

Colección de obras de la Facultad de Artes Catálogo razonado y estudios críticos

Marcela Andruchow (compiladora)



Colección de obras de la Facultad de Artes

Catálogo razonado y estudios críticos

Marcela Andruchow (compiladora)

Colección de obras de la Facultad de Artes: catálogo razonado y estudios críticos /
Marcela Andruchow... [et al.]; compilado por Marcela Andruchow. – 1a ed. –
La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1922-9

1. Arte. 2. Catálogos. I. Andruchow, Marcela, comp.

CDD 700.2

Edición y coordinación editorial: Florencia Mendoza

Corrección: Fernando Barrena, Mercedes Leaden,

Pilar Marchiano, Florencia Mendoza

Adecuación de estilo: Pilar Marchiano

Corrección de pruebas: Adela Ruiz

Arte de tapa y diseño: Valeria Lagunas

Fotografías: Guillermo E. Sierra

Colección de obras de la Facultad de Artes. Catálogo razonado y estudios críticos es propiedad de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribucion-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Marcelo Caballé



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato Secretaria de Extensión

Lic. Emiliano Seminara Prof. María Victoria Mc Coubrey

Secretaria de Asuntos Académicos Secretario de Producción y Comunicación

Prof. Graciana Pérez Lus Prof. Martin Barrios

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas Secretario de Relaciones Institucionales**

Lic. Carlos Merdek Prof. Juan Mansilla

Secretaria de Ciencia y Técnica Secretario de Arte y Cultura

Lic. Silvia García Prof. Carlos Coppa

Secretario de Posgrado Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Santiago Romé Prof. Agustina Reynoso

Secretaria de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler

Agradecimientos

La investigación que permitió elaborar este catálogo de las obras pertenecientes a la colección de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), producidas por docentes, ex docentes y graduados de la institución, debe mucho a un número de colaboradores externos y, a veces, fortuitos. Sus generosos aportes permitieron recuperar información valiosa, al oficiar de fuentes orales de primera mano. Asimismo, muchos de ellos facilitaron el acceso a las obras, respondieron a las búsquedas de la indagación, colaboraron en la resolución de cuestiones institucionales y editoriales, y acompañaron desde un lugar profesional, familiar o institucional los avatares en el desarrollo de esta pesquisa.

En primer lugar, agradecemos a la secretaria de Extensión de la FDA, Lic. Victoria Mc Coubrey, la continua buena disposición hacia nuestro equipo y nuestro trabajo, por facilitarnos todas las instancias concernientes al acceso a las obras y a los recursos para su estudio material y técnico. En segundo lugar, mencionamos nuestro reconocimiento a la Lic. Patricia Ciochini, directora del Área Museo, Exposiciones y Conservación de la FDA, por su gentileza al ofrecernos documentos existentes en el área que nos permitieron dar inicio a nuestro estudio.

Por otra parte, el estudio de las obras y la confección del catálogo debe mucho a la desinteresada colaboración de aquellas personas que fueron entrevistadas y consultadas en búsqueda de información y de testimonios: Ángela Tedeschi, Graciela Grillo, Teodolina García Cabo, Ricardo Dalla Lasta, Fabio Oliveto, Raúl Moneta, Beatriz Segura, Eduardo Rodríguez del Pino, Enrique González Nava y Elizabeth Mac Donnell.

Finalmente, agradecemos a las instituciones que nos recibieron para consultar sus documentos de archivo y sus bibliotecas: Fundación Espigas, Biblioteca y Archivo del Museo de Arte Moderno, Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Pettoruti», Biblioteca de la Facultad de Artes de la UNLP, Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, Archivo de la Facultad de Artes de la UNLP.

- 6 **Presentación**
Marcela Andruchow

ESTUDIOS Y PERSPECTIVAS CRÍTICAS SOBRE LA COLECCIÓN

- 10 **Huellas de una colección. Obras de artistas y de docentes**
Elisabet Sánchez Pórfido, Inés Fernández Harari, Viviana Rossetti
- 12 **Atilio Boveri y el arte público en los años treinta**
Inés Fernández Harari
- 17 **El paisaje en la obra musiva de Ricardo Sánchez**
Elisabet Sánchez Pórfido, Viviana Rossetti
- 21 **Figuraciones. Entre la academia naturalista
y las expresiones contemporáneas**
María de los Ángeles de Rueda

CATÁLOGO DE AUTORES Y DE OBRAS

- 28 Alfredo Benavidez Bedoya
- 30 Ana Lavarello
- 32 Aníbal Carreño
- 36 Antonio Alice
- 41 Atilio Boveri
- 46 César Antonio Sforza
- 50 Eduardo Rodríguez del Pino
- 53 Ernesto Riccio
- 56 Fabio Oliveto
- 58 Fernando Arranz
- 61 Irene Singer
- 63 Juan Manuel Suero
- 65 Julio Alberto Leonello Muñeza
- 68 Máximo Maldonado
- 71 Raúl Moneta
- 74 Ricardo Dalla Lasta
- 77 Ricardo Sánchez
- 82 Rubén Segura

OBRAS

Presentación

El presente catálogo y los ensayos críticos que lo acompañan son resultado del trabajo de investigación de un grupo de docentes y de estudiantes avanzados, integrantes del Instituto del Historia de Arte Argentino y Americano (IHAAA), de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La investigación básica que da cuerpo a los textos y a las fichas de artistas se enmarcó en dos proyectos de investigación del Programa de Incentivos a docentes investigadores de las universidades nacionales del Ministerio de Educación de la Nación. Dichos proyectos¹ se desarrollaron entre los años 2015 y 2018 y tuvieron como objetivo general poner en valor la colección de arte que posee la Facultad, generando conocimientos para su valoración historiográfica y propuestas para su conservación, en cuanto bienes culturales.

Los integrantes del equipo de investigación que trabajaron en el estudio de los bienes artísticos son: Elisabeth Sánchez Pórfido, Inés Fernández Harari, Viviana Rossetti, Luis Disalvo, María de los Ángeles de Rueda y Marcela Andruchow. El Área Museo, Exposiciones y Conservación de la FDA es depositaria de una variada colección de bienes artísticos y está conformada por cerca de ciento veinte obras. En este catálogo presentamos el producto del estudio de las pinturas, los dibujos, las esculturas, los mosaicos y los grabados de la colección, que conforman un legado cuya datación se extiende desde mediados de la década del veinte hasta fines de la del noventa del siglo pasado.

Las obras de la colección de la FDA están estimadas como bienes culturales de la institución y, en cuanto tales, son destinatarias de acciones de valoración, de preservación y de comunicación de ese patrimonio. La excepcionalidad de su existencia física y de su apariencia estética se descubre plenamente cuando se produce su más correcta interpretación y estimación dentro de su contexto o entorno integrado. Por ello, la investigación de estos bienes resulta indispensable. La obra de arte puede calibrarse adecuadamente solo mediante enfoques históricos debidamente encauzados. De modo que su estudio documental, técnico, científico e histórico se impone para alcanzar su mayor conocimiento, interpretación, valoración y comunicación sociocultural.

Para alcanzar ese objetivo, confluyeron en esta investigación los aportes de la museología y de la historia del arte. La museología contribuye con una metodología conveniente, y con criterios y planteamientos rigurosos y constatados. Dentro de lo que se refiere a la catalogación, esta operación necesaria posibilita las acciones de identificación, de reconocimiento y de registro de la información asociada al objeto. Aplicar una metodología rigurosa forma parte de los compromisos internos que los conservadores de museos despliegan ante la propia colección. Investigar y conocer científicamente las obras permite catalogarlas con precisión y difundirlas con seguridad y garantía.

El estudio de las obras exige, inicialmente, un abordaje material y técnico que a partir de su objetualidad y de la investigación inicial preliminar proporciona información para determinar sus aspectos técnicos, conceptuales, iconográficos, entre otros. Esta primera etapa de aproximación a los bienes interesa para lograr la documentación de los objetos. Precisamente, el objetivo de la documentación es recuperar información. Al documentar (a través de técnicas como coleccionar, ordenar, clasificar, seleccionar, recuperar y difundir) se hace accesible el contenido de las fuentes de conocimiento. Como conjunto, la documentación incluye una serie de documentos, cuyo registro comienza en los propios fondos o en el patrimonio del museo y en todo lo que se genera en torno a ellos. Es un proceso que afecta al tratamiento documental de las etapas de la vida de los fondos en los museos. En cuanto conjunto y proceso, la documentación no es algo fragmentable y se estructura como un sistema.

En una segunda etapa, los aportes de la historia del arte permiten orientar la investigación de las obras para conocerlas en el ámbito de su especialidad. A partir de ello, se produce conocimiento específico para la confección de catálogos y de textos críticos sobre los fondos. En ese sentido, la historia del arte puede desempeñar un papel fundamental en la puesta en valor de los bienes patrimoniales y en la transferencia de conocimientos para el beneficio social. Puede desarrollar la necesaria e importante relación entre los resultados de sus investigaciones, y las formas y las posibilidades de conservación de los bienes culturales, generando un conocimiento construido para el reconocimiento de un patrimonio compartido. De modo que, para la integral y la completa valoración de los bienes que lo componen, es relevante la investigación que realiza la historia del arte de los distintos materiales, técnicas, oficios y trabajos condensados en la obra de arte y relacionados con sus contextos de producción y con su sentido social. La indagación y la caracterización formal, compositiva y estilística de las obras complementan los estudios históricos y permiten completar la información acerca de las obras.

En cuanto documento histórico, la obra de arte es un bien elocuente del que pueden extraerse numerosas y suplementarias informaciones sobre la época a la que pertenece: la concepción del arte en esa fase de la historia; las relaciones sociales

que dan emergencia a ese tipo particular de producción artística; el papel y la posición del artista o del colectivo que produjo la obra; la organización del trabajo de taller, los materiales de elaboración y su estado tecnológico; la circulación de significados y de sentidos simbólicos que la atraviesan; las funciones pedagógicas que desplegaron las obras en su función social, etcétera. Pero, también, el estudio a partir del abordaje de la historia del arte permite avanzar sobre el conocimiento de los sucesos que han acompañado a la propia obra de arte desde su producción hasta su presente como bien patrimonial de valor artístico, haciendo evidentes los cambios en los sentidos simbólicos del arte y cómo las creencias, las normativas y los usos modifican a los bienes artísticos con el paso del tiempo.

Particularmente, las obras de arte, dentro del conjunto de bienes culturales, adquieren una peculiar relevancia debido a su doble naturaleza. Por un lado, son un «documento histórico» al igual que cualquier otro patrimonio cultural de la sociedad, pero, por otro lado, se puede hablar del valor estético o del efecto estético que deviene de su condición de ser un objeto artístico.

El estudio de la colección, que concluyó en este catálogo, se abocó inicialmente a obtener información básica y a realizar su registro y su fichaje. Esta primera etapa de la investigación permitió, luego, consolidar un conocimiento histórico artístico sobre las obras, profundizarlo en el marco de la especialidad de la historia del arte y valorarlo desde una perspectiva historiográfica.

Marcela Andruchow

NOTA

1 Proyecto La colección de obras de arte de la Facultad de Artes (FDA)-UNLP. Estudio histórico y artístico de los bienes, y relevamiento de sus condiciones de conservación, registro y sistemas de guarda. Período: 2015-2016. Ref. B312. Directora: Marcela Andruchow.

Proyecto La colección de obras de arte de la Facultad de Artes (FDA)-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística, técnica y material de las obras. Desarrollo de un sistema de acceso digital a la documentación y diseño de mobiliario y seguridad. Período: 2017-2018. Ref. B326. Directora: Marcela Andruchow. << [VOLVER](#)

Estudios y perspectivas críticas sobre la colección

Huellas de una colección

Obras de artistas y de docentes

Elisabet Sánchez Pórfido, Inés Fernández Harari y Viviana Rossetti

La colección de obras de docentes, ex docentes y graduados de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) parte del acervo que custodia el Área Museo, Exposiciones y Conservación del Patrimonio de esa institución, que se gestó y se acrecentó a lo largo de varias décadas. Pinturas, dibujos, esculturas, mosaicos y grabados conforman un legado cuya datación se extiende desde mediados de la década del veinte hasta fines de los años noventa. En algunos casos, fueron los propios profesores quienes decidieron donar a la Facultad producciones de su autoría, ya sea de manera espontánea o alentados por las autoridades. Otras veces —las menos— se trató de donaciones efectuadas por familiares de artistas fallecidos. Eventualmente, algunas obras realizadas en los talleres o exhibidas en muestras de graduados también pasaron a formar parte del patrimonio de la Facultad.

La peculiar génesis de la colección habla de su eclecticismo, pero también da cuenta del interés que puede revestir para la comunidad académica. En las obras de maestros como Ricardo Sánchez, Antonio Alice o Ernesto Riccio es posible rastrear las ideas estéticas y los enfoques disciplinares que circularon por las aulas en los orígenes de la Escuela Superior de Bellas Artes, siguiendo ese derrotero hasta la contemporaneidad de la mano de docentes de la talla de Aníbal Carreño, en pintura, o de Julio Muñeza, en grabado, por mencionar solo algunos de los nombres que componen esta galería. El presente catálogo razonado y los ensayos críticos que lo acompañan pretenden ser un aporte inicial a tal indagación, que implica a un tiempo la revalorización de la historia del arte local y la exploración del devenir institucional de la Facultad.

Las fichas realizadas por el equipo de investigación tuvieron por objetivo recoger, en primer lugar, los datos básicos de identificación de cada obra, tales como su título, medidas, fecha de creación y técnica. Esta tarea comprendió tanto el análisis material de las piezas como el rastreo de fuentes y de bibliografía secundaria.

En segundo lugar, se buscó indagar acerca de los espacios de circulación de las obras y su reproducción o comentario en diversas publicaciones, información recogida en los campos «Exposiciones» y «Reproducciones y menciones», respectivamente.

Dado que muchos de los artistas que integran la colección se encuentran ausentes de los relatos canónicos de la historiografía del arte nacional, sus trayectorias resultan desconocidas para el público no especializado. Por tal motivo, y por la importancia que detentaron en el desarrollo de las orientaciones pedagógicas y estéticas de la Facultad, es que decidimos destinar un lugar de relevancia dentro de este trabajo a sus biografías. El recorrido se completa con un breve comentario sobre aspectos estilísticos, compositivos, iconográficos y contextuales de cada obra.

Esperamos que este trabajo pueda contribuir a la revalorización del acervo de la Facultad y aporte visibilidad a una colección hasta ahora escasamente conocida por el público dentro y fuera de la Universidad.

Atilio Boveri y el arte público en los años treinta

Inés Fernández Harari

En 1980, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) recibió en calidad de donación¹ un conjunto de obras realizadas por el artista argentino Atilio Boveri (1885-1949), quien se desempeñó como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes entre los años 1929 y 1930. Cerámicas, pinturas, xilografías y dibujos preparatorios para cristales grabados y murales conforman esta colección, cuya variedad de técnicas, de materiales y de temas atestiguan la prolífica labor del artista y la diversidad de intereses que animaron su producción.

Nacido en la localidad de Rauch a fines del siglo XIX, Boveri se formó en el taller de Francesco Paolo Parisi y en la Academia de Bellas Artes que dirigía Antonio del Nido en la ciudad de La Plata. En 1911 obtuvo una beca del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires para perfeccionarse en Europa y escogió como destino la Academia de Florencia. Antes de regresar a la Argentina, residió en la Isla de Mallorca y se vinculó con el círculo modernista que, bajo la égida de Hermenegildo Anglada Camarasa, se reunió y trabajó en esa región española durante las primeras décadas del siglo XX. En esos años, la obra de Boveri se centró en el género paisaje, «período del color» al que, según la expresión empleada por el artista, le seguiría el de «la forma» (Boveri en AA.VV., 1939, p. 14).

En efecto, hacia mediados de la década del treinta, las búsquedas cromáticas y el tratamiento pictórico decorativista cedieron lugar a propuestas en las que predominan las formas cerradas y el dibujo de línea precisa. Este pasaje se vincula con una transformación en los temas y en los dispositivos, ya que el interés de Boveri se desplazó de la pintura de caballete hacia las grandes obras ornamentales de asunto nacionalista. Los edificios públicos (tanto estatales como de asociaciones civiles) fueron el destino privilegiado de tales producciones. Entre ellas destacan

los proyectos para murales y los cristales grabados, conjunto al que pertenece la obra que conserva el Área Museo de la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP. Titulado *El petróleo*, este dibujo fue realizado en 1939 como estudio preparatorio para la ejecución de un mural en la sede que el Automóvil Club Argentino (ACA) se proponía inaugurar sobre la actual Avenida del Libertador en el barrio porteño de Recoleta. Los tiempos estipulados se demoraron y el mural en cuestión nunca ingresó al edificio, concretado en 1942.² El interés del presente capítulo será indagar acerca del contexto de producción de esta obra, esperando de esa forma poder arrojar luz sobre sus distintas capas de sentido.

Quien visite hoy la sede central del ACA notará que en su interior se despliegan dos murales: *Carretera Panamericana*, de Alfredo Guido, y *Actividades del país*, de Emilio Centurión. Forman parte de un conjunto más vasto de *paneles decorativos* que fueron encargados por la institución a diferentes artistas activos durante los años treinta y cuarenta en el ámbito de la decoración mural: a los mencionados Guido y Centurión se añaden, en este caso, los nombres de María Mercedes Rodrigué, Jorge Soto Acebal y Héctor Basaldúa, cuyas contribuciones al edificio del club no se preservaron. También en esta línea se sitúan los relieves de Alberto Lagos, que flanquean la fachada, y los de Gonzalo Leguizamón Pondal, ubicados en el Hall de Exposiciones.

La presencia de estas obras en el mismo espacio al que estaba destinado *El petróleo* permite dimensionar el encargo recibido por Boveri. En nuestro país, la década del treinta fue fértil en construcciones que conjugaron de manera inusitada el lenguaje arquitectónico racionalista con grandes paneles ornamentales de carácter figurativo. En el contexto de crisis desatado por el *crac del 29*, el Estado proveyó un fuerte impulso a la obra pública a fin de reactivar la economía. Los sindicatos y otras instituciones de la sociedad civil (como el propio ACA) participaron, a su vez, de este proceso de renovación y de modernización territorial, erigiendo una serie de edificios monumentales de formas depuradas, cuyos interiores, no obstante, alojaron pinturas, relieves y vitrales de cariz didáctico y propagandístico, lo que dio lugar a lo que Cecilia Durán (2017) ha caracterizado —retomando una expresión de Sarah Williams Goldhagen— como un modernismo anómalo.

