



Museo de
Artes Plásticas
Eduardo Sívori

ANUARIO 2012. PUBLICACIONES DE ARTE

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Asociación Amigos Museo Sívori

Museos de
Buenos Aires

Autoridades del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Mauricio Macri
Jefe de Gobierno

Hernán Santiago Lombardi
Ministro de Cultura

María Victoria Alcaráz
Subsecretaría de Patrimonio Cultural

Pedro Aparicio
Director General de Museos

María Isabel de Larrañaga
Directora del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

Índice

Presentación p.5

Artistas Plásticos

Santiago Cogorno y su sincretismo americano.....p. 6

Alberto Delmonte y la Cruz del Sur.....p. 8

Armando Donnini: Inquieta realidad....p. 10

Carlos Filevich. Xilografías de la colección.....p. 12

Silvio Fischbein “... de la vida cotidiana...”p. 14

Carlos Langone. *Mosaico de la memoria*.....p. 16

Aurelio Macchi: Amor y Dolor.....p. 18

Norberto Onofrio: *Los protectores y otras yerbas*.....p. 20

Ricardo Roux. Identidad-Territorio-Memoria. Pinturas 2006-2012.....p. 22

Lajos Szalay. Dibujo y Drama.....p. 24

Presentación

El proyecto **Anuario** consta del conjunto de textos informativos que se producen en el Área de Investigación del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, que sirven para la presentación a las exposiciones patrimoniales y temporarias y para una mayor difusión de las diferentes expresiones de los artistas locales e invitados internacionales que se exhiben en el establecimiento. En la actualidad las tareas que desarrolla el área siguen ligadas a los objetivos fundacionales expresados por el Concejal Fernando Ghío en 1933, cuando concibió la creación de un espacio dedicado a los artistas argentinos. Entre ellos se destacaban la conformación de una colección propia, brindar los elementos de información para el público en general, y que los mismos además, constituyesen un complemento didáctico cuyo objetivo fuese ilustrar a las masas populares. Esta perspectiva sigue aún vigente a través de la política de la dirección de la institución a cargo de la arquitecta María Isabel de Larrañaga por medio de la realización de tareas específicas como el estudio de nuestra colección a través de las diferentes producciones que apoyan las exhibiciones del patrimonio y de las muestras homenaje a los artistas que lo integran, haciendo especial hincapié en el plano de la información al visitante como también al recorridos pedagógicos de las mismas.

Hoy en día la oferta artística está ampliamente polarizada y es extremadamente rica en sus diversas manifestaciones y soportes. La obra de arte ya no es solamente un producto bellamente realizado, sino que se abre a otras posibilidades y conocimientos, es también una forma de interpretar el mundo que nos rodea. Es así que la temática de la recepción y de la interacción del público con las producciones artísticas son características destacadas que presenta el arte contemporáneo. Es por ello que en un sentido más amplio nuestra actividad se centra en reflexionar sobre la relación entre las diferentes manifestaciones artísticas y la incidencia que ellas puedan tener para la mejor comprensión de nuestra identidad nacional, y el papel que las mismas tienen en mantener activa la memoria social. Coincidimos entonces con Griselda Pollock cuando afirma que, las prácticas artísticas en tanto “prácticas culturales tienen una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de los conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales.”¹

El objetivo final de esta publicación es acercar de manera dinámica y sencilla, por medio de las nuevas tecnologías digitales, a múltiples visitantes posibles, en su quizás primer contacto con el arte argentino.

Mgter. Silvia Marrube
a/c. Área Investigación y Archivo de Arte Argentino
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

¹ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013, p. 31.

Santiago Cogorno y su sincretismo americano

“La obra de Cogorno huele a Cogorno”, escribía Alfredo Andrés² en una de sus críticas sobre una exposición del pintor. Es que el artista fue el creador de una imagen personal que identifica y singulariza su producción en un período fecundo de la plástica argentina. Cogorno además, vivió entre dos patrias, la familiar proveniente de Italia y la Argentina, su lugar de origen. Este dato no es menor al momento de contextualizar y analizar sus realizaciones. De ambos lugares supo extraer lo más original y particular y elaborarlo en una síntesis expresiva que se manifestó en sus obras. Cogorno fue el autor de un sincretismo pictórico en el cual confluyeron su enseñanza académica italiana, las influencias de los movimientos vanguardistas europeos y una temática, que durante los años 1949 y 1962 miró a la América Latina originaria en busca de nuevos motivos.

Su residencia alternada entre Italia y Argentina significó una situación privilegiada respecto a su formación artística. Durante 1931 y 1936 asistió a la Academia de Brera, completando su aprendizaje en la Academia Albertina de Turín. Fue durante su estancia en la primera de las instituciones cuando se puso en contacto con el Grupo *Novecento* y en Milán con el colectivo *Corrente*, junto a Renato Guttuso y Bruno Cassinari. En 1940 regresó a Argentina acompañado de Lucio Fontana, otro innovador en el campo escultórico. La posición de Cogorno en ese momento estaba a favor del color y de la claridad e implicó un aporte vivificante para el medio artístico argentino.

Las temáticas más diversas fueron abordadas por el artista, como naturalezas muertas y paisajes, pero fueron sus figuras, en especial las femeninas, las que impusieron un estilo “Cogorno”. Su pintura se extiende dinámicamente sobre toda la superficie de la tela, es más, la misma mancha de color genera un espacio, un lugar o un cuerpo. La línea, siempre ondulante y serpenteante delimita contornos, define formas y seres. El color se manifiesta a través de infinitas gamas y combinaciones, que difícilmente se repiten, generando entonces un repertorio infinito de posibles soluciones. Así, azules, blancos y verdes, crean junto a los naranjas o los tierras una eficaz y equilibrada convivencia. Pero en esa aparente libertad creadora se encierra un orden riguroso que parte del volumen y de la conquista del espacio para llegar después a la figura.

La pintura americana de Cogorno es una elocuente expresión de su experiencia plástica. Durante ese período, que abarcó los años 1949 a 1962, el artista conjugó en su producción todas las enseñanzas e influencias en un lenguaje formal único. Aparece entonces el espacio cezanniano a través de la superposición de planos rebatidos, la fragmentación cubista de los cuerpos y la figura contundente de influencia picassiana. Todos estos elementos conviven junto al lenguaje de las culturas primitivas y arcaicas reelaborados por los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX. En algunas obras va más allá e incorpora soluciones informales donde prima lo gestual hasta llegar incluso al límite de la abstracción, con total predominio de la mancha de color. Cogorno no sólo es americano por su temática al introducir paisajes, costumbres y tipos nativos, también lo es cuando incorpora características decorativas autóctonas y un especial color local que unifica a las composiciones y a toda la serie en general. De esta manera el artista supo establecer un diálogo hondo y fecundo entre la cultura europea y la de los pueblos originarios de América, un planteo que en su caso también fue existencial.

