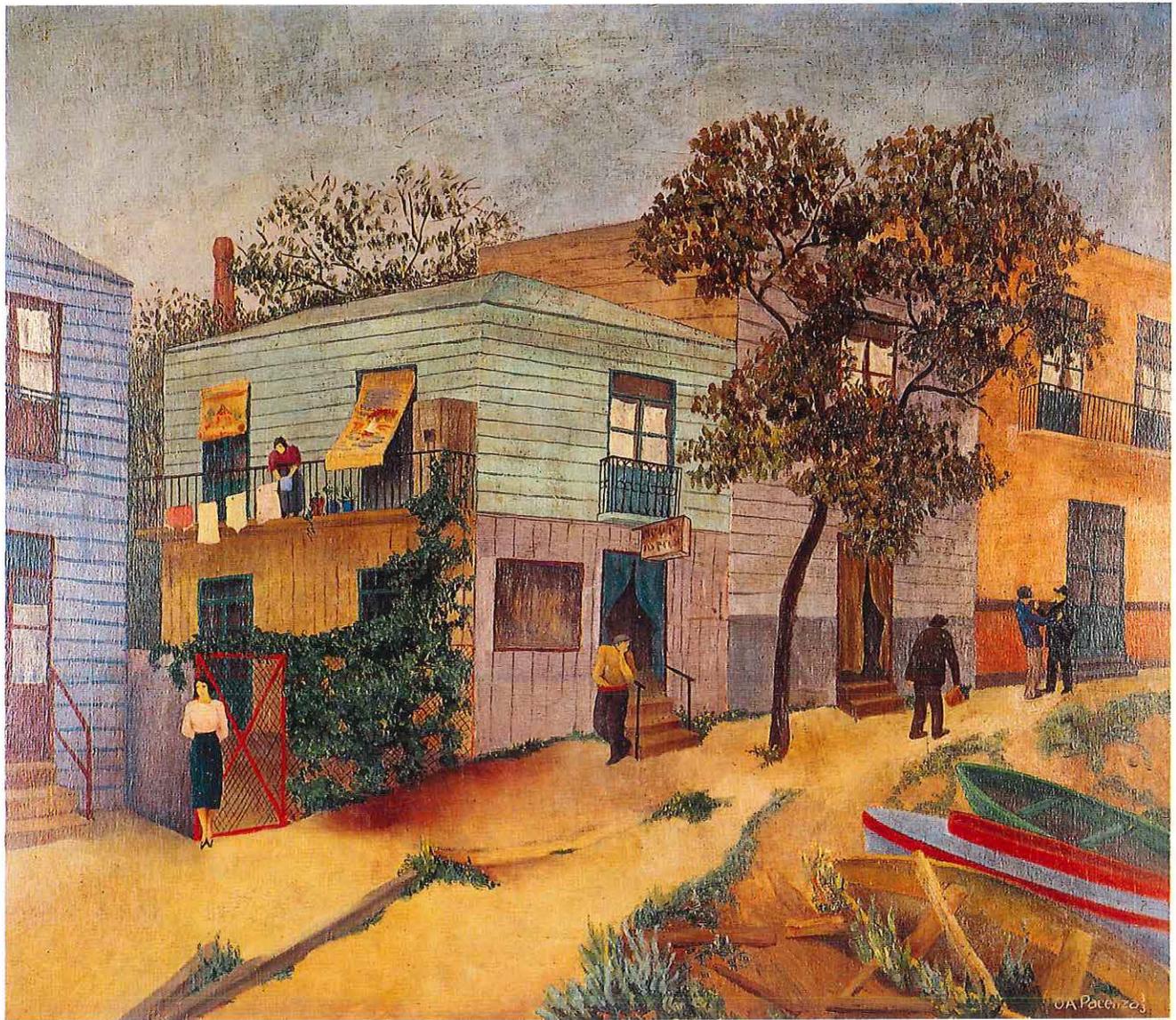
Córdoba Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1981.

Plá, Roger, "Onofrio Pacenza", en *Panorama de la Pintura Argentina I*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.

Isla Maciel

Esta obra, fechada en el año 1933, fue presentada al 1er. Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de 1934 y es un buen ejemplo del planteo estético de su autor. En ella se puede ver claramente, tanto su preocupación temática que, como una constante a lo largo de toda su producción, se relaciona con aquellos barrios marginales de la ciudad porteña, como también su orientación estilística. En este último aspecto, el tratamiento de los elementos compositivos se plantea sobre la base de una estructuración geométrica que remite a la tradición cézanneana.

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



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

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

Firma: ángulo inf. der.: "O. A. Pacenza 33"
 exp.: "Lazzari y los maestros de la plástica boquense", Museo Sívori, 3 de julio - 3 de agosto, 1997.

"Viau. Cúnsolo. Pacenza. Stringa. Pintores de Buenos Aires", Museo Municipal de Bellas Artes, Buenos Aires, 1939 Salón "Impulso", Bs. As., 1941
 repr.: Lazzari y los maestros de la plástica boquense, Catálogo de la exposición, Buenos Aires, 1997.

Adán Luis Pedemonte

Naturaleza muerta

Nació en Buenos Aires el 2 de septiembre de 1896 y murió en la misma ciudad, el 9 de abril de 1976.

Fue discípulo de los pintores Fernando Fader y Cesáreo B. de Quirós, en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1917.

En el año 1927 hizo un viaje de estudios a Europa.

Abordó diversos géneros: entre ellos el paisaje, la naturaleza muerta y el desnudo, utilizando tanto el óleo como la acuarela y la témpera.

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944.

Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Inca, 1988, tomo 2.

En este óleo se ve de manera clara el interés de Pedemonte por el problema de la "construcción". Las formas de los objetos están determinadas por un fuerte sentido geométrico que las ubica en un espacio en el que el rebatimiento de la mesa enfatiza aún más su aspecto formal. La influencia del constructivismo cézanneano se hace aquí evidente. Al mismo tiempo, tanto el diseño geométrico del mantel y las servilletas, como el floreado de la cortina y el jarrón, son notas de indudable sentido decorativo.

La paleta es de tonos bajos, sin exaltación cromática y se subordina al protagonismo de las formas.



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

firma: áng. inf. derecho: "A. Pedemonte"
exp.: Salón Nacional, año 1931

Juan Peláez

De origen español, Juan Francisco Peláez Leirana nació en Serandinas, Asturias, el 6 de marzo 18801 y murió en Buenos Aires el 9 de marzo de 1937. Su formación artística se inició en su pueblo natal y continuó en la ciudad de Bayona (Francia). Posteriormente, ya en Madrid, estudió con el paisajista Julián Tordesillas, primero, y después con el pintor de historia Moreno Carbonero, en la Real Academia de San Fernando. Realizó envíos a las Exposiciones Nacionales de Madrid, obteniendo una mención honorífica en 1889.

A instancias de su amigo Rosendo Martínez, empleado de la casa fotográfica Witcomb de Buenos Aires, viajó a la capital argentina en 1902. Su primera exposición individual se realizó, en 1906, en las salas de la referida casa Witcomb con la que el artista mantendrá luego un régimen regular de exposiciones. Dentro del ámbito institucional, Peláez fue asiduo participante de los Salones Nacionales donde obtuvo, en 1922, el premio único para extranjeros por su óleo *La hora de la siesta*.

Paralelamente a su labor de pintor, desarrolló un intensa actividad como ilustrador en *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *El Hogar* y el diario *La Nación*. Asimismo, su vocación pedagógica lo encontró, en la década del '30, desempeñando diversas actividades en el Museo Escolar Sarmiento, entonces dependiente del Consejo Nacional de Educación.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.
Fernández García, Ana María, *Arte y emigración. La Pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Universidad de Oviedo, tesis doctoral (impresión de la autora), Servicio de Publicaciones, 1993.

Díaz Usandivaras, Julio, "El pintor Juan Peláez", en *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, Buenos Aires, 1930, Año VII, Nº 83.

Primera clase de Sarmiento

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

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

Cabe referir, como dato no exento de valor documental y simbólico, que esta obra de Peláez figura impresa en los billetes de cincuenta pesos que actualmente circulan en nuestro país



*Primera clase de Sarmiento, s/fecha
óleo s/tela, 61 x 75 cms.*

firma: áng, inf. der: "Peláez"

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

Víctor Pissarro

Son escasos los datos acerca de la vida y la obra de este artista. Nacido en Buenos Aires el 14 de junio de 1891, murió en la misma ciudad el 22 de diciembre de 1937. Se dedicó tanto a la pintura como a la música, habiendo estudiado esta última disciplina con Alberto Williams.

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

Envió obras a los salones nacionales y a salones del interior del país. En el año 1926 participó de una exposición de artistas argentinos en la capital francesa.

Dada la escasez de trabajos sobre su obra, hemos recurrido tanto a los libros escritos por Horacio Butler como a ciertas referencias indicadas por Juan Del Prete para reconstruir algunos datos referidos a su trayectoria artística.

En el año 1925 Pissarro llega a París y, con cierta frecuencia, pinta algunos desnudos en el taller de Horacio Butler. En 1928 regresa con el mencionado pintor a Buenos Aires con el propósito de organizar la exposición de artistas argentinos residentes en París, realizada ese año en la asociación "Amigos del Arte". Según el testimonio del pintor Del Prete, éste viajó junto con Pissarro, desde Buenos Aires hasta Berlín, en el año 1929 (cf. Ferrero, H. "Juan Del Prete, la soledad de un pionero", en Horizontes, Bs. As., año 2, n° 4, mayo/junio de 1979, págs. 26 a 28). De regreso en Francia, pasa la temporada de verano de 1930 en la localidad de Sanary, junto con Butler, Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Aquiles Badi y Leopoldo Marechal, entre otros. Aficionado al piano, fue retratado por Butler en la obra *El pianista*.

Según testimonio del citado Butler: "Nos veíamos casi a diario, pues solíamos tomar juntos un modelo para pintar en mi taller; aunque tampoco allí nuestros métodos concordaban. Mientras yo me eternizaba en los estudios del desnudo, él no creía más que en el valor de los esbozos. (Butler, H. *Las personas y los años*, Bs. As., Emecé, 1973, págs 139-140)".

En el año 1936, ya de regreso en Buenos Aires, obtuvo el premio Cecilia Grierson.

En junio de 1973 el Museo Sívori de Buenos Aires organizó una muestra retrospectiva de su obra.

Planteamientos estéticos de su obra

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

intención de alejarse de las prácticas académicas e incorporar las investigaciones que, sobre el problema de la forma, habían llevado a cabo los artistas franceses derivados del movimiento cubista.

Pissarro aborda diversos géneros: naturaleza muerta, desnudos, paisajes y retratos, tanto al óleo como a la acuarela, que integran un repertorio iconográfico en el que la síntesis formal es la clave de su propuesta estética.

La pintura de Pissarro se manifiesta siempre de una manera contenida, esto es, no hay en sus obras ninguna intención de exaltación cromática sino que, antes bien, su paleta es reducida, de colores claros, sin estridencias y, si bien la pincelada es -sobre todo en sus desnudos de filiación matisseana- por momentos suelta y espontánea, la materia cromática es siempre delgada e imperceptible. La línea estructura rítmicamente todas sus composiciones y la herencia cézanneana se revela tanto en los paisajes de perspectivas amplias, como en sus desnudos o en sus naturalezas muertas de perspectivas rebatidas.

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

Bibliografía

Butler, Horacio, *Las personas y los años*, Buenos Aires, Emecé, 1973.

Perazzo, Nelly. "Víctor Pissarro" en *Lyra*, Buenos Aires, número 225/7 "Homenaje a Italia", 1973.

Gesualdo, Biglione, Santos, *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Inca, 1988, tomo 2°.

Parpagnoli, Hugo, "Víctor Pissarro", en *Panorama de la Pintura Argentina I*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.

Malcesine

Desde 1925, y hasta fecha que si bien no podemos determinar con seguridad deducimos que debe de haber sido en los comienzos de los años '30, Pissarro está en Europa, pero en 1928, año en el que Pissarro fecha este retrato femenino, hace un breve viaje a Buenos Aires, con lo cual no podemos establecer con precisión si esta pintura fue hecha en París o en nuestra capital.

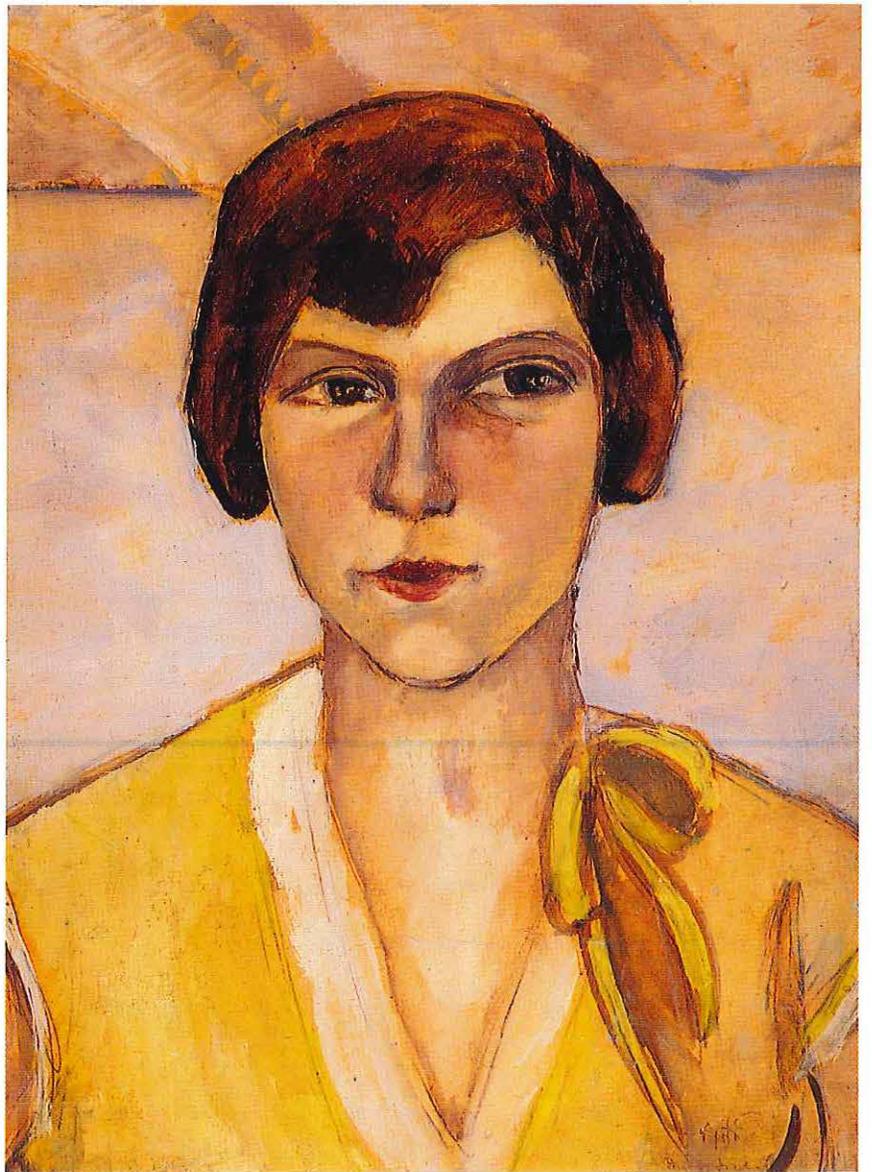
Hay en este retrato una austeridad y una economía de medios expresivos, que caracteriza su estilo en este género. A pesar de ser una obra inconclusa -prueba de ello son los rastros de lápiz debajo de la pintura- no creemos que Pissarro le hubiera agregado más elementos compositivos ya que aún en obras terminadas de la misma época, por ejemplo un retrato de perfil de su hermana Clelia, del mismo año, o un autorretrato del '31, los modelos son el resultado de una visión absolutamente exenta de elementos accesorios .

Es prudente señalar que también con el nombre "Malcesine", el autor titula una figura de niño, con fondo marino y del mismo año, que pertenece a la colección de la galería Vermeer de Buenos Aires.

En esta obra, la línea de contorno cierra nítidamente la forma de la cabeza y los hombros y establece de

una manera inequívoca su separación del fondo, un fondo totalmente neutro, apenas interrumpido por una línea horizontal en la parte superior del cartón.

Si bien este retrato no está entre los más logrados de su repertorio -adolece incluso de ciertos defectos en la resolución anatómica de la figura- testimonia el acercamiento del artista a las corrientes de la pintura moderna en la manifiesta adhesión a una visión sintética de la imagen.



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

firma: áng. inf. der: "Victor Pissarro,
Malcesine"

Capri

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

En Capri, así como en muchos otros de sus paisajes, el artista se sitúa en un punto de vista alto, con lo cual puede obtener un enfoque amplio del motivo pictórico. Al igual que en la totalidad de su producción, Pissarro revela, en esta acuarela, que su visión del mundo responde a una preocupación que prioriza la síntesis, por lo que rechaza lo anecdótico o redundante. Su mirada contenida lo lleva a una paleta clara, fría, sin estridencias cromáticas, que pone en evidencia un espíritu esencialmente introvertido.

firmas: ang. inf. derecho: "Capri, 31 Victor
Pissarro"

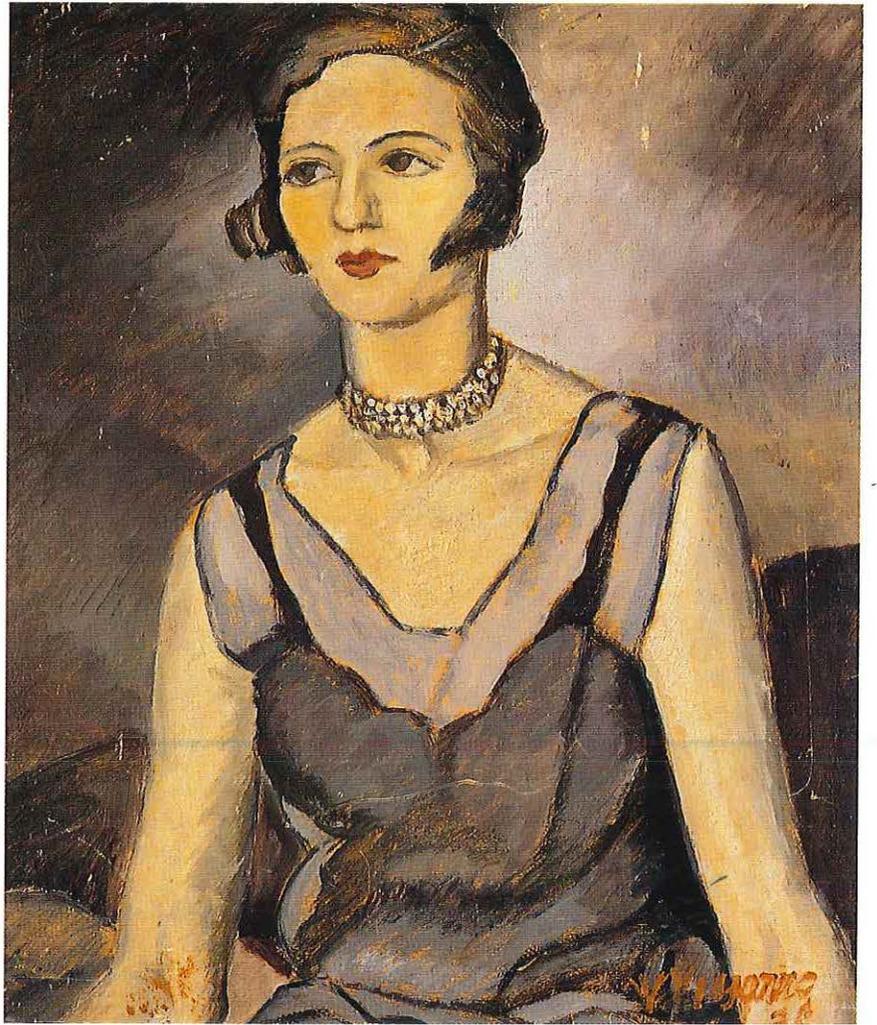
Capri, 1931
acuarelas/cartón, 27 x 33 cms.



Retrato de mujer

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

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



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

firma: áng. inf. derecho: "V. Pissarro, 36"

Benito Quinquela Martín

Nace el 1º de marzo de 1890, aún cuando no es posible verificar el día exacto de su nacimiento dado que es un hijo abandonado por sus padres en la Casa Cuna de Buenos Aires. Muere, en la misma ciudad de Buenos Aires, el 28 de enero de 1977. A los seis años de edad es adoptado por un matrimonio de la Boca. El medio en el que se desarrolló su infancia y juventud es un medio de muy escasos recursos económicos. Trabaja desde muy pequeño en el almacén y la carbonería de sus padres adoptivos y, unos años más tarde, como cargador en el puerto. Estos factores presentes en su biografía fueron condicionando intensamente la orientación de Quinquela en su aprendizaje artístico.

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

Su formación artística comienza en 1907 cuando se inscribe en el conservatorio Pezzini-Sttiatessi para estudiar pintura con el maestro italiano Alfredo Lazzari. Allí conoce al músico Juan de Dios Filiberto y al pintor y escultor Santiago Stagnaro, con quienes traba una amistad profunda.

La peluquería de Nuncio Nucíforo, a la que concurren diversos artistas tales como Facio Hébequer, A. Lazzari, Fortunato Lacámara, Filiberto y, entre otros, Arato, será otro de los espacios a los que Quinquela acudirá para compartir lecturas, opiniones sobre temas vinculados a la plástica en general o las más calurosas discusiones políticas con sus compañeros de ideas afines.

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

Durante el Centenario de la Revolución de Mayo la "Sociedad Ligur de la Boca" organizó una exposición en la que Quinquela participó con cinco obras.

En el año 1914 participó en el "1er. Salón de Recusados", a donde enviaban obra aquellos artistas rechazados en los Salones Nacionales. Su envío tuvo resonancia en un artículo sobre su obra, publicado dos años más tarde en la revista *Fray Mocho* y firmado por E. Marchese. Ese mismo año vende su primera obra.

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

En el año 1922 se traslada a un taller, en la calle Pedro de Mendoza 2087, que comparte con los pintores Lacámara y Victorica.

Entre los años 1922 y 1930 Quinquela viaja mostrando su obra en el exterior. Madrid, París, Nueva York, Roma y Londres serán los escenarios en los que la pintura del artista "de la Boca" difundirá una manera particular de traducir un fragmento de la realidad urbana de Buenos Aires. El apoyo del presidente Alvear consolida su éxito.

1936 es el año de la creación de la Escuela "Pedro de Mendoza" y, dos años más tarde, su Museo de Bellas Artes. Erigidos sobre un predio donado por Quinquela, será la primera de una serie de donaciones que Quinquela hará en favor de la cultura.

En los años '40 el café Tortoni se constituye en el ámbito de reunión obligado de representantes del arte y de la cultura y Quinquela funda allí la "Orden del Tornillo". En 1972 la Universidad de Buenos Aires lo nombra Miembro Honorario.

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

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

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

El pensamiento estético de Quinquela se nutre también de la lectura de Víctor Hugo, Balzac, Gorki, Tolstoi que, entre otros, afirmaron la preocupación de orientar su arte hacia la realidad del hombre trabajador. *"Todos veníamos de hogares obreros, de gente humilde (...). No 'íbamos al pueblo', como se usa decir ahora, pertenecíamos al pueblo; tampoco hacíamos folklore, pintábamos el ambiente en que vivíamos. Ninguno de nosotros teníamos formación académica, nuestra escuela de arte había sido la calle, el puerto, los inquilinatos...los corralones."* (Correa, M. A., *Quinquela por Quinquela*, Bs. As., EUDEBA, 1977, pág. 16). Al hablar en plural Quinquela se refiere a otros artistas con los que compartía los mismos intereses por un arte de tipo social: Facio Hébequer, Santiago Stagnaro, Abraham Vigo, Agustín Riganelli y José Arato, entre otros, se contaban entre ellos.

Esta preocupación por dirigir su pintura al pueblo se proyectó en los diversos murales que realizó en lugares públicos. Al igual que en sus pinturas el tema sigue siendo el trabajo o las escenas populares y el objetivo fundamental, un arte para todos.

Bibliografía

España, José de, *Quinquela Martín pintor*, Buenos Aires, Gay Saber, 1945.

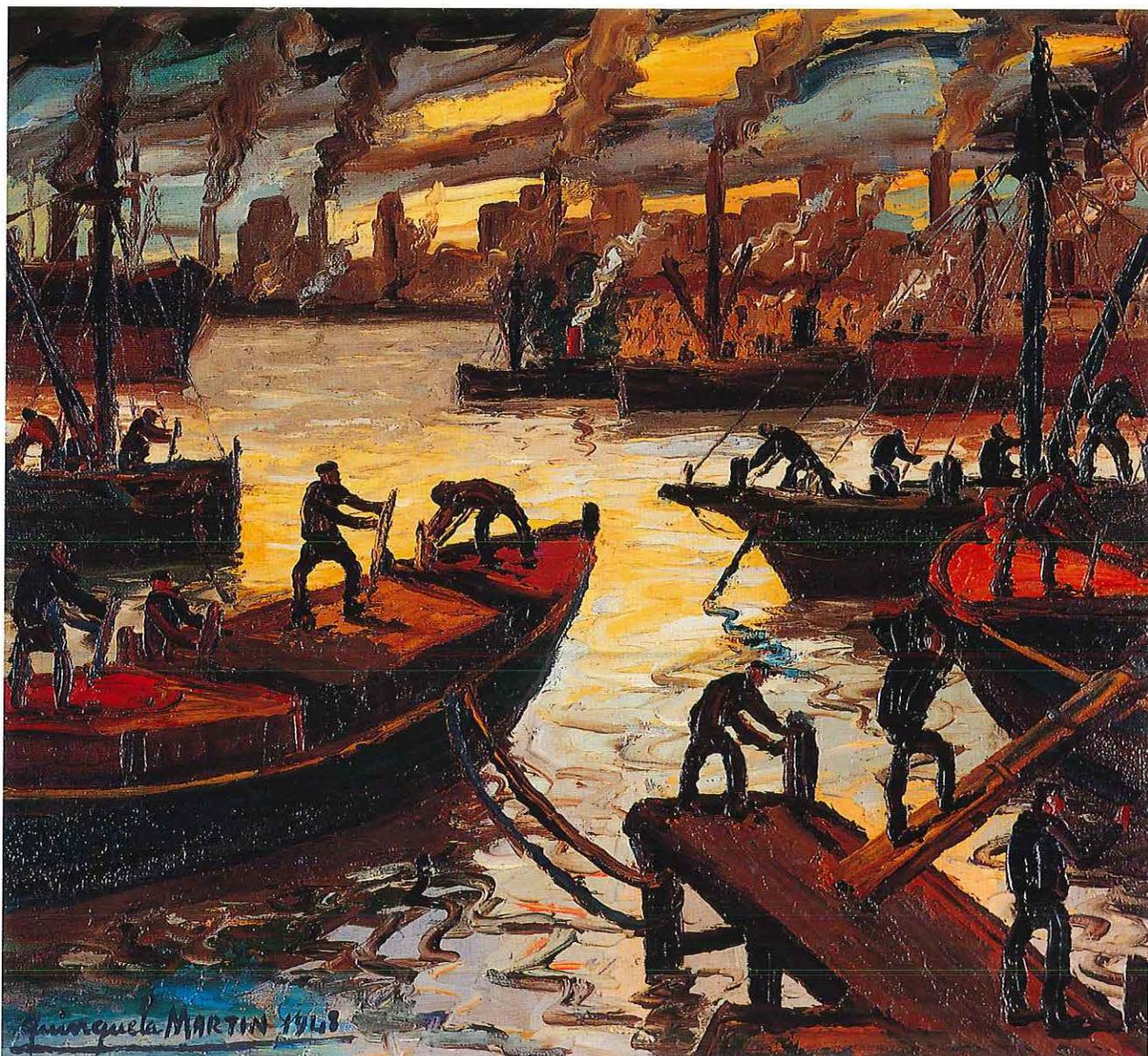
Correa, María Angélica, *Quinquela por Quinquela*, Buenos Aires, EUDEBA, 1977.

Collazo, Alberto, *Quinquela*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

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

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

Las formas están definidas más por el color que por la línea, son formas sugeridas en un clima en el que la luz genera un efecto escenográfico. Quinquela trabaja la iluminación a contraluz, de tal



manera que el espectador ve apenas las siluetas de los hombres en plena actividad, sin posibilidad de individualizarlos. El humo que sale de las chimeneas contribuye a enfatizar esta sensación de pesadez. El agua, por su parte, concentra la nota más luminosa de todo el cuadro y con sus pinceladas ondulantes marca el ritmo de la escena.

*Atardecer, 1948
óleo s/madera, 90 x 100 cms.*

firma: áng. inf. izquierdo: "Quinquela Martín, 1948"

Roberto Ramaugé

Paisaje de Mallorca

Este pintor argentino nació en Buenos Aires, el 12 de febrero de 1892 y murió el 9 de junio de 1973. De formación autodidacta, desde 1908 viajó varias veces a Europa.

Instalado en París, ocupó su tiempo tanto en la pintura como en la reconstrucción de una vieja casa que compró en el barrio de Montmartre, tarea que luego repitió en Mallorca, donde sobre la bahía de Pollensa, adquirió una suerte de mansión en cuyo reciclaje empeñó buena parte de sus esfuerzos.

Fue discípulo de Hermenegildo Anglada Camarasa, el pintor español de orientación simbolista bajo cuyas enseñanzas aprendió tanto en París como, posteriormente en Pollensa, durante su estadía mallorquina.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

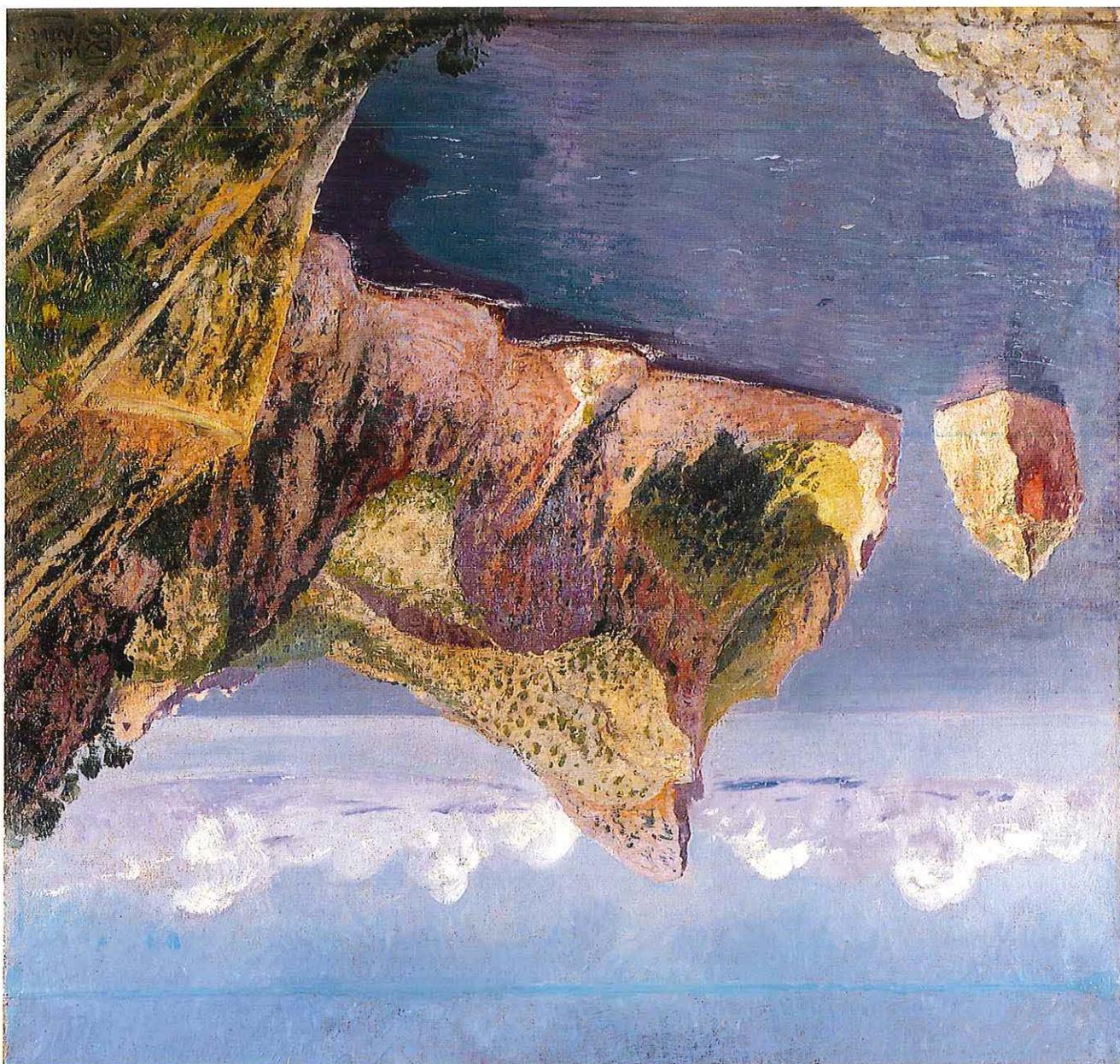
Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988.

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

Con una estructura compositiva similar a Cala de San Vicente -actualmente en el Museo de Bellas Artes Pedro de Mendoza- en este paisaje Ramaugé se propone captar los efectos de la luz sobre la naturaleza. El color se convierte en elemento dominante y la gama de violáceos, verdosos y azules organiza plásticamente las formas del paisaje. La visión exaltada y conceptualmente panteísta de la naturaleza se hace presente a través de la ausencia del hombre, de la sensación vertiginosa que produce el punto de vista elevado y de las sólidas formas sintetizadas en masas de color que se recortan nítidamente contra un mar y un cielo que les sirven de soporte.

firma: äng. inf. det.: "Roberto Kamauge"

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



Carlos Ripamonte

Paisaje

Nació en Buenos Aires el 4 de mayo de 1874 y murió en la misma ciudad el 14 de agosto de 1968.

En la Academia de Bellas Artes de la Sociedad Estímulo estudió con De La Cárcova. En 1899, becado en Roma, fue alumno de Arístides Sartorio, hasta el año 1905, fecha en la que regresa a Buenos Aires.

Su primer éxito artístico fue el Primer Premio en la Exposición Internacional del Centenario de 1910 por su óleo *Canciones del pago*.

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

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

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

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988.

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Atento a una estética vinculada con un concepto naturalista de la pintura, Ripamonte sigue en esta obra los postulados característicos de esa tendencia. Su obra, y en este caso Paisaje, mantuvo una conexión fiel con el inmediato entorno del campo argentino.

Con un formato apaisado, esta tela presenta al espectador un fragmento de la llanura pampeana en el que su autor despliega un evidente interés por reflejar los efectos de la luz sobre la naturaleza. La pincelada nerviosa y empastada acentúa la sensación de espontaneidad que el artista quiso imprimir a su obra. La composición, dividida en dos por la alta línea del horizonte, acentúa la sensación de horizontalidad ya determinada por el formato, lo que ayuda a disponer con amplitud todos los elementos en la superficie pictórica. La entonación general se plantea en la gama de los verdes y sus variaciones de tono, manteniendo una integración cromática que unifica visualmente el espacio.



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

firma: áng. inf. derecho: "C.P. Ripamonte"
repr.: catálogo *Museo Escolar de Arte "Fernando Fader"*, Buenos Aires, Comisión Protectora y Asesora, 1937, pág. 97.

Eduardo Sívori

Pintor y grabador argentino, nació en Buenos Aires el 13 de octubre de 1847 y murió en la misma ciudad el 5 de junio de 1918. Perteneció a una familia de sólida posición económica y dedicó su juventud a atender los negocios paternos. Realiza un primer viaje a Europa en 1874, no vinculado directamente con el arte. Sin embargo, toma contacto con los museos italianos. De regreso en Buenos Aires, a los veintisiete años, decide comenzar a estudiar pintura y dibujo. Lo hace guiado por el pintor francés Ernesto Charton y por los italianos José Aguyari y Francisco Romero.

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

En el año 1883 viaja nuevamente a Europa y en Francia se inscribe en la Academia Colarossi: allí Paul Colin, Jean Paul Laurens y Pierre Puvis de Chavannes serán sus maestros. Entre 1886 y 1891 expone en los Salones de París. En el Salón de 1887 lo hace con *Léver de la bonne*, cuadro que marcó una etapa -la de la generación del '80- en la historia de la pintura nacional.

En 1891 regresa a Buenos Aires. Una medalla de oro en la exposición de Saint Louis consolida el éxito que gradualmente va teniendo en nuestro ámbito. A esto se le suma el éxito de venta en una exposición individual realizada el año siguiente en la galería Witcomb de Buenos Aires.

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

Planteamientos estéticos de su obra

Sívori formó parte de los pintores de la llamada "generación del '80" y en su obra se detectan algunas de las influencias que atravesaron el campo artístico de la época.

Su primera etapa europea presenta las preocupaciones de un artista seducido por el naturalismo de la pintura francesa de la época. Así *Léver de la bonne*, muestra su aproximación a un concepto artístico que remite a la transcripción directa de una realidad inmediata, más denotativa que connotativa. En cuanto a su pintura, ésta utiliza los recursos plásticos -pincelada empastada, paleta de entonación baja y estudiados efectos de claroscuro-, como manera de enfatizar la sordidez del tema que representa.

Su regreso a Buenos Aires lo pone nuevamente en contacto con una realidad que, aunque ya le era conocida, -determinará en él un cambio sustancial en su

estética: el paisaje de la pampa. A partir de este momento su dedicación al paisaje se articulará con la incorporación de una nueva manera de pintar. Su "mirada" introduce los efectos de la luz sobre la naturaleza al tiempo que se altera su experiencia del espacio. Paleta clara, perspectiva atmosférica, pincelada delgada -que en el óleo por momentos llega a adquirir calidades de acuarela-, horizontes bajos y un trabajo más pictórico que lineal traducen una propuesta estética que propone una mirada bucólica del paisaje pampeano.

Bibliografía

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

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

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

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Malosetti Costa, L., *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*, Buenos Aires, FIAAR-Telefónica de Argentina, 1999.

Paisaje

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

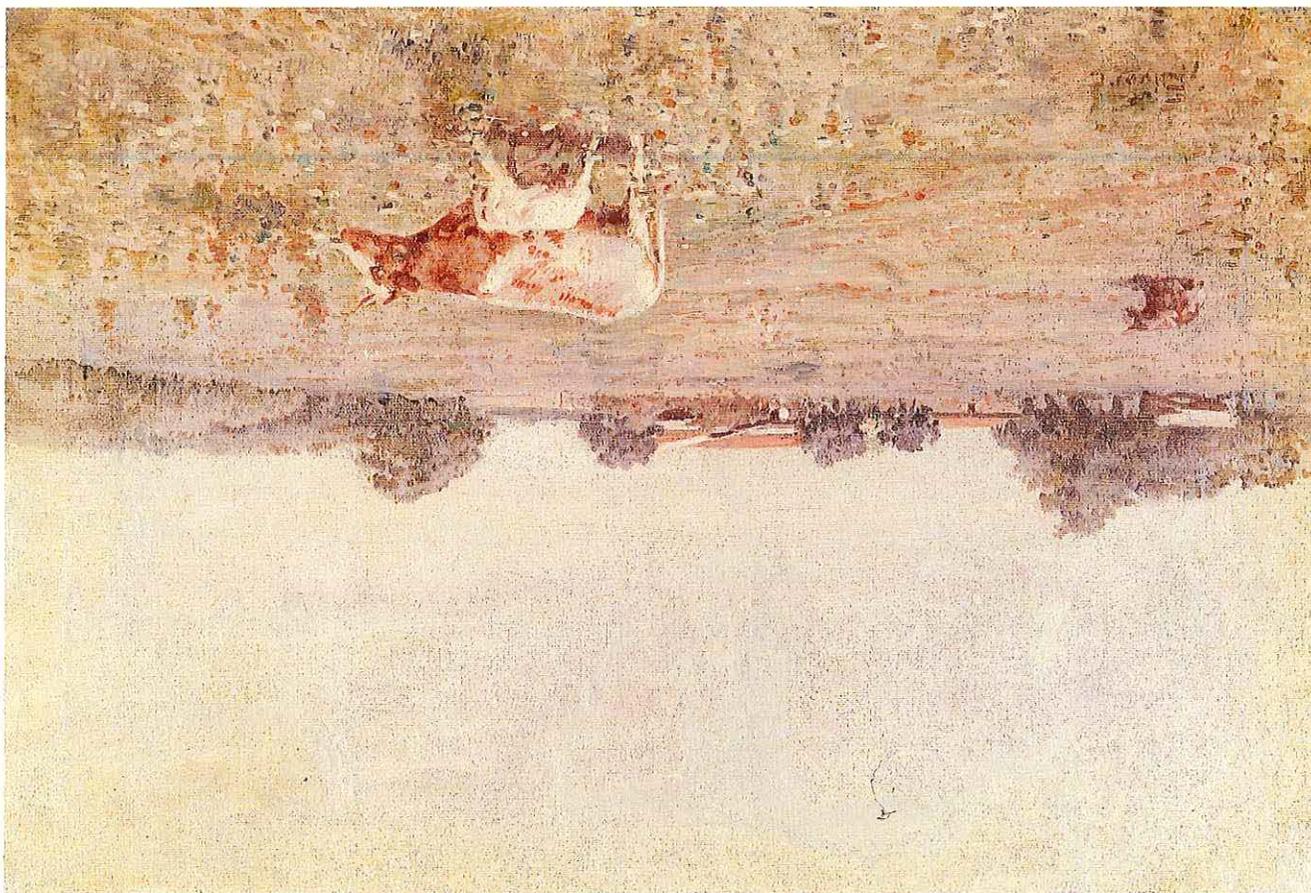
Por otra parte, el formato apaisado permite disponer sus elementos compositivos manteniendo una dirección que se apoya en una acentuada horizontalidad. Así, un primer plano con unas vacas en actitud de reposo se continúa en otro posterior establecido por una línea de horizonte en la que un conjunto de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

En la concepción que Sívori tiene del paisaje hay una actitud en cierta manera panteísta que intenta vincular todos sus elementos -sean éstos, animales, edificaciones o vegetación- dentro de un mismo espíritu integrador. A este espíritu integrador se subordinan tanto la factura de toque ligero, como el tratamiento sintético de las formas.

Estos recursos ponen de relieve una sutil predilección del artista por una pintura que se complace en una visión idílica del paisaje pampeano.

firma: ang. inf. izquierdo: "Stvorit"

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

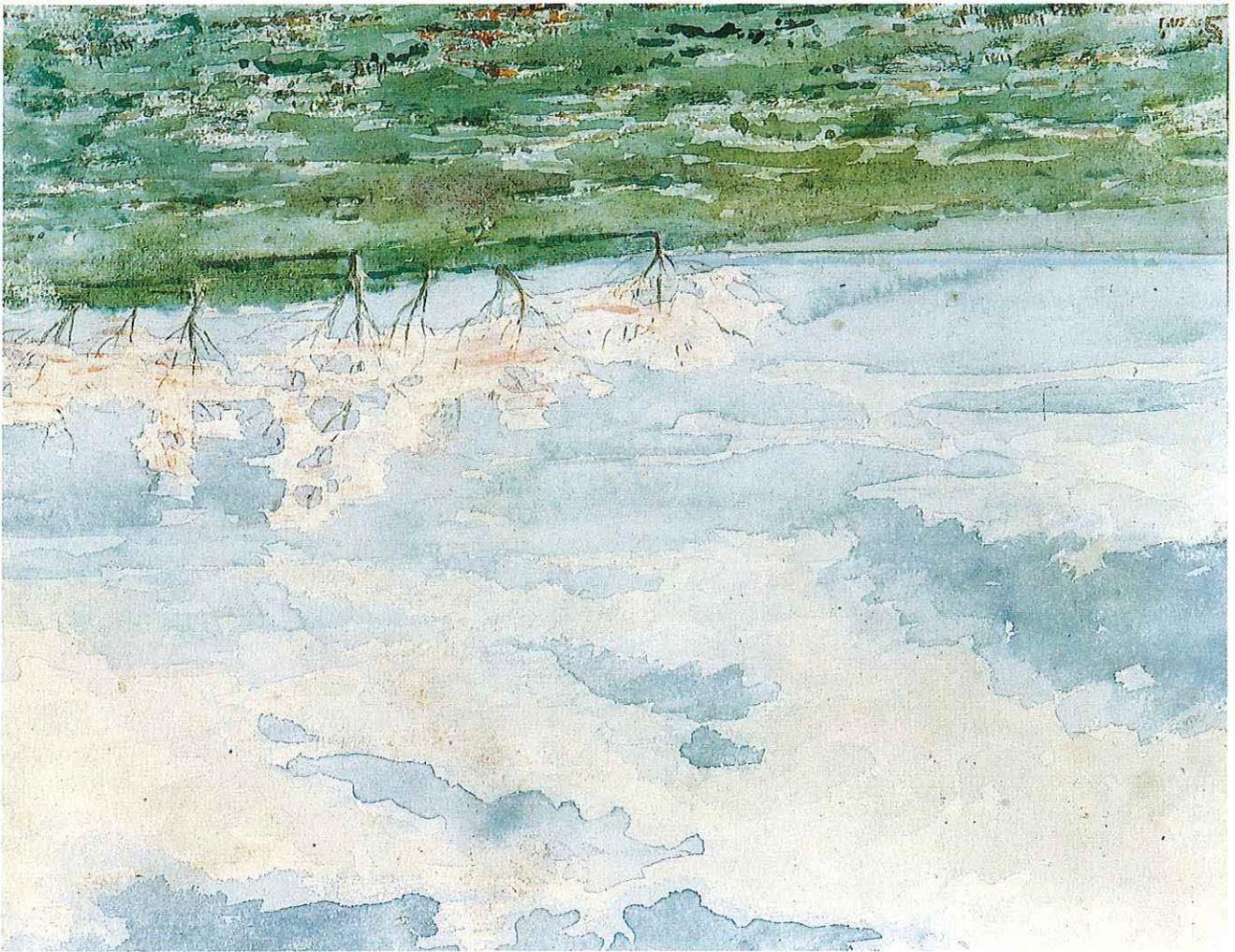


Primavera

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

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

Primavera, s/fecha
acuarela s/cartón, 20,5 x 27,5 cms.
firma: áng. inf. izquierdo: "Sivori"



Paisaje de Villa Ballester

Nació en Buenos Aires el 27 de marzo de 1905. Murió en la misma ciudad el 21 de abril de 1994. Durante su adolescencia estudió algunos meses en la Academia Nacional de Bellas Artes de la calle Alsina, dirigida en ese entonces por el pintor Pío Collivadino. En la década del '20 viaja por primera vez a Europa.

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

En la localidad de Glew (Pcia. de Buenos Aires) comienza la decoración de la capilla de Santa Ana en 1953, iniciando así el desarrollo de una actividad que seguirá con la decoración de las galerías Santa Fe y el Teatro Colón (1966), para cuya cúpula pintó una tela, posteriormente adherida a su interior.