La colaboración entre arquitectos y artistas plásticos fue, por tanto, frecuente en esos años, y la actividad de Boveri es un claro testimonio de ello. Entre 1939 y 1940, además de abocarse a proyectar el mural para el ACA, diseñó cristales grabados para Ferrocarriles del Estado (hoy Cámara de Apelaciones en lo Penal Económico), Municipalidad de Morón, Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) y Transradio Internacional. Como era habitual en este tipo de obras, el asunto escogido giraba en torno a las funciones del edificio y a las ideas que la institución pretendía comunicar. En este sentido, *El petróleo* no fue la excepción. De manera análoga a los restantes artistas convocados por el ACA, cuyas producciones

exploraban temas como el turismo, la historia del transporte y las carreteras del país, Boveri construyó una imagen destinada a celebrar la expansión del automotor y el acuerdo firmado algunos años antes entre el ACA y Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF).

En el boceto que conserva la Facultad, la precisión del dibujo académico se emplea en pos de una figuración híbrida en la que se entrelazan rasgos clásicos y modernos. Por obra de una revisión del género alegórico, motivos ligados a la mitología grecorromana, como el héroe y el caballo alado, se imbrican con el universo de la técnica condensado en el movimiento veloz de los automóviles y la imponente refinería en segundo plano. Destaca la impronta vitalista de la composición, sobrecargada y efusiva. El petróleo parece simbolizar la fuerza bruta de la naturaleza, el dinamismo de la máquina y el sentimiento nacionalista que asocia este recurso con el desarrollo y la autonomía económica del país.³ La elevación de esos cuerpos sólidos, casi mecánicos, remarca, a través del oxímoron, la vinculación existente entre el plano material y el espiritual, y establece al mismo tiempo una analogía entre el carácter indómito del animal y el del hombre de acción. Las implicancias telúricas del petróleo quedan de manifiesto en la leyenda que el artista añade en la base del cuadro: «La entraña del suelo argentino identificó su fuerza en el poder de la raza y en la pujanza de sus anhelos».

Con relación a este último punto, es menester destacar que aquellos años estuvieron signados por la ampliación de la red caminera. A través del título de la obra y de los motivos representados, Boveri aludía directamente a esta coyuntura. Como ha señalado Anahí Ballent (2005), el anhelo de unidad y de integración nacional que se había forjado a fines del siglo XIX con el tendido de las vías férreas adquirió un nuevo impulso en las primeras décadas del siglo XX de la mano del automotor. Un vasto universo de representaciones simbólicas que vinculaban el automóvil, el camino y el petróleo se expandió en la década del treinta alimentando una «epopeya del estado moderno» (Ballent, 2005, p. 108). En la misma línea puede comprenderse el protagonismo otorgado por el artista al convenio ACA–YPF, instituciones cuyas insignias se observan en primer plano. Mediante este *acuerdo de mutuo beneficio*, firmado en 1935, el ACA recibió un crédito en productos para la construcción de una red de estaciones de servicio y una bonificación sobre el precio de la nafta. Como contrapartida, asumió el compromiso de vender exclusivamente los productos de la petrolera estatal. De esta manera, YPF podría abocarse a su tarea productiva primordial sin tener que dedicar esfuerzo y recursos a la consolidación de una red de estaciones propias (Mallol i Moretti, 2018, p. 11). En un discurso pronunciado en 1942, el director de YPF, Benjamín Villafañe, sintetizó de la siguiente manera la «misión patriótica» llevada a cabo en virtud de este convenio:

Ya veis como estas instituciones, en silencio, sin estímulos ni aplausos, han ganado grandes jornadas para el progreso y la cultura del país [...] no solo movilizan la riqueza nacional, sino que su acción llega hasta lo más hondo del alma argentina, pues realizan la obra nacionalista por excelencia, de unir y amalgamar el espíritu de los lugares, desarticulados por falta de conocimiento entre sus propios hijos, consecuencia de las distancias antes insalvables lo que hacía de los argentinos una familia dispersa, desunida, sin el calor del afecto de los que nacen y crecen en el mismo barrio y bajo un mismo cielo, al abrigo de las mismas pampas, bosques y montañas (Villafañe, 1942, p. 8).

La investigadora Charo Sanjuán menciona en el catálogo de la exposición *Atilio Boveri. Un artista singular* (2000) que la obra proyectada por el artista para el salón de actos del ACA fue pensada para formar *pendant* con otro mural. En él aparecerían representados los caminos que parten de la ciudad de La Plata y distintas figuras alusivas a la riqueza de cada zona. Esta segunda pieza añadiría, así, una interesante impronta localista-platense al imaginario sobre lo nacional elaborado por Boveri en la última etapa de su carrera.

Por último, mencionaremos que, en su glorificación de la fuerza y la velocidad, *El petróleo* se acerca de manera idiosincrática a los postulados del futurismo italiano. Esta proximidad se da, ante todo, en el plano ideológico. En el prólogo de su novela *Lhemann y Al-Hem* (1940), dedicado a «Sus eminencias Hitler y Mussolini», Boveri presenta un alegato del carácter revolucionario del fascismo, que percibe como único antídoto posible frente a una democracia en decadencia. En ese texto, hoy olvidado, afirmaba que «la humanidad se divide actualmente en dos fuerzas opuestas. La que aspira a colmar el ideal de vivir, literalmente, de brazos cruzados, y la que se anima con el tremendo grito mussoliniano de “¡Guerra a la comodidad!”» (Boveri, 1940, p. 13). Estas palabras resuenan en la imagen proyectada para el edificio del ACA, alegoría del movimiento y del hombre nuevo en cuya acción transformadora se cifra una modernidad alternativa.

A través de este breve recorrido se buscó reponer el universo de ideas y los procesos sociales, políticos y económicos que dieron forma al proyecto mural de Boveri. El arte público de la década del treinta constituye un capítulo escasamente conocido de la historia del arte en nuestro país, circunstancia que ha obturado hasta ahora el valor patrimonial de esta obra.

REFERENCIAS

AA. VV. (1939). *Atilio Boveri. El artista. El hombre*. La Plata, Argentina: Edición de Bases.

- Ballent, A. (2005). Kilómetro cero. La construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, 3(27), 107-137. Recuperado de <http://ravignani.institutos.filo.uba.ar/publicacion/n%C2%BA-27-enero-junio-2005>
- Boveri, A. (1940). *Lhemann y Al-Hem*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Francisco A. Colombo impresor.
- Durán, C. (2017). *Arquitectura como arte público. Estado, arquitectos y cultura en la Revista de Arquitectura (Argentina, 1925-1943)* (Tesis de maestría). Universidad Torcuato Di Tella, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Mallol i Moretti, A. (2018). Institucionalización del imaginario moderno en las estaciones de servicio del Plan ACA-YPF. Los concursos de anteproyectos de 1936 y 1937. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 14(2), 4-27. Recuperado de <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/218>
- Sanjuán, C. (2000). *Atilio Boveri. Un artista singular*. Palma de Mallorca, España: Museo de Mallorca.
- Tres artistas de La Plata. (26 de noviembre de 1940). *El Día*, p. 6.
- Villafañe, B. (1942). Las relaciones entre YPF y el Automóvil Club Argentino. Un convenio al servicio del país en plena lucha por la emancipación nacional. *Boletín de Informaciones petroleras*, (220), 5-16.

NOTAS

- 1 La donación fue efectuada por Elba Cecchini, esposa de Atilio Boveri. Las obras que componen esta colección se hallan en diferentes dependencias de la UNLP. <<VOLVER
- 2 El estudio fue presentado a la institución en agosto de 1939. Según se desprende de las cartas conservadas en el archivo de la familia, citadas por Charo Sanjuán (2000), a comienzos de 1941 aún no se había decidido su aceptación. <<VOLVER
- 3 No es casual que la obra haya sido exhibida también bajo el título *Fuerzas*, como atestigua la crítica aparecida el 26 de noviembre de 1940 en el diario *El Día* de La Plata en ocasión de una exposición de obras decorativas de Boveri. << VOLVER

El paisaje en la obra musiva de Ricardo Sánchez

Elisabet Sánchez Pórfido, Viviana Rossetti

Ricardo Sánchez (1905–1973) inició su educación artística con el maestro Rodolfo Bezzichieri y continuó su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Allí se formó con docentes artistas de la talla de Antonio Alice en el taller de Pintura, Rodolfo Franco en Grabado y Hernán Cullen Ayerza y César Sforza en Escultura. Su trayectoria lo transformó en el primer mosaiquista argentino.

Su actividad docente comenzó en 1929 en la Escuela de Dibujo (Anexa, UNLP), en la que fundó, en 1946, el taller de Cerámica y Esmalte. El curso de Arte Musiva que dictó en la Escuela Superior de Bellas Artes (actualmente, Facultad de Artes) de la UNLP tenía una duración de cinco años y al finalizarlo los egresados recibían el título de Profesor de Arte Musiva. Contribuyó a la institución con propuestas innovadoras e hizo de su hacer docente un espacio de crecimiento, no solo para el ámbito universitario, sino también para toda la comunidad.

La colección de obras de la Facultad de Artes (FDA) alberga dos mosaicos de caballete de su autoría: *Tipo norteño* (1940) y *Cerro morado* (1940). En ellos puede verse plasmada la iconografía que caracterizó gran parte de su producción —el paisaje y los habitantes del norte argentino—, así como la riqueza del colorido de las teselas que empleaba.

Realizó sendos viajes de estudio a las provincias de Catamarca y de La Rioja, al noroeste argentino y a Bolivia junto con sus amigos colegas de la Academia y, posteriormente, de la Escuela. Los bocetos tomados en *plein air* de los pueblos visitados le permitieron sentir la atmósfera y la luz de esos lugares. En su taller de La Plata llevó a óleos, grabados y acuarelas los paisajes autóctonos y las figuras de cada región que tiempo después trasladó al mosaico.

En la obra musiva de Ricardo Sánchez el concepto de paisaje está ligado a la acción de sentir. Sus paisajes no solamente se ven, sino que también se perciben mediante los demás sentidos. El género implica una sistematización de valores, más allá de un espacio terrestre observado desde un punto de vista. El artista es un ser experimental, que analiza la flora, las serranías, la tierra, la periferia virgen. Se convierte en un estudioso e interpreta lo que ve, establece ciertos vínculos afectivos entrelazados con conocimientos especializados en el uso de la perspectiva, la línea, la forma, la paleta tonal, etcétera. La obra, impregnada de la corriente nativista,¹ nos transporta a un lugar específico del país, a su gente, a sus costumbres, y es un fiel ejemplo de nuestro estudio: *Tipo norteco*.

El paisaje da cuenta, en el arte argentino, de la discusión estético-intelectual acerca de un buscado arte nacional. Alejado de las vanguardias, el artista mantuvo durante su extensa carrera una estética figurativa y costumbrista. El noroeste argentino le brindó una diversidad de aspectos a partir de los cuales construyó sus imaginarios visuales. En este marco, tomamos las expresiones que José León Pagano, historiador del arte y principal crítico de la época, realiza:

Es el mosaísta asistido por el pintor [...]. Las breves partículas cerámicas alcanzan resultados vibratorios según acaece con la técnica del neoimpresionismo. Triunfa el colorista [...] el paisaje y la figura se concretan a lo nuestro. Son temas luminosos, reverberantes a veces, de una extensión cromática no siempre lograda en los óleos más representativos de nuestra pintura (en Sánchez, 1948, s. p.).

Desde la perspectiva de este historiador del arte, la concepción del paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. El paisaje es un *constructo* (Pagano, 1981). Una obra de arte, aunque se base en la naturaleza, no es su imitación o su copia, sino la objetivación del sentimiento o de la intuición del artista, es la objetivación del espíritu. Desde la perspectiva de Pagano, el arte argentino es aquel que responde al tiempo y al espacio del cual surge, aquel que expresa una voluntad de forma, es decir, que es correlativo a las impresiones del artista que lo produce. Observar, sentir y expresar son etapas del proceso creativo que no se limita a enfrentar la naturaleza como algo externo, sino que la vuelca hacia la interioridad del mismo y le confiere una nueva forma de ser. El paisaje es fruto de una intuición creadora y no de una imitación mecánica de la naturaleza; el *constructo* se genera desde la subjetividad del artista.

Pagano valora la real *intuición-expresión* de algunos de los artistas argentinos cuya producción respondería a una voluntad de forma propia del espacio-tiempo al que pertenecen, que los determina a ellos y a su obra. Tal es el caso de Ricardo Sánchez, quien desde el mosaico manifiesta su singularidad en el arte de su tiempo.

Desde nuestra perspectiva, la particularidad de la producción del mosaísta no puede excluir la maestría de su hacer técnico, donde consolida un punto de encuentro entre naturaleza y cultura, entre arte y producción. Como expresa A. Fantini:

Cabe destacar que la secular industria artística hasta hoy netamente europea puede ser reemplazada por producciones locales con materiales y artistas del país [...]. Si se tiene en cuenta la posibilidad actual de realizar los mosaicos sobre cartones de temas autóctonos llegamos a la conclusión que un rico venero de arte e industria netamente nacional se revela promisoriamente en estas primeras manifestaciones que consagran como indiscutible iniciador a Ricardo Sánchez (en Sánchez, 1948, s. p.).

La técnica de Sánchez se apoyaba en una dinámica de taller organizada y precisa. La paleta de colores de quince mil tonos se ordenaba en estantes numerados que facilitaban la búsqueda. Cuando se realizaba un mosaico se seleccionaban los tonos necesarios en los cartones de escala graduada y luego, por su numeración, se ubicaban en una estantería de madera, diseñada especialmente para la sistematización del trabajo musivo. Las paletas-casilleros tenían seis divisiones donde se colocaban las teselas cortadas. La escala cromática también se diseñó a fin de llevar a la excelencia el trabajo del taller. En un cartón o una madera se ubicaban teselas de gamas tonales alternadas con su correspondiente numeración que remitía a la estantería, la paleta y el libro de fórmulas.

El paisaje como *constructo* plantea una trama de prácticas, de tradiciones y de discursos que determinan sus usos y sus significados. Sánchez, como artista, vincula indisolublemente subjetividad y técnica. Los paisajes y los personajes que remiten a la vivencia en *plein air* conjugan sólidamente una trama y se convierten en obra artística, con una minuciosa selección de teselas de diversos tamaños y formas, unida a una riquísima paleta tonal de su autoría.

A modo de conclusión, entendemos que desde el concepto de *constructo* podemos abarcar el vínculo indisoluble entre subjetividad y técnica, entre el artista y su tiempo, que define a la obra del autor. Observamos que en sus paisajes se ponen en evidencia la potencia y la contundencia de sus singulares aportes que lo llevaron a la cima de la enseñanza artística desde el año 1939 hasta el año 1957 en la Escuela Superior de Bellas Artes, hoy Facultad de Artes.

REFERENCIAS

Pagano, J. L. (1981). *El arte de los argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Goncourt.

Penhos, M. y Wechsler, D. (1999). Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp. 111-162). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Jilguero.

Sánchez, R. (1948). *Arte Musivo*. La Plata, Argentina: Taller de Mosaico, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

NOTA

1 La noción de *nativismo* ha sido utilizada para referir a un conjunto de obras de amplia presencia en las disciplinas más importantes del Salón Nacional y está centrada en la representación del paisaje y en los tipos regionales o indígenas (Penhos & Wechsler, 1999).

[<<VOLVER](#)

Figuraciones

Entre la academia naturalista y las expresiones contemporáneas

María de los Ángeles de Rueda

A través de las obras de dos maestros de la pintura conservadas en la colección de la Facultad de Artes (FDA), podemos reconstruir un breve panorama del marco estético de esta colección, que adscribe a la historia de las artes visuales argentinas signadas por la imagen figurativa y sus derivaciones. La ideología de lo visible ha conformado a lo largo de las etapas clásicas y modernas una hegemonía verosimilizadora en la representación de un referente, en la enseñanza y en la producción del dibujo y de la pintura académica. Buena parte de las obras que integran la colección de pinturas, dibujos, esculturas y grabados de docentes y maestros de la otrora Escuela Superior y posterior Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) demuestran esta caracterización. A grandes rasgos, podemos distinguir algunas obras representativas de un momento fundacional. La enseñanza de la pintura se impartió a través de una academia naturalista moderna que mantuvo su fuerza hasta la primera mitad del siglo XX, con repercusiones hasta la actualidad. Asimismo, se solapan algunas líneas contemporáneas expresivas, neofigurativas, que se superponen a un canon que poco tiene que ver con el clasicismo. Ambas corrientes surgen de la experiencia del trabajo apasionado de la representación naturalista y realista, en sus diferentes corrientes, concreta y filosófica.

En el arte argentino figurativo del siglo XX se encontrarán diferentes vías: el verismo, con las cualidades expresivas del detalle y el conjunto, que se adecúan a su objeto; las variaciones expresivas de la figuración realista de temática social o política; las tendencias neofigurativas y pop locales, con las contaminaciones de la gráfica popular y masiva. Realismo y figuración en el siglo XX, en las diferentes concepciones plásticas de las artes argentinas, no significa representación descriptiva o imitativa, aun cuando muchos artistas se aproximen a un repertorio naturalista o verosímil con respecto a la tradición representativa de Occidente. La imagen ilustrativa dista de la concepción figurativa del siglo XX que, al margen

de las vanguardias o aproximándose a las reflexiones modernistas del arte, se presenta como fiel a la experiencia vital individual o social como tema fundamental del arte. Enfatizamos esta apreciación con la idea de Jacques Aumont (1992) al decir que el realismo es una noción relativa, como el término figuración; ambas palabras indican una tendencia o una actitud representacional, encarnada en un estilo o movimiento en el que no solo se constituyen reglas para representar lo real, sino que ese concepto implica un espacio ideológico. Fragmentos de problemáticas sociales, motivos de política, respeto por los géneros consolidados, transgresión de normas plásticas, expresión de estados internos, reflexión sobre la historia de la pintura, se suceden en las diversas corrientes figurativas y en las obras que presentamos. Realismo y expresionismo, neofiguración, figuración crítica, posfiguración, demuestran la permanencia del tema, de los estilos o de los géneros, con una variación de motivos y una adecuación de estilos de época a partir de los modos de expresión particular para representar las escenas, los lugares, la figuración del cuerpo, el caos del hombre contemporáneo, la imagen mediatizada. La escena es protagonista de una narración fragmentaria, es decir, la figuración de un instante, de un tiempo silenciado.