Mgter. Silvia Marrube

² Alfredo Andrés, “La dinámica expresividad de un ser humano. Obras de Santiago Cogorno se ven en Galería Palatina”, *La Opinión*, Buenos Aires, 29 de julio de 1979, p. 13.



Mirada seductora. 1951
Témpera s/papel, 153, 5 x 50 cm



Cosechadora. 1949
Témpera y lápiz s/ papel, 70 x 50 cm



Mujer con maíz. 1951
Témpera s /papel, 153.5 x 50 cm



Mujer bajo los bananos. 1957
Óleo s/ tela, 175 x 200 cm



Mujer y árbol. 1959
Témpera s/ papel, 52.5 x 68.5 cm



Luna nefasta. 1953
Óleo s /tela 100 x 120 cm

Alberto Delmonte y la Cruz del Sur

En la producción plástica de Alberto Delmonte se conjugan más de un aspecto a considerar trascendiendo entonces un planteo puramente artístico. Sus inquietudes giraron no sólo en torno a la concepción de una imagen propia, identificable, sino que la misma debía reflejar su paisaje local. Estas inclinaciones lo llevaron a reflexionar sobre una pintura que anclaje sobre el concepto de identidad nacional. A partir de allí se inició su recorrido, que no sólo fue pictórico, también implicó un posicionamiento estético y existencial.

Delmonte comenzó sus estudios a fines de la década de los años 40 con el pintor Marcos Tiglio y los continuó hasta mediados de la década siguiente con el escultor Carlos de la Cárcova. Pero su formación fue más amplia y profunda incursionando en la disciplina de la Historia del Arte junto a Julio Payró y en las teorías sobre Fundamentos Visuales con Héctor Cartier.

Si bien había realizado muestras colectivas desde el período de los cincuenta, fue a fines de los años sesenta cuando comenzó a exponer en forma individual. Así, desde los inicios de su trayectoria puede observarse la elaboración de una imagen coherente a través de las diferentes etapas creativas por las que Delmonte transitó. En sus orígenes, la misma fue figurativa, pero ya podía observarse en sus realizaciones una sólida construcción, heredera de los principios cezannianos de las formas simples, sometidas a un esquema formal sólido. A ello se unía una visión íntima del objeto cotidiano, heredada de su maestro Tiglio, y motivo por excelencia de ese ciclo. Pero sus consideraciones acerca de un paisaje propio llevaron al pintor hacia un proceso de síntesis de sus composiciones. Aquél se le presentaba desde su predominante horizontalidad, que escasas ocasiones era quebrada por la línea vertical. Pampa, cielo y río comenzaron a ser sus nuevos topos creativos, interrumpidos eventualmente por algún árbol o figura totémica. De allí que su mirada y pensamiento se orientaron hacia una poética de raigambre latinoamericana y que conjugaba también los principios vanguardistas. A raíz de esas inquietudes se contactó, durante la década del sesenta, con las teóricas del Universalismo Constructivo de Joaquín Torres García y también comenzó sus estudios de filosofía y de las culturas originarias del continente americano. A partir de ese momento su obra transita hacia una tendencia abstracta que se va consolidando fuertemente. Esta imagen es la que se conoce desde los años 80 y que funciona como una suerte de alfabeto visual. Las pinturas de Delmonte operan como un lenguaje, una especie de comunicación, tal como sucedía con los motivos andinos prehispánicos y desde esta perspectiva pueden interpretarse asimismo la vuelta hacia este tipo de arte dominado por la abstracción por parte de numerosos artistas del siglo XX. Y desde estas premisas estéticas surge además la conformación del colectivo El Ojo del Río, que actuó entre 1989 y 1994, integrado por Julián Agosta, Adrián Dorado, Adolfo Nigro y el mismo Delmonte.

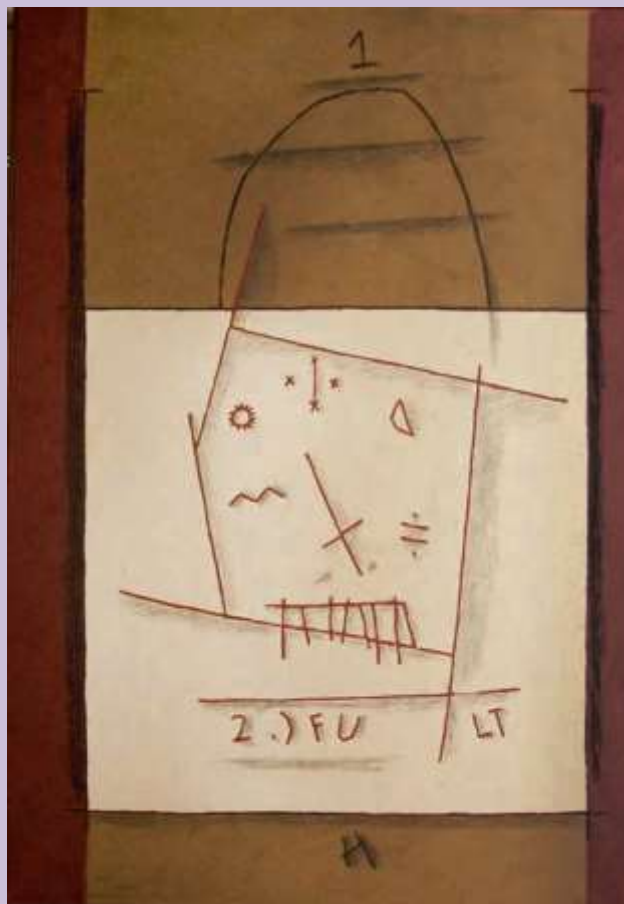
El estilo "delmonte" es claramente reconocible. La estructura de sus composiciones deviene del constructivismo, una compartimentación áurea del campo pictórico sobre la cual actúan los elementos plásticos devenidos signos. Un repertorio que se convirtió en clásico en la producción del artista y que apela a objetos-símbolos comunes de las más diversas culturas. Una capacidad combinatoria ilimitada que es enriquecida por el empleo de una paleta de tierras, grises, tal como se presentan en las culturas amerindias del norte del país. A veces los azules interrumpen ese bajo continuo de los ocres.