Realizó numerosas exposiciones colectivas e individuales. Al respecto, la retrospectiva de su obra realizada por Zurbarán Galería de Arte en 1992 marcó un importante hito en la vida del artista.

La obra de Soldi figura en numerosos museos, tanto dentro como fuera del país.

Planteamientos estéticos de su obra

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

Bibliografía

- Zerda, Jorge. *Soldi*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
Baliari, Eduardo, *Raúl Soldi*, Bs. Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.
Gubelini, Alcides, *Raúl Soldi*, Buenos Aires, Losada, 1945.

En este paisaje suburbano Soldi resuelve las formas de una manera sintética y bien definida, repitiendo fórmulas, tanto iconográficas como de composición, ya presentes en otras obras de la misma época (por ejemplo Paisaje, 1939, del Museo de Arte Moderno de Nueva York y similar a Paisaje de Villa Ballester, obra enviada al Salón Nacional de 1941). Alejándose de la representación minuciosa de los detalles opta por una visión depurada de los elementos compositivos, apelando a la línea del dibujo como manera de definir los contornos. La perspectiva determinada por la línea de la calle organiza el espacio en una marcada diagonal y establece una sensación de profundidad que no se corresponde con la realidad cotidiana. Esta falta de correspondencia está dada, por ejemplo, por la arbitraria resolución plástica del punto de vista: lo exagerado de la diagonal, la asimetría de las curvaturas de la vereda o la disposición decorativa de las hojas de la palmera que abrazan la casa. Estas (y otras) incongruencias espaciales llevan la mirada a un ámbito que podría ser el de la escenografía -no hay que olvidar la trayectoria escenográfica de Soldi-. El tratamiento cromático



*se manifiesta tanto en los colores
cálidos como en los fríos,
estableciendo un dominio de estos
últimos, y unificando todo mediante
los valores altos.*

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

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

firma: áng. inf. izquierdo: "R. Soldi"
exp.: "Exposición Soldi", Salas Nacionales de
Exposición, agosto-noviembre 1992.
bibl.: Romero Brest, Jorge *Pintores y grabadores
rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, p.133,
dice: "(...) en la arbitraria disposición de los
objetos en sus paisajes suburbanos (*Paisaje de
Villa Ballester, 1940*)", cita en la que hace
referencia a la influencia de la pintura
metafísica en su obra.

Jorge Soto Acebal

Paisaje

Nace y muere en Buenos Aires, 1891-1974. Luego de estudiar dos años de arquitectura con Alejandro Christophersen, viaja a Europa en 1912. En París asiste al taller de Georges Renon, luego se traslada a España y allí expone en Sevilla una serie de paisajes a la acuarela, técnica que desarrollará ulteriormente con particular interés.

De regreso en la Argentina, en 1914, enviará asiduamente obras a los salones nacionales y, en el del año 1936, obtendrá el Primer Premio.

Por otra parte, dentro del área institucional tuvo una participación activa desde diversas funciones. Así, por ejemplo, realizó tareas docentes como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes y formó parte de la fundación de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores en 1915, años más tarde, a partir de 1963, presidió la Academia Nacional de Bellas Artes.

Planteamientos estéticos de su obra

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

Bibliografía

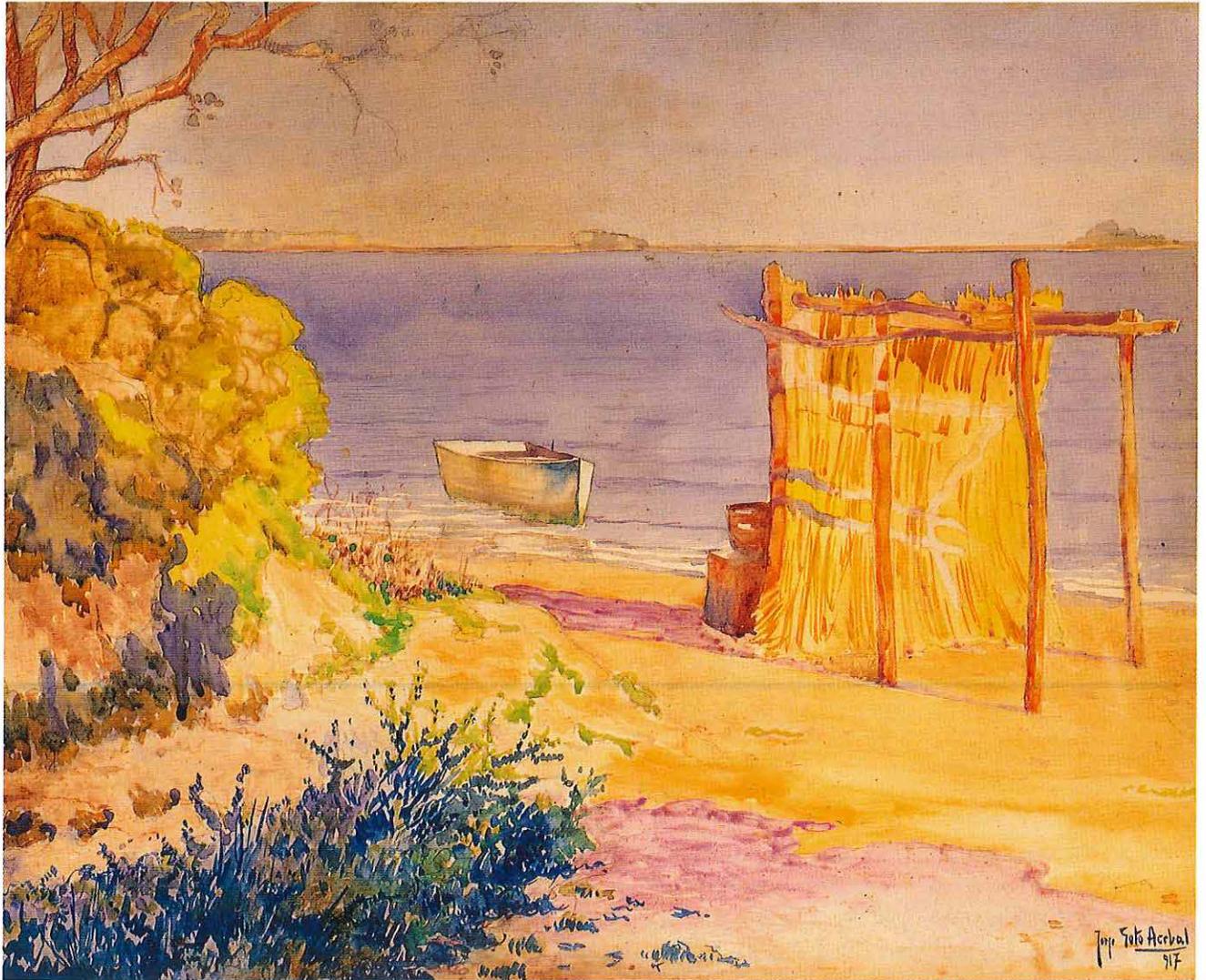
Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988

Fechado en 1917, este paisaje marino corresponde al período en el que Soto Acebal ya está de regreso en la Argentina, luego de su etapa de aprendizaje en Europa.

Fiel a un concepto naturalista del arte, el pintor aborda su temática manteniendo una estrecha vinculación entre la imagen representada y el referente natural. De esta manera, manteniendo el sentido de la perspectiva lineal en la organización del espacio pictórico, ordena los elementos compositivos en una sucesión de registros en retroceso. En un primer plano sitúa un grupo de arbustos y una suerte de toldo natural hecho de paja y troncos que siguen un esquema de diagonales cruzadas, a continuación aparece un plano de mar apenas interrumpido por una barca detenida en la orilla, para, finalmente, terminar en una esbozada franja de tierra -donde remata la bahía- que deja lugar al cielo del fondo.

Un paisaje, en suma, en donde cada elemento ocupa un lugar previsible y cuya propuesta más distintiva está dada por el uso de una paleta clara, luminosa y decorativa que ofrece al espectador la posibilidad de librarse a la contemplación placentera.



Paisaje, 1917
acuarela, 46 x 57,5 cms.

firma: ángulo inferior derecho: "Jorge Soto Acebal, 917"
rep.:catálogo Museo Escolar de Arte "Fernando Fader", Buenos Aires, Comisión Protectora y Asesora, 1937, pág. 104.

Lino Enea Spilimbergo

Pintor, grabador y docente, nace en Buenos Aires el 12 de agosto de 1896 y muere en Unquillo, provincia de Córdoba el 17 de marzo de 1964.

A una primera experiencia de aprendizaje en una escuela industrial, le siguieron sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó como profesor en 1917. Cuatro años más tarde realizó su primera exposición individual en la provincia de San Juan y, en 1922, obtiene el Primer Premio de Grabado en el Salón Nacional. Durante esos años, un viaje por el noroeste argentino alimenta la iconografía de sus primeras obras.

Sus reconocimientos oficiales se incrementan con los sucesivos éxitos en el Salón Nacional: Primer Premio de Pintura en 1933, por su *Naturaleza muerta* y el Gran Premio en 1937.

1925 es el año del "obligado" viaje a Europa. En Italia, la pintura del Renacimiento y, en Francia, el descubrimiento del arte moderno, transforman sus planteamientos artísticos.

En el año 1928 regresa nuevamente a la Argentina con Germaine, su esposa francesa, quien aparecerá en sus retratos como la inspiradora de los característicos rostros de ojos "almendrados".

Su tarea como docente tuvo una enorme incidencia dentro de la enseñanza artística argentina y merece la pena ser destacada.

En el año 1934 Spilimbergo ingresa como profesor de dibujo en el Instituto Argentino de Artes Gráficas -luego Fundación Gutenberg- en donde aplica los métodos de enseñanza de su maestro francés André Lhote. Un año más tarde es designado profesor de pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes y, en 1943, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En el año 1948 su actividad docente se traslada desde Buenos Aires al interior del país. En ese año organiza y dirige el Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, tarea en la que se desempeña hasta 1952.

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

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

Planteamientos estéticos de su obra

Los comienzos artísticos de Spilimbergo están vinculados con el paisaje del interior del país. Con un lenguaje naturalista, el artista refleja su primera experiencia en el contacto con la gente del interior y su ámbito específico.

Entre 1925 y 1928 permaneció en Europa. En París siguió el mismo camino que el de muchos artistas argentinos: se incorporó al taller de André Lhote. Las enseñanzas de este maestro determinaron en Spilimbergo la toma de conciencia de la necesidad de vincular el arte del pasado con el arte moderno. Así, siguiendo las propuestas de Lhote, sus búsquedas artísticas se orientaron hacia el llamado "retorno al orden", de los artistas de la Escuela de París, que pretendían recuperar las conquistas del clasicismo renacentista sin perder el concepto renovador de las vanguardias.

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

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

Bibliografía

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

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

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

La higuera de la casa de Sarmiento. San Juan

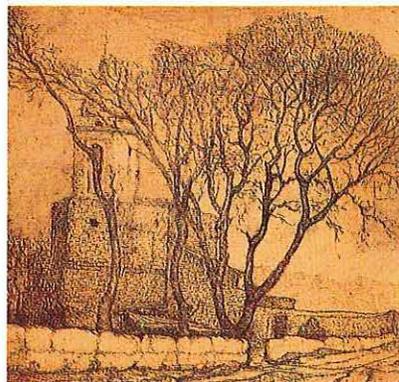
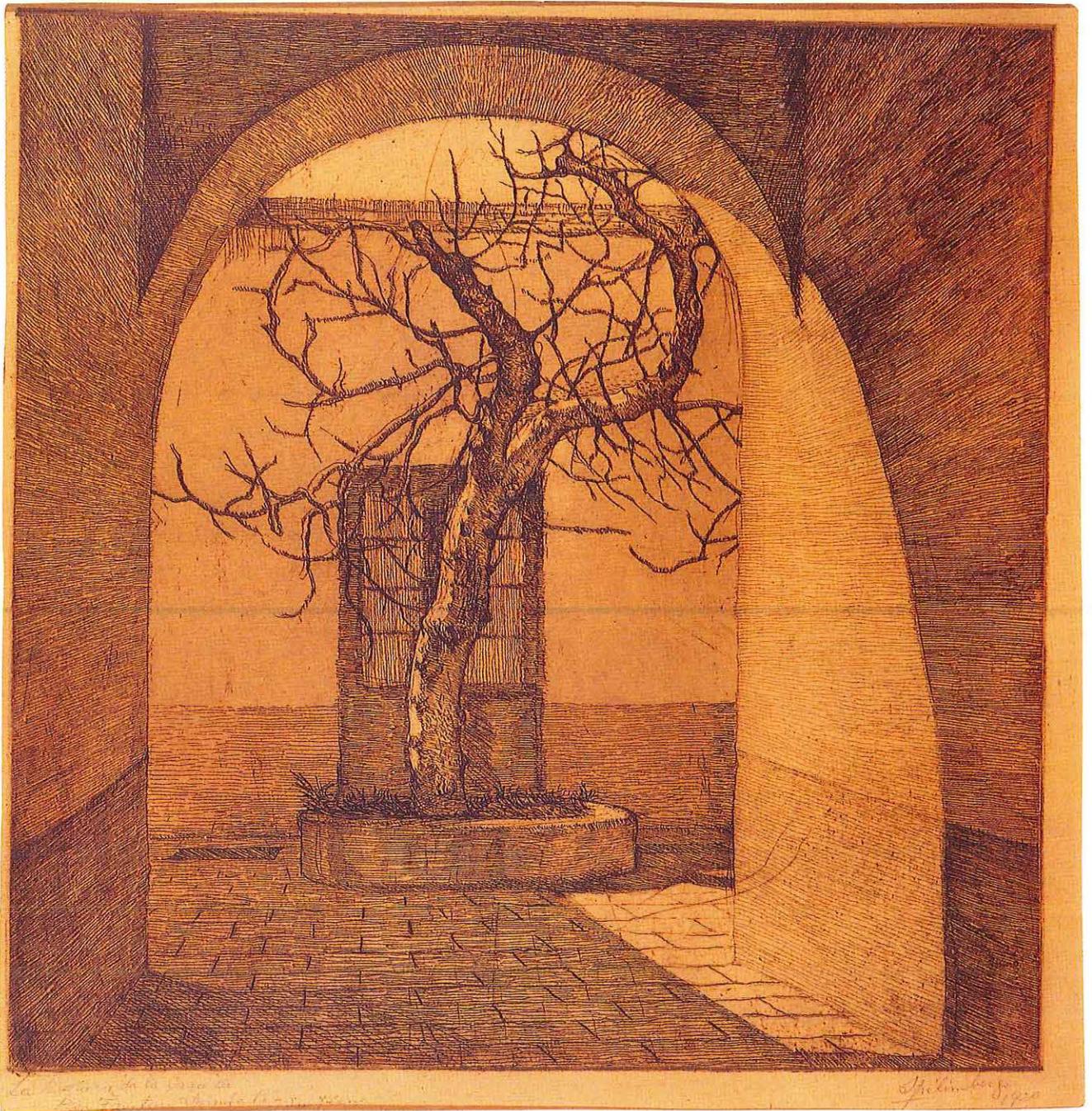
Este grabado fue realizado por Spilimbergo en 1920, un año antes de su primera exposición individual en San Juan y dos antes de ganar el Primer Premio de Grabado en el Salón Nacional. Es importante destacar que fue uno de los más importantes promotores del desarrollo del grabado en esa provincia. Según informa Nelly Perazzo :“un oscuro empleado de Correos destinado a convertirse en una de las figuras más importantes del arte argentino, construyó una prensa de madera en los trapiches vineros: Lino Enea Spilimbergo” (Perazzo, N. “El grabado en la Argentina (1920-1948”, en V.V.A.A., Historia General del Arte en la Argentina, Bs. As, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, T. VII, pág. 169) y, con esta obra, da cuenta del interés que mostró, desde muy temprano, por esta técnica.

El tema, la famosa higuera de la casa de Sarmiento, ubica a Spilimbergo dentro del género costumbrista, pero sin caer por ello en un folclorismo anecdótico. Con un planteamiento sintético, el artista economiza al máximo los elementos de su composición. El espacio está concebido de una manera muy clásica ya que la perspectiva lineal enmarca y ubica cada objeto en el

lugar que le corresponde. Así, la higuera, protagonista esencial, aparece en la confluencia de las líneas que fugan hacia el fondo de una composición rigurosamente estudiada.

Síntesis compositiva y estructuración geométrica se dan en esta obra como el anuncio de la orientación plástica que Spilimbergo dará a su trayectoria artística.

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



Reverso

La higuera de la casa de Sarmiento. San Juan, 1920
aguafuerte, 29 x 29 cms.

firma: áng. inf. derecho: "Spilimbergo"
Al dorso, un grabado con paisaje rural.
repr.: catálogo Museo Escolar de Arte
"Fernando Fader", Buenos Aires,
Comisión Protectora y Asesora, 1937,
pág. 105.

Valentín Thibon de Libian

Bebedor de ajenjo

Nació en Tucumán el 18 de diciembre de 1889 y murió en Buenos Aires el 11 de febrero de 1931. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y posteriormente realizó un viaje a Europa. Allí recorrió Francia, Italia, Inglaterra y España. Entre 1912 y 1930 envió obras al Salón Nacional. Con *El violinista* ganó el Primer Premio en el Salón de 1913. Formó parte también de la Exposición Internacional de Venecia en 1926 y de la Bienal de Viena de 1928.

Además de dedicarse a la pintura, incursionó de igual modo en la técnica del grabado y en la ilustración. Dentro de esta última disciplina ilustró una obra de Arturo Lagorio: *Las tres respuestas*.

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944

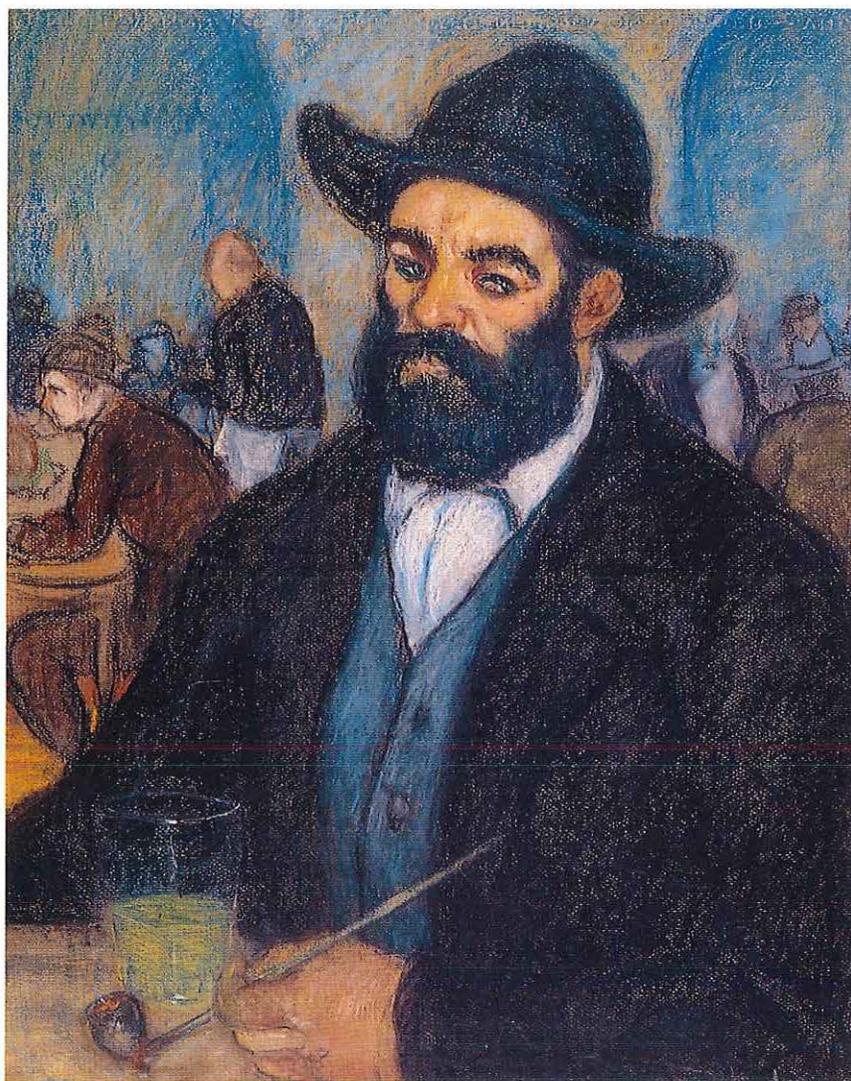
Amador, Fernán Félix de, "Valentín Thibon de Libian" en *Augusta*, Buenos Aires, 1919, n° 10.

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

Fiel a su interés por recrear el mundo de lo efímero, el artista pinta en esta obra a un personaje vinculado al mundo de los bares.

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

El tratamiento cromático es, sin duda, el punto más interesante de la obra. El sombrero, la barba y el abrigo de este bebedor están pintados con un negro que alcanza un alto grado de saturación, mientras que el chaleco azul claro y el blanco de la camisa sirven de paso intermedio a la zona de mayor luminosidad, concentrada en el rostro. Por otra parte, en el ángulo inferior izquierdo, el recorte de la mesa redonda sobre la que se apoya un vaso y la mano del hombre, sirve de contrapunto luminoso al rostro, acentuando las zonas claras.



Finalmente, aun cuando se discute acerca del origen de las influencias impresionistas en la obra de Thibon, creemos que es inevitable pensar, a propósito de este cuadro, en Toulouse Lautrec. Tanto desde el punto de vista temático como desde lo formal, la presencia del artista francés parece incuestionable.

*Bebedor de ajeno, s/fecha
pastel s/cartón, 59 x 47 cms.*

firma: s/firma

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

repr.: Diario *La Epoca*, 22 de julio de 1921.

exp.: "Exposición Thibon de Libian", Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, julio de 1921. "Exposición Póstuma", Buenos Aires, Galería Signo, 1932. "Un siglo de Arte en la Argentina", Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, agosto de 1936 (n° 470 del catálogo). "Exposición-Homenaje a Thibon de Libian", Buenos Aires, Museo Municipal de Bellas Artes, agosto de 1939 (n° 18 del catálogo).

Marcos Tiglio

Naturaleza muerta

De padres italianos, Marcos Tiglio nació en Buenos Aires el 24 de febrero de 1903 y murió en la misma ciudad el 15 de abril de 1976.

Sus estudios artísticos los hizo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, egresando en 1930. Allí tuvo como maestro al excelente docente y pintor Emilio Centurión, aun cuando el artista hacía hincapié en la influencia que en su pintura había ejercido las enseñanzas de Victorica.

En 1929 comienza a enviar obra al Salón Nacional, repitiendo estos envíos, con cierta regularidad, hasta el año 1963 en que obtiene el Segundo Premio.

Además de haber participado en numerosas exposiciones colectivas, Tiglio realizó su primera muestra individual en el año 1935 en la galería Nordiska de Buenos Aires y la última en la galería Feldman en 1974.

Planteamientos estéticos de su obra

La obra de Marcos Tiglio está fuertemente asociada al barrio de la Boca, al punto que en una reciente exposición en la Fundación Banco Patricios de Buenos Aires titulada "La Boca: un mundo en un barrio" (en el mes de mayo de 1994) se la incluyó entre la de otros siete artistas.

Dentro de una estética intimista, sus cuadros desarrollan su temática en formatos pequeños. De esta manera sus naturalezas muertas, género dentro del cual se sintió más cómodo, traducen plásticamente su mundo cotidiano. La imagen de Tiglio aparece determinada por el particular uso que el pintor hace de la materia, sus empastes construyen las formas y hacen vibrar las superficies con unas pinceladas dispuestas en forma evidente, como arrastrando el óleo para que quede la huella de su trazo. De estas pinceladas surge el ritmo interno de sus cuadros. Su paleta prioriza el uso de tonos cálidos y en el planteamiento lumínico Tiglio apela al uso de claroscuros para hacer resaltar el volumen de sus figuras.

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

Bibliografía

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

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988

Pintada en 1940, esta naturaleza muerta guarda enormes semejanzas con un bodegón enviado al Salón Nacional el año anterior y aparece como un ejemplo más entre tantos en los que el artista trató este tema.

Tiglio es un pintor que, a pesar del gusto por el color y la mancha, siempre se mantiene estrechamente vinculado a un sentido estructural de las formas. En efecto, tal como puede verse en esta naturaleza muerta, los elementos que la componen -una mesa sobre la que se apoyan un mantel blanco, un pato, una manzana y una salsera-, están resueltos mediante una estructura de planos yuxtapuestos, trabajados mediante pinceladas evidentes que se orientan hacia direcciones diversas. El rebatimiento de los planos refuerza el sentido constructivista, que conecta la obra de Tiglio con la tradición de la influencia cézanneana.



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

Firma: ángulo inf. der.: "M. Tiglio, 40"
exp.: "Lazzari y los maestros de la plástica
boquense", Museo Sívori, 3 de julio - 3 de
agosto, 1997.

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

Miguel Carlos Victorica

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

De regreso en Buenos Aires, en 1918, instaló su taller en el barrio de la Boca, en la Vuelta de Rocha.

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

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

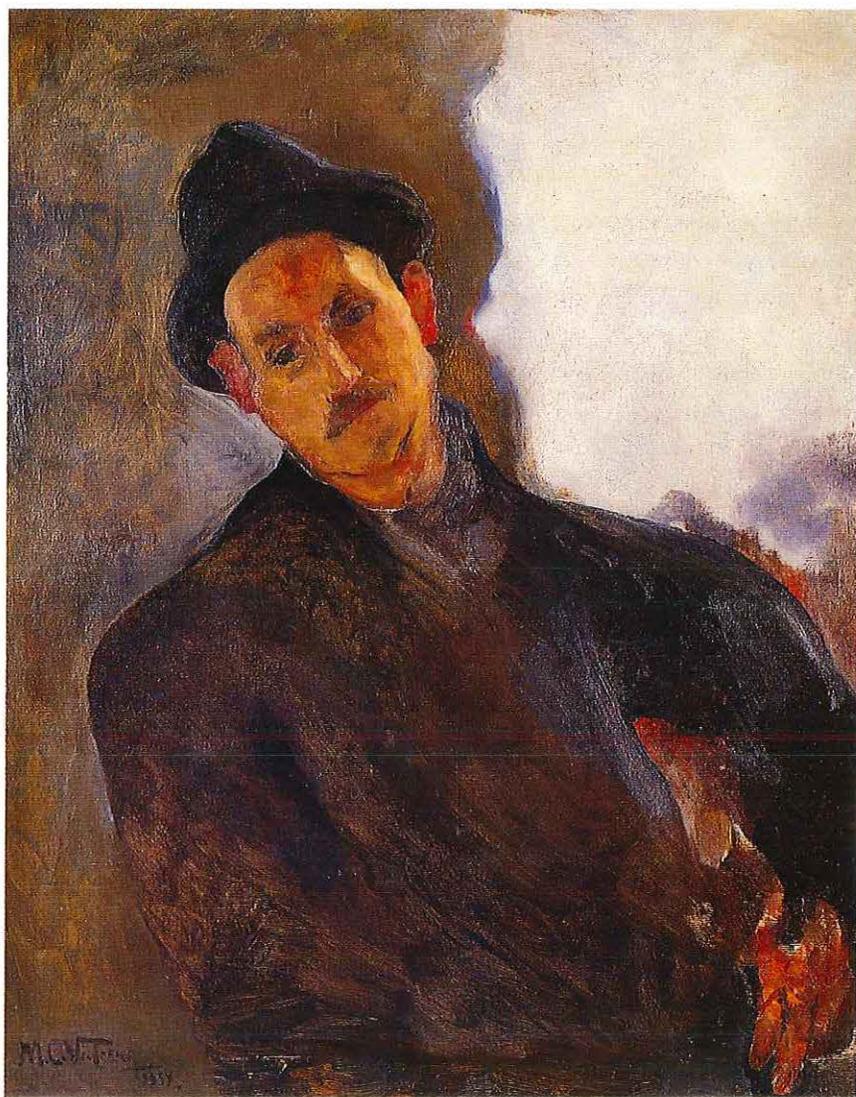
Bibliografía

- Larco, Jorge. *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Losada, 1954.
Mujica Lainez, M. *Victorica*, Buenos Aires, Bonino, 1955.
Córdova Iturburu, C. *Victorica*, Buenos Aires, Codex, Pinacoteca de los Genios, 1966.
Blum, Sigward. *Victorica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Retrato de Antonio Mónico

El modelo para este cuadro es Antonio Mónico, compañero y secretario del pintor a quien éste retrató en varias ocasiones, una de ellas cuando pintó Cocina bohemia, la obra que mereció en 1941 el Gran Premio del Salón Nacional. De esta tela emerge con claridad una de las premisas básicas de la estética de Victorica: la pintura surge a través del vínculo íntimo entre el artista y su entorno más próximo; en cuanto a los temas que elige, éstos provienen de un repertorio en el que se resumen las relaciones del pintor con su medio.

El alejamiento de los códigos de representación naturalista. -que se aprecia en el rechazo de la descripción minuciosa y detallista- es una de las notas salientes de esta obra. Consecuente con la estética evocativa que define su pintura, Victorica plantea su imagen plástica mediante un tratamiento abocetado que provoca la pérdida de consistencia de las formas, de tal manera que la figura parece más la consecuencia de un recuerdo que la transcripción directa de la realidad. Por otra parte la pincelada arrastra el color y genera direcciones en diagonal, acompañando la diagonal sobre la que se apoya la figura y enfatizando una sensación de inestabilidad que tiende a la pérdida



visual del equilibrio. La entonación general es baja, pero el valor alto dado a la cabeza y las manos actúan como puntos focales que concentran la mirada del espectador.

*Retrato de Antonio Mónico, 1937
óleo s/tela, 98 x 78,5 cms.*

Firma: ángulo inf. izq.: "M. C. Victorica, 1937"
exp.: "Lazzari y los maestros de la plástica boquense", Museo Sívori, 3 de julio - 3 de agosto, 1997.
repr.: Lazzari y los maestros de la plástica boquense, Catálogo de la exposición, Buenos Aires, 1997.

Ana Weiss de Rossi

Intimidad

Nació en Buenos Aires el 30 de noviembre de 1892 y murió en Los Angeles (EE.UU.), el 13 de septiembre de 1953.

Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, de donde egresó en 1920. Cinco años antes, en 1915, se había casado con el pintor Alberto Rossi. Junto a él realizó diversos viajes. En dos períodos -1923/24 y 1929/30-, recorrió varias ciudades europeas.

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

Planteamientos estéticos de su obra

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

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

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

Bibliografía

Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.

Gesualdo, V., Biglione, A., Santos, R., *Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1988.

Rojas Silveyra, M., "Ana Weiss de Rossi", en *Augusta*, Buenos Aires, 1919, n° 19.

La trayectoria artística de Ana Weiss de Rossi está determinada por una decidida inclinación hacia una pintura de tipo intimista. Tanto por el título como por el tema de esta obra no cabe duda del interés que despierta en ella este género.

Refuerzo de lo dicho, y del carácter autobiográfico de la obra, es que la niña retratada es su hija Marisa, cuando contaba aproximadamente cuatro años de edad. Este óleo es similar a uno enviado en 1934 al Salón Nacional con el título de Marisa y a otros de temas análogos enviados a sucesivos Salones Nacionales desde los años '20.

La figura principal está ubicada en el eje central de la composición, sentada sobre el borde de una cama. El mayor punto de interés se concentra en la mirada del personaje que, en posición frontal, se dirige al espectador. De aquí se deduce que para la artista el retrato constituye un campo de análisis psicológico, a la par que pictórico. El planteamiento plástico muestra la decisiva importancia que se le otorga a la luz; ésta proviene de un foco situado a la izquierda de la tela e inunda la zona en la que se sitúa el personaje principal, dejando en sombras a la mujer que, en un plano posterior, constituye una referencia secundaria. La entonación general es



cálida y acompaña, -en sus variaciones tonales de ocre, verdes y tierras-, el sentido intimista de la tela, sugerido, entre otras cosas, por el conejo al que la niña acaricia. Por otra parte, la pincelada suelta y evidente está dispuesta mediante un juego de yuxtaposiciones que, en la relación con la luz y el color, hacen vibrar la superficie pictórica y enriquecen el carácter expresivo de la obra.

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

firma: áng. inf. izquierdo: "Ana Weiss de Rossi"



ALAZET ROCAMORA, Dolores
Paisaje, 1951
48 x 63 cms.
acuarela s/cartón



ALDIOLI, J.S.
Retrato de San Martín, s/fecha
200 x 110 cms.
óleo s/tela



ALICE, Antonio
Detalle para el cuadro Tierra de Promisión, 1926
23 x 17 cms.
carbón s/cartón



ALICE, Antonio
Estudio para el retrato del Dr. Maraini, 1940
32 x 39 cms.
óleo s/madera



ALVAREZ, M.A.
Retrato de Mitre, s/fecha
88 x 70 cms.
óleo s/tela



ANONIMO
Collas músicos, s/fecha
60 x 50 cms.
óleo s/cartón



ANONIMO
Retrato de Benjamín Zorrilla, s/fecha
55 x 46 cms.
óleo s/tela



ANONIMO
Figura sentada, s/fecha
90 x 75,5 cms.
óleo s/tela



ANONIMO (PELAEZ ?)
Belgrano y sus soldados ante la Bandera Nacional, s/fecha
80 x 100 cms.
óleo s/tela



ANTONUCCI, Pedro
Llanura bonaerense, s/fecha
50 x 60 cms.
óleo s/madera



AYLLON, Fernando Pascual
Un mirador en el Canal Mayor - Tigre,
1943
60 x 74 cms.
óleo s/tela



AYLLON, Fernando Pascual (?)
Paisaje, s/fecha
50 x 59,5 cms.
óleo s/tela



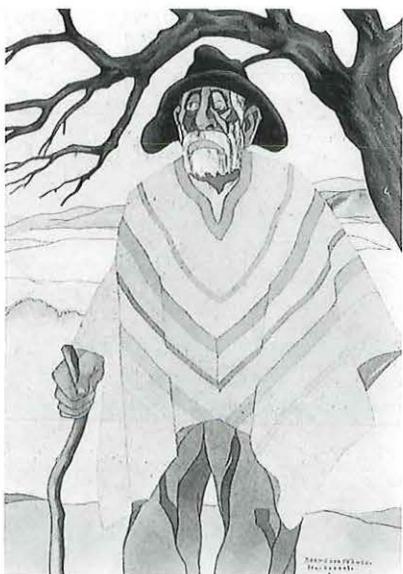
AYLLON, Fernando Pascual
Puerto, 1954 (?)
40 x 50 cms.
óleo s/tela



BARBERO
Marina, 1917
22 x 35,5 cms.
óleo s/madera



BELIN SARMIENTO, Eugenia (?)
Retrato de Sarmiento, s/fecha
46,5 x 35,5 cms.
óleo s/cartón



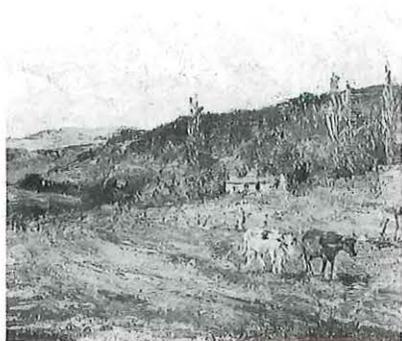
BERMUDEZ FRANCO
Juan de Dios "el ciego", s/fecha
77 x 56 cms.
acuarela s/papel



BIGLIERI, Almendo
Paisaje, 1935
33 x 40 cms.
acuarela s/cartón



BONATI, Dante E.
Paisaje, s/fecha
26,5 x 32,5 cms.
óleo s/hardboard



BORRARO, Luis
Paisaje, s/fecha
40 x 50 cms.
óleo s/tela



BOSCH, Mario
Retrato de Sarmiento, s/fecha
61 x 51 cms.
óleo s/tela



BOSCH, Mario
Retrato de San Martín, s/fecha
90 x 70 cms.
óleo s/tela



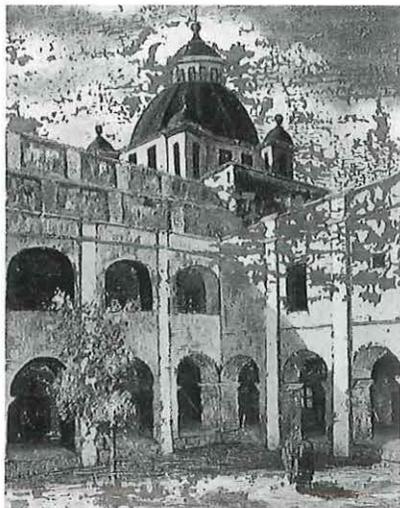
BOUCHONVILLE, Alejandro
Día primaveral (Plátanos), s/fecha
20,5 x 18 cms.
óleo s/tela



BOUCHONVILLE, Alejandro
Playa de Sarandí, s/fecha
24 x 31 cms.
óleo s/madera



BOZZINI, Alberto Leopoldo
Paisaje, s/fecha
48 x 67 cms.
óleo s/madera



BOZZINI, Alberto Leopoldo
S/Título, s/fecha
75 x 60 cms.
óleo s/madera



BOZZINI, Alberto Leopoldo
Rancho de San Francisco del Monte de Oro, s/fecha
45,5 x 63,5 cms.
óleo s/hardboard



BOZZINI, Alberto Leopoldo
Capilla y escuela "Los Andes", s/fecha
36 x 50,5 cms.
óleo s/madera



BOZZINI, Alberto Leopoldo
Convento de San Francisco, Salta, 1945
70 x 90 cms.
óleo s/tela



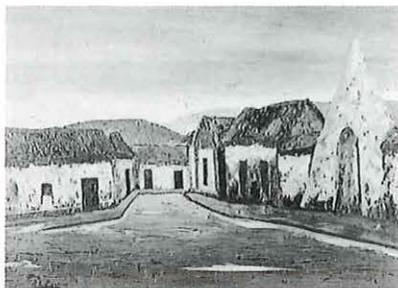
BOZZINI, Alberto Leopoldo
La esquina de la casa del virrey (Córdoba), 1945
80 x 60 cms.
óleo s/tela



BOZZINI, Alberto Leopoldo
Yavi, Salta, 1946
60 x 80 cms.
óleo s/tela



BOZZINI, Alberto Leopoldo
Paisaje, s/fecha
59 x 79,5 cms.
óleo s/tela



BOZZINI, Alberto Leopoldo
Paisaje, s/fecha
44,5 x 64,5 cms.
óleo s/madera



BOZZINI, Alberto Leopoldo
Convento de San Francisco de La Rioja,
s/fecha
50 x 57 cms.
óleo s/tela



BRAVO, José Enrique
Los deberes, s/fecha
46 x 30,5 cms.
acuarela s/cartón



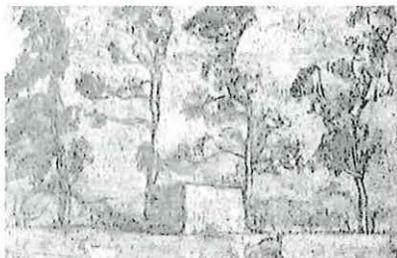
BRIZUELA, Laureano
Paisaje, s/fecha
62 x 72 cms.
óleo s/madera



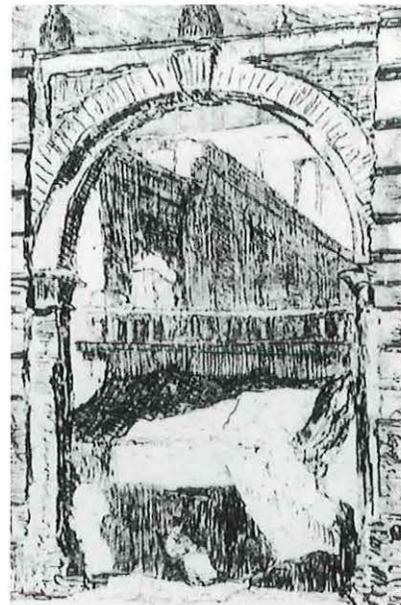
CALDERON, H.
Paisaje, s/fecha
59,5 x 81,5 cms.
óleo s/tela



CANALE, Mario Augusto
En San Martín, s/fecha
24,5 x 15 cms.
aguafuerte



CANALE, Mario Augusto
Paisaje, s/fecha
9 x 12,5 cms.
aguafuerte



CANALE, Mario Augusto
Vagos, s/fecha
11,5 x 7,5 cms.
aguafuerte



CAPTANI, Dante J.
*...y la tarde va aflojando, va...
aflojando...*, 1948
25 x 40 cms.
óleo s/tela



CAPUTO DE MARCO, Luis Bautista
Norteñas hilando, s/fecha
145 x 100 cms.
óleo s/tela



CAPUTO DE MARCO, Luis Bautista
Fogata de San Juan, s/fecha
31,5 x 40 cms.
óleo s/tela



CARUGO, César E.
Amarrada, 1927
31 x 40 cms.
óleo s/cartón



CASTRO, Andrés J.M.
Rincón de Gerli, 1939
54,5 x 77 cms.
óleo s/madera



CEJAS, B.
Retrato de San Martín, 1946
45 x 35 cms.
óleo s/tela



CIARLO, Ramón Alejandro
Paisaje, 1943
46 x 56 cms.
óleo s/hardboard



CINCIONI, Aurelio Víctor
Tarde serrana (La granja), circa 1950
122 x 152 cms.
óleo s/tela



CINCIONI, Aurelio Víctor
San Francisco del Monte de Oro,
San Luis, s/fecha
54,5 x 62 cms.
óleo s/tela



CINCIONI, Aurelio Víctor
Puramarca, s/ fecha
75,5 x 85,5 cms.
óleo s/tela



CINCIONI, Aurelio Víctor
Paisaje urbano, 1932
65 x 91 cms.
témpera s/cartón



CINCIONI, Aurelio Víctor
Paisaje de Balcarce (Buenos Aires),
s/ fecha
60 x 70 cms.
óleo s/tela



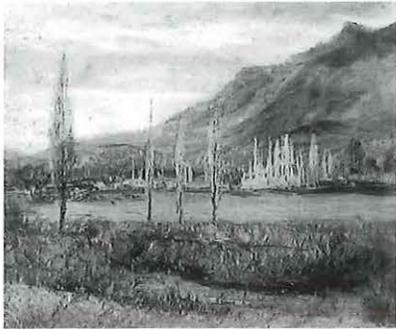
CINCIONI, Aurelio Víctor
La escuela rural (Buenos Aires),
s/ fecha
60 x 70 cms.
óleo s/tela



CINCIONI, Aurelio Víctor
Paisaje (Paraná), circa 1960
75 x 90 cms.
óleo s/tela



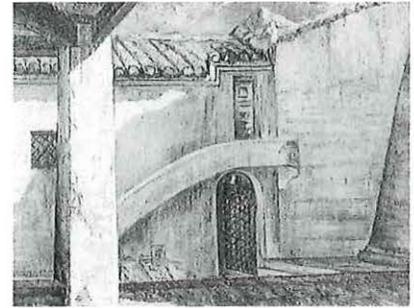
CINCIONI, Aurelio Víctor
Otoño en Luján de Cuyo (Mendoza),
1958
74 x 90,5 cms.
óleo s/madera



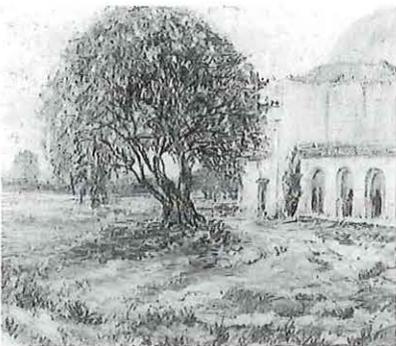
CINCIONI, Aurelio Víctor
San Luis, s/fecha
50 x 60 cms.
óleo s/madera



CINCIONI, Aurelio Víctor
Del Pasado (Agua de Oro - Córdoba),
circa 1960
70 x 80 cms.
óleo s/hardboard



CINCIONI, Aurelio Víctor
La casa del Virrey, circa 1960
60 x 75 cms.
óleo s/cartón



CINCIONI, Aurelio Víctor
La escuela rural (Tulumba), circa 1960
59 x 69 cms.
óleo s/tela



COLLINGWOOD
Paisaje, s/fecha
82 x 110 cms.
óleo s/tela



CORTES, José Pascual
El último farol de Buenos Aires, 1937
75,5 x 23 cms.
aguafuerte



COTONE, Isaías Juan
Otoño, circa 1930
104 x 97 cms.
óleo s/tela



COTONE, Isaías Juan
Palermo, s/fecha
43,5 x 52,5 cms.
óleo s/madera



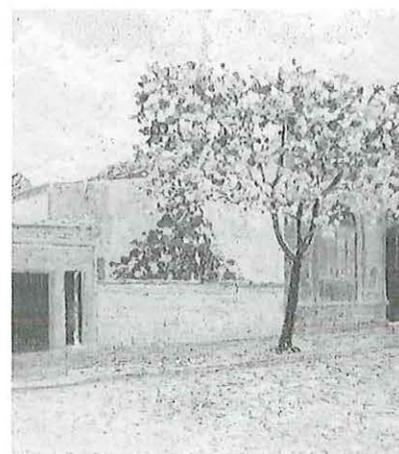
COTONE, Isaías Juan
Roberto de Mitre, s/fecha
64,5 x 48 cms.
óleo s/madera



COTONE, Isaías Juan
Retrato de San Martín, s/fecha
65 x 48,5 cms.
óleo s/madera



COTONE, Isaías Juan
Retrato de Mariano Moreno, s/fecha
50 x 40 cms.
óleo s/madera



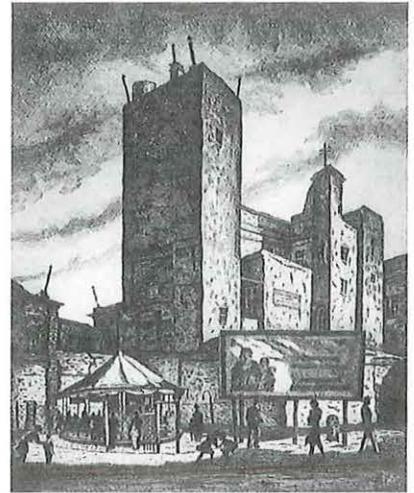
COTONE, Isaías Juan
Una casa de Belgrano, circa 1930
59 x 53 cms.
óleo s/madera



COUTARET, Manuel Emilio
Barriada de Córdoba, 1940
98,5 x 110 cms.
óleo s/tela



CUELLO, Guillermo
El mantel rojo, s/fecha
100 x 70 cms.
acrílico s/tela



CHAREUN, Luis Augusto
Tardecita porteña, s/fecha
47,5 x 39 cms.
óleo s/tela



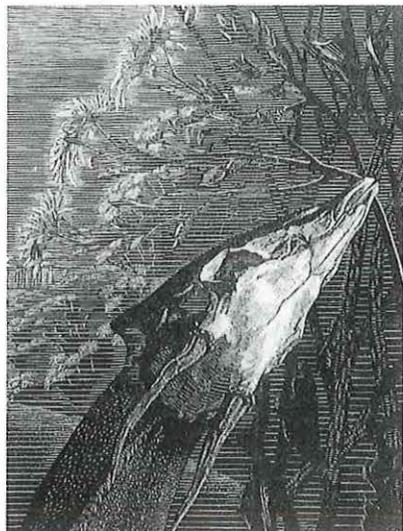
DE LA FUENTE, Felipe
La calesita, circa 1954
70 x 100 cms.
témpera s/tela