A partir del estudio que realizó Ángel Osvaldo Nessi (1982) sobre la enseñanza y la producción de pintura en La Plata, podemos señalar que dicha actividad, profesión, lenguaje, se inició tempranamente en la ciudad. Diversas academias y talleres se constituyeron al comenzar el siglo XX. Por ejemplo, la Academia profesional de Bellas Artes, que fue fundada alrededor del año 1900 por los profesores Emilio Coutaret, Mariano Montesinos y Ernesto Repossi. Allí se dictaba dibujo, pintura, música y labores femeninas. La Escuela Superior de Bellas Artes (actualmente FDA) fue organizada por el presidente de la UNLP, doctor Benito Nazar Anchorena, con el propósito de ofrecer un espacio «a los jóvenes argentinos que saben sentir la belleza y se estiman con vocaciones para presentarlas en el arte, lo cual significa fomentar una de las manifestaciones de los pueblos cultos y, en consecuencia, una de las finalidades que debe cumplir la universidad» (Nessi, 1982, p. 274).

Creada por ordenanza del 13 de diciembre de 1923, la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP se puso en funcionamiento en 1924. Sus antecedentes se encuentran en la Escuela de Dibujo del Museo de Ciencias Naturales, donde impartieron clases destacados artistas como Martín A. Malharro, quien lo hizo desde 1906 hasta su muerte en 1911. Las actividades de docencia en la Escuela Superior se organizaron en torno al dibujo técnico, el profesorado de enseñanza media y el curso nocturno de obreros. Entre las diferentes cátedras, la de Pintura mantuvo una tradición naturalista por varias décadas, con muy destacados profesores artistas. Su primer titular fue Antonio Alice, quien se desempeñó en el cargo desde la fundación, en 1924, hasta su retiro, en 1942. Durante dieciocho años, el artista formó profesionales en la pintura de estudio, del natural y en una diversidad de géneros sobre la base de la técnica del óleo y el verismo. En su trayectoria previa, el pintor obtuvo el Premio

Roma (1904), la Medalla de Plata en el Salón del Centenario (1910), el Premio Nacional del Primer salón (1911), el Premio del Salón de los Artistas franceses (1914), la Medalla de Oro en la Exposición de San Francisco de California (1915).

Las enseñanzas de Alice se enrolaron en su perfeccionamiento naturalista cuando tomó clases en la Academia Albertina de Turín, con Giacomo Grosso y Andrea Tavernier (1904–1908), al transformarse su verismo *scapigliato* en la iluminación o *luminismo*, y la soltura de mancha vigorosa a partir del contacto con los *macchiaioli*. El artista transita estas corrientes al enfatizar los contornos suavizados de las formas y al elaborar una pincelada abierta —con empaste—, una fusión evocativa de figura y fondo, y una interacción de colores que ejemplifican el movimiento filosófico de fusión de las artes. Esto se puede observar en las dos pinturas que conforman la colección a través de su ficha de catálogo razonado.

Su programa de enseñanza partía del modelo natural, para la realización de una pintura equilibrada entre el naturalismo y la expresión. La búsqueda de lo nuevo fue parte de su argumento pictórico, pero sobre la base de un dominio de la técnica académica garantizada en la observación concreta, el respeto por el legado de los maestros del Renacimiento y del Barroco, y el dominio de la materia plástica. Las temáticas a trabajar con los discípulos iban de los géneros pictóricos burgueses —como el retrato y la pintura histórica–alegórica—, al trabajo en estudio y la pintura al aire libre. En 1916, al recorrer el país, descubre el paisaje en todo su esplendor y eso lo trasmite posteriormente en la orientación de la cátedra, dentro de un clásico naturalismo.

Cuando Alice se jubila, en 1942, le sucede interinamente el pintor Ernesto Riccio, quien continúa con conceptos semejantes, modernizando aún más esas vertientes figurativas de la pintura de mancha, de empaste. Si bien el cargo se concursa en 1944 y lo obtiene Emilio Centurión, Riccio arma e imparte la cátedra de Anatomía Artística. Sistematiza el estudio compositivo y la observación de las estructuras, que combina con una paleta y una mancha postimpresionista aplicada a los diversos géneros pictóricos. Este artista, además, fue impulsor de la creación del Museo de Artes de Tandil y director de la Escuela Superior en 1938, cuyos planes de estudio reforma en 1939, aportando sus experiencias como becario en España, su trabajo como agregado cultural, sus viajes por el territorio argentino, la pintura del natural y la racionalidad junto con la expresividad. Es decir, transforma la academia en una escuela moderna.

Son años complejos en los que se debate la modernidad, el regionalismo, la estética mecánica, el nacionalismo y la vanguardia. Los artistas buscan expresar desde un nuevo lugar lo que ven como un nuevo mundo, por lo que en sus obras exponen ideas humanistas, pero a través de recursos formales que tienen la impronta de las vanguardias históricas. Sin embargo, no buscan una ruptura directa con lo

anterior, sino la renovación del lenguaje y la revaloración de la figuración y el valor metafísico del arte. Si bien en estos artistas se puede observar el proceso de transformación del lenguaje academicista en moderno, el resultado no obedece a una exploración meramente formal, sino más fuertemente a una renovación ideológica, que replantea su concepción de hombre y su mirada en y del mundo. Los artistas redefinen su producción y también su desarrollo teórico, basado en reflexionar y en tener conciencia de su propio momento histórico.

Si sorteamos algunas décadas en las que no hay ingreso de obras en la colección —la expansión y la revolución de los años sesenta, la oscura década de violencia y de represión en los años setenta—, la enseñanza de la pintura en la FDA y sus producciones se instituye a partir de una suerte de dialéctica entre renovación y tradición a través de la figura de Aníbal Carreño, titular de la cátedra taller vertical de Pintura 1–5 desde la apertura democrática (1983) hasta su muerte, en 1997. Situamos su pintura dentro del Grupo Sur, integrado por Carlos Cañas, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares, Mario Loza, René Morón —todos ellos pintores— y Leo Vinci —escultor—. La primera muestra del grupo fue realizada en Galería Peuser, en 1959, auspiciada por el Museo de Arte Moderno; Rafael Squirru, su director, los bautizó de ese modo por sudacas, contará Carreño. Su situacionalidad no les impidió experimentar figurativamente en el contexto de la figuración crítica, la neofiguración y la figuración narrativa. En términos locales e internacionales, a mediados de la década del setenta persiste una figuración de raíz expresionista, una figuración lúdica, narrativa, un neopop, síntesis de varias tendencias y operaciones de contaminación o de fluir de campos: lo popular, lo masivo, las bellas artes, algo de surrealismo y de pop popular criollo, el informalismo, la objetualidad. Una figuración crítica cuya actitud es o fue la de indagar o bucear en las creencias, en los tipos sociales, en las costumbres, en los imaginarios. La representación se restaura a través de las reescrituras y de los desplazamientos de las mediatizaciones.

Su obra «Magoya juega al fútbol», pintada entre 1970/1971 (de la serie *Magoya*), responde a esa figuración criolla, una academia lunfarda mezclada entre el adentro y el afuera. En una entrevista de 1979, Carreño define su estética:

En realidad, permanezco siempre en el terreno de la humorada hasta llegar al sarcasmo. [...] presento la realidad como un hecho trágico. [...] Creo que de lo que se trata es de salir de un mundo ideal para entrar en contacto y reconocerse en la realidad. [...] La figuración es un modo de hacer, mientras que el realismo es una actitud, que puede expresarse en muy distintas formas [...]. La figuración es simplemente un medio que puede servir o no para representar la realidad. Se puede ser verista, ser fiel y tomar lo más visible del mundo. Pero ser realista es tocar el sentido verdadero, es poner en

apariencias las vivencias profundas de la realidad. Por eso se puede ser realista y a la vez no figurativo (Romero & Giménez, 2004, s. p.).

Su pintura —y la manera de enseñarla— tuvo que ver con esa actitud del realismo, en su tradicional modo de pensarse como memoria visual, como conciencia situada en un tiempo y un espacio. Una práctica colectiva alejada de los parámetros de moda, de su inclusión en el mercado o en las instituciones del arte. Entender la pintura como el medio de una iconografía crítica y popular destinada a todos.

La llamada al realismo y al despertar de las conciencias es una necesidad en la tradición crítica grotesca del arte argentino. Sin tanta organicidad, se fragmentan y se superponen las imágenes sintéticas, las gráficas satíricas, los personajes de televisión, en fin, los nuevos ídolos de masas ya obsoletos. Se puede pensar que de los años setenta a los noventa hay relecturas del pop y de la neofiguración a partir de un sentimiento de lo local en resistencia y en dialéctica con lo global. La llegada de la democracia o posdictadura necesitó reconstruir relatos a través de una reapropiación de las imágenes realistas, de figuraciones críticas, de nuevas expresividades. Un periodo de profundos cambios y de sensibilidad impuso una transmisión de técnicas, de estilos y de ideología nacional y popular en los talleres y en las cátedras de la Facultad de Artes. La sabiduría visual y su modo de mirar dispusieron a Carreño a ampliar el repertorio de los alumnos y a ofrecer la libertad y la ductilidad de los diferentes abordajes, tendencias, estilos y modos de hacer propuestos. Una reformulación del arte político. La atención al análisis de la iconosfera fue un tópico de los años ochenta y noventa en la enseñanza de las artes, como también las búsquedas más profundas en el interior y en el inconsciente colectivo. El trabajo fue irónico y crítico, y devino más reflexivo y complejo acerca de la especificidad de la cultura urbana. Así, a través del trabajo retórico con la ironía y con los lugares comunes se produjo una apertura en las imágenes con referencia a la historia argentina, sus personajes, los recorridos de la vida, los guiños al realismo político y también al misticismo y a la memoria redimida.

Respecto al modo de trabajo en el aula, en el taller de Pintura de la Facultad, Carreño explicaba en una entrevista cómo transmitir una idea, un concepto y su pensamiento visual:

Trabajar de continuo hace que uno se vaya alimentando de un conocimiento práctico, un conocimiento experimental de la forma, incrementando la «habilidad» [...]. Si alguna vez las condiciones objetivas me dificultaron una continuidad en mi labor, nunca sentí la preocupación por lo que podríamos llamar la trayectoria profesional, y el «ponerse en estado» era algo que, pasado un tiempo, sucedía siempre. [...] yo gano

pintando cuando en lugar de pintar por pintar, que me aburre, o de elegir de aquí o de allá uno u otro tema, madura algo para decir a través de imágenes; maduran a la vez la idea y la imagen que la expresa (Romero & Giménez, 2004, s. p.).

En cierto modo, se ha trazado una línea sinuosa en la colección de la Facultad de Artes, entre el autorretrato y la visión pictórica de Alice, y la figura de Carreño y su mirada sobre la pintura. Además, hemos destacado a estos artistas como maestros del taller de Pintura en dos momentos históricos: el de la academia naturalista moderna y el de la posacademia lunfarda. Sin lugar a duda, la figuración ha cambiado a lo largo del tiempo, pero tanto en la afirmación del artista en su profesión —a través del autorretrato de Alice— como en la escenificación del futbolista, el concepto realismo/figuración pervive como residuo o como materia prima para el artista contemporáneo. La figuración en sus diferentes manifestaciones ha generado un medio para amalgamar la praxis, la mirada y la realidad según su correspondiente contexto histórico.

REFERENCIAS

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Nessi, A. O. (1982). *Diccionario Temático de las Artes Plásticas en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Universidad Nacional de La Plata.

Romero, A. y Giménez, M. (2004). Aníbal Carreño (1930–1997). *El Escarmiento*, 1(1). Recuperado de <http://www.elscarmiento.com.ar/01memoriables.php>

Catálogo de autores y de obras

Elisabet Sánchez Pórfido
María de los Ángeles de Rueda
Inés Fernández Harari
Viviana Rossetti
Luis Disalvo

Alfredo Benavídez Bedoya

(1951–2019)

Título: *Un montón de caca en Atlantic City*

Fecha: 1991

Tipo de objeto: grabado

Técnica: linóleo

Dimensiones: 62 x 83 cm

REPRODUCCIONES Y MENCIONES

Benavídez Bedoya, A. (1998). *Alfredo Benavídez Bedoya*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Alberto Elía–Mario Robirosa (il. p. 27).



Alfredo Benavídez Bedoya nació en Buenos Aires, en 1951. Inició su formación con el escultor Antonio Pujía y con el grabador José Rueda. En 1973 ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, donde obtuvo el título de Profesor de Pintura. Gracias a una beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana, obtenida en 1980, cursó estudios de historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid. Su estadía europea comprendió, además, las ciudades de París y de Bruselas, donde participó de certámenes internacionales. En 1992 fue curador de la muestra *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En 1999 recibió la Beca Guggenheim.

Durante doce años estuvo a cargo del Museo de Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova. Fue director de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, rector de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y director de posgrado en Artes Visuales del Instituto Universitario Nacional del Arte, institución cuya creación impulsó en los años noventa. Se desempeñó también como profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón,

como profesor de Dibujo, Pintura y Escultura en distintas instituciones públicas y privadas, y como profesor titular de Historia del Arte en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Asimismo, dirigió durante cuatro años el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la FDA.

En sus linóleos, Benavídez Bedoya desarrolló una figuración irreverente, donde se funden la crítica social, el erotismo y lo escatológico. La obra *Un montón de caca en Atlantic City*, donada por el artista a la FDA en 1994, nos introduce en una escena delirante y distópica, al aunar —como es habitual en su producción— la sátira y el artificio. A la manera de un collage surrealista, elementos de lo más dispares son puestos a funcionar en un conjunto en apariencia incoherente, aunque cargado de sentidos. Esta fantasía pesadillesca se desarrolla en un escenario urbano, discernible en función de los edificios, las publicidades y los automóviles que, como una masa densa y asfixiante, se amontonan en la zona izquierda del cuadro. Esta sensación de agobio es reforzada, iconográficamente, por la inclusión de un hombre que salta de uno de los edificios y, compositivamente, por la elección de una línea de horizonte alta que carga la superficie de motivos y, de esta manera, impide que la vista repose. Las líneas orgánicas y la distorsión de la perspectiva contribuyen a generar esta atmósfera de alucinación.

A la derecha, en una playa, una serie de objetos sobredimensionados descansan sobre la arena: una moneda de un peso, un aerosol, un paquete de cigarrillos, un cepillo y un alfiler. Frente a ellos, la figura desmembrada de una mujer en bikini se retuerce sobre el agua. Como corolario de esta extraña escena, una mano ubicada en la zona superior del cuadro se dispone a peinar el cielo.

Resulta difícil eludir en esta obra las potentes referencias al entorno de la ciudad capitalista como escenario de la pesadilla y de la locura, tema que Benavídez Bedoya aborda con ironía desde el propio título de la obra.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

Benavídez Bedoya, A. (1998). *Alfredo Benavidez Bedoya*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Alberto Elía-Mario Robirosa.

Ana Lavarello

(1974)

Título: *La siesta*

Fecha: ca. 1996

Tipo de objeto: dibujo

Técnica: carbonilla sobre papel

Dimensiones: 93,5 x 68,5 cm

EXPOSICIONES

Muestra Anual del Centro de Graduados de la Facultad de Artes (1996), Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina.



Ana Lavarello nació en La Plata el 7 de marzo de 1974. Cursó estudios en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP), donde se recibió de Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Escultura y Pintura. Se formó en los talleres de Aurelio Macchi y de Graciela Genovés.

Exhibió su obra en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Además, realizó distintas ilustraciones entre las que pueden enumerarse las siguientes: *Cuadernos de trabajo para el aula de inglés* (2013), ilustraciones para material didáctico, Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires; ilustración sobre un relato de Laisecca en el libro *Ilusorias* (2013), Editorial Muerdemuertos; ilustración de tapa del libro *Mujeres, trabajo y salud en la era tecnológica* (1994), de Estela Rodríguez Giles y Judit Grashinsky, Grupo Editor Latinoamericano.

Ejerce la docencia en distintos espacios de enseñanza como la FDA, la Universidad Nacional de las Artes (UNA), el Taller de Plástica para Niños de la Secretaría de Extensión de la UNLP y su taller particular en Villa Elisa.

La obra que integra la colección de la FDA es un dibujo de estudio sobre el taller de la artista. Presenta un trazo vigoroso, una línea modulada y una clave intermedia, que destaca una mediana iluminación que proviene de la puerta ventana. Lavarello aborda su lugar de trabajo en forma figurativa y expresiva; evoca, así, los interiores del pintor Fortunato Lacámara.

Aníbal Carreño

(1930–1997)

Título: *Magoya juega al fútbol*

Fecha: 1970–1971

Tipo de objeto: pintura

Técnica: acrílico sobre tela

Dimensiones: 149 x 149 cm

EXPOSICIONES

Premio Dr. Augusto Palanza (1971), Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Dinámica y color en el deporte (1974), Museo de Arte Moderno, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Grupo Pintores Argentinos. 10 años de trabajo (1981–1991) (1991), Palais de Glace, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.



REPRODUCCIONES Y MENCIONES

AA.VV. (1991). *Grupo pintores argentinos. 10 años de trabajo (1981–1991)* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Palais de Glace (il.).

«De la serie, expuesta en el premio Dr. Augusto Palanza, quedan *Las caderas de Magoya* (ca. 1971, óleo sobre tela, 150 x 150 cm), *Las amigas de la hermana de Magoya* (ca. 1971, óleo y acrílico sobre tela, 150 x 150 cm) y *Magoya juega al fútbol* (óleo sobre tela, 150 x 150, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata). Esta última aparece reproducida en el catálogo de la muestra Grupo de Pintores

Argentinos. 10 (1981-1991) Años de Trabajo (inaugurada en el Palais de Glace, Salas Nacionales de Exposición, el 5 de noviembre de 1991), en la que participó en calidad de artista invitado» (Giménez & Romero, 2005, p. 7).