Pero su contacto con las teorías del Torres García no sólo se limitó a los aspectos compositivos formales como la relación entre orden y unidad o el interés por una plástica "del sur de América", también encontró en ellas un ideal estético y ético. En su justa contextualización los signos amerindios trascienden una forma de escritura o una simple decoración. Son símbolos de complejos sistemas religiosos y cosmogónicos. Una unión entre lo mítico y lo ético que enlaza tiempos y culturas. Para Delmonte y dentro de la concepción de Torres García "la religión y el arte tienen un mismo componente en tanto y en cuanto el artista asume el carácter de mediador [...] el creador puede ser un mediador entre la obra realizada y el mundo de lo sagrado, entre lo espiritual y lo material, posibilitando así que de su trabajo nazca una creación que será una contribución para el desarrollo de la imaginación e interioridades humanas".

Mgter. Silvia Marrube



Nacimiento bajo la Cruz del Sur. 2004
 Mixta s/ tela, 200 x 140 cm



Analogía del Qorikancha. 2005
 Mixta s/ tela, 200 x 140 cm



El aguayo de la vida y la procreación. 2004
 Óleo s/ tela, 200 x 140 cm



La señora de los augurios. 2000
 Mixta s/ tela, 200 x 140 cm

“Pienso que uno tiene que estar todo en la obra, no por partes”.
Armando Donnini³

Situarse frente a la obra de Armando Donnini implica posicionarse en las coordenadas de arte y realidad entre las que se movió la plástica argentina durante las décadas de los años sesenta y setenta. Esencialmente dibujante, el artista presentó a través de esa técnica una obra crítica, caústica e irónica donde se cuestiona a la vida y al hombre contemporáneo. El carácter testimonial de la misma se confronta en una época de fuerte experimentalismo que vivió la plástica argentina en los años setenta, constituyendo un período sumamente creativo y movilizador. Tanto en nuestro país como en el resto de Latinoamérica esas tendencias poseían la particularidad de que el contenido de las obras estaba absolutamente ligado a las circunstancias históricas que se vivían junto a un profundo sentido crítico de las mismas. Ya Antonio Berni había señalado que “sin realismo el artista es un exiliado de la sociedad”. El arte reflejaba entonces las situaciones que se producían en el cuerpo social. Esta característica adquiere una importancia mayor en el caso de la producción de Donnini y fue señalada acertadamente por Elba Pérez al destacar “la autonomía extraña, y premonitoria, si hubiésemos sabido leer con profundidad en ella”.⁴

Línea, color y espacio fueron los elementos plásticos primordiales empleados por Donnini, los cuales otorgaron a sus composiciones la profundidad y densidad que manifiestan. Heredero de Lajos Szalay, la línea se vuelve cuerpo en sus dibujos y el color, utilizado en sus gamas más completas es el dispositivo que le concede, a través de su carga expresiva, el clima a la obra. El espacio, a su vez, con sus rebatimientos de planos y sus perspectivas aceleradas ayuda a intensificar ese carácter de angustia, opresión y soledad. Donnini comenzó su actividad artística en el año 1959 cuando expuso sus primeras realizaciones de tendencia abstracta. De 1970 a 1976 trabajó en obras donde predominaban colores fuertes como el amarillo y el rojo. Del período de los setenta, fueron sus producciones más agudas y de fuerte crítica social. Aquéllas donde exhibía a sus personajes con sus deformaciones manifiestas, esa “humanidad levemente monstruosa”. Fue además el creador de una iconografía personal y particular, que aparece en sus dibujos metaforizada en objetos-símbolos como la rata, el cuchillo y la mosca. A fines de la década y con la serie del “Tango”, dejó atrás esos protagonistas torturados que se convierten en tipos más reconocibles.

El hombre siempre fue el eje temático en sus dibujos. El contexto y los sucesos que lo rodeaban, constituían esa cotidianeidad donde el ciudadano común podía reflejarse en sus personajes. A través de las vivencias de su mundo familiar y de los hechos políticos internacionales como la guerra de Vietnam, la muerte de Allende o la situación en Latinoamérica, el artista presentó un mundo deshumanizado y cruel. Esta particularidad se observa en sus carniceros – cirujanos, temática abordada también por otros artistas del momento. O el caso de *Figura* (1975), donde ésta queda aprisionada en una suerte de invertida crucifixión contemporánea. Es aquí donde lo personal se vuelve social y donde cabe “leer con profundidad en su obra”.

Quizás la clave simbólica para el acercamiento a la producción de Donnini la otorgue una obra simple, por demás pequeña en tamaño pero intensamente sugestiva y que lo acompañó en forma permanente en su taller, *Hombre con lancha* (1976). Así, como la figura de esta acuarela el artista buscó como un viajero existencial su Yo profundo, en un viaje constante, sin fin, en el cual debía perderse para encontrarse en el Otro. Sus dibujos son el testimonio de ese trayecto.

Mgter. Silvia Marrube

³ Armando Donnini en Osvaldo Svanacini, “Los personajes inmóviles y solitarios de Armando Donnini”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1979, p. V.

⁴ Elba Pérez, “Para Donnini el arte fue suma estética y testimonio existencial”, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1985, p. 10.



El guitarrista. 1982
Óleo, 120 x 140 cm



Comunicado N ... 1982
Óleo



En Péndulo. 1976
Acuarela, 90 x 69 cm

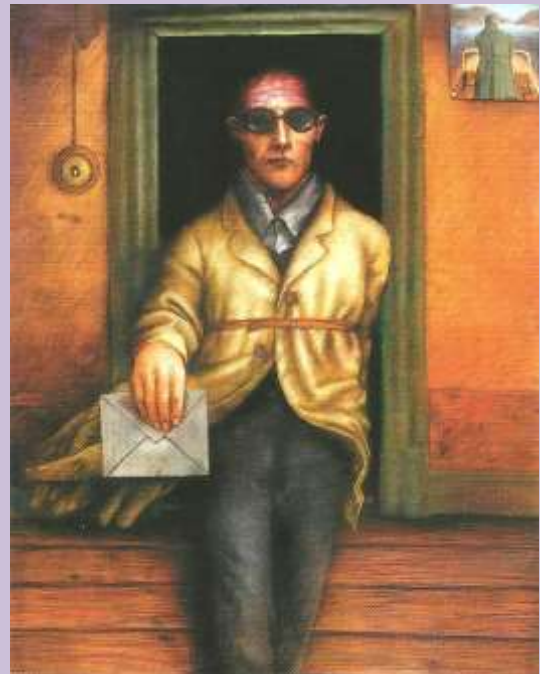


Figura. 1977
Pastel, 84 x 110 cm



El escultor y la modelo. 1976
Acuarela, 90 x 69 cm



La operación. 1976
Acuarela y collage, 69.5 x 98 cm

Carlos Filevich. Xilografías de la colección

Filevich comenzó tempranamente con su actividad artística. Así del período, cuando aún cursaba en la escuela Pueyrredón, se conocen sus primeros trabajos que consistían en unas tintas chinas y aguadas que ya manifiestan sus cualidades de dibujante. En 1949, luego de egresar de esa escuela, integró el grupo “Gente del 49” compuesto por Nelly Belda, Rodolfo Burgos, Helios Gagliardi, Carlos Garaycochea, Hugo Griffói, Tomás Ibarra, Juan Militich, Enrique Pérsico, Antonio Pujía, Aaron Raijman, Jorge Resia, Aldo Severi, Samuel Tancer, Isidro Valdéz, Armin Zielenski. De esa misma época son sus ilustraciones para las ediciones de las editoriales Hachette, Kraft, Peuser y Troquel, que a veces firmaba con el pseudónimo de Abel Pasik. También se dedicó a la pintura, más como medio de subsistencia que de verdadera vocación. Ellas se destacan por su rico y equilibrado colorido. Su carrera artística fue breve porque su vida también lo fue, pero de una gran intensidad. Su elección se centró con exclusividad en el grabado, más precisamente en la xilografía, que fue su técnica predilecta. En su producción se puede observar un pasaje desde un estilo tradicional, muy ligado a la idea de grabado como estampa hasta innovaciones más ligadas a un lenguaje contemporáneo.

En los grabados anteriores a 1950 fue liberándose de los formatos más académicos y una tendencia de tipo expresionista va dejando sus marcas, en especial en el tratamiento anguloso de los personajes y en las deformaciones espaciales. Las zonas violentas de blancos y negros y el juego que estos opuestos crea de por sí nuevas formas. Durante este período utilizó el linóleo, que pese a ser un material más blando que la madera no le permitiría el trabajo minucioso que sería característico de su obra. Para ello Filevich realizó un instrumento propio que consistía en una hojita de afeitar montada a una pieza de mecano que le permitió emplear el sistema japonés de talla y contratalla.

Durante la década del cincuenta hicieron su aparición las figuras contundentes, donde no le es ajena la visión de Picasso con su “retorno al orden” y su lenguaje más clásico. El facetamiento de las formas y los diferentes puntos de vista simultáneos del lenguaje cubista contribuyeron a dinamizar la composición. La figura humana fue una presencia constante en la producción de Filevich, que a partir de 1953 muestra cierta influencia de la obra de Durero en cuanto al tratamiento sólido de las mismas. Comenzó a incorporar la gradación de valores, pasajes graduales de la luz a la sombra, donde la figura y el fondo interactuaban por medio de ellos logrando una composición homogénea. De esta manera hombres y mujeres se integraban a un entorno en el cual primaba una visión bucólica y panteísta de la naturaleza. Los juegos de lumínicos junto a las diferentes tramas modelaban las formas ofreciendo una sensación de volumen nada común de encontrar en el grabado.

Esas figuras monumentales adquirieron hacia 1955 mayor dinamismo, volviéndose más expresivas y cediendo a los contrastes violentos de blancos y negros. Hasta 1957 predominaban las figuras en volumen, pero a partir de ese momento la bidimensionalidad apareció en su manera de componer. La línea ingresó, primero en forma tímida y parcial logrando la desmaterialización de los personajes, llegando a constituir todo el grabado. Este período fue llamado el de los “hilos” por el crítico Taverna Irigoyen, siendo fuertemente decorativo y más relacionado con los movimientos contemporáneos de tendencias abstractizantes. En el mismo, el artista incorporó el color en forma neutra y diseminado uniformemente sobre toda la composición. En esas últimas obras se mostró más racional y abstracto. Sus imágenes se alejaban de lo real y quedaban de lado sus composiciones de carácter bucólico y los personajes simbólicos. Al respecto el crítico Jorge López Anaya escribió que: “El entroque con la memoria, la vida familiar, las historias jasídicas, los mitos, los encantamientos, las vías iniciáticas, quedó oculto. Triunfó un eclecticismo esteticista...Es que la vanguardia parecía absorberlo todo”.⁵ Sin embargo Filevich elaboró una imagen propia que lo identifica y lo distingue, junto a la calidad de su obra, como uno de los principales grabadores argentinos. Así en 1971 se instituyó en su honor el Premio Bienal “Carlos Norberto Filevich” patrocinado por el Club de la Estampa.

Mgter. Silvia Marrube.

⁵ López Anaya, Jorge. Filevich, modernidad y tradiciones encontradas, en La Nación, Buenos Aires, 12 de mayo de 1990.



Figura. 1959
Xilografía a dos colores, 27.5 x 20 cm



Paisaje. 1955
Xilografía, 53 x 34 cm



Figura. 1955
Xilografía, 21.5 x 31 cm



Mujer y árbol. 1950
Linóleo, 47 x 62 cm



Composición. 1955
Xilografía, 36.5 x 27.5 cm



S/Título
Xilografía, 50 x 28 cm



El afilador. 1958
Xilografía dos colores, 51.5 x 24.5 cm



S/Título, 20 x 14 cm

Silvio Fischbein “... de la vida cotidiana...”

La obra de Silvio Fischbein no se instala en la recepción cómoda. Por el contrario llama a un desafío permanente a través de su polisemia operando contra la unicidad de sentido. En la muestra “... de la vida cotidiana...” el artista presenta sus últimos trabajos realizados entre 2010 y 2012. La exposición está integrada por tres series, *Fragmentos urbanos*, *La celebración* y “... de la vida cotidiana...”. En todas ellas el autor integra objetos tomados de la vida cotidiana, reales, que por medio de las diferentes estrategias compositivas dan a luz una realidad anteriormente inexistente. Desde esta perspectiva el encuentro con el objeto es crucial, en tanto trasmuta en una suerte de documento de sí mismo, pero también de su época y de su medio cultural. De allí la importancia de su materialidad y de su cualidad de usado, portador de su propia historia y revelador del mundo que lo contiene. En este sentido, Fischbein pone en obra cuestiones centrales del arte contemporáneo como la introducción en el mundo artístico del objeto simple, de consumo y producido en serie, como también la problemática del cambio de paradigma estético, para el cual es central la conexión con el espectador y la nueva condición ontológica de la obra, que pasa de la representación a la presentación. Arthur Danto⁶ se ocupa de esta problemática en su texto *La transfiguración del lugar común* y analiza la relación entre el objeto trivial y su inserción en el ámbito del arte actual concentrándose en el concepto de “lo indiscernible”. Para el filósofo, aunque dos objetos compartan propiedades no resultan por ello idénticos. Hay características que el ojo no llega a percibir en una primera lectura. Su paso del contexto originario al de la galería o museo le agrega un plus de significados que remiten a su condición alegórica, convirtiéndose la obra en una zona de significados a ser descubiertos por el receptor.

Fischbein integra objetos de calidad opuesta como lo serial y estandarizado que conviven junto a otros que conllevan una fuerte carga existencial. Estos diminutos juguetes y muñecos transmiten una primera sensación de divertimento pero pronto estas multitudes comienzan a transitar caóticamente, en una suerte de *horror vacui*, dentro de los espacios limitados, a través de una estética de la acumulación. En principio el artista utiliza una dirección fuertemente ortogonal, que es enfatizada no solo por el uso de colores fuertemente saturados, que a la distancia producen un diseño entramado, sino también por una iluminación dirigida en forma intencional. En la actualidad sus realizaciones son más abiertas produciendo una sensación de abigarramiento y en espacial de caída hacia el vacío, que es escenificada a través de su posición en el campo compositivo. El alejamiento y a su vez la aproximación son las dos cualidades necesarias para adentrarse en toda la bastedad reflexiva que estas realizaciones incuban.

La producción de Fischbein cuestiona permanente e incita a buscar sus significados más ocultos, implicando al espectador en una lectura doble, estética y crítica, constituyéndose así el arte en un espacio que interroga sobre cuestiones vitales. Es allí donde comienzan a emerger las visiones sobre una humanidad anárquica, donde el individuo va perdiendo cotidianamente su singularidad para convertirse en un objeto más, banal y seriado, producido dentro de esta nuestra sociedad de consumo y también fácilmente desechable.

Mgter. Silvia Marrube

⁶ Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002. [v.or. 1981].



S/Título. 2012. De la serie:..."de la vida cotidiana..."
Escobas de Guinea, pala, plástico, led, 250 x 170 x 15 cm



S/Título. 2012. De la serie:..."de la vida cotidiana..."
Madera, hierro, plástico, led, 80 x 60 cm



S/Título. 2011. De la Serie: La celebración
Placa de yeso, plástico, acrílico, led, 200 x 160 cm



S/Título. 2012. De la serie:..."de la vida cotidiana..."
Madera, hierro, plástico, led, 70 x 100 cm



S/Título. 2012. De la serie:..."de la vida cotidiana..."
Madera, hierro, plástico, led, 70 x 100 cm



S/Título. 2011. De la Serie: La celebración
Poliestireno expandido, plástico, led, 120 x 120 cm

Carlos Langone. *Mosaico de la memoria*

Dibujante, ilustrador, diseñador gráfico y pintor, Carlos Langone se manifiesta en una variedad de disciplinas artísticas, que han tenido un objetivo común basado en una actitud testimonial y crítica y donde la obra se constituye en un espacio de reflexión sobre las cuestiones contemporáneas. Así surgen, a partir de mediados de la década del setenta, las primeras series basadas en tensiones y personajes con máscaras (1976-1978), que se constituyen en piezas de carácter revelador acerca de los terribles sucesos del período dictatorial. Ya en los ochenta, y con el advenimiento del gobierno democrático, aparecen sus paisajes urbanos (1983) y sus ciudades en proceso de colapso (1986/7). Esta época se caracteriza por un intenso cromatismo, en especial en el uso de rojos, azules y violetas, una pintura expresiva de pincelada gestual, de intenso dinamismo dado a través del uso de diagonales y planos ilusorios de características inestables. Una temática preferida entonces, es la que se concentra sobre la periferia urbana, siendo la ciudad y el hombre sus protagonistas privilegiados.

Acercarse a la producción de Langone implica reflexionar sobre uno de los debates más importantes en la historia del arte contemporáneo como es la representación de los sucesos traumáticos por los cuales ha transitado la humanidad en siglo XX. Las respuestas dadas por los artistas fueron de diversa índole, siendo el realismo una de las tendencias más utilizadas. En el caso del arte local la vuelta a los realismos durante en los años setenta significó algo más que retomar una tendencia estilística. La producción plástica del período ofrecía un plus de contenidos íntimamente relacionados con los acontecimientos políticos y sociales que se vivían. De allí que la opción elegida fue la de un realismo “alusivo o distanciado”, que a su vez pudiese eludir la fuerte censura que regía sobre las manifestaciones culturales impuesta por el gobierno dictatorial.

Los dibujos de Langone realizan un recorrido de índole testimonial sobre un momento determinado de nuestra historia. Desmenuzan y exhiben con un certero análisis crítico situaciones dolorosas y angustiantes que remiten a una violencia que operaba desde la invisibilidad y el anonimato. Bultos, figuras informes, restos desde los cuales son extraídos fluidos vitales son los protagonistas de esta serie de trabajos. Amordazamientos que censuran las palabras y obligan al silencio. Un silencio que como lo definió Emilio Renart está “cargado de presagios donde sólo se puede atisbar un transformarse en polvo”.⁷ Así, estos “cuerpos” que emergen desde oscuras profundidades destacan por el artista, se apoderan de la totalidad de la composición y en su carácter ficcional se vuelven símbolos de la sociedad que los produce.

Las composiciones de Langone inducen a la reflexión y se yerguen como baluartes de resistencia de una memoria que lucha contra las diferentes formas del olvido. Los “instantes de verdad”⁸ como las llama George Didi-Huberman, imágenes gracias a las cuales se dispone de una representación sobre los períodos dolorosos de la historia.

Lic. Silvia Marrube

⁷ Emilio Renart, en “Langone. Dibujos y experiencias”, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires, Julio-Agosto, 1979.

⁸ Georges Didi-Huberman, “En el ojo mismo de la historia”, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 55-68.



Desgarro 1986
Monocopia, 80 x 60 cm



S/Título. 1979. De la Serie de las máscaras
Dibujo lápiz y pastel s/ papel, 100 x 70 cm

S/Título. 1976. De la serie de las máscaras.
Dibujo lápiz s/ papel, 60 x 80 cm



Relieve. 1979
Madera, plástico, metal, 100 x 120 cm

Aurelio Macchi: Amor y Dolor

Aurelio Macchi egresó en 1937 como Profesor Nacional de Dibujo de la Escuela Nacional de Artes. Colaboró como ayudante, en el taller del animalista Emilio Sarniguet, en el monumento a Roca emplazado en el Centro Cívico de Bariloche. Entre 1934 y 1948 asistió, en calidad de aprendiz, a los talleres de Oliva Navarro, José Zorrilla de San Martín y José Fioravanti. Con este último participó también como ayudante en el monumento a la Bandera emplazado en Rosario.

En 1949 y gracias a la obtención de la beca *Patronée*, otorgada por el Gobierno de Francia, concurrió al taller de la *Grand Chaumière*, dirigido por Ossip Zadkine. Durante su estancia europea continuó con su perfeccionamiento en el taller de Ferrant en España y se contactó con Lucio Fontana en Italia. A pesar de que el espectáculo de la posguerra europea era terrible, el conocimiento de las obras maestras de los grandes artistas como Miguel Ángel, Donatello, Auguste Rodin junto a las expresiones del arte románico y del gótico, el preclásico y el arte negro, estimularon su capacidad de asombro y su sensibilidad y fueron el origen de nuevas posibilidades expresivas. Éstas se manifestaron a través de una original síntesis compositiva donde el presente se unía a la tradición clásica, logrando de esta forma una posición independiente dentro del panorama de la escultura argentina. Nuevas formas para nuevas concepciones escultóricas. Instalado nuevamente en Argentina, Macchi integró en 1952, junto a Ideal Sánchez, Labourdette, José Alonso, Luis Balduzzi, Noemí Gerstein, Luis y Julio Barragán, entre otros, el grupo "Veinte pintores y escultores".

En el conjunto de las esculturas de Aurelio Macchi prima el sentido original de la forma que envuelve a la figura. Ellas no son un mero volumen en el espacio sino estructuras verticales y horizontales que toman posesión del mismo y establecen con él una serie de interacciones. De allí que no exista una visión frontal privilegiada, sino el estímulo a recorrerlas en su totalidad para poder percibir su carácter tridimensional. Sus obras pueden clasificarse en dos grandes conjuntos según la técnica y el material empleado: las piezas en metal o cemento y las tallas en madera. Dentro del primer grupo se puede seguir un lineamiento que va desde un modelado de perfil clásico como se observa en una de sus primeras composiciones, *Bartolomé* (ca. 1934-1936), a otras donde el tratamiento de la figura se vuelve más suelto y dinámico, ablandando las formas por medio de un rico trabajo de texturas y de juegos de luces y sombras. Dentro de esta tendencia se encuentran las esculturas *Adolfo* (1968), *Abel* (1970), *Homenaje a Fontana* (1970), *Cariátides* (1979) y *Las amigas* (1985). La disolución de las formas y expansión en el espacio son los rasgos esenciales que caracterizan esta etapa artística.

La talla en madera surgió como una necesidad en Macchi ya que temía que las piezas modeladas de manera sumamente expresiva pudieran sufrir cierta clase de debilitamiento. Observando entonces la producción de Zadkine y en especial las obras catalanas y egipcias decidió contrarrestar el efecto de blandura por la fuerza del tallado. La madera le ofreció otras posibilidades creativas. En principio se le imponía la misma forma del bloque, que permanece como estructura soportante guiando la composición y de donde surgen, además, las diferentes temáticas tratadas por Macchi. Así, la especificidad de cada madera obligó al escultor a realizar diferentes opciones.

La producción artística de Macchi posee un rasgo genérico, es primordialmente antropomórfica. Y es aquí donde se establece una estrecha relación entre forma y contenido, porque estas piezas apelan a un sentimiento de solidaridad y confraternidad. Su temática invoca las emociones y sentimientos más elementales y profundos, originándose de esta manera, un intercambio dialógico con el espectador. En este sentido se puede hablar de una escultura de carácter existencialista, en tanto el hombre es el centro de su reflexión y de su praxis artística. Esa cualidad humanística se percibe en muchas de sus realizaciones a través de una calidad agónica, como en *La enferma* (1985), presencias que son testigos e intermediarias de una humanidad doliente, aquéllas que redimen por amor.

Mgter. Silvia Marrube



Meditación (detalle). 1989
Madera nogal, 30 x 40 x 90 cm



La barredora. 1975
Madera nogal, 50 x 35 x 110 cm



Pareja. 2003
Madera pino, 25 x 31 x 70 cm



Maternidad. 2003
Bronce, 33 x 25 x 52 cm



El gaucho. 1972
Bronce, 40 x 35 x 130 cm



Demente. 1985
Bronce, 30 x 20 x 100 cm



Descanso. 2005
Bronce, 60 x 160 x 30 cm

Norberto Onofrio: *Los protectores y otras yerbas*

Las imágenes de Norberto Onofrio no son inocentes. Ellas están cargadas de profundos significados que se revelan por medio de una praxis artística contundente. Sus obras, en esta ocasión dibujos, grabados y estarcidos, dan cuenta de un trabajo artesanal donde tesis y antítesis se resuelven en sugerentes síntesis compositivas.

A través de una sorprendente economía de medios Onofrio reflexiona acerca de una cuestión central de la modernidad, el mal, que según Tzvetan Todorov⁹ no es solamente extremo, sino particularmente reactivo a la explicación. Esta cuestión no es menor al momento de optar por las diversas formas de representación que tal temática requiere. Durante la década del setenta los artistas argentinos escogieron, dentro de tendencias figurativas vigentes, diferentes resoluciones para evidenciar el clima de violencia y los sucesos traumáticos que se vivían. Para el filósofo Andreas Huyssen la problemática de la representación de estos acontecimientos se resuelve en la comparación de discursos diferentes.¹⁰ La posibilidad de eludir la censura también fue otra de las dificultades que el arte de la época debió sortear. Por medio de un lenguaje metafórico, que llama a la comparación y a la reflexión, Onofrio compuso la serie de estarcidos exhibidos en la presente exposición. Éstos fueron realizados a fines de los años setenta. Su lectura por parte del espectador no es sencilla y en esta supuesta dificultad se encuentra su clave interpretativa, ya que se trata de una doble operación simultánea: mostrar y ocultar. En este sentido la técnica utilizada es la apropiada para tal fin. En estos trabajos no hay camino intermedio entre el blanco supremo y la densidad y el vacío del negro. Quizás, porque también son extremas las narraciones que presentan. Habitan en ellas los personajes más insólitos que por medio de carnaciones zoomórficas dan cuenta de una nueva clase de individuos, mecánicos, extraños entrecruzamientos entre humanos y animales y fundamentalmente anónimos. Retratos que colocan en primer plano las “pezuñas” de ese poder secreto que operaba en aquellas épocas. Simbiosis mecánicas que denotan además una humanidad sometida al imperio de la sinrazón. Así Onofrio emplea la metáfora del animal, recurso utilizado por otros artistas latinoamericanos, la cual le permite cierto distanciamiento para hablar de las sociedades contemporáneas gobernadas por la despersonalización y el sometimiento. Como sostiene Osvaldo Jalil, “de esto trata el grabado históricamente, ser un relato de los hechos que vivimos diariamente”.¹¹

Los protectores es una serie de xilografías compuestas por Onofrio en 2007. Por medio de las posibilidades del tipo de representación massmediática, el autor relata a manera de historieta y con un lenguaje sintético y no exento de ironía, el operar de los grupos mafiosos. En este conjunto de grabados Onofrio exhibe esta clase de personajes simbólicos y arquetípicos para quienes la sumisión y la exigencia van de la mano. De esta manera ambos conjuntos reflexionan sobre el lado siniestro del hombre. Aquel aspecto que intranquiliza de las visiones y situaciones cotidianas.

Curiosamente las iniciales del grabador son NO y no es casualidad ya que se autodefine como un “contestatario permanente”. A través de ese NO, Onofrio se ha posicionado frente a las situaciones de injusticia y logró plasmar un arte de hondo contenido moral que elabora las principales cuestiones éticas frente a las cuales se haya expuesto el hombre. Su intensa y fecunda labor artística es una afirmación de valores que testimonia acerca del compromiso moral y político que asume el artista y que revela su esencia escondida: los inalienables derechos humanos.

Mgter. Silvia Marrube

⁹ Tzvetan Todorov, *Frente al límite*, México, Siglo XXI Editores, p. 129.

¹⁰ Andreas Huyssen, “Holocausto: Imagen, Cómic, Monumento”, en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, México, Instituto Goethe-Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 127.

¹¹ Osvaldo Jalil, s/t, en “Los protectores. Xilografías de Norberto Onofrio”, Buenos Aires, Ediciones El Zaguán, diciembre de 2010, s/p.



Serie "Los protectores". 2007
Xilografías, 29.5 x 29.5 cm

La pintura de Ricardo Roux destaca una cualidad identitaria que puede interpretarse en sentido doble. Por una parte, se constituye en una iconografía particular, donde sobresa su carácter sígnico y gestual. Por otra parte, su obra se ha afirmado como una historia de vida del propio pintor, íntimamente relacionada con su contexto de ejecución. Así, cada una de las series trabajadas por Roux se corresponde no sólo con una necesidad estética. También emergen de ellas los sucesos más relevantes de las últimas décadas de la historia argentina.

Desde los años sesenta hasta la actualidad la producción de Roux transitó a través de las tendencias cinéticas, conceptuales hasta llegar, después de su exilio, a plasmar una imagen absolutamente personal. Durante ese período las teorías del maestro noruego John Collet serán definitorias tanto en su estilo de vida como en su praxis artística. A través de la meditación y del trabajo corporal surge el flujo energético. Según Roux ese encuentro con la esfera del sentimiento modificó su relación con la pintura y comenzó a hacerla lúdicamente como descarga energética.¹³ A partir de ese momento, que coincide con su vuelta definitiva al país en 1982, surge “un estilo Roux”. El mismo se caracteriza por los grandes espacios que se despliegan sobre el soporte, ya sea éste tela, papel o el mismo muro. La fuerza del gesto, junto al carácter iracundo de los colores que estructuran la composición, han dado como resultado una de las obras más peculiares dentro de las tendencias abstractas de la plástica argentina. La crítica de la época la asoció a ciertas formas del expresionismo abstracto o a las corrientes de una pintura vitalista que surgió a comienzos de los años ochenta. En este sentido es interesante destacar la posición de Rafael Squirru, quien definió a la pintura de Roux, como de un gestualismo rioplatense, donde su característica principal era un enriquecimiento de la superficie, una preocupación por la materia, que lo insertaba dentro de la tradición pictórica rioplatense.¹⁴

En esta ocasión Ricardo Roux expone en el Museo Sívori sus realizaciones más actuales que abarcan el período comprendido entre los años 2006 a 2012. La exhibición está compuesta por un conjunto de piezas donde cada etapa revela las diferentes técnicas y temáticas que concitan su atención. Así, en *Llegada* puede observarse la forma de trabajar del pintor, que deviene del deseo de transmitir en la tela la sensación de vibración que producen los maratonistas. Para ello selecciona un fragmento de una fotografía que modifica hasta llegar a la imagen final, un aspecto de la realidad transformado a su manera. Este proceso de paulatina abstracción dará origen a series posteriores. En los collages del año 2006 Roux juega con materiales y lenguajes diversos como son el papel, arrancado de afiches callejeros y plasmados en el cuadro y la escritura, el elemento gráfico. Ambos logran un equilibrio estable en la tela por medio del uso del color. Entre 2007 y 2008 utiliza estructuras triliticas que organizan la composición en su aspecto formal, que resulta enfatizado por medio del empleo del negro. En el 2009 su temática se diversifica y dos son los puntos de interés que se manifiestan: una suerte de paisaje propio, conformado por las vistas que obtiene desde su taller. Aparecen entonces de manera fragmentaria los jardines y el empleo de una paleta diferente, relacionada con el motivo representado, su paisaje íntimo y cotidiano. El otro asunto elegido está cercano a su experiencia vital, el derecho a una nacionalidad y a una bandera. Para la creación de estas composiciones se centra en la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y surge así la serie de *Las banderas del mundo*. En ella Roux problematiza sobre cuestiones cruciales en el mundo contemporáneo como la relación estrecha y compleja entre identidad, territorialidad, fronteras y memoria.

Su investigación sobre la conjunción de dos lenguajes diferentes continúa con la serie de *Los Poemas*, donde coloca al mismo nivel de jerarquía la palabra y la imagen. Por medio de una transformación la línea abstracta deviene en escritura postulando nuevas construcciones de sentido.

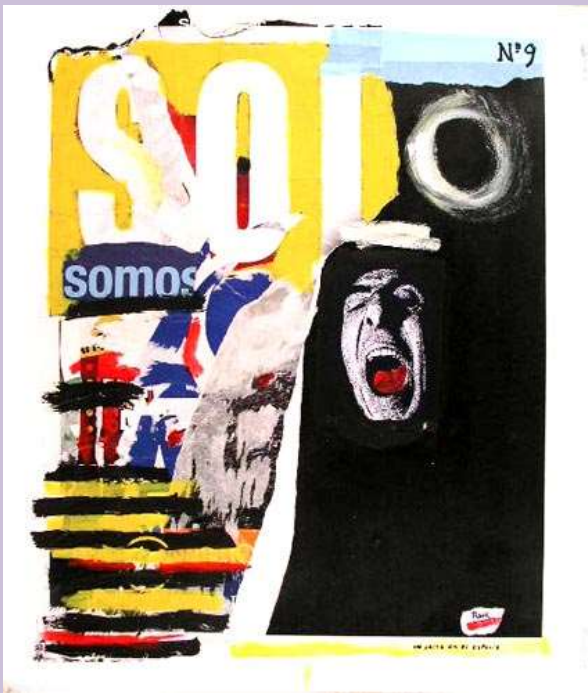
A través de esta unión entre poesía-relato y pintura Roux propone diferentes maneras de comunicación. Sus poemas no se leen, pero en ellos surge una cualidad o tensión afectiva, ya que operan desde la propia memoria del artista. Podría afirmarse entonces, que en esta condición comunicativa radica la cualidad esencial de su obra, ya que más allá de una práctica estética, se transmuta en una forma de conectarse con el otro a través de lo inasible, del espíritu común a todos, como afirma el autor.

Mgter. Silvia Marrube

¹² Ricardo Roux en Jorge Barón Biza, “Ricardo Roux, un camino personal”, *La Revista*, Buenos Aires, 6/6/1988.

¹³ Ricardo Roux, en Diego Lagache, “Brochazos de energía. Ricardo Roux ganó el Belgrano”, *El periodista de Buenos Aires*, Nº 152, 7 al 13/8/1987, p. 37.

¹⁴ Rafael Squirru, “Ricardo Roux. Gestualismo Rioplatense” en, *Ricardo Roux 1988*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 2 al 25/9/ 1988.



Collage N° 9. 2006
120 X 100 cm



Noche sin luna. 2010
180 x 200 cm



No es el mismo
200 X 200 cm



Banderas del mundo. 2009
200 x 200 cm



La llegada. 2012
200 x 400 cm

Lajos Szalay. *Dibujo y Drama*

“Cuando expreso algo en mis tintas, no hay nada, absolutamente nada, que no refleje los pensamientos de mi esencia”.¹⁵
Lajos Szalay.

De importante trayectoria en las artes plásticas argentinas el dibujo fue adquiriendo a lo largo del siglo veinte una categoría que lo constituyó en una manifestación independiente al dejar de estar subordinado al concepto de “boceto” previo a la pintura. Esta expresión autónoma cobrará impulso a partir de las décadas del cincuenta y del sesenta con la producción de artistas que se dedicaron casi en forma exclusiva al mismo. En este sentido los antecedentes de Guillermo Facio Hebequer, Lino Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino no pueden ser dejados de lado al atribuirle a sus composiciones un alto carácter social y ésta será una característica preponderante en el dibujo argentino. Una figura insoslayable en este proceso fue la de Lajos Szalay en los años cincuenta. Su actividad artística en el ambiente plástico argentino de aquel período fue notoria. Ello obedece a que su figura no fue solamente la de un gran maestro, y además docente de futuras generaciones de artistas, sino que su presencia contribuyó de manera decisiva en ese proceso de otorgarle al dibujo la categoría de disciplina artística independiente.

Desde el punto de vista compositivo la línea es la protagonista absoluta de sus dibujos. Ella se muestra en una posibilidad infinita de recorridos, que crean formas y ritmos que dan origen a piezas armónicas y dinámicas. La misma es trabajada en diferentes densidades, se angosta y se dilata en un movimiento continuo para conformar las diferentes figuras, principales protagonistas de todas sus narraciones. Sus obras son relatos, cuentan una historia, mítica, religiosa o real, trascienden épocas y espacios resaltando el carácter misterioso de cada una de ellas. Para el crítico Ricardo Martín-Crosa: “Sus personajes lindan con la maravilla. Tienden a ella porque los habita la espera. Presienten otro espacio. Ingrávidos, tal vez tienen la práctica de la apoteosis y ojos asombrados de haber visto lo oculto [...] La capacidad de traducir a signos de piadosa belleza las figuras de un culto concreto”.¹⁶

Con un lenguaje ya clásico Szalay expuso los eternos conflictos humanos dotando a sus personajes de una calidad expresiva que acentúa el dramatismo de las cuestiones representadas. Así, en los trabajos que realizó sobre la Revolución húngara de 1956 evidenció lo que fue la temática central de su producción, que no era la política como podía interpretarse en una primera aproximación. Como bien destaca su discípulo Ladislao Magyar, lo que en ella irrumpe claramente es la violencia, sí de índole política y lo que la misma implica en cuanto a la injusticia y al avasallamiento de un pueblo por otro.¹⁷ Otras temáticas también pueden observarse en sus realizaciones, en especial aquellas que encierran los grandes enigmas y que son compartidos con el resto de los hombres como la vida, la muerte, el amor, el poder, la fe y la permanente presencia divina. En *El sacrificio de Isaac*, Szalay retomó uno de sus tópicos favoritos, el religioso, un motivo que fue abordado desde múltiples perspectivas y tendencias a lo largo de la historia del arte. En este caso particular el dibujante supo presentar la cuestión de la violencia como fundadora de un orden sagrado. Como en otras obras, esta composición se sitúa en el momento pregnante anterior al sacrificio, que finalmente no se realiza. El clímax es resaltado entonces por la economía de medios que sólo presenta los actores protagonistas del mismo, junto a la economía también de los recursos plásticos, destacándose exclusivamente el juego de la línea, único elemento que transita todo el espacio.

La producción de Lajos Szalay se centró entre las coordenadas de ética y estética y arrojó luz sobre tópicos tan cruciales como la violencia ejercida a través del control social del cuerpo por los regímenes totalitarios del siglo XX, objetivo central de la política de la modernidad. Y el arte fue valiosísimo testimonio de resistencia.

Lic. Silvia Marrube

¹⁵ Lajos Szalay, en Ladislao Kurucz, “La fidelidad a un credo artístico”, *La Prensa*, Buenos Aires, 4/10/92.

¹⁶ Ricardo Martín-Crosa, “Puertas de la memoria”, *Clarín*, Buenos Aires, secc. Artes Plásticas, 17/11/79, p. 29.

¹⁷ Ladislao Magyar, “Lajos Szalay. Al maestro con gratitud”, *Caminos del arte*, Revista de la SAAP, Buenos Aires, año 5, N° 42, enero-febrero, 2001, s/p.



La colonia penitenciaria. 1980. De la serie Kafka
Tinta sobre papel, 24.3 x 32.3 cm



Guerrero. 1956. De la serie: La tragedia húngara
Tinta sobre papel.



Guerreras nocturnas. 1970
Tinta s/ papel, 35.7 x 39.1 cm



La pelea
Tinta s/ papel, 40. 2 x 18.3 cm

Miembros del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

Dirección

Arq. María Isabel de Larrañaga

Idea y Coordinación General de Proyecto

Mgter. Silvia Marrube

Investigación y Archivo de Arte Argentino

Lorena Oporto

Lic. Laura González

Lic. Ivana Sicolo

Departamento de Conservación, Restauración y Reserva Técnica

Museólogo Carlos Melo

Juan Cónsoli

Gabriel Kargieman

Agradecemos la colaboración de Marcela Diorio y Marcelo Fornes - Área Biblioteca

Museo de Artes Plástica Eduardo Sívori
Av. Infanta Isabel 555 (frente al Rosedal)
Ciudad de Buenos Aires
4774-9452/ 4778-3899
investigacion@museosivori.org
www.museosivori.buenosaires.gob.ar



Buenos Aires Ciudad