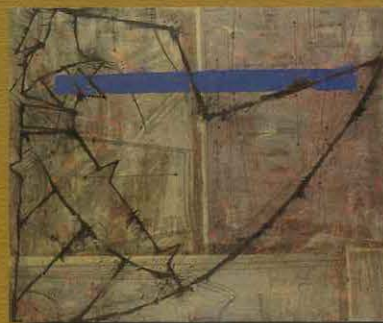
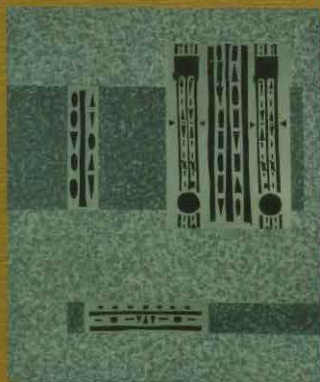




PINTURA ARGENTINA CONTEMPORANEA

Pinacoteca del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación



PINTURA ARGENTINA CONTEMPORANEA

Pinacoteca del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación

CORRECTORA:

Beatriz Margarita Pescia

DISEÑO GRAFICO:

Carolina Peinado

FOTOS:

Ricardo Blau

pág. 29 Oscar Balducci

Prohibida la reproducción total o parcial.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

© 1998, by Ministerio de Cultura y Educación de la Nación

Supervisión Gráfica Unidad de Publicaciones del Ministerio de Cultura
y Educación de la Nación

EDICIONES DE ARTE GAGLIANONE

Chilavert 1136/46

1437 Buenos Aires, Argentina

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina.

ISBN N° 950-00-0164-0



MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACION DE LA NACION

PINTURA ARGENTINA CONTEMPORANEA

Pinacoteca del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación

TEXTOS

Lic. María Elena Babino

Autoridades

PRESIDENTE DE LA NACION

Dr. Carlos Saúl Menem

JEFE DE GABINETE DE MINISTROS

Dr. Jorge Alberto Rodríguez

MINISTRA DE CULTURA Y EDUCACION DE LA NACION

Lic. Susana Beatriz Decibe

SECRETARIO DE PROGRAMACION Y EVALUACION EDUCATIVA

Dr. Manuel Guillermo García Solá

SECRETARIO DE POLITICAS UNIVERSITARIAS

Lic. Eduardo Sánchez Martínez

SECRETARIO DE CIENCIA Y TECNOLOGIA

Lic. Juan Carlos Del Bello

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INSTITUTO NACIONAL DE EDUCACION TECNOLÓGICA

Lic. Daniel Adolfo Hernández

SUBSECRETARIO DE ADMINISTRACION

Dr. José Elisardo Fortes

SUBSECRETARIA DE PROGRAMACION EDUCATIVA

Lic. Inés Aguerondo

SUBSECRETARIA DE EVALUACION DE LA CALIDAD EDUCATIVA

Prof. Hilda María Lanza

SUBSECRETARIO DE GESTION EDUCATIVA

Prof. Sergio Luis España

SUBSECRETARIO DE DESARROLLO DE LA EDUCACION SUPERIOR

Dr. Roque Mundet

Introducción

En arte es difícil decir algo
que sea tan justo como no decir nada.
Wittgenstein

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 la donación de pinturas que pertenecen a Juan Doffo, Ana Eckell, María Luz Gil, Juan Lecuona, Gustavo López Armentía, Zulema Maza, Eduardo Medici, Héctor Medici, Miguel Melcón, Teresa Pereda, Tulio de Sagastizábal y Marino Santa María. Estos artistas contemporáneos, representantes de la generación del ochenta, aportan a la colección del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, junto con cada una de las obras donadas, un sugestivo panorama de la situación 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 finiseculares, espejos en los que la sociedad imprime su rostro, siempre cambiante.

En la medida en que las obras que aquí se presentan corresponden a las dos últimas décadas, no será difícil advertir 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.

En su actitud vitalista, son operadores de una cierta alquimia que hace de la obra la imagen especular que recibe nuestros deseos, nuestras angustias y también nuestras utopías. Arte como recuperación de algo que en algún momento se rompió, como reparación de la armonía o el paraíso perdido, como -tiene razón Regis Debray- hijo de la Nostalgia y como terror domesticado.

El análisis de las obras que aquí se presentan pretende enmarcarlas dentro del contexto general de las poéticas y formulaciones estéticas 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. Este análisis se nutre también de literatura -aparecen en sus páginas fugaces referencias a Borges, Marechal, Octavio Paz, Bianciotti- porque cree que, en la correspondencia analógica entre las diversas artes, se establece un territorio fértil para la invención.

Los textos que las acompañan saben que interrumpen la inefabilidad de las obras, pero saben también que en el arte contemporáneo la *praxis* se complementa con el proceso teórico, en una dinámica de influencias recíprocas, es por ello que se permiten reflexionar junto a ellas y tratar de contribuir, de algún modo, a la comprensión del ilimitado escenario del fenómeno artístico.

Lic. María Elena Babino

Conservadora del Patrimonio Artístico
del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación

Juan Doffo

El arte, para Juan Doffo, es una vía de reflexión por la cual transcurre su intento de comprensión del mundo. Sus obras, en este sentido, 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. Es en este paisaje donde Juan 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 activa, en gran parte, esta experiencia. Es, por tanto, una realidad evasiva y su forma escapa de una representación precisa. De allí que sus paisajes tengan la apariencia de lo cambiante, donde el accidente siempre está presente, 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 irreverentes para alterar una armonía aparente. 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.

Por otra parte, el instante de la transformación y la ilusión de su representación tal vez sean los temas de sus relatos. 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, azules, con impertinentes acentos amarillos y rojos- se expanden para establecer zonas de indeterminada configuración, visualizando así la vulnerabilidad de lo aparente, el caos como orden y el orden como caos, 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 -en un orden que se le hace necesario- el frágil devenir de la existencia. El rito, entonces, le permite desplegar en clave poética este deseo de posesión.

Ahora bien, toda esta 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 -en el siglo XIX- 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, Juan 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, en el torbellino de su representación, absorbe y devora al hombre, en un auténtico acto caníbal. La calle central de Mechita se convierte así, en sus pinturas, en el *axis mundi*, el que se le impone como referente sustancial de su propia 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 Juan parte de la valoración del propio entorno y la necesidad de encontrar en él un pasado mítico y originario. De la misma manera en que Borges inventa una fundación mítica de Buenos Aires en su manzana natal, el pintor redimensiona Mechita y la convierte en imagen especular del cosmos. A veces las calles de su pueblo irrumpen como una herida: la materia, trabajada densamente, se abre como una vulva, esperando el instante de la penetración.

Otras veces el entorno es convocado, fuera de la superficie pictórica, a través de los objetos que él designa para marcar lo propio: un fuentón de aluminio (el mismo en el que él era bañado durante su infancia) es el continente de sus proyecciones, un trozo de madera en el que se imprime una huella o la fotografía de una piel deseada. Apela a lugares y objetos íntimamente conocidos, pero al mismo tiempo los enfoca como si estuviera irremediabilmente distante, "miniaturizando" el punto focal. Hay una reducción de su pueblo, sus casas, sus calles, la tierra es vista desde fuera, en el mismo alejamiento que se produce en un viaje extraterrestre. ¿Nos nos querrá convencer de que la mejor manera de ver el entorno es saliendo del mismo? "Para ver el bosque, es preciso salir del bosque" postula un conocido aforismo filosófico. Pero aquí lo que se "miniaturiza" es el mismo infinito, como si éste fuera una maqueta y el artista, un científico obsesionado por reducir a fórmulas la totalidad de lo existente. Lo que pasa es que Juan sabe bien que la ciencia no alcanza para explicar los misterios de la vida.