Aníbal Carreño nació en Buenos Aires en 1930. A los trece años comenzó a trabajar como supernumerario en la sección de Dibujo del Museo de Ciencias Naturales. Según relató el artista, «por aquel entonces quería estudiar historieta o dibujos animados. [...] un compañero me aconsejó que ingresara a Bellas Artes y se ocupó de prepararme. Cuando entré me di cuenta de que allí no se enseñaban ni historietas ni animación» (Giménez & Romero, 2005, p. 2). A pesar de esta constatación, Carreño decidió completar su formación artística pasando por las tres instituciones insignia de la Buenos Aires de esa época: la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (de donde egresó, en 1951, con título de Profesor de Dibujo, Grabador e Ilustrador) y la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova (donde obtuvo, en 1956, su título de Profesor Superior de Pintura). En esta última institución su principal maestro fue Adolfo de Ferrari.

A fines de los años cincuenta integró el Grupo del Sur, compuesto por cinco pintores, el mismo Carreño, Carlos Cañas, Ezequiel Linares, Mario Loza y René Morón, y un escultor, Leo Vinci. Cañas, Vinci y Carreño habían sido compañeros de división en la Escuela Manuel Belgrano y en la Cárcova conocieron a Linares. Ese es el núcleo inicial del grupo, al cual se sumaron Morón y Loza más tarde. Según señaló Vinci, más allá de las afinidades estéticas, uno de los factores aglutinantes del colectivo fue de índole política, ya que todos simpatizaban con el peronismo.

Su primera muestra se realizó en la Galería Peuser, en 1959, y estuvo auspiciada por el Museo de Arte Moderno. Fue Rafael Squirru, director de dicho museo, quien otorgó el nombre Sur a este colectivo de artistas. En principio, la idea de esta denominación parecía surgir a raíz de que los talleres del grupo se ubicaban en el barrio de Barracas. Al respecto, Carreño señala:

Squirru visualizó bien la cosa. No era por Barracas. Era por «sudacas» [...] En un momento dado nosotros nos dimos cuenta de que éramos pintores provincianos. Provincianos en el mundo. Es decir, pintores argentinos [...] [Squirru] nos veía como una elaboración no conmovida, no incitada, por toda esa cosa que nos llegaba de afuera (Giménez & Romero, 2005, p. 2).

A nivel estilístico, la producción del grupo, si bien variada, se caracterizaba por una tendencia a la abstracción informalista. Carreño se refería a su obra de este período como producto de un proceso de *desfiguración*, ya que partía de una base figurativa para ir elaborándola mediante el uso expresivo de los materiales. El grupo permaneció unido y en actividad hasta 1964.

En 1960, gracias al auspicio del Fondo Nacional de las Artes, Carreño tuvo la oportunidad de viajar a Europa. Recorrió Italia, Suiza, Francia y España a lo largo de un año. A partir de esta experiencia, su estilo comenzó a virar, primero hacia la abstracción geométrica y, finalmente, hacia la figuración. El artista consideró *experimental consciente* el período comprendido entre 1961 (fecha de su regreso al país) y 1965 (momento en que comenzó a pintar retratos). La obra que da cuenta de esta transición de la abstracción a la figuración es el autorretrato que pintó a fines de 1965 a raíz de una convocatoria de la galería Rubbers. Dice el artista:

Me puse un espejo, hice el retrato, me gustó, se expuso y lo compró el dirigente gremial March [...]. En este cuadro mantengo todavía la forma geométrica junto a la figuración. [...] Ahora, al introducir la figura, me encontré con la fuerza del planteo figurativo, que comenzó a funcionar desplazando cada vez más a los otros dos factores, el matérico y el geométrico. Poco a poco la geometría se fue haciendo parte de la figura, no era un elemento separado (Giménez & Romero, 2005, p. 4).

Es necesario destacar también la labor docente del artista, quien se desempeñó como profesor de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1964-1976) y en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (donde obtuvo la titularidad de la Cátedra de Pintura en 1983).

Magoya juega al fútbol es una obra representativa del período figurativo de Carreño. Forma parte de una serie de pinturas protagonizadas por *Magoya* —un personaje común y corriente— en las cuales se tematiza lo cotidiano a través de una estética que revisa el pop en clave local.

La figura caricaturesca de *Magoya* nos recuerda aquella inclinación primigenia de Carreño hacia las historietas, ya que el artista optó por rechazar la estricta observación de los volúmenes y las proporciones anatómicas en pos de realzar el carácter bidimensional del espacio plástico y la expresividad del cuerpo representado. Este se recorta sobre un fondo simple y de escasa profundidad, apenas esbozado a partir de algunas pinceladas sueltas que delimitan el área del césped.

Reconocemos la filiación del personaje con el fútbol por su pose, las pelotas que sostiene y, sobre todo, por la emblemática camiseta del club Boca Juniors, del cual el Carreño era aficionado. El fondo de tonos desaturados y quebrados contribuye a resaltar el azul y el amarillo de la camiseta, que de ese modo se convierte en el elemento más pregnante de toda la composición.

El enrejado que se erige entre el espectador y el retratado constituye una marca distintiva de Carreño, ya que resulta habitual encontrar en su producción de la época la inclusión de vallas, barrotes u otro tipo de cerramientos sobre la figura (Anguio, 1985).

REFERENCIAS

Anguio, M. B. (1985). *La pintura de Aníbal Carreño*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: sin datos.

Giménez, M. y Romero, A. (2005). *Memoriables: Aníbal Carreño (1930–1997)*.

Antonio Alice

(1886–1943)

Título: **Autorretrato**

Fecha: 1941

Tipo de objeto: pintura

Técnica: óleo sobre tela

Dimensiones: 81 x 69 cm

EXPOSICIONES

Antonio Alice: 1886–1943 (1983), Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Artistas argentinos. Antonio Alice 1886–1949 (1947), Galería Colón, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Exposición homenaje (1947), Casino de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina.

Exposición homenaje (1963), Peña de las Bellas Artes, La Plata, Argentina.

Exposición homenaje (1963), Teatro Ópera, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

VI Salón de Primavera (1941), Peña de las Bellas Artes, La Plata, Argentina.



«Ocupa el sitio de honor —merecidamente sin duda— un autorretrato de Antonio Alice. Rubrica Alice en este trabajo su bien ganada fama de retratista. Es una pintura fuerte, profunda, rica en color, en la que los elementos compositivos aparecen asociados hacia una finalidad como didáctica, por sus nobles acentos magistrales» (VI Salón de Primavera, 1941, p. 11).

REPRODUCCIONES Y MENCIONES

Casino de Mar del Plata. (1947). *Exposición homenaje* [Catálogo de exposición]. Mar del Plata, Argentina: Casino de Mar del Plata (il.).

Galería Colón. (1949). *Artistas argentinos. Antonio Alice 1886-1949* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galería Colón (il. de portada).

Peña de las Bellas Artes (1963). *Exposición homenaje* [Catálogo de exposición]. La Plata, Argentina: Peña de las Bellas Artes (il.).

Teatro ópera. (1963). *Exposición homenaje* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Teatro ópera (il.).

VI Salón de Primavera. (4 de octubre de 1941). *El Día* (il.).

Nessi, A. O. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (il. p. 276).

Autorretrato. (4 de mayo de 1943). *Revista Atlántida*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina (il.).

Autorretrato. (1947). *Revista Imagen*, (4), (il. p. 32).

Título: **Benito Nazar Anchorena**

Fecha: 1925

Tipo de objeto: pintura

Técnica: óleo sobre tela

Dimensiones: 102 x 74 cm

EXPOSICIONES

Muestra histórica de artistas platenses en el marco del Bicentenario de la Nación (2010), Edificio de Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.



Antonio Alice nació en Buenos Aires, en 1886. Hijo de inmigrantes italianos, trabajó desde niño en el negocio de lustrabotas de su padre. Fue en ese sitio donde conoció al joven estudiante de medicina y artista aficionado Cupertino del Campo, quien lo impulsó a formarse con Decoroso Bonifanti y se comprometió a costear sus estudios.

Luego de seis años en el taller de Bonifanti, Alice ganó, en 1904, el Premio Roma con la obra *Remordimiento* y, de esta manera, consiguió viajar a Italia becado por el Gobierno. Ese mismo año partió junto a su maestro a la ciudad de Turín e ingresó, por recomendación de este último, a la Real Academia Albertina. Allí se formó bajo la dirección de Giacomo Grosso, Francisco Gilardi y Andrea Taverner. En 1905 ganó su primera medalla de oro dentro de la Academia, éxito que se repitió en los años subsiguientes.

Aún en Turín, Alice pintó su célebre cuadro histórico *La muerte de Güemes* (actualmente en la Legislatura de Salta), que le valió la medalla de oro en la Exposición Internacional del Centenario de regreso a la Argentina, en 1910. Al año siguiente obtuvo el primer premio en el Salón Nacional con *Retrato de Señora A.P. de Pagneux*, reconocimiento que afianzó su fama de retratista y que marcó el inicio de una intensa labor dentro del género.

En 1913 regresó a Europa y se instaló en Francia. Poco después obtuvo la medalla de plata (máximo galardón concedido a un extranjero) en el Salón de los Artistas Franceses de París por su obra *Confesión*. Esa misma pintura recibió, más tarde, la Gran Medalla de Honor en la Exposición Internacional de San Francisco.

Alice retornó a la Argentina en 1916, desplazado de Europa a causa de la Primera Guerra Mundial. En esta nueva etapa de su carrera su faceta de paisajista afloró con más fuerza y recorrió el país desde Humahuaca hasta el lago Nahuel Huapi. En la misma línea, en 1918 se trasladó junto con Benito Quinquela Martín a Petrópolis (Brasil), donde permaneció por seis meses pintando paisajes. El resultado de este viaje fue presentado en 1919 en una exposición llevada a cabo en la Galería Witcomb titulada *De la Argentina al Brasil*.

En 1922 inició su monumental obra *Los constituyentes del '53*, que finalizó diez años después y fue adquirida por el Congreso, donde hoy preside el Salón de los Pasos Perdidos. En sintonía con su destacada producción como pintor de escenas históricas, Alice formó parte de la Junta de Historia y Numismática Americana y fue nombrado miembro del Instituto Sanmartiniano.

Entre 1924 y 1942 se desempeñó como titular de la cátedra de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

La obra de este artista difícilmente pueda ser encasillada dentro de un único estilo, ya que su producción osciló entre el naturalismo aprendido en la academia y la impronta macchiaiola propia de sus paisajes. Las pinturas que posee la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP en su colección nos dan una idea de esta versatilidad. El retrato de Benito Nazar Anchorena, ministro de la Corte Suprema de Justicia, decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas de la UNLP (1920) y presidente de la misma casa de estudios (1921-1927), es ciertamente más académico en su concepción y factura que el autorretrato realizado por Alice en 1941. El entonces rector de la Universidad es representado según las convenciones del género: situada sobre el eje central de la composición, su figura se recorta sobre un fondo neutro que destaca como únicos acentos el rostro, las manos y la camisa blanca. Las diagonales generadas por el antebrazo y el cortinado logran romper sutilmente con la verticalidad del cuerpo sedente, cuya pose sobria y vestimenta elegante señalan el prestigio y la jerarquía del retratado.

El autorretrato, en cambio, presenta una pincelada suelta a través de la cual el artista capta la expresividad y la contingencia de su propio rostro no idealizado. En sus manos porta la paleta y el pincel —sus elementos de trabajo— mientras que en un segundo plano se observan varios cuadros y una escultura, indicios que permiten identificar ese espacio como su taller. La paleta empleada presenta un

predominio de colores quebrados y fríos. El verde azulado del atuendo funciona como un foco de atención, mientras que la cabeza calva con sus acentos de luz contrarresta la oscuridad del fondo.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

De Amador, F. (1947). Antonio Alice. *Imagen*, (4), 31–37.

De Urgell, G. (1984). El pintor Antonio Alice. Vida y obra. *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes UNLP*, 8(6).

Garrido, M. F. (2007). *Biografía Visual. Antonio Alice, 1886–1943*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Roca–Instituto de Investigaciones Históricas.

Nessi, A. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Pagano, J. L. (1939–1940). *El arte de los argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: edición del autor.

REFERENCIA

VI Salón de Primavera. (4 de octubre de 1941). *El Día*, p. 11.

Atilio Boveri

(1885-1949)

Título: ***El petróleo/Fuerzas***

Fecha: 1939

Tipo de objeto: dibujo

Técnica: grafito y pintura al agua sobre madera

Dimensiones: 120 x 77,5 cm

EXPOSICIONES

Atilio Boveri. Exposición Homenaje (1974), Salón Dorado del Palacio Municipal de La Plata, La Plata, Argentina.

Recuperación de la Plástica Platense (1994), Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina.

REPRODUCCIONES Y MENCIONES

Boveri, A. (1940). *La decoración mural. Obras de Atilio Boveri realizadas durante el año 1939*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: edición del autor (il.).

Durán, C. (2018). «Colaboración creadora»: arquitectos y artistas decoradores en los edificios públicos de los años 1930 y 1940. *Registros*, 14(2) (il. p. 65).



«¿Y qué decir de la decoración intitolada “Fuerzas” —de la que exhibe una fotografía— destinada a un panel del Automóvil Club Argentino? Todo avanza en ella hacia un destino misterioso: hombre, caballo, automóviles, surcan el espacio en raudos y paralelo vuelo, como si se tratara de proyectiles lanzados simultáneamente desde una extraña batería» (Tres artistas de La Plata, 1940, p. 6).

«La decoración que Boveri proyectó para el salón de actos del edificio del Automóvil Club Argentino, constaba de dos pinturas murales: *El Petróleo* —de 4,5 x 3 m— que simbolizaba el poder de este elemento y el anhelo de los hombres al impulso de las fuerzas nativas, y un mapa al temple —de 3 x 6,5 m— donde pensaba representar el sistema de caminos que partían de La Plata y figuras simbolizando las riquezas de cada zona. Esta fue una de las decoraciones que proyectó y no llegó a realizar; presentó el estudio al carbón en agosto de 1939 y a pesar de esperar ilusionado su aceptación por parte de la institución, a principios de 1941 aún no se había decidido nada al respecto» (Sanjuán, 2000, p. 168).

«La apelación a las artes como antídoto para contrarrestar los efectos de una modernización demasiado fría y deshumanizada abarcó a un abanico amplio en el que confluyeron desde los arquitectos más tradicionalistas hasta aquellos más racionalistas. Así lo demuestra la obra del propio Boveri, quien luego del éxito de sus vitrales para el edificio de Ferrocarriles del Estado realizó estudios para los cristales grabados del Edificio de la Transradio Internacional, una de las últimas obras de Christophersen, para el Palacio Municipal de 6 de Septiembre (actual Municipio de Morón), obra del arquitecto Jorge Bunge, y un estudio para una decoración mural en la sede del Automóvil Club Argentino, cuyo ecléctico equipo de proyectistas estaba comandado por el ingeniero Antonio Vilar» (Durán, 2018, p. 64).

Atilio Boveri nació en 1885 en la localidad bonaerense de Rauch; poco después, se mudó junto con su familia a la ciudad de La Plata. Motivado por sus padres, a los doce años se inscribió en el taller del artista italiano Francesco Paolo Parisi en la Capital Federal, quien lo admitió luego de observar algunos de sus dibujos. En 1899 colaboró con su maestro en la decoración de la cúpula de la Catedral Metropolitana de Buenos Aires, experiencia que le brindó las herramientas y la seguridad para realizar posteriormente la decoración del cielo raso del Teatro Argentino junto con José Speroni.

A raíz de la muerte de su padre, Boveri debió regresar a La Plata en 1903, donde continuó su formación en la Academia de Bellas Artes que dirigía el español Antonio del Nido. En paralelo a sus estudios, realizó decoraciones de viviendas, ilustraciones, caricaturas y retratos para contribuir a la manutención familiar. En 1907, tras el fallecimiento del maestro Del Nido, asumió la codirección de la Academia junto con el pintor Enrique Blancá; al cabo de dos años, quedó como único director a raíz de la partida de este último a Europa.

En 1911, Boveri obtuvo una beca del gobierno provincial para continuar su formación artística en el viejo continente, motivo por el cual se dirigió a Italia, luego a España y, finalmente, a Alemania. El mismo año de su llegada fue admitido en la Academia de Bellas Artes de Florencia, pero su estadía allí fue corta, ya que en 1912 decidió trasladarse a la isla de Mallorca animado por el artista Cesáreo Bernaldo de Quirós. Instalado en la ciudad portuaria de Pollensa pintó múltiples paisajes de filiación impresionista y simbolista, perfeccionó la técnica de la cerámica y del grabado sobre madera, y se abocó a desarrollar una importante obra filantrópica. Su periplo europeo culminó en la ciudad de Múnich, en 1914. De regreso a La Plata fue nombrado Director de Paseos y Jardines de la ciudad, y en 1929 creó el primer curso de cerámica de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En este sentido, ha sido considerado por la historiografía como «el primer artista plástico que introdujo en la región el arte de la cerámica, inició investigaciones y ensayos sobre la utilización de la arcilla de la zona y sobre el empleo de elementos regionales en la preparación de barnices y esmaltes» (Sánchez Pórfido, 2005, p. 28).

Un año después, el nuevo presidente de la Universidad lo dejó cesante en sus cargos docentes aduciendo cuestiones presupuestarias, lo cual motivó la mudanza de Boveri a la ciudad de Unquillo, en la provincia de Córdoba. Concluido un período de cinco años alejado de Buenos Aires, en 1937 se instaló en el partido de Vicente López e inició lo que sería la etapa final de su carrera, signada por la realización de obras monumentales de temáticas nacionalistas y americanistas en espacios públicos. En 1947, radicado ya en la localidad de Gonnet, fue nombrado director del Museo Provincial de Bellas Artes (cargo al que renunció poco después) y, en 1948, director de Urbanismo de la ciudad de La Plata. Falleció al año siguiente afectado por leucemia.

Es en este último período de la producción de Boveri donde debemos situar el dibujo de 1939 titulado *El petróleo* (también expuesto bajo el título *Fuerzas*), estudio preparatorio para un mural destinado a la sede que el Automóvil Club Argentino (ACA) proyectaba en aquel entonces sobre la actual Avenida del Libertador. Como parte de sus estrategias comunicativas, la institución había decidido encargar a numerosos artistas la realización de murales en el interior del edificio. De esta vasta producción, que involucró a personajes como Alfredo Guido, Emilio Centurión, Héctor Basaldúa, Mercedes Rodrigué y Jorge Soto Acebal, en la actualidad solo sobreviven dos murales: *Carretera Panamericana*, de Alfredo Guido, y *Actividades del país*, de Emilio Centurión. El encargo que recibió Boveri por parte del ACA, por tanto, no constituyó un hecho aislado. Desconocemos, no obstante, los motivos por los cuales su proyecto no alcanzó a materializarse.

Compositivamente, *El petróleo* se organiza a partir de tres niveles horizontales. En el centro de la imagen, un conjunto de caballos alados galopa ágilmente sobre el aire. Sus cuerpos parecen hallarse a medio camino entre lo orgánico y lo mecánico. En el nivel inmediatamente inferior, una figura masculina de apariencia heroica acompaña al conjunto ecuestre en su tenaz movimiento de avance. En ambos casos, el tratamiento de las figuras, que enfatiza la representación de la musculatura a través del claroscuro, nos hace pensar en unos cuerpos demasiado pesados, que logran elevarse por encima del nivel del suelo contra todo pronóstico. El último nivel, en el extremo inferior del cuadro, corresponde a la representación de un grupo de automóviles. Estos se sugieren a partir de formas sintéticas y abocetadas, recurso que confiere la sensación de un movimiento veloz y nos remite a la estética del futurismo italiano. El conjunto se corona por la presencia, en primer plano, de dos insignias fácilmente reconocibles: el escudo del ACA, comitente de la obra, y el logotipo de Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF). La presencia dominante de estas dos instituciones debe entenderse en el marco del acuerdo que ambas partes firmaron en el año 1936. Por medio de este, se estipuló la venta exclusiva de combustible nacional en las estaciones de servicio del ACA, cuyas prestaciones permitían al viajero desplazarse y conocer el país. La idea de recorrer el territorio nacional, explorar nuevos lugares y darlos a conocer tenía para el ACA el carácter de una misión patriótica (Belej, 2011), y esto se ve reflejado en la impronta nacionalista que Boveri añade a su obra con la siguiente inscripción, situada en el borde inferior del cuadro: «La entraña del suelo argentino identificó su fuerza en el poder de la raza y en la pujanza de sus anhelos».

La importancia del convenio con YPF, que permitió al ACA ampliar su alcance nacional, aparece entonces como uno de los temas dominantes de la obra. Esto no solo se hace patente en la presencia de la frase recién citada, o bien en la inclusión del logotipo de la empresa, sino también en la elección del título para el mural y en la representación, en el último plano, de una torre de destilación de petróleo, único elemento fuertemente vertical de la imagen.

REFERENCIAS

- Belej, C. (2011). Entre el panamericanismo y el nacionalismo, Alfredo Guido y su mural para el ACA. *Papeles de Trabajo*, 4(7), 93-113.
- Boveri, A. (1940). *La decoración mural. Obras de Atilio Boveri realizadas durante el año 1939*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: edición del autor.
- Durán, C. (2018). «Colaboración creadora»: arquitectos y artistas decoradores en los edificios públicos de los años 1930 y 1940. *Registros*, 14(2), 51-70.

Sánchez Pórfido, E. (Comp.). (2005). *Maestros de la pintura platense. 18 pintores de la ciudad*. La Plata, Argentina: La Comuna.

Sanjuán, C. (2000). *Atilio Boveri. Un artista singular*. Palma de Mallorca, España: Museo de Mallorca.

Tres artistas de La Plata. (26 de noviembre de 1940). *El Día*, p. 6.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

AA.VV. (1939). *Atilio Boveri. El artista, el hombre*. La Plata, Argentina: Edición de Bases.

Algaze, A. (2017). Los frutos olvidados de Atilio Boveri en Morón. Cristales grabados en el Palacio Municipal (1939-40). *Revista de Historia Bonaerense*, 24(46), 33-43.

Nafoglia, U. (1994). *Atilio Boveri. Fecundo creador en el mundo de las artes*. La Plata, Argentina: Almafuerte.

Pagano, J. L. (1939-1940). *El arte de los argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: edición del autor.

Sanjuán, C. y Miralles, F. (1999). *Atilio Boveri 1885-1949*. Palma de Mallorca, España: Museo de Pollensa.

César Antonio Sforza

(1894–1983)

Título: **Joaquín V. González**

Fecha: 1947

Tipo de objeto: escultura

Técnica: vaciado en yeso

Dimensiones: 200 x 80 x 80 cm

REPRODUCCIONES Y MENCIONES

Revista Imagen N.º 5 (1948), Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina (il. p. 6).¹



César Antonio Sforza nació en 1893 en la ciudad de Buenos Aires y estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, fue un escultor de gran importancia para las artes plásticas de la ciudad de La Plata. Ha sido uno de los principales protagonistas de la Escuela Superior de Bellas Artes, antecedente directo de la actual Facultad de Artes (FDA) perteneciente a la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Se desempeñó como docente en diversas asignaturas de la institución mencionada. En la materia Escultura lo hizo en dos períodos diferentes: entre 1933 y 1953 —luego de un periodo inicial de Hernán Cullén Ayerza— y entre 1956 y 1957, ya jubilado. Asimismo, sucedió a Ernesto Riccio en la cátedra de Dibujo en el período 1945–1946. Entre tanto, ejerció el cargo de director de la Escuela a partir del año

1948. Completó esta labor ligada al ámbito académico como crítico de arte y director de la revista *Imagen*, pionera publicación oficial de la entonces Escuela Superior.

En su quehacer como artista fue un asiduo participante en diversos salones y premios, condecorado en tres oportunidades en el Salón Nacional. Primero, en 1918, con *Nostalgia*, y luego, en 1920, con su obra en yeso *Cariátide*. Finalmente, en el año 1943 obtuvo la mayor distinción en este Salón al ganar el Gran Premio Adquisición nuevamente con un vaciado en yeso titulado *Torso*. En el ámbito regional ganó, en 1921, el Premio Municipal con *Piedad* y, en 1922, el Premio Mayor con *Floreciendo*, una media figura femenina.

Sforza fue un escultor, según José León Pagano (1981), de un gran don compositivo, capaz de abarcar límites distantes y extremos: desde la realización de pequeñas medallas, hasta la de monumentos de grandes dimensiones. Dentro de este último tipo, es posible destacar el monumento a Dardo Rocha (1934) para conmemorar el cincuentenario de la ciudad de La Plata, celebrado dos años antes. Se trata de una obra de fuerte impronta arquitectónica, complementada con frisos y con altorrelieves de figuras simbólicas y alegóricas, que, curiosamente, carece de estatua del prócer que se homenajea. Romualdo Brughetti (1991) la describe sucintamente: «Su planta en forma octogonal irregular, le permite ubicar ocho paneles de ritmo arquitectónico a cuatro rectángulos con salientes de una figura simbólica y a otros cuatro altorrelieves de dos figuras alegóricas» (p. 110). Este monumento ha cosechado buenas críticas por parte de otros autores, a veces, incluso, se lo ha destacado como una obra culmen en la trayectoria del artista.

El vaciado en yeso ha sido una técnica tradicional utilizada por los escultores. Aunque empleado para obras definitivas, frecuentemente también ha servido como paso intermedio entre un modelado en arcilla —primera obra destinada, por sus características materiales, a desaparecer— y una talla o un nuevo vaciado definitivo en un material más noble que la escayola. Tal parece ser el caso de este retrato de Joaquín Víctor González, puesto que una escultura igual tallada en granito se encuentra en Samay Huasi, lugar que fuera su casa de descanso en Chilecito, provincia de La Rioja. Este monumento en piedra fue emplazado en 1948 en homenaje al fundador de la Universidad Nacional de La Plata con motivo del 43.º aniversario de la creación de esta casa de estudios.

En el discurso de su inauguración, el entonces rector de la Universidad, el Dr. Carlos Ignacio Rivas, aseveró que la obra reflejaba «con extraordinaria fidelidad lo que la Universidad de La Plata ha visto, ve y seguirá viendo en Joaquín V. González: la figura señera del creador, el gesto soñador del hombre de letras, la mirada que otea el horizonte de quien realizó para el porvenir el libro como apoyo permanente de toda su vida» (Rivas, 1948, p. 5).

El género conmemorativo —en particular, en homenaje a una personalidad destacada de la historia— ya había sido transitado en otras oportunidades por Sforza. Tales fueron los casos de los monumentos realizados en homenaje al ingeniero Luis Alberto Huergo —en el barrio de La Boca, ciudad de Buenos Aires—, a los fundadores de Bahía Blanca y a Dardo Rocha, bajo el nombre de *Fundador*, en la ciudad de La Plata.

Las dimensiones de la presente obra sobrepasan por poco el tamaño natural de una persona. Sin embargo, dos aspectos llaman la atención contemplar este yeso desde la proximidad y de manera detenida: sus manos y sus pies poseen formas robustas y un tamaño sobredimensionado con respecto a su cabeza. Quizás esta resolución haya obedecido a que pudieran apreciarse en su emplazamiento definitivo, aun observándose desde lejos.

Sforza apela a diferentes recursos identificables para reforzar algunas características de la persona de Joaquín V. González y acentuar, así, su faceta de pensador e intelectual. Principalmente, se destaca la postura del cuerpo —erguido, de pie— y la posición de sus brazos, cruzados, y de su mano derecha, sobre la que recuesta levemente su cabeza en un elocuente gesto meditabundo. Su expresión combina el ensimismamiento y la contemplación del horizonte; la mirada está puesta en el futuro como quien vislumbra ya el fruto de su obra.

Completan esta representación la presencia de atributos que acompañan al personaje. En primer lugar, un libro, símbolo de fuente del conocimiento, sostenido con la mano izquierda. En segundo término, el atuendo con el que el prócer está ataviado: una larga túnica —vestimenta propia de un catedrático— que lo cubre hasta los tobillos. Esta única prenda acompañada con sandalias como calzado, lleva inevitablemente a asociar su semblanza con la representación clásica del Sófocles de Praxíteles.

REFERENCIAS

- Brughetti, R. (1991). *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglione.
- Pagano, J. L. (1981). *El arte de los argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Goncourt.
- Rivas, C. I. (1948). Samay-Huasi, Discurso del Rector de la Universidad de La Plata. *Revista Imagen*, (5), 5-8.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

Castagnino, A. y Barousse, R. S. (1963). *Esculturas premiadas en 50 años del Salón Nacional. 1911-1961*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Salón Nacional.

González, R. (2010). Escultura y ciudad: La Plata, 1882-2008. *Boletín de Arte*, 11(12), 63-74.

González, R. (2001). *Programa de inventario y catalogación de esculturas en espacios públicos en la ciudad de La Plata 2000-2001*. La Plata, Argentina: Secretaría de Cultura, Dirección Operativa de Patrimonio Cultural.

Nessi, A. O. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

NOTA

1 Reproducción de la obra definitiva tallada en granito en Samay Huasi, provincia de La Rioja. <<VOLVER

Eduardo Rodríguez del Pino

(1945)

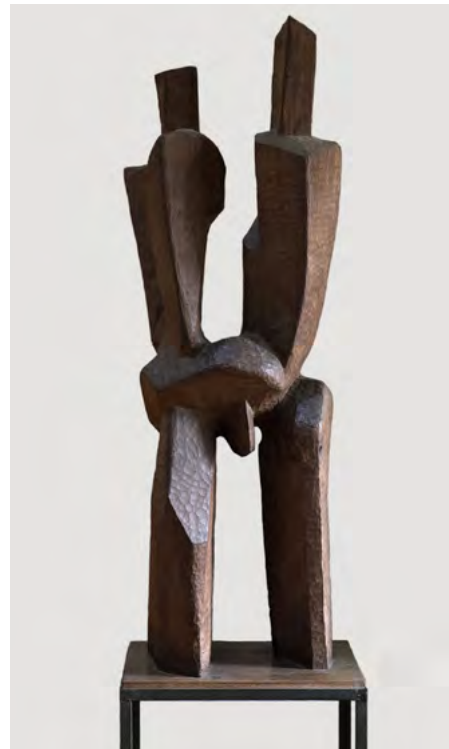
Título: **Imbricación**

Fecha: 1985

Tipo de objeto: escultura

Técnica: talla directa en madera

Dimensiones: 147 x 47 x 47 cm



Eduardo Rodríguez del Pino realizó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes (actual, Facultad de Artes) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), de la cual egresó como Profesor Superior de Escultura. En esa misma casa de estudios comenzó su carrera docente y llegó a ser Profesor adjunto por concurso de la cátedra de Escultura en el año 1986. También se desempeñó como profesor en la cátedra de Escultura y Dibujo perteneciente a la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova; como profesor y coordinador del área de dibujo del Bachillerato de Bellas Artes Francisco De Santo (UNLP); como profesor adjunto en la cátedra de Escenografía de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro (UNICEN) y como profesor en la cátedra de Escultura y Dibujo en el Instituto del Profesorado de Arte de Tandil Escultor Carlos Allende.

Se formó con importantes docentes-artistas, entre ellos cabe destacar, en el Bachillerato de Bellas Artes, al propio Francisco De Santo, a Emma Gans y a Ana María Moncalvo; en la Escuela Superior de Bellas Artes, a los escultores Rubén

Elosegui, Aurelio Macchi y Naum Goijman, así como al titular de la cátedra de Visión, Héctor Cartier. Finalmente, en la Escuela Ernesto de la Cárcova incidieron en su formación los maestros Juan Carlos Distéfano, María Juana Heras Velazco, Antonio Pujía y Alfredo Portillos, entre otros. Asimismo, emprendió como parte de su formación numerosos viajes de estudio: Cuba (1997-2009), Bolivia (2004), Chile (1972), Patagonia argentina (1970-1974) y Tierra del Fuego (2003).

En la actualidad, Rodríguez del Pino trabaja en granito con escultores y con picapedreros en la ciudad de Tandil, provincia de Buenos Aires. Relata que este material, en la mayoría de los casos, ya tiene una intervención o una huella previa que denota la acción o el laboreo del hombre sobre la piedra (Sánchez Pórfido, 2016).

Integra, desde hace varios años, la cooperativa de trabajo artístico Recooparte. Junto con los maestros picapedreros Alfredo Fadón y Jesús Duarte, creó el taller de Escultores y Picapedreros, hoy Taller Municipal. Como escenógrafo, integra el grupo de Teatro «La Cura». Asimismo, en compañía de Anabela Tvihaug organizó, en el ámbito de la Secretaría de Extensión de la UNICEN, el programa «Canales del Proyecto Universo en las Artes y en las Letras», que en 2016 cumplió diez años.

El artista protagonizó dos documentales. El primero, titulado *Las manos de la eternidad* (2010) —realizado por ND Producciones y Alberto Gauna Villar— se presentó en el Festival de La Habana y en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil. El segundo, titulado *Taller de Escultores y picapedreros, rescate de un oficio* (2010) —con testimonios de Catalina Ghezzi, Jesús Duarte y Alfredo Fadón— se estrenó en la UNICEN el 16 de diciembre de 2010.

Estilísticamente, la obra de Rodríguez del Pino se enmarca dentro de un modernismo abstracto-figurativo. Trabajó, principalmente, la madera, el mármol, el cemento y los metales. Rubén Elosegui, su maestro, solía decir en el taller de la Facultad: «lo primero es el material, ya que al imponer este sus demandas, condiciona la forma» (Rodríguez del Pino en Sánchez Pórfido, 2016), por eso prefería trabajar sin bocetos previos. Ciertamente la impronta de Elosegui se aprecia en la obra que conserva la Facultad de Artes de la UNLP. En ella, el artista deconstruye las formas y las sintetiza, acusando un marcado influjo cubista, aunque en muchos casos decide preservar, como sucede en *Imbricación*, ambiguos atisbos antropomorfos. Creemos reconocer cabezas, torsos y piernas, pero su identificación se vuelve problemática al presentarse reducidos a su mínima expresión geométrica. En esta pieza, por un lado, la geometrización de las formas se ve atenuada por cierta organicidad en el tratamiento de la madera, apreciable sobre todo en la manera en que los cuerpos se entrelazan como si fueran maleables, flexibles. Por otro lado, el facetado de los volúmenes, sumado a la alternancia entre masa y vacío, confiere a la composición un ritmo de lectura que dialoga con la marcada simetría de la obra.

Cuando el artista trabaja de esta manera sobre la figura, privándola de todo rasgo individualizado, tenemos la impresión de que no es la dimensión psicológica del hombre lo que aflora en su obra, sino más bien su dimensión mítica. Hay algo en su escultura que nos remite a primitivas imágenes votivas, a formas simbólicas que no se dejan atrapar en su apariencia exterior. El extraño entrelazamiento de los cuerpos que observamos puede emparentarse con el mito del andrógino, mientras que su acusada verticalidad se nos impone como la presencia subyugante de un tótem. Incluso, la sutil insinuación del órgano reproductor masculino en el centro de la composición nos permite establecer asociaciones con arcaicos ritos de fertilidad. El artista logra elaborar, así, una poética moderna, audaz desde el plano formal, en conexión con los símbolos primigenios de la humanidad.

REFERENCIA

Sánchez Pórfido, E. (2016). *Entrevista a Eduardo Rodríguez del Pino*. La Plata, Argentina.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

Nessi, A. O. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Un documental sobre el escultor tandilense Rodríguez del Pino participará del Festival de La Habana. (1 de diciembre de 2010). *Tandil diario*. Recuperado de <https://cutt.ly/cfcEsNq>

Ernesto Riccio

(1887-1954)

Título: **Autorretrato**

Fecha: 1929

Tipo de objeto: pintura

Técnica: óleo sobre tela

Dimensiones: 60,5 x 50 cm

REPRODUCCIONES Y MENCIONES

AA.VV. (1984). *Ernesto Riccio, pintor. 30º aniversario 1954- 1984*. La Plata, Argentina: sin datos (il. de portada).