DE LUCIA, Fidel
Paisaje, 1939
85 x 95 cms.
óleo s/tela



DELGADO, José M.
Flores, s/fecha
44,5 x 31,5 cms.
óleo s/tela



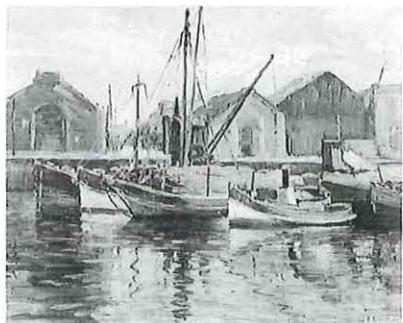
DELHEZ, Víctor
S/Título, s/fecha
29,5 x 23 cms.
aguafuerte



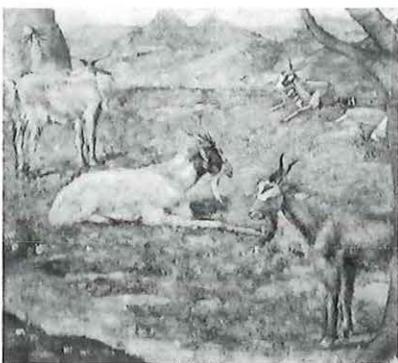
DELLA CROCE, Roberto
Calle de Chilceto, 1955
70 x 80 cms.
óleo s/hardboard



DUFOUR, Eloísa
Paisaje norteno, s/fecha
35 x 60 cms.
óleo s/tela



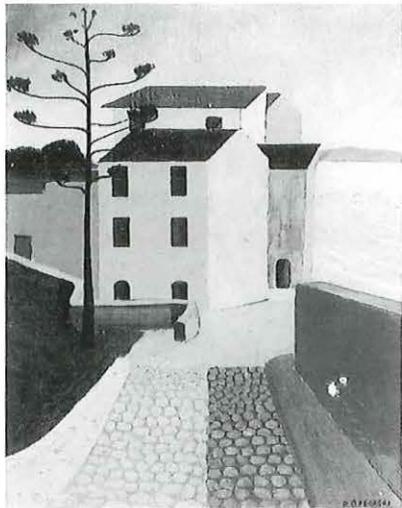
ESCOBEDO, Eduardo
Luz y color, s/fecha
39 x 50 cms.
óleo s/cartón



FERNANDEZ NAVARRO, César
Paisaje, 1937
70 x 90 cms.
óleo s/tela



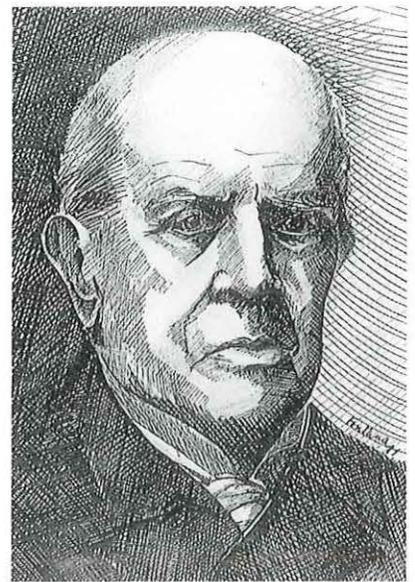
FERRANDO, Ermete Rómulo
Naturaleza muerta, 1932
50 x 47 cms.
óleo s/hardboard



FERRARI, R.O.
Paisaje, s/fecha
70,5 x 51 cms.
óleo s/madera



FERRINI, Luis
Barraca Peña (Boca), 1944
47 x 54,5 cms.
óleo s/tela



FONTANA
Retrato de Sarmiento, 1981
20 x 15 cms.
tinta s/papel



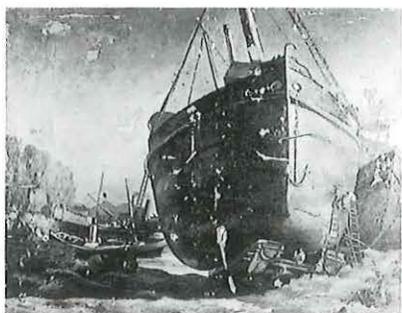
GIORDANO LA ROSA
Cargadores de sandías, s/fecha
69 x 74,5 cms.
papel s/cartón



GISMONDI, Lía
En Courmayeur (Alpes de Italia), s/fecha
32,5 x 41 cms.
óleo s/madera



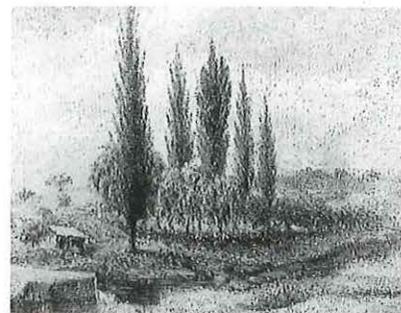
GOLLER, Serviliano
La Quema, 1934
50 x 85 cms.
óleo s/tela



GOLLER, Serviliano
Cascos, 1935
48 x 63 cms.
óleo s/tela



GONZALEZ, Julián
La siesta. Plaza Montserrat, s/fecha
25 x 31,5 cms.
aguafuerte



GONZALEZ, Oscar (?)
Paisaje, 1946
36 x 60,5 cms.
óleo s/madera



GUASTAVINO, José Manuel
Retrato de Alice, s/fecha
48 x 38 cms.
óleo s/madera entelada



HEIM, Carlos
Interior, s/fecha
45 x 38 cms.
óleo s/tela



HEIM, Carlos
Día nublado en Capilla del Monte, s/fecha
65 x 59 cms.
óleo s/tela



HEIM, Carlos
Un cuento de hadas, 1930
100 x 90 cms.
óleo s/tela



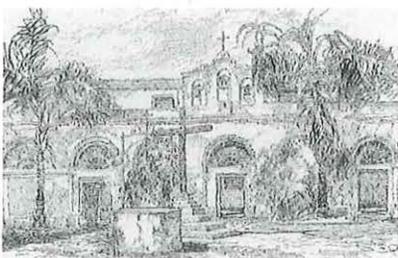
HEYNEMANN, David Federico
Paisaje urbano, 1964
60 x 50 cms.
óleo s/tela



HOCH, F.
Paisaje, 1910
80 x 100 cms.
óleo s/tela



HOHMANN, Juan
Tambo en Bernal, 1942
32 x 46 cms.
acuarela s/cartón



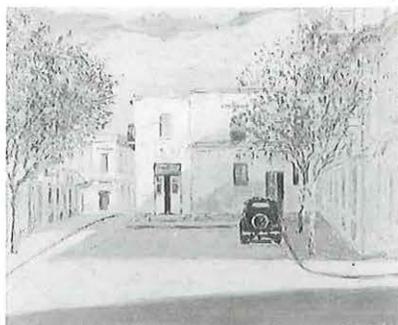
HOHMANN, Juan
Patio en la Casa de Ejercicios, 1945
32,5 x 52,5 cms.
tinta s/papel



LADDAGA, Angel
Agua Florida, 1977
70 x 98 cms.
óleo s/tela



LLAMAS, Manuel
Otoño en "La Julia", 1981
33 x 21 cms.
óleo s/cartón



MALLO LOPEZ, Samuel
Casa histórica desde cuyos balcones
Lavalle arengó a las tropas que
derrocaron a Dorrego, 1938
35,5 x 45 cms.
óleo s/madera



MARTINELLI, Carlos Bautista
S/título, 1945
54 x 69 cms.
óleo s/tela



MARTINEZ FERRER, Horacio
Retrato femenino, 1938
45 x 32,5 cms.
óleo s/madera



MARTINEZ SOLIMAN, Guillermo
Frente al mar, s/fecha
145,5 x 79 cms.
carbonilla s/papel



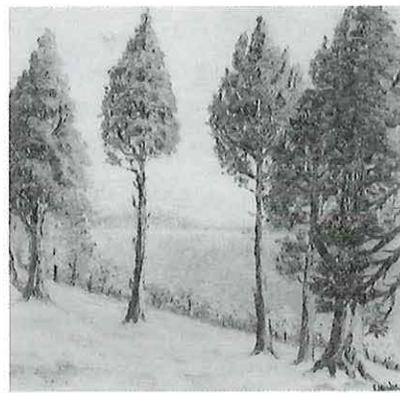
MAZZONE, Domingo
Mujer con niño, 1948
60 x 50 cms.
óleo s/cartón



MELGAJERO MUÑOZ, Waldimiro
Domador, 1948
67 x 50,5 cms.
monocopia



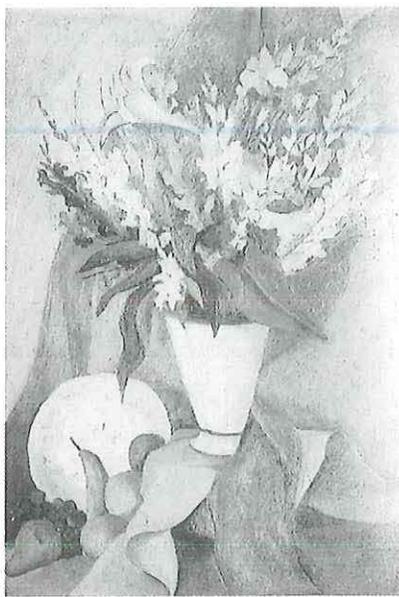
MELGAJERO MUÑOZ, Waldimiro
Llovizna en Plaza de Mayo, 1943
60 x 80 cms.
oleo s/tela



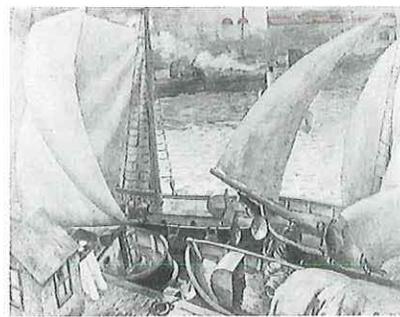
MICHE, E.
Paisaje de Bariloche, 1955
43,5 x 44,5 cms.
óleo s/tela



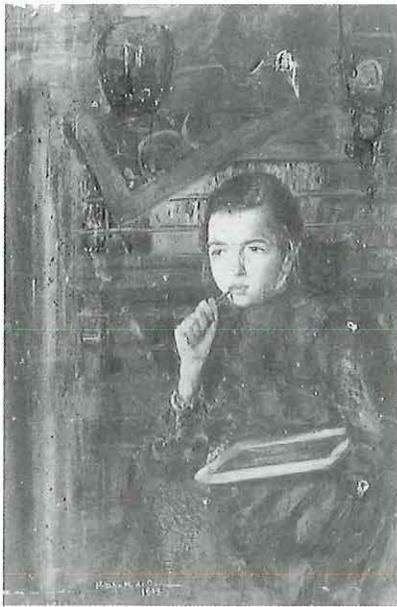
MOLINELLI, F.
Paisaje, s/fecha
24 x 30 cms.
óleo s/hardboard



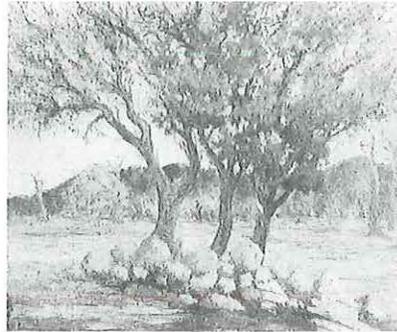
MONTANER, F. Clelia
Flores, s/fecha
100 x 70 cms.
óleo s/cartón



MONTES, Roberto (?)
Riachuelo, 1953
100 x 120 cms.
óleo s/tela



MONTES DE OCA, Natalia
Figura de niña, 1918
106 x 71 cms.
óleo s/tela



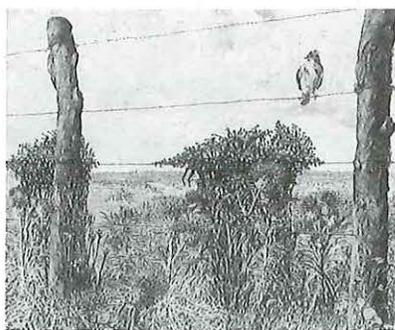
MUIÑO, Enrique
La pirca rota, s/fecha
48 x 57 cms.
óleo s/tela



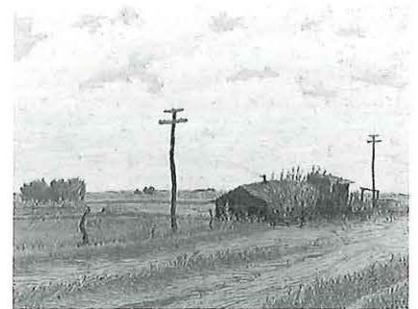
MUSSI, A.
Retrato de Sarmiento, s/fecha
90 x 65 cms.
óleo s/tela



NIEVAS, P.T.
Retrato de Sarmiento, 1961
60 x 50 cms.
óleo s/tela



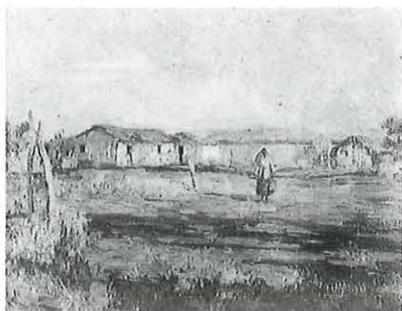
NUCIFORA, Lola
El chingolo, 1950
57 x 65 cms.
óleo s/cartón



PARODI, Antonio
Viejo rancho en la antigua estancia, s/fecha
59,5 x 76 cms.
óleo s/cartón



PELAEZ, JUAN
Paisaje, s/fecha
49 x 65 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, JUAN
Paisaje, s/fecha
80 x 100 cms.
óleo s/tela



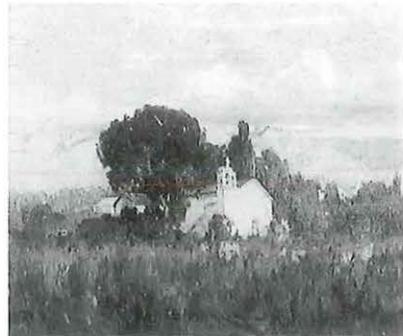
PELAEZ, JUAN
Paisaje, s/fecha
75,5 x 90 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Paisaje, s/fecha
70,5 x 93,5 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Paisaje, s/fecha
78 x 98 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Paisaje, s/fecha
80 x 95 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Paisaje, s/fecha
75 x 90 cms.
óleo s/tela

82



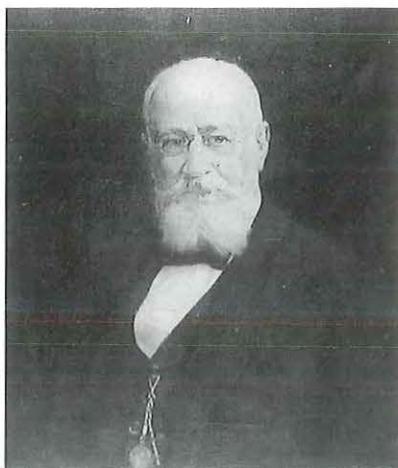
PELAEZ, Juan
Retrato de Sarmiento, s/fecha
70 x 60 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Dr. Ruiz de los Llanos, s/fecha
70 x 60 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Manuel Láinez, s/fecha
76 x 61 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Pedro Arata, s/fecha
70 x 60 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Angel Gallardo, s/fecha
70 x 60 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Retrato de Sarmiento, s/fecha
64 x 50 cms.
óleo s/ madera



PELAEZ, Juan
Dr. Ramos Mejía, s/fecha
75 x 60 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Retrato (?), s/fecha
76 x 58 cms.
óleo s/tela



PELAEZ, Juan
Retrato (?), s/fecha
75 x 60 cms.
óleo s/tela



PEREIRA, Indalecio
Naturaleza muerta, 1930/1
46,5 x 50 cms.
óleo s/madera



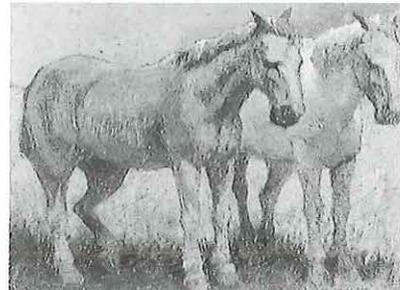
PEREYRA, Antenor
S/Título, 1935
41 x 50 cms.
óleo s/madera



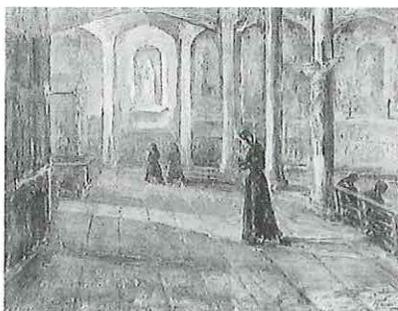
PEREYRA C., José Antonio
Procesión religiosa, s/fecha
57 x 70 cms.
óleo s/hardboard



PEREZ, Segundo
Mesa humilde, (1928)
189 x 265 cms.
óleo s/tela



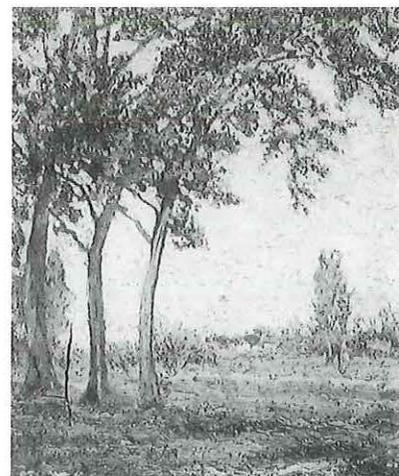
PEREZ, Segundo
Yunta de tordillos, 1948
30 x 40 cms.
óleo s/hardboard



PERONA, Rodolfo
En el reino de Dios, s/fecha
70 x 90 cms.
óleo s/cartón



PERONA, Rodolfo
Paisaje, s/fecha
28 x 40 cms.
óleo s/cartón



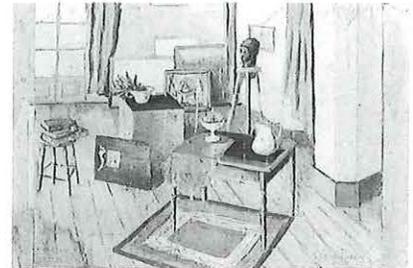
PICABEA, Juan
Paisaje de Morón, s/fecha
61 x 50,5 cms.
óleo s/tela



PIETRO DE TORRAS, *Aurora*
Paraguayas, circa 1938
55 x 59 cms.
témpera s/cartón



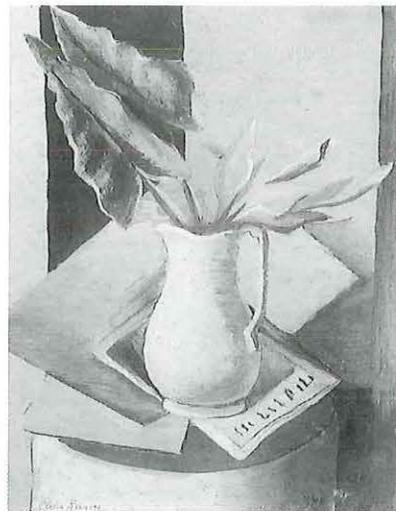
PISSARRO, *Clélia*
Naturaleza muerta, 1937
68 x 78 cms.
óleo s/hardboard



PISSARRO, *Clélia*
Estudio de interior, 1942
39 x 49 cms.
acuarela s/papel



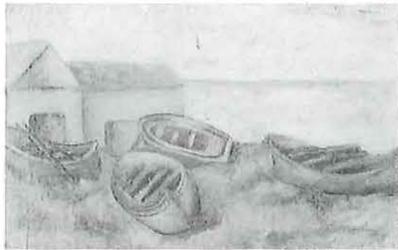
PISSARRO, *Clélia*
Labores, 1940
55,5 x 65 cms.
óleo s/hardboard



PISSARRO, *Clélia*
Naturaleza muerta, 1940
58,5 x 50 cms.
temple



PISSARRO DE PONS, *María*
Figura femenina, 1947
70 x 50 cms.
óleo s/cartón



PISSARRO DE PONS, *María*
Barcas, 1944
50 x 77 cms.
óleo s/tela



PISSARRO DE PONS, *María*
Patos, 1943
100 x 70 cms.
óleo s/tela



PISSARRO DE PONS, *María*
Las calas, 1942
100 x 70 cms.
óleo s/cartón



PISSARRO DE PONS, *María*
Naturaleza muerta, 1933
70 x 100 cms.
óleo s/hardboard



PISSARRO DE PONS, *María*
Naturaleza muerta, 1939 (?)
90 x 70 cms.
óleo s/cartón



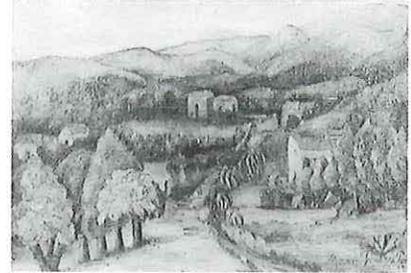
PISSARRO DE PONS, *María*
Figura de niño, 1942
98 x 69 cms.
óleo s/cartón



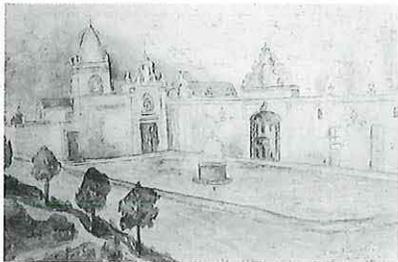
PISSARRO DE PONS, *María*
Figura de india, 193(?)
98 x 69 cms.
óleo s/cartón



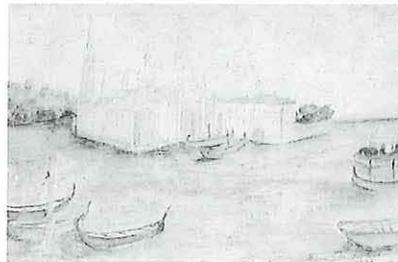
PISSARRO DE PONS, *María*
Autorretrato, 1940
100 x 70 cms.
óleo s/cartón



PISSARRO DE PONS, *María*
La Falda, 1939
48 x 63 cms.
óleo s/tela



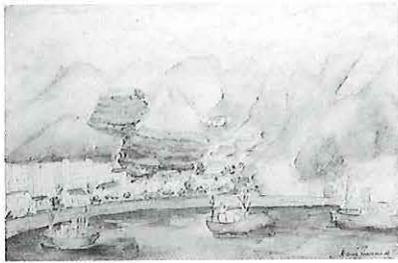
PISSARRO DE PONS, *María*
San Bernardo, Salta, 1941
34,5 x 52 cms.
acuarela s/cartón



PISSARRO DE PONS, *María*
Venecia, 1949
35 x 50 cms.
acuarela s/cartón



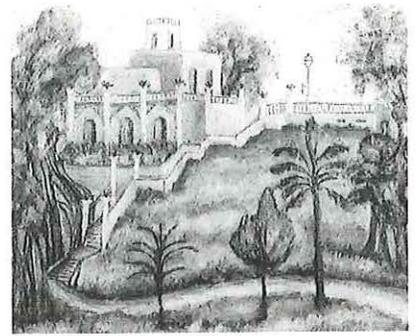
PISSARRO DE PONS, *María*
Las Palmas, 1949
27 x 37,5 cms.
acuarela s/cartón



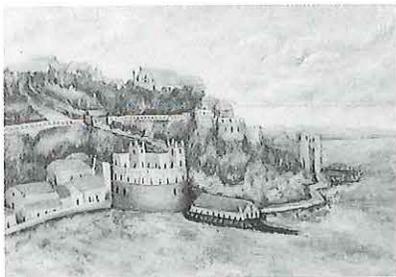
PISSARRO DE PONS, María
Tenerife, 1959
29,5 x 44 cms.
acuarela s/cartón



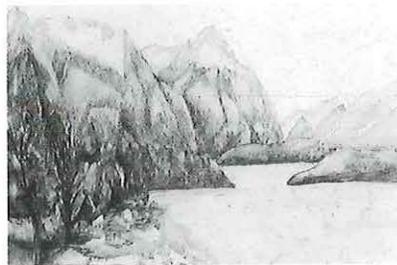
PISSARRO DE PONS, María
Jujuy, 1941
30 x 45 cms.
acuarela s/cartón



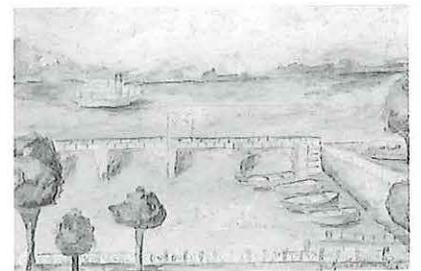
PISSARRO DE PONS, María
Paisaje (quinta), 1952
20 x 73,5 cms.
óleo s/tela



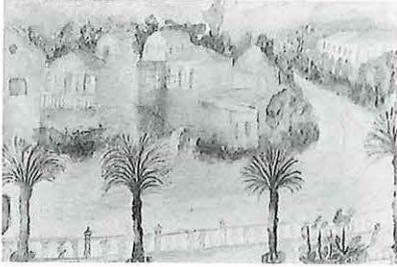
PISSARRO DE PONS, María
Paisaje de Mar del Plata, 1933
70 x 100 cms.
óleo s/cartón



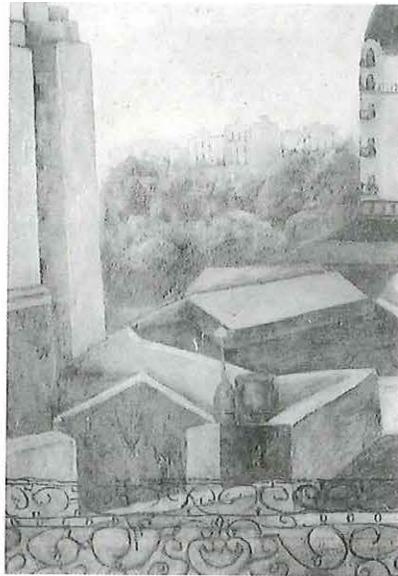
PISSARRO DE PONS, María
Bariloche, 1940
30 x 40 cms.
acuarela s/cartón



PISSARRO DE PONS, María
Ginebra, 1949
30 x 50 cms.
acuarela s/cartón



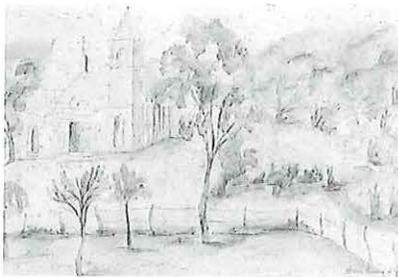
PISSARRO DE PONS, María
Murcia, 1949
30 x 50 cms.
acuarela s/cartón



PISSARRO DE PONS, María
Paisaje urbano, 1938 (?)
116 x 77 cms.
óleo s/cartón



PISSARRO DE PONS, María
Tucumán, 1941
38 x 52 cms.
acuarela s/cartón



PISSARRO DE PONS, María
Catamarca, 1941
34,5 x 48 cms.
acuarela s/cartón



PISSARRO DE PONS, María
Sevilla, 1949
34,5 x 49,5 cms.
acuarela s/cartón



PISSARRO, Víctor
Desnudo, 1930
80 x 60 cms.
óleo s/cartón



PISSARRO, Víctor
Desnudo, 1929
67,5 x 50 cms.
óleo s/cartón



PISSARRO, Víctor
Desnudo, 1930
80 x 60 cms.
óleo s/cartón



PISSARRO, Víctor
Retrato de niña, 1929
80 x 60 cms.
óleo s/cartón entelado



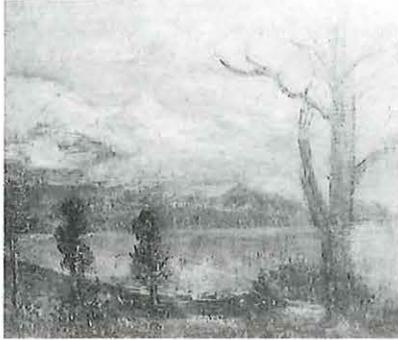
PISSARRO, Víctor
Torso de muchacho, 1924
74 x 51 cms.
óleo s/cartón



PORTA, María
Retrato de niña, 1932
50 x 40 cms.
pastel



PRANDO, Alberto
Juan B. Terán, s/fecha
69 x 58 cms.
óleo s/tela



PRONSATO, Domingo
Paisaje, otoño, 1942
59 x 69 cms.
óleo s/tela



QUINTANA, Alix
Juegos, 1970
86 x 70 cms.
óleo s/hardboard



RAMONEDA, Francisco
Paisaje de provincia, s/fecha
54 x 64 cms.
óleo s/madera



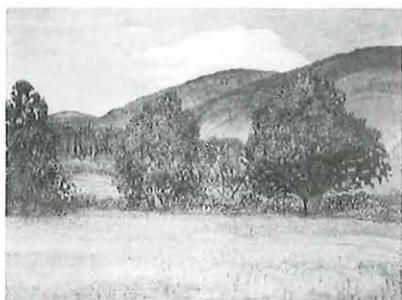
REIGOSA, Rodolfo Pedro
Camino al valle "El Bolsón", 1941
53 x 69 cms.
óleo s/tela



ROCA Y MARSAL, Pedro
Pacará a la sombra del cual vacunaba el Deán Seguro, 1936
21,5 x 27 cms.
óleo s/hardboard



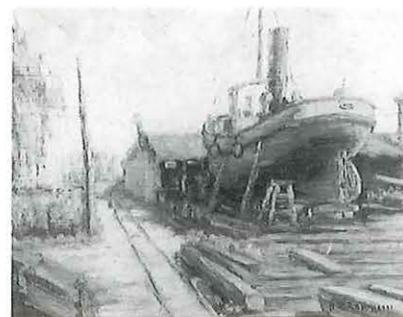
ROCA Y MARSAL, Pedro
Retrato de hombre, s/fecha
39 x 35 cms.
sanguina s/cartón



ROCHE, A.G.
Córdoba, Río Ceballos, 1925
72 x 76,5 cms.
óleo s/tela



RODRIGUEZ ETCHART, Severo
Retrato de mujer, circa 1886
95 x 64 cms.
óleo s/tela



RONCHETTI, Armando
Barco en reparación - viejo varadero,
s/fecha
29 x 37 cms.
óleo s/madera



SANTILLI, Doria
Naturaleza muerta, s/fecha
57,5 x 49 cms.
óleo s/tela



SCROSSOPI, Palmira
Paisaje, 1948
43,5 x 42 cms.
óleo s/hardboard



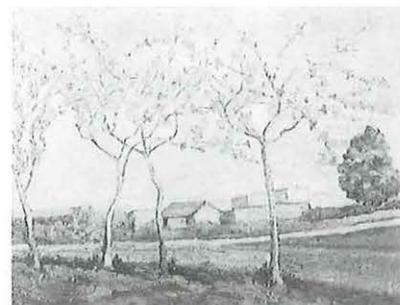
SCROSSOPI, Palmira
Paisaje urbano, 1935
49 x 59 cms.
acuarela s/cartón



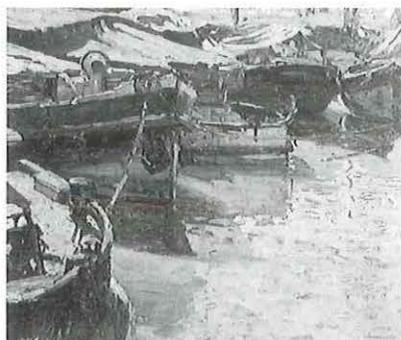
SIRIO, Alejandro
Estudio de mujer, s/fecha
 52 x 40 cms.
 tinta



SOLARI PARRAVICINI, Benjamín
Payaso, 1939
 45 x 40 cms.
 óleo s/madera



TROPSANO, Silvia
Paisaje, 1938
 40 x 50 cms.
 óleo s/cartón



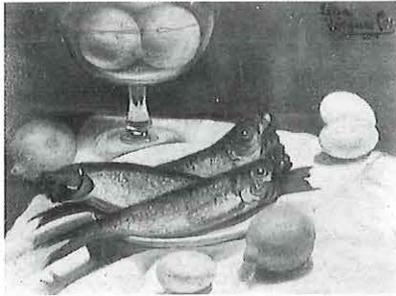
VAZ, Oscar (?)
Rincón boquense, s/fecha
 25 x 29 cms.
 óleo s/hardboard



VAZQUEZ CEY, Elisa
Lo mató la tormenta, 1947
 46 x 37,5 cms.
 óleo s/madera



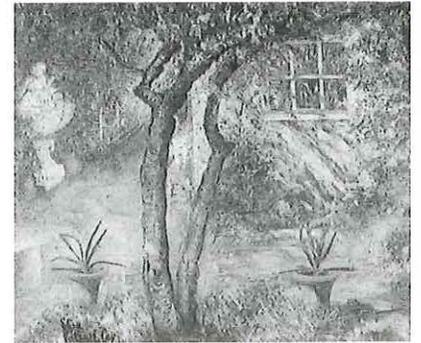
VAZQUEZ CEY, Elisa
Laurel rosa, s/fecha
 57,5 x 48 cms.
 óleo s/madera



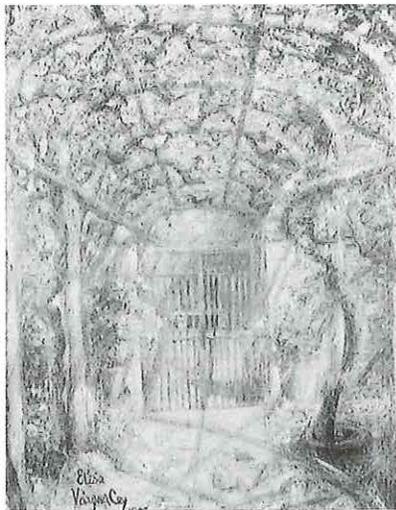
VAZQUEZ CEY, Elisa
Arenques, 1929
39,5 x 53 cms.
óleo s/cartón



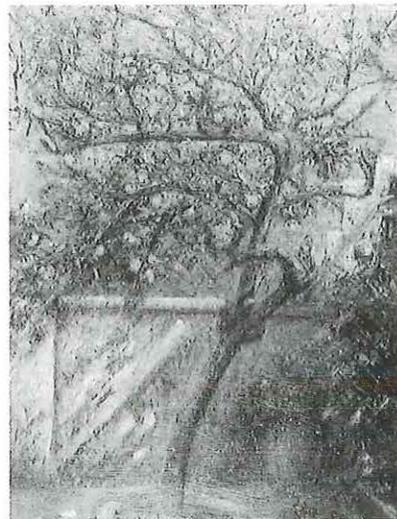
VAZQUEZ CEY, Elisa
Flores, s/fecha
49 x 35 cms.
óleo s/madera



VAZQUEZ CEY, Elisa
Paisaje, 1949
59 x 69 cms.
óleo s/madera



VAZQUEZ CEY, Elisa
Paisaje, 1957
60 x 50 cms.
óleo s/madera



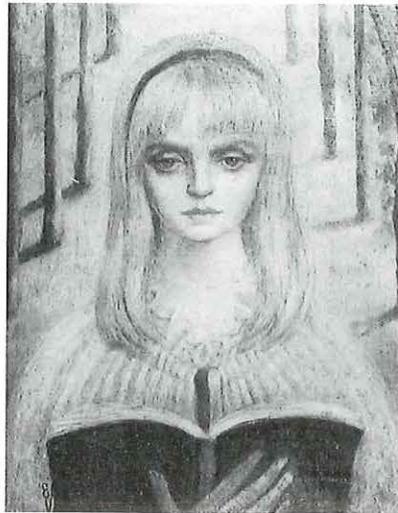
VAZQUEZ CEY, Elisa
Paisaje, s/fecha
59 x 45 cms.
óleo s/madera



VAZQUEZ CEY, Elisa
Portón de quinta, s/fecha
58,5 x 42,5 cms.
óleo s/madera



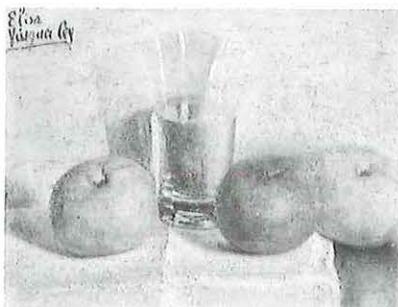
VAZQUEZ CEY, Elisa
Juguetes, s/fecha
63 x 48 cms.
óleo s/tela



VAZQUEZ CEY, Elisa
Retrato de niña, s/fecha
66 x 51 cms.
óleo s/tela



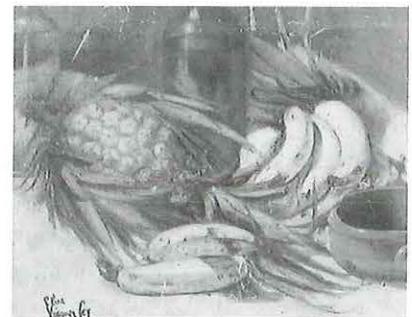
VAZQUEZ CEY, Elisa
Naturaleza muerta, s/fecha
46 x 38,5 cms.
óleo s/hardboard



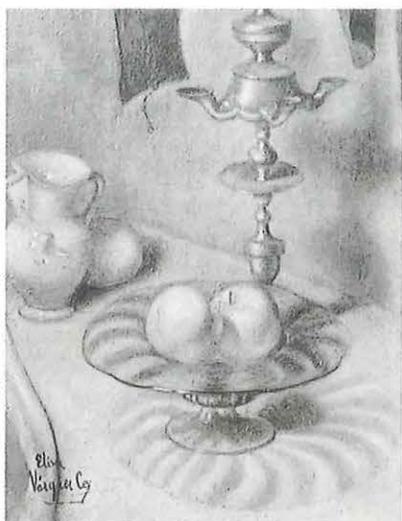
VAZQUEZ CEY, Elisa
Naturaleza muerta, s/fecha
30 x 40 cms.
óleo s/tela



VAZQUEZ CEY, Elisa
Naturaleza muerta, s/fecha
50 x 40 cms.
óleo s/hardboard



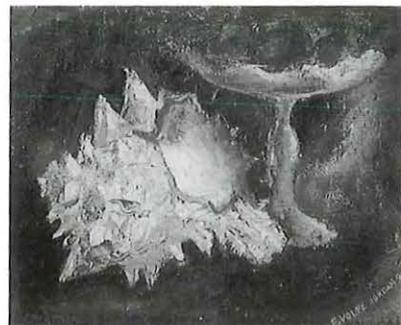
VAZQUEZ CEY, Elisa
Naturaleza muerta, s/fecha
42 x 53,5 cms.
óleo s/tela



VAZQUEZ CEY, Elisa
Velón y cristal de Murano, s/fecha
71 x 56 cms.
óleo s/madera



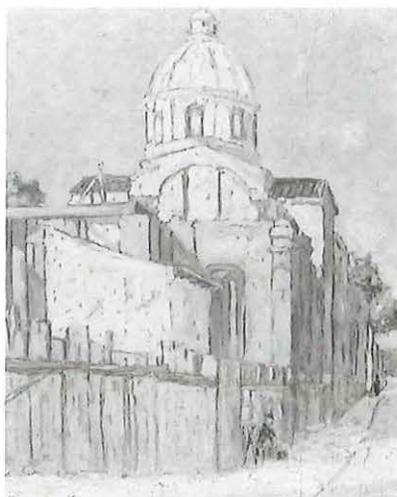
VEZETTI, Angela
Perfil de niña, s/fecha
47 x 42,5 cms.
óleo s/madera



VOLPE JORDAN, E.
Naturaleza muerta, 1945
32 x 40,5 cms.
óleo s/cartón



YGLESIAS, Manuel Francisco
En el puerto, s/fecha
50 x 60 cms.
óleo s/cartón



YRAMAIN, Demetrio
Iglesia, 1933
80 x 67 cms.
óleo s/madera



YRAMAIN, Demetrio
Tarde en Marcos Paz, 1947
46 x 47 cms.
óleo s/madera



ZAVALLA MORENO, Enrique
Leopoldo Lugones, 1939
76 x 64 cms.
óleo s/tela



ZAVALLA MORENO, Enrique
Alfredo Colmo, 1956
54 x 44 cms.
óleo s/tela

Obras Contemporáneas

Introducción

El arte, como vehículo de cultura, no es accesorio ni marginal; así lo pensamos y desde esta perspectiva creemos que se debe abordar nuestro encuentro con las obras. Con esta convicción presentamos las obras de Juan Doffo, Ana Eckell, Nicolás García Urriburu, María Luz Gil, Juan Lecuona, Gustavo López Armentía, Zulema Maza, Eduardo Medici, Héctor Medici, Miguel Melcón, Marco Otero, Teresa Pereda, María Rocchi, Tulio de Sagastizábal, Marino Santa María y Richard Sturgeon. Estos artistas contemporáneos aportan un sugestivo panorama del arte en la Argentina.

La obra de arte constituye un territorio de conformación ideológica e instaura un espacio, no sólo para la contemplación, sino esencialmente para la reflexión. Esta reflexión, entonces, debe orientarse a ubicar las obras no sólo como acontecimientos estéticos -lo que constituye ya de por sí un fenómeno singular-, sino también como creaciones que contribuyen a desentrañar los resortes que mueven estos agitados tiempos, espejos en los que la sociedad imprime su rostro, siempre cambiante.

En la medida en que las obras que aquí se presentan corresponden a nuestra contemporaneidad, no será difícil advertir en ellas hechos que marcaron el campo social de nuestra época y que implican búsquedas compartidas; así, cuestiones tales como la identidad, los fenómenos masivos de comunicación y su influencia en el medio, la revalorización de la memoria y su carácter ético, las relaciones ambiguas entre lo verdadero y lo verosímil, o la aceleración de la percepción del tiempo y las transformaciones culturales que operan en esta aceleración, emergerán sin demasiada dificultad en el análisis de este panorama artístico.

Si bien la diversidad domina por encima de cualquier intento de homologación -diversidad notable en el uso de lenguajes propios, más expresionistas unos, más constructivistas otros, en la recurrencia a la mancha, a la línea, al dibujo mordaz o a la tenue evocación cromática-, es notable advertir que a estos artistas los vincula un fuerte compromiso entre ellos mismos y el proceso creador, además de una sorprendente lucidez respecto de la reflexión sobre el arte en general y de su propia obra en particular.

Ellos saben que la obra de arte es también un espacio de conocimiento, de confrontación entre el hombre y su entorno. Saben de la importancia del arte en su dimensión movilizadora e inquietante. No se conforman con una actitud esteticista, complaciente y desarrollada a través de un proceso meramente formal, más bien -en una suerte de ritualización del acto creativo que la conjura- la repelen.

La preocupación obsesiva que tienen por buscar el sentido profundo de la vida y hacer de la obra el emergente disparador de ese sentido es un dato que acentúa la responsabilidad que asumen como artistas. Su actitud está lejos de aquella otra, autoritaria y opaca, que aparece en la idea del "arte por el arte" y se perfila como el deseo de abordar la obra a través de aquella porosidad que permite vislumbrar el rostro multiforme y ambiguo de la belleza. Belleza en el más profundo de sus significados, abarcadora de lo terrible, lo misterioso, lo sublime y lo maravilloso.

El análisis de las obras que aquí se presentan pretende enmarcarlas dentro del contexto general de las poéticas y formulaciones es-

téticas que estos artistas representan, pero es consciente de que las afirmaciones que expone suponen más un estudio problematizador del fenómeno creativo que la certeza de una interpretación definitiva.

María Elena Babino

Juan Doffo

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 de mundo y, me atrevería a 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 aún 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 mediante-, ordena sus cartografías, por el otro son también invadidos por inevitables cataclismos que alteran el orden. Los cuatro elementos irrumpen sacramentalmente. 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 que alimentar en Juan 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 impertinentes 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 sobrecogedora, absorbe y devora al hombre, en auténtico rito caníbal. La calle central de Mechita se convierte así 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 donde pensar y sentir la propia geografía. La *imago mundi* de Doffo parte de la valoración del propio entorno y de la necesidad de reencon-

trar 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 inconfigurado, 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 de 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 superfi-

cie 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 empujada 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.

Microcosmos / Macrocosmos, 1994
acrílico s/ papel oxidado s/ tela, 90 x 90 cms.



Ana Eckell

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.

Ya 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 imaginaria, 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 un 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, en Ana, 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. Ana Eckell derriba todo tipo de dogmas y apuesta por un arte ca-

paz 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.

¿Sus recursos plásticos? no cabe duda de que Ana tiene los pies bien plantados en nuestro tiempo. Sus obras reflejan nítidamente el escenario del mundo contemporáneo: los *mass media*, la pérdida del sólido mundo que teníamos durante nuestra 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 imaginaria? todos, 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 espectacularmente 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 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 del 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, Ana 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.

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



Nicolás García Urriburu

Desde época temprana García Urriburu 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 Urriburu 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 Urriburu 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 Urriburu, 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 Urriburu 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 sólo 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, Urriburu 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

"Los actos de Nicolás Urriburu 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 Urriburu, 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." Este texto escrito por Jacques Damase y extraído del libro Urriburu, París, Jacques Damase Editeur, 1978 (trad. M. E. Babino) enfatiza el sentido que García Urriburu 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.

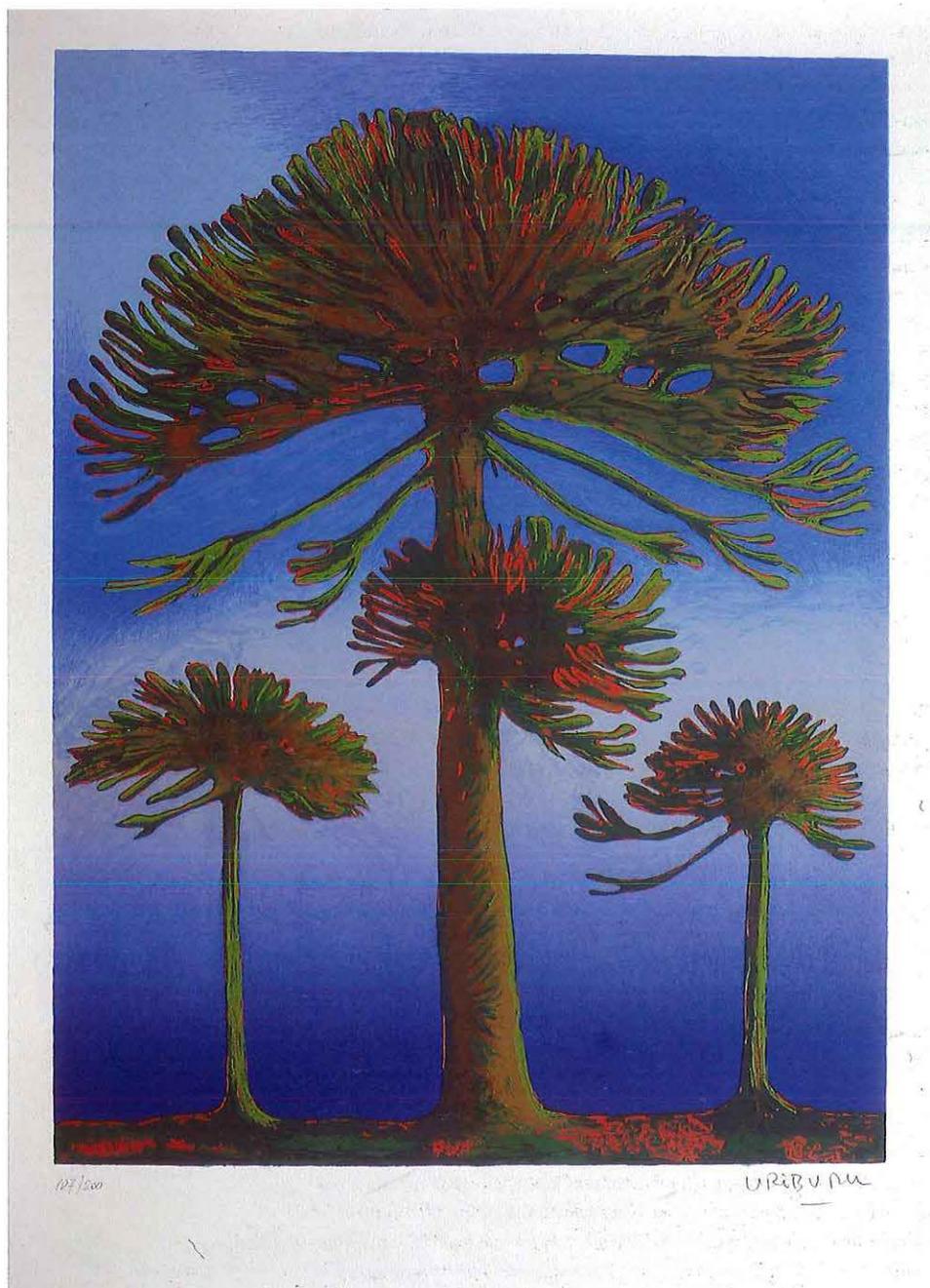
¹ Pierre Restany "Utopía del Sur", en Nicolás García Urriburu en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, MNBA, 1998, pp. 56-57.

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 con 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 que nos ocupa acentúa el valor simbólico del color para convertir también en símbolo al objeto de su representación.



El pehuén y sus retoños, s/fecha
serigrafía 187/200, 59 x 45 cms.

María Luz Gil

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, si analizamos algunas de las obras que conforman este momento inicial, no será difícil advertir cuales 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 y 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, 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 de 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 sugereencia 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 María Luz 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 involucrados 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.

La manera que María Luz 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 María Luz 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 es ajena a la artista 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 de convertirse 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

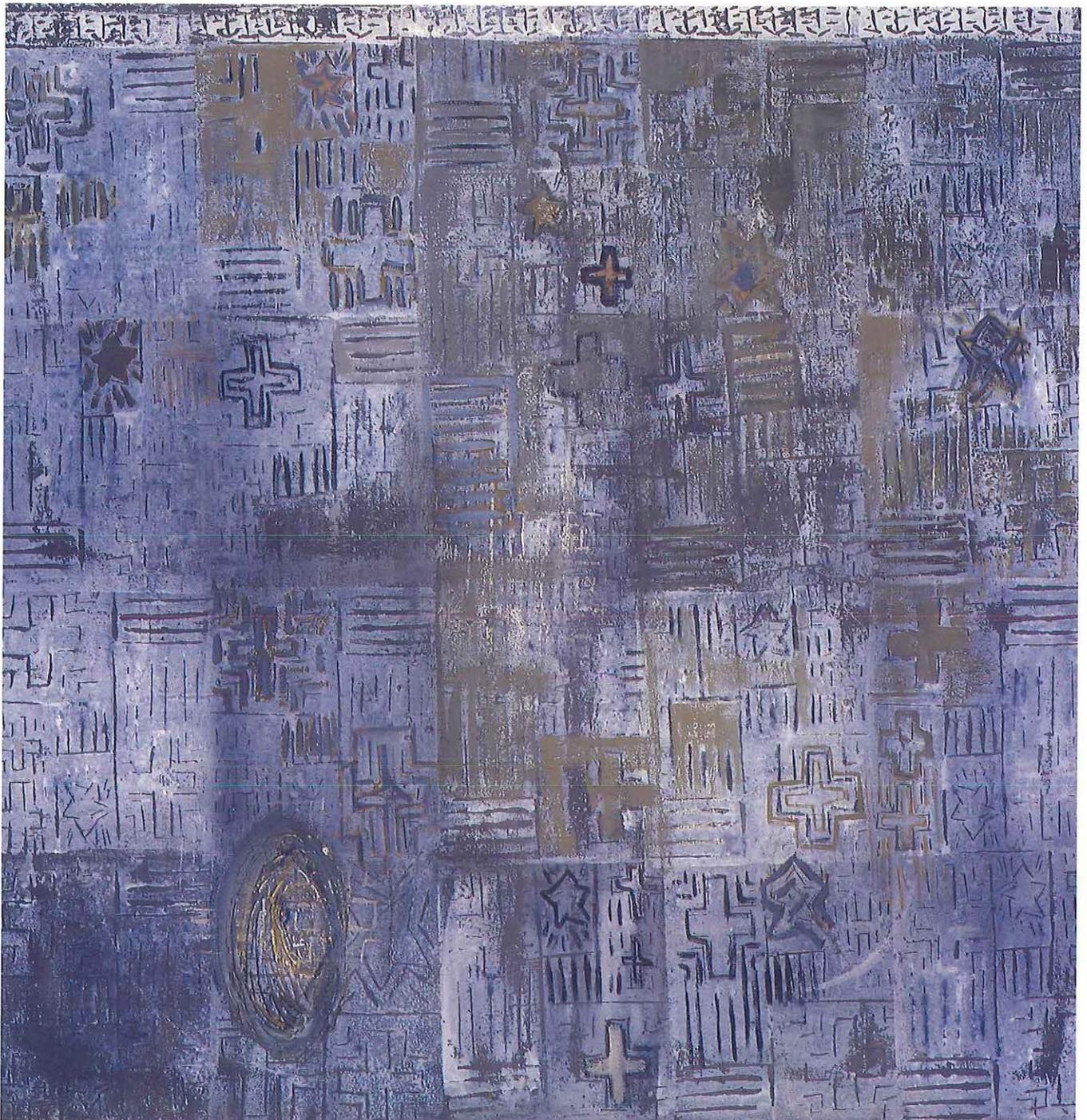
Esta obra es claramente representativa de la etapa geométrica de María Luz Gil.

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 ocres, 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.

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



Juan Lecuona

Afirmar que la pintura de Juan Lecuona 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 en donde interrogarse sobre lo humano ausente. Es también un espacio donde 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 ex-

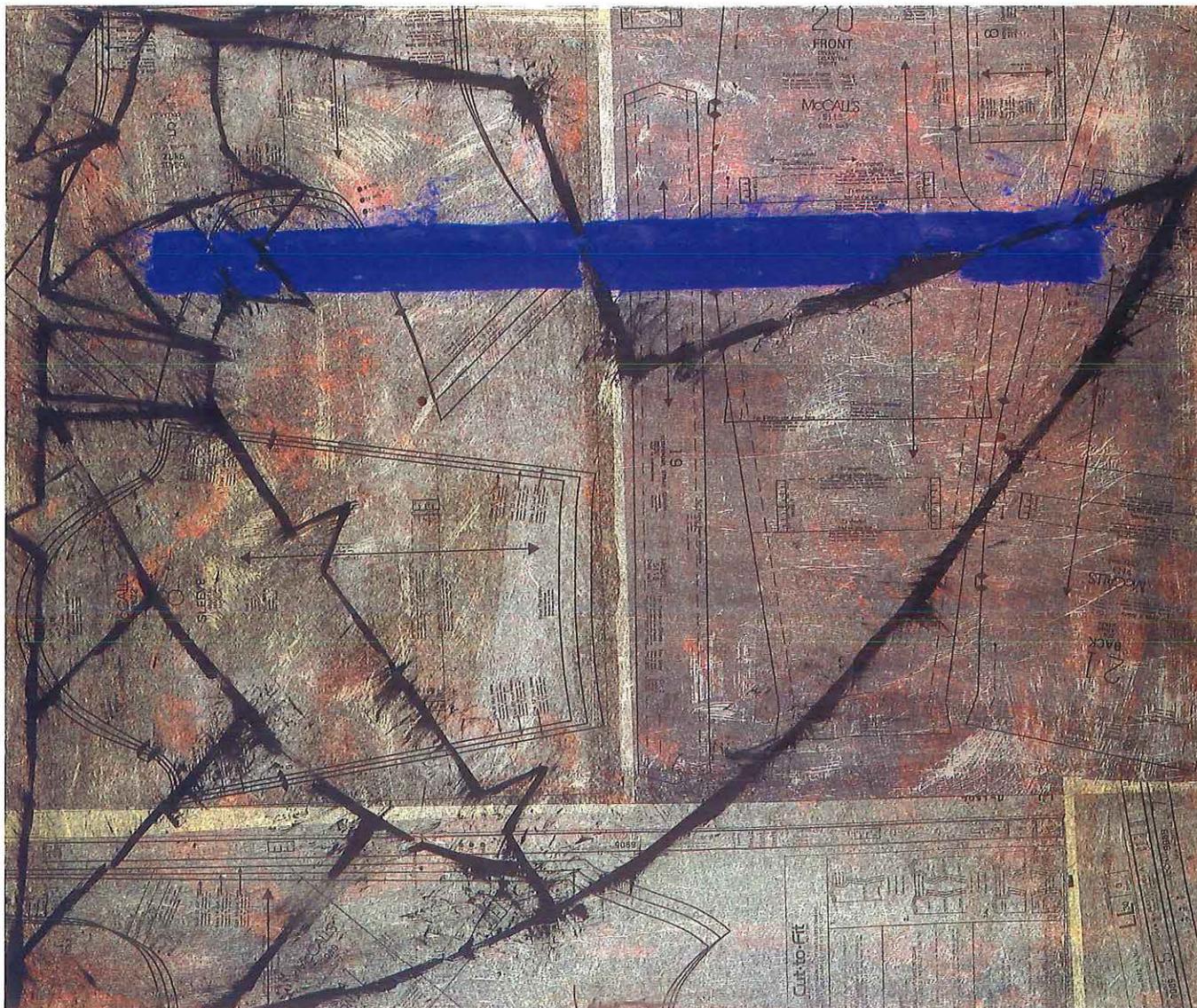
clusivamente al género femenino-, pero que vio desfilar ante sus ojos. En ese orden, él también coparticipa en ese hacer, de la misma manera que la mirada que contempla sus obras participa en otro hacer, reelaborando la imagen. Sus "modelos para armar" son pura especulación de la conciencia, pero, sin 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 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 trazo 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 in-

pacitan 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.

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



Gustavo López Armentía

Si enfocamos la obra de Gustavo López Armentía desde el punto de vista del tema tendríamos que proponerla como un arte esencialmente urbano: en sus telas, 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 nos lleva de lo abstracto a lo figurativo, y viceversa, para proponernos 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 inconfigurado 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 incommensurable amplitud en la que se debate el hombre.

Por otra parte, lo precario e inestable funcionan como coconstantes en sus relatos. Son precarias las plataformas por las que caminan sus hombrecitos (ellos mismos también frágiles en la tenue defini-

ción 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? ¿Y 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 en 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

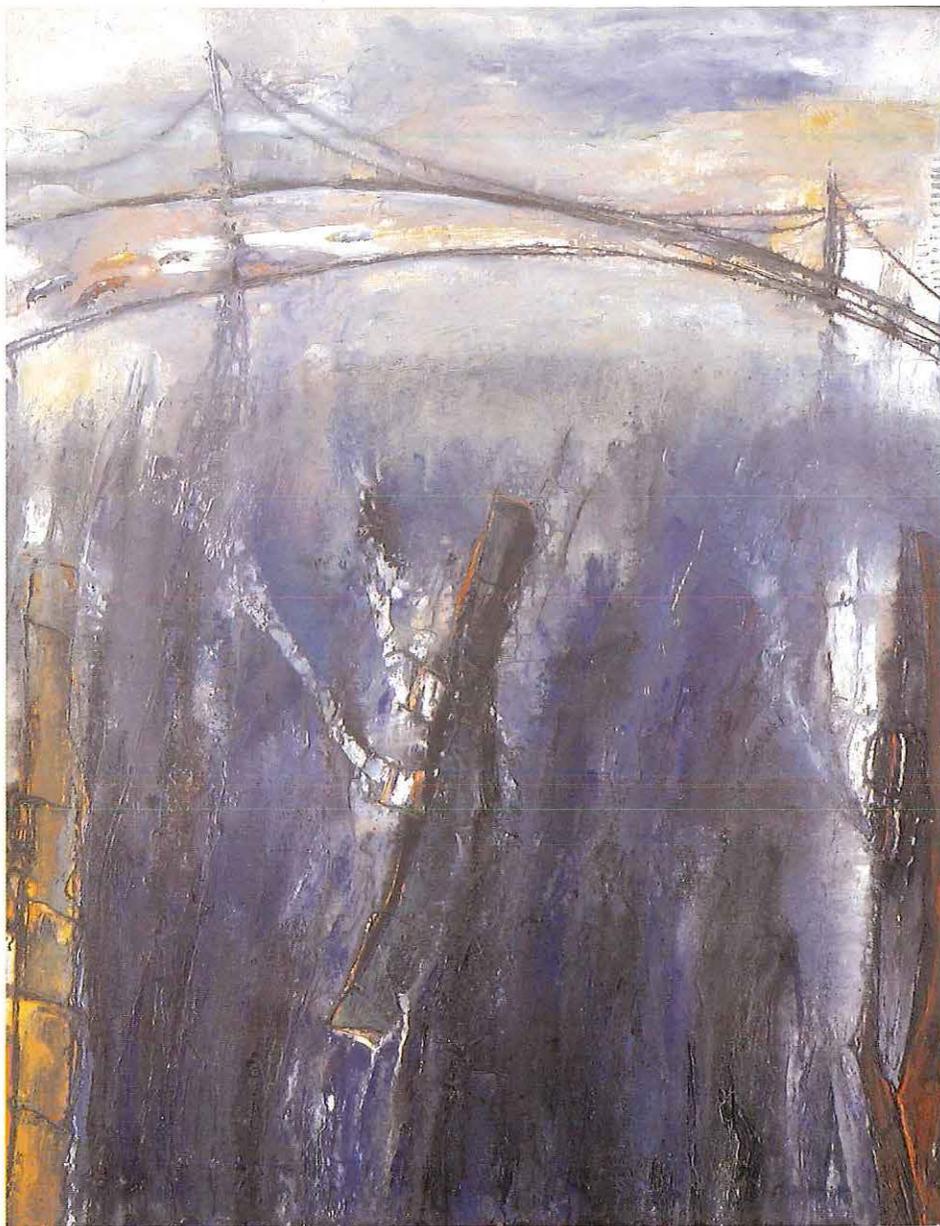
Los barcos constituyen una constante temática en la obra de Gustavo López Armentía. Aquí aparecen inmersos dentro de un espacio vertiginoso: siguiendo una posición vertical, los dos buques se precipitan hacia el borde inferior de la tela. En la parte superior un puente colgante marca una horizontal que 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, sólo guarda relación con las posibilidades de nuestra imaginación.



Debajo del puente, 1995
óleo s/ tela, 117 x 92 cms.

Zulema Maza

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 nuestro 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 tanto, todos ellos posibles.

Zulema nos 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 1995 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 de 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, A.E.I.U.O., 1996) 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 ctónicas, la relación entre el mundo de los vivos y el de los muer-

tos, 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 adonde estar*. Un lugar adonde 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 desdobla 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 éstos determinan? La artista establece con estos interrogantes un anclaje evidente con el pensamiento de la posmodernidad.

El Salto

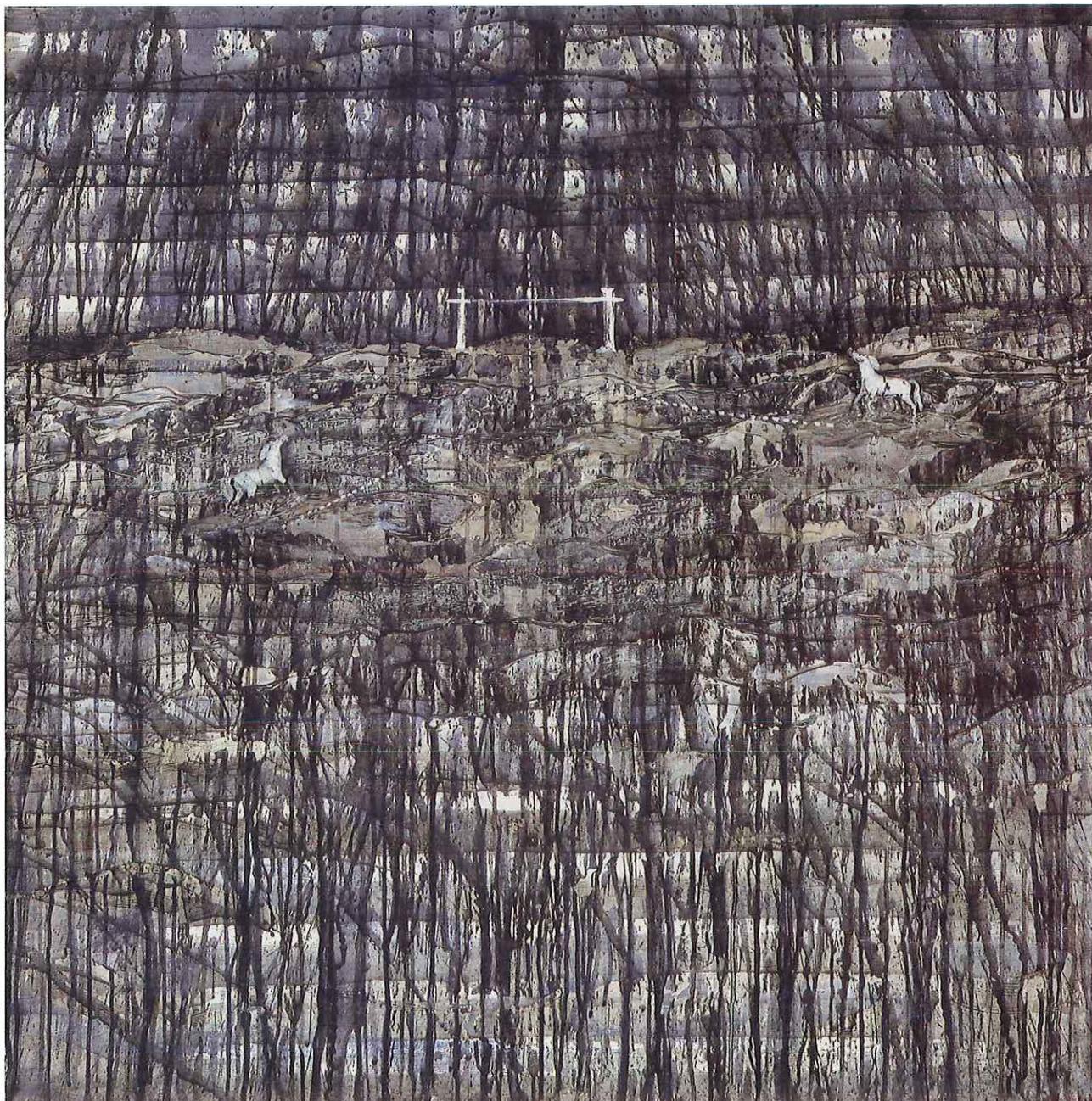
Aun cuando en esta obra Zulema Maza propone una lectura clara, desde el punto de vista formal, el discurso, sin embargo, se maneja en un plano metafórico. El fondo está trabajado en forma de grilla, mediante bandas horizontales sobre las cuales dejó deslizar chorreaduras de pintura que marcan direcciones 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 –metáfora de las fuerzas indómitas– sobre una valla.

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.

El Salto, 1994

técnica mixta s/ tela, 100 x 100 cms.



Eduardo Medici

Enfrentarse a la obra de Eduardo Medici 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, aquel 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.

Eduardo retoma, desde una perspectiva contemporánea, cuestiones que ocuparon el arte del pasado: *éros y thánatos* en la antigüedad clásica, o la muerte, en los períodos 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, ¿no podríamos acaso leer sus obras bajo la perspectiva dionisíaca 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 en una dimensión como la que entiende Héctor Bianciotti cuando, al finalizar su autobiografía -tan íntimamente desplegada como la propia obra de Eduardo- deliza: "No quedará el ser, sino la imagen; ni siquiera la imagen, sino su reflejo; el reflejo de esa cerilla que un transeúnte enciende en la noche. Tan sólo las osamentas llegan al país de los muertos, donde todos los hombres son igualmente interesantes, donde bajo no importa qué lápida duerme y se disuelve, sílaba a sílaba, la memoria del mundo".

Sus trabajos muchas veces son la escenificación -palabra que in-

cluso llega a su sentido más pleno cuando se trata de alguna de sus instalaciones- de una humanidad 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. ¿Qué otro sino el arte permite 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 Eduardo 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 tan sólo 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 inclina 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 ésta en particular- se plantea algo que funciona como un tópos compositivo: su tratamiento espacial remite, en la mayor par-

te 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.

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



Héctor Medici

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, Medici 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 Héctor-, organiza la trama de su discurso. Medici -en tanto que 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. Podemos leer 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 intuidas. Así se entienden sus homúnculos -o pequeños hombrecitos-, agobiados ante la presencia de escenarios incommensurables, 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 descorrimientos 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 intuidas 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 El dorado o de Icaro- 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.

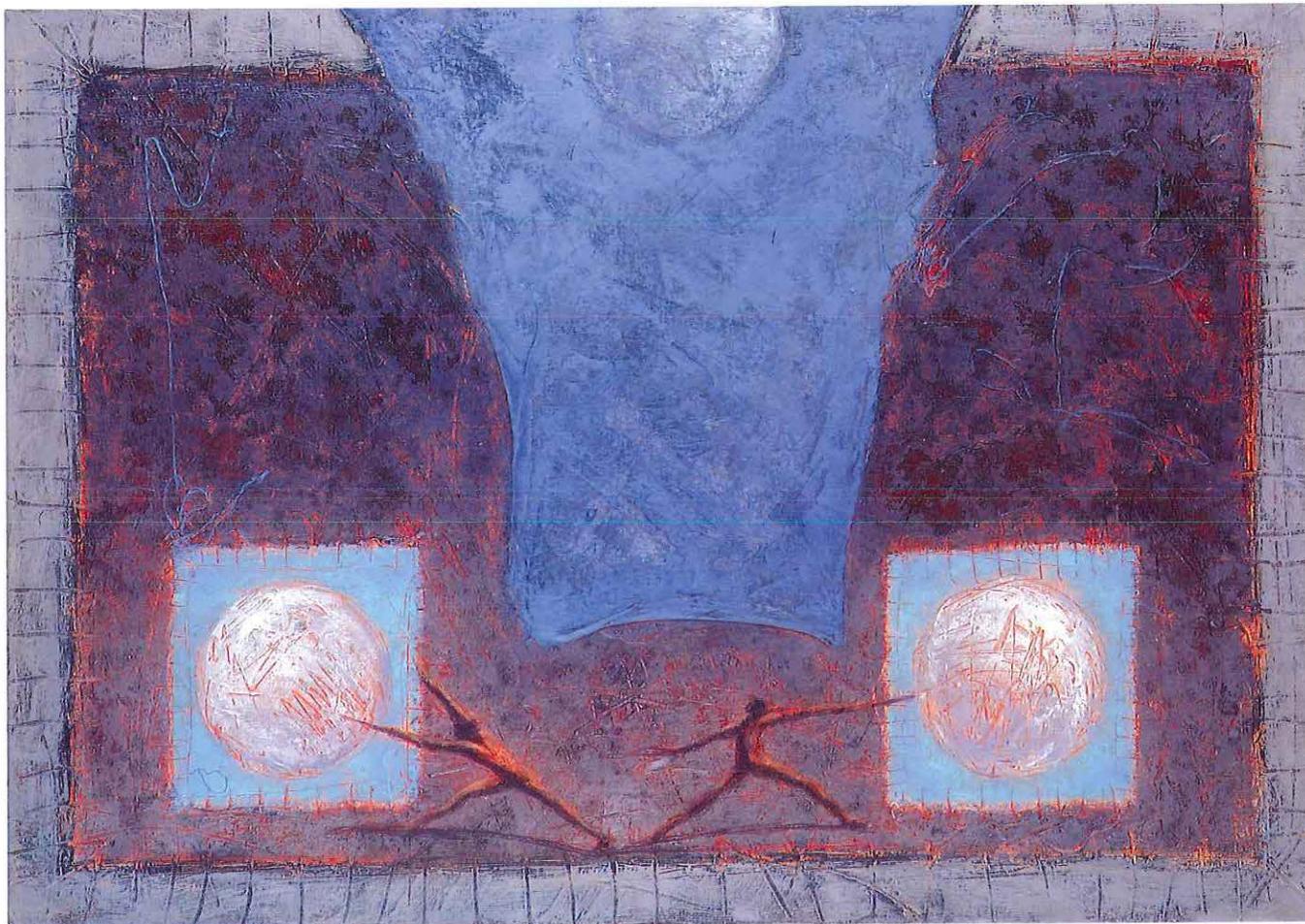
Medici, imaginero, fabrica un mundo en el que la representación se constituye en una forma de investigar los territorios de lo real y lo imaginario, en su doble dimensión de fragilidad y convencionalismo. Atiende a la distancia que separa la imagen representada de su referente real y a los condicionamientos que determina la mirada como construcción cultural. Para Héctor 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 Héctor 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.

Lunas, 1994
técnica mixta s/ tela, 65 x 100 cms.



Miguel Melcón

No sería errado comenzar afirmando que la pintura de Miguel Melcón es 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 intentando ser apenas visualizados. ¿Cuál es, entonces, el posible tema de sus obras?, 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 afirma su interés por los restos fósiles. Allí el artista se obsesiona 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. Mutación de especies -mineral, animal, humana-, Melcón las recorre a todas 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 Miguel cuando éste necesita recuperar 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 intuido, de un mundo sin verdades absolutas. Se implanta, así, en nuestro tiempo, 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 la obra de Miguel: el que nos introduce en 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.

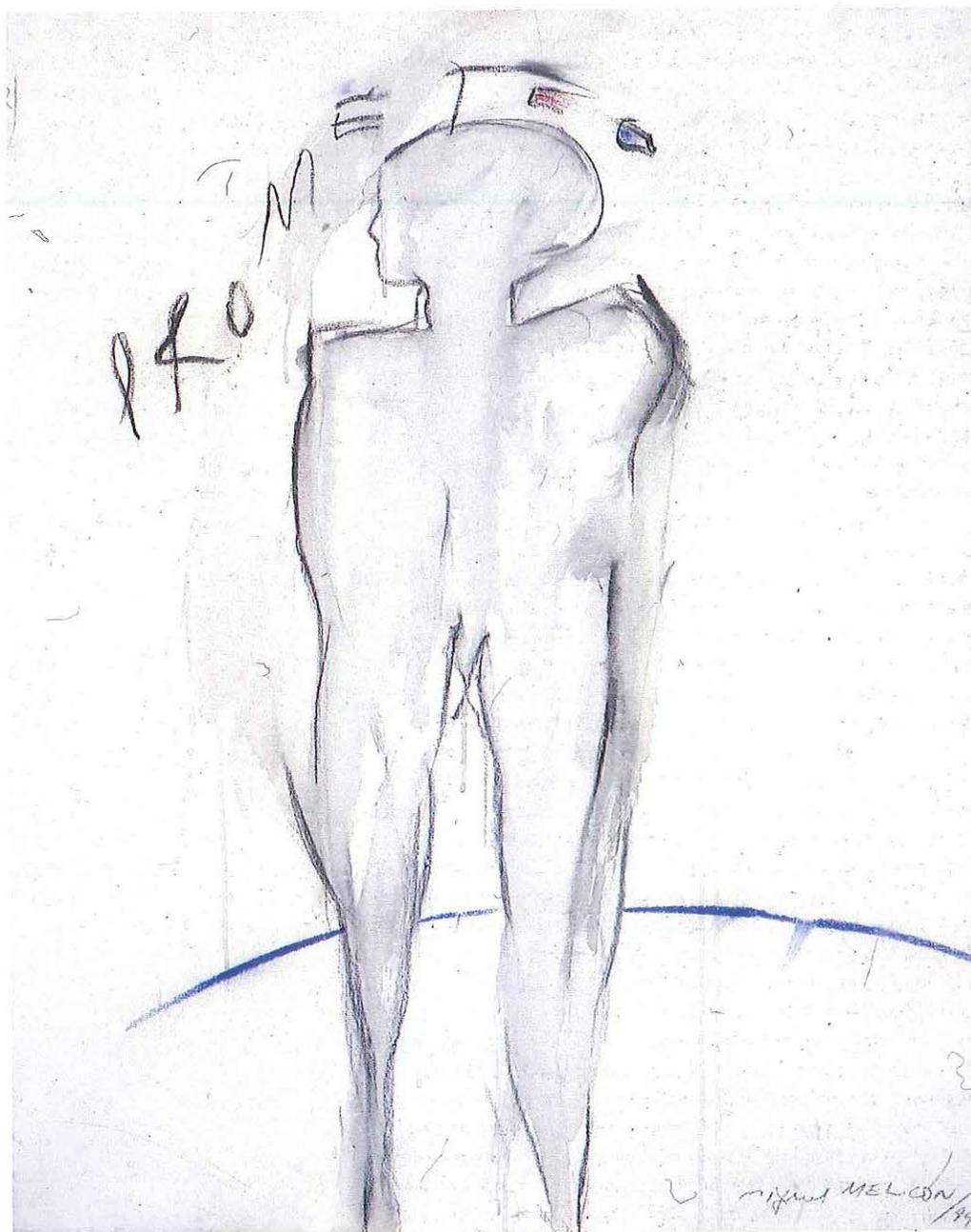
Prometeo

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 de Miguel pareciera 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.

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



Marco Otero

Marco Otero no es un pintor matérico, como tampoco puede ubicárselo 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.

Obra reciente, del último lustro, 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 conceptual, de libre pensamiento artístico.

Por J. M. Taverna Irigoyen

Marco Otero, pintor, escultor y arquitecto, comenzó a exponer en 1960 en Buenos Aires; eran los años de mayor despliegue de la poética del informalismo. Luego, afincado en Caracas, Venezuela, volvió a mostrar sus trabajos en 1975; siempre en la misma ciudad 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 más reciente, por cierto abundante, se

sucedan 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 *Magmas* 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 talento experimental, es seguro que ya estará concibiendo alguna de ellas.

Jorge López Anaya
Buenos Aires, octubre de 2004.

Big- Bang 9

Pertenciente a la serie Big-Bang, esta obra expresa acabadamente sus preocupaciones en torno del origen de 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.

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



Teresa Pereda

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.

Teresa Pereda 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 armoniosa 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, 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, Teresa 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 mismo 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.

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



María Rocchi

María Rocchi nació en Buenos Aires en 1916. Vive en París desde el año 1960. 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.

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, *Hombrevida* 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 permite 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'Amérique 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 -podemos pensar en Ana Weiss de Rossi, en Norah Borges o en 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".

Encontramos en sus grabados 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 apela a deformaciones deliberadas, particularmente sugestivas en la estilización y el alargamiento de las formas. Los ojos almendrados son 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-, podríamos pensar en juegos formales de valor casi abstracto. Sin embargo, aunque siempre tengamos 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 Scipión, su perro-, 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 anti-intelectual, 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, ya lo apuntamos, es particularmente elocuente su interés por la escenografía, campo de expresión que la lleva 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 es la vida misma.

La jaula

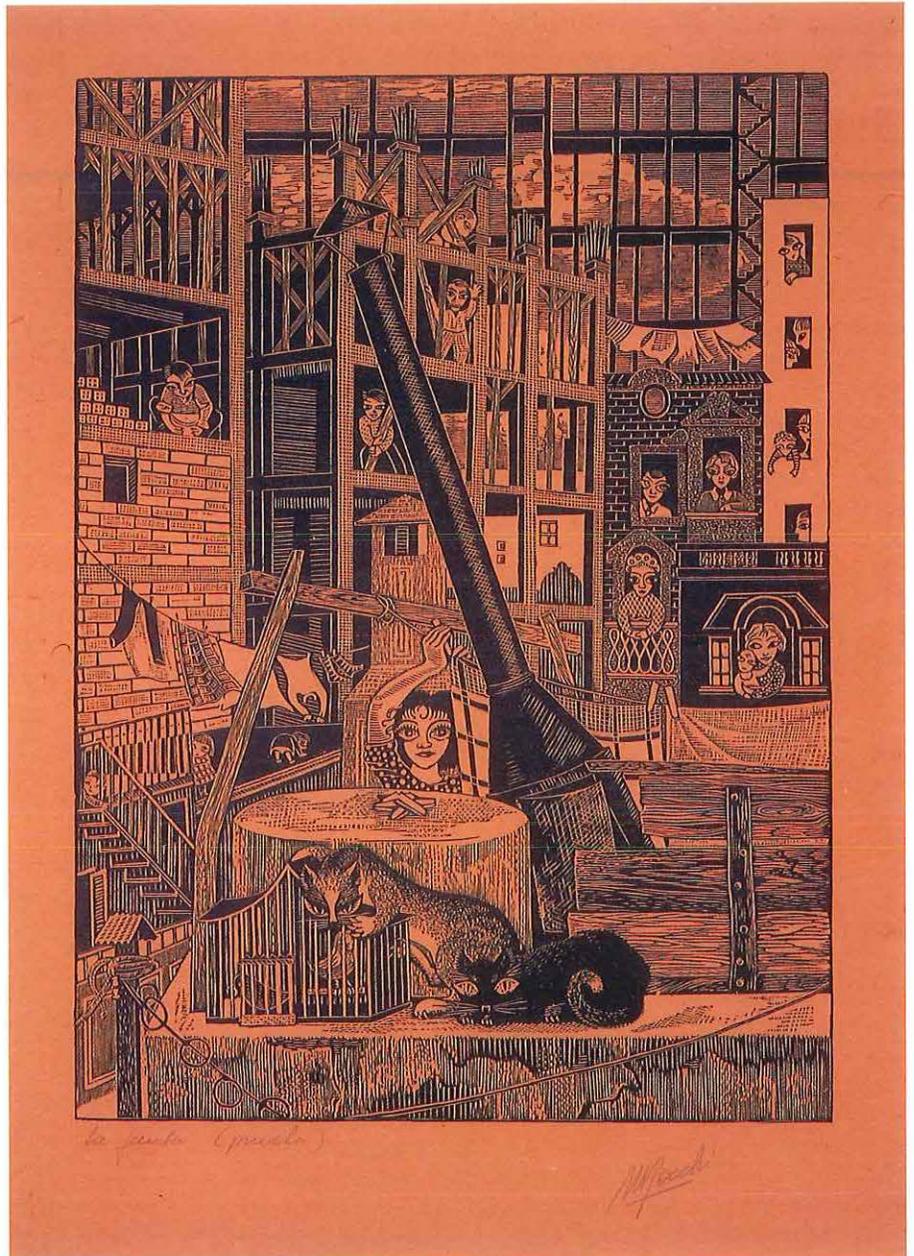
Desde la intimidad de su hogar -en este caso la ventana de su casa de la calle Charcas en la ciudad de Buenos Aires-, la artista "recorta" un aspecto de la ciudad para mostrarnos su propia visión de lo urbano, tal como lo ha hecho en múltiples ocasiones.

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. María 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 nos invita, como espectadores cómplices, a fugarlos con cualquiera de sus personajes e inventar historias individuales. Mundos dentro del mundo, en una dinámica de multiplicación interminable.

Finalmente, pensamos que en el uso que nuestra 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.



La jaula, s/fecha
xilografía, 28 x 20 cms.

Tulio de Sagastizábal

Podemos partir de la premisa de que 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.

Dicho esto, al analizar la producción artística de Tulio de Sagastizábal advertimos 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 encontramos 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 de Sagastizábal despliega una actitud de crítica que, con recurrentes citas a la estética del cómic 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 nos 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 estético, más que al de lo fáctico. No hay que perder de vista, por otra parte, que el escenario político y social de los años '80 está 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. Complicidad y distanciamiento son las dos caras de esta ambigüedad.

El mecanismo visual que Tulio 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 el sentido inquietante que estas pinturas generan en el espectador.

Identificación y extrañeza activan nuevos componentes perturbadores. Cierta falta de coordinación entre figura y espacio parecería 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 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 irrefutable su aproximación a un concepto decorativo de las formas. A través de este nuevo abordaje pictórico, el artista nos 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 a 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 nos 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.

La despedida, 1990
acrílico s/ tela, 90 x 105 cms.



Marino Santa María

Iniciado primero como pintor de paisajes, Marino Santa María 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 la obra de Marino 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 Marino deviene una metafísica plástica. Los estructuralistas, en particular Lévi-Strauss, intuyen la idea de reconstrucción de la totalidad a través de las partes. La obra de Marino, mediante ese principio, nos 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, 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 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 convierte la obra de Marino 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. A Marino 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 juegos dicotómicos entre duro/blando, fluido/viscoso, superficie/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/no color, luz/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.

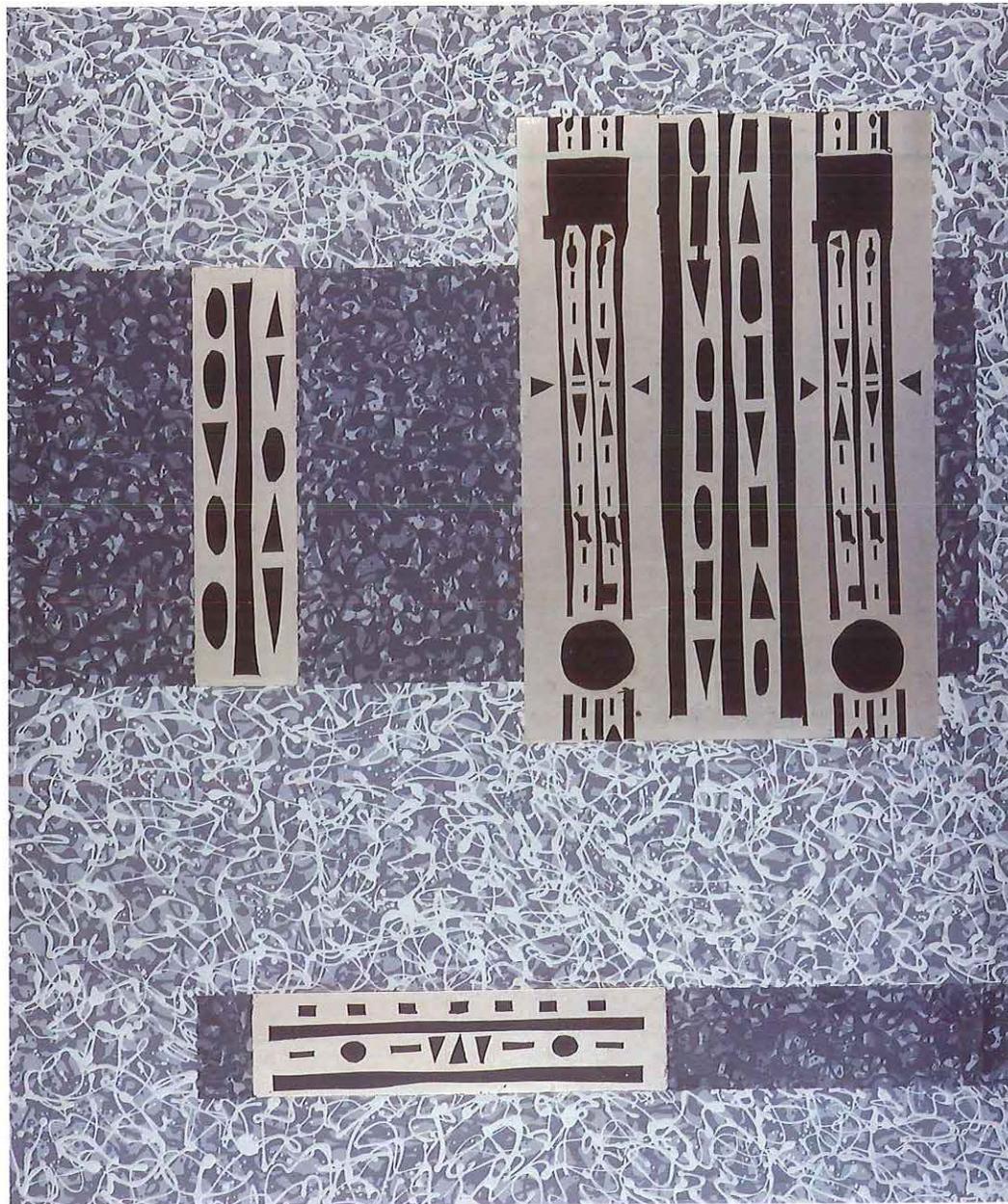
Los últimos años encuentran a Santa María incursionando en el dominio del "arte público". Interviniendo plásticamente los espacios al aire libre en una propuesta de acción grupal que amplía el compromiso del artista con la vida misma.

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 Marino 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 Marino nos invita a participar con libertad.

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



Richard Sturgeon

La pintura de Richard Sturgeon es 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 incommensurables océanos que nos 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 nos recuerdan el ritmo incesante del cosmos, como torbellinos suspendidos. Conjunción de elementos que no sabemos si valen más por la belleza de su trazo o por el impulso de su gesto.

Su pintura es avasallante no sólo 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 Sturgeon 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.

Pensamos que a través de su arte, Sturgeon nos 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 sólo 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 nuestro ser racional y nuestra dimensión irracional. Por eso podemos decir que su pintura emerge como reafirmación de aquella heroica vanguardia en el marco de nuestro 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 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 Sturgeon 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 nos remite a un referente del mundo circundante que incluso podríamos 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, nos habla de un arte dominado por la experimentación de recursos que reactivan la vigencia de la práctica pictórica.

Pájaros, 1996

óleo s/tela, 150 x 105 cms.



Síntesis Curricular

JUAN DOFFO, n. 1948

Su obra artística incluye pinturas, objetos, fotografías, fotoperformances e instalaciones.

Premios (selección): 2004. Mejor exposición 2003, Premio de la Asoc. Arg. de Críticos de Arte; 1993: Segundo Premio Salón Nacional; 1988: Primer Premio Salón Municipal M. Belgrano. Realizó numerosas exposiciones en el país y en el extranjero.

ANA ECKELL, n. 1947

Premios (selección): 1997, 1º Premio "Premio Costantini", pintura; 1996, 1º Premio Municipal "M. Belgrano", dibujo, Gran Premio de Honor, Salón Nacional, dibujo; 1995: 2º Premio Telecom, pintura; 1994: 1º Premio Salón Nacional, dibujo; 1993: Osaka Triennale, Japón, pintura; Bienales: 1997, Bienal de Venecia; 1985, Bienal de París, Bienal de San Pablo.

NICOLAS GARCIA URIBURU, n. 1937

Pintor ecológico, desde 1954 figura en la escena artística nacional e internacional. Premios (selección): 1965 Premio Braque; 1968 Gran Premio Salón Nacional; 1993 Premio Otium de Ecología, Bs. As.; 2000 Premio a la Trayectoria Fondo Nacional de las Artes. En 1968 inicia sus intervenciones en la Naturaleza, entre ellas: 1968 coloración del Gran Canal, Venecia; 1970 coloraciones en el East River, N. York; el Sena, París; el Río de la Plata; 1995 Plantación de árboles en la Avda. 9 de Julio, Bs. As.

MARIA LUZ GIL, n. 1946

Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes "P. Pueyrredón", en 1978. *Individuales*: 1983, 1985, 1988, 1990, 1991, 1993, Gal. Praxis, Bs. As.; 2002 video "Intimidad" Galería Arte x Arte. Realizó diversas muestras colectivas hasta el 2004. *Premios*: 2004-Mención, Salón Nacional 2003 Mención, Premio Fund. Banco Ciudad, Museo Nacional de Bellas Artes.

JUAN LECUONA, n. 1956

Principales Premios: 1991 "Premio Pintura Fundación Fortabat"; 1996 "Artista del Año" AACA/AICA; 1997 "1er Premio Pintura M. Belgrano"; 2002 Premio Academia Nacional de Bellas Artes Fund. Trabucco; 2003 Beca de Sacatar 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 Bs. As.; CAYC, Bs. As.; Museo Sívori, Bs. As.

GUSTAVO LOPEZ ARMENTIA, n. 1949

Individuales: 1995, MNBA, Arg.; 1996/7 The Reece Galleries, N. York. *Colecciones*: entre otras, XLVII Bienal de Venecia; TIMOTCA/UNESCO, N.Y., 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 Bs. As.; Univ. de Essex, Londres; Timotca, California; 1997 Honorable Mención, Premio Costantini.

ZULEMA MAZA, n. 1940

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, Alvaro Castagnino, Buenos Aires. Premios (selección): 2003, 1º Premio Grabado, Salón Nacional; 2002, Diploma Konex, 1992-2002; 1993, 1º Premio Municipal "Manuel Belgrano"

EDUARDO MEDICI, n. 1949

Estudió con Anselmo Picoli; *Individuales*: 1996, galería Der Brücke, Bs. As.; 1997, galería Sicardi-Sanders, Huston; 1997, Bienal de La Habana y Feria de Arte de Chicago; 2000 María Schneider Gallery, Chicago; 2002 Galería Rubbers, Bs. As. Recibió varios premios y poseen sus obras colecciones privadas argentinas y extranjeras. *Premios*: Premio invitación "Beca Miró", Barcelona, 1993; 1er Premio Banco Mayorista del Plata, MNBA, BsAs., 1995.

HECTOR MEDICI, n. 1945

Expone a partir de 1964 en el país y en el extranjero. *Premios*: 1er 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, N. York, Fundación Domecq, México, etc.

MIGUEL MELCON, n. 1940

Expuso en museos y galerías de la Argentina –tanto en la capital como en el interior– y en el exterior, como por ejemplo en Madrid, Francfort, N. 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, n. 1941

Pintor, escultor, arquitecto, escenógrafo. Desde 1960 expone su obra en muestras individuales y colectivas. Premios (selección): 2004 Mención de Honor Universidad de Morón 8º Bial de Pintura; 1981 Primer Premio “III Bial de Pintores Arquitectos”. Obra en colecciones (selección): Museo Nacional de Bellas Artes; Museo Prov. “Genaro Pérez”, Córdoba; Museo Municipal “E. Sívori”, Bs. As.

MARIA ROCCHI, n 1916

Grabadora, escenógrafa e ilustradora. Egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “E. de la Cárcova”. Ilustró libros y efectuó decoraciones y vestuarios para el 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. Desde 1960 vive en París.

TERESA PEREDA, n. 1956

Lic. en Hist. de las Artes (UBA). Se formó en los talleres de Néstor Cruz, Ana Eckell y Estela Pereda. Realizó veinte exposiciones individuales en el país y en el exterior.

Premios: 2º Premios Braque (1986) MAM, Bs. As. y Premio a la Producción Estética Transcultural “Hijos del Viento” Asociación Argentina de Críticos de Arte (2003). *Obra en colecciones:* Fondo Nacional de las Artes, Fund. Bco. Patricios, Latin American Art, Univ. Of Essex, etc.

TULIO de SAGASTIZABAL, n. 1948

1991-92: Beca de la Fundación Antorchas, taller de Guillermo Kuitka; 1992: 1er Premio del Consejo Deliberante y Premio del Vº Centenario; Exposiciones individuales: 1995, Museo de Arte Moderno, Bs. As. y Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca; 1997, galería Der Brücke, Bs. As. 2001, Galería Diana Lowenstein, Miami

MARINO SANTA MARIA, n. 1949

Premios: “Pío Collivadino” en el LXVII Salón Nacional de Bellas Artes. Mención en el Salón Municipal “Manuel Belgrano”. *Individuales:* “Huellas mínimas”, Centro Cultural Borges, 1997; “Inmanencias”, Stanley Picker Gallery, Kengston, Inglat., 1996; Palais de Glace y Gal. Praxis Internacional, 1994, etc.

RICHARD STURGEON, n. 1952

Vive y trabaja en Buenos Aires. Se formó en los talleres de A. Carreño, C. Gorriarena y en la Academia Americana en París. Desde 1983 expone regularmente su obra. Entre sus muestras individuales destacamos: 2003 Galería van Riel, 2000/2001 sala “C” Centro Cultural Recoleta, 1995 Museo de Arte Moderno, 1989 Gal. Sara García Urriburu, Salas Nacionales de Exposición “Palais de Glace”. Premios: 1988 Mención “Pintura Bial A. Fortabat”, 1993 Mención “Pintura Bial A. Fortabat”.

Gabinete de Estampas

Prólogo

Para la Academia Nacional de Bellas Artes ha sido muy grato poder ofrecer, en donación, la serie de grabados aquí documentada, ejemplos de gráfica contemporánea. Agradecemos el interés y la cordialidad demostrada por el Ministerio de Educación en relación a este aporte espontáneo y generoso de los artistas. Asimismo, va a ellos un reconocimiento muy cálido de nuestra Institución. No podía ser de otro modo, ante el deseo, ampliamente demostrado, de colaboración y fundamentalmente de confianza en el Estado, como espacio de legitimación que, en el más alto nivel, revela constituirse en esencial referencia pública de conformación de identidad y pertenencia. Contribuyendo a elevar el sentido del valor simbólico en juego, tanto de una parte como de la otra.

Organismo del Ejecutivo, el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación alienta e impulsa la alianza, que hoy importa en grado extremo, entre arte y educación. Se trata de la formación del ciudadano, con la idea o, más bien, la convicción de que crecemos realmente en la medida en que nos educamos de acuerdo a valores positivos, personales y sociales. A través de experiencias de las que nacen aquellas aptitudes de las que somos capaces a lo largo de la vida, sin que pueda ser ajena a tal devenir una educación por el arte, dada la posibilidad de la creación y la invención de nuevas realidades. En zonas profundas de la conciencia y de la espiritualidad, de la imaginación y del sentir, que no se articulan sin la amplificación del concepto en la formación de los lenguajes. Tanto del lenguaje verbal como de los lenguajes artísticos.

El horizonte actual de la gráfica tiene bien ganados sus éxitos contemporáneos. Nos parece que al trabajo gráfico le es propio nada menos que el poder mimetizar la misma vida de la conciencia. La parte sensible de nuestra interioridad recibe impresiones iniciales y las recibe a la manera de un sello. La marca de la que hace uso la gráfica se le asemeja sorprendentemente, puesto que de modo similar a la evolución de la experiencia humana, se basa en una inscripción primera y en un proceso (creativo) de repetición. El procedimiento gráfico persistiría en un mecanismo que en fin de cuentas garantiza el desarrollo psíquico y el avance del conocimiento, procediendo en analogía con los procesos más originarios de la experiencia cultural y social. Activando, lo sabemos, el vuelo de la imaginación y el surgir de la imagen.

Digamos ahora que este aporte al Ministerio no habría sido posible sin la iniciativa de nuestra colega, Académica de Número, Alda Armagni, quien supo interesar con su liderazgo a una serie de colegas cuya respuesta está a la vista, concretada en la numerosa lista de creadores que halagan el arte argentino y que tan bien nos representan dentro y fuera del país

Rosa María Ravera

Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes

Gabriela Aberastury

Estudia pintura con Torres Agüero y Juan Battle Planas. Se formó en las Escuelas "Manuel Belgrano" y "P. Pueyrredón". En 1967 es beca por el Departamento de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Reside en Kassel hasta 1970. Recibe distinciones del DAAD en grabado. Retorna a Alemania en 1987, 89 y 94. Desde 1997 dicta seminarios de técnicas de grabado en Kleinsassen (Alemania). Entre sus premios, destacamos: "Gran Premio de Honor", dibujo y el "Primer Premio Coca Cola en las Artes y las Ciencias", dibujo. Desde 1955 expone en el país y en el extranjero.

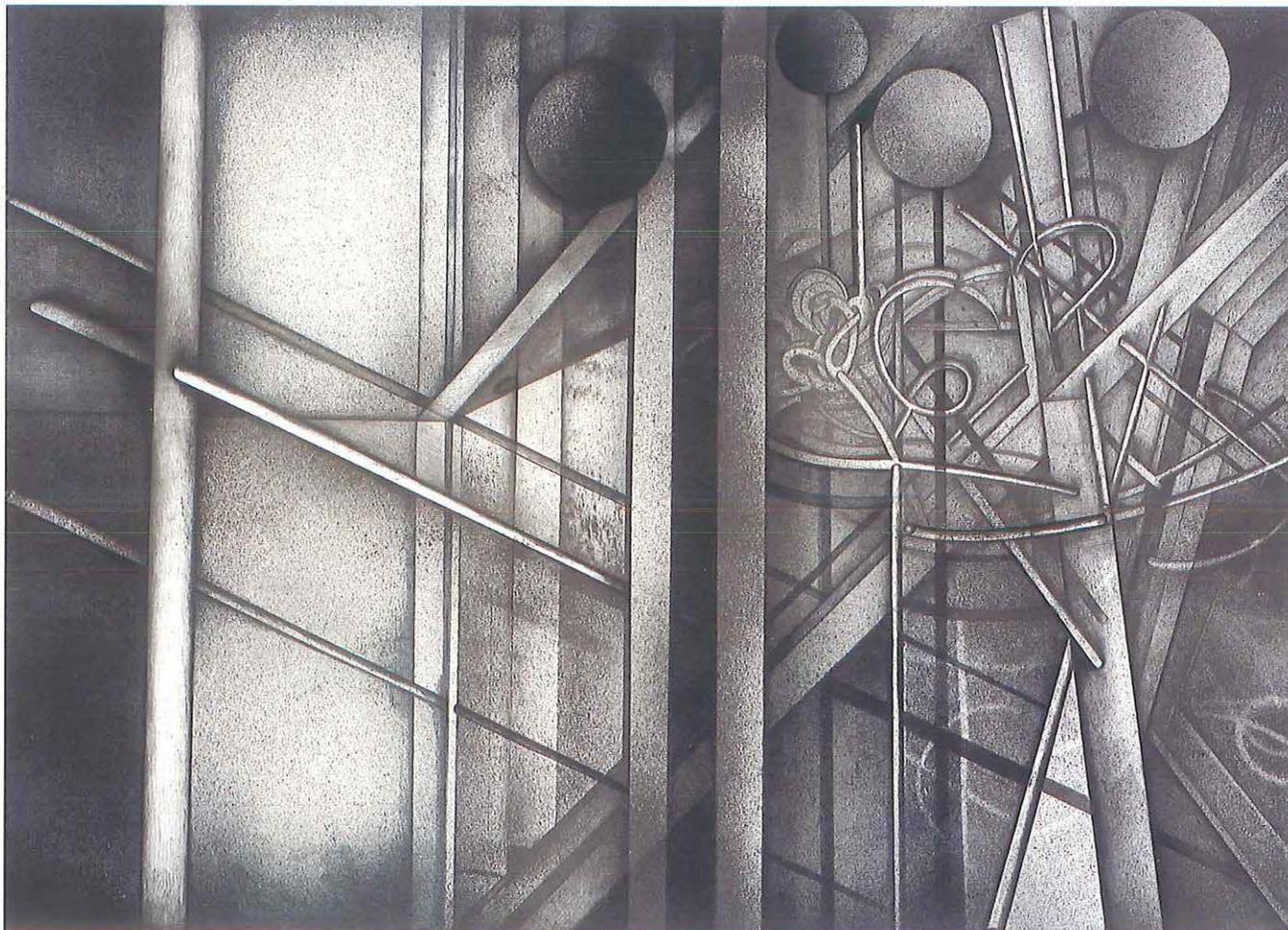
"El Escarabajo es una obra inspirada y ambientada por Manuel Mujica Láinez, que la artista toma y desarrolla con la incorporación del concepto del espacio ambiguo, plasmando así, la ubicación del amor, la ira, la ambición, el desprecio y los sentimientos básicos enrevesados del alma y mente humana.

(...) Esos sentimientos con base geométrica, difunden curvas y círculos estáticos, navegando en aguas humanas, expresando emociones, experiencias y aventuras que convierten las metáforas visuales en el argumento detallado del monumental guión. Con el aplastante y refinado temperamento de Aberastury aterriza la fantasía alucinante de la obra en el remanso indispensable del grabado.

(...) La genialidad de Aberastury se genera con la diametral ubicación de la capacidad para involucrarse en carne y cuerpo con la historia de la obra, ella es un manifiesto abierto con relieve y terciopelo de una inigualable calidad del tratamiento, únicamente comparada con el abismal anhelo de la creación y la definición altiva del terrible compromiso con la ductilidad de una artista comprometida con los cambios de su técnica y la brillante capacidad de conseguir un equilibrio entre lo natural, artificial y la mística".

Ernesto Sánchez – Madrid 2004

El escarabajo, 1996
litografía 1/5, 58 x 81 cms.



Rodolfo Agüero

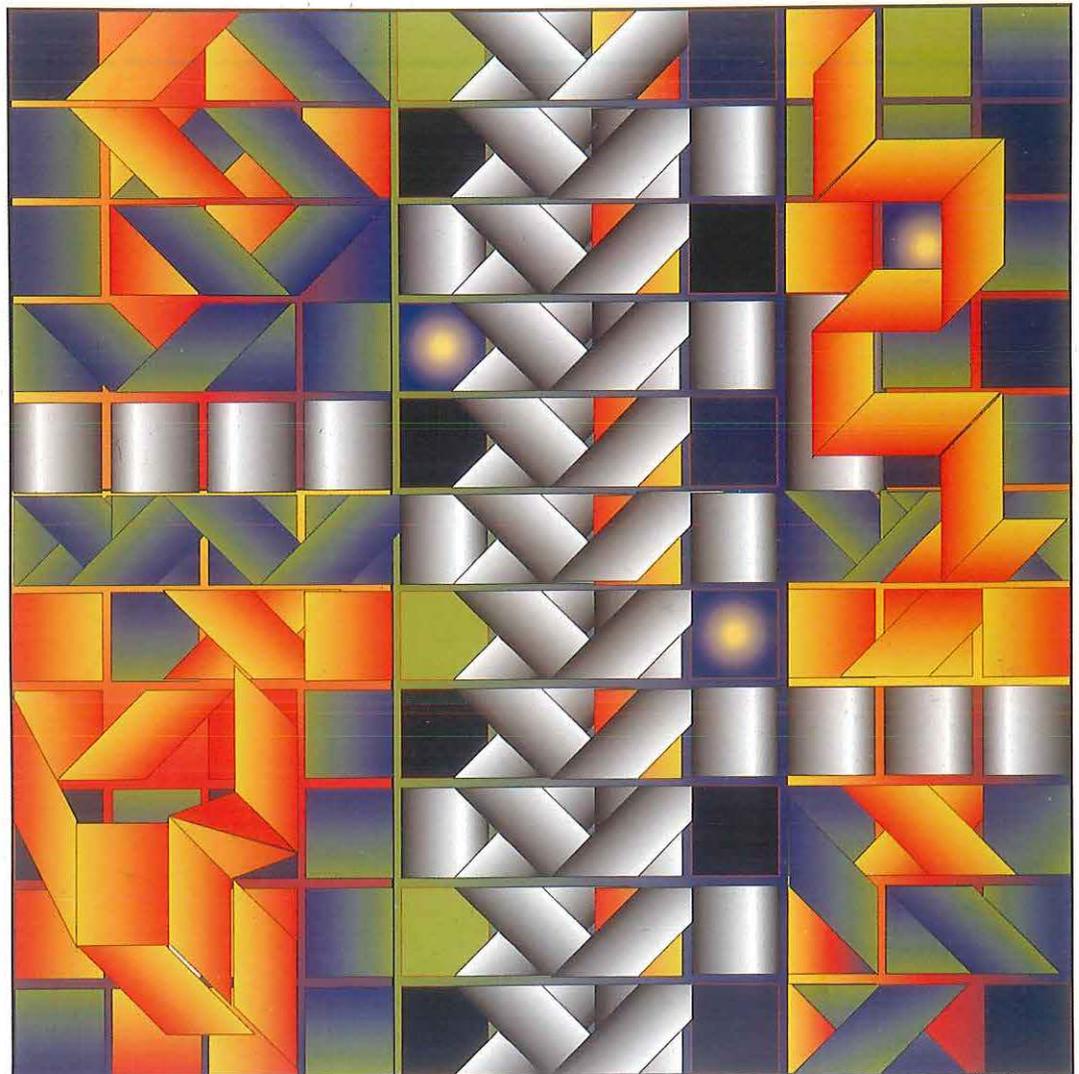
Nace en Buenos Aires. Profesor Nacional de Grabado. Decano del Dto. de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón" de I.U.N.A. (Instituto Universitario Nacional de Arte). Prof. Titular Ord. Cátedra de Grabado y Arte Impreso del I.U.N.A. Prof. Adj. Ordinario, Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Fac. de Bellas Artes, U. N. L. P.

Exp. Individuales (selección): 2004, 180 Grados-Arte Contemporáneo, Filo; 2001, Galería de la Recoleta, "Intermundo" Bs.As. Premios (selección) :1974, Gran Premio de Honor, X Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Bs As.;1979, Premio Primera Trienal Latinoamericana de Grabado, AICA - AACA, Bs. As. "Gran Premio" Grabado/97 - Banco de la Provincia de Buenos Aires. Ha realizado numerosas exposiciones colectivas en el país y en el extranjero

"Agüero viene realizando desde hace años, una indagación constante acerca de los medios de impresión según diferentes tecnologías, valiéndose de elementos mecánicos o electromecánicos, de la cibernética, la digitalización y de otras tecnologías de punta. Combina así luego en sus obras el fruto de sus indagaciones que despiertan tanto curiosidad como admiración (...)"

Fermín Fèvre

Contraposiciones, 2001
impresión digital 2/10, 60 x 60 cms.



Contraposiciones 2/10

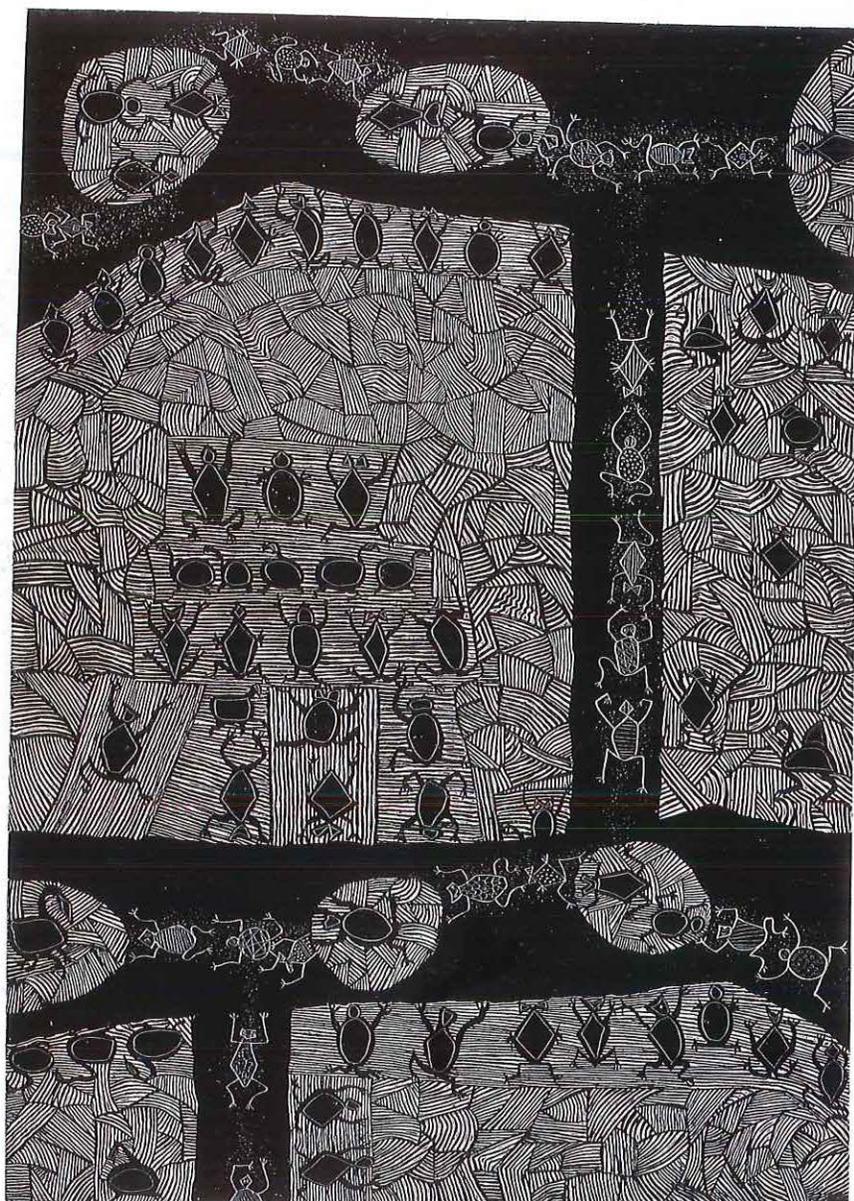


Alda María Armagni

Vive y trabaja en Buenos Aires. Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes "P. Pueyrredón". Becada por la Embajada de Brasil, la Universidad de S. M. de Valparaíso y el Fondo Nacional de las Artes. Desde 1962 expone asiduamente en el país y en el extranjero, participando asimismo en Bienales de América y Europa. En 1991 es nombrada Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Poseen obra suya: el Museo de Arte Moderno de N. York, el Museo José Luis Cuevas, México, la Biblioteca Nacional de Francia, el Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, el Centro de Arte Contemporáneo "Reina Sofía" de Madrid y el Castello Sforzesco, Milán, entre otras instituciones. De entre sus numerosos premios destacamos: 1957 Gran Premio Ministerio de Educación XLVI Salón Nacional de Artes Plásticas, 1958 Gran Premio Salón Municipal "M. Belgrano", 1978 Gran Premio XIV Salón Nacional de Dibujo y Grabado, 1985 Premio Facio Hebequer, Academia Nacional de Bellas Artes.

Construye su peculiar visión del mundo por medio de una iconografía que remite a las civilizaciones de la América precolombina, no como representación de un folklore exótico, sino haciéndose cargo de la memoria de un pueblo. Pero al mismo tiempo, la utilización de la bidimensionalidad de las figuras, así como la disposición de las mismas en un espacio totalmente diferente al de la representación naturalista, es decir, un espacio mental, imaginado, tiene que ver también con las formas artísticas de épocas y culturas ancestrales.

Su obra adquiere, de este modo, plena significación en el compromiso que asume con su propia realidad histórica. El imaginario visual de América alcanza en sus estampas la dimensión de una presencia anclada en la historia y ocupa un lugar destacado en el espacio cultural del comienzo de un nuevo milenio.



De América, 2001
aguafuerte 2/5,69,5 x 50 cms.

Olga Autunno

Pintora, grabadora y docente. Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de Córdoba (Argentina), simultáneamente concurrió al taller del maestro Pecker. Continuó sus investigaciones artísticas en la Calcografía Nacional de la Real Academia de San Fernando (España). Desde 1983 realiza exposiciones individuales y colectivas en el país y en el extranjero.

De entre sus premios destacamos: 2003 Mención Grabado II Bienal de Papel y Estampa, Museo Nacional de Grabado, Buenos Aires; 1998 2° Premio Grabado V Salón Nacional Nuevas Expresiones de la Plástica. Museo Roca, Buenos Aires; 1997 Primer Premio de Grabado IV Salón Premio Schering Pequeño Formato Buenos Aires.

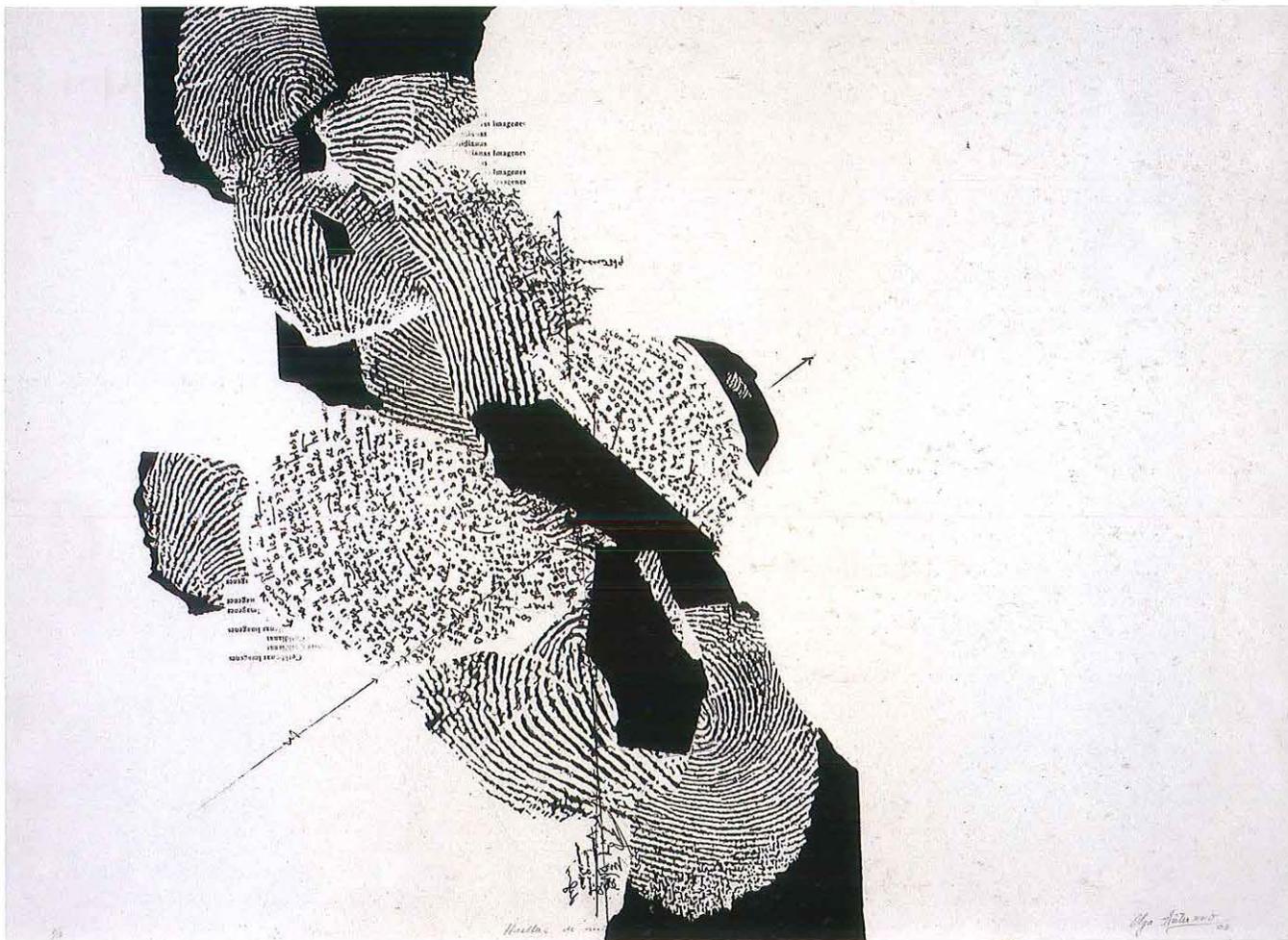
"Autunno trabaja desde una gráfica enriquecida técnicamente. Su pie de impresión está puesto sobre la plancha litográfica: esa piedra que sustenta y multiplica huellas y manchas. Sin embargo, le interesan las técnicas aditivas, con toda su secreta fórmula de sumas y restas, y enlaza entonces la punta seca y el carborundum, el chine colé y las transferencias, en un conubio secreto y a la vez desbordante. Plano en que las tintas multiplican efectos. Y los espacios -esas neutralidades aparentes de negros o de blancos contrastados- pueden de pronto equivaler a abismos..."

Jorge M. Taverna Irigoyen

Academia Nacional de Bellas Artes
Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte

Huellas de mi memoria permanente, 2003

litografía, 58 x 80 cms.



Horacio Beccaría

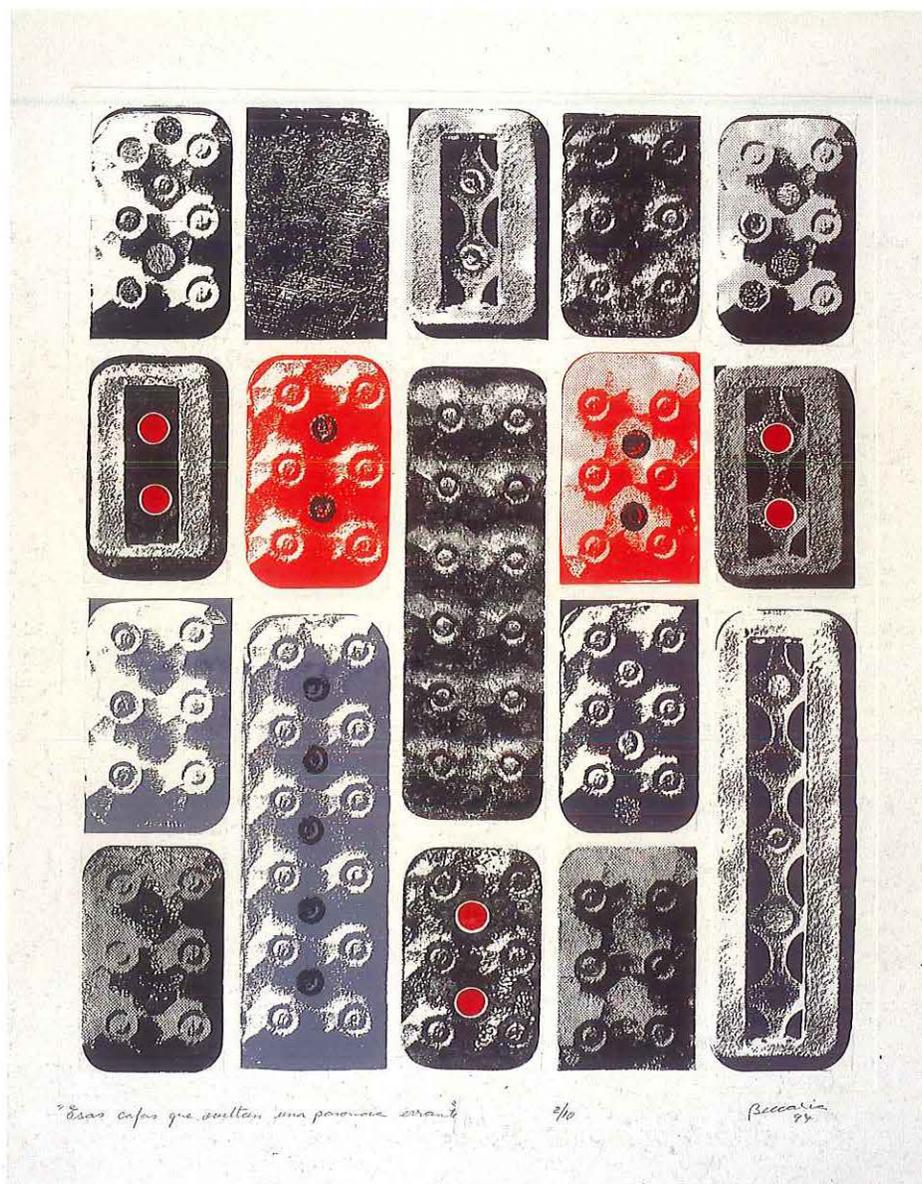
Nació en Lanús, Pcia. de Bs. As., en 1945. Realizó sus estudios en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes. Profesor Superior de Grabado. Profesor Titular Ordinario en las Cátedra de Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y en el Instituto Universitario Nacional de Arte, Buenos Aires. Desde 1964 participó en Salones Nacionales, Municipales, Provinciales y privados del país, obteniendo, entre otros, los siguientes premios: Gran Premio Salón Nacional; Premio Cámara de Diputados, Salón Nacional; Primer Premio Salón Regional de la Pcia. de Buenos Aires, Premio Municipal en Monocopia, Primer Premio Salón de Tucumán. Museos y colecciones privadas del país y del exterior poseen obras suyas.

"En esta obra el plano aparece como insuficiente, ya que no alcanza a conjugar en él algunas ideas que se resisten, por sí mismas, a plasmarse en la bidimensión. Una marcada sugerencia a la tridimensionalidad va fijando el carácter de la obra y los objetos van emergiendo de la obra.

La franca presencia de un volumen virtual está haciendo referencia a una realidad fragmentada y multiplicada, así como también a una captación fotográfica que acentúa y por momentos transforma esos objetos cotidianos. Se hace evidente, entonces, que en ese tránsito a la tridimensión van surgiendo o sugiriendo las huellas de espacios ocultos y secretos, en un discurso alusivo a las más elementales y profundas nociones de la génesis de la vida misma.

El objeto es más que una simple caja ya que posee su propia alma. En la presente obra es posible descifrar diversas técnicas combinadas: la utilización de fotografías, constituyendo las mismas un punto de partida para un desarrollo ulterior, imágenes digitalizadas, impresiones en hueco e impresiones serigráficas".

Inés Costa



*Esas cajas que ocultan una paranoia errante, 1997
técnica mixta 2/10, 69 x 53,5 cms.*

Marta Belmes

Marta Belmes nace en Buenos Aires en 1942. Cursa estudios en las escuelas de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y "Prilidiano Pueyrredón". Egresada en 1961 como Profesora Nacional de Pintura. Realiza estudios de grabado con Ana María Moncalvo, Aída Carballo y Fernando López Anaya.

Expone desde 1960 en Salones Nacionales y Provinciales con obras de pintura, dibujo y grabado, desde 1963, en forma individual y en muestras grupales, y desde 1998, en Bienales Nacionales e Internacionales.

Sus obras figuran en la colección del Museo de Arte Latinoamericano de la Universidad de Austin, Texas; en el Museo de la Universidad de Arte Tama, Tokio, Japón; en el Ilustre Ayuntamiento de Quesada, Jaén, España; en el Museo de Leskovac, Yugoslavia; en Polonia, Francia y Uruguay. Ejerce la docencia en plástica y diseño textil.

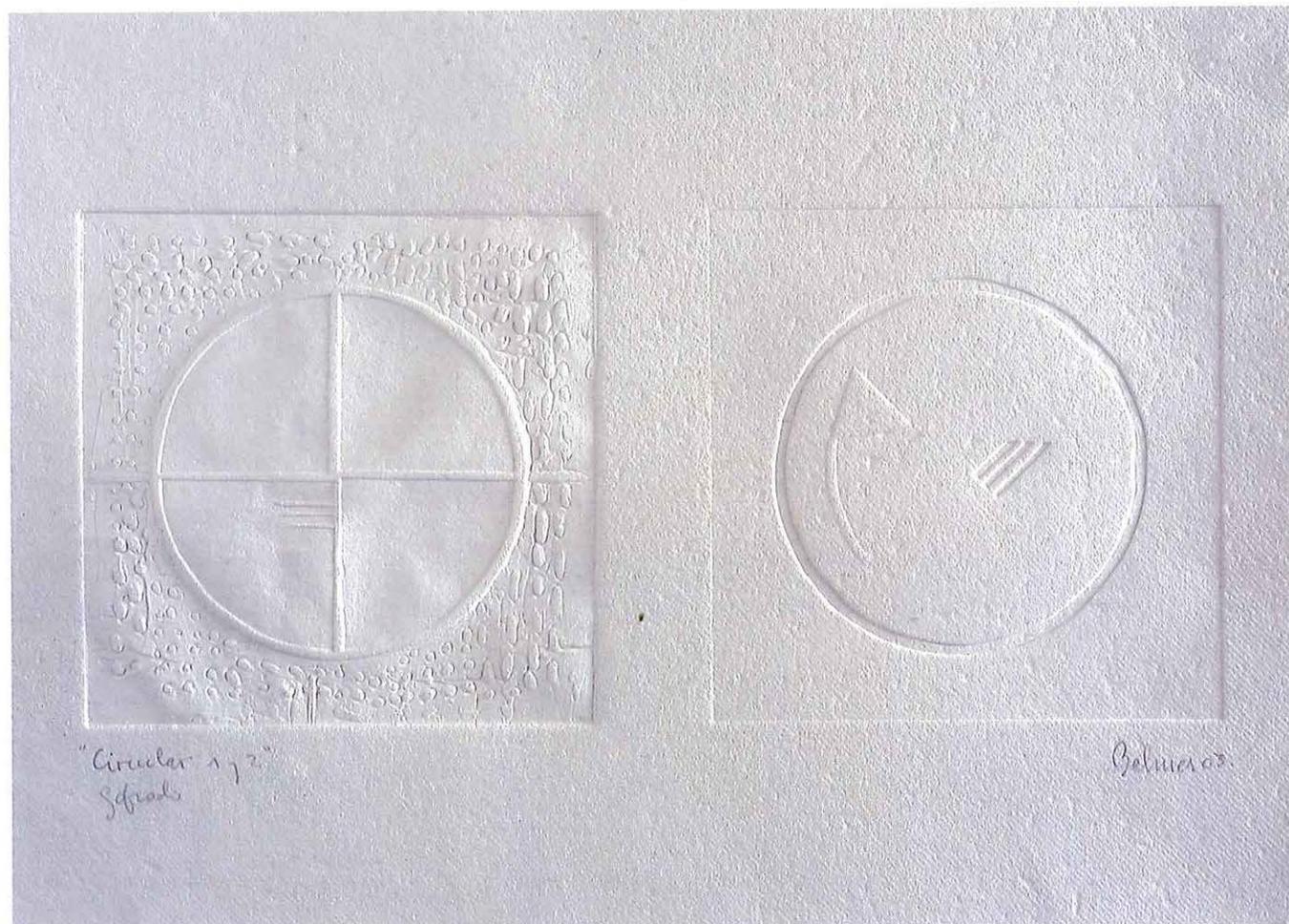
"Belmes crea a partir de las ambivalencias del estímulo creador. [...] sostiene un doble juego entre la forma positiva (dibujada) y su reverso, aludido mediante el relieve gofrado. La metáfora se produce desde la ejecución de la obra y es consecuencia de los recursos plásticos empleados. [...] propone compartir el proceso creador, invitando a participar de la obra."

Elba Pérez

"Trabajo con la huella del material y de la herramienta (lo orgánico), con la marca y con la forma rigurosa (lo geométrico). El papel se hunde o se eleva; es a través de la luz que se percibe, se visualiza, se revela la imagen, la línea, el grosor. Y como inevitablemente la luz y la sombra coexisten, también la sombra constituye parte importante de la obra. Y así ésta se modifica constantemente."

Marta Belmes

*Circular 1 y 2, 2003
gofrado, 18,5 x 18,5 cms.*



Aída Chertkoff

Nació en 1946. A partir de 1982, realiza muestras individuales y colectivas y participa en Bienales y Ferias Internacionales.

Premios (selección): 2002, Mención Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana, Premio Universidad Nac. del Litoral, Salón de Santa Fe; 2000 la Academia Nacional de Bellas Artes la invita a participar en el Premio Trabucco de Grabado; 1999, Mención especial del Jurado II Salón Nac. de Salta; 1998, Primer Premio de Grabado "Gobierno de la Pcia. de Entre Ríos" Salón Anual de la Pcia.

Individuales (selección): 2002, Casa de la Cultura Salta; 1999, Galería Roberto Martín Arte Contemporáneo; 1997 Museo Guaman Poma C. del Uruguay, Entre Ríos. Su obra se encuentra en diferentes museos del país y del exterior y en colecciones particulares.

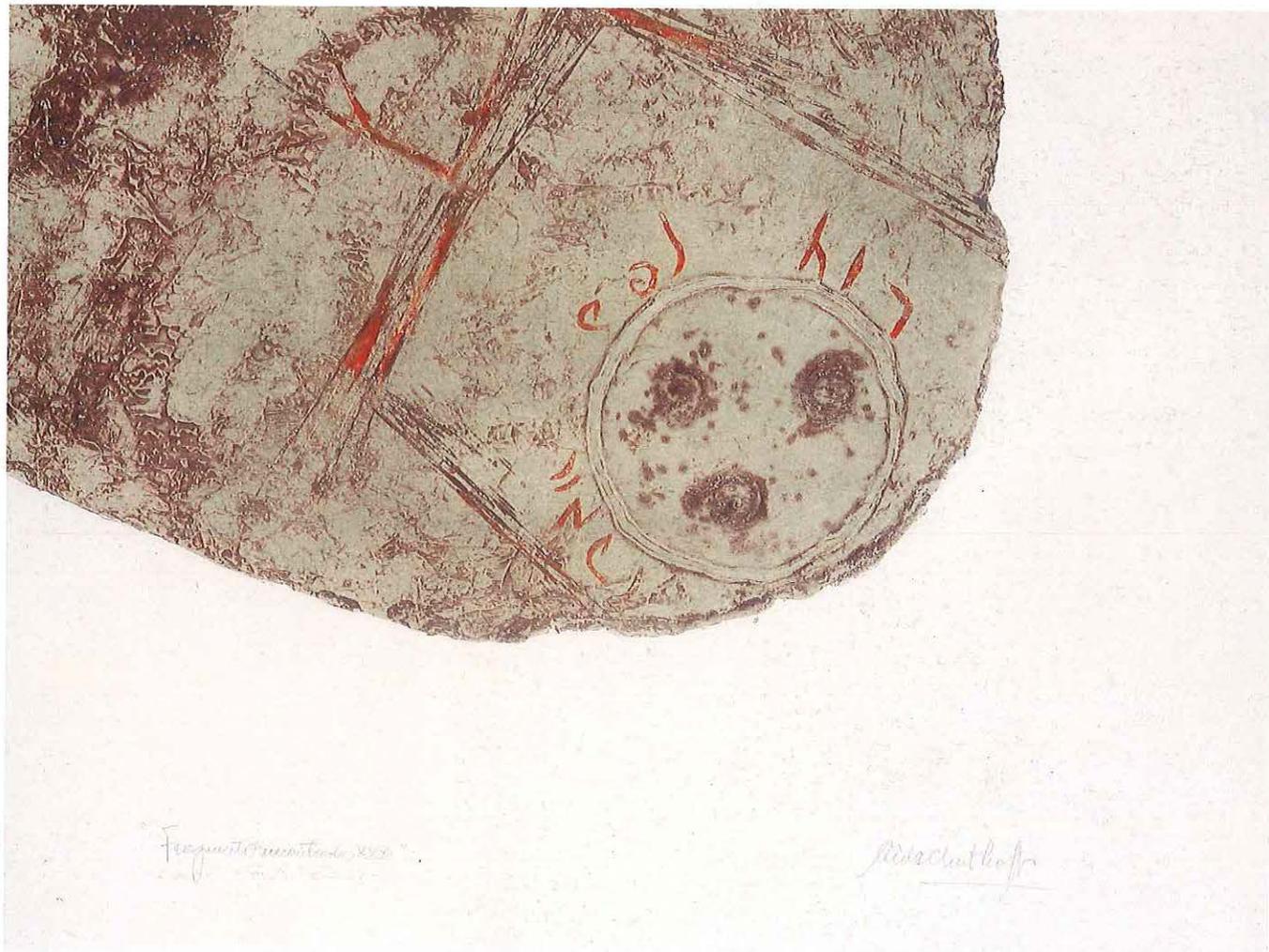
"Su obra despliega -casi como un friso- toda una secuencia de huellas, de signos, de improntas en las que puede aparecer la figura humana en ritos imprecisables. Fragmentos de materia, desprendidos del cosmos. Resonancias que proceden de viajes interiores. Elementos bautizados por una primitividad arcaizante. Altares mágicos que están mas allá de la revelación del secreto. Utopías renovadas en la hilación de los siglos.

En cada aguafuerte, aguainta, collagraph, la artista despliega todo un continuum de escencias y vitalismos. Así, su obra (por encima de un virtual quietismo) perfila contenidos expresivos muy ricos y, a la vez, en una suerte de continua mutación. Como si un proceso secreto y contenido estuviera en la misma configurando las eternas búsquedas del Ser".

Jorge M. Taverna Irigoyen

Academia Nacional de Bellas Artes
Asociación Internacional de Críticos de Arte

*Fragmentos encontrados III, s/ fecha
aguainta 1/5, 38 x 47 cms.*



Annie Córdoba

Annie Córdoba Demonty es Profesora Nacional de Dibujo y Grabado egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes "P. Pueyrredón". Prosiguió su formación en L' École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cumbre", Bruselas, entre 1982 y 1984

Entre sus muestras individuales mencionamos "La elección de ANATOMIA", Palacio de las Artes Museo del Papel, Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires.

Recibió una Mención en el XLV Salón Manuel Belgrano, Museo Sívori; una Mención Medalla de Plata en el XVII Salón Anual de Artistas Plásticos de San Isidro

Sus litografías proponen el desarrollo específico de vivencias, que logra empleando la técnica ortodoxa, en la cual Annie es idónea. Conoce ampliamente sus "secretos" y sus "resultados"; y sabe transgredir, cuando necesita buscar formas o símbolos significativos que requieran otro tratamiento.

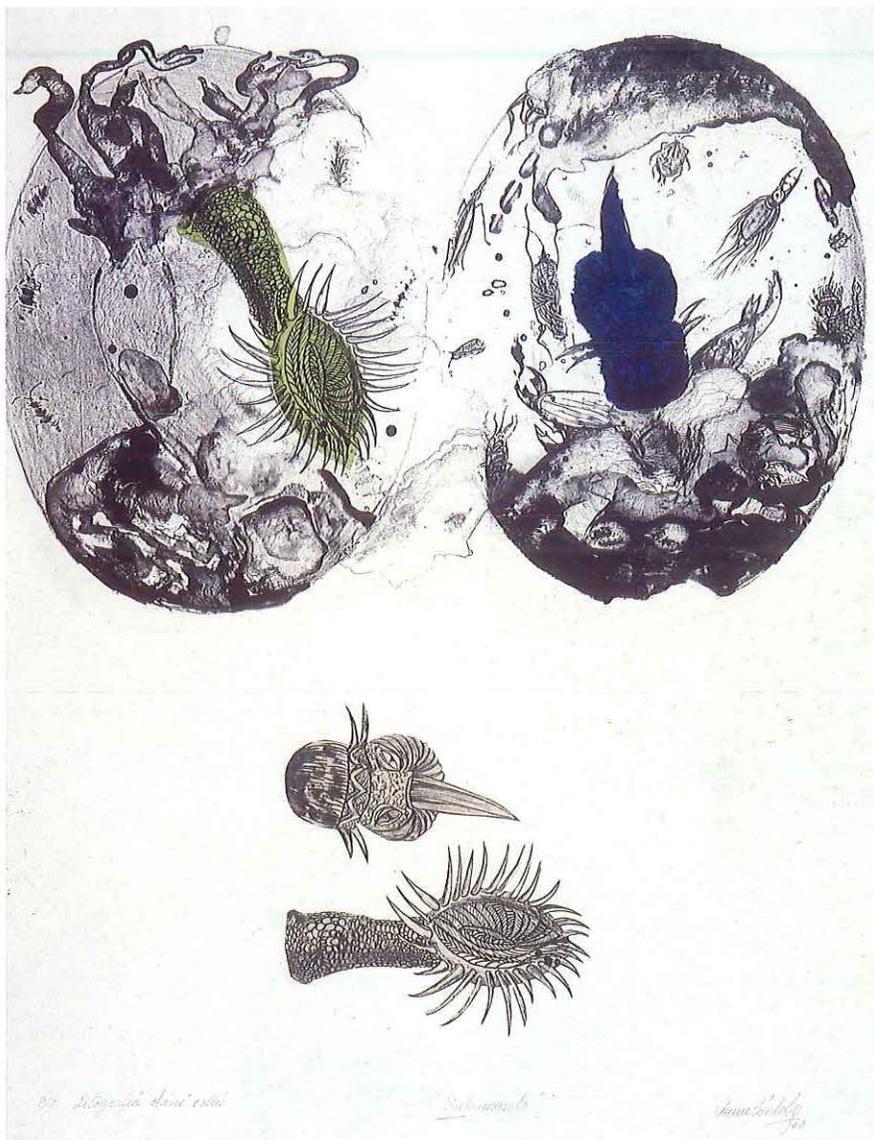
La fuerte imaginación creadora de la artista, la impulsa a integrar ideas, sentimientos, búsquedas distintas y a la racionalidad en el cuidado de la estampa, ya que ésta es la resultante de su laboriosa investigación, en la cual se define como buscadora del arte contemporáneo.

Se plantea aquí la integración del lenguaje plástico en las problemáticas actuales y si eso fuere posible, la proyección hacia el futuro de planteos nuevos. El artista proyecta en sus obras el momento que históricamente le toca vivir y está espectante ante las mutaciones vivenciales que tiene el arte, a través de todos los tiempos. "Ayer, Hoy y Mañana".

Digna representante de los jóvenes que investigan los caminos del arte, Annie Córdoba nos deja el deseo de querer transitar con ella, la gran aventura del Arte y el adueñarnos un poco de su sensibilidad, para poder vibrar de emoción ante la presencia de su obra creativa".

Alda María Armagnì

Academia Nacional de Bellas Artes



Submundo, 2000
litografía 4/4, 50 x 70 cms.

Alicia Díaz Rinaldi

Nace en Buenos Aires en 1944. De 1958 a 1962 estudia Dibujo y Pintura con Víctor Chab. De 1967 a 1969 estudia Grabado y Técnicas Gráficas en el MAM de Río de Janeiro.