Un planteamiento dicotómico agrega nuevos contenidos 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: aquello que en occidente llamamos Edad de Oro; también cuestiona el valor de lo tecnológico y la sobredimensión de la idea de progreso. Octavio Paz también lo vio con lucidez: "*Sé que no podemos escapar y que estamos condenados al 'desarrollo': hagamos menos inhumana esa condena*". En *Topología de un pueblo*, de 1995, aparece un espacio no configurado -ámbito para posibilidades infinitas, para la eternización de lo ilimitado- 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*, de 1997, esta dicotomía se vuelve más contundente: una estructura de características catedralicias -memoria tal vez de los proyectos utópicos que los arquitectos de la Bauhaus ensayaron en los albores de nuestro siglo- 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.

No se puede quedar indiferente ante los trabajos de Juan Doffo, sus paisajes determinan una concepción axial del territorio, la misma que persiguió Adán Buenosayres junto a su astrólogo cuando iban en busca de la oscura ciudad de Cacodelphia y que Marechal concibió de este modo: "*... a medida que avanzábamos, un sentimiento de inquietud se imponía en mí a la indiferencia del primer instante, debido acaso a cierta vocación de lo sobrenatural que me acompañaba desde la niñez y que se me había exaltado últimamente, o quizás a la magia del terreno en que nos íbamos adentrando y entre cuyos límites el espacio y el tiempo cobraban, al parecer, otras dimensiones...*"

Microcosmos / Macrocosmos

La visión analógica del mundo preside aquí la concepción de mundo del artista. El espacio de lo inconfigurado, lugar que espera el acontecimiento primigenio, se despliega sobre la superficie de la tela mediatizado por papeles -previamente humedecidos y herrumbrados por Juan- recortados y pegados a modo de collage. Un eje vertical divide ese espacio: del borde superior cuelga una lámpara eléctrica, sostenida por una regla diminuta -una suerte de plomada de albañil, como posible tributo al constructivismo y como refuerzo de la indudable tendencia al equilibrio, presente siempre en sus telas- que pende justo encima de una palangana de aluminio dentro de la cual representa a su pueblo natal. El lenguaje que aquí emplea es esencialmente simbólico: esos símbolos establecen entre sí un sistema de relaciones mediante el

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

Microcosmos / Macrocosmos, 1994
acrílico s/papel oxidado s/tela, 90 x 60 cms.



Ana Eckell

En las pinturas y dibujos de Ana Eckell la necesidad de contar historias se presenta como un *tópos*. Sin embargo, para llegar al momento actual, la artista transitó por distintas maneras expresivas que pautaron momentos precisos.

En sus comienzos Ana pintaba -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-, el tratamiento cromático jugaba allí 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 desembarcaron 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 intencionalmente. Es este impulso narrativo el que sostiene la articulación de su imaginería, pero es una narración que va mucho más allá de la mera anécdota.

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

El texto y la imagen se vinculan con la vida, porque lo que Ana 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 y sus objetos están lanzados a un espacio imaginario, fuera del tiempo histórico pero sin embargo insertos en el plano de lo verosímil. Son personajes que 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, son 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 modelos impuestos: por lo general aquellos que provienen del campo del poder en sus

diversas variantes: lo político, la moral, la religión, el canibalismo cultural, etc. Ana derriba todo tipo de dogmas y apuesta por un arte capaz de instalar al individuo en un orden armónico de igualdad y libertad, es así como define el territorio de sus intereses. La pintura, el dibujo, o el grabado, con su provocación tanto por el tema, cuanto por su exteriorización plástica, exceden sus habituales fronteras estéticas y se desbordan hacia un plano ético, al tiempo que permiten cruzar sus propias experiencias vitales con 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, las metamorfosis, los grafismos invasores, las apariciones embrionarias, todo ello le permite ocupar un espacio visual donde dramatizar su propia recepción del entorno, con un rápido manejo de la línea y fugaces aplicaciones de color.

¿Los personajes y los elementos que pueblan su imaginería?, 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 en actitudes de sometimiento, erotismo, juego, acrobacias, flotando 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 al 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 mace-tas le devuelven especularmente su necesaria vinculación con lo vital, con lo generativo.

Por otra 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 desoplitante 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 ilimitado 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 viene haciendo, desde hace algunos años, de sus peregrinos apuntes tomados durante conversaciones telefónicas, organiza una trama de pequeños relatos en los que la combinación de escritura e imagen provoca una abigarrada concentración de información. Al mismo tiempo, el formato rectangular, la similitud de tamaño de los papeles y la equilibrada relación entre llenos y vacíos, hacen que este aparente caos se controle mediante una cuidadosa estructura. Apelar a estos apuntes espontáneos remite a esta vocación de la artista por el registro de lo inmediato y de lo que surge sin el control de la razón. Se convierte, también, en la estrategia de la artista por

atraer al espectador a una lectura curiosa y permitirle, a su vez, armar el relato con total libertad.

En un plano superpuesto al anterior, Ana desarrolla una iconografía disparatada en la que figuras y objetos se confunden en un ritmo frenético y en metamorfosis incesantes. Aquí propone, nuevamente, una lectura absolutamente libre, tanto respecto del argumento de lo narrado, cuanto al recorrido de la mirada que se desplaza por la superficie de la obra. Rompe con la tradicional propuesta de 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.



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 cuáles son los indicios que determinan esta tendencia. Por empezar, un claro sentido del orden compositivo regula la organización del espacio pictórico; en él la artista dispone de todo un inventario de imágenes que evidencian su inclinación hacia un concepto racional del arte. Sin embargo, su interés por la materia la orienta hacia la búsqueda de variaciones de textura dentro de la misma, con lo cual se aparta de ese inicial planteamiento racional para acercarse a un resultado más espontáneo e imprevisible.

Por otra parte, el color aporta otro nivel de significación: el uso de dorados sitúa al espectador en el territorio de lo ritual y religioso, 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 en 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 táctiles que adquieren sus texturas, con el carácter "indicial" que tienen muchos de los grafismos que aparecen en sus superficies y con la fuerte sugerencia simbólica de su paleta -predominantemente azul, amarilla y dorada-, la artista aporta un sentido más humanizado a la pintura geométrica a la vez que se diferencia del aséptico racionalismo europeo.

No es necesario buscar folclorismo pintoresquista para encontrar señas de identidad que diferencien el arte de este continente; basta mirar el nítido universo visual que nos propone María Luz para encontrar la esencia de un lenguaje indudablemente latinoamericano pero al mismo tiempo incuestionablemente universal. La artista mira a la América fundacional y ésta nutre con sus mitologías su escenario plástico.

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 desarrolla un relato contundente y directo, con el que nos invita a entrar en su mundo individual. El espectador queda, en estas nuevas obras, mucho más involucrado que en las anteriores, dado que aquí la narración implica un desciframiento más complejo y el desencadenamiento de un proceso hermenéutico que vuelve más problemática y rica la propuesta, ya que la subjetividad de la artista se cruza y 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 éstos son grandes la imagen que se proyecta está 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 dos últimas instalaciones, *Más cerca, más lejos y Transparente/Opaco*, realizadas en el Centro Cultural Borges durante 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 se establecen en esta doble naturaleza. Tanto la interioridad de la mujer como el bosque ofrecen oscuridades 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 se convierte en pasaje**. La narración repite el mismo formato de la iconografía medieval y de los cuentos: un mismo personaje nos impone un recorrido itinerante y deviene en identidades 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 despliegan en 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.