Título: **La pianista María Teresa Maggi**

Fecha: 1928

Tipo de objeto: pintura

Técnica: óleo sobre tela

Dimensiones: 93 x 72 cm

EXPOSICIONES

Exposición Ernesto Riccio (1929), Amigos del Arte, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Muestra histórica de artistas platenses en el marco del Bicentenario de la Nación (2010), Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.



Ernesto Riccio nació en La Plata, en 1887. Inició sus estudios de dibujo en el Centro de Bellas Artes de esa ciudad, en 1905, e ingresó, poco después, a la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Allí, se formó con el maestro francés Antonio Pagneux. En 1908, fue nombrado profesor auxiliar, tarea que desempeñó durante cinco años. En la Sociedad, participó regularmente de las exhibiciones de fin de año junto con profesores y alumnos.

En 1916, obtuvo una beca del gobierno de la Provincia de Buenos Aires para formarse en España. Luego de una corta estadía en Italia y en Francia, se radicó en Madrid e ingresó a la Real Academia de San Fernando, donde permaneció hasta 1920. Allí, fueron sus profesores Moreno Carbonero (clases de desnudo) y Romero de Torres (clases de ropaje). Otras regiones españolas visitadas por el artista durante su estadía en ese país fueron Galicia, Andalucía, Mallorca y Castilla. Entre 1918 y 1923, se desempeñó como canciller del Consulado Argentino en España.

A su regreso al país, adquirió una extensa trayectoria como docente en la Escuela Manuel Belgrano. Motivado por el paisaje argentino, recorrió y pintó en *plein air* en las localidades de Los Cocos, Capilla del Monte, Córdoba Capital, Mar del Plata y en distintos puntos de la Patagonia.

En 1925, se convirtió en uno de los miembros fundadores de la Asociación Artística Platense, cuyo objetivo era reunir a todos los artistas de la ciudad y organizar exposiciones.

Junto con artistas como Francisco Vecchioli, Atilio Boveri y Emilio Coutaret, se destacó como caricaturista, género que prosperó en la ciudad de La Plata a través de sus vertientes política, humorística e irónica.

Entre 1930 y 1943, ejerció la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes (actualmente, Facultad de Artes) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en la cátedra de Anatomía Plástica. Asimismo, fue nombrado profesor de Dibujo y Pintura en la Academia Argentina de Bellas Artes de Buenos Aires, en el año 1930.

En 1932, fue designado miembro de la Comisión Provincial de Bellas Artes de La Plata junto con Antonio Santamarina, Mario Canale y Emilio Pettoruti, así como también miembro del Consejo Asesor de la Dirección Nacional de Bellas Artes.

Desde 1938 hasta 1943, se desempeñó como director titular de la Escuela Superior de Bellas Artes designado por el Consejo Superior de la UNLP.

La colección de la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP conserva dos retratos pintados por el artista. *La pianista María Teresa Maggi* presenta una estilizada figura femenina que, sentada de perfil en medio de un entorno natural y desplazada hacia

el extremo derecho del cuadro, vuelve su rostro hacia el espectador dirigiéndole una mirada penetrante. La profesión de la retratada se deja entrever tanto en su postura erguida como en la delicadeza de sus manos, suavemente apoyadas sobre el regazo. Sus ojos negros, grandes y enmarcados por unas gruesas cejas, no se hallan exentos de melancolía. El semblante apacible y taciturno de la pianista parece encontrar un eco en el clima crepuscular de la obra, que en un último estallido de luz anuncia el final del día y la caída de la noche. Se adivina, de esta forma, una suerte de empatía entre persona y naturaleza, que imprime un lirismo romántico recurrente en los retratos femeninos de Riccio. Este clima se ve posibilitado por la elección de una paleta fría y quebrada, donde predominan los verdes, los azules y los tierra. Sin embargo, el verdadero protagonista resulta ser el rojo, que, aplicado con sutileza (en el cielo y en las sierras, en los labios y en los pómulos de la mujer, así como en su collar y en su vestido), genera potentes acentos y efectos lumínicos que otorgan vitalidad y calidez al conjunto. A esto se suma el uso de una pincelada ágil y suelta que brinda preeminencia a las manchas de color en detrimento de la línea.

En el caso de su autorretrato, Riccio elige representarse en el centro de la composición rodeado de pinturas y de esculturas, objetos que funcionan como indicadores de su profesión y de su estatus social. La paleta escogida presenta valores bajos y un marcado predominio de los colores tierra, con sutiles acentos que iluminan su rostro y su torso. Las pinceladas son abocetadas pero precisas, matéricas y visibles.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

AA.VV. (1984). *Ernesto Riccio, pintor. 30.º aniversario 1954-1984*. La Plata, Argentina: sin datos.

Fükelman, C. (2005). Ernesto Riccio, un artista riguroso y expresivo. En E. Sánchez Pórfido (Coord.), *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (pp. 87-90). La Plata, Argentina: La Comuna.

Pagano, J. L. (1939-1940). *El arte de los argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: edición del autor.

Fabio Oliveto

(1964)

Título: **Acceso al Bodhisattva I**

Fecha: 1998

Tipo de objeto: monoestampa

Técnica: grafito e impresión directa con plantillas sobre papel

Dimensiones: 97 x 68 cm

EXPOSICIONES

6. ° Muestra Anual del Centro de Graduados (1998),
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata,
La Plata, Argentina.



Fabio Oliveto nació en La Plata, en 1964. Luego de vivir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante varios años, retornó a su ciudad natal para ingresar en la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en 1987. Cursó las orientaciones de Escenografía y de Grabado y Arte Impreso. Promediando los estudios, pasó a formar parte de distintos colectivos, algunos de ellos centrados en áreas como la gráfica urbana, la danza y el arte dharma. Cabe mencionar entre estos a Tu K.K.&Pelu S.A., Grupo Nómade, Único día, Nadie Sabe y MatchLP.

La obra que conserva la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP fue expuesta a fines de los años noventa en una muestra de graduados. Su título, *Bodhisattva*, proviene del budismo. Se trata de una palabra compuesta a partir de *bodhi* ('supremo conocimiento', 'iluminación') y de *sattva* ('ser'). Hace referencia, entonces, a un ser embarcado en la búsqueda de la suprema iluminación.

El tema de la obra, según consignó el artista, gravita en torno al tiempo. La técnica de impresión por plantillas, a través de la cual se superponen distintas capas de color, enlaza con esa búsqueda expresiva. El punto focal es el círculo ubicado en el centro, del cual irradian las formas. Azules y amarillos destacan sobre el fondo neutro de la hoja. Es una composición simétrica que, sin ser estrictamente geométrica, hace uso libre del cuadrado y del círculo como recursos expresivos.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

Bola de nieve. (s. f.). *Fabio Oliveto*. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/6711/oliveto-fabio>

Rossetti, V. (2015). *Entrevista a Fabio Oliveto*. La Plata, Argentina.

Fernando Arranz

(1897-1967)

Título: *Sin título*

Fecha: ca. 1951

Tipo de objeto: relieve esmaltado

Técnica: cerámica esmaltada

Dimensiones: 57 x 41 x 0,5 cm



Fernando Arranz nació en 1897 en Madrid. A los catorce años concurre al alfar de Daniel Zuloaga en Segovia, ciudad en la que posteriormente abrió su taller.

En la década del veinte exhibió sus obras en las ciudades españolas de Valladolid, Madrid y Córdoba. Además, obtuvo becas otorgadas por el Ministerio de Instrucción Pública de Francia y por el gobierno de la II República Española. Esta última beca, destinada a expositores y a conferenciantes, le brindó la posibilidad de viajar al continente americano. Fue así como en 1927 arribó a la Argentina. Los años que siguieron estuvieron signados por su labor como gestor y como docente, ya que fue convocado para fundar y para dirigir escuelas de cerámica en distintos puntos de nuestro país. En 1933 inauguró la primera de tales escuelas en la provincia de Córdoba, a la que se sumaron la Escuela Nacional Industrial de Cerámica, ubicada en la calle Bulnes (1940), y otras en Mendoza, en Balcarce, en Tucumán, en Mar del Plata, en Jujuy y en La Rioja.

Hasta 1937 trabajó como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, en 1947, se incorporó al cuerpo docente de la Escuela Superior de Bellas Artes (actualmente, Facultad de Artes) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Esta institución formuló un nuevo plan de estudios que entró en vigencia en 1949 e incorporó a la enseñanza superior nuevas cátedras vinculadas con las artes del fuego. Arranz se desempeñó como profesor titular de Cerámica y Esmalte, entre 1949 y 1966, y, desde el año 1956 hasta su renuncia en 1966, estuvo a cargo de la cátedra de Esmalte y Artes del Fuego. A partir de la creación de los nuevos talleres se generó en la Escuela una renovada concepción acerca de las artes aplicadas. Las aulas se poblaron de alumnos y el profesor Arranz planteó como metodología difundir e institucionalizar a nivel artístico e industrial la cerámica.

La enseñanza que impartió estuvo signada por la tradición española. Concebía la cerámica como «fenómeno popular, más que como elitista o estético», según asevera su discípula Teodolina García Cabo (Nessi, 1982, s. p.). La metodología propuesta consistía en realizar piezas acordes al uso cotidiano, atentas a la forma y a la técnica. García Cabo (en Sánchez Pórfido, 2018) recuerda que Arranz reiteraba que la cerámica «debía transformarse en actividad seria y no de obrero ceramista» y luchaba para que la disciplina fuera valorada como actividad artística. Era un hombre trabajador y respetaba al cliente y al alumno de igual manera. En clase indicaba las tareas, explicaba la calidad de los esmaltes y levantaba junto con los alumnos las piezas en barro o en arcilla. La enseñanza consistía en alfarería en torno, decoración, modelado y moldería, «solo que al alumno le estaba vedado el uso de los hornos, a cargo del maestro Ramón Peralta» (Tedeschi en Sánchez Pórfido, 2019).

Entre sus discípulos americanos más destacados se hallan Lucio Fontán, Antonio Madero, Alicia Sagardía, Teodelina García Cabo, María Elena Colmeiro, Tove Johansen, María Bruni y Laura San Martín.

Arranz transitó por diferentes etapas artísticas. Influenciado primeramente por su maestro Daniel Zuloaga, ejecutó piezas de pequeño formato que aluden al impresionismo. En la Argentina, transitó por el nativismo, el neorrománico, el *art deco* y el constructivismo de la Escuela del Sur. Asimismo, se acercó al poscubismo de Picasso y al figurativismo de Luis Seoane.

La Facultad de Artes (FDA) de la UNLP conserva en su taller de cerámica una obra sin título atribuida al maestro Arranz, probablemente realizada con fines didácticos. Este relieve esmaltado de temática religiosa alude al período románico en su estilo. La obra presenta un marco de encierro rectangular vertical, formas circulares pregnantes, agrupamientos de figuras divinas y una paleta amplia con óxidos naturales y con pequeños fragmentos que dejan ver el color del barro rojo cocido. Para su realización, se utilizó arcilla roja blanda sobre una matriz. Con antelación,

se grabó la imagen en un molde con punzón y se estampilló sobre el barro para conformar un relieve. «Posteriormente se procedió al secado, horneado y esmaltado con base de plomo transparente» (Tedeschi en Sánchez Pórfido, 2019).

Un círculo de grandes dimensiones contiene a otros de menor tamaño. En el central encontramos una cierva en actitud de reposo sobre un fondo verde, símbolo del árbol de la vida y de la elevación divina —la decoración que la circunda remite a los azulejos españoles románicos—. En el cuadrante superior se halla el torso de un Pantocrátor humanizado, que dentro de una mandorla sostiene los evangelios con la mano izquierda y alza la mano derecha en actitud de bendecir. En el cuadrante inferior se observa un águila con aura, símbolo de la elevación y del principio espiritual. A ambos lados del ave, dos círculos paralelos recluyen a corderos, símbolos de pureza y de docilidad. Agrupados por similitud, color y tamaño, estos se mimetizan con la gran proliferación de elementos decorativos: guardas, flores y bandas.

El círculo divino, emblema solar y de la perfección, presenta equilibrio compositivo y armonía tonal. En los extremos superior e inferior se yuxtaponen figuras sagradas, masculinas y femeninas, agrupadas por forma, color y textura; de perfil, cubiertas con vastos ropajes, se exaltan por sus rasgos faciales expresivos y delimitados por sutiles surcos finos y curvos. La paleta tonal es muy variada, dominan los colores fríos con subordinados amarillos y naranjas. Estos se vuelven puntos focales de gran interés visual.

El arte románico le otorga gran importancia al hombre, al universo, a los animales, a las plantas y a los minerales. A las figuras de santos, de apóstoles o de la Biblia, se les confiere un espacio considerable en la composición.

La obra donada por el maestro no fue ejecutada en la Facultad de Artes. El sello del reverso atestigua que perteneció previamente a la Escuela Nacional Industrial de Cerámica.

REFERENCIAS

- Sánchez Pórfido, E. (2018). *Entrevista Teodolina García Cabo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Sánchez Pórfido, E. (2019). *Entrevista a Ángela Tedeschi*. La Plata, Argentina.
- Nessi, A. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Irene Singer

(1960)

Título: *Los dos lados y lo del medio*

Fecha: 1983

Tipo de objeto: grabado

Técnica: gofrado

Dimensiones: 46,5 x 61 cm



Irene Singer estudió en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), donde se graduó, en 1984, con el título de Licenciada en Artes Plásticas con orientación en Grabado. Entre 1984 y 1987 realizó originales serigráficos de artistas latinoamericanos en el taller de serigrafía artística de la Galería de Arte Praxis. En 1987, realizó el montaje del taller de serigrafía artística en la Facultad de Bellas Artes de Quito, Ecuador, y, en 1988, en el Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Durante 1991 y 1992 montó y dirigió el taller de grabado y serigrafía artística de la Galería de Arte Praxis de México. Desde 1992 ha publicado ilustraciones para diferentes editoriales en la Argentina, Puerto Rico, España y Estados Unidos.

Durante 2002 y 2003 fue alumna del curso «Ilustración de libros para niños», dictado por Istvan Schritter dentro de los cursos de extensión universitaria que se impartieron en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto De la Cárcova. En 2004, participó de un grupo de estudio para investigar cuestiones relacionadas con la construcción del libro-álbum.

Desde 2001, es miembro activo del foro «Ilustradores de Libros para niños de Argentina» y ha participado de sus acciones y de sus exposiciones: «Quiroga x 81» (2002), «De viajes y viajeros», «Cortázar x el Foro» (2004), «Muestra de postales» y «El circo ilustrado» (2006); como así también de la *Bienal de Ilustración de Bratislava* (2003, 2005 y 2007), de la muestra *Lugar Niño* en el Museo de Arquitectura y Diseño (2007) y de la *Muestra de Ilustradores Argentinos* en la *Feria del Libro Infantil* realizada en la ciudad de Bologna (2008). En septiembre de 2005, fue becada para formar parte del UNESCO-BIB Workshop que se desarrolló en el contexto de la Bienal de Ilustración de Bratislava, Eslovaquia.

Su libro *La decisión de Teodoro*, publicado por Calibrosopio Ediciones en 2006, recibió una mención en el *XI Premio Internacional del Libro Ilustrado Infantil y Juvenil 2006* del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en México (CONACULTA). Asimismo, dirige la colección 2 x 4 Tango para pibes, del sello editorial Además.¹

Los dos lados y lo del medio es un gofrado sobre papel blanco con una impresión de trama en registro. En la parte superior hallamos dos figuras en tensión geométrica (¿humanoides?) ubicadas de izquierda a centro; a la derecha, un recuadro con la palabra «cielo»; debajo, el módulo de las figuras multiplicado por cuatro; debajo a la izquierda, un recuadro con la palabra «abajo», seguido del módulo humanoide. El último registro presenta, a la izquierda, la impresión en recuadro de dos gallinas, un plato y varios cubiertos; a la derecha, un recuadro vacío.

La imagen sugiere numerosas connotaciones posibles: ¿el juego de la rayuela?, ¿el juego en general?, ¿lo humano y la naturaleza?, ¿las presentaciones prehistóricas y la imagen como huella?

REFERENCIA

Singer, I. (2013). La dama ilustrada [Entrada de blog]. Recuperado de <http://ladamailustrada.blogspot.com/p/irene-singer.html>

NOTA

¹ Varios de los datos para componer esta biografía fueron extraídos del blog *ladamailustrada*.

Juan Manuel Suero

(1909-1999)

Título: **Figura al sol**

Fecha: 1931

Tipo de objeto: pintura

Técnica: óleo sobre tela

Dimensiones: 90,5 x 70,5 cm

EXPOSICIONES

Muestra histórica de artistas platenses en el marco del Bicentenario de la Nación (2010), Edificio de Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.



Juan Manuel Suero nació en Extremadura, España, el 21 de agosto de 1909. En 1914 se radicó en La Plata, ciudad donde inició su formación artística al asistir a la Escuela Superior de Bellas Artes. En esa institución, se graduó con el título de Profesor de Enseñanza Superior en Pintura y Grabado. En 1932, obtuvo una beca de perfeccionamiento artístico por parte de la Municipalidad de La Plata y, al año siguiente, integró la delegación de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) que rindió homenaje Joaquín V. González en Chilecito, provincia de La Rioja. A partir de 1934, impartió clases de dibujo en el Colegio Nacional Rafael Hernández (UNLP).

En 1936, comenzó a dictar clases en Rosario, donde se radicó definitivamente para ejercer la docencia y para desarrollar simultáneamente una intensa actividad artística. Fue profesor en la Escuela Industrial N.º 1 (hoy Técnica N.º 2), en el profesorado de Dibujo del Normal N.º 2 y en la Escuela Provincial de Bellas Artes. En la Escuela Superior de Bellas Artes del Litoral (hoy de Rosario), formó parte de las cátedras de Dibujo, Pintura y Grabado. Llegó a ser regente y luego director del

Instituto Superior de Bellas Artes, ya dependiente de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), donde fue hasta su muerte profesor emérito. Fue, además, profesor en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) desde 1949.

Realizó diversas exposiciones individuales de pintura, dibujo y grabado en las ciudades de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Córdoba y La Rioja desde el año 1932.

Figura al sol es una obra temprana de Suero, en la que el artista experimenta con una pincelada recortada afín a la tradición impresionista a partir de un motivo sencillo: un hombre sentado en un espacio verde bajo la luz del día. Se trata de una pintura que, tanto por su temática como por su factura, se aleja de las obras más representativas del artista. Estas suelen centrarse en el género costumbrista, el paisaje, la iconografía indígena y el tango, y en lo que refiere a sus aspectos formales, se caracterizan por la utilización de colores saturados y de contornos bien definidos. En este caso, por el contrario, hallamos como interés principal la captación de la luminosidad diurna a través de una pincelada rápida y la modulación del color. El sujeto representado es anónimo. No percibimos en la pintura intención alguna por representar sus rasgos faciales de manera minuciosa ni por expresar caracteres psicológicos que hagan a su personalidad. El hombre es, en resumidas cuentas, una excusa para abordar, a manera de estudio, el fenómeno de la luz y su interacción con la figura en la representación pictórica.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

Gesualdo, V. y otros. (1988). *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Inca.

Julio Alberto Leonello Muñeza

(1930–2016)

Título: ***Hilos vitales***

Fecha: 1988

Tipo de objeto: grabado

Técnica: aguafuerte

Dimensiones: 63,5 x 75 cm



Julio Muñeza nació en 1930 en Chovet, provincia de Santa Fe. Se formó en las escuelas Manuel Belgrano, Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova, instituciones en las que posteriormente se desempeñó como docente. Según relató el propio artista, fueron los profesores Horacio Ronchetti, Ana María Moncalvo y, sobre todo, Fernando López Anaya, quienes lo interiorizaron en «el grabado y su maravillosa capacidad de expresión» (Muñeza, 2015, p. 13). En la década del sesenta integró el Grupo 5, conformado además por Jorge Luna Ercilla, Alicia Orlandi, Juan Carlos Stekelman y Carlos Scannapieco.

Junto con el profesor Juan Carlos Romero se hizo cargo de la cátedra de Grabado en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) a comienzos de los años setenta, aunque en 1976 quedó cesante en el contexto de la última dictadura cívico militar. Su reincorporación se produjo en 1984, luego del retorno a la democracia.

Inscripto en las corrientes de renovación del grabado que tuvieron lugar en la década del setenta en nuestro país —cuyas raíces se remontan hasta fines de los cincuenta—, Muñeza integró, junto con Horacio Beccaria, César Fioravanti, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau, el colectivo Arte Gráfico Grupo Buenos Aires. La acción de este grupo, así como la del contemporáneo Grabas, estuvo orientada, por un lado, a la redefinición de los procedimientos, las técnicas y las poéticas de la disciplina, y, por otro, a la expansión de los espacios de circulación de la obra gráfica. La posibilidad de generar estampas múltiples y de bajo costo fue explotada por estos artistas en un intento por devolver el grabado a sus fundamentos populares y por alcanzar así la utópica unión entre arte y vida. Sin embargo, mientras Grabas se mostraba más dispuesto a participar de los circuitos de exhibición y de legitimación tradicionales, Arte Gráfico Grupo Buenos Aires optó por explorar el potencial de los espacios no convencionales, tales como plazas, fábricas y centros barriales. Allí, además de exponer y de vender sus producciones, los artistas demostraban de manera práctica las distintas técnicas del grabado, lo que contribuía a la familiarización del público con ellas. Arte Gráfico encarnaba de esta manera el espíritu de Mayo del 68, ligado a la agitación fabril y a las puebladas (Davis, 2005).

Muñeza participó, además, en numerosas exposiciones individuales y colectivas en galerías como Van Riel, Saber Vivir, Rioboo y Austral, entre otras.

Una vez reincorporado a la Universidad, en 1985, elaboró junto con su equipo de cátedra una propuesta pedagógica destinada a ampliar la definición tradicional de la disciplina. Las limitaciones impuestas por la utilización de materiales y de técnicas *nobles* obturaban la posibilidad de experimentar con nuevas tecnologías, lo que desfasaba al grabado respecto de los discursos mediales contemporáneos. Ante este panorama, el conjunto de docentes liderado por Muñeza impulsó un proceso de enseñanza-aprendizaje anclado en una mayor libertad, descartando la copia de modelos y permitiendo que los estudiantes se apropiaran creativamente de los medios tecnológicos para desarrollar sus ideas.

Este cambio de paradigma se vio materializado no solo en los programas de la asignatura y en la práctica concreta del aula, sino también en la propia denominación de la cátedra, que a partir de 1987 pasó a llamarse Grabado y Arte Impreso, nombre que conserva hasta la actualidad y que pretende abarcar la totalidad de las imágenes impresas, independientemente de la modalidad adoptada para la realización de su matriz.

En la obra *Hilos vitales*, perteneciente a la serie *Los paisajes de mi piel*, Muñeza trabaja el espacio plástico a través de texturas visuales, yuxtaposiciones de tramas y marcas gestuales que se entrecruzan y se metamorfosean en diferentes planos. La técnica empleada es aguafuerte. A partir de la matriz sin entintar, el artista

generó un gofrado previo sobre el que realizó sucesivas impresiones aplicando tintas negras, verdes, azules y anaranjadas en relieve (Grillo en Sánchez Pórfido, 2019). El entrecruzamiento de los planos y de las líneas da lugar a sugerentes ritmos y contrastes.

Las figuras del hilo y del tejido fueron recurrentes en la reflexión del artista. En ocasión de una muestra de la cátedra de Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Artes de la UNLP, en el año 1999, Muñeza afirmó:

El «tejido» provoca; la palabra provoca; el lenguaje provoca. Hace estallar en pedazos la idea de compartimiento, la idea de caja cerrada, el «hilo». Acercar los hilos, permitir que jueguen, que se crucen, que se entrelacen, que se pierdan formando, constituyendo un «tejido». Acercar los hilos; incitar a la mezcla. Apostar al «nudo». El tejido: esa es nuestra propuesta. La necesidad de pensar en una realidad en la que el fragmento no resiste; en una realidad que grita (y que a través de ese grito, exige) que no permanezcamos en el uno. Superar el hilo; alcanzar la red; el tejido. Superar la disciplina, pensar en términos de ínter disciplina. Y ese «tejido» (la ínter disciplina en la que creemos) provoca. Pero no nos contentemos con mirar simplemente qué produce esta provocación; no leamos el «producto». Sigamos generando la red, sigamos haciendo posible «la araña», el tejido (en Zori, 2014, s. p.).

REFERENCIAS

- Davis, F. (2005). *El grabado en el «paisaje de las comunicaciones»*. Intercambios y préstamos entre la obra gráfica y los medios de comunicación en los primeros '70. Ponencia presentada en el Primer Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual (CiDIAP). Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Muñeza, J. (2015). Recorridos: somos una mutación atravesada por el tiempo. En R. Agüero y otros, *Lo fundacional en la investigación de la última década: cuadernos de investigación* (pp. 13-23). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Sánchez Pórfido, E. (2019). *Entrevista a Graciela Grillo*. La Plata, Argentina.
- Zori, C. (2014). *Recopilación de textos del profesor Julio Muñeza*. Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://jalm.com.ar/archivos/Recopilacion.pdf>

Máximo Maldonado

(1900–1980)

Título: *Galga*

Fecha: ca. 1938

Tipo de objeto: escultura

Técnica: escultura de bulto en bronce

Dimensiones: 25 x 40 x 40 cm

REPRODUCCIONES Y MENCIONES

AA.VV. (1938). *Valores básicos*. M. C. Maldonado.

Una expresión nacional. La Plata, Argentina:

Edición de Bases (il. p. 16).



Máximo Carlos Maldonado nació en la localidad bonaerense de Magdalena, en 1900, y de niño se mudó a la ciudad de La Plata. Su formación artística no involucró la asistencia a ningún taller o academia como era habitual en la época, sino que fue enteramente autodidacta.

Entre 1914 y 1928, trabajó como empleado en la Dirección General de Navegación y Puertos del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, y entre 1928 y 1947 en la Dirección General de Arquitectura del mismo Ministerio. También se desempeñó en la Oficina de Decoración y Ornamentación de la Dirección General de Escuelas de la Provincia —cargo desde el cual contribuyó a la realización de murales y de esculturas para la decoración de algunas escuelas inauguradas en la ciudad de La Plata durante la gobernación de Domingo Mercante—, y en la Escuela Graduada (Anexa) dependiente de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), como profesor de modelado.

Fue hacia la década del treinta cuando comenzó su carrera como escultor, al participar en concursos, en salones y en exposiciones colectivas tanto en Buenos Aires como en el interior del país; además, expuso en Europa en tres oportunidades. El tema principal de su obra fueron los animales, por lo que fue apodado por la prensa y por los críticos como «el primer animalista argentino». Expuso dos veces en la Galería Müller, junto con Guillermo Martínez Solimán, en el año 1935, y de manera individual, en 1940.

Entre sus producciones más importantes cabe destacar: la realización de murales y de esculturas de animales para el Museo Nacional de Historia Natural Bernardino Rivadavia durante el año 1937 —proyecto en el que participó junto con los artistas Alfredo Bigatti, Luis Rovatti, Juan Oliva Navarro y Donato Proietto—; la ejecución de las cabezas de animales que se encuentran en el hall del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, durante 1945; las esculturas de animales situadas originalmente en la plaza Mitre de Magdalena, inauguradas en 1956 y conservadas actualmente en el Museo Histórico de esa ciudad; y los bajorrelieves de animales autóctonos que decoran los bancos del Paseo del Bosque para la Municipalidad de La Plata, realizados entre 1958 y 1962.

Además de abocarse a la animalística, Maldonado incursionó en la representación de personas de su círculo, de próceres, de personajes populares y de figuras religiosas. La ciudad de La Plata y la de General Madariaga cuentan con series de bustos realizados por él: el *Hemiciclo de los Cinco Sabios* y la *Avenida de los Próceres*, respectivamente. En sus últimas décadas de trabajo realizó obra religiosa pública de gran tamaño.

En referencia a las variaciones estilísticas de su obra a lo largo del tiempo, Ricardo González (2001) consigna un desplazamiento:

[...] desde sus comienzos realistas hacia una paulatina simplificación del lenguaje plástico en virtud de sintetizar el trabajo de línea y acentuar el de masas. Somete a sus modelos a una geometrización casi decorativa que toma como excusas vestidos, bucles, pelajes y barbas. En el caso de los relieves desarrolla un concepto de espacialidad artificial empleando la línea y la textura como elementos organizadores. En su etapa final trabajó con un criterio sumamente sintético y casi arquitectónico en el que sólo lo esencial de la materia queda organizado (p. 33).

La cabeza de galgo que integra la colección de la Facultad de Artes pertenece a la faceta realista —«objetivo-representativa», en palabras de José León Pagano (1939-1940, p. 558) — de la producción de Maldonado, distinta de las figuras sintéticas y geometrizadas cercanas a la estética *art déco* que signan buena parte de su producción. El rasgo distintivo de esta pieza es la textura rugosa a partir

de la cual aparece representado el pelaje del animal, tratamiento que otorga al bronce una apariencia pétrea. Esta característica puede observarse en otras obras del período, como *Oso polar* (1934).

REFERENCIAS

González, R. (2001). *Programa de inventario y catalogación de esculturas en espacios públicos en la ciudad de La Plata 2000-2001*. La Plata, Argentina: Dirección Operativa de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura, Municipalidad de La Plata.

Pagano, J. L. (1939-1940). *El arte de los argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: edición del autor.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

AA.VV (1938). *Valores básicos*. M. C. Maldonado. *Una expresión nacional*. La Plata, Argentina: Edición de Bases.

Bonetti, M. (2018). Máximo C. Maldonado. Escultor. *ProBiota. Serie Arte y Sociedad* (19), 1-15.

Gesualdo, V. y otros. (1988). *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Inca.

Longoni, J. (2015). Estudio estilístico de la obra escultórica de Máximo C. Maldonado. *Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio*, 4. Recuperado de https://digital.cic.gba.gob.ar/bitstream/handle/11746/1303/11746_1303.pdfPDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Merlino, A. (1954). *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Batmalle.

Raúl Moneta

(1945)

Título: *Sin título, identidad*

Fecha: 1979

Tipo de objeto: pintura

Técnica: acrílico sobre tela

Dimensiones: 100 x 100 cm

EXPOSICIONES

Raúl Moneta. Montajes (1999). Centro Cultural Borges, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

REPRODUCCIONES Y MENCIONES

AA. VV. (1999). *Raúl Moneta. Montajes* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Borges (il. p. 7).



Raúl Moneta nació en la localidad bonaerense de Tres Arroyos, en 1945. Se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes (actualmente, Facultad de Artes) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y egresó con los títulos de Profesor Superior y de Licenciado en Pintura.

Obtuvo una beca de la UNLP, entre los años 1969 y 1970, para estudiar el dibujo en Paul Klee, Wassily Kandinsky, el cubismo y el futurismo; y otra del Fondo Nacional de las Artes, durante 1972 y 1973, con el tema «Nuevos materiales en la expresión plástica».

Se desempeñó como Profesor adjunto ordinario en la cátedra de Pintura de la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP, entre 1984 y 1998, y como Titular ordinario, entre 1999 y 2008.

Junto con Miguel Ángel Alzugaray, Horacio Porto, Rubén Segura, Roberto Rollié y Carlos Zanatta integró a comienzos de los ochenta el Grupo Pintores Argentinos, cuyas búsquedas en el campo de la figuración estuvieron ligadas a la exploración de temas, de paisajes y de personajes de la historia nacional. A lo largo de diez años, realizaron exposiciones, mesas de debate y editaron afiches y publicaciones, entre las que se cuenta el libro *Introducción a la plástica argentina* (1991). El crítico e historiador del arte Abraham Haber (1991) resumió los objetivos del grupo como un «mirar desde la Argentina; y mirar desde aquí significa mirar desde el “otro lado”, posición que suele invertir las cosas de tal manera que los valores negativos para una estimativa europea pueden tener para nosotros las semillas de valores positivos» (p. 7).

Moneta fue, además, nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas en el año 1984, vicedecano de la FDA de la UNLP en 1989, y electo decano entre 1991 y 1995. Durante su gestión, se creó la carrera de Diseño Multimedial y fue reabierta la carrera de Artes Audiovisuales. En el año 1996 fundó el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) y fue designado Rector Organizador y Normalizador hasta el año 2005.

Sin título, identidad pertenece a una serie de veinte pinturas realizadas entre los años 1979 y 1980. Los motivos que atraviesan este conjunto son las huellas digitales y las fotos carnet, signos que el artista reelabora para reflexionar sobre la carencia de identidad del hombre en la contemporaneidad. Vistas a la distancia, estas imágenes también parecen evocar los traumas de la historia reciente del país: las desapariciones forzadas y la sustracción de la identidad de quienes fueron víctimas del accionar del Estado durante la última dictadura cívico militar.

Podemos identificar la figura de un hombre en primer plano en función de su vestimenta y cabellera, trabajadas a partir de un lenguaje descriptivo de pinceladas imperceptibles y de una paleta acromática que refuerza la asociación con las estereotipadas fotos carnet en blanco y negro. A través de la fragmentación, la superposición y la elipsis, el artista introduce una cuota de extrañamiento en lo que de otra manera resultaría una imagen familiar: el rostro es reemplazado por una huella dactilar, contenida a su vez en formas cuadradas concéntricas que destacan por su color vibrante y pinceladas gestuales, recurso de interrupción que trae a la memoria algunas pinturas de René Magritte. De esta manera, se subvierten las expectativas ligadas al género retrato, ya que al tiempo que se respetan ciertos rasgos enunciativos como la pose y el encuadre, el reconocimiento del sujeto representado se torna imposible. Al ser consultado sobre su obra, Moneta (en Sánchez Pórfido, 2018), señaló:

Hay un juego de signos visuales, y en el tratamiento gráfico de esta serie creo que los referentes pop están presentes. El intento de despersonalización es un recurso del Pop, cuando se trata de algún tema sensible está tratado irónicamente, justamente por la materia, la pasta, la modulación del color [...]. El espectador, al momento de querer reconocer la huella digital, se encuentra con la foto carnet, y todo eso confluye en una propuesta de tiro al blanco, y esos círculos sobrepuestos son el foco de una mira telescópica, de un arma; es como decir «disparen sobre la identidad»... La serie de 20 tiene variables pero todas confluyen en un disparo a la identidad (s. p.).

REFERENCIAS

- Haber, A. (1991). *Grupo Pintores Argentinos. Diez años de trabajo (1981–1991)* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Palais de Glace.
- Moneta, R. y otros. (1991). *Introducción a la plástica argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Forjar.
- Sánchez Pórfido, E. (2018). *Entrevista a Raúl Moneta*. La Plata, Argentina.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

- AA. VV. (1980). *Raúl Moneta: pinturas – Rubén Segura: relieves pictóricos* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galería Chistel K.
- AA. VV. (1999). *Raúl Moneta. Montajes* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Borges.
- Nessi, A. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Sánchez Pórfido, E. y otros. (1998). *Cándido López, Florencia Molina Campos y Benito Quinquela Martín como paradigmas de la plástica argentina*. La Plata, Argentina: REUN.

Ricardo Dalla Lasta

(1941)

Título: **Gran guerrero pampa**

Fecha: 1981

Tipo de objeto: escultura

Técnica: chapa batida soldada

Dimensiones: 145 x 50 x 151 cm

EXPOSICIONES

Esculturas de Ricardo Dalla Lasta (1981). Galería Hoy en el Arte, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

REPRODUCCIONES Y MENCIONES

AA. VV. (1981). *Esculturas de Ricardo Dalla Lasta* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galería Hoy en el Arte (il. de portada).



Ricardo Dalla Lasta nació en la provincia de Catamarca, en 1941. Se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) con Aurelio Macchi y en el taller de Antonio Pujía. Obtuvo el título de Profesor Superior de Escultura y Dibujo. Se desempeñó como profesor de Escultura en el Bachillerato de Bellas Artes Francisco De Santo dependiente de la UNLP, en la Escuela Provincial de Arte de Berisso y en la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP, donde ejerció como profesor titular de la cátedra de Escultura y Dibujo desde 1992 hasta 2006.

Desde 1965, ha expuesto en forma ininterrumpida en el país y en el exterior. Representó a la provincia de Buenos Aires en tres ocasiones y al país en tres eventos internacionales (Quebec, 1983; Cortina D'Ampezzo, 1986; Sevilla, 1992). Recibió numerosos premios y distinciones, entre los que caben destacar cuatro primeros premios en concursos nacionales para la realización de monumentos.

