

YO

NOSOTROS, EL ARTE



YO

NOSOTROS, EL ARTE

Curaduría: Laura Malosetti Costa

Del 27 de febrero al 3 de mayo de 2014

Malosetti Costa, Laura
Yo, nosotros, el arte / Laura Malosetti Costa y María Isabel Baldasarre. - 1a ed. -
Buenos Aires : Fundación OSDE, 2014.
96 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-9358-82-5

1. Catálogo de Arte. I. Baldasarre, María Isabel II. Título.
CDD 708

FUNDACIÓN OSDE
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Febrero 2014

Todos los derechos reservados
© Fundación OSDE, 2014
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier
medio de forma total o parcial sin la previa
autorización por escrito de la Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-82-5
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

FUNDACIÓN OSDE
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE
Tomás Sánchez de Bustamante

SECRETARIO
Omar Bagnoli

PROSECRETARIO
Héctor Pérez

TESORERO
Carlos Fernández

PROTESORERO
Aldo Dalchiele

VOCALES
Gustavo Aguirre
Alejandro Condomí Alcorta
Horacio Dillon
Luis Fontana
Daniel Eduardo Forte
Julio Olmedo
Jorge Saumell
Ciro Scotti

ESPACIO DE ARTE
FUNDACIÓN OSDE

COORDINACIÓN DE ARTE
María Teresa Constantin

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN
Betina Carbonari

PRODUCCIÓN
Micaela Bianco
Carolina Cuervo
Javier González
Tatiana Kohan
Nadina Maggi
Susana Nieto
Gabriela Vicente Irrazábal

EXPOSICIÓN
Y CATÁLOGO

CURADURÍA Y TEXTO
Laura Malosetti Costa

CURADURÍA Y TEXTO
“VIDA PÚBLICA”
María Isabel Baldasarre

ASISTENCIA
Micaela Bianco
Tatiana Kohan

EDICIÓN DE CATÁLOGO
Betina Carbonari

DISEÑO GRÁFICO
Estudio Lo Bianco

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Violeta Mazer

DISEÑO DE MONTAJE
Valeria Keller

MONTAJE
Horacio Vega

PRODUCCIÓN DE GRÁFICA EN SALA
Sign Bureau

IMPRESIÓN
NF Gráfica SRL

AGRADECIMIENTOS

La Fundación OSDE y la curadora agradecen la generosa colaboración de los artistas cuyas obras se exhiben, como así también a los artistas, coleccionistas e instituciones que facilitaron las obras y documentos que han hecho posible esta muestra:

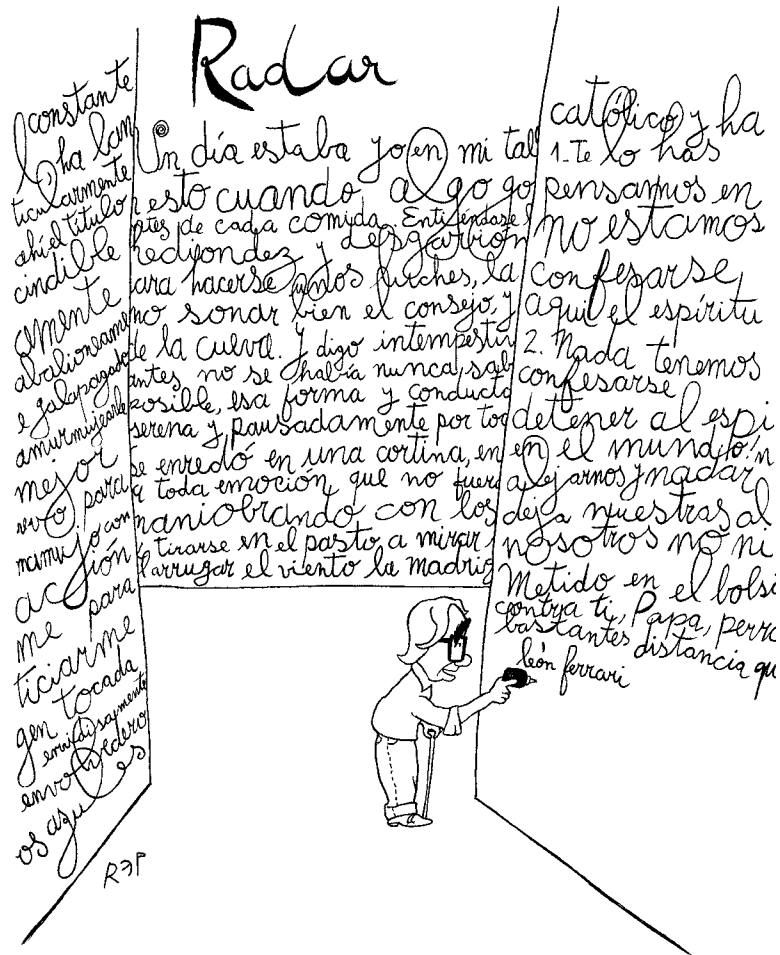
Pablo Alonso, Marina Baron Supervielle, Lucía Bartolini, Orly Benzacar, José Antonio Berni, Sergio Beros, Ricardo Blanco, Carlos Pedro Blaquier, Marcela Cardillo, María Casado, Cecilia Cavanagh, Rafael Cippolini, Eduardo Costantini, Ángeles Devoto, Andrés Duprat, Marion Eppinger, María Rosa Espinoza, Fernando Ezpeleta, Valeria Fiterman, Yolanda Frers, Olga Galperin, Fernando García, Georgina Gluzman, Indiana Gnocchini, Cecilia Gola, Mónica Goldschläger de Carrizo Carricarte, Lucio Guzzo, Viviana Guzzo, Jorge Helft, Luz y Mauro Herlitzka, Hans-Michael Herzog, Cecilia Ivanchevich, Gabriel Kargieman, María Isabel de Larrañaga, Adriana Lauría, Juan Lo Bianco, André Mage, Omar Mantovani, Jorge y Nelly Mara, Clara y Jacques Martínez, Fabio Miniotti, Diego Molea, Blu Navarro, Mauricio Neuman, Victoria Noorthoorn, Roxana Olivieri, Cecilia Oviedo, Carlos Peralta Ramos, Viviana Pereyra Lucena, Alberto Petrina, Maya Pfeifer, Laura Rey, Marcela Römer, Patricia Rizzo, Amira Russell, Carlos Rafael Ruta, Daniel Sánchez, Alicia Sanguinetti, Daniel Alberto Santos, Enrique Scheinsohn, Claudia Shmidt, Vicente Sposaro, María Inés Stefanolo, Katrin Steffen, Verónica Tell, Sergio Torres, Gabriel y Viviana Traba, Mario Terzano, Constanza Varela, Pablo Vellani, María Angélica Vernet Martínez, Sylvia Vesco, Almendra Vilela, Facundo de Zuviria, Academia Argentina de Letras, Academia Nacional de Bellas Artes, Academia Nacional de la Historia de la República Argentina, Biblioteca Nacional, Biblioteca Raquel Edelman (Museo Nacional de Bellas Artes), Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, Daros Latinamerica Collection, Zürich, Fundación Espigas, Fundación Federico Jorge Klemm, Galería Ruth Benzacar, Galería Francisco Traba, Museo “Casa de Yrurtia”, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Pío Collivadino, Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Universidad Nacional de San Martín.



ESPACIO DE ARTE - FUNDACIÓN OSDE
Suipacha 658 1° - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel / Fax: (54-11) 4328-3287/6558/3228
espaciodeartefundacion@osde.com.ar
www.artefundacionosde.com.ar

YO, NOSOTROS, EL ARTE

LAURA MALOSETTI COSTA



El “enigma del artista”, el misterio que le rodea y la magia que de él emana pueden enfocarse desde dos puntos de vista. Se puede investigar la naturaleza del hombre capaz de crear obras de arte del tipo de las que admiramos –perspectiva psicológica–, o puede uno preguntarse cómo un hombre tal, a cuyas obras se da un valor especial, es considerado por sus propios contemporáneos –perspectiva sociológica–.

Ambos puntos de vista presuponen que existe un enigma, que se requieren ciertos rasgos y disposiciones especiales, aunque aún vagos, para la creación artística, y que ciertos períodos y culturas han estado dispuestos a otorgar un lugar especial, aunque también ambiguo, al creador de una obra de arte.

Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*¹

Introducción

De todos los factores que han sostenido y sostienen el “mundo del arte” en nuestra sociedad, la figura del artista parece la más sólida y duradera, más aún que las obras mismas: sigue creciendo en el imaginario social y amenaza desbordar antiguas barreras de género, raza y clase. La acepción más difundida del término “artista” refiere hoy al universo de las artes visuales, en tanto que hasta hace algunas décadas se aplicaba de preferencia a los actores y actrices de teatro y de cine, cantantes, músicos. La excepcionalidad de los artistas, el enigma que los rodea, se sostiene en un diálogo entre su manera de presentarse –y autorrepresentarse– y lo que otros actores (mercado, crítica, público, instituciones) construyen a su alrededor.