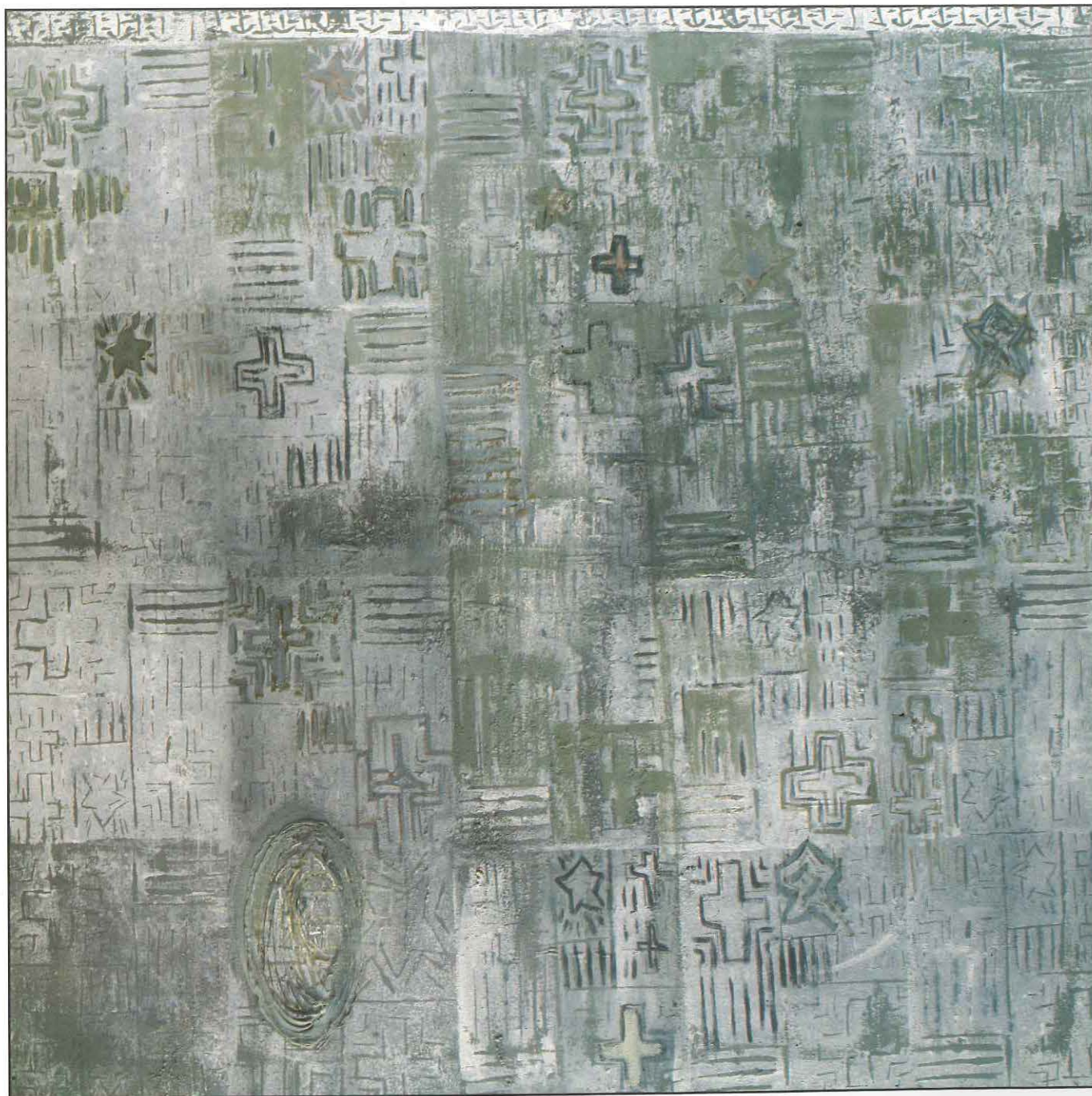
Concentrada todavía dentro del soporte bidimensional, la artista trabaja sobre la superficie de la tela disponiendo allí una iconografía de símbolos tradicionales. El espacio está dividido en registros verticales y horizontales que determinan una lectura clara y ordenada. Dos figuras principales son 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 espacio 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 zonas 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 en 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. Este opera, a su vez, como un tamiz por donde se filtra el tiempo.

El recurso del trabajo por "series temáticas" le posibilitará, así, desarrollar los diversos procesos de reconstrucción de la memoria.

El eje presencia/ausencia establece el lugar alrededor del cual construye su discurso. En su última serie, la 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, uno 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 invisible.

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 histo-

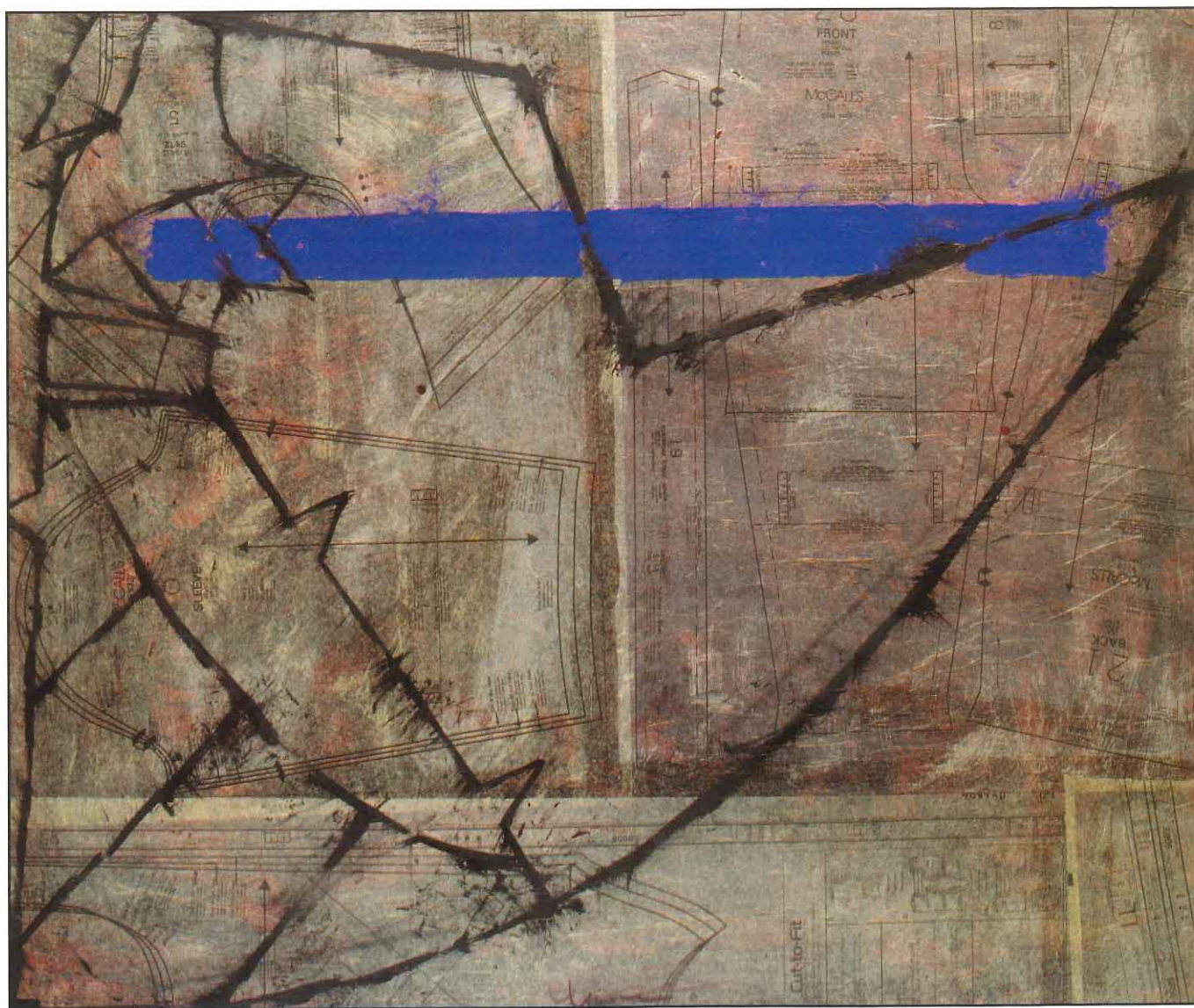
ria que no protagonizó de manera directa -esas prácticas estaban reservadas exclusivamente al género femenino-, pero que vio desfilar ante sus ojos. En ese orden él también coparticipa en ese hacer, de la misma manera que la mirada que contempla sus obras coparticipa en otro hacer, reelaborando la imagen. 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 *modelo 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 últimas 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 impactan la mirada del espectador logrando una fuerte pregnancia icónica. La banda horizontal que atraviesa la parte superior de la tela acentúa la ley de contrastes que se hace evidente en una lectura inmediata, a la vez que refuerza la aproximación del artista a ese concepto geométrico y de cromatismo potente de la práctica pictórica que lo vincula a los abstractos norteamericanos.