Fue director del proyecto de investigación *El lenguaje plástico en la realización de prótesis para la reconstrucción de rostros*, subsidiado por la Secretaría de Extensión Cultural de la FDA de la UNLP, entre 2004 y 2006. Entre 2003 y 2006, integró la Comisión Asesora de CODESI, Municipalidad de La Plata, en representación de la FDA. Fue también codirector de los proyectos de investigación *Técnicas de fundición en metal*, LEMIT, La Plata (2001-2006) y *Técnicas y Normas de Preservación, Restauración y Emplazamiento de Esculturas y Monumentos*, FDA de la UNLP (1995-2006). Es miembro de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

Las obras en bronce son las que prevalecen en la producción escultórica de Dalla Lasta, aunque también incursionó en la talla en madera, yeso, jabón, alambre y chapa. El tema del guerrero a caballo es también recurrente. En el caso de la obra que conserva la FDA, las figuras han sido previamente dibujadas del natural. A partir de las dimensiones estipuladas, el escultor construyó *nervios centrales* de hierro a modo de soporte interior, que se conectaron en nudos desde la cola al hocico del animal y a la figura humana vertical.

El metal se caracteriza por ser dúctil y, en cierta forma, maleable. El artista utilizó planchas de chapa cortadas con tijera manual y con cizalla. Apoyadas sobre una bigornia, se las golpeó y se las moldeó con un martillo bola de cabeza redonda. A partir de la estructura de hierro, se adhirieron las planchas que presentan formas cóncavas y convexas en los espacios abiertos y negativos. Logradas las formas, el proceso continuó con soldaduras, que produjeron una concentración en las líneas de costura debido al calor. Es importante resaltar que Dalla Lasta desechó el *acabado* y le otorgó primacía a las cualidades del material utilizado. «Lo importante es respetar el carácter, el material y la visión apropiada», afirmaba en ocasión de una entrevista (en Sánchez Pórfido, 2018). Proyectó, además, un pedestal en armonía con el material empleado en las figuras: perfiles de hierro que sostienen un plano de mármol.

Los cuerpos se perciben estáticos, sensación únicamente alterada por la torsión de las cabezas y por la verticalidad de la lanza que sostiene el jinete (hoy perdida). El caballo, plantado en sus cuatro puntos de apoyo, manifiesta gran estabilidad; los planos del codo se estilizan, su cabeza y largo hocico dan la sensación de un animal brioso. Se establece un vínculo entre la figura del guerrero y la del caballo, alistados para la lucha. A nivel temático y compositivo, la obra se asemeja a las esculturas de caballos y de jinetes del italiano Marino Marini.

REFERENCIA

Sánchez Pórfido, E. (2018). *Entrevista a Ricardo Dalla Lasta*. La Plata, Argentina.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

AA.VV. (2012). *La Cátedra de Escultura y sus maestros* [Catálogo de exposición]. La Plata, Argentina: Museo de Arte Contemporáneo Beato Angélico, UCALP.

Ortale, M. (30 de septiembre de 2012). El sembrador de estatuas. *El Día*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2012-9-30-el-sembrador-de-estatuas>

Sánchez Pórfido, E. y Fernández Harari, I. (2018). *Entrevista a Ricardo Dalla Lasta*. La Plata, Argentina.

Ricardo Sánchez

(1905–1973)

Título: **Cerro morado**

Fecha: ca. 1935

Tipo de objeto: mosaico

Técnica: teselas sobre estuco

Dimensiones: 58 x 56 cm



Título: **Tipo norteco / Tipo de la quebrada**

Fecha: ca. 1940

Tipo de objeto: mosaico

Técnica: teselas sobre estuco

Dimensiones: 58 x 52 cm

EXPOSICIONES

S. d. (1946), Salón de Exposiciones de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Primera Exposición de Mosaicos (1948), organizada por la Secretaría de Educación de la Nación, Salones Nacionales de Exposiciones, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.



REPRODUCCIONES Y MENCIONES

AA. VV. (1947). *Ricardo Sánchez, Primer Mosaísta Argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editores Maucci & Curotto (il. p. 8).

Revista Imagen N.º 3 (1946). Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina (il. p. 48).

«El rostro del lugareño parece que se contempla a sí mismo para advertir el tiempo inmedido de la raza: mirada telúrica, arrugas de un silencio ancestral, tácita sabiduría propia que no quiere conectarse con el saber general, gesto de resolución en la levedad de la modestia impensada, serenidad ante una misión que nunca termina. Rostro, en fin, gravedad de rostro. Tal la obra “Tipo norteco”» (Cipriano, 1963, s. p.).

Oriundo de Salamanca, España, Ricardo Sánchez llegó a La Plata cuando contaba con tan solo tres años. Allí conoció al decorador y ceramista italiano Rodolfo Bezzichieri, en cuyo taller asimiló las técnicas de las artes del fuego y recibió su primera formación artística. En 1926, ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes, donde se graduó con los títulos de Profesor de Enseñanza Superior en Pintura, Escultura y Grabado.

Además de hacerse cargo del taller de Bezzichieri, luego de que este falleciera, Sánchez colaboró con Atilio Boveri en la enseñanza de cerámica en la Escuela Superior de Bellas Artes, institución en la que se desempeñó como profesor entre 1936 y 1948.

En 1934, emprendió su primer viaje de estudio por la región del noroeste argentino y por Bolivia. Allí se abocó a la representación de paisajes y de tipos, géneros característicos de las búsquedas telúricas que se desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX al calor de las ideas indigenistas y americanistas. Los mosaicos pertenecientes a la colección de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), como veremos, atestiguan esta faceta de la producción de Sánchez.

Con el reconocimiento de ser el primer gran mosaísta argentino, en 1946 el artista fundó un taller de cerámica y esmalte en la Escuela de Dibujo (anexa) de la UNLP, germen del curso superior de arte musivo que comenzaría a impartirse, poco después, en la Escuela Superior de Bellas Artes (actualmente, FDA). También en el Valle de Calamuchita, provincia de Córdoba, organizó y dirigió la Escuela de Cerámica a partir de 1948.

En 1950, con el objetivo de conocer directamente la obra musiva del Vaticano, Sánchez emprendió un viaje de estudio a Europa. A su regreso, el presidente Juan Domingo Perón le ofreció abrir una escuela dedicada exclusivamente a la enseñanza del arte musivo. Demoras burocráticas dificultaron el ingreso de los elementos solicitados por el artista para el montaje de este espacio, situación ante la cual optó por dismantelar su propio taller de La Plata y trasladarlo a Buenos Aires. La Escuela de Arte Musivo se convirtió, así, en la primera de su clase en nuestro país, y a ella dedicaría Sánchez su compromiso como gestor, director y profesor durante los años que siguieron.

Sin embargo, esta feliz experiencia estaba destinada a durar poco, ya que en 1955 el gobierno de facto decidió disolver la escuela, dejando trunco un ambicioso proyecto. Decepcionado y rechazado por su cercanía al gobierno de Perón, el artista se instaló nuevamente en La Plata, donde continuó trabajando.

Si la pampa había hegemonizado la pintura paisajista argentina durante el siglo XIX, en los años posteriores al Centenario fueron más bien las provincias del interior, percibidas como reservorios de la tradición, las que adquirieron primacía en la construcción de un arte nacional. En sintonía con la prédica nacionalista de intelectuales como Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, muchos artistas se dieron a la tarea de explorar la identidad argentina a través de la representación de valles, de quebradas, de tipos y de escenas de costumbres, imaginería que contrastaba con el cosmopolitismo de una Buenos Aires cuya faz había sido profundamente alterada por la inmigración. Los mosaicos de Sánchez que conserva la FDA son, en este sentido, obras representativas de tales búsquedas.

En el caso de *Cerro morado*,¹ el artista utilizó un gran número de teselas de colores donde dominan los valores altos. En los primeros planos, los surcos de sembradíos, de verdes desaturados, de amarillos y de quebrados, marcan direcciones notorias que concluyen en un punto focal. En el diminuto poblado situado en el fondo, se observa un caserío blanco rodeado de vegetación exuberante y de zonas rocosas. A la izquierda, un sauce llorón despliega su follaje en bandas de colores verdes, amarillos y quebrados. Detrás del cerro morado, protagonista del paisaje, un alto cordón montañoso se funde con las nubes del cielo, recortadas a su vez por sutiles destellos de sol. Los juegos lumínicos de la naturaleza son explotados al máximo en los paisajes de Sánchez, donde se ponen de manifiesto la riqueza y la variedad tonal de las teselas empleadas. Como es habitual en su producción, el artista optó por realizar el marco de encierro de la imagen con las mismas teselas que componen la materialidad de la obra.

En *Tipo norteco* (en ocasiones titulado también *Tipo de la quebrada*), Sánchez presenta a un hombre que, por sus rasgos y su vestimenta, así como por el entorno montañoso que lo rodea, puede reconocerse como habitante del noroeste

argentino. Un potente foco lumínico, proveniente del cuadrante derecho, ilumina parte del rostro barbado, de los ojos, de los labios y del sombrero, y aporta calidez a un conjunto en el que predominan, no obstante, violetas, azules y tierras. Tal como indica el título de la obra, la intención del artista no ha sido exhibir la individualidad del retratado, sino más bien su carácter arquetípico. Lo que se nos ofrece es una imagen serena y un tanto nostálgica en la que hombre y naturaleza se hallan implicados en una relación de armonía.

REFERENCIAS

AA. VV. (1947). *Ricardo Sánchez. Primer Mosaísta Argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editores Maucci & Curotto.

Cipriano, N. A. (1963). Dos perfiles y un camino. En *Exposición de Mosaicos y Cerámicas sobre motivos de cuadros de Quinquela Martín ejecutados por Ricardo Sánchez* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galería Witcomb.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

AA. VV. (1939). *Ricardo Sánchez. Su obra*. La Plata, Argentina: Rincón de artistas.

Abad de Santillán, D. (1969). *El arte musivo de Ricardo Sánchez*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Platina.

Caruncho, A. (septiembre de 2006). *Arte Musivo y Sociedad. Décadas del 40 y 50*. Ponencia presentada a las 4.º Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38759>

Entrevista a Ángela Tedeschi. (agosto de 2019). La Plata, Argentina.

Grassi, M. C.; Tedeschi, A. y Del Prete, N. E. (2008). Trayectos de arte musivo en la cultura_RAM. *Arte e Investigación*, 12(6), 128-130. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteeInvestigacion-6.pdf>

Sánchez, R. (1949). *Arte musivo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Educación de la Nación.

NOTA

1 Dado que la obra no posee inscripciones y tampoco hemos encontrado publicaciones que la reproduzcan, la asignación de este título es conjetural. Se basa en la observación de una coincidencia entre los motivos en ella representados y la designación de una de las obras exhibidas por Sánchez en la *Primera Exposición de Mosaicos* organizada por la Secretaría de Educación en los Salones Nacionales de Exposiciones (Buenos Aires, 1948). [<<VOLVER](#)

Rubén Segura

(1946–2009)

Título: *Sin título*, de la serie *Ángeles, hombres, niños*

Fecha: 1980

Tipo de objeto: pintura/relieve

Técnica: acrílico, cola, arena, yeso y fragmentos de muñeco de plástico sobre tarlatán montado en chapadur

Dimensiones: 61 cm



EXPOSICIONES

Raúl Moneta: pinturas–Rubén Segura: relieves pictóricos (1980), Galería Chistel K., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Rubén Segura nació en la ciudad de La Plata, en 1946. En 1965 egresó como escenógrafo de la Escuela de Teatro de La Plata dependiente del Ministerio de Educación y Enseñanza Artística. Se formó con el escultor Rubén Elosegui (1966) y asistió a la cátedra de Visión (1966–1967), a cargo del profesor Alejandro Puente en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Durante 1969 residió en la ciudad de Milán. Allí se desempeñó como diseñador gráfico y realizó cursos de escenotécnica en La Scala y en el Piccolo Teatro. Ese mismo año expuso obras cinéticas junto al Grupo Recherche d'Art Visual —que integraba Julio Le Parc— en la XXXVI Bienal de Arte Joven de París. En 1981 integró el grupo Pintores Argentinos junto con Carlos Zanatta, Roberto Rollié, Horacio Porto y Raúl Moneta.

Entre 1985 y 2009, ejerció la docencia como Profesor titular interino y Profesor adjunto ordinario en la cátedra Escenografía I a V de la FDA. En esa misma casa de estudios formó parte del Tribunal de Tesis de Posgrado desde 1991 hasta 2002, integró el Tribunal de Concursos Docentes como miembro evaluador en los años 1986, 1988 y 1997, y participó como codirector en dos proyectos de investigación «Recuperación del teatro Estrada para la comunidad de la ciudad de Tandil» y «Abordaje interdisciplinario de la producción artística en función de la crisis generada por los fenómenos contemporáneos de serialidad e hiperrealidad» (2000-2004). Ejerció como consejero académico por el claustro de docentes de la FDA desde 1986 hasta su fallecimiento, en 2009. Además, fue designado Titular de la cátedra Escenografía en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral entre 1997 y 1998.

A lo largo de su carrera, se destacó por sus ambientaciones escénicas y por su trabajo como iluminador en el Teatro Argentino de La Plata —donde se desempeñó como Jefe de Escenografía entre 1964 y 2002—, así como en teatros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La obra que conserva la FDA pertenece a la serie de relieves pictóricos *Ángeles, hombres, niños* que Rubén Segura realizó durante la década del ochenta. Su interés ha sido destacar el relieve sobre el plano pintado, que de esta manera irrumpe y se expande hacia el espectador. El resultado es, como señaló un crítico de la revista *Pluma y Pincel*, el de una «pintura en trance de ser escultura» (1977, s. p.). Se trata de una producción polimatérica delimitada por un soporte circular perfectamente geométrico. El pasaje a la tridimensión está dado por los pliegues del tarlatán, que emergen en direcciones oblicuas hacia la zona central y superior de la obra, lo que genera un potente centro focal. La abertura cóncava que resulta de este tratamiento de la materia presenta valores bajos que realzan la sensación de profundidad y que recuerdan el *espacialismo* de Lucio Fontana. Las direcciones de los pliegues crean tensiones que van del interior al exterior, acentuadas por pinceladas gestuales y matéricas de verdes y ocre que destacan sobre el blanco dominante. Sobre uno de tales pliegues puede observarse el detalle inquietante de una oreja humana en relieve, fragmento de los muñecos característicos de la serie. El artista incorpora el alto y bajo relieve, y tiende, de ese modo, a transformar y a entrecruzar disciplinas —pintura y escultura— con una mirada escenográfica.

REFERENCIA

Pluma y Pincel (7 de junio de 1977). Rubén Segura en Birger. *Pluma y Pincel*, (2), s. p.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL SOBRE EL ARTISTA

Nessi, A. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Galería Chistel, K. (1980). *Raúl Moneta: pinturas-Rubén Segura: relieves pictóricos* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galería Chistel K.

Obras



Un montón de caca en Atlantic City (1991), de Alfredo Benavídez Bedoya



La siesta (ca. 1996), de Ana Lavarello



Magoya juega al fútbol (1970-1971), de Aníbal Carreño



Autorretrato (1941), de Antonio Alice



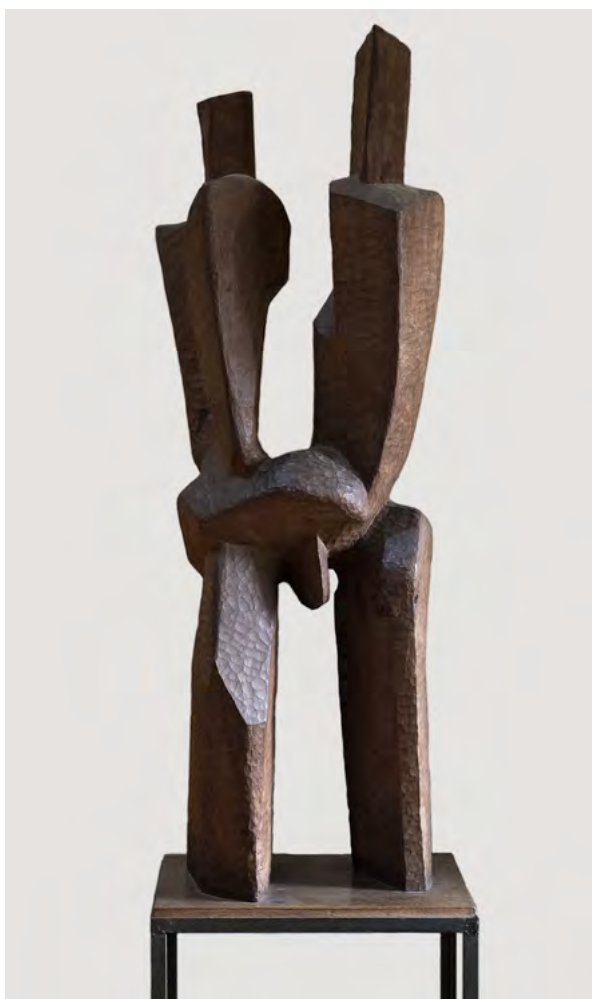
Benito Nazar Anchorena (1925), de Antonio Alice



El petróleo/Fuerzas (1939), de Atilio Boveri



Joaquín V. González (1947), de César Antonio Sforza



Imbricación (1985), de Eduardo Rodríguez del Pino



Autorretrato (1929), de Ernesto Riccio



La pianista María Teresa Maggi (1928), de Ernesto Riccio



Acceso al Bodhisattva I (1998), de Fabio Oliveto



Sin título (ca. 1951), de Fernando Arranz



Los dos lados y lo del medio (1983), de Irene Singer



Figura al sol (1931), de Juan Manuel Suero



Hilos vitales (1988), de Julio Alberto Leonello Muñeza



Galga (ca. 1938), de Máximo Maldonado



Sin título, identidad (1979), de Raúl Moneta



Gran guerrero pampa (1981), de Ricardo Dalla Lasta



Cerro morado (ca. 1935), de Ricardo Sánchez



Tipo norteño / Tipo de la quebrada (ca. 1940), de Ricardo Sánchez



Sin título, de la serie Ángeles, hombres, niños (1980), de Rubén Segura