Realiza 60 exposiciones individuales en América, Europa y Asia. Desde 1970 participa en más de cien exhibiciones y bienales obteniendo 6 Premios Internacionales. Desde 1980 actúa como jurado en concursos nacionales e internacionales. En 1996 es invitada a participar de la muestra Maestros del Grabado Latinoamericano y el Caribe, paralela a la XI Bienal de San Juan, Puerto Rico.

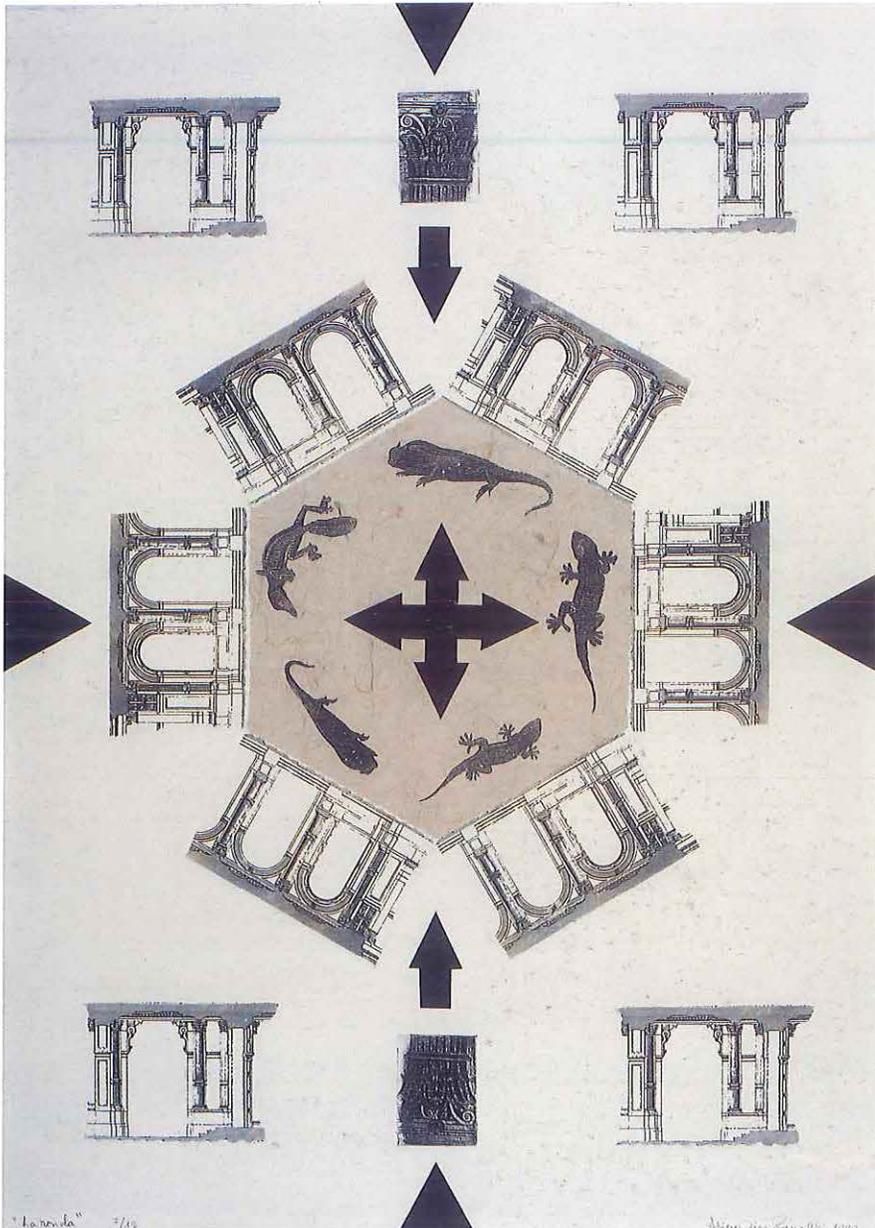
De entre sus premios más destacados mencionamos: 2000, Premio "Círculo de Críticos de Arte" Mejor Muestra Internacional. Valparaíso, Chile; 1989, Gran Premio de Honor, de Grabado, "XXV Salón Nacional de Grabado y Dibujo"; 1983, 1º Premio de Grabado, "Salón Municipal Manuel Belgrano", Buenos Aires.

"Es escritura. Escritura plástica, escritura gráfica. Es la obra de Alicia Díaz Rinaldi. Perfección técnica a la vista. Pero sería imprudente detenerse allí, puesto que lo vislumbrado, incluso en una ojeada rápida, es tanto más.

"...Diversos trabajos proponen la irrupción del ornamento barroco que se alía, imponiéndose, a la estructura. En otros emerge el espesor rotundo de formas asimétricas que se recortan del fondo informe: escritura de signos, restos de un lenguaje antiguo, amical, cotidiano. La autoridad contundente del estatuto clásico se deja ganar, entonces, por la memoria de los ancestros, pasados y recientes. Reminiscencias de relatos ya casi indescifrables. Testimonio de lo ya sido, finitud recobrada que perdura en el simulacro, el juego de la simetrías y las asimetrías que contrarrestan con éxito, los intentos del desorden y el caos a que todo artista se expone..."

Rosa María Ravera

Presidente Academia Nacional de Bellas Artes



La ronda, 1998

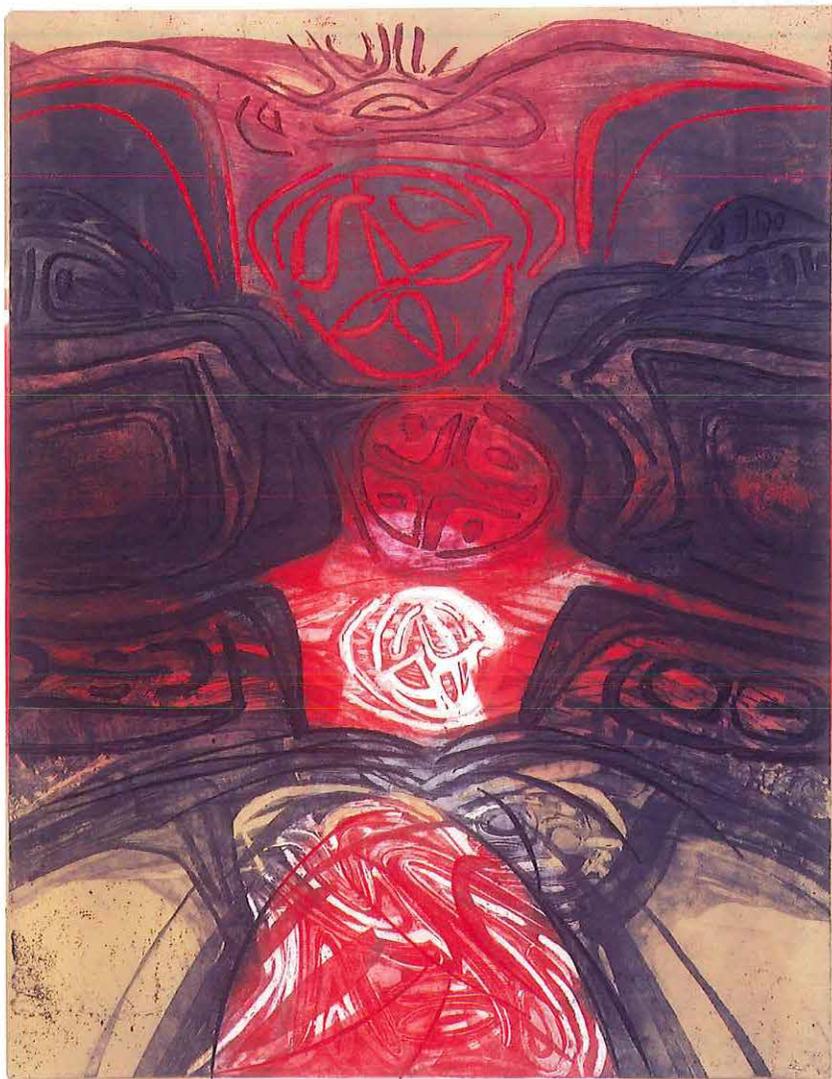
aguafuerte, foto-stencil, 7/15, 76 x 56 cms.

Gladis Iris Echegaray

Gladys Iris Echegaray nació en Buenos Aires, en 1940. Su formación artística fue el resultado de su paso por las Escuelas "Manuel Belgrano", "Prilidiano Pueyrredón" y el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo". Continuó y acrecentó esta formación en múltiples viajes que hizo a lo largo del mundo. De entre las distinciones más significativas destacamos el Gran Premio de Honor de Grabado del 91° Salón Nacional de Artes Visuales en el año 2002 y el Premio Adquisición Monocopia del XVIII Salón Nacional de Grabado y Dibujo en 1982. Gran cantidad de exposiciones individuales y colectivas jalonan una importante trayectoria artística. Poseen obra suya museos del país y del exterior.

Fluctuando con soltura y sin prejuicios entre el campo de la abstracción y el de la figuración, la artista desarrolla un repertorio variado en donde uno de los rasgos más dominantes es su fascinación por la experimentación, tanto en el lenguaje cuanto en la técnica. De fuerte carga metafórica, su obra elude todo intento de interpretación simplista. Antes bien, sus formas expandidas, sus oposiciones cromáticas, el deliberado acento puesto en las texturas, obligan al espectador a un activo ejercicio de lectura.

En "Serie de Ulises: Penélope" la artista incursiona en el ámbito del mito y apela, para ello, al lenguaje del arte, de lo sensible. Posiblemente sepa que el mito, en tanto explicación simbólica de la realidad, no es susceptible de ser abordado desde el lenguaje racional, el del logos, sin caer en el riesgo de su desnaturalización. Los obsesivos ritmos circulares, la expansión de trazos que abren las formas hacia una deslimitación extrema, el fuerte contraste entre negros y rojos, todo ello en un torbellino voluptuoso, se rinden a la recreación del ciclo homérico. Borges nos ha recordado que al final del canto VIII de la Odisea se dice que los dioses traman las desgracias de los hombres para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar. Echegaray se hace cargo de esta sentencia y su arte resignifica el mito en un eterno y fascinante retorno.



"Serie de Ulises: Penélope" 1/1

Gladys Iris Echegaray

*Serie de Ulises: Penélope, s/fecha
aguafuerte, aguatinta p/a, 63,5 x 49,5 cms.*

Floky Gauvry

Floky Gauvry nació en Buenos Aires, en 1951. Formada en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano", prosiguió sus estudios en la École des Beaux Arts de París. Entre sus exposiciones individuales podemos destacar la última, realizada el presente año en la Galería Ática, y la del año 2003 en el Museo Nacional del Grabado, donde expuso una serie bajo el título "Mandalas". De entre las distinciones y premios obtenidos, destacamos el Primer Premio de Grabado, V Salón "Buenos Aires 99", Arte & Comunicación, en el año 2000.

Para Floky Gauvry el arte es una metáfora de cómo poder comprender los procesos biológicos, el espacio que media entre una perspectiva artística y una perspectiva científica o las pulsiones vitales que producen la materia. A lo largo de las diversas series en las que pueden agruparse sus trabajos, "las figuras cuánticas", "grandes hallazgos", "la germinación", "espacios amarillos", "mandalas", "escritura" o "sinergia", advertimos preocupaciones recurrentes que giran en torno a reflexiones filosóficas, científicas, religiosas o culturales. En el caso de Troncos, que pertenece a su serie "La germinación", Gauvry apela a un cromatismo en donde predominan lo cálidos como vía de expresión de lo vital. Por otra parte, con el recurso del fragmento como forma de representar el todo, la artista aborda el tema de la naturaleza con una de las estrategias típicas del arte contemporáneo, ya que al ir de lo universal a lo particular le asigna al "detalle" valor de totalidad.



Troncos, 1993
monocopia, 69 x 49,5 cms.

Leonardo Gotleyb

Nace en 1958 en Resistencia, Chaco, Argentina. Vive y trabaja en Buenos Aires. Estudió en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "M. Belgrano" y "P. Pueyrredón". Desde 1980 participa en Salones Nacionales. Desde 1987 ha sido seleccionado en mas de 100 Bienales en América, Europa, Asia. En 1999 obtiene la "Beca Presidente de la Nación a la Excelencia Cultural", del Gobierno Argentino. En 2003 es invitado como jurado de la VII Trienal Internac. de Arte de Majdanek, Lublin, Polonia.

En la actualidad es profesor del I.U.N.A. y del Instituto Superior de Bellas Artes Santa Ana. Sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas.

Premios internacionales (selección): 2003, Premio Adquisición, Bienal Internacional de Grabado en Madera, Jelenia Gora, Polonia, 2000, Mención, Bienal Internacional de Grabado de Francaville Al Mare, Italia. Premios nacionales (selección): 2000- 1º Premio de Grabado, Salón Nacional de Artes Visuales 2000, Buenos Aires. 1999, 1º Premio de Grabado, XLIV Salón Municipal Manuel Belgrano, Buenos Aires.

"El mito urbano en Leonardo Gotleyb"

"...Su visión del mundo urbano no necesita de descripciones ni de la narrativa del paisaje tradicional. Su mirada va hacia lo esencial. Sus "arqueologías urbanas" situadas en la contemporaneidad del presente, aparecen como metáforas del mundo urbano que vivimos.

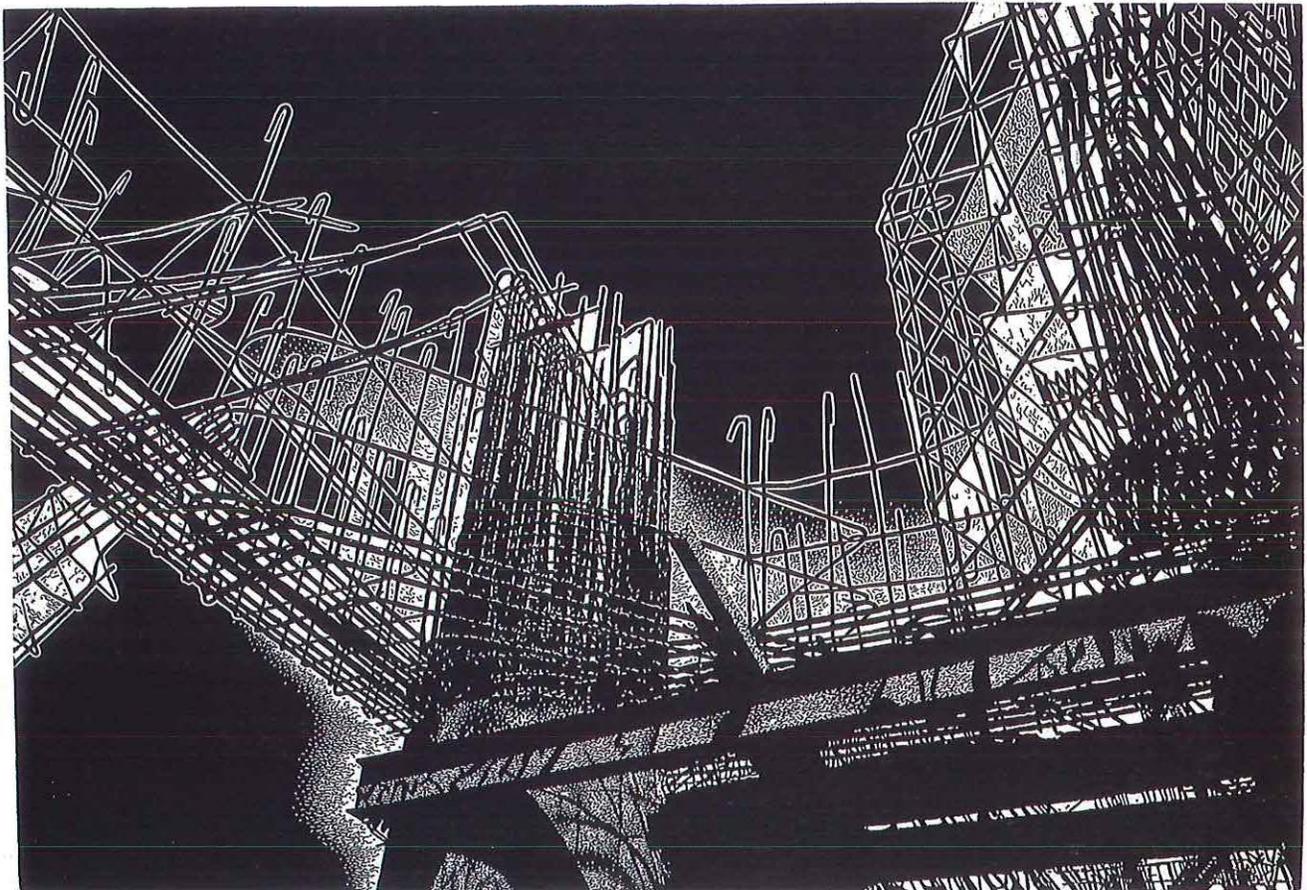
Partiendo de elementos estructurales de la realidad, va hacia la abstracción para terminar constituyendo una nueva realidad, alusiva a la anterior, pero inequívocamente autónoma.

La luz atraviesa las imágenes y al mismo tiempo, las puebla de silencios. Hay una épica en su discurso visual. Como en toda épica, hay en ella un misterio de índole religiosa y alguna de sus imágenes se asocian a los pórticos de algún templo, al ingreso a un espacio sacralizado.

En esta elaboración del mito urbano como algo inherente al hombre de hoy, hallamos el mayor vuelo creativo de este aún joven artista que pone sus recursos técnicos al servicio de una visión profunda y certera del hombre urbano contemporáneo, con la seguridad expresiva de un maestro..."

Fermín Fevre

Metáfora urbana, 1997
xilografía p/a, 51 x 75 cms.



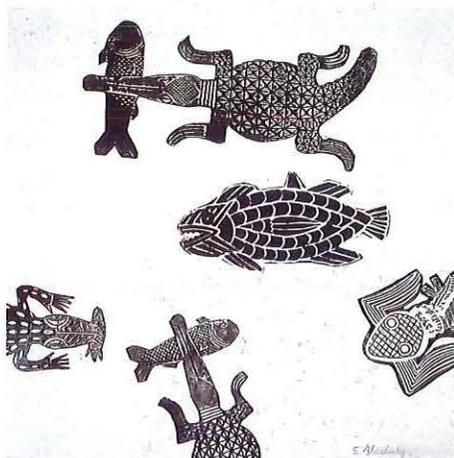
"Metáfora urbana, x" p/a

Leonardo Gotleyb/97

Grupo Memoria Abierta. Blasbalg - Erman - Gómez

Creado en 1996, el Grupo Memoria Abierta viene desarrollando una sostenida actividad creativa hasta nuestros días. De esta manera, participa en exposiciones, premios, bienales y ferias, tanto en nuestro país, como en el extranjero. De entre sus presentaciones podemos mencionar: 1996 Galería Códice, Nicaragua; 1997 Primera Bienal de Arte Contemporáneo de Florencia, Italia; 1998 invitación "Fundación Huésped" Centro Cultural Borges, Buenos Aires; 2000 Feria Estampa, Madrid; 2002 "Basta de Mujeres" Galería Ática, Buenos Aires; 2003 Museo Nacional de Grabado, Buenos Aires.

Asumiendo la práctica artística como un quehacer de carácter colectivo, las artistas Silvana Blasbalg, Ana Erman y Mely Gómez se integran en una misma idea del arte: asignar una imagen visual al sentido fragmentario de la vida contemporánea. Así, sumando las diferencias estilísticas que caracteriza la producción de cada una de ellas, proponen una lectura abierta a las múltiples visiones que, desde el arte, podemos formular de la realidad. Paralelamente, las artistas amplían las posibilidades de recepción de la obra de arte al organizar sus piezas sobre la base de infinitas combinaciones. Así, la iconografía de reminiscencias precolombinas de Blasbalg, las huellas del arte textil indígena en las obras de Erman y el fuerte constructivismo geométrico que rige las composiciones de Gómez, se articulan en un todo donde la variedad es la norma.



Sin título, s/ fecha
técnicas mixtas, 29 x 30 cms.

Nora Iniesta

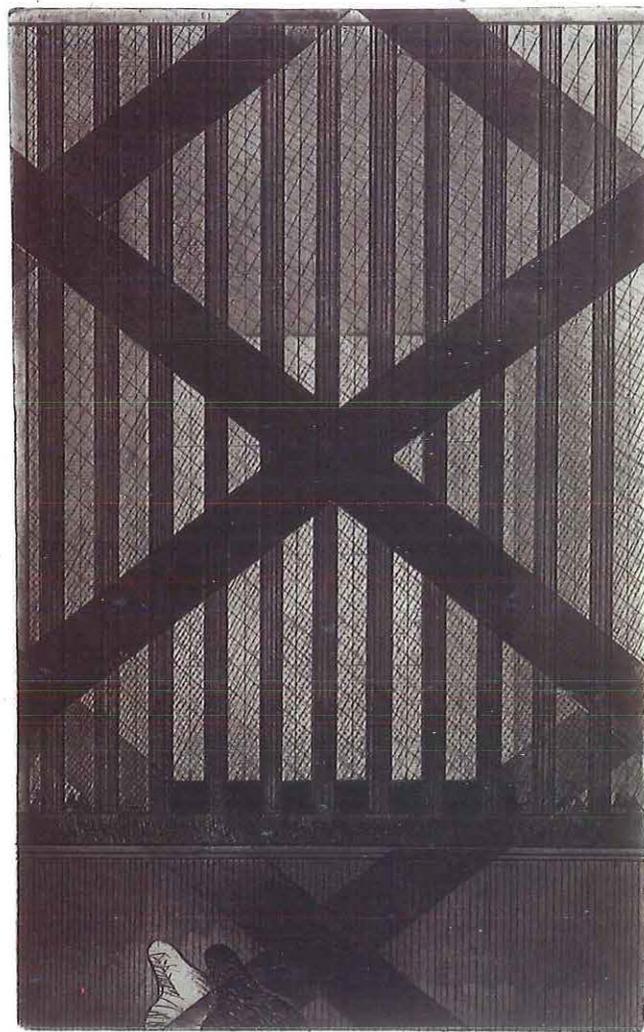
Artista plástica vinculada al diseño gráfico, la objetística, la moda y la comunicación. Expuso en muestras individuales y colectivas en Argentina y en el exterior. Participó en Bienales y en prestigiosos Premios de Arte.

En los años 1975/76 realiza viajes de estudios al exterior. En el año 1980 es becada por el Gobierno francés. Reside en Francia hasta 1983. Desde entonces viaja periódicamente a Estados Unidos, América Latina y Europa. 2004: Programa Internacional de Intercambio de Artistas, Técnicos y Profesionales de la Cultura, Dirección Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional, Secretaría de Cultura de la Nación, Casa de Artistas de Samaipata, (Fundación Puerta Abierta), Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Recientes muestras individuales: Dogma, Principio Activo de Arte, Buenos Aires, (2004); Galería Tamanaco, Caracas, Venezuela, (2003). Retrospectiva, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, (2001). Museo de Bellas Artes Bonaerense de La Plata (2000/1999). Memorial de América Latina, San Pablo, Brasil, (1999). Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1998. Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 1991.

"La obra de Nora Iniesta se sumerge en la historia personal para rescatar aquellos fragmentos de la memoria que ligan con la definición de una identidad. Como preocupada por dibujar una y otra vez conectores que enlacen las ramas de un árbol genealógico personal, pero también histórico, Iniesta apela a una iconografía popular y a la vez personal y enigmática. Su variada producción la ha conducido a explorar en distintas disciplinas: grabado, serigrafía, fotografía, diseño, instalaciones, objetos. En cada oportunidad, sin embargo, recorre las definiciones de "lo femenino" a través de collages conceptuales que ponen a jugar juntos imágenes perdidas de lo lúdico, lo cotidiano y lo popular, y punzantes redefiniciones de la nostalgia y del arte".

Extracto del Catálogo SUBASTA.

Buenos Aires, 2004



3/11

"Paisaje sombrío"

Iniesta
37

Paisaje sombrío, 1977
aguafuerte, aguainta, 17 x 27 cms.

Mirta Kupferminc

Desde 1977 realizó 40 muestras individuales. Representante de Argentina en bienales internacionales. Entre sus numerosos reconocimientos locales y extranjeros, podemos citar el Primer Premio de Grabado del Salón Nacional, Gran Premio de Honor Salón de Santa Fe, y Mención de Honor Bienal de Grabado de Taipei.

Pueden encontrarse sus obras en: Salas Nacionales de Cultura, Palais de Glace; Museo Nacional del Grabado; Academia Nacional de Bellas Artes; Museo Rosa Galisteo de Rodríguez; Museo Castagnino, Santa Fe; Museo Provincial de Salta; Museum, Jerusalem, Israel; Museo de Bellas Artes, Taipei, China, entre otros.

"Honrar la vida"

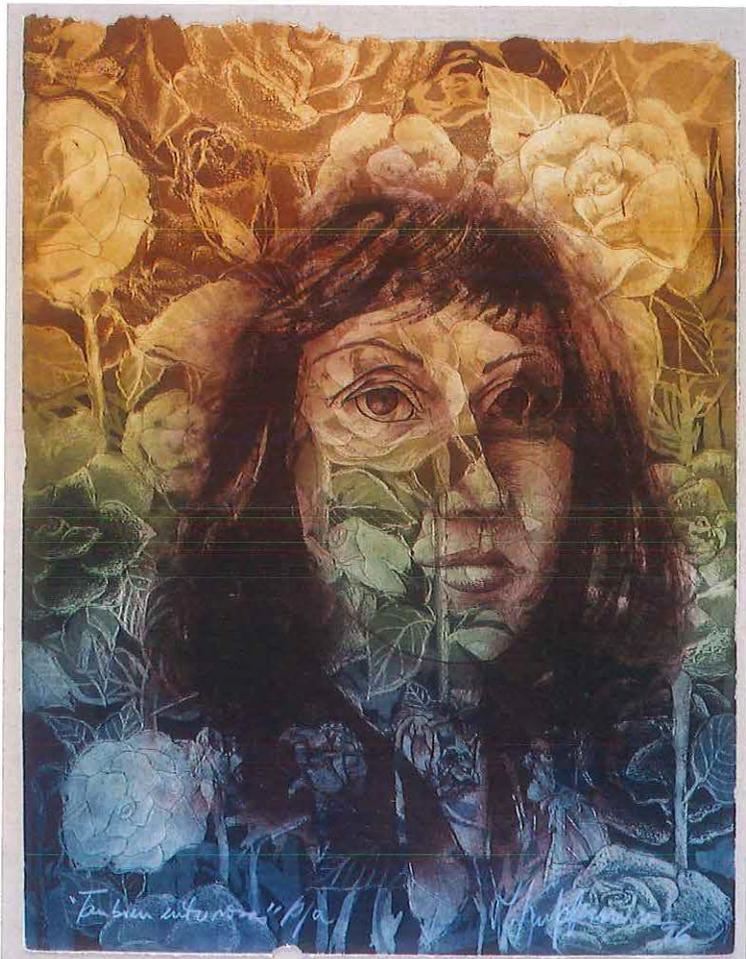
"Hay obras que se descubren desde la llamarada y otras desde la voluptuosidad. Obras que nos muestran aquello que nos desespera y otras que espejan un imaginario con el que convivimos. La llamarada voluptuosa es la mirada que eligió Mirta Kupferminc para su descubrimiento del arte que protagoniza.

Y desde allí todo es posible porque abarca un territorio vasto, lleno de hondura, juego y picardía. La variedad de los tonos de Kupferminc no incluye la tragedia como destino irreversible sino que indaga en los estereotipos para descubrir otras posibilidades que arrebatan al espectador-persona.

Kupferminc revive una pasión extrema que es desesperación porque no puede esperar la intemperie en ese deseo febril que en cada trazo honra la vida.

Son símbolos de una visión que se resiste a ser lamento, y por eso su estética funde el número tatuado de la barbarie con la sensualidad de la colmena, en la que presente y tarea elaboran un néctar que no deja libado al azar. Conoce el embrujo de un gesto indiscreto, la iluminación de la materia acechante, el gemido de una línea brumosa, y con ellos construye una eternidad que nos provoca certera hacia el centro del alma.

Mirta Kupferminc, con su arte exuberante, lleno de humor y guiños cómplices nos contrasta a través de imágenes barrocas o aciagas de las que somos protagonistas, con la intención fecunda de que no podamos salir indemnes de este laberinto en el que ángel y demonio compiten por sobrevivir".



Manuela Fingueret
Escritora

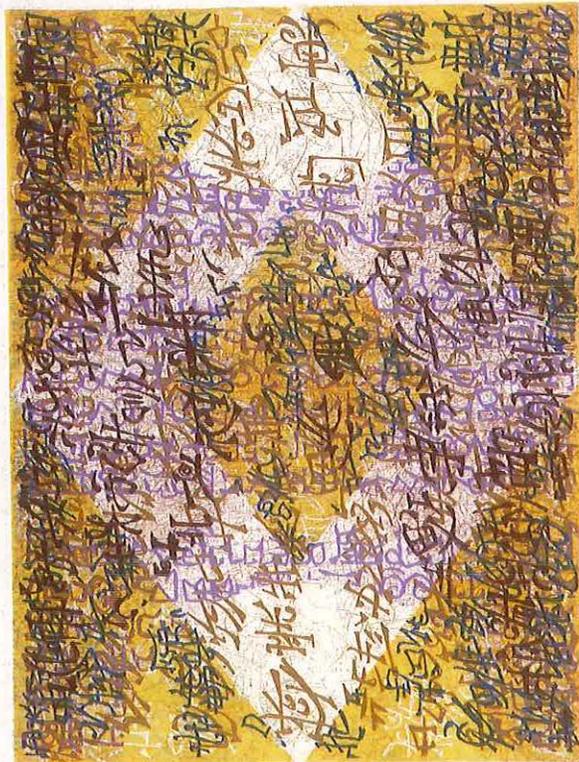
También entre rosas, 1996
aguafuerte, aguatinta p/a, 64 x 49 cms.

Eduardo Bernard Levy

Grabador, ceramista, tapicista. Nace en 1939. Profesor Nacional de Dibujo y Pintura. Profesor Superior de Grabado. Ha realizado 56 muestras individuales y participado en 270 exposiciones colectivas en el país y el extranjero. Ha obtenido 26 distinciones, siendo las más importantes: 1988 Primer Premio Grabado y premio Único de Monocopia, Salón Nacional; 1989 Gran Premio Luis León de los Santos, Salón de Santa Fe; 1991, Gran Premio de Honor de Grabado, Salón Nacional de Dibujo y Grabado; 1994. Premio Municipal único de Monocopia, Salón "Manuel Belgrano". Ha ejecutado 34 murales cerámicos en edificios públicos y privados. Ejerce la docencia como profesor titular por concurso en el Instituto Universitario Nacional de Arte (I.U.N.A.) en la cátedra de Grabado y Arte Impreso I, II, III; como profesor Adjunto por concurso en la cátedra Proyectual de Grabado y Arte Impreso I a V; como profesor Titular en la Dirección de Postgrado en Artes Visuales "Ernesto de la Cárcova" y en la Escuela de Cerámica N° 1.

Resumo mi pensamiento artístico en las palabras del poeta: "Fue presa entonces este cuerpo mío de una horrible agonía que me obligó a contar toda mi historia hasta que mi alma se sintió tranquila"

Samuel Taylor Coleridge



2/4 "Ruta cerrada"
(Cartas a mí mismo)
Eduardo Bernard Levy
1998

Ruta cerrada (cartas a mí mismo), 1998
aguatinta, 33,5 x 29, 5 cms.

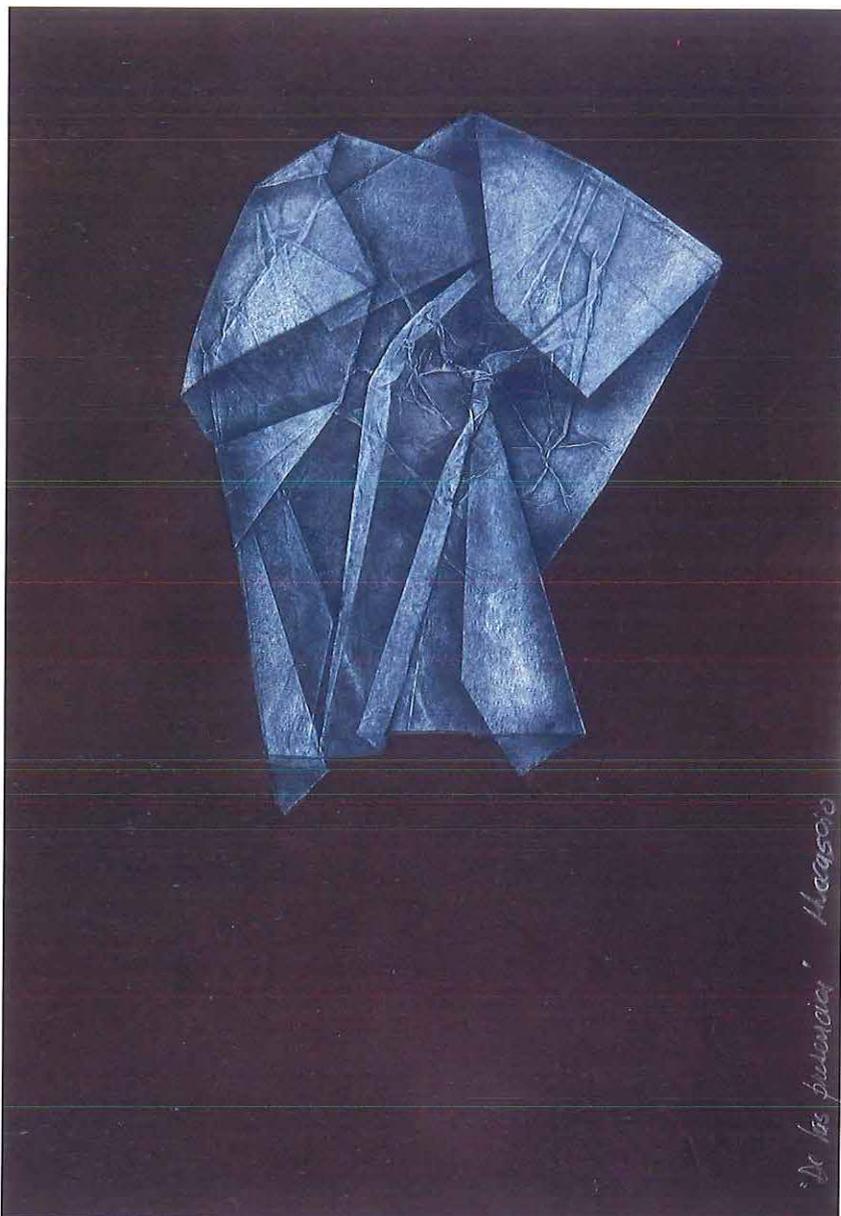
Miriam Locascio

Nacida en Rosario, Pcia de Santa Fe, vive y trabaja en Buenos Aires. Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes "P. Pueyrredon", como Profesora de Grabado. Profesora adjunta de la cátedra de Grabado en el Instituto Universitario Nacional del Arte. Expos. Individuales (selección) 2002, Fundación Río Abierto. Buenos Aires; 2001- Museo del Área Fundacional. Ciudad de Mendoza. 1998, Centro Cultural "Bernardino Rivadavia" Rosario, Santa Fe; 1997, Espacio de Arte "Nanne della Giulia", Padova. Italia. Premios: Premio Mención, Salón Nacional de Grabado de Entre Ríos, 2003. Premio Mención, Salón Municipal de Artes Plásticas. Sección Grabado, 1996, Premio Único de Monocopia, Salón Nacional. 1993.

La estampa y las múltiples técnicas de imprimación que actualmente se brindan al alcance de los artistas es utilizada por Miriam Locascio para designar el sentido estético de la realidad. Esa designación está dada -en la mayor parte de sus trabajos- mediante una "voluntad de forma" que hace de la línea intrincada y sinuosa una expresión metafórica del carácter dramático que la artista ve en la realidad.

Si en muchas de sus obras la figura humana queda determinada en la representación de cabezas y torsos de marcado tono expresionista que remiten a la figuración goyesca, en otras series el tema recurrente es la naturaleza -bosques, viñedos, árboles y troncos-.

En el caso del grabado que nos ocupa y que pertenece a una serie en la que reitera el tema de los papeles abollados -consecuencia de la sobresaturación de propaganda que actualmente inunda las calles de la ciudad-, la artista pone énfasis en la necesidad de estar atentos a las agresiones del hombre sobre el sistema medioambiental. El arte funciona, de este modo, como un compromiso que, desde el campo estético, se inserta en el espacio mismo de la vida cotidiana.



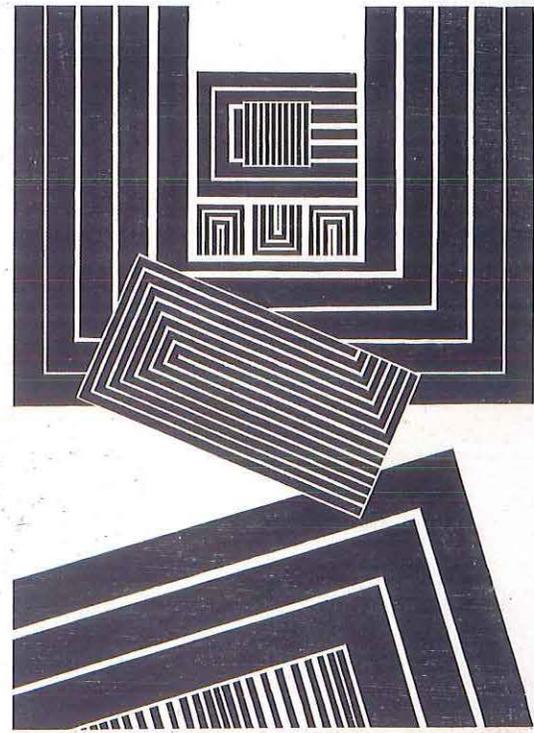
*De las presencias, s/fecha
colografía, 49,5 x 70 cms.*

Jorge Luna Ercilla

Nace en Bs. As. 1923 – Grabador, pintor y dibujante. Estudios en las Escuelas de Bellas Artes M. Belgrano, P. Pueyrredón y Superior E. de la Cárcova con el maestro Fernando López Anaya. 27 Exposiciones individuales y en grupos reducidos como "Troquel-Reflejos" Galería Carlos Rodríguez Saavedra Lima-Perú (1969), "Arte Duro" Galería Lirolay (1964), "Xilografías y Monocopias" Instituto de Arte Contemporáneo Lima-Perú (1964), Galería Witcomb (1967), Museo Provincial de B.A. La Plata (1983). 37 Bienales y Exposiciones internacionales en Suiza, Brasil, Japón, Chile, U.S.A., Yugoslavia, Polonia, Madrid, Escocia, Checoslovaquia, México, Cuba, Suiza, Barcelona, Alemania, Puerto Rico, Florencia, Nueva York, Noruega, Bilbao, Essex-Inglaterra, Nocera-Italia, La Coruña y en 1973 en el XII Bienal de San Pablo Brasil. Obtiene 20 importantes premios entre ellos 1965: Premio "Crítica de Arte" – Salón Nacional, 1966: Gran Premio – Salón Mar del Plata, 1969: Premio SWIFT, 1970: Premio E. Sívori – pintura, 1981: 1er. Premio Monocopia – Salón Municipal, 1981: Gran Premio Grabado Salón Nacional y 1987: 1er. Premio Grabado – Salón Municipal. Obras en Museos de Argentina y de Lima-Perú, Museum of Modern Art – Nueva York, OPIC de México, Museo de Arte del Bronx – Nueva York, y Galería Nacional de Praga, entre otros. Docencia, fue profesor de la cátedra de Grabado en la Esc. Nacional de Bellas Artes P. Pueyrredón y Director de Estudios y Rector de la Esc. Superior de Bellas Artes E. Cárcova.

En Luna Ercilla la actitud es concreta, constructivista y cinética, la intención sin embargo, es sensible, no trata de ser aséptica al extremo de la mecanización. En grabado trabaja todas las técnicas, en especial la xilografía y sus pinturas (con salida al espacio físico) son relieves blancos en madera o troqueles en aluminio, en los que el material espejado alienta a la participación activa en la contemplación del espectador.

Trayectoria artística y texto crítico aportados por el artista.



Concreto Magritte, 1982
xilografía, 45 x 32,5 cms.

Jesús Marcos

Jesús Marcos nació en Salamanca, España, en 1938. Desde 1953 reside en la Argentina. Su formación artística comenzó en la Escuela de Bellas Artes de Bahía Blanca y continuó en los talleres de Juan Carlos Castagnino y de Antonio Berni. Por su parte, Julio Payró y Héctor Cartier lo iniciaron en el campo de la teoría y la historia del arte. Residencias en México D.F., Nueva York y París y frecuentes viajes por el mundo lo pusieron en contacto con la escena artística internacional. Exposiciones colectivas e individuales fueron marcando una trayectoria de notable significación para el arte argentino que se consolida con las distinciones y premios obtenidos.

Notable grabador, dibujante y pintor, Jesús Marcos ha consolidado una imagen plástica de clara identificación en el campo del arte argentino. Universos plagados de historias (más bien peripecias, si atendemos a la presencia recurrente de acróbatas y tramoyistas), en sus obras, por lo general, es el hombre el desvelo de su imaginación. De una figuración muy cercana al expresionismo y de ciertas concomitancias con las poéticas del surrealismo, las obras de Marcos nos plantean lo humano inmerso en climas inquietantes, nos cuentan las vicisitudes de una humanidad en donde la soledad, la dificultad, el repliegue sobre sí mismo son una constante. Personajes fragmentados, con posturas dislocadas o enmarañados en un amasijo que los traba, siempre son cuerpos violentados. Pareciera indicarnos que la certeza y el orden han sido destituidos del mundo. Desde aquellas obras de los '60, hasta las actuales, ha mantenido una coherencia de discurso en torno al hombre como conflicto desde una mirada incisiva que, ahora más que nunca, en un mundo amenazado de amnesia, reclama del arte el retorno al compromiso.

Equilibrista I, s/ fecha
xilocollage 4/10, 70 x 70 cms.



Matilde Marín

Matilde Marín nació en Buenos Aires en 1948. Su formación artística se desarrolló en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" y en la Kunstgewerbeschule de Zurich (Suiza). En el año 1995 creó el espacio Gráfica Contemporánea, espacio de promoción de las artes gráficas en nuestro medio. Realizó numerosas exposiciones colectivas e individuales, tanto en nuestro país como en el exterior. En 1985 obtiene el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional de Grabado y Dibujo. En esta apretada síntesis, referimos, por su trascendencia, la exposición "Escenarios", realizada en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2002.

Sorprende en ella la superación de los medios expresivos mediante una exploración constante de lenguajes que la llevan a transitar por los caminos del video arte, del grabado, de la fotografía, del libro de artista. Así, el objeto de análisis es el campo compartido, se trata de bordear la liminaridad, evidenciar las contaminaciones, donde todos los caminos integran el mismo lenguaje del arte. Ni la pintura, ni el grabado, ni la fotografía ni las instalaciones son espacios puros sino que se integran en la realidad común de las artes visuales. Matilde Marín sabe que una de las funciones del arte actual es la de dar cuenta de los procesos de hibridaciones culturales.

Sus imágenes tienen un intenso poder de seducción, una dimensión poética que nunca pierde de vista y que hace que, en muchos casos, el argumento se diluya en la belleza de la imagen. En los espacios vacíos, en la presencia del fuego, de la tierra, del aire, del agua, de figuras que remiten a formas simbólicas tales como el laberinto, el círculo o la elipsis. En la obra que presentamos el espacio remite a un ámbito de tiempo primigenio, que casi podríamos pensar anterior a la configuración del mundo donde aparece la idea de impronta, marca o huella: la del hombre en la tierra, la del acontecimiento en la historia o la de la tierra en el cosmos.

*La tierra prometida, 1998
técnica mixta 2/8, 57 x 76 cms.*



Susana Martí

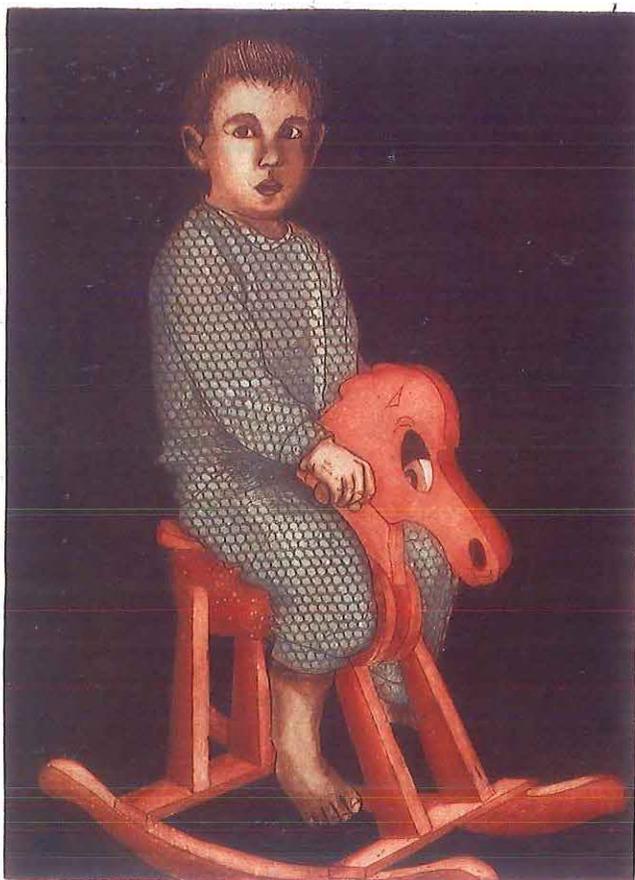
Susana Martí nació y vive en Buenos Aires. Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes "M. Belgrano", "P. Puyrerredón" y Superior de Bellas Artes "E. de la Cárcova". En París asistió al Taller 17 de Stanley Hayter. Realizó 38 exposiciones individuales y 140 colectivas. Mencionamos: 19º Internacional Kanagawa, Japón '97; Salón Internacional Estampa del '97 al 2003, Madrid; I y III Bienal Latinoamericana de Grabado en Argentina 2000 y 2004; XIII Puerto Rico's Biennial Exhibition 2001; III y IV Triennale Egyptian Print 1999 y 2003; Print and drawing Rep. de China 2003.

Premios (selección): Premio Felipe M. Guibourg, XXXIII Salón Nacional de Grabado; Premio XLII Salón Municipal "M. Belgrano", 1997; 1º Premio Adquisición "Gobierno de la Provincia de Santa Fe "M. Rodríguez Galisteo", LXXXI Salón Anual Nacional de Santa Fe, 2004.

"La estampa de Susana Martí observa una aparente dualidad que la enriquece. Por un lado, su madurez realizativa, su cuidado dominio de los resortes técnicos. Por el otro, la fresca irradiación del espíritu de los años dorados, con el mundo infantil desplegando sus tules de aventura y fantasía. En tal orden, Martí articula una expresión de comunicativa fuerza subjetiva en que cada efecto, toda forma, la consecuencia de un contrapunto de luz y sombra, están definidos para reforzar la hondura de un quantum alegórico. Merecedora del primer premio del Grabado del LXXXI Salón Nacional de Santa Fe 2004, Susana Martí ubica su quehacer gráfico entre los nombres que prestigian la disciplina en el país".

J. M. Taverna Irigoyen

Academia Nacional de Bellas Artes
Asociación Internacional de Críticos de Arte



Hacia el futuro

Susana Martí 1997

Hacia el futuro, 1997

aguafuerte, aguainta, barniz blando (à la poupée), 65 x 50 cms.

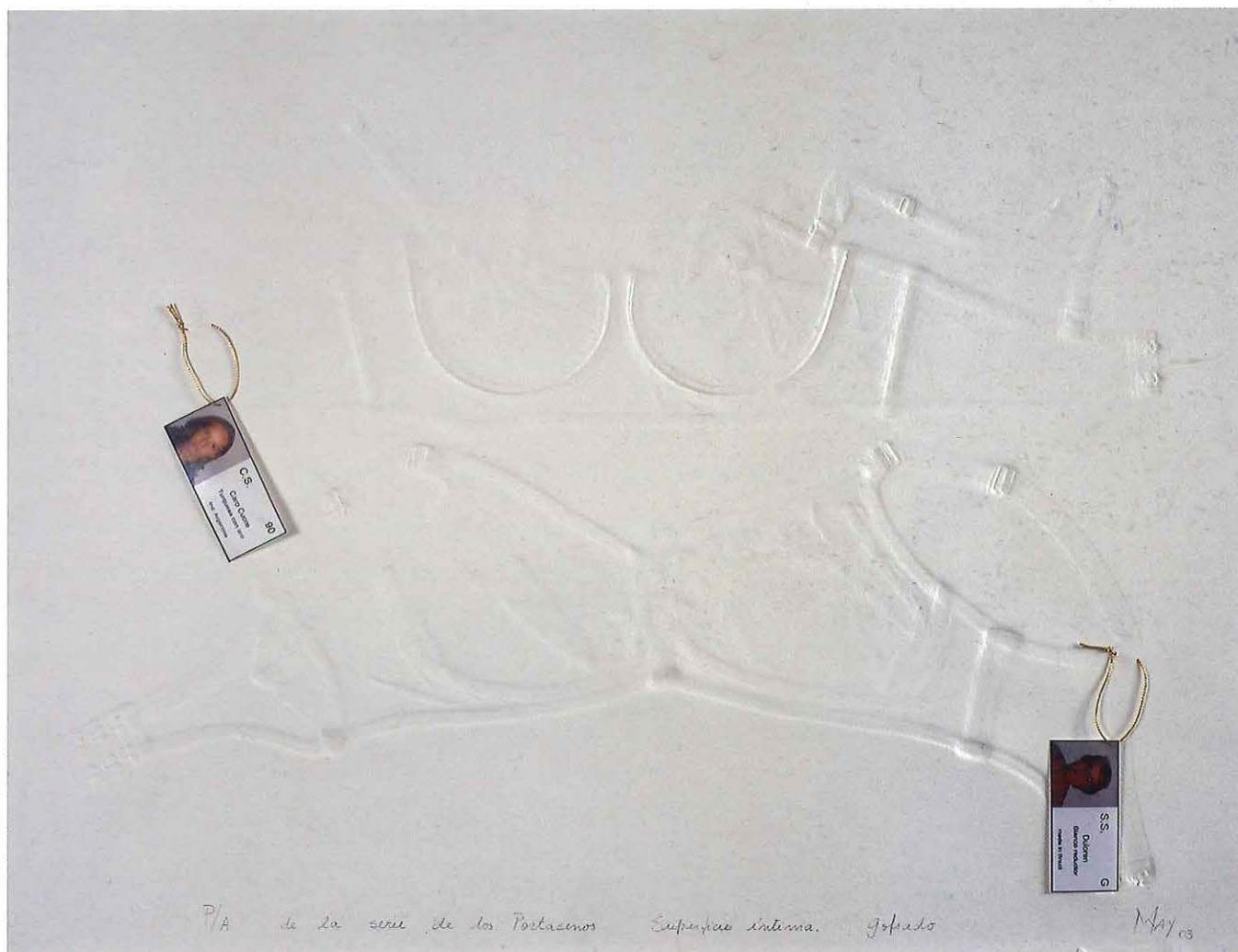
Dolores May

Dolores May nació en Buenos Aires en 1951. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". En la actualidad se desempeña como docente en el Instituto Universitario Nacional de Artes. Ha realizado exposiciones colectivas e individuales en nuestro país y también en el exterior.

No cabe duda de que en el arte contemporáneo el tema del cuerpo constituye una preocupación recurrente en muchos artistas. Las ciencias sociales, la filosofía y la creación artística han abierto múltiples vías de reflexión e interpretación con relación al tema. En el caso de las obras de arte la anatomía o las referencias al cuerpo presentan ciertos trazos que se reiteran: fragmentaciones, fetichización de sus partes, recortes, deformaciones o sustituciones que frecuentemente nos remiten a lo ambiguo, lo bizarro o lo inquietante. Se trata de la representación de una nueva realidad que se le presenta al artista, muchas veces provocadora y compleja. Dolores May inscribe su obra en este contexto.

En *Superficie íntima*, de la serie "De la serie de los portasenos", la artista juega con la estrategia de las apariencias: la anatomía no está pero se implica, el contenido queda sugerido en su continente. Con ironía, Dolores May, en una suerte de parodia de lo femenino, nos propone reflexionar sobre los supuestos enquistados en una sociedad estandarizada bajo el designio de una mirada dominante y, al mismo tiempo, la anestesia de un consumismo avasallador. Porque, muchas veces, como lo formula Baudrillard, la femineidad no es más que los signos que los hombres le atribuyen.

Superficie íntima, de la serie "De los portasenos", 2003
gofrado p/a, 58 x 76 cms.



Zulema Maza

Zulema Maza nació en Buenos Aires. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y luego continuó en los talleres de Julio Muñeza y Alfredo de Vicenzo. Numerosas muestras colectivas e individuales jalonan su trayectoria; entre ellas: 1996 en la Fundación Banco Patricios, 2002 en el Centro Cultural Recoleta, 2003 en el Complejo Cultural Santa Cruz, Río Gallegos. De entre los premios obtenidos mencionamos: 1° Premio Municipal "Manuel Belgrano", Grabado, en 1993; 1° Premio Salón Nacional de Grabado, 2001; Diploma Konex, 1992 - 2002 y Premio Leonardo en Arte Digital, Museo Nacional de Bellas Artes, en 2002

Sin duda, el advenimiento de las nuevas tecnologías ha producido un cambio sustancial en los parámetros del arte contemporáneo. Las artes plásticas, incorporan los nuevos medios produciendo, por un lado, la multiplicación de sus discursos y, por el otro, la aceleración de los procesos de realización y conceptualización de la obra de arte. Los artistas se hallan cada vez más embelesados con lo que el medio les brinda, no solamente desde el punto de vista de la tecnología, sino también por la posibilidad de difusión en medios convencionales como Internet.

Las artes gráficas no permanecen ajenas al "encantamiento tecnológico", produciéndose paulatinamente un desdibujamiento en las clasificaciones tradicionales como fueron el aguafuerte, la aguainta o la serigrafía, entre otros. En los últimos años, empiezo a trabajar con programas digitales, como el Photoshop creando imágenes que luego transfiero al papel con un procedimiento manual, utilizando el tóner de las fotocopias láser, junto a otras técnicas de impresión como el aguafuerte o la transferencia en lápiz. Mis últimas muestras "La cautiva vuelo de palomas" y "Todo jardín", se desarrollan a partir de técnicas digitales de fotografía y video, junto con el objeto y la instalación.

Cántico, 1998
aguafuerte y collage, 70 x 100 cms.

Zulema Maza



Andrea Moccio

Nació en Buenos Aires en 1964. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "P. Puyerrredón" y en los talleres de Matilde Marín y Alfredo Portillos. Trabajó en los talleres interdisciplinarios de Christian Boltanski, en la Escuela de Bellas Artes de París y en el taller de edición de obra gráfica en serigrafía de Manuel Bello, Centro Arteleku, San Sebastián, España. De entre sus premios mencionamos: 2003, Mención, Salón Municipal de Grabado; 2002, 2º Premio Internacional de Grabado "Máximo Ramos", España; 2001 Mención Salón Nacional de Grabado. Entre sus exposiciones colectivas e individuales destacamos: 2004 "Poesía Blanda", Centro Cultural Recoleta, Bs. As.; 2003 Exposición grupal, Espacio Cinco, Fundación Klemm; 2002 Bienal Latinoamericana de Gráfica, Centro Cultural Borges, Bs. As.

"Sin afirmar con plena certeza que la crisis argentina de fin de 2001 funcionó como detonante, a partir de entonces su proceso creativo manifestó un giro decisivo. La restricción en el acceso a materiales variados y múltiples hicieron que la artista apelara a estrategias inusuales en la construcción de sus obras. Razones aleatorias y diversas la habían llevado a encuentros circunstanciales con materiales no convencionales como la plastilina y a la prueba de imprimir sobre la misma. Había llegado el momento de retomar aquel camino. Guías de teléfono, gomas, se contaban entonces entre los nuevos materiales que la artista comenzaría a usar, esta vez, de manera consciente y expresa.

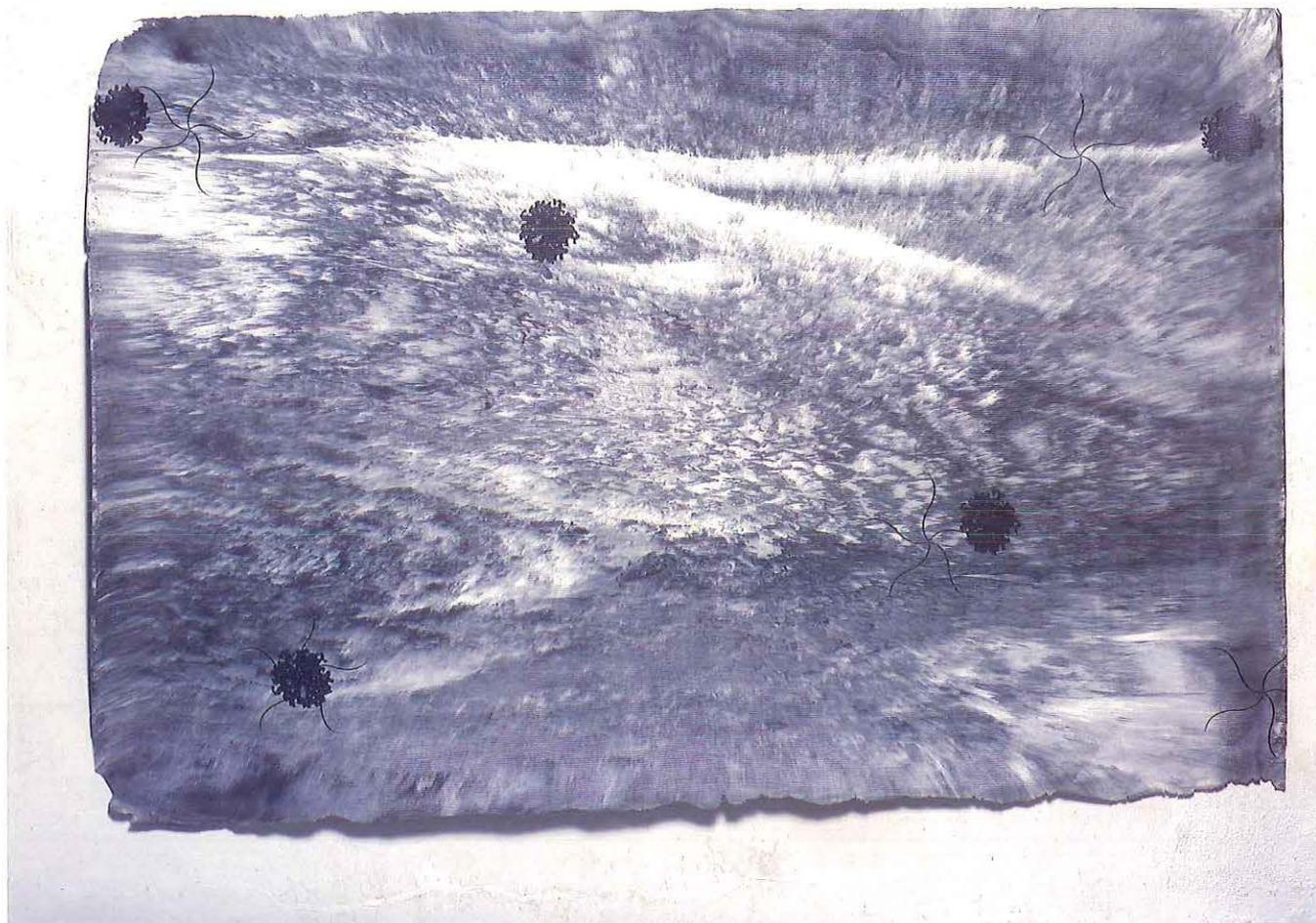
La flexibilidad, la maleabilidad y la blandura parecían ser las propiedades buscadas por Moccio en sus próximos elementos a tratar, las que se convertirían en rasgos definitorios de sus obras futuras".

Mercedes Casanegra

Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte
(Extracto del catálogo Poesía Blanda, Centro Cultural Recoleta, Bs. As., 2004)

Desde el cielo, 2001

impresión serigráfica s/ goma, monotipo, 148 x 100 cms.

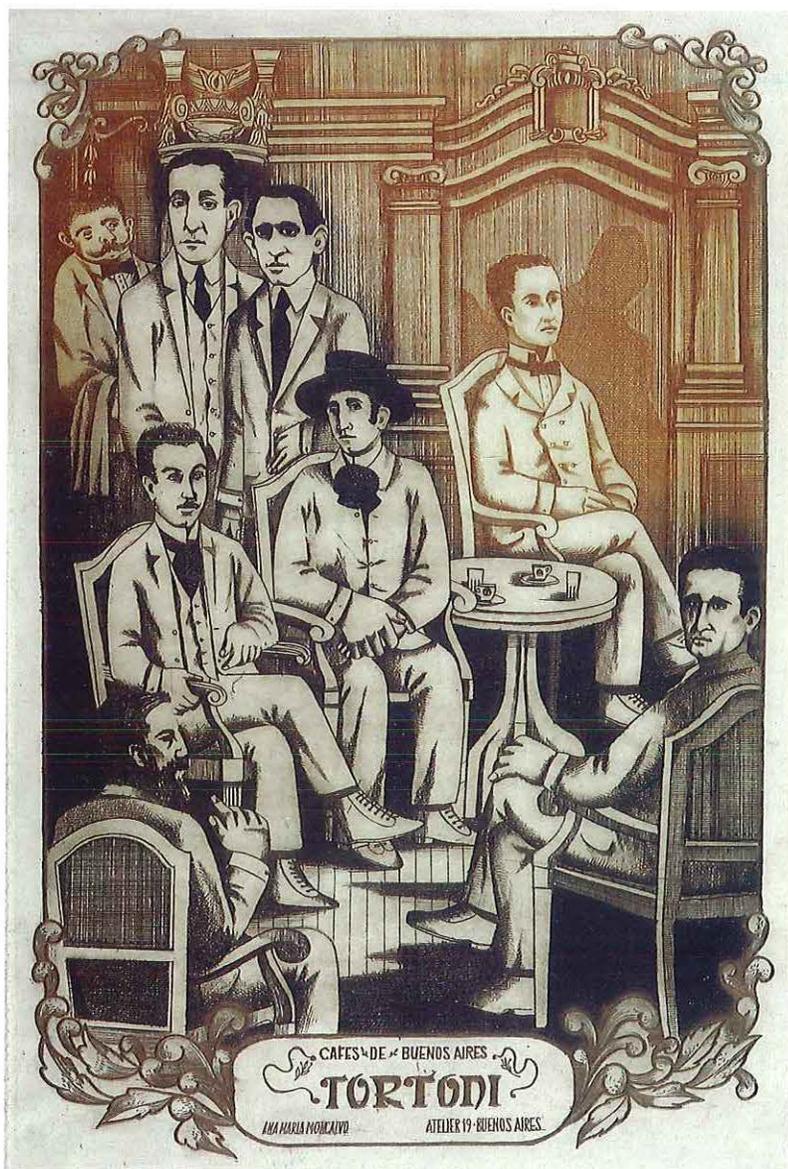


Ana María Moncalvo

Ana María Moncalvo nació en Buenos Aires en 1921. En 1941 3° Premio de Grabado en el Salón de Acuarelistas y Grabadores. 1945 Medalla de Oro en la Institución Mitre. 1946 Premio Jockey Club por la ilustración de libro Leyendas guaraníes, de Ernesto Morales, en el Salón Anual de Acuarelistas y Grabadores. 1947 1° Premio Salón Municipal. 1947 1° Premio Salón Nacional. Viajó por el norte argentino entre 1953-54 con una beca de la Dirección General de Cultura. Se dedica al grabado al aguafuerte, punta seca, aguainta, xilografía y litografía. Sus obras están en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Juan B. Castagnino de Rosario, el museo "E. Sívori" y, entre otros, en el Rosa Galisteo de Santa Fe.

Una de las representantes más significativas del grabado en la Argentina, Ana María Moncalvo aportó con su producción no sólo su gran sabiduría en las diversas técnicas de estampación -particularmente expresada en el aguafuerte, la aguainta, el barniz blando, la litografía, la xilografía y el uso de las tintas de color-, sino una aguda percepción para registrar los acontecimientos de su entorno. Así lo expresó en el género del retrato, en sus tipos y costumbres desarrollados como consecuencia de sus viajes por el norte argentino y en las series urbanas en las que trató los temas de San Telmo, Álbum de familia, Homenaje al Tango y Los cafés de Buenos Aires.

Perteneciente a la última de las series mencionadas, la obra que acompaña este texto testimonia con fidelidad el dominio de la artista en el manejo de la línea. De incisión precisa y certera su línea define contornos, guía la vista en el movimiento de una lectura continua y organiza las distintas figuras en el espacio de la superficie. Sorprende la frontalidad de los personajes que, a modo de daguerrotipo, interpelan al espectador y lo instalan en el dominio de la memoria porque detiene el tiempo, dominio sólo aprehensible desde la percepción imaginaria.

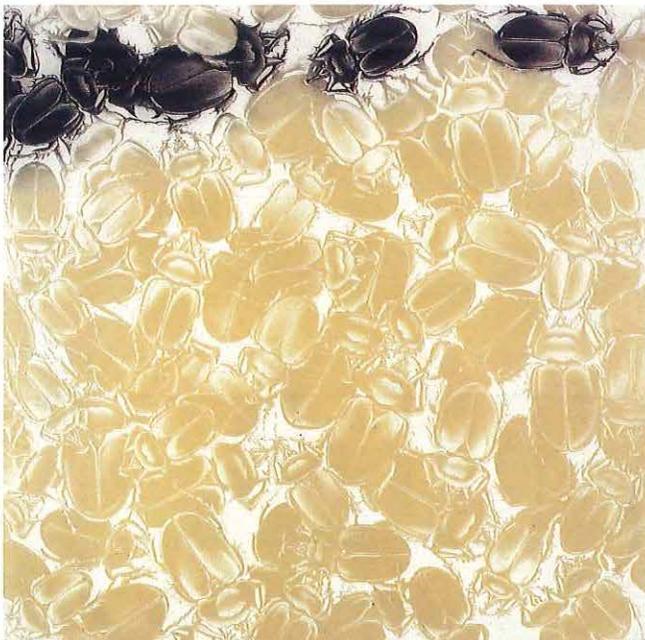


Serie "Los cafés de Buenos Aires", 1971
aguafuerte 16/25, 63,5 x 42 cms.

Beatriz Moreiro

Beatriz Moreiro, Buenos Aires, 1953. Reside en Resistencia (Chaco). En diciembre de 2002 viajó becada a Cuenca (España) para perfeccionar sus estudios. De entre las numerosas distinciones obtenidas mencionamos el Premio Trabuco en Grabado, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes, en 1998. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas. Ha representado a la Argentina en Bienales de Arte realizadas en el exterior, entre ellas, mencionamos la XII International Print Bienal Vama 03, Vama, Bulgaria.

Podríamos empezar afirmando una obviedad: en las obras de Beatriz Moreiro detectamos una insistencia en el tema de lo biológico. En efecto, la presencia obsesiva e inquietante de los escarabajos, esos "unicornios negros", al decir de Mempo Giardinelli, organizan una trama de formas abigarradas en una suerte de horroris vacui que nos induce inevitablemente a sentirnos bajo la inminencia de una invasión. A partir de aquí podemos elegir múltiples vías de lectura. De todas formas, importa también decir que vemos una cierta ambigüedad que está dada por la oposición entre el objeto de representación, unos escarabajos que, por lo general, no producen ninguna sensación de agrado y la forma de representación, formas agrupadas en una suerte de oleaje suave y moderado. Interesante oposición entre forma y contenido que estimula la visión y el pensamiento en una lectura compleja y activa, desafiando cualquier intento de asimilar el arte a lo complaciente.



Serie "Corazas" (dos obras), s/ fecha
aguatinta color, 52,5 x 53 cms. c./u.

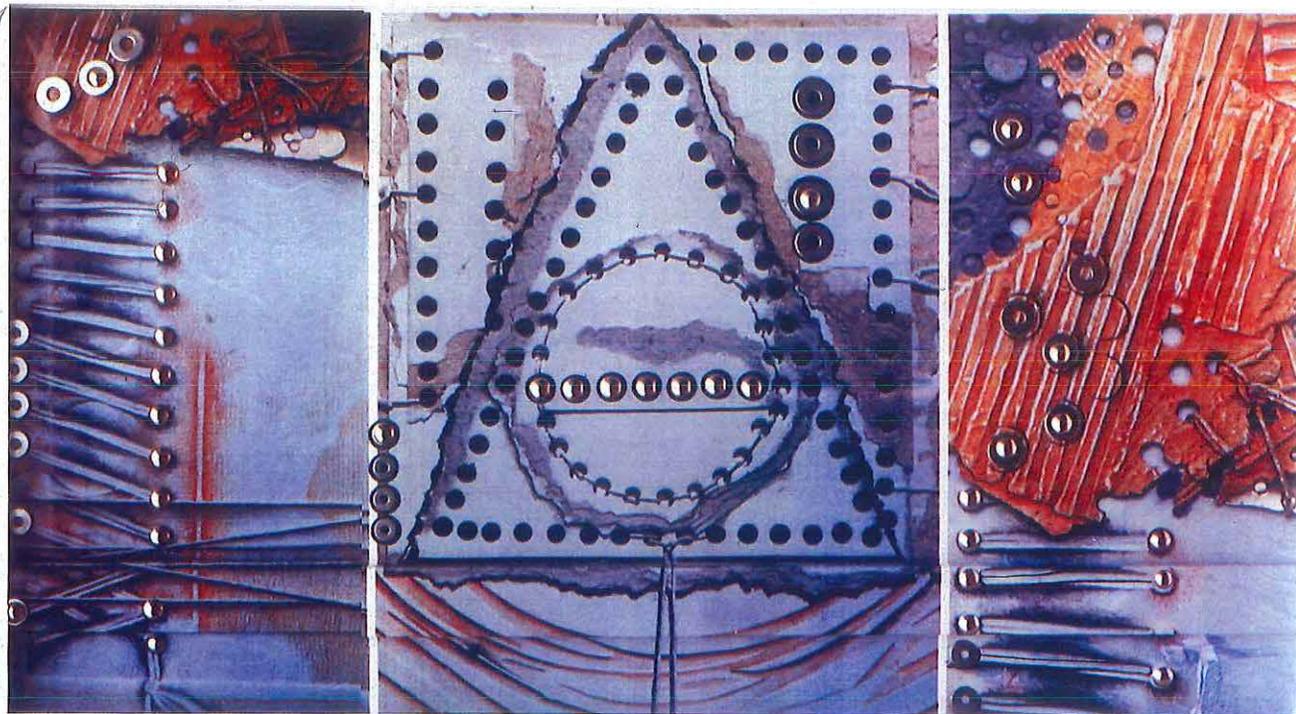
Luis A. Muñeza

Luis Alberto Muñeza es Profesor titular ordinario e investigador en la cátedra de Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y en el Depto. de Artes Visuales del I.U.N.A. De entre sus numerosas distinciones mencionamos el Gran Premio Adquisición, Salón Municipal "Manuel Belgrando", 1971 y el Gran Premio de Honor en Grabado, Salón Nacional de Artes Plásticas, 1976. Treinta y cinco muestras individuales, numerosas exposiciones colectivas y envíos a diversas bienales de arte, jalonan una trayectoria que hacen de Muñeza un claro exponente del arte argentino contemporáneo.

El paso del tiempo y las posibilidades que me ofrecía la fotomecánica me llevaron a fortalecer ideas y comencé a desmembrar, desarticular, segmentar, cada lugar olvidado de aquella historia de fragilidades a la cual también perteneczo. Fui armando reflexivamente un collage. Elegí un soporte rígido para dar forma a mi idea, incorporando fragmentos y detalles de la imagen anterior y pegando al mismo tiempo elementos de deshecho. Fue la fotografía la que me ayudó a encontrar una nueva versión de la matriz y me permitió descubrir en un fragmento fotográfico un lenguaje particularmente singular y que logró reflejar mi idea. Saqué una copia electrográfica de aquella imagen fragmentada con el propósito de transferirla. De las múltiples matrices, la que me devolvió un lenguaje particular fue la resultante de una plancha offset. Fui agregando tachas y clavos, para decir tantas y tantas cosas que solo a través del arte se puede decir. Recurrir nuevamente a la fotografía y a los nuevos fragmentos y detalles me permitió encontrar imágenes diferentes. Mediante procesos digitales fui modificando una vez más la matriz. Estas nuevas imágenes digitales pasaron a un CD para luego ser procesadas mediante sistema fotográfico, analógico y digital. Así es como se generó esta nueva imagen, que se transformó en una serie de 30 originales: "Fragmentos y detalles de una historia (serie)". Cada impresión será única e irrepetible, todas sufrirán alguna modificación, dando lugar a infinitas matrices virtuales.

Julio Alberto Muñeza

Fragmentos y detalles de una historia. 3, 2003
técnica mixta 1/10, 40 x 73 cms.



1/10- "FRAGMENTOS Y DETALLES DE UNA HISTORIA III" (SERIE)-

J. A. L. MUÑEZA, 2003.-

Alicia Orlandi

Nace en Bs. As. 1937. Pintora y grabadora. Estudios en las Escuelas "M. Belgrano", "P. Pueyrredón" y "E. de la Cárcova" y con Gustavo Marchoul en "La Cambre" Bruselas. 23 Exposiciones individuales de pintura y grabado. En Bienales Internacionales desde 1967 como: Tokio, Xylon (Ginebra-Berlín), Joan Miró (Barcelona), Florencia, Santiago de Chile, París, Puerto Rico, San Pablo (Brasil), Nueva Delhi, Bilbao, La Valetta (Malta) y El Ferrol (España) en varias oportunidades. Entre los premios citaremos: 1960: Premio "De Ridder", 1967: 1er. Premio Salón Nacional, 1971: 1er. Premio 2ª Trienal Prov. de Bs.As., 1972: 1er. Premio 2ª Bienal de Puerto Rico, 1975: Gran Premio de Honor 11º Salón Nacional de Grabado, 1978: Premio Monocopia 14º Salón Nacional, 1992: 1er. Premio Salón Municipal, 1994: 2º Premio Salón Chandon de Grabado. Poseen obra suyas numerosos museos nacionales y del exterior, entre ellos: el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de la Universidad de Essex - Inglaterra. Es autora de "La Monocopia", Ed. Centro Editor de América latina. Docencia: es profesora de la cátedra de Gráfica artística en el posgrado de Artes Visuales "E. de la Cárcova" (I.U.N.A.)

"Alicia Orlandi, asimila perspectivas de la disciplina y de estética en general de parte de Fernando López Anaya, Héctor Cartier, Rafael Onetto y Juan Battle Planas" (sus maestros). "Entre estructuras primarias, repeticiones "triángulos - espectrales", planteos ópticos y neoconcretos Orlandi madura una concepción morfológico espacial de particular énfasis perceptivo. Diéguez Videla afirma que "Sus obras poseen el mismo tipo de placer visual que esas cadenas de moléculas vivas que, infinitamente aumentadas, se pueden ver en las pantallas electrónicas y poseen la belleza elaborada de la razón" del "GRABADO EN LA ARGENTINA" (1945-1965) por Jorge M. Taverna Irigoyen para HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA, IX, Ed. Academia Nacional de Bellas Artes, Bs. As., 2003.

Traectoria artística y texto crítico seleccionados por la artista.



Cinético Virtual, 1985
xilocalcografía, 47,5 x 32,5 cms.

Lucrecia Orloff

Nació en Buenos Aires. Es profesora de pintura y grabado y directora de "AXA Taller X Litográfico". Su obra ha sido expuesta desde 1974 en distintas galerías y museos de Argentina, Alemania, España, Suiza, Francia, Egipto, Estados Unidos, Brasil, Paraguay, Uruguay, Costa Rica, Cuba, etc. Entre sus principales exposiciones podemos mencionar las realizadas en: Kunststation, Kleinsassen (Alemania); Cité Universitaire (París); Centro Cultural Recoleta, Museo de Arte Moderno, Galería van Riel (Buenos Aires).

Con respecto a sus distinciones más representativas se encuentran: Gran Premio Salón Nacional de Grabado 2003, 1º Premio Salón Municipal de Grabado, 2002, 1º Premio IIIº Salón Nacional, Entre Ríos, 2000, 1º Premio Salón Nacional de Grabado Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca, 1996.

"Siempre sus dibujos y sus grabados -así partan de la más angustiante realidad- tienen una dosis de inmanente absolución hacia el género humano, que es el que reproducen. Esas mujeres, esos hombres en actitud de vivir en todas las direcciones imaginables, conquistan la mirada a través de la identificación plural y personal, y junto con Orloff -quizás nuestra máxima litógrafa- uno "comprende y absuelve"

Albino Diéguez Videla

La Prensa, 1998.

"Lucrecia Orloff logra un poder de síntesis realmente admirable, como culminación de una etapa en donde la forma y el espacio, lo blanco y lo negro, juegan confundidos en una simbiosis que alcanza su mayor intensidad en una economía admirable de recursos plásticos, que se acercan misteriosamente a lo propuesto por el arte caligráfico oriental a través del budismo zen".

Rubén Vela

Miembro de la Asociación Argentina de Arte. 1998

Playa, 1999

litografía 2/4, 55 x 67 cms.



3/4 Playa

Orloff 1999

Marta Pérez Temperley

Profesora Titular de Oficios y Técnicas del Grabado y Arte Impreso en el I.U.N.A. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en el país y en el extranjero.

Colecciones particulares e instituciones: el Museo Nacional del Grabado, el Municipal "Eduardo Sívori", el de Arte Español "Enrique Larreta", de la ciudad de Buenos Aires; el Museo "Rosa Galisteo de Rodríguez", de Santa Fe; el Museo Provincial de Mendoza "Fernando Fader", entre otras.

Obtuvo treinta y dos premios nacionales e internacionales, mencionamos entre ellos: Primer Premio Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano, 1990; Primer Premio Salón Nacional de Santa Fe, 1992 y el Gran Premio de Honor Salón Nacional de Grabado y Dibujo, 1993; Premio Mención X Bienal de Arte Latinoamericano del Caribe, S. Juan de Puerto Rico; 2º Premio IX Bienal Iberoamericana Domestica de Dibujo y Grabado de México.

La redención de lo útil

"Concretada con particular fuerza y conocimiento del oficio, saber de ingeniería mecánica y contundencia al bruñir el metal, Marta adhiere una actualización de época que presta a lo inanimado pátina de pasaje a lo inorgánico.

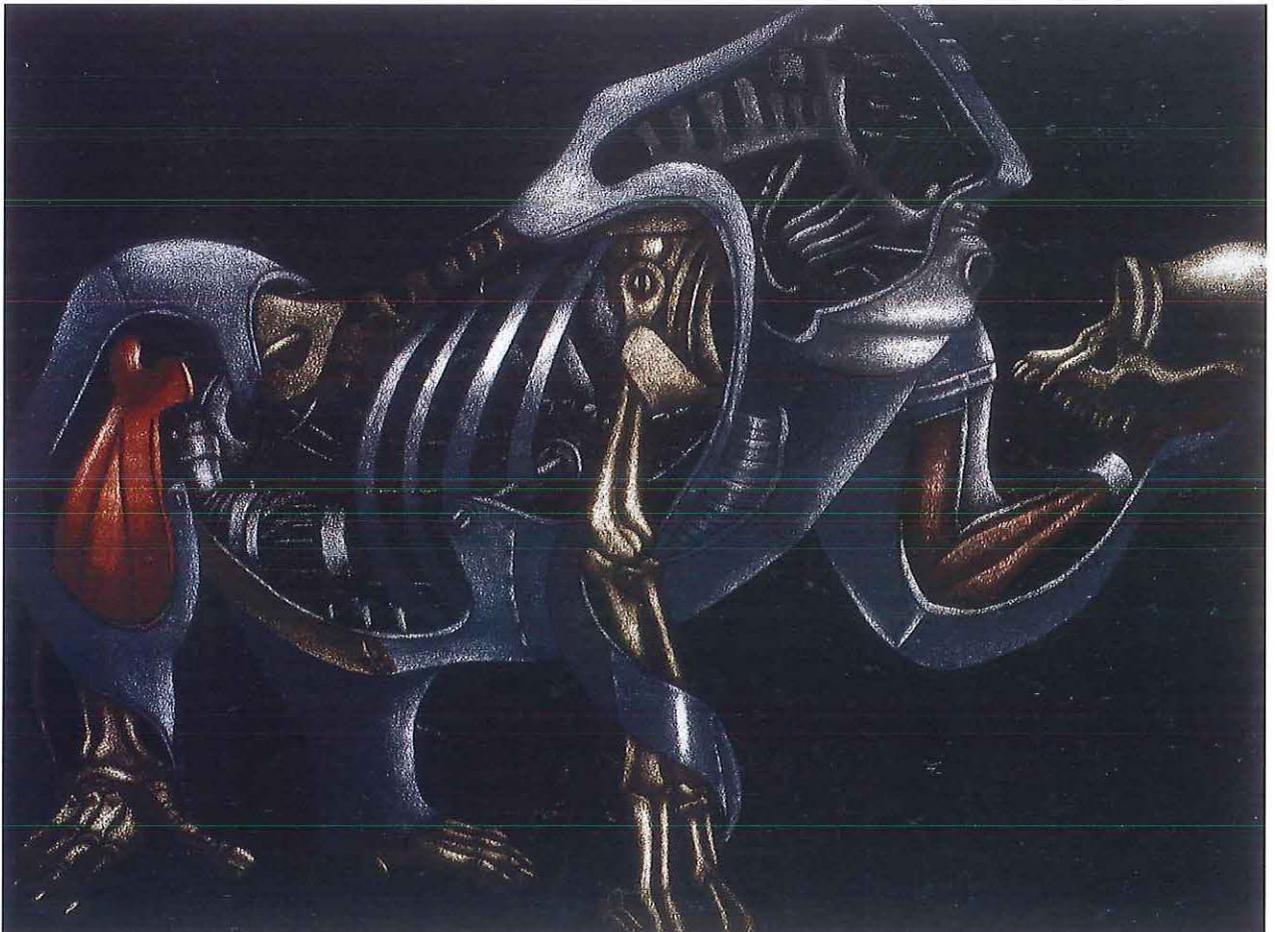
Lo artificial está articulado con lo usufructuable, pero la índole del simulacro queda encubierto y al mismo tiempo a la vista, exhibiendo una continuidad entre el mundo animado y el industrial: son aspectos de la creación, correlativos al de disponer los ácidos al preparar la chapa, dispersar pigmentos o acariciar el papel.

Estas, como aquellas deliciosas invenciones leonardescas (un puente o una ballesta), convierten lo singular en universal, y tornan sensible y hasta entrañable un mundo desalmado, que los grabados de Marta Pérez Témperley por su calidad y originalidad redimen".

Oswaldo Mastromauro

(extracto) texto presentación del catálogo Galería Atica, julio/agosto 2002

Divagaciones de un mono progresista con que soñaba Darwin midiendo calaveras, 1998
aguatinta 17/30, 57,5 x 78 cms.

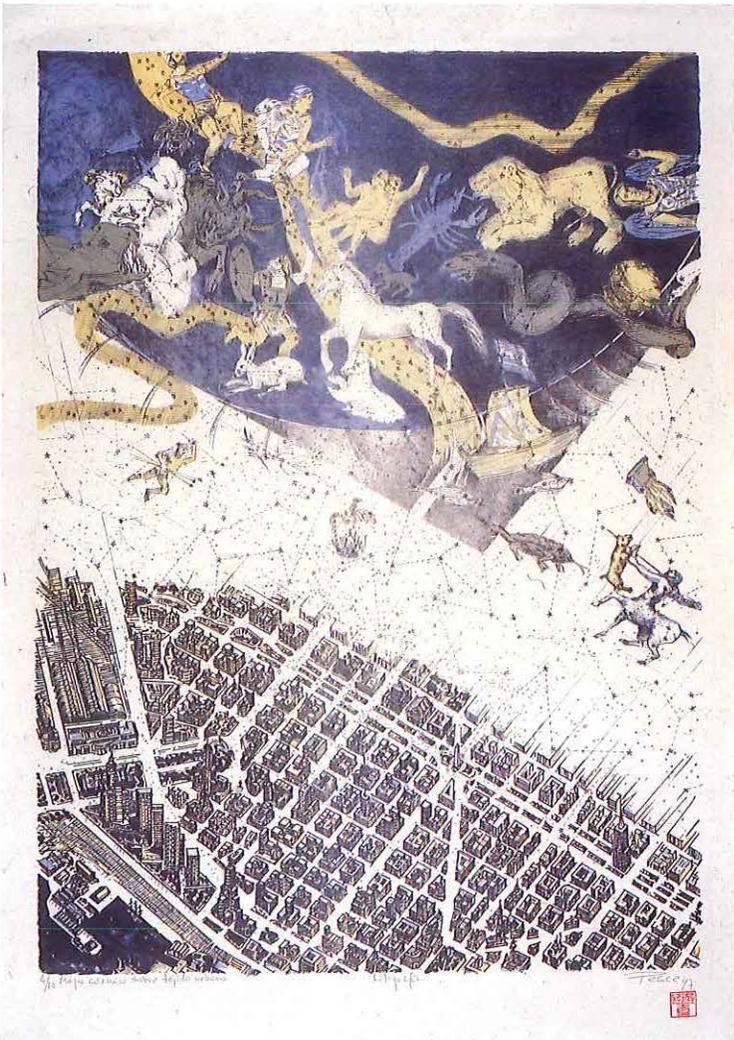


Ernesto Pesce

Ernesto Pesce, Buenos Aires, 1943. Su trayectoria artística está jalonda por numerosas exposiciones individuales y colectivas, tanto en la Argentina como en el extranjero. De entre los premios obtenidos cabe destacar: 1977, Gran Premio de Honor de Dibujo y 1980 Gran Premio de Honor de Grabado, ambos en el Salón Nacional de Dibujo y Grabado; 1981 Gran Premio de Honor de Grabado en el Salón Municipal "Manuel Belgrano"; 2000 Mención de Honor en Grabado en el Premio Trabuco de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su obra figura en numerosos museos de arte argentinos y extranjeros.

Polifacético, el arte de Ernesto Pesce no sólo nos habla de lo bello, sino también de las posibilidades de conectar la razón estética con la razón filosófica, al proponer una nueva manera de conocer la realidad. En sus obras, sobre todo en las últimas, el espacio es el tema recurrente y a este tema remite la obra *Mapa cósmico sobre tejido urbano*. Cartografías, topografías, constelaciones y zodíacos son algunas de las facetas en las que su reflexión sobre el espacio -de evidentes resonancias borgeanas- se multiplica. El "hacer" del oficio de artista se suma a la idea de arte como categoría del pensamiento. Este divagar de Pesce por los espacios, en tanto que experiencia de viaje y tránsito, si mucho tiene que ver con la útil exploración científica, mucho más le debe a su propia imaginación, aun a riesgo de que la utilidad de su aventura sea menos comprobable. El artista ya sabe que el universo no es más que una imagen aparente de lo visible y que, en consecuencia, será la imaginación creativa la única capaz de ir más allá de lo evidente y traspasar el umbral de lo misterioso.

Tomemos su *Mapa cósmico sobre tejido urbano*. Una superficie de papel en la que aparece litografiado un plano urbano al que se superpone una catarsis de constelaciones. Una base de trama ortogonal en donde todo lo visible queda atrapado en la trama de la geometría, aparece separada de un espacio superior de distinto orden, más dinámico, más vital y, por ende, menos regulado. Allí, seres maravillosos cruzan el abismo del firmamento reivindicando la vigencia de un pensamiento mítico.



Mapa cósmico sobre tejido urbano, 1997
litografía, 85 x 61 cms.

Mirta Ripoll

Nacida en Buenos Aires, estudia dibujo, pintura y grabado hasta 1975. Al año siguiente se traslada a Paraguay y a Brasil donde desarrolla intensa actividad pedagógica y artística. Realizó exposiciones individuales e integró muestras colectivas en nuestro país y en el extranjero, participando activamente desde 1971 en salones nacionales, provinciales y municipales, así como también en certámenes internacionales de grabado.

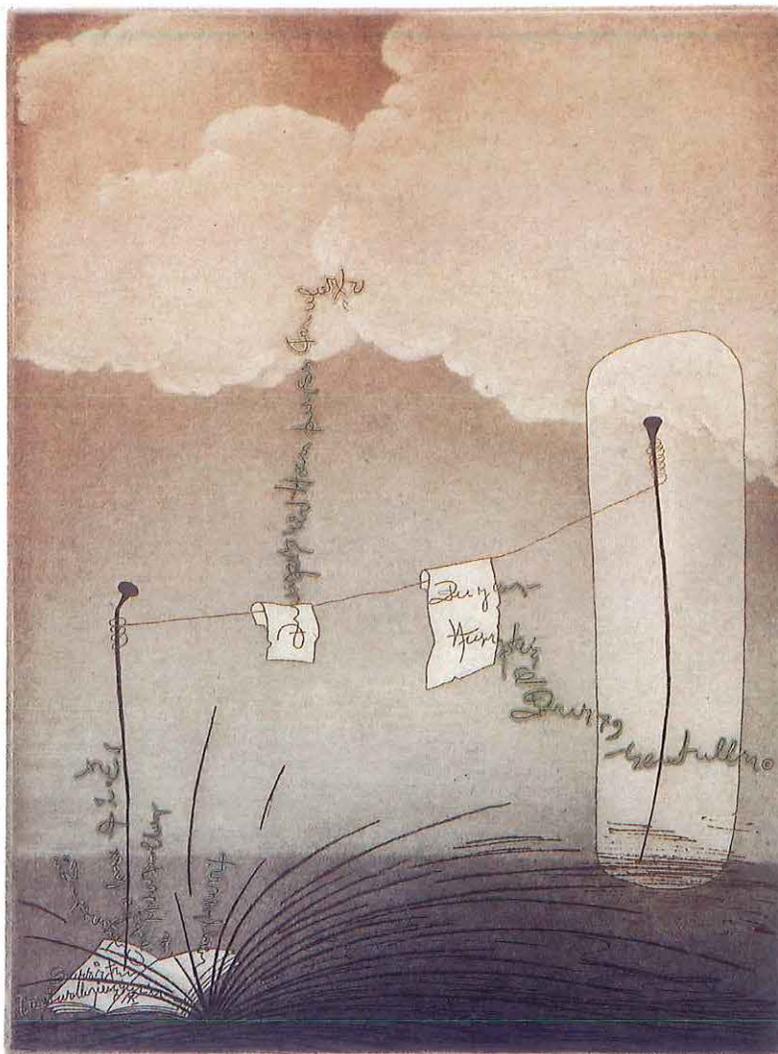
Ha sido igualmente significativa su labor como ilustradora de libros para bibliófilos.

De entre sus 21 premios mencionamos: 1990 Primer Premio Salón Nacional de Santa Fe; 1994 Gran Premio de Honor Salón Nacional del Grabado.

"Mirta nos provoca, ayudándonos a desbrozar "yuyos" que entorpecen la diafanidad de los arcanos ocultos en sus obras; y lo consigue casi de inmediato, porque el alcance vivencial de la apariencia que detuvo al ojo, se propone hacernos vislumbrar dimensiones reservadas para la vibración inconfundible del Gran Arte.

Con un "clavo" que ella nos presta – leit-motiv hermano del yuyo –, comenzamos a escarbar en las raíces mismas de dos vocablos perfectamente clarificados por Platón: Apariencia y Esencia, conjugándose. Aceptadas las reglas del juego, nos tentamos con múltiples posibilidades traslaticias y elegimos una senda, con la presunción de arañar la vedada escondida en la apariencia que es, esa mancha volcada sobre una superficie impoluta, nacida para proteger una esencia a la que sólo tendrá acceso, con suerte, el sentimiento vital de un artista como Mirta Ripoll, sensibilidad capaz de atisbar chispas de luz en lo profundo de aquello que está más allá, abarcando el más abajo con el más arriba".

Oswaldo López Chuhurra
Teórico del Arte *



*"Serie Espacios y protagonistas", 2001
aguafuerte, aguatinta 3/6, 33 x 24,5 cms.*

3/6.

Ripoll

Mabel Rubli

Mabel Rubli. Grabadora y dibujante, egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes con el título de Profesora de Grabado. En el año 1960 viajó a Europa para perfeccionar su formación en las ciudades de Zurich y París.

Son numerosas las exposiciones colectivas e individuales en las que el público pudo ver sus obras, entre ellas destacamos: 2002, Museo del Grabado, Bs. As. Premios (selección): 2002 Premios Konex "Gráfica", "Diplom al Mérito"; 1990 Gran Premio de Honor Grabado Salón Nacional Salta. Diversos museos y galerías tanto del país, como del exterior poseen su obra.

"Es necesario advertir la importancia que ha tenido la concepción "borgesiana" del pensamiento circular del tiempo en su obra. El uso de la línea y sus ritmos internos y en esa peculiaridad que se consolida en los relieves gráficos de sus ensamblados orgánicos y geométricos que la artista elabora aludiendo a su camino, su travesía, sus rastros.

Cristalización de la geometría, meandros sinuosos en la circularidad de la tensión espacial.

La visión de restos fósiles en un jardín de arena denotan ese paso de la vida.. La vibración y la quietud petrificada, nos permite colocarnos como espectadores del proceso de la creación.

Detención y movimiento, circularidad cambiante, imprevista, ríos sugerentes, intervalos aritméticos, asimetrías que se visualizan desde un espacio cósmico, al igual que los desiertos pampeanos de Nazca.

Rosa Faccaro

Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte



*De manuscritos y laberintos 4/5
"Muro"*

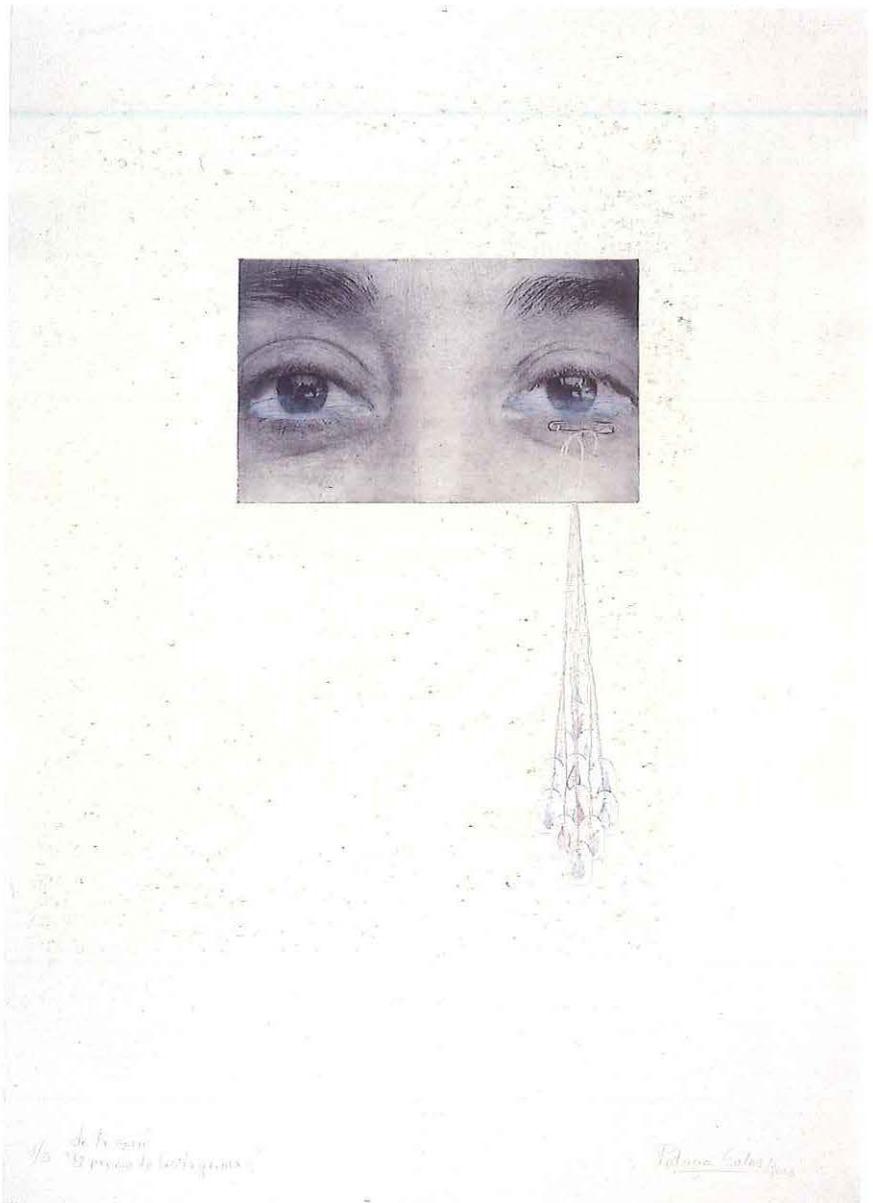
M. Rubli 97

*"De manuscritos y laberintos" Muro, 1997
litografía 4/5, 76 x 56 cms.*

Patricia Salas

Patricia Salas nació en Buenos Aires, en 1953. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" y, posteriormente, en el taller de Gráfica P/A. Interesada en la exploración de nuevos medios expresivos, forma parte activa en proyectos vinculados al arte-correo y a la poesía visual, colaborando también en revistas como O!! Zone (Texas, USA) y Vórtice (Argentina). Trabaja e investiga dentro de la gráfica experimental, fotograbado, objetos y libros de artista. Ha realizado numerosas exposiciones.

La obra de Patricia Salas se inscribe dentro de una profunda reflexión en torno a lo femenino y nos instala en las zonas íntimas y privadas de su universo. Sus imágenes, generalmente cuerpos fragmentados, maniqués, elementos que pertenecen al mundo de la mujer, como los elementos de costura, tienen una intensa carga icónica. Siempre está presente la idea del cuerpo, del cuerpo femenino vulnerable, precario, de cierta conflictividad en tanto busca representar aquello que no está, pero que se infiere desde su ausencia, desde sus referencias metonímicas -como en *El precio de las lágrimas*- o desde su ocultamiento. Por lo general, se trata de distintas formas de corporización o descorporización. En este sentido, podemos pensar que Patricia Salas plantea la obra de arte como una forma de instalar una crítica hacia la banalización del rol de la mujer en la sociedad de consumo, valiéndose, para ello, del cuerpo femenino. Le preocupa, es evidente, no la representación visual del cuerpo como simulacro de la realidad, sino como espacio de proyección simbólica.



Serie "*El precio de las lágrimas*", 2003
fotograbado
(en polímetro fotosensible),
etiquetas con lágrimas,
50 x 70 cms.

Carlos Scannapieco

Profesor Superior Nacional de Grabado, Scannapieco egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes "E. de la Cárcova". De extensa trayectoria, el artista expuso en numerosas oportunidades, de entre ellas resumimos: O.E.A., Washington, 1968; Canaletto Arts, Londres, 1980; Goethe Universait, Frankfurt, 1997; Estampa, 1999 a 2001, Madrid; Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 2002.

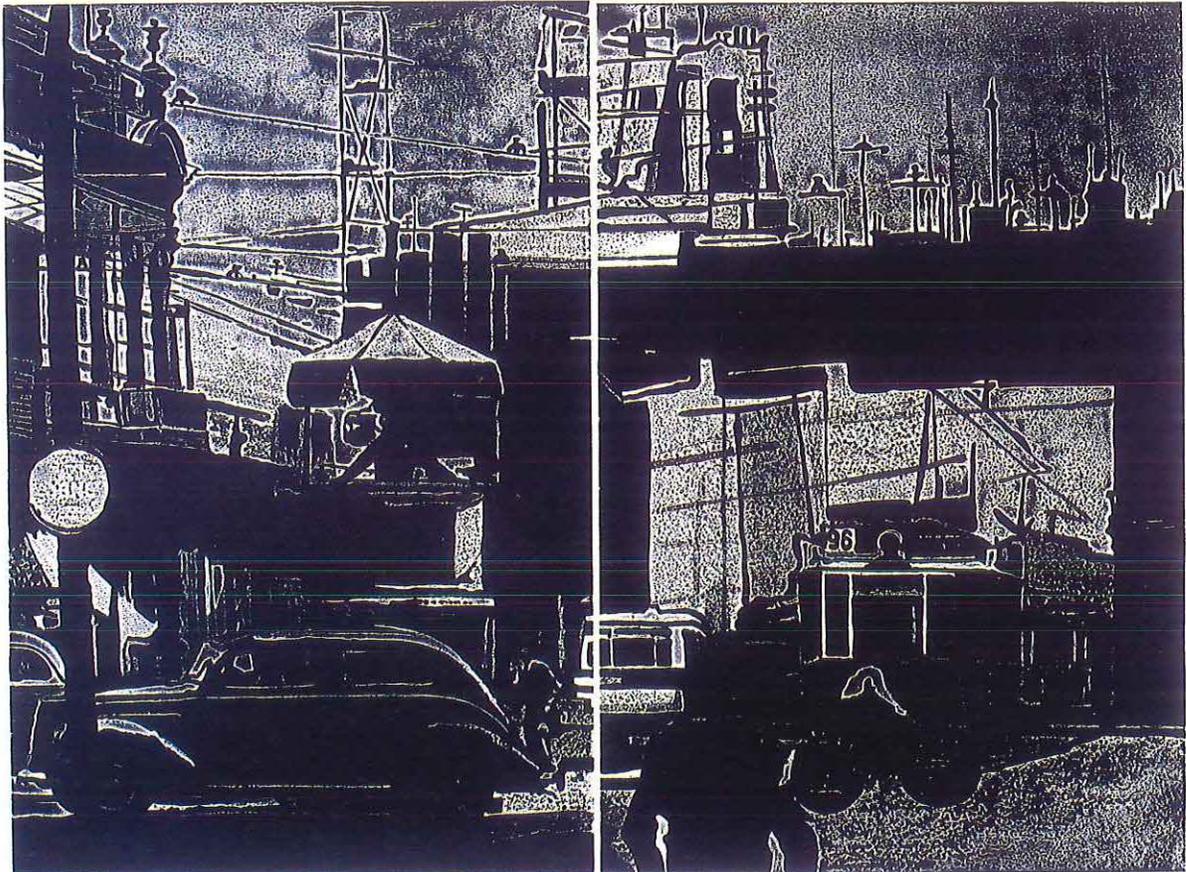
De entre los más de treinta premios obtenidos, destacamos: Premio Bienal de Grabado "Facio Hebequer", Academia Nacional de Bellas Artes, 1987; Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Grabado y Dibujo, 1988; Primer Premio Monocopia Salón Municipal, 1996.

Su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas del país y del extranjero.

"Carlos Scannapieco incorpora a su obra la mitología de la gran ciudad contemporánea, colmada de imágenes contrastantes, y sin embargo logra organizar eso que se llama "cacofonía visual" urbana, en estampas casi abstractas, de un vigoroso lirismo nunca condescendiente con la sensiblería; es una hazaña como sólo un artista de su calibre podría emprender con éxito. Scannapieco da una respuesta sensible, muy refinada, justamente a los estímulos en principio menos propicios. Como el sabio alquimista, consigue transmutar los elementos más groseros en un material mucho más noble y precioso, y nos ayuda a descubrir la secreta, entrañable, poesía de la ciudad".

Ernesto Schoo

Al corazón, 1996
aguafuerte, 43 x 58,5 cms.



"Al corazón"

7/9

Scannapieco '96

Alicia Scavino

Argentina, vive y trabaja en Buenos Aires. Egresó de las Escuela Nacionales de Bellas Artes como Profesora Nacional de Artes Visuales, Profesora Nacional de Pintura y Profesora Superior de Grabado. A partir de 1978 hizo asistencia técnica en el interior del país. Desde 1983 realiza aguafuertes para las obras seleccionadas por la Sociedad de Bibliófilos Argentinos. De entre sus numerosas distinciones destacamos: 1996 Second Prize 6th. Kochi International Trienal, Japón; 1995 Primer Premio Municipal "M. Belgrano"; 1993 Gold Prize 6th. International Biennial Print, Taipei, China; 1987 Gran Premio de Honor Salón Nacional de Dibujo y Grabado. Ha realizado 56 muestras individuales y representó a su país en 53 exhibiciones y bienales internacionales.

"Dibujante precisa y exigente, dominadora de todas las modalidades del grabado, su visión se lanza a la conquista de un mundo de graficidad que amplía la noción tradicional de la especialidad, para generar hallazgos que conmueven desde la lúdica incorporación, no solo de sus concreciones realizativas, sino fundamentalmente de las posibilidades imaginativas que la ubican en un lugar de privilegio entre sus pares.

(...) Al mismo tiempo, la sutil utilización del color y la exigencia que tiene con el mismo, para que no sea un mero alarde más de un oficio sabiamente manejado, sino un elemento esencial de algunas de sus realizaciones, es un valor adicional, pero no menos importante, que contribuye a ubicar a Alicia Scavino en el lugar que le reconocen sus pares y la crítica de nuestro país y del mundo entero".

Enrique Horacio Gené

Mburucuyá. Fruto de la pasión, 1997
aguatinta 13/50, 49 x 64 cms.



13/50 Mburucuyá... El fruto de la Pasión...

Scavino 97.

María Suardi

Desde 1969 expone individualmente en Argentina y en el exterior. Fue becada por el Consejo Británico para realizar cursos de serigrafía en la Slade School of Fine Arts de la Universidad de Londres y por el Gobierno Italiano para un curso de Arte Gráfico en el Istituto Statale d'Arte d'Urbino. En 1990, 1994 y 1996, fue invitada a trabajar como artista residente en la Facultad de Arte, Diseño y Humanidades de la Universidad de Brighton, Inglaterra. Desde 1994 imparte un curso de serigrafía en la Universidad de Salamanca, España. Se desempeñó como profesora de serigrafía en la Escuela de Bellas Artes de Santa Fe, Argentina, hasta el año 2002. Entre los premios obtenidos, cabe mencionar: 1º Premio Grabado Fondo Nacional de las Artes, en el 2º Salón de Artistas premiados en Arte Moderno, Museo Castagnino, Rosario; 1º Premio Grabado en el XII Salón Anual de Artistas Plásticos de Rosario, Museo Castagnino; 1º Premio adquisición en Grabado en el XLVII Salón Nacional de Rosario; 2º Premio Nacional de Grabado en el XXIX Salón Nacional. Su obra se encuentra en Museos e Instituciones Públicas y Privadas Nacionales y Extranjeras.

"El ojo renovado por la tradición"

(,,,) Mezclando códigos tradicionales en las culturas de nuestro continente con el ojo educado en la modernidad María Suardi nos presenta así tres abecedarios visuales que se contraponen entre sí: los dos ya indicados más el de su propia subjetividad que oscila entre lo preciso y lo accidental (...).

Luis Felipe Noé, 2003

Extracto de la presentación a la exposición "Pinturas y papeles" en la Galería Ática



Cacto "Cholla" III, 2002
aguatinta, 71 x 53,5 cms.

Ricardo Tau

Grabador argentino. Expone desde 1957 en salones de Argentina y Europa obteniendo importantes premios. Ha desarrollado además, una amplia actividad docente en el orden nacional y provincial en diversas Escuelas de Bellas Artes. Su presencia en salones de arte ha sido tanto en calidad de artista, como miembro de jurado. Poseen obras suyas el Museo Nacional del Grabado de Buenos Aires, el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de España así como también varios museos y coleccionistas particulares. Reside en Buenos Aires donde tiene su taller particular.

Reflexión acerca de "El Grabado"

Para el arte... es un medio de expresión que por su sistema de multiplicación de la imagen permite un amplio acercamiento hacia el público.

Para el artista... es una filosofía de vida, pues, lo condiciona durante su labor creativa, hacia una actitud emotiva pero cargada de mesura hasta ver el objetivo final resuelto

Para el público... es posible observar una obra de arte auténtica y así gozar placenteramente de un sentimiento estético.

Ricardo Tau



Vendedora de limones, 2002
75 x 53 cms.

Fabián Velasco

Nace en Buenos Aires. Profesor de Dibujo y Pintura egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes "P. Puyrerredón". Desde 1985 expone en salones nacionales, provinciales y municipales del país y en salones y bienales de grabado en el exterior. Entre sus muestras más recientes, destacamos 2001 "Cuatro Fragmentos Cardinales", Centro Cultural Borges, Bs. As.

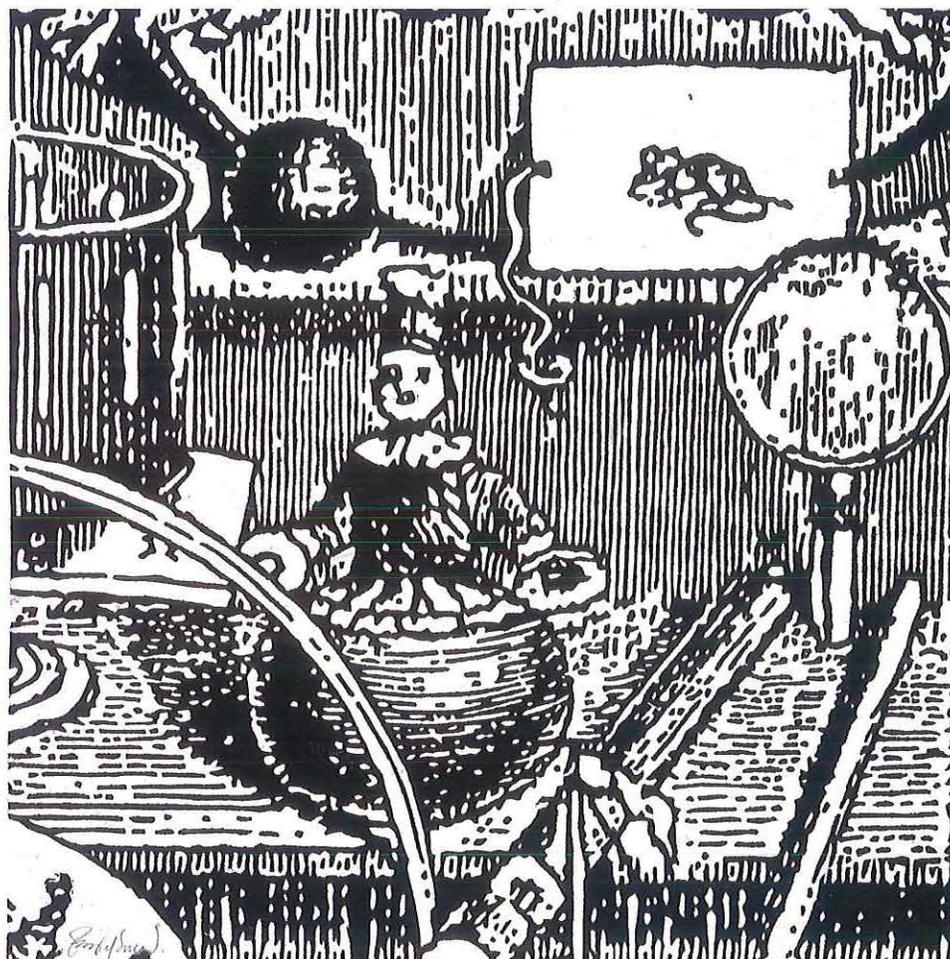
Premios (selección): 2004 Premio "Alberto J. Trabuco" Grabado "Academia Nacional de Bellas Artes; 2002 Mención Especial del Jurado, Premio Estímulo Dr. Bonifacio del Carril, Academia Nacional de Bellas Artes.

"Alquimias y desafíos"

"Dentro de la nueva gráfica, la estampada de recursos que innovan y aún revolucionan las ya complejas técnicas mixtas, pueden hacer pensar que el tacho xilográfico ha cedido poder. Esta falacia, sin embargo, se rebate con la obra de algunos imagineros del siglo XXI que, con un vuelo sorprendente de energía y refinamiento, dan a la vieja técnica la más elocuente redimensión expresiva.

Fabián Velasco es un exponente de esta nueva época xilográfica, no sólo porque dispone de una semiótica propia en lo que a articulación de medios refiere, sino también porque el espacio que construye goza de los sintagmas de un tiempo indescifrable. Los signos, la suma de signos que representan memoria/vacío /intemporalidad/ausencia / trasfondo/abismo/tradición, van poblando- de pronto, como fantasmas- el escenario de Velasco. El grabador, ubicado en el voyeurismo de quien espía y devela, arma su propia historia redibujada del plano que trazaron otras manos, otros ojos. Y aquí está lo sorprendente de esa redimensión que intenta atrapar Velasco. Como un cazador de imágenes, les devuelve la vida en las gubias infinitamente dúctiles y celosas que cavan y se deslizan por las superficies del hardboard.

En todo (o en casi todo) Velasco es original, sin imponérselo. Su montaje es atípico, atrevido y a la vez convocante. Genera así el juego de ilusiones en ese escenario de linterna mágica al que se asoma e invita a asomarnos. En esa alquimia, en esos desafíos de una imagen portentosa por lo fluyente y secreta, está la obra de Fabián Velasco. Un grabador que, desde las generaciones jóvenes, contribuye a cimentar la nueva gráfica nacional".



J. M. Taverna Irigoyen
Academia Nacional de Bellas Artes
Asociación Internacional de Críticos
de Arte

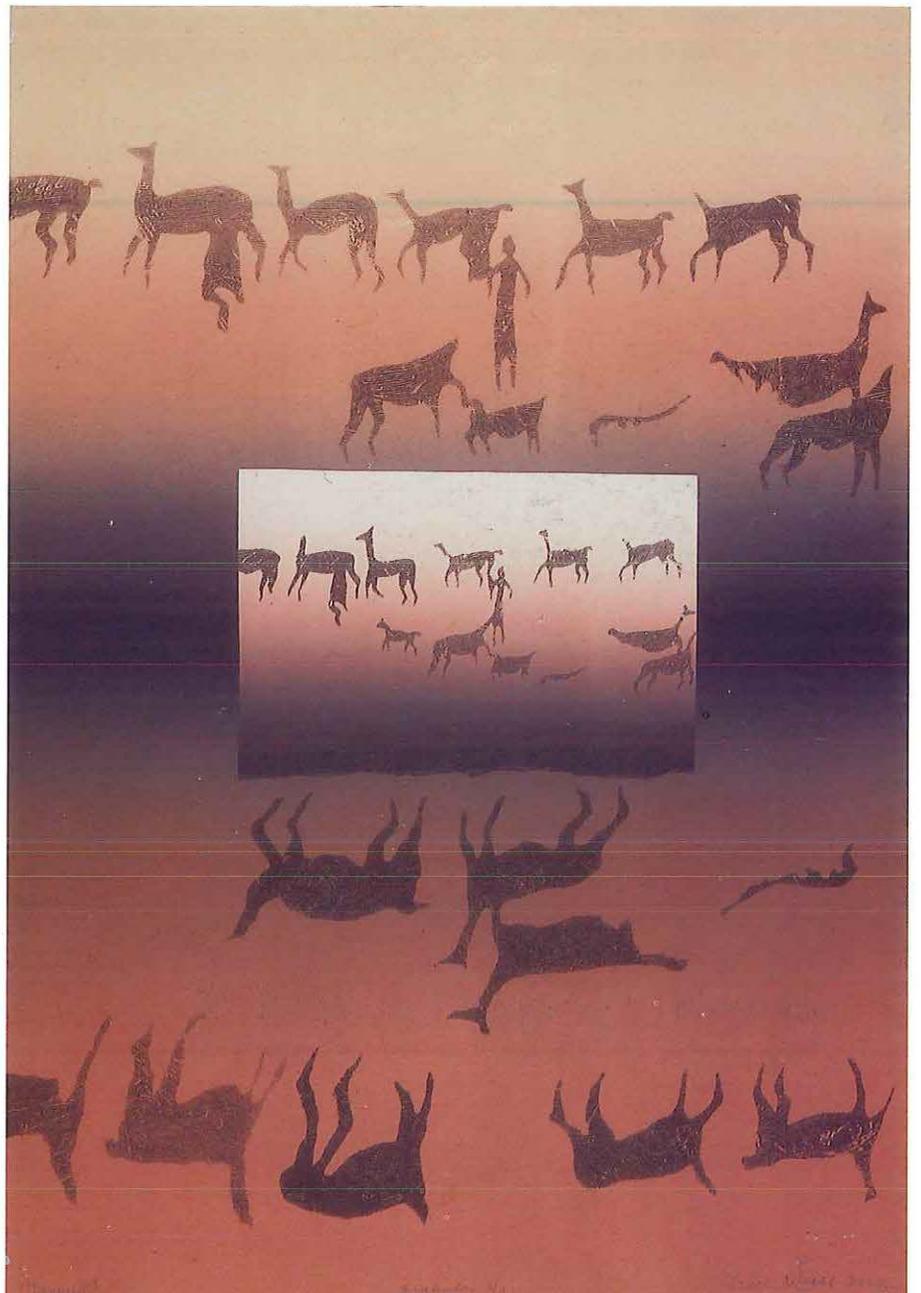
De los objetos, 2000
grabado, xilografía, gofrado 6/20, 30 x 40 cms.

Irene Weiss

Nacida en París (Francia), reside y trabaja en Buenos Aires. Es Profesora Nacional Superior de Grabado, egresada de la Escuela Superior "E. de la Cárcova" de Buenos Aires. En 1964 fue becaria del Fondo Nacional de las Artes. Gran cantidad de exposiciones individuales y colectivas han permitido conocer su obra, tanto en el país como en el extranjero. Desde 1958 expone asiduamente sus trabajos en Salones Nacionales, Internacionales, Bienales y Trienales. Es Delegada para América Latina de las Trienales de Grabado en Pequeño Formato que se realizan en Chamalières (Francia). Sus obras se encuentran en diversas colecciones, entre las que mencionamos: Museo Nacional del Grabado, Bs. As.; Museo de Arte Moderno de Bs. As.; Gabinete de Estampas, Biblioteca Nacional de París; Museo de Arte y de Historia, Aurillac (Francia).

No puedo dejar pasar aquí la influencia que han ejercido sobre mí las ideas de Ricardo Rojas: "...Hay que tratar de expresar o preconizar la necesidad de un arte propio y de una educación estética americana... Tomemos nuestra propia fuente de inspiración en América y por creaciones espontáneas personales daremos un arte nuevo estudiando la cultura indígena anterior..." La simpleza y limpidez de esta propuesta me ha resultado fascinante para mi búsqueda.

Irene Weiss



Manada, 2002
técnica mixta, 3/7, 50 x 70 cms.

Graciela Zar

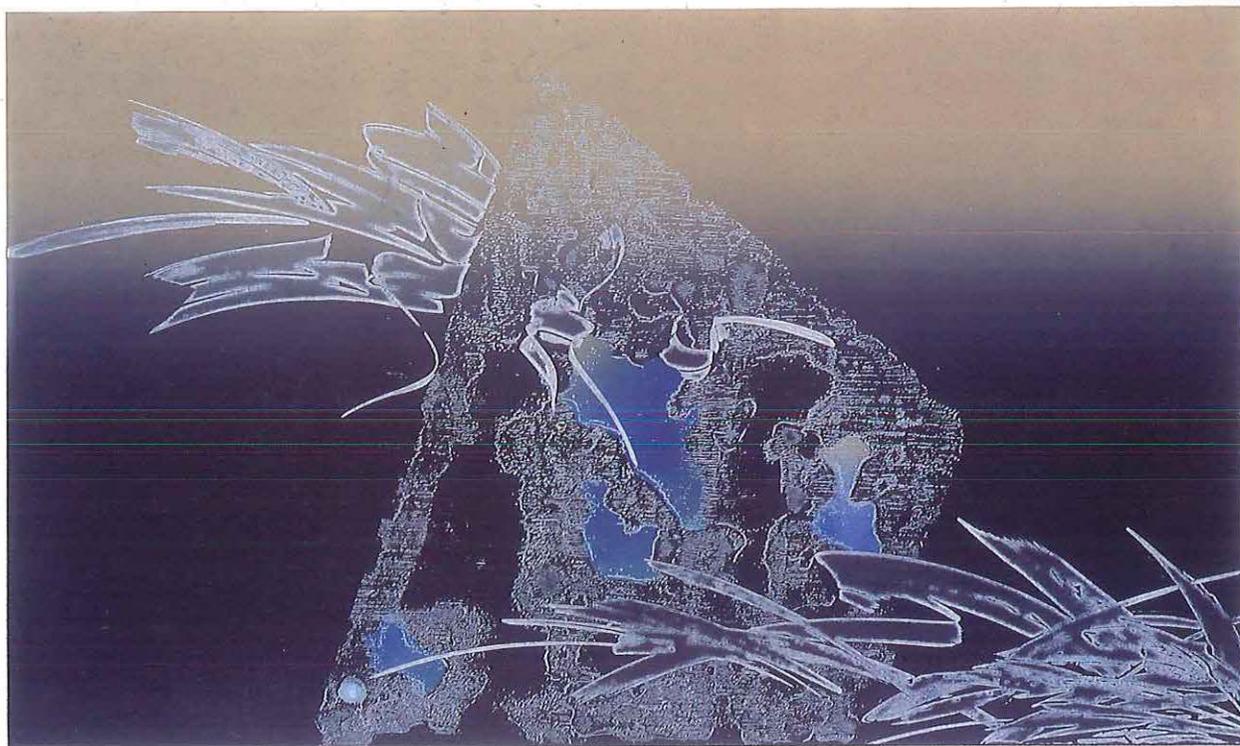
Nace en Buenos Aires en 1946. Profesora nacional de Grabado y Dibujo, egresada de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "M. Belgrano" y "P. Pueyrredón". 1978: beca Francesco Romero de perfeccionamiento de grabado, en Roma, otorgada conjuntamente por el Fondo Nacional de las Artes y la Embajada de Italia. Participa regularmente en muestras colectivas y en bienales internacionales. De entre sus premios mencionamos: 1995, Premio único de Monocopia, Salón Nacional de Grabado y Dibujo; 1994, 1er. Premio de Grabado, Salón Municipal "Manuel Belgrano"; 1987, 1er. Premio de Grabado, Salón Nacional de Rosario; 1986, Gran Premio de Honor de Grabado; 1975, Premio bienal de Grabado "Facio Hebequer", Academia Nacional de Bellas Artes.

Anterior a la frontera es una obra en la que Graciela Zar aborda el género del paisaje. No obstante, no se trata, obviamente de una representación mimética del entorno sino, antes bien, de una visión de carácter subjetivo. A tal fin, la técnica del aguafuerte le sirve para generar distintas calidades en el tratamiento de la superficie y lograr así un clima de enrarecida atmósfera. Zonas de intensa gestualidad lineal se alternan con otras en las que el polvo de resina provoca una textura que otorga características pictóricas mediante distintos valores de grises y negros y una sutil policromía de verdes, azules y ocres.

Esta visión subjetiva es una manera de aprehender la realidad evasiva, en palabras de Whitelaw¹, que la artista intuye en un mundo lleno de incertidumbres.

¹ En *Graciela Zar. El poder de la nostalgia*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001. Catálogo de la exposición homónima realizada en el Centro Cultural Recoleta, sala 6, entre el 28 de noviembre y el 30 de diciembre de 2001

Anterior a la frontera, 1999
aguafuerte, 46x62 cms.



Anterior a la frontera

Zar

Zar

Estela Zariquiegui

Profesora Nacional de Grabado. 1983-85: Beca "Alberto Durero" del Fondo Nacional de las Artes y Embajada de la República Federal Alemana en Freiburg, Alemania. Premios: Gran Premio de Honor Nacional; Premio Único Monocopia, Salón Municipal "M. Belgrano"; Premio Trabucco, Academia Nacional de Bellas Artes, entre otros.

Su obra se encuentra en instituciones públicas y privadas del país y del exterior: Museo "E. Sívori", Buenos Aires; Museo Nacional de Grabado, Buenos Aires; Museo "Rosa Galisteo de Rodríguez", Sta. Fe; Museo de Bellas Artes de Nocera, Cocenza, Italia; Museo de Duren Duren, Alemania; Galería Nacional de Praga, entre otros.

En el registro esquemático de la superficie el predominio dibujístico promueve la conjunción de espacios matéricos, texturados, donde el acento pictórico establece la dinámica. La resonancia del plano, forma, color se afirma en expansivas superficies.

Estela Zariquiegui propone el dato intelectual y lo transmuta.

Homenaje a Velázquez. Autorretrato I, s/ fecha
técnica mixta 23/30, 39 x 51 cms.



Martha Zuik

Martha Zuik, artista argentina de nivel internacional, vive y trabaja en Buenos Aires.

Realizó su primera muestra individual a los 17 años en la renombrada Galería Pizarro y desde ese momento ha hecho más de 50 exposiciones individuales en Europa, USA y América. Ha participado en innumerables exposiciones colectivas y bienales internacionales de pintura dibujo y grabado

Fue miembro del grupo Fantasmagique, creado en Bruselas al que pertenecían artistas del nivel de Picasso, Magritte, Bellmer, entre otros y con quienes expuso en Europa.

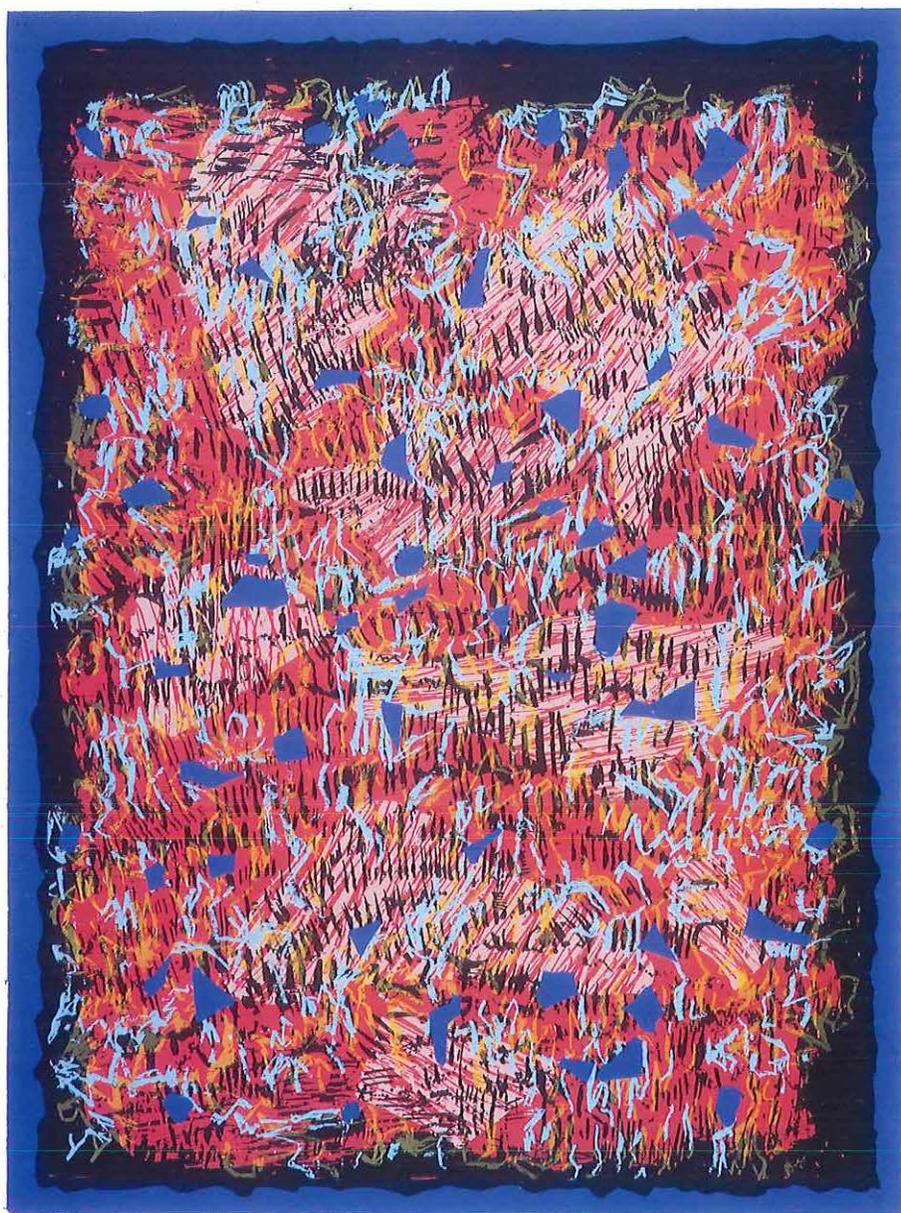
Poseen obra suya: las más importantes colecciones de arte latinoamericano de América y Europa.

Tiene publicados: Dibujos a pluma, Bs. As., Ed. Vicent, 1996; Martha Zuik, dibujos y pinturas, Bs. As., Ed. Aprinta, 1997; Martha Zuik, dibujos, pinturas y grabados, Bs. As., Ed. Aprinta, 1998.

Zuik trabaja sin previo proyecto, se deja entusiasmar por lo que va sucediendo y por lo que el trabajo mismo le trasmite, lo que la aproxima a los métodos de la estética surrealista, generando en muchos casos el clima de incertidumbre y misterio que caracterizan las obras de esta tendencia.

Su color es brillante y como ocurre en Superficie II, su energía contagia al espectador transportándolo a mundos fascinantes. En esta obra, un amplio registro cromático combinado con la superposición de planos que alternan estructuras de color plano con grafismos sistemáticamente ritmados, ofrecen al espectador la posibilidad de una lectura abierta a múltiples interpretaciones pero siempre guiada por el vitalismo que la artista supo imprimir a su obra.

Según el crítico de arte Rafael Squirru, lo que está presente en todas y en cada una de las obras de M. Zuik es la riqueza de su sensibilidad y de su talento en cualquiera de las variadas técnicas en la que se exprese.



49/198

Superficie II

Martha Zuik

*Superficie II, s/fecha
técnica mixta, 61x45,5 cms.*

Indice General

| | |
|----------------------|-----|
| Autoridades | 3 |
| Agradecimientos | 5 |
| Presentación | 7 |
| Introducción | 9 |
| | |
| NUCLEO HISTORICO | 15 |
| | |
| OBRAS CONTEMPORANEAS | 195 |
| | |
| GABINETE DE ESTAMPAS | 233 |

Núcleo Histórico

| | | | |
|---------------------------------|---------|---|---------|
| ALICE, Antonio | 15 | CHRISTOPHERSEN, Alejandro | 58 |
| Retrato de Fernando Fader | 16 - 17 | Estudio | 58 - 59 |
| Mi hermano Miguel | 18 - 19 | | |
| Naturaleza muerta | 20 - 21 | CINCIONI, Aurelio Víctor | 60 |
| Descansando | 22 - 23 | Callecita de San Francisco (San Luis) | 60 - 61 |
| | | | |
| ANGANUZZI, Mario Nicolás Ireneo | 24 | COLLIVADINO, Pío | 62 |
| Paisaje | 24 - 25 | Capilla de Huacalera | 64 - 65 |
| | | | |
| BASALDUA, Héctor | 26 | CORREA MORALES DE YRURTIA, Lucía | 66 |
| El hombre de la capa verde | 28 - 29 | Naturaleza muerta | 66 - 67 |
| La traviata | 30 - 31 | | |
| | | | |
| BERNI, Antonio | 32 | CUNSOLO, Víctor Juan | 68 |
| La niña del balón | 34 - 35 | La iglesia de la Boca | 68 - 69 |
| | | | |
| BONEO, Martín | 36 | DEL CAMPO, Cupertino | 70 |
| Naturaleza muerta | 36 - 37 | Paisaje | 72 - 73 |
| | | | |
| BRUGHETTI, Faustino | 38 | FADER, Fernando | 74 |
| Matinal (Otoñal N° 7) | 40 - 41 | El aserradero | 76 - 77 |
| | | Reflejos | 78 - 79 |
| | | | |
| BUTLER, Horacio | 42 | FORNER, Raquel | 80 |
| El paseo del jefe | 44 - 45 | Cabeza de mujer | 82 - 83 |
| | | | |
| CANALE, Mario Augusto | 46 | GIAMBIAGI, Carlos | 84 |
| Mercado | 46 - 47 | Montes | 84 - 85 |
| | | | |
| CARNACCINI, Ceferino | 48 | GUASTAVINO, Arturo Gerardo | 86 |
| Paisaje | 48 - 49 | Penumbra | 86 - 87 |
| | | | |
| CASTAGNINO, Juan Carlos | 50 | GUIDO, Alfredo | 88 |
| Mujeres de Santiago | 52 - 53 | Procesión en La Cumbre (sierras de Córdoba) | 88 - 89 |
| | | | |
| CENTURION, Emilio | 54 | GUTTERO, Alfredo | 90 |
| Dama antigua | 56 - 57 | Paisaje | 92 - 93 |

| | | | |
|-------------------------------------|-----------|--|-----------|
| JARRY, Gastón | 94 | QUINQUELA MARTIN, Benito | 126 |
| Maternidad | 94 - 95 | Atardecer | 128 - 129 |
| LACAMERA, Fortunato | 96 | RAMAUGE, Roberto | 130 |
| Estudio | 96 - 97 | Paisaje de Mallorca | 130 - 131 |
| LARRAÑAGA, Enrique de | 98 | RIPAMONTE, Carlos | 132 |
| En el circo | 98 - 99 | Paisaje | 132 - 133 |
| LOPEZ NAGUIL, Gregorio | 100 | SIVORI, Eduardo | 134 |
| Camino de Ongamira | 100 - 101 | Paisaje | 136 - 137 |
| MARCH, Horacio Gerardo | 102 | Primavera | 138 - 139 |
| Calle de Buenos Aires pasaje Seaver | 102 - 103 | SOLDI, Raúl | 140 |
| MEIFREN I ROIG, Eliseo | 104 | Paisaje de Villa Ballester | 140 - 141 |
| Paisaje. Cadaqués. Pleno sol | 104 - 105 | SOTO ACEBAL, Jorge | 142 |
| MOLINARI, Pablo C. | 106 | Paisaje | 142 - 143 |
| Tarde gris | 106 - 107 | SPILIMBERGO, Lino Enea | 144 |
| NAVAZIO, Walter de | 108 | La higuera de la casa de Sarmiento. San Juan | 146 - 147 |
| Rancho cordobés | 110 - 111 | THIBON de LIBIAN, Valentín | 148 |
| PACENZA, Onofrio | 112 | Bebedor de ajeno | 148 - 149 |
| Isla Maciel | 112 - 113 | TIGLIO, Marcos | 150 |
| PEDEMONTE, Adán Luis | 114 | Naturaleza muerta | 150 - 151 |
| Naturaleza muerta | 114 - 115 | VICTORICA, Miguel Carlos | 152 |
| PELAEZ, Juan | 116 | Retrato de Antonio Mónico | 152 - 153 |
| Primera clase de Sarmiento | 116 - 117 | WEISS de ROSSI, Ana | 154 |
| PISSARRO, Víctor | 118 | Intimidad | 154 - 155 |
| Malcesine | 120 - 121 | Apéndice | 157 - 194 |
| Capri | 122 - 123 | | |
| Retrato de mujer | 124 - 125 | | |

Obras Contemporáneas

| | | | |
|------------------------------|-----|------------------------|-----------|
| Introducción | 197 | ROCCHI, María | 222 |
| | | La jaula | 223 |
| DOFFO, Juan | 198 | | |
| Microcosmos / Macrocosmos | 199 | SAGASTIZABAL, Tulio de | 224 |
| | | La despedida | 225 |
| ECKELL, Ana | 200 | | |
| Diario | 201 | SANTA MARIA, Marino | 226 |
| | | Signos primarios | 227 |
| GARCIA URIBURU, Nicolás | 202 | | |
| El Pehuén y sus retoños | 203 | STURGEON, Richard | 228 |
| | | Pájaros | 229 |
| GIL, María Luz | 204 | | |
| Sin título | 205 | Síntesis curricular | 231 - 232 |
| | | | |
| LECUONA, Juan | 206 | | |
| Tarde con dama | 207 | | |
| | | | |
| LOPEZ ARMENTIA, Gustavo | 208 | | |
| Debajo del puente | 209 | | |
| | | | |
| MAZA, Zulema | 210 | | |
| El salto | 211 | | |
| | | | |
| MEDICI, Eduardo | 212 | | |
| Sueño de una noche de verano | 213 | | |
| | | | |
| MEDICI, Héctor | 214 | | |
| Lunas | 215 | | |
| | | | |
| MELCON, Miguel | 216 | | |
| Prometeo | 217 | | |
| | | | |
| OTERO, Marco | 218 | | |
| Big-Bang 9 | 219 | | |
| | | | |
| PEREDA, Teresa | 220 | | |
| Centro Aureo III | 221 | | |

Gabinete de Estampas

| | | | |
|---|-----|--|-----|
| Prólogo | 235 | GRUPO MEMORIA ABIERTA. | |
| ABERASTURY, Gabriela | 236 | BLASBALG - ERMAN - GOMEZ | 248 |
| El escarabajo | 236 | Sin título | 248 |
| AGÜERO, Rodolfo | 237 | INIESTA, Nora | 249 |
| Contraposición | 237 | Paisaje sombrío | 249 |
| ARMAGNI, Alda María | 238 | KAPFERMINC, Mirta | 250 |
| De América | 238 | También entre rosas | 250 |
| AUTUNNO, Olga | 239 | LEVY, Eduardo Bernard | 251 |
| Huellas de mi memoria permanente | 239 | Ruta cerrada (cartas a mí mismo) | 251 |
| BECCARIA, Horacio | 240 | LOCASCIO, Miriam | 252 |
| Esas cajas que ocultan una paranoia errante | 240 | De las presencias | 252 |
| BELMES, Marta | 241 | LUNA ERCILLA, Jorge | 253 |
| Circular 1 y 2 | 241 | Concreto Magritte | 253 |
| CHERTKOFF, Aída | 242 | MARCOS, Jesús | 254 |
| Fragmentos encontrados III | 242 | Equilibrista I | 254 |
| CORDOBA, Annie | 243 | MARIN, Matilde | 255 |
| Submundo | 243 | La tierra prometida | 255 |
| DIAZ RINALDI, Alicia | 244 | MARTI, Susana | 256 |
| La ronda | 244 | Hacia el futuro | 256 |
| ECHEGARAY, Gladis Iris | 245 | MAY, Dolores | 257 |
| Serie de Ulises, Penélope | 245 | Superficie íntima, de la serie "De los portasenos" | 257 |
| GAUVRY, Floky | 246 | MAZA, Zulema | 258 |
| Troncos | 246 | Cántico | 258 |
| GOTLEYB, Leonardo | 247 | MOCCIO, Andrea | 259 |
| Metáfora urbana | 247 | Desde el cielo | 259 |

| | | | |
|---|-----|--------------------------------------|-----|
| MONCALVO, Ana María | 260 | SUARDI, María | 272 |
| Serie "Los cafés de Buenos Aires" | 260 | Cacto "Cholla" III | 272 |
| MOREIRO, Beatriz | 261 | TAU, Ricardo | 273 |
| Serie "Corazas" (dos obras) | 261 | Vendedora de limones | 273 |
| MUÑEZA, Luis A. | 262 | VELASCO, Fabián | 274 |
| Fragmentos y detalles de una historia. 3 | 262 | De los objetos | 274 |
| ORLANDI, Alicia | 263 | WEISS, Irene | 275 |
| Cinético virtual | 263 | Manada | 275 |
| ORLOFF, Lucrecia | 264 | ZAR, Graciela | 276 |
| Playa | 264 | Anterior a la frontera | 276 |
| PEREZ TEMPERLEY, Marta | 265 | ZARIQUIEGUI, Estela | 277 |
| Divagaciones de un mono progresista con que soñaba Darwin midiendo calaveras | 265 | Homenaje a Velázquez. Autorretrato I | 277 |
| PESCE, Ernesto | 266 | ZUIK, Martha | 278 |
| Mapa cósmico sobre tejido urbano | 266 | Superficie II | 278 |
| RIPOLL, Mirta | 267 | | |
| Serie "Espacios y Protagonistas" | 267 | | |
| RUBLI, Mabel | 268 | | |
| "De manucristos y laberintos" | 268 | | |
| SALAS, Patricia | 269 | | |
| Serie "El precio de las lágrimas" | 269 | | |
| SCANNAPIECO, Carlos | 270 | | |
| Al corazón | 270 | | |
| SCAVINO, Alicia | 271 | | |
| Mbucuruyá. Fruto de la pasión | 271 | | |

La presente edición de 2.500 ejemplares
se terminó de imprimir en el mes de julio de 2005
en Brapack S.A. Industria Gráfica
Zinny 1685
(C1407JMG) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina



MINISTERIO DE EDUCACION, CIENCIA Y TECNOLOGIA DE LA NACION
REPUBLICA ARGENTINA