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 rugosos 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 se hace necesario ir a 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, 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 parecería 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 *Leitmotiv* en sus relatos. Son precarias las plataformas por las que transitan

sus homrecitos (ellos mismos también frágiles en la tenue definición de un dibujo que se aproxima a la historieta); plataformas que, tanto por su estrechez como por su delgadez, parecieran desmoronarse ante cualquier imprevisto. Precaria es también la apariencia que adquiere la configuración de las formas, casi fantasmagóricas, casi etéreas. ¿Hacia dónde se dirigen estos 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 el progreso está dejando al hombre afuera?, ¿o que el hombre no es más que una pequeña 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

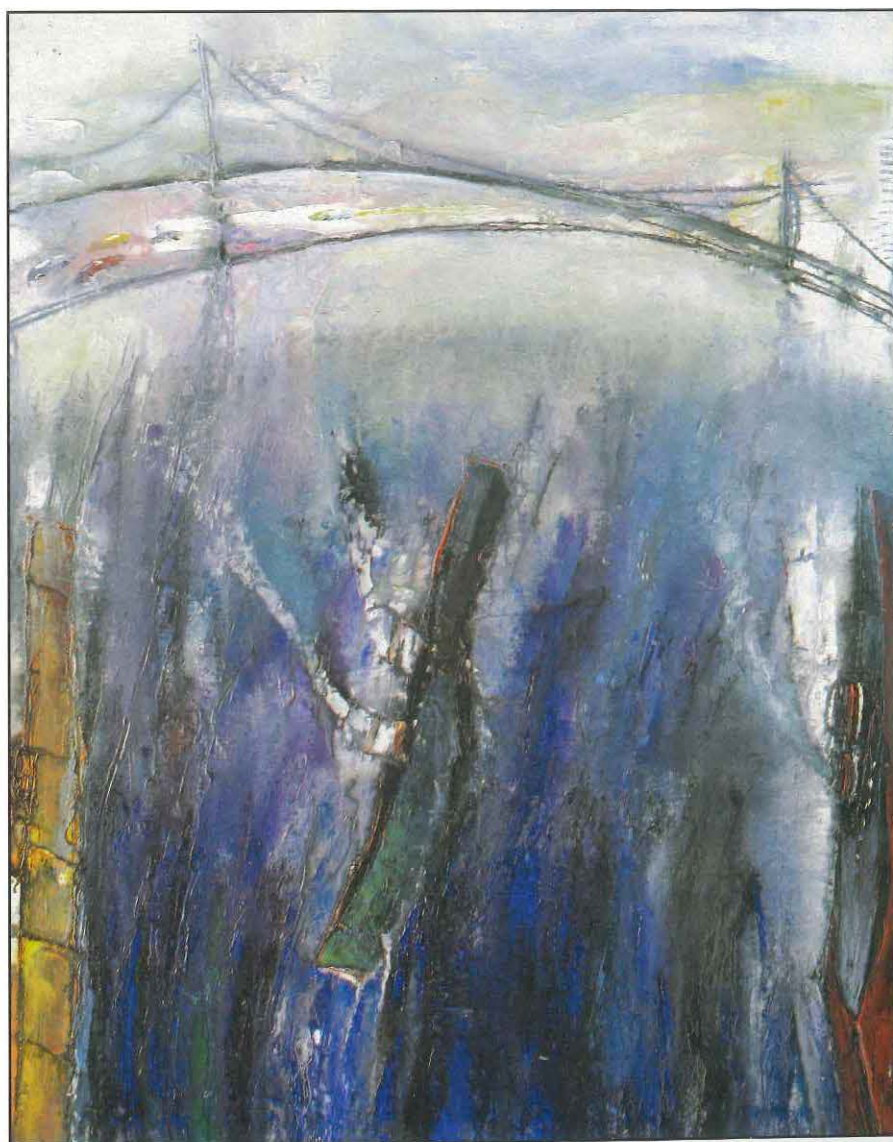
Los barcos constituyen una constante temática en la obra de Gustavo. Aquí aparecen inmersos dentro de un espacio vertiginoso: siguiendo una dirección vertical, los dos buques se precipitan hacia el borde inferior de la tela. En la parte superior un puente colgante marca una horizontal que equilibra la 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; por su parte, los buques orientan su dirección hacia un abismo previsible. Por otra parte la materia espesa, aplicada en parte con espátula, enfatiza el sentido dramático, mientras que el color, con una dominante alta en la parte 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 el espacio.

Con una voluntad de transgredir el orden aparente del entorno y de hacer de esta apariencia 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 en 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 y las instalaciones, la obra de Zulema Maza, está íntimamente asociada a la Naturaleza. En ella es 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 - aún cuando en varias oportunidades nos remiten a representaciones humanas- son imágenes de animales que siempre aparecen en situaciones y relaciones que Zulema 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 así creada 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 -la 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 una gran cantidad 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 -en este y en los otros casos en los que aparezca-, 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 mundo de los muertos, al tiempo que la exteriorización de vivencias personales, serán alusiones inevitables. De esta manera, dispone sobre la pared, cuatro relieves inscritos en marcos cuadrados. En uno aparece una figura femenina, de grandes senos y vientre abultado, que en la parte central y delante del caparazón de un galápagos (indicio de lo "continente", de lo "protector") y, a manera de maternidad deificada, constituye el punto focal alrededor del cual surgirá una enmarañada trama de serpientes, barrocammente organizadas. En otro marco será la pareja, nuevamente con claras alusiones a la fecundidad, también con galápagos y serpientes, el tema expuesto. Un tercer y cuarto marco, de menores dimensiones que los anteriores, contendrá galápagos sobre fondos de estructuras complejas. Por su parte, tres enormes pedestales sirven de base a tres figuras que, a modo de ídolos, se ofrecen para la contemplación sacra. Se trata de figuras que, sintetizando la mujer con el galápagos, exhiben esa hierática frontalidad que caracteriza a los ídolos mediterráneos primitivos. Finalmente, otras representaciones de mujer y galápagos acentúan el sentido hierofánico de la instalación. La imagen surge aquí como prenda en honor a las fuerzas de la naturaleza, pero también como necesidad de que éstas funcionen como protectoras. Éste es -posiblemente- el sentido que la fundamenta. Aquí la obra de arte -designación 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.

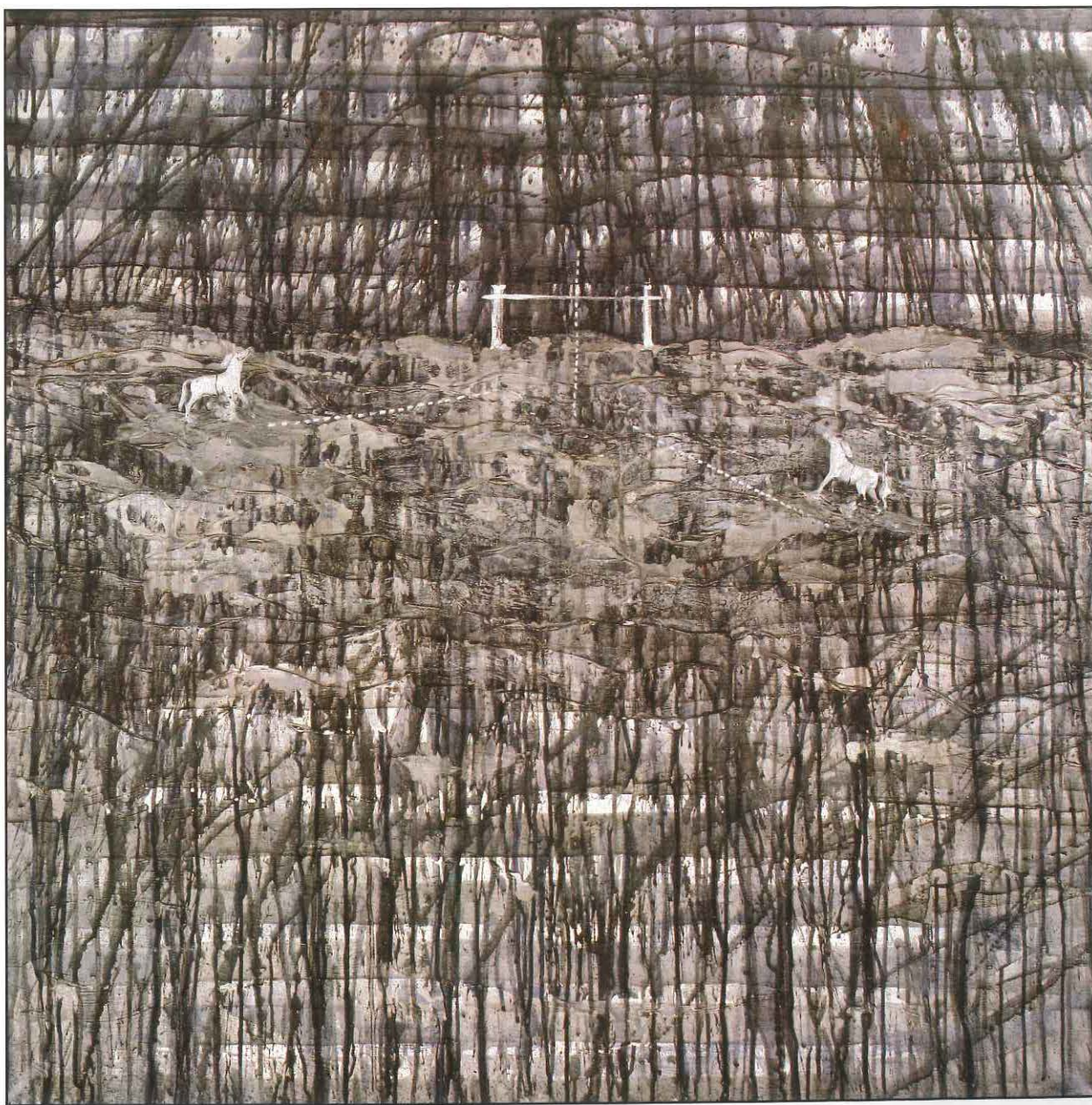
En el año 1996, presenta en la Fundación Banco Patricios una nueva propuesta: *Un lugar adonde estar. Un lugar adonde ir*, en la que desarrolla diversas ideas. Gran cantidad de conejos desplazándose en torno a un centro: allí, sobre una tarima, e iluminado por un rayo luminoso que baja desde lo alto, un único conejo mira fijamente al espectador; sobre la pared posterior se proyecta la imagen de un mandala. El blanco que domina toda la instalación provoca una inquietante sensación de *freezer* y reverencial distanciamiento. En otra parte de la sala aparecen palomas en actitud de acecho -a pesar de la asociación de estas aves con la idea de mansedumbre y sumisión- que obsesivamente se orientan, de igual manera que en el caso anterior, hacia un centro; allí un damero con siete casilleros por lado encierra en cada caseta una paloma. Esta metáfora se desdobra en dos significados: por una parte, la separación y el aislamiento, desde una periferia se mira el centro, pero allí se anula la posibilidad de la autodeterminación y cada cual está encasillado donde necesariamente debe estar y, por la otra, el espacio cerrado del casillero acentúa la imposibilidad de revertir la situación. Sobre una pared de la sala, otra instalación inquieta la conciencia del espectador: setenta figuras femeninas buscan, con acrobáticos movimientos, llegar a una eventual meta. Evidentemente existe, en ésta 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 dos 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 mass-mediática, Zulema reflexiona y, si bien su lenguaje es el del arte, lo hace desde el campo de la ética y de la recuperación de nuestras íntimas sensaciones. 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 impone abandonar cuestiones específicamente plásticas para desplazarse a un campo que tiene que ver con una reflexión de carácter ontológico. Eduardo aborda, de manera directa e inmediata, una de las preocupaciones más inquietantes del arte contemporáneo: la relación arte/vida. Y tan existencial llega a ser este planteamiento, que utiliza su propio cuerpo como eje articulante de su obra; con él hace público el tejido en el que se va conformando lo más privado de su ser. El artista empuja su obra hasta 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 luz la relación extrema que él establece entre el arte y la experiencia física de configurarlo a través de diversos procesos de construcción icónica.

Lejos, entonces, de proponer un discurso estructurado a partir de meras elecciones formales -color, espacio, materia, técnica-, Eduardo 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 del yo social, colectivo.

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

Eduardo retoma, desde una perspectiva contemporánea, cuestiones que ocuparon el arte del pasado: *eros* y *thánatos* en la antigüedad clásica, o la muerte, en los periodos medieval y barroco. Su conciencia y su mirada son porosas, penetran en ellas obras y temas del enorme caudal de la historia del arte: Masaccio, 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 dionisiaca que ocupó en forma sustancial el pensamiento de la Grecia clásica? Dionisos, principio de vida y muerte, parece alumbrar en más de una ocasión las obras de Medici, sobre todo cuando éstas proponen la perturbación de un erotismo conectado con los límites de la destrucción y el sufrimiento y cuando, experimentando con su propio cuerpo, metamorfosea su individualidad en otras posibles identidades, fusión y síntesis de formas que anulan el principio de individuación en un fluir vital y permanente. Esa disolución de individualidades, es una de las claves de la obra de Eduardo; disolución de imágenes y desdoblamientos incesantes en una dimensión como la que entiende Héctor Bianciotti cuando, al finalizar su biografía -tan íntimamente desplegada como la propia obra de Eduardo- desliza: "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 incluso 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, técnica que usa de manera casi excluyente en esta última época, 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 explicita. ¿Qué otro si no 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 cierta y absoluta- y se integra en un mundo verificable tan sólo en la compleja trama de su intimidad.

En la superficie de sus obras -antes, pintura; ahora, inclusión de velos y fotografías- hay una invitación a explorar 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 suturados, cuya realidad se constituye en la superposición de otras realidades, apenas objetivadas, pero capaces de aprehender estas metamorfosis no ajenas al dolor.

Su obra se acerca a este fin de siglo retomando lo que Nietzsche nos dejó como acicate desde un comienzo: el 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 indiferenciado 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 recurre a un ordenamiento espacial de filiación clásica: un rectángulo inscrito en el formato -también rectangular- del bastidor en el que se sostiene la tela. Aquí, la composición clara y ordenada equilibra la angustia e inquietud que plantean sus temas.

Dentro de este rectángulo, una figura masculina, desnuda, cruza sus manos para cubrir sus genitales y con su cabeza inclinada hacia el suelo enfatiza un gesto de sumisión casi religiosa, acaso víctima sacrificial de una humanidad despojada del paraíso y sin duda depositario 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 parte de los casos, a un esquema similar al empleado durante la Edad Media. En efecto, sus figuras aparecen, generalmente, enmarcadas dentro de registros determinados por una retícula, de esta manera el artista repite aquella vocación narrativa que constituía una de las características esenciales del mundo medieval. La narración aquí, se vincula con el lugar del hombre en un mundo al que siente como 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 ser 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- pone en marcha 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 abandono de la pintura como práctica tradicional es una de las tantas notas dominantes, Medici propone afirmarla, pero desde la aceptación del mestizaje que supone 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, gestos 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, 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 intuitas. Así se entienden sus homúnculos -o pequeños hombrecitos-, agobiados ante la presencia de escenarios inconmensurables, intentando obsesivamente controlar una naturaleza que los domina. Sus pequeños héroes, abocetados y huidizos demiurgos, corren y descorren velos y telones, anticipando un mundo escenográfico en el que después de tanta épica, lo que resta finalmente es la verosimilitud del arte. Incesantes 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 intuitas 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 la leyenda de El dorado o 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: por un lado, hacia el pasado, en la resignificación de las herencias culturales y, por el otro, hacia 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, aún 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, dentro de 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 el 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 inicial planteamiento 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 y el discurso 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 vale de la gestualidad, la espontaneidad del trazo rápido e inconsciente -el azar es 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 el problema del imaginario tal como lo formula Gilbert Durand.

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.

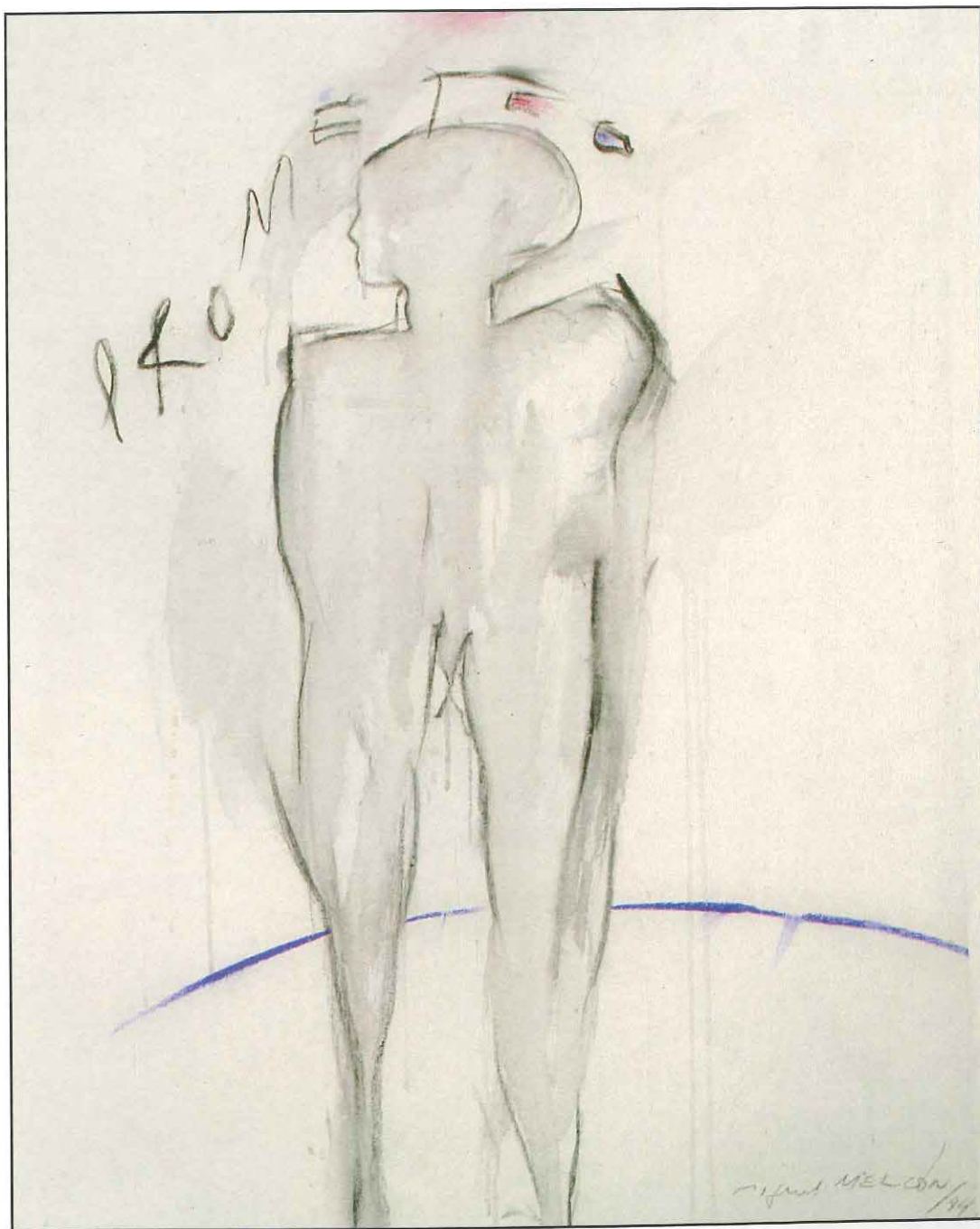
Prometeo

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 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.



Teresa Pereda

Frente a la obra de Teresa Pereda se advierte de inmediato su evidente inclinación a ordenar en forma geométrica el espacio pictórico y los elementos que lo habitan. A partir de este dato primario -pero no por ello carente de significación-, podemos introducirnos de manera más profunda en un universo plástico en donde los objetos adquieren siempre una importancia que va más allá de su materialidad específica.

Pienso, fundamentalmente, en que las formas que la artista selecciona y designa como elementos plásticos se metamorfosean a partir de 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...-, 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. Por eso se hace evidente en su obra aquella concepción en la que el tiempo es pensado en función de su ciclicidad; sus objetos, por lo tanto, nos devuelven en todo momento la imagen especular del ciclo vital, aún cuando la mirada de Teresa Pereda siempre parte 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 plástica.

La artista conjuga el trabajo de taller con el conocimiento adquirido como historiadora del arte. En efecto, su paso por los claustros universitarios tiene una incidencia decisiva en su actividad específica como artista plástica. Allí conoció e investigó, con un compromiso pleno, todo el riquísimo caudal del arte universal. Sabe, en consecuencia, de la importancia que tiene la responsabilidad del artista como un constructor de imágenes o, antes bien, como "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: dar a nuestra cultura alguna imagen posible de su identidad. 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 de fuera.

Los temas de sus primeras obras se vinculan con las vistas urbanas, pero no en función de las grandes urbes sino con especial interés por aquellas pequeñas ciudades surgidas en los márgenes, entre la metrópolis y el campo, ésas que aparecen como recostadas en nuestras llanuras y que apenas levantan sus verticales. Le interesa, además, atenuar su presencia mediante los enfoques parciales que recortan planos, que fragmentan presencias de una realidad mayor, ausente pero implícita. Esta vocación por el fragmento, así como el tratamiento geométrico de las formas y la enorme importancia que tiene la luz en las superficies y el espacio, son, hasta el momento actual, partes esenciales de su trabajo. Se suma a estas características el despojamiento de sus obras -quizás su nota dominante-; la figura humana, que al principio aparece también

en forma fragmentaria, deja lugar a espacios vacíos en los que la textura, el color y, nuevamente, la luz, son los protagonistas de estos paisajes desnudos. Las formas geométricas aparecen como imágenes que se reducen a lo esencial, en su evolución se percibe con claridad esta depuración que tiende a rescatar la sustancia de lo permanente, lo fundante y original. A medida que avanza en su proceso, Teresa empieza a trabajar con una actitud en la que se mezcla lo artístico con lo antropológico: la cosmovisión de nuestras comunidades indígenas ejercen sobre ella una especial fascinación. No sorprende este dato si se tiene en cuenta el contexto familiar en el que la figura paterna -coleccionista de piezas mapuches- se cruza con la figura de la madre -pintora-. De ese modo comienza a irrumpir en sus trabajos el indicio de comunidades en las que tierra, aire, agua y fuego tejen la trama de su destino plástico. Sus obras se pueblan de presencias elocuentes: ponchos, vasijas, joyas, cuencos, cruces, altares... Trabaja sobre telas y sobre maderas. Sus objetos empiezan a explicitar algo que ya se intuía desde los comienzos: la presencia de una realidad que trasciende las apariencias para mostrar la armonía universal.

Centro Aureo III

Se trata de una obra que pertenece a su serie de "espacios mágicos". En ella la artista define las características básicas de la última etapa de su producción. El espacio no remite a ningún ámbito específico de la realidad circundante sino que se inscribe dentro de un contexto cósmico; la única figura que lo habita, 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 el material -al igual que en el arte medieval- es en sí mismo portador 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 aquí como la memoria de una zona sagrada en la que el hombre mantiene un vínculo profundo con las figuras de los arquetipos universales.

Centro Aureo III, 1994
óleo s/tela, 90 x 90 cms.



Tulio de Sagastizábal

Cuando se analiza la producción artística de Tulio de Sagastizábal surge la necesidad de articular, mediante algún posible hilo conductor, todas las obras que van conformando sus distintas etapas. Y así, mirando, interrogando, analizando, vemos que este hilo conductor podría resumirse en una cuestión de "pasajes". Porque esos cambios aparentemente abruptos y sorprendidos, que van desde un inicial planteamiento narrativo hasta sus actuales pinturas de carácter celebratorio y decorativo -figurativo, en el primer caso y, abstractas, en el segundo-, tienen una coherencia interna en su discurso. Pasaje como zona de encuentro, como lugar de conexión entre situaciones o estados de la conciencia, pasaje como elemento en donde se concentran procesos y mutaciones para alcanzar otros estados y, también, sitio de tránsito en el que se intenta visualizar el proceso creativo.

Tulio de Sagastizábal pinta con un marcado sentido de síntesis y simplicidad; sus obras despliegan, con sorprendente claridad, la estructura de su propio sistema lingüístico. Siempre, aún advirtiendo los cambios notables entre cada uno de sus períodos, ponen de manifiesto una tendencia al despojamiento, a la economía de medios.

En los años '80 encontramos en él una inclinación hacia la pintura de relato. No hay que olvidar, además, el interés de los artistas de la época por el retorno a la pintura, luego de una década como la anterior, marcada por el conceptualismo. Aparece en esas obras un planteamiento que tiene como objetivo la conciliación entre el carácter narrativo de los temas que presenta y un ya firme interés por la definición de un campo esencialmente plástico. Este último aspecto está consolidado en los trabajos más recientes. En esta época historias con personajes en situaciones confusas, incómodas o apremiantes, se narran con un particular sentido de la ironía; en ellas Tulio despliega una actitud de crítica que, con recurrentes citas a la estética del *comic* y lejos de lo panfletario, sugiere aspectos de lo absurdo y lo confuso. En estas obras desarrolla un concepto espacial en el que trabaja las distorsiones y esboza un tratamiento caricaturesco de la figura humana y, en ellas, sus paisajes urbanos aparecen como paisajes de acontecimientos; por otra parte, siempre 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 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 tema. El punto central en este aspecto, entonces, sería preguntarse dónde está el eje principal de una narración que nos impide entender, con claridad, cuál es el sentido del argumento. La respuesta -si es que es necesario encontrar alguna- sería que el tema que la pintura propone no debe tener una necesaria coherencia semántica, su función está dada por su propio poder de conmoción, su capacidad de ficcionalizar la realidad y trasladarla al plano de lo potencial, más que al de lo real fáctico. No hay que perder de vista, en este aspecto, que el escenario 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 la idea de que entre lo aparente y lo verdadero la brecha es -en muchos casos- muy pequeña.

Más adelante, irrumpe otro relato, esta vez vinculado con la idea de viajes, desplazamientos, traslados y la despedida como subtelato. 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 los ejemplos anteriores. Pero aquí incorpora un nuevo ingrediente: 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 "mirón" frente a una escena íntima pero que al mismo tiempo parece 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 -la controlada definición lineal de las figuras y las extensas zonas de color plano en las que esas figuras se insertan y que marcan espacios casi neutros- pareciera indicar cierta actitud 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 ser una constante en 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 trabajo plástico.

En sus últimas obras, el artista se aproxima a un planteamiento más abstracto de las formas. Valorando la superficie de las telas básicamente como espacios de encuentro entre color y forma, despliega una actitud creativa que potencia la pintura como entidad autónoma e independiente de cualquier condicionamiento argumental. Líneas, grafismos, 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 desplazamientos armónicos o estructuras en equilibrio en donde la idea de orden regula la límpida claridad de su lectura. Es incuestionable su aproximación a una intención decorativa que, en su rechazo al caos, nos devuelve especularmente la imagen del orden cósmico. A través de este nuevo abordaje pictórico Tulio propone una nueva manera de explorar la realidad: el ritmo y las relaciones armoniosas entre las diversas partes que constituyen un órgano -en este caso el órgano del plano pictórico- puede ser una manera fascinante de descubrir el entorno. La tela se convierte ahora en un acontecimiento festivo.

La despedida

Esta obra pertenece a la serie que el artista dedica al tema de los viajes. En este caso aparece, además, el tema del adiós: una pareja de enamorados se despide con un abrazo al borde de un muelle, en éste la proa de un barco indica la pronta partida.

Tal como referimos anteriormente, aparece aquí un lenguaje en el que el relato se manifiesta de una manera gramaticalmente clara. Las formas se definen por medio de una línea precisa que delimita los contornos de cada figura, proponiendo al espectador una inequívoca comprensión de lo que está representado. El color contribuye también a esta claridad de lectura: las zonas están separadas por nítidos campos cromáticos que establecen, cada uno de ellos, sectores absolutamente diferentes. Por su parte, el plano pictórico sirve de soporte para un espacio escenográfico en donde cada

figura está en el lugar que lógicamente le corresponde: hombre y mujer, en primer plano, sobre la superficie de la explanada, la proa del barco 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 su relación con la realidad. Tulio 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 irreal. Con estos recursos acentúa el plano ficticio de la representación, al tiempo que plantea a la pintura como sistema de expresión autónomo.

La despedida, 1990
acrílico s/tela, 90 x 105 cms.



Marino Santa María

Iniciado primero como un 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 cariosínesis 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, en sus obras actuales -en particular las presentada en su última exposición en el Centro Cultural Borges, en el mes de noviembre último- 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 (el condicional del verbo anticipa una vuelta sobre este aspecto); 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 realizar la pintura 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.**

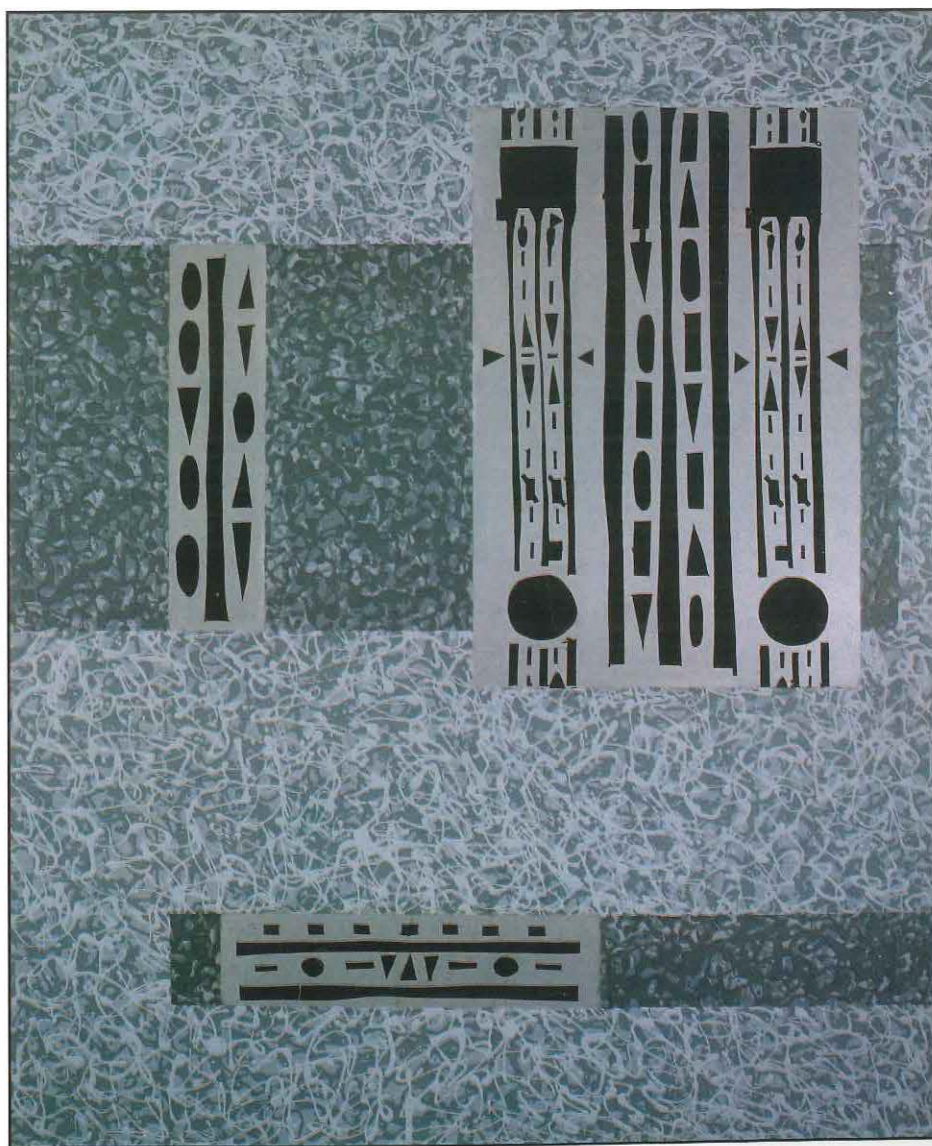
Signos Primarios

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.



Síntesis curricular

JUAN DOFFO, n. 1948

La obra de Juan Doffo, compuesta por pinturas, fotografías, objetos e instalaciones, se encuentra representada en los principales Museos de Arte de la Argentina y ha merecido importantes premios, entre ellos el Gran Premio del Salón Municipal y el Segundo Premio del Salón Nacional.

ANA ECKELL, n. 1947

Principales Premios: 1º Premio Municipal "M. Belgrano" (dibujo), Gran Premio de Honor, Salón Nacional (dib. y grab.), 1996; 2º Premio Telecom (pintura), 1995; 1º Premio Salón Nacional (dibujo), 1994; Osaka Triennale, Japón (pintura), 1993; Premio Konex (dibujo), 1992. Bial de San Pablo, 1985; Bial de París, 1985; Bial de Venecia, 1997.

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.; Instalación "Transparente/Opaco", Centro Cultural Borges, Bs. As., 1998. *Colectivas:* 1994, Centro Cultural Recoleta y Palais de Glace, Bs. As.; 1995, Jeune Peinture Espace Eiffel, Brandly, París; 1998, "Femenino/Plural" MNBA, Bs. As.

JUAN LECUONA, n. 1956

Principales Premios: 1989 "Mejor envío extranjero en la IXº Internacional de Arte de Valparaíso"; 1991 "Premio Pintura Fundación Fortabat"; 1996 "Artista del Año" AACA/AICA; 1997 "1º Premio Pintura M. Belgrano"; 1998 1º Premio Pintura INET. *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. *Colectivas:* entre otras, XLVII Bial 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.; MNBA Bs. As.; Univ. de Essex, Londres; Timotca, California.

ZULEMA MAZA, n. 1950

Colectivas: "Femenino/Plural", MNBA, Bs. As., 1998; "Recurrencias", Museo Sofía Imbert, Caracas, 1997; "70-80-90", MNBA, Bs. As., 1996. *Principales Premios:* "Premio Experiencias", AACA, 1994; 1º Premio Municipal "M. Belgrano", 1993; 1º Premio "Beca Miró", Barcelona, 1993; Diploma Konex de las Artes, 1992.

EDUARDO MEDICI, n. 1949

Estudió con Anselmo Picoli; *Individuales:* 1996, galería Der Brücke, Bs. As.; 1997, galería Sicardi-Sanders, Huston; 1997, Bial de La Habana y Feria de Arte de Chicago. Recibió varios premios y poseen sus obras colecciones privadas argentinas y extranjeras. *Premios:* Premio invitación "Beca Miró", Barcelona, 1993; 1º Premio Banco Mayorista del Plata, MNBA, Bs. As., 1995.

HECTOR MEDICI, n. 1945

Expone a partir de 1964 en el país y el extranjero. *Premios:* 1º Premio III Bial Iberoamericana de México. Representa a la Argentina en la XVII Bial 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.

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 Premio Braque (1986) MAM, Bs. As. y 2º Premio de la Bial Arché (1985) MNBA, Bs. As. *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: 1º Premio del Concejo 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.

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. Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" desde 1992.

Indice

<i>Autoridades</i>	4
<i>Introducción</i>	5
<i>Juan Doffo</i>	6
<i>Microcosmos/Macrocosmos</i>	7
<i>Ana Eckell</i>	8
<i>Diario</i>	9
<i>María Luz Gil</i>	10
<i>Sin título</i>	11
<i>Juan Lecuona</i>	12
<i>Tarde con dama</i>	13
<i>Gustavo López Armentía</i>	14
<i>Debajo del puente</i>	15
<i>Zulema Maza</i>	16
<i>El Salto</i>	17
<i>Eduardo Medici</i>	18
<i>Sueño de una noche de verano</i>	19
<i>Héctor Medici</i>	20
<i>Lunas</i>	21
<i>Miguel Melcón</i>	22
<i>Prometeo</i>	23
<i>Teresa Pereda</i>	24
<i>Centro Aureo III</i>	25
<i>Tulio de Sagastizábal</i>	26
<i>La despedida</i>	27
<i>Marino Santa María</i>	28
<i>Signos Primarios</i>	29
<i>Síntesis curricular</i>	30

La presente edición de 2500 ejemplares
se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 1998
en Gaglianone Establecimiento Gráfico S.A.
Chilavert 1146
1437 Buenos Aires, Argentina.



MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACION DE LA NACION
REPUBLICA ARGENTINA