Desde la Antigüedad se han tejido sobre la figura del artista imágenes y leyendas que están en el entramado mismo de la historia del arte. Sin embargo, en los textos que nos han llegado de poetas, filósofos, retóricos, historiadores de la Antigüedad griega y romana, conocedores y admiradores de numerosas obras de pintura y escultura, la figura del artista visual no fue objeto de reflexión ni despertó particular interés. Escultores y pintores fueron considerados como trabajadores manuales (*banausos*), portadores de una serie de saberes y técnicas racionalmente organizados (*techné*), una actividad mucho

REP

Caligrafía León, 2013

Tinta s/papel
30 x 21

Esta exposición está dedicada a León Ferrari, quien estará presente siempre en nuestra memoria como artista ejemplar, aquí evocado por su amigo Miguel Rep en un bello gesto de despedida.

¹ Ernst Kris y Otto Kurtz, *La leyenda del artista* [1934], Cátedra, Madrid, 1995, introducción, p. 21.

menos prestigiosa que la de poetas, filósofos o músicos. No era el genio creador sino la pericia en la observación de la naturaleza y el manejo de los materiales lo que daba como resultado las obras que asombraban por su perfección y belleza. Se admiraron las obras pero no a sus creadores.

Pero aun cuando estuvo explícitamente prohibido a los pintores y escultores de la Grecia Antigua firmar sus obras, lo hicieron con asiduidad desde el siglo VI a. C.; Fidias fue condenado por una corte ateniense por introducir su autorretrato en el escudo de su estatua de la diosa Atenea. Luciano, que fue aprendiz de escultor, aconsejaba a los jóvenes que no abrazaran ese oficio, ya que aun cuando hicieran obras tan bellas como Fidias o Policleto, finalmente vivirían atados a ganarse la vida con el trabajo de sus manos (*Somium*, 9). Sostiene Moshe Barasch que fue en la época helenística tardía cuando “el pensamiento filosófico encaró seriamente penetrar en el misterio del acto de creación de una imagen”.² No sólo comenzó a cambiar la posición social de los artistas (es paradigmático el caso de Lisipo en la corte de Alejandro Magno) sino que, sobre todo, la cuestión de la creatividad y la imaginación empezó a ser valorada: el artista que otorga una forma visible a los dioses no traduce solamente ideas o descripciones verbales, crea en su mente una imagen tan poderosa que será luego imposible separarla de la idea misma de la divinidad. Así, su facultad creativa para dar forma visible a lo desconocido, se vinculará con la de aquellos (los dioses) que dieron forma visible a las cosas del mundo.³ Nada menos.

De modo que en los primeros siglos de nuestra era, la valoración de la obra terminada como *mimesis* (por su cualidad de imitación de la naturaleza), comenzó a dejar lugar a la valoración de la creatividad y la fantasía, y por ende al interés por el artista. Las imágenes mentales darían lugar a la forma: la *Idea* fue la clave que permitió a los artistas visuales acceder al rango de las artes liberales, las del pensamiento y el espíritu.⁴ Este sesgo que comienza a aparecer en algunos textos helenísticos, sin embargo, sólo dio sus frutos más de mil años después, en el Renacimiento, cuando una nueva idea de *genio* creador emancipó a los pintores y escultores del anonimato de los gremios y

² De hecho, en el primer tratado dedicado al arte que nos ha llegado, *De Architectura* (siglo I a. C.) de Vitruvio, la pintura y la escultura son apenas mencionadas al pasar; de todos modos, como observó Jakob Burckhardt, este desinterés no es sólo atribuible a la pérdida de numerosos textos de la Antigüedad: entre los muchos libros perdidos cuyos títulos nos han llegado gracias a Diógenes Laercio, ni uno solo hay dedicado a las artes visuales. Hubo, sí, tratados o manuales de los que tenemos noticias, en particular, el famosísimo *Canon*, un tratado de normas y medidas ideales para la escultura redactado por el escultor Policleto en el siglo V a. C. y que conocemos sólo por referencias posteriores. Moshe Barasch, *Theories of Art: from Plato to Winckelmann*, I, Londres, Routledge, 2001, pp. 1-44.

³ El maestro de retórica Dion de Prusa (ca. 100 d. C.) presenta un supuesto juicio del pueblo de Atenas a Fidias reclamándole que demuestre que su estatua de Zeus presenta la “verdadera semejanza” del dios. El portavoz del pueblo ateniense interpela al escultor diciendo que su imagen es peligrosa: antes cada quien tenía en su mente su propia imagen, pero ahora “tú, por el poder de tu arte, primero unificaste y conquistaste la Hélade y luego a todos los demás mediante este maravilloso presentimiento, mostrando una concepción tan magnífica y deslumbrante que ninguno de aquellos que la haya contemplado podrá nunca más formarse una diferente.”, *Oratio* XII. Cfr. Moshe Barasch, ob. cit., pp. 25-27.

⁴ Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* [1924], Madrid, Cátedra, 1980.

guildas medievales en las primeras ciudades modernas italianas y flamencas. Los grandes nombres, de Giotto a Leonardo y Miguel Ángel, persisten como paradigmas del genio creativo: había nacido la figura del artista moderno.

Ahora bien: los estudios ya clásicos acerca de la posición social de los artistas europeos a lo largo de la Edad Media –una condición de trabajo colectivo, colaborativo y anónimo–⁵ hoy están siendo revisados poniendo en foco los innumerables autorretratos medievales que es posible encontrar en manuscritos, vitrales, tallas, tapices, mosaicos, relieves, muros y pavimentos. Los artistas encontraron modos de firmar sus obras introduciendo su autorretrato en ellas de manera explícita: se representaron en el acto de realizar, terminar o dedicarlas a sus comitentes.⁶ Esos autorretratos ocultos conmueven como un desafío, una afirmación del valor de la propia obra y el deseo de aparecer en ella, impulsos que perduran hasta hoy.

Desde el Renacimiento, los artistas visuales se retrataron a sí mismos y a otros artistas y con frecuencia en esos autorretratos pusieron en imágenes no sólo su mirada sobre sí mismos sino también sus ideas acerca del arte, sus convicciones, sus miedos. Aun cuando no haya en ellos un comitente ni un fin específico (a menudo esas obras no tuvieron por destino el mercado ni su exhibición), estas obras no plantean una introspección en solitario sino que constituyen una de las maneras de dar forma a una vida de artista. Las biografías fueron (y hasta un punto todavía lo son) una de las vías más difundidas para explicar y organizar un relato para la historia del arte. En una relación recíproca, cada artista se ve (y se representa) a sí mismo buscando su lugar en el marco de las tradiciones recibidas, sus convicciones y valores de referencia.

Los tópicos –repetidos una y otra vez bajo diferentes formatos y con ligeras variantes: ausencia de maestros, niñez prodigiosa, el artista como héroe o como mago, superando obstáculos de toda índole, su rebeldía respecto de las normas establecidas y su posición peculiar en la sociedad (y hasta su condición divina)– dieron forma al género biográfico de las primeras historias del arte (desde Giorgio Vasari en el siglo XVI) pero también a los modos en que los artistas se han percibido a sí mismos y se han relacionado entre sí y con la sociedad. Kris y Kurz analizan en detalle la larga trascendencia de la biografía de Giotto: el pequeño pastor descubierto por Cimabue al pasar cuando dibujaba en una piedra sus ovejas. Son innumerables también las pinturas y esculturas que tomaron ese episodio de las *Vidas* de Vasari como tema hasta bien entrado el siglo XIX. Entre nosotros, fue el asunto de una escultura temprana de Francisco Cafferata (conservada en el MNBA), cuyo suicidio en 1890 a los

⁵ Cfr. Virginia Egbert, *The Medieval Artist at Work*, Princeton, Princeton University Press, 1967. También Andrew Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and the Early Renaissance*, Londres, McGraw-Hill, 1972.

⁶ Cfr. P. C. Claussen, “Autorritratto”, *Enciclopedia dell'Arte Medievale* [en línea], Roma, Treccani, 1991. Consultado el 03 de diciembre de 2013 en [http://www.treccani.it/enciclopedia/autorritatto_\(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/autorritatto_(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale)). Para un estado de la cuestión cfr. la reseña de M. B. Sheppard de varias publicaciones sobre esta cuestión en *Medievalia et Humanistica*, New Series, n° 20, Rowman & Littlefield Publishers Inc., 1993.

29 años lo llevó a ser considerado uno de los primeros mártires de la cruzada por el arte argentino.

Giotto encarna el *topos* del artista moderno. El modo en que Benito Quinquela Martín, por ejemplo, relata su niñez (como huérfano trabajando en la carbonería de su padre en La Boca del Riachuelo de Buenos Aires, donde es descubierto al pasar por el director de la Academia Pío Collivadino), se encuadra en esos moldes antiguos.

La historia canónica del arte moderno se construyó identificando una serie de héroes y mártires que desafiaron la autoridad (y la democratización que supuso) de la enseñanza académica entre los siglos XVI y XX. En el siglo XIX fue ganando terreno la imagen del genio moderno como una personalidad no sólo creativa sino también apasionada, temperamental y bohemía. El mito del artista romántico incomprendido por una sociedad materialista, empeñado en una lucha desigual contra todo tipo de dificultades, fue creciendo alrededor de figuras emblemáticas como Millet, Courbet, Toulouse-Lautrec o Van Gogh. Como sostiene Michael Wilson, “artistas, escritores y críticos contribuyeron a consolidar la imagen del artista-héroe rebelde, aislado y sufriente en su genio, y son pocos los artistas que no se identifican de algún modo con esta figura mítica”.⁷ Tal vez la idea del artista filósofo ha ido ganando cada vez más terreno a la admiración por el virtuosismo técnico, pero ambos aspectos se sostienen en una ecuación delicada e inestable.

Hasta bien entrado el siglo XX, el canon de grandes artistas del arte occidental fue casi exclusivamente masculino, prácticamente no incluyó mujeres: el artista por antonomasia fue varón. El desafío lanzado por Linda Nochlin en los años 70: “Por qué no hubo grandes artistas mujeres”,⁸ así como el trabajo pionero de Griselda Pollock y Roszika Parker dando visibilidad a las “Old Mistresses”⁹ fueron la piedra de toque para una de las grandes transformaciones de la historiografía artística en el siglo XXI, que ha ido mucho más allá de la inclusión de las mujeres en la historia del arte. La teoría feminista ha sometido a una crítica radical las bases mismas de las genealogías artísticas, desnudando la lógica alrededor de la cual se construyeron esas series de “grandes hombres”: la alternancia del culto al padre idealizado y las identificaciones narcisistas con el héroe transgresor (vanguardista) que desafía su poder. Desde esta perspectiva de género, es posible revisar no sólo la discriminación y el sexismo sino también la persistencia del formato biográfico en la explicación de las obras de arte: el artista aparece entonces como una figura simbólica, a través de la cual ciertas fantasías públicas adquieren forma representacional.¹⁰

La propuesta de esta exposición es situar este amplio rango de reflexiones sobre la figura y el lugar de los artistas en la escena local, encontrando antiguas y nuevas vinculaciones con el escenario mundial/global. No se trata, sin embargo, de someter a crítica nuevamente la leyenda del artista, ni revisar los relatos historiográficos comparando sus fuentes sino, teniendo este panorama ampliado en mente, analizar la perspectiva de los artistas mismos, plasmada en sus obras. Situada esta reflexión sobre la figura y el lugar de los artistas en –y desde– Buenos Aires, esta exposición propone seguir algunos de los hilos que unen el arte contemporáneo con el de su pasado, trazando itinerarios que van desde el gesto heroico y la celebración de la bohemia creativa hasta las más diversas manifestaciones del dolor, la crítica y el desencanto. Las imágenes que los artistas trazaron de sí mismos, de sus colegas, de sus ateliers y lugares de trabajo, de sus modelos posando en el taller, de las fuentes de su inspiración y sus angustias, son puestas en una serie con la operación de “poner el cuerpo” en cadenas de citas, homenajes, parodias, críticas al sistema de mercado y nuevas formas de autorreferencialidad en el arte contemporáneo. Se trata, en definitiva, de obras en las cuales los artistas se presentan a sí mismos y al mundo de sus referencias, plantean sus ideas respecto del arte y sus lugares posibles en la vida en sociedad.

El tiempo está presente de muchos modos en estas obras: el autorretrato detiene el tiempo en un instante como una señal disparada al futuro. La propia finitud, que la fijeza del retrato parece desafiar, aparece como asunto angustiante en algunas y en otras casi como una puesta en acto. En la obra de Liliana Porter *Cuarenta años IIIA (mano, sobre línea horizontal de 1973)*, el tiempo transcurre en la imagen misma, en un doble señalamiento cuyo gesto involucra cuarenta años unidos por la misma línea. Poderosa metáfora que pone en el centro de la cuestión la mano creadora, el dedo *índice* que *indica* un *indicio* del tiempo presente y a la vez suspendido en el arte.

⁷ Michael Wilson, “Rebels and Martyrs”, en Rupert Christiansen, Lois Oliver y Michael Wilson, *Rebels and Martyrs. The image of the Artist in the Nineteenth Century*, Londres, National Gallery, 2006, p.7.

⁸ Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists? [1970]”, en *Women, Art and Power and other Essays*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1989, pp. 144-178.

⁹ Roszika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981.

¹⁰ Griselda Pollock, *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres y Nueva York, Routledge, 1999.

NOSOTROS

Un aspecto central de la actividad artística moderna fue el apoyo y sostén mutuo de los artistas y sus grupos de referencia (escritores, críticos, intelectuales, coleccionistas, amigos). Como ha señalado Pierre Bourdieu, las asociaciones de artistas, los círculos de la bohemia y los grupos de vanguardia han sido una herramienta fundamental para construir y sostener su actividad y prestigio en la sociedad.¹¹ El retrato de grupo funcionó como lugar de celebración de una comunidad creativa e intelectual, y también como lugar de autoafirmación, casi como un monumento al grupo y a veces también a los maestros de referencia.¹² Es probable que el *Homenaje a Delacroix* de Henri Fantin-Latour y varios de sus muy célebres retratos del grupo de pintores impresionistas en el atelier de Edouard Manet hayan sido fuente de inspiración para *La noche de los viernes*, el gran óleo que Mario Canale envió al Salón Nacional de 1914 y fue adquirido entonces por la Comisión Nacional de Bellas Artes con destino al Museo Nacional. Discípulo de Eduardo Sívori, Canale fue un propulsor del grabado y de la enseñanza artística a través de su actividad como periodista y director de revistas como *Athinae* en sus años de estudiante de la Academia Nacional de Bellas Artes y más tarde *El Grabado*. En *La noche de los viernes*, Canale representó la tertulia bohemia y elegante que se reunía en su casa familiar. En el centro se autorretrató mirando un libro ilustrado que sostiene uno de sus colegas, flanqueado a la derecha por la figura tensa y melancólica de Walter de Navazio y otros artistas entre los que se destaca Rogelio Yrurtia de pie, barbado y fumando un puro. En su análisis de este cuadro, María Isabel Baldasarre observa que en la pared del fondo, atiborrada de pinturas, se destaca el perfil del maestro Eduardo Sívori, a quien el artista había dedicado poco antes una serie de grabados.¹³

Otro gran retrato de grupo es *Con los pintores amigos* (1930) del rosarino Augusto Schiavoni. En primer plano, elegantemente trajeado y con sombrero, Schiavoni retrató a su amigo Manuel Musto; él se ubicó detrás, de pie y casi saliendo del cuadro, pincel en mano cortada por el marco. A la derecha, de perfil y con un aire aún más refinado y elegante, Ángel Guido; y en último



MARIO CANALE

La noche de los viernes,
1914

Óleo s/tela
195 x 212,5
Museo Nacional
de Bellas Artes

¹¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

¹² La exposición itinerante de obras del Museo Nacional de Bellas Artes: *El retrato: marco de identidad*, curada por María José Herrera en 2007, incluyó una sección dedicada a los autorretratos y retratos mutuos de artistas argentinos, entre ellos: Ramón Silva, Walter De Navazio, Eugenio Daneri, Miguel Carlos Victorica y Jorge Larco.

¹³ María Isabel Baldasarre, "La vida artística de Mario A. Canale", en Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo de Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 37-61.

AUGUSTO SCHIAVONI

Con los pintores amigos,
1930

Óleo s/tela
190 x 200
Museo Municipal
de Bellas Artes
Juan B. Castagnino

plano, el vasco José Bikandi, con boina bajo la cual sobresalen sus grandes orejas. El ambiente es ambiguo: un taller de artista que también parece una mesa de café. Sabina Florio, en su detenido análisis de esta obra, la califica de "cuadro acertijo", pues aparece pleno de claves y guiños cuyo significado el artista apenas permite adivinar.¹⁴ No hay mujeres en esa tertulia (como no las hubo en general en el siglo XIX ni en los comienzos del XX) pero en la pared del fondo un retrato coloca significativamente una presencia femenina en la escena. Ese retrato parece un enigma más: me recuerda el famoso cuadro de los miembros de la Royal Academy de Londres retratados por Johann Zoffani en 1772, en una clase de modelo vivo en la que no se admitían mujeres, y en el que el artista incluyó, sin embargo, a Angélica Kauffmann y Mary Moser en sendos retratos en la pared.

Con los pintores amigos ha resultado un cuadro emblemático para Rosario, ciudad que cuenta con una potente tradición de artistas y de tertulias. En 2007 Fernando Farina y Roberto Echen organizaron una exposición de artistas rosa-



MANUEL MUSTO

Retrato del pintor A. Schiavoni,
1930

Óleo s/tela
90 x 90
Museo Municipal
de Bellas Artes
Juan B. Castagnino



ros contemporáneos en el Museo del diario *La Capital*: *Los pintores amigos*, alrededor de este gran cuadro establecieron una ambigua y sutil genealogía.

Además de los retratos grupales, una práctica habitual de los artistas han sido los retratos mutuos. Una serie de complejas relaciones se establecen en ellos: no hay comitencia sino complicidad entre retratista y modelo. El retrato de Schiavoni por Manuel Musto ese mismo año de 1930 debe pensarse, sin duda, en diálogo con el cuadro *Con los pintores amigos*. La figura de Schiavoni aparece en un equilibrio inestable en un rincón de taller atravesado de telas, marcos, colores, también vestido de calle y con sombrero, tal como Musto aparecía en aquel cuadro de su retratado. No se retratan paleta en mano ni en actitud de pintar o trabajar en el taller sino de traje, como de visita en el taller de otro, poniendo en primer plano la camaradería y también el respeto, visible en esa relativa formalidad del vestido y la pose.

En octubre 2001, muy poco antes de la crisis que sacudió a la Argentina, Marcos López realizó la que tal vez sea su obra de mayor impacto, tras haberse ubicado con su *Pop latino* como una figura fundamental en la renovación del lenguaje fotográfico en el arte de los años 90. Preparó el retrato de un grupo de sus amigos, artistas, cómplices, posando un mediodía en la localidad cordobesa de Mendiolaza en el acto de compartir un asado, en una cita explícita y



directa de *La última cena*, en la versión de Leonardo Da Vinci para el *Cenacolo* de Santa María delle Grazie en Milán. Aun cuando ha resultado inevitable interpretar esta obra como una impactante premonición de la catástrofe que se venía (el último asado argentino antes de la crisis), es posible poner en serie esta escena con otras escenas autorreferenciales de “amigos artistas”. Marcos López reveló la fuente de su inspiración a partir de un políptico en blanco y negro del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto que vio en una bienal en el año 2000.¹⁵ Pero subvirtiendo aún más el trasfondo de la escena, el *Asado*

¹⁵ Valeria González, *Marcos López*, Buenos Aires, Larrivière, 2010, pp. 25-27.

en *Mendiolaza* resultó una puesta en historia de una sociabilidad de artistas argentinos, más bien cordobeses (Hugo Olmos, Roque Fratichelli, Rubén Menas, Oscar Páez, entre otros), apelando a una imagen clásica reconocible al primer golpe de vista por inmensas audiencias. Y ese momento (no por minuciosamente planeado menos auténtico) se vuelve trascendente en la cámara de Marcos López. De paso, ninguna mujer comparte el *convivio*. Es una celebración de varones, como en la obra de Leonardo: ese aspecto permanece invariable en una y otra escena.

Las parejas de artistas constituyen con frecuencia una célula de intensa productividad creativa, algunas más o menos efímeras, otras de larga duración. Lía Correa Morales y Rogelio Yrurtia, Ana Weiss y Alberto María Rossi, Raquel

RAQUEL FORNER

Autorretrato. 1941, 1941

Óleo s/tela
186 x 141
Museo Provincial
de Bellas Artes
"Emilio Pettoruti"



Forner y Alfredo Bigatti son algunos de esos ejemplos duraderos.

En su gran *Autorretrato* de 1941, Forner se presenta a sí misma con gesto grave, sosteniendo los pinceles con la mano izquierda y elevando la derecha en un movimiento ambiguo, como de presentarse o de ofrecer su entrega sincera. O tal vez señalando de dónde viene y hacia dónde va. El rojo intenso del chaleco acentúa el impacto de su figura en medio de un panorama abigarrado de símbolos: la artista aparece flanqueada por imágenes de las dos fuerzas que alimentan su arte (y su vida): podrían sintetizarse como el dolor y el amor, el pasado

y el futuro, el mal y el bien. Ella da ligeramente la espalda a la España ensangrentada, su propio *Retablo de dolor* y otras imágenes que remiten a su obra inspirada por la profunda herida que la Guerra Civil española y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial le habían producido. Su gesto se vuelve hacia una imagen en grisalla de su perfil junto al de Alfredo Bigatti ubicada sobre el mapa de la Argentina, en Buenos Aires, con un haz de espigas de trigo simbolizando su esperanza en el futuro.

La dupla que formaron la argentina Liliana Porter y el uruguayo Luis Camnitzer en Nueva York desde los tempranos años sesenta ha tenido una rara intensidad. Liliana señaló esa asociación fructífera dibujando un rectángulo que une sus miradas en una fotografía de la joven y desafiante pareja en 1973.

En la escena artística contemporánea la sociabilidad de los artistas ha tomado muchas formas nuevas. Francisco Amatriain dedica su obra a retratar la

**FRANCISCO
AMATRIAIN**

Con Passo, 2009

Óleo s/madera
10 x 13

Sinfonía N° 1, 2010

Óleo s/madera
20 x 15



LILIANA PORTER

S/T (Porter y Camnitzer con dibujo), 1973

Gelatina de plata impresa
en 2012 del negativo
original de 1973, P/A II
41 x 51



intimidad de su vida y la de sus amigos en las largas noches de Buenos Aires. Toma fotografías con su celular, instantáneas desde el largo de su brazo, quemadas por la luz del flash, que luego transpone cuidadosamente al óleo, casi siempre en los pequeños formatos tradicionales de la fotografía familiar. Hay algo inquietante en esas imágenes, entre la precariedad y la urgencia por fijar momentos que parecen destinados a no permanecer ni siquiera en el recuerdo de sus protagonistas.

Un caso especial en el arte argentino plantea el retrato de Lino Enea Spilimbergo. Su figura de artista de rostro sereno y reconcentrado, con su fuerte mandíbula y la mirada de ojos muy claros, fue retratada con insistencia por Grete Stern, Annemarie Heinrich y Antonio Berni, pero sobre todo en su vejez fue objeto de una larga serie de obras de su discípulo Carlos Alonso que constituyen no sólo un homenaje al maestro sino también una vasta reflexión sobre el tiempo, el arte y la vida.¹⁶

¹⁶ Alberto Giudici, "Todo Lino, el dolor de la creación", en Diana Wechsler (ed.), *Carlos Alonso (auto) biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO Ediciones, 2003, pp. 65-90.



GRETE STERN
Retrato de Spilimbergo, 1937
 Fotografía
 30 x 24

ANNEMARIE HEINRICH
L.E. Spilimbergo, 1946
 Fotografía
 50 x 40

LINO ENEA SPILIMBERGO
Autorretrato, s/f
 Óleo s/cartón
 49,5 x 59,5



CARLOS ALONSO
Puro Lino, 1967
 Acrílico s/tela
 100 x 100

EL ARTISTA Y SU MODELO

Una de las formas más tradicionales del autorretrato es la del artista en acción, en el taller en el acto de pintar o esculpir, acompañado de su modelo: en general una mujer, vestida o desnuda. Esta imagen ha tenido connotaciones sexuales desde sus primeras manifestaciones en el mito de Pigmalión y, luego, en su larga persistencia imaginaria. Presenta el acto de crear como un gesto viril alimentado por la sugestión sensual y erótica de la modelo en el taller. La modelo aparece como musa inspiradora, incluso como una alegoría del arte mismo, como en las célebres pinturas de Ingres (*Rafael y la Fornarina*) o la *Alegoría real* de Courbet a mediados del siglo XIX.

Por entonces Prilidiano Pueyrredón volvía a Buenos Aires, luego de una larga estancia de formación en París, a iniciar una intensa y problemática vida de artista durante los últimos años del período rosista. Uno de sus primeros retratos por encargo fue el de Manuelita Rosas, para el cual recibió una detallada lista de condiciones por parte de sus comitentes.¹⁷ Pueyrredón retrató a buena parte de los miembros de la elite porteña, a la cual él mismo pertenecía, pero adquirió una fama oscura de pintor libertino de desnudos inspirados en su criada, que su familia se habría encargado de destruir. Sólo dos de esos cuadros “libertinos”, de los que habló con rodeos y eufemismos la prensa de la época, sobrevivieron.¹⁸ Conocemos dos autorretratos de Pueyrredón: en uno de ellos, de cuerpo entero, se representó cazando, acompañado de un perro. El otro, que exponemos aquí, responde a la tipología del pintor y su modelo pero de un modo elusivo, casi como un acertijo. Pueyrredón se representó pintando a una modelo que no vemos sino a medias en la tela que está en su caballete. Ella ocuparía el lugar del observador, a quien el pintor dirige su mirada intensa. Se ha afirmado que la modelo es Manuelita Rosas, a mí me gusta pensar que es su criada, la modelo de sus desnudos en la intimidad.

Esa connotación sexual aparece de un modo problemático e inquietante en una obra de Ana Weiss de Rossi, en la que presenta a la modelo desnuda en primer plano y a su esposo concentrado, mirándola mientras dibuja. Un autorretrato temprano de Francisco Vidal (1918) plantea un extraño parecido entre el artista y su modelo, ambos como un desdoblamiento del mismo ser que mira al espectador con cierta melancolía. En la década de 1960, Carlos Alonso

¹⁷ Adolfo Luis Ribera, *El retrato en Buenos Aires 1580–1870*, Buenos Aires, UBA, 1982, pp. 335-341.

¹⁸ Laura Malosetti Costa, “Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado”, en *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995.



**PRILIDIANO
PUEYRREDÓN**
Autorretrato, s/f
Óleo s/cartón
32 x 24
Complejo
Museográfico
Provincial
“Enrique Udaondo”

plantea la cuestión sexual de modo explícito en una serie de autorretratos con modelo en el taller, en los que la mujer desnuda se abraza con el pintor. Y en *Viejo pintor de la Boca* de Carlos Gorriarena, la modelo es casi un fantasma del hombre que aparece bebiendo, anacrónico y futbolero.

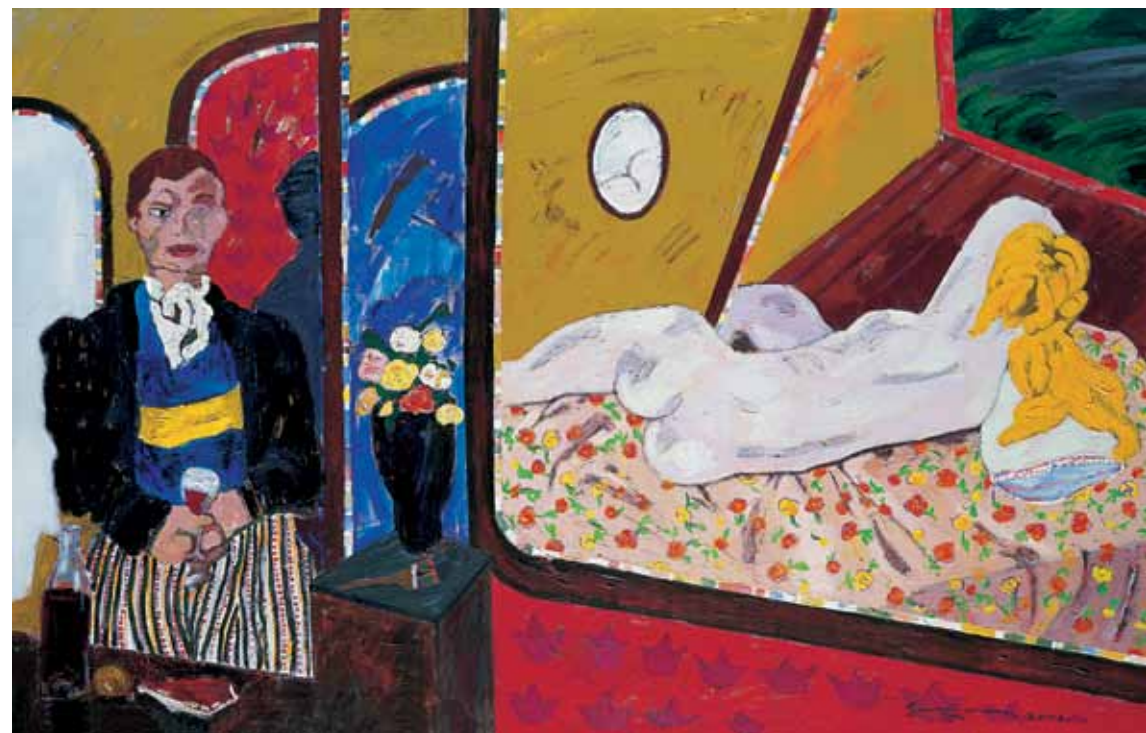
Miguel Carlos Victorica, artista de fuertes convicciones religiosas, como queda explícito en su *Autorretrato* de 1936 dedicado al amigo Luis León de los Santos en el que se representó ante un crucifijo, tuvo sin embargo la audacia de pintar a su amigo Marcos Tiglio desnudo, ocupando el lugar de la musa inspiradora. Un bello retrato en yeso cocido de Alfredo Guttero presenta a Victorica, a su vez, con una rara monumentalidad en el amplio gesto de su brazo, en 1929.





En páginas anteriores
ANA WEISS DE ROSSI
En el estudio, 1938
 Óleo s/tela
 110 x 149
 Museo Municipal de
 Bellas Artes de Tandil

CARLOS ALONSO
Autorretrato con la modelo, 1964
 Óleo s/madera
 100 x 100



CARLOS GORRIARENA
Viejo pintor de La Boca
Cuántas cosas en este mundo, 2001
 Acrílico s/tela
 144 x 233

MIGUEL CARLOS VICTORICA
Autorretrato. Noche transfigurada, s/f
Óleo s/tabla
17,5 x 15



MIGUEL CARLOS VICTORICA
Desnudo de hombre, 1950
Óleo s/tela
120 x 146
(obra no exhibida)



MIGUEL CARLOS VICTORICA
Autorretrato, 1936-1946
Óleo s/tela
120 x 94
Museo Nacional de Bellas Artes

EL TALLER

El taller como lugar de bohemia compartida, como laboratorio, como refugio o rincón nostálgico donde conservar glorias pasadas fue un tema habitual en la pintura del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Así aparece en algunas obras de Pío Collivadino, Ángel Della Valle, Manuel Musto, Fortunato Lacámara, entre otros. Allí retrató Lía Correa Morales a su esposo Rogelio Yrurtia, casi de espaldas, modelando una figura en yeso, inmerso en una atmósfera de trabajo. El género parecería cosa del pasado, y sin embargo aparece de modos nuevos en el video arte contemporáneo. En *Taller* (1975), Narcisa Hirsch coloca durante 11 minutos su cámara fija sobre una pared del taller mientras su voz en *off* narra en forma dialógica todo aquello que compone ese espacio y también todo lo que está fuera de cuadro en términos tanto espaciales como temporales. Jugando en el límite entre lo fotográfico y lo fílmico, Narcisa muestra apenas un vislumbre subjetivo y fugaz de sí misma y de su universo (en el que se mezclan el arte y el devenir de la vida cotidiana), entre la fijeza de la pared del taller y el tiempo de su discurso.¹⁹

En una casa recién abandonada, Gabriel Baggio, Carolina Katz y Zoe di Rienzo crearon en 2007 una atmósfera de taller compartido y abierto. Su performance *Desde el alma* presenta un refugio transitorio en el que artistas, amigos y espectadores participan de diversas actividades simultáneas en las que comparten desde el ritual de aprender a cocinar galletas, escuchar el tango que da nombre a la obra en la voz de una cantante madura, historias de vida y hasta cuentos narrados por un hada. El taller contemporáneo aparece como un lugar de procesos compartidos más que de producción de obras de arte materiales y negociables.



LIA CORREA MORALES DE YRURTIA

Boceto, 1938

Óleo s/cartón

21,5 x 15,5

Museo Casa de Yrurtia

¹⁹ Andrea Giunta hace una lectura detenida de *Taller* en su artículo: "Los límites de la fotografía", *Segundo Simposio Internacional "American Photography North and South: Comparative perspectives"*, Buenos Aires, UNSAM - Terra Foundation, 2013 (en prensa).

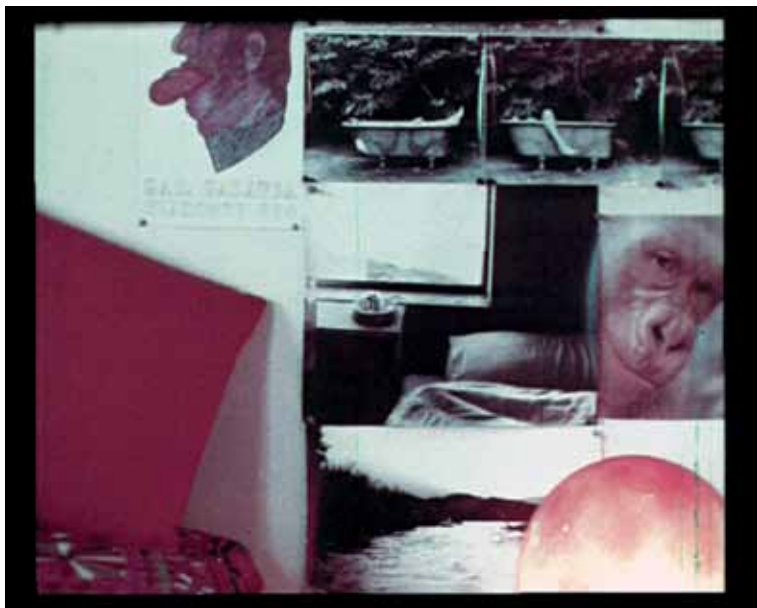


PÍO COLLIVADINO
Estudio en Roma, 1891
 Óleo s/tela montada en cartón
 24 x 34
 Museo Pío Collivadino



MANUEL MUSTO
Rincón del taller, 1927
 Óleo s/tela
 90 x 90
 Museo Municipal de Bellas Artes
 Juan B. Castagnino

NARCISA HIRSCH
 con **HORACIO MAIRA**
Taller, 1975
 Copia digital de registro
 filmico, 10'



GABRIEL BAGGIO,
ZOE DI RIENZO y
CAROLINA KATZ
Desde el alma, 2007
 Participación especial:
 Julia Elena Dávalos
 Registro audiovisual:
 Patricio Larrambebere y
 Sergio Cesari
 Video, 23'47"



FORTUNATO LACÁMERA
Autorretrato en mi estudio, 1940
 Óleo s/tabla
 45 x 37

CUESTIONES DE ESTILO

Como manifiesto, como tributo a los maestros, como homenaje a los círculos y grupos de pertenencia y a los compañeros de ruta, como declaración de principios poniendo en juego el propio cuerpo, como gesto de dolor o de ironía vuelta sobre sí, los artistas salen a escena en sus obras no sólo mirándose en el espejo. El estilo se vuelve una máscara y el cuerpo aparece como soporte visible de decisiones estéticas largamente meditadas. En un autorretrato tardío (1914) Eduardo Sívori se retrató de perfil, a partir de una fotografía, como una aparición suspendida en un torbellino de trazos que se confunden con su barba; su rostro iluminado de frente comparte la cualidad pictórica del fondo.

Los autorretratos de Fernando Fader, Emilia Bertolé, Jorge Larco, Alfredo Guttero, Líbero Badii, pertenecen a este género de autorrepresentaciones en las que más que las propias facciones lo que está en juego son las decisiones estilísticas adoptadas. El retrato de Xul Solar realizado por Pettoruti en 1920 se inscribe también en esta línea de obras autorreferenciales presentando su propio lenguaje, distante de aquel del sujeto representado pero revelador de búsquedas en común de nuevos códigos estéticos.²⁰

En 1963 Antonio Seguí realizó una serie de grandes autorretratos. Fue ese un año clave en la trayectoria del artista, entre el abandono de su etapa informalista y la decisión del viaje a París. En *Yo no soy buena moza*, Seguí multiplica su rostro tomado de una fotografía en blanco y negro y lo inscribe en una compleja composición en la que alterna el collage con grandes trazos negros de betún y una organización del espacio fragmentada en colores pardos. Se destaca en el centro uno de esos autorretratos subrayado por la negación en la gran cruz roja que lo señala y la palabra "NO" en los cuatro ángulos.²¹

En el año 2000 Luis Felipe Noé participó en la I Bienal de Arte del Museo Nacional de Bellas Artes con la gran instalación *Reflexiones con texto y fuera de contexto*, una obra en la que se presentaba a sí mismo en sus muchas facetas de artista, pensador, teórico, ciudadano (incluyó una copia de su documento de identidad). Grandes telas colgando fuera del marco, marcos pintados con

²⁰ María Isabel Baldassarre hace un análisis de esta obra, del *Autorretrato* de Sívori y de otros de Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós en relación con la fotografía difundida en la prensa periódica en "Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, n° 100, 2012, México, UNAM, pp. 171-203.

²¹ Cfr. la entrada de catálogo de Marcelo Pacheco, *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, Buenos Aires, Américo Arte Ed., 2001, p. 381.



EDUARDO SÍVORI
Autorretrato, ca. 1915
Óleo s/tela
55 x 42
Museo Municipal
de Bellas Artes
Juan B. Castagnino

telas en blanco, su pintura, su libro de artista *A Oriente por Occidente* (con la posibilidad de ser hojeado por los espectadores), su paleta, etc. Noé sumó una gran cantidad de elementos que proponen un autorretrato reflexivo y programático, como una obra manifiesto o más bien como una obra balance de fin de milenio.

Fermín Eguía, un artista en cuya obra la autorreferencialidad (tanto como el diálogo con la historia del arte) es una marca constante, se representó a sí mismo en *Ferminius* (1974) en el acto de terminar de dibujarse a sí mismo en el estilo de un artista del Renacimiento, con una técnica extraordinariamente refinada y austera. En algunos autorretratos más recientes, tanto él como Felipe Pino y Juan Andrés Videla llevan sus facciones al límite de lo caricatural tomando una distancia cargada de ironía.



FERNANDO FADER
Autorretrato, 1925
 Óleo s/tela
 75 x 65
 Museo Municipal
 de Bellas Artes
 Juan B. Castagnino

Las cuestiones de estilo también aparecen con nitidez en los autorretratos fotográficos. En su autorretrato de 1928 y en el de su hermano de 1931, Horacio Cópola transforma los ojos en una metáfora del objetivo de la cámara fotográfica mediante un juego dramático de luces y sombras. Son notables también el autorretrato en el espejo de Grete Stern (1972) y el de Marcos López (1984), compuestos de un universo discreto de referencias. *Yo cacto* (1996) de RES es un políptico fotográfico que hace explícita esta operación de jugar con la propia apariencia en una serie que hace visible la transformación del modelo. En *La dama* (2005), realizada en colaboración con Constanza Piaggio



EMILIA BERTOLÉ
Autorretrato, 1915
 Pastel s/cartulina
 montada en bastidor
 100 x 65,5
 Museo Municipal
 de Bellas Artes
 Juan B. Castagnino



ALFREDO GUTTERO
Campagnolo (autorretrato como campesino italiano), 1924
 Óleo y tiza s/tela
 151 x 125

ALFREDO GUTTERO
Autorretrato, s/f
 Óleo s/tela
 83,5 x 58
 Museo de Artes
 Plásticas Eduardo Sívori

JORGE LARCO
Autorretrato y mi amigo fiel, s/f
 Acuarela s/papel
 75 x 65



como parte de su serie de citas *Conatus*, RES revisita la *Dama del armellino* de Leonardo Da Vinci con una mirada crítica sobre el atributo de pureza (el armiño) de la dama renacentista sustituyéndolo por una cabeza de cerdo, símbolo tradicional de la concupiscencia y la lascivia.

El espejo como instrumento y metáfora de la contemplación de uno mismo pero también como imagen mítica del origen de la vanidad y su potencia autodestructiva ha sido tema habitual de la pintura a lo largo de los siglos, desde las *Vanitas* cristianas hasta las representaciones del mito de Narciso a partir del Renacimiento. En las obras de Antonio Berni, Pablo Suárez y Nicola Costantino aparece Narciso en el espejo, contemplándose extasiado, con técnicas y connotaciones diversas.²²

²² Un texto pionero sobre estas cuestiones referidas al arte argentino, con un corpus distinto (que podría pensarse como complementario del elegido para esta exposición), es el de Cintia Mezza: "El poder de la autorreferencia. Propuesta sobre los límites y las limitaciones del autorretrato en las artes plásticas después de la década del sesenta.", en *Poderes de la Imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte)*, Buenos Aires, CAIA, 2003 (CD ROM).



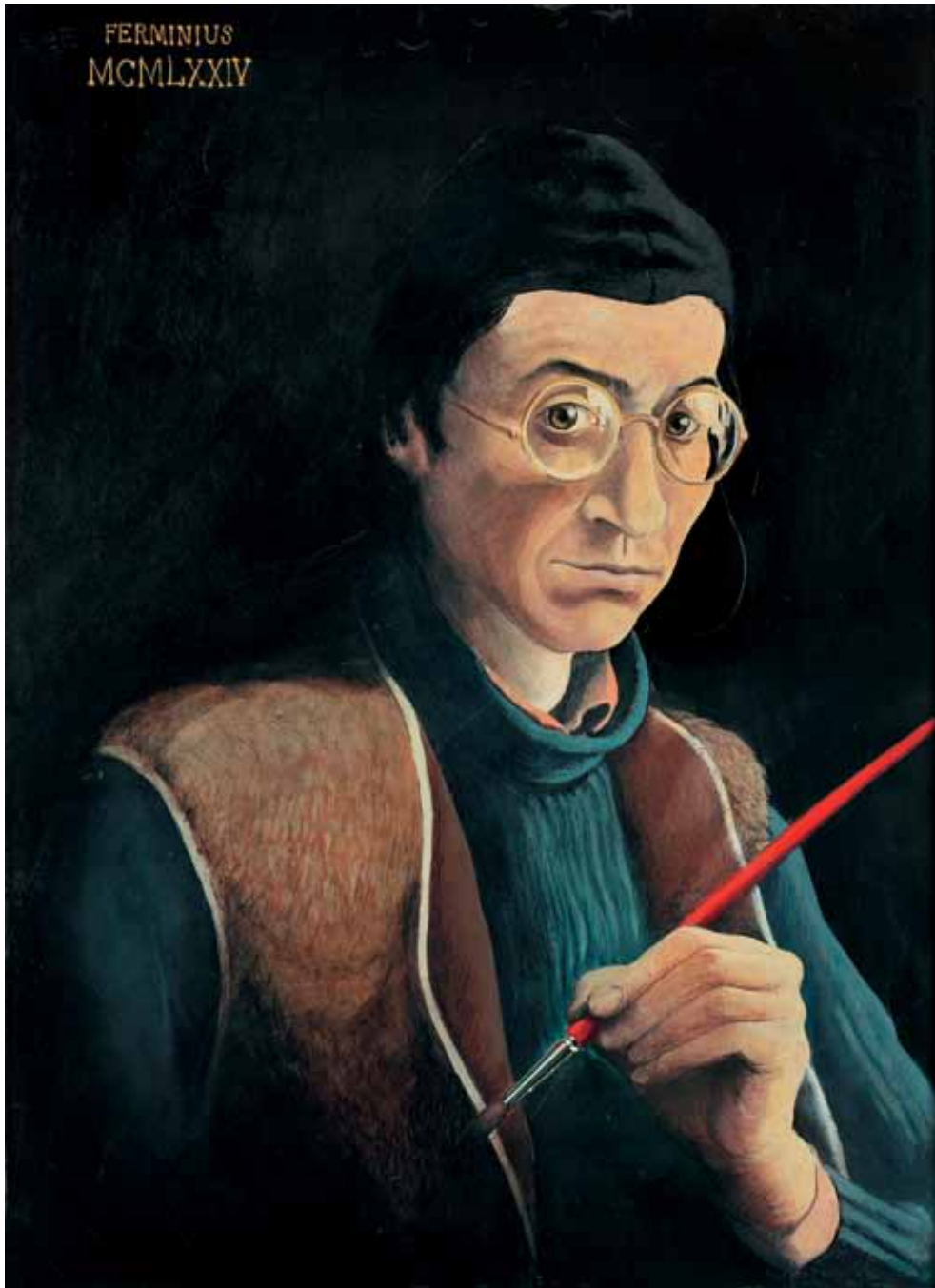
ANTONIO BERNI
Autorretrato, 1967-70
Técnica mixta s/madera
133 x 87



GRETE STERN
Autorretrato, 1972
Fotografía
16 x 21



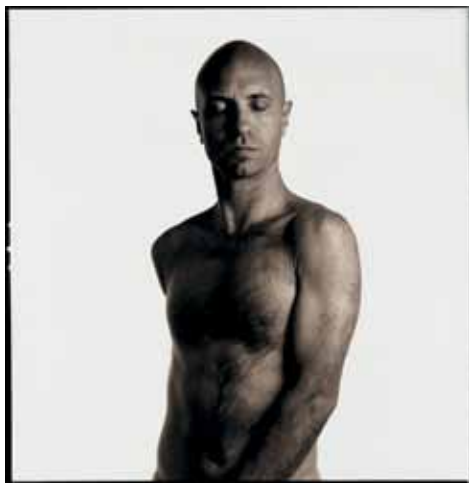
LUIS FELIPE NOÉ
*Reflexiones con texto y fuera de
contexto (fragmento)*, 2000
Acrílico y tinta s/papel, tela y madera
180 x 313



FERMÍN EGUÍA
Autorretrato, 1974
Témpera, acrílico y
cera s/tela
45,5 x 33,5



LÍBERO BADIÍ
Autorretrato, 1953
Yeso patinado montado en
estructura de aluminio
Ø34



RES

Yo cacto (políptico), 1996

Fotografía

130 x 130 c/u

Museo Nacional de Bellas Artes



HORACIO COPPOLA
Autorretrato, 1928
Fotografía
21 X 27,5



HORACIO COPPOLA
Mi hermano Armando, 1931
Fotografía
27,5 x 18,5



RES y CONSTANZA PIAGGIO
La dama, 2005
Toma directa analógica
118 x 93
Espacio de Arte - Fundación OSDE



MARCOS LÓPEZ
Autorretrato. Santa Fe, 1984
Fotografía
45 x 45



JUAN ANDRÉS VIDELA
Juan que reía o La alegría sin causa (detalle), 2013
Estructura mecánica policromada de accionado manual
Madera, metal y goma
44 x 32 x 6



FELIPE PINO
Yo, 2003
Óleo y acrílico s/tela
180 x 130



PABLO SUÁREZ
Narciso de Mataderos
 o *El espejo*, 1984-1985
 Yeso pintado, mueble
 y espejo
 214 x 140 x 97



NICOLA COSTANTINO
Nicola-Narcisa evocando
 a *Caravaggio*, 2009
 Inkjet print, P/A
 185 x 125

HÉROES Y MÁRTIRES

Podría pensarse en una larga trascendencia del mito del artista romántico (héroe y mártir de su libertad en una sociedad hostil), alimentando nuevas formas de involucramiento del artista en su creación y hasta en su destrucción, desde los años sesenta. Desde el *happening* y la performance hasta diversas manifestaciones del arte conceptual, una mezcla corrosiva de tragedia y comedia signó la explosión juvenil en el arte argentino de comienzos de los años 60. *Destrucción*, el primer *happening* de Marta Minujin en París en 1963, resulta un ejemplo extraordinario de este impulso tan performático como radical en sus propuestas.²³ En una acción urbana de 1961, registrada por Sameer Makarius, Alberto Greco imprimió y pegó en algunos muros céntricos de Buenos Aires unos afiches que parodiaban la marcha peronista proclamando “¡Alberto Greco, qué grande sos!”. Dos años más tarde, al mismo tiempo que en Buenos Aires Edgardo Jiménez, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru adoptaban el lenguaje de la publicidad para disparar sus egos radiantes de ironía en *¿Por qué son tan geniales?*, Alberto Greco se quitaba la vida en Barcelona proponiendo su propia muerte como su mejor obra de arte conceptual. En 1971 Federico Peralta Ramos, tal vez el más agudo exponente del artista *dandy* argentino, tan destructivo como creativo y ocurrente, escribía en una tela una frase en inglés que parece una respuesta a Greco: *My life is my best work of art*.

Los años setenta, atravesados de violencia política e incertidumbre, generaron un profundo impacto aun en obras sin una intención política explícita. Un clima ominoso aparece en el autorretrato con autobiografía de Aída Carballo de 1973, casi como una despedida. O en el *Autorretrato con capa roja* de Ernesto Deira (1975), siniestro, tan distante de su imagen aureolada y alucinada de los años 60. El sufrimiento, la decepción y la angustia aparecen como un bajo continuo en artistas como Fermín Eguía, cuya serie del pincel resulta una metáfora erudita y burlesca del arte en una sociedad filisteo y materialista. En las series terribles de **Fusilamientos y Suicidios** con las que fue madurando desde 1993 (como un conjuro) el miedo a la violencia y la muerte, Oscar Bony asumió el gesto radical de disparar un arma de fuego contra su propio retrato, mirándose de frente. “Bony murió por última vez” tituló Fabián Lebenglik su nota necrológica en *Página 12*, en mayo de 2002.

En los últimos años se han multiplicado imágenes intensas de angustia ante la propia finitud y sus fantasmas como las que aparecen en *Rota* de Graciela Taquini (2010), bellísima alegoría del dolor humano en la era de la tecno-



ERNESTO DEIRA
Autorretrato con capa roja, 1975
Óleo s/tela
100 x 100

logía desechable, realizada en colaboración con Natalia Rizzo y Fernando Lendoiro. La serie de **Fantasmas** de Daniel García o *Vida interior* (2013) de Marcia Schwartz, que aparece como una crucifixión contemporánea, plantean poderosas metáforas de miedos profundos. Carlos Herrera ha construido un potente corpus de manifestaciones de la angustia ante la finitud de la vida, recurriendo al vacío, al silencio y a materiales poco nobles. Sus zapatos vacíos, cargados de finas cadenas, resultan tan elocuentes como los calamares malolientes del *Autorretrato sobre mi muerte*, triunfantes en el premio ARTEBA – Petrobras de 2011.

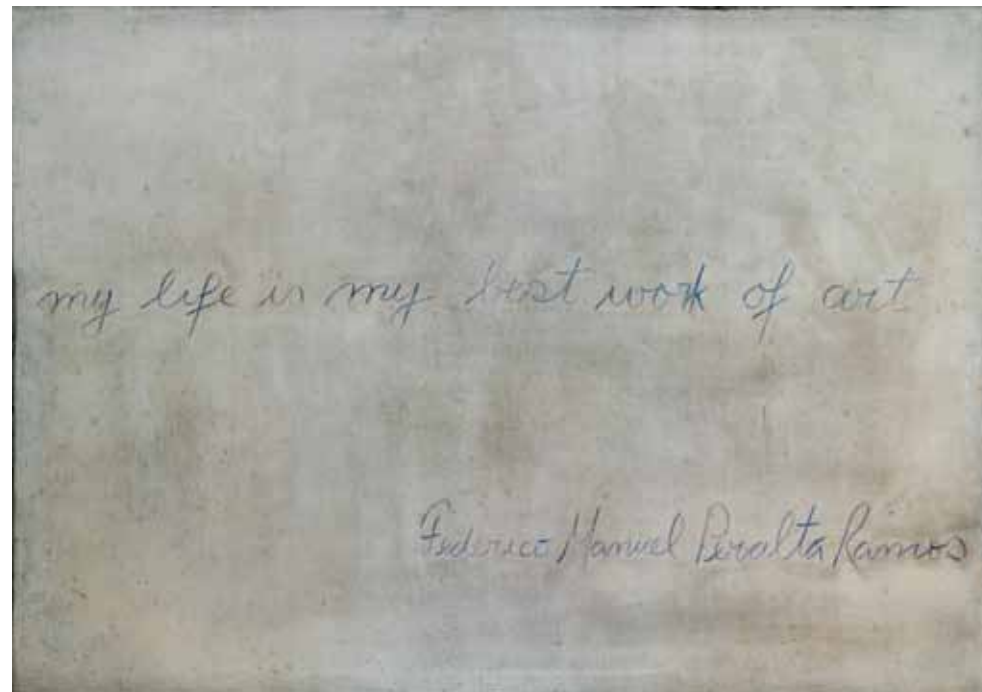
²³ Victoria Northoorn, *Marta Minujin – Obras 1959-1989*, Buenos Aires, MALBA, 2010, pp. 15-23.



ALBERTO GRECO

Alberto Greco ¡¡QUE GRANDE SOS!!,
noviembre de 1961

Intervención urbana, 3/10
Registros fotográficos de Sameer Makarius
Edición de 10 carpetas
20 x 28,5



FEDERICO PERALTA RAMOS

My life is my best work of art, 1981

Acrílico s/tela
70 x 100

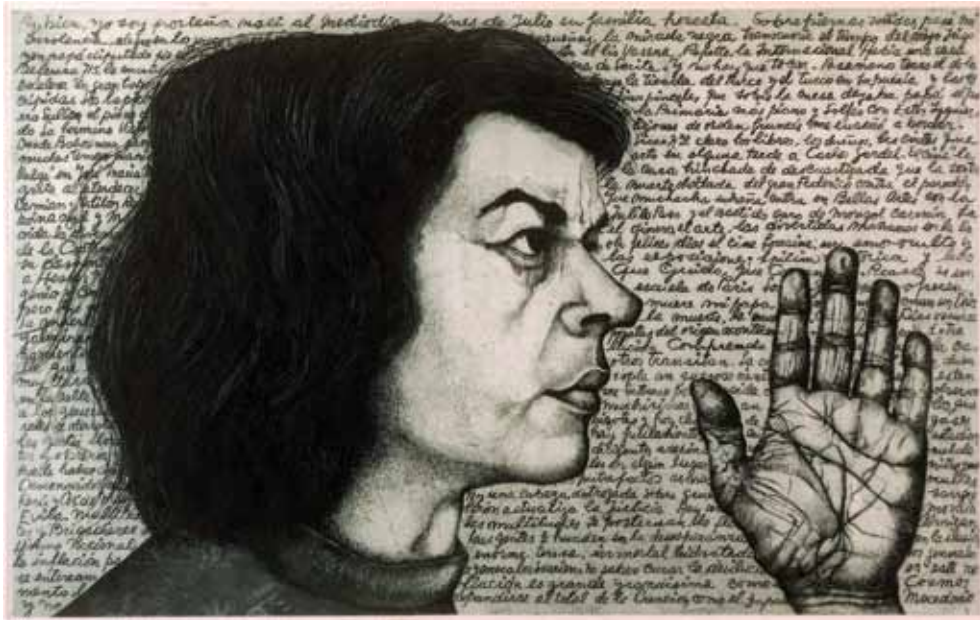


MARTA MINUJÍN
La destrucción, 1963
Video, 3'05"

EDGARDO GIMÉNEZ

Pero ¿Porque son tan geniales?, 1973
Afiche
60,1 x 40
Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires





AÍDA CARBALLO
 Autorretrato con autobiografía, 1973
 Aguafuerte y grabado a la goma
 50 x 65

FERMÍN EGUÍA
 Ecce pincel, 2010
 Acuarela s/papel
 28 x 32,5



FERMÍN EGUÍA
 Quijotescas, 2010
 Acuarela s/papel
 27 x 33

OSCAR BONY

Doble Autorretrato,
1998

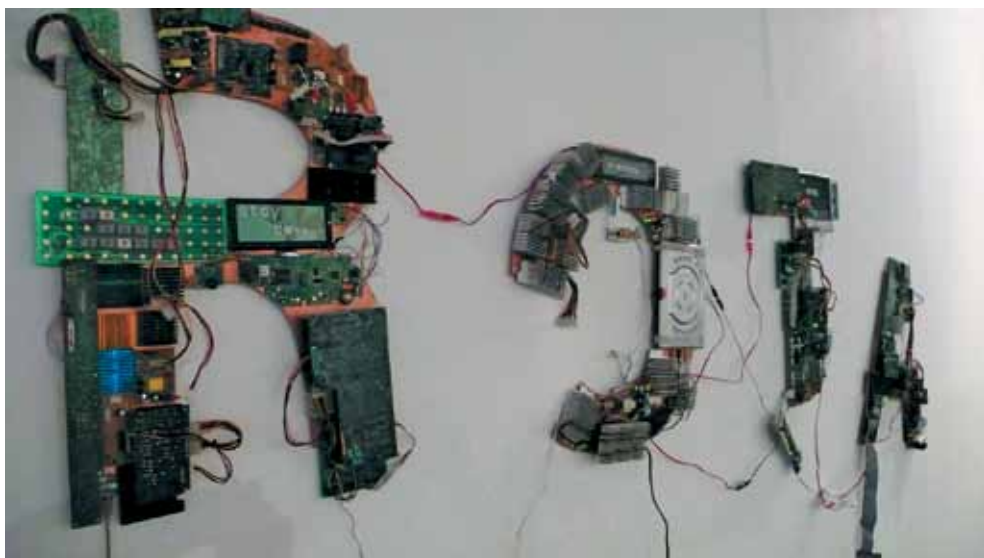
Fotografía toma directa
y vidrio baleado
52,4 x 46



DANIEL GARCÍA

*Otro de mis
fantasmas,* 2007

Acrílico s/tela
200 x 150



**NATALIA RIZZO y
GRACIELA TAQUINI**
Rota, 2010
Instalación sonora
Diseño gráfico y
sonoro: Fernando
Lendoiro
Dimensiones variables



CARLOS HERRERA
S/T, de la serie
Autorretratos,
2010-2013
Zapatos y cadena de
eslabón fino
11 x 30 x 21

EL CUERPO POLÍTICO

El *Autorretrato fusilado* (1979) de Marcelo Brodsky aparece en el cruce entre la angustia íntima y la política. Durante el exilio en Barcelona, tras la desaparición de su hermano, víctima del terrorismo de Estado, Brodsky encontró una síntesis visual poderosa del desgarramiento y el dolor de aquellos años. En un diálogo con su propio pasado, un Marcelo maduro volvió a medirse con aquel árbol que en la juventud de ambos partía su imagen en dos como víctima anónima de un sacrificio.

Un artista pionero en la defensa del medio ambiente y el alerta ante la finitud de los ecosistemas es Nicolás García Urriburu, con sus coloraciones de verde que adquirieron visibilidad mundial desde su intervención en la Bienal de Venecia de 1968. Su gesto más radical en términos de ponerle el cuerpo a sus ideas fue la coloración de su sexo en la serie del **Portfolio**, una de las acciones que llevó a cabo en 1973.

Tras el fin de la última dictadura —y con un giro dramático luego de la mega crisis de 2001—, las cuestiones de género se inscriben y han tendido a desdibujarse en la política en la Argentina. En Buenos Aires, en los años 80 emergió una escena artística en la que la cuestión masculino/femenino fue abordada por los artistas de modos diversos pero que puede ser interpretada como una oposición radical al estereotipo varonil/militar. No sólo mujeres (notablemente Liliana Maresca y Marcia Schwartz) sino también varones (Gumier Maier, Tortonese/Urdaquilla, Batato Barea, entre otros), desde una estética femenina, gay y *queer*, pusieron en crisis con performances, instalaciones, teatro *off*, etc., los valores que habían pautado, desde la intimidad de las mentalidades colectivas, los rumbos de una sistemática y destructiva represión de todos los derechos civiles. El retrato de Batato por Marcia Schwartz aparece como un gran homenaje a esa cruzada nocturna y transgresora.

Una de las artistas más radicales de ese momento fue Liliana Maresca, quien se hizo retratar por Alejandro Kuropatwa para ofrecerse en una doble página de la revista *El Libertino* para “todo destino”.

La crisis de 2001 reactivó de muchas formas el poder de una imagen emblemática de la protesta social en la Argentina: *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova. Una de las propuestas más radicales fue la obra *SP&ST* (2002) de Tomás Espina, en la que el artista colocaba su cuerpo desnudo en el lugar de la mujer del cuadro, desarmando los estereotipos de género y clase decimonónicos que el cuadro ponía en escena. Desde allí Espina desafiaba la fijeza del gesto repetido mil veces, congelado en el tiempo, del tradicional protagonista de la protesta obrera, planteando un interrogante abierto con su presencia. Su



MARCELO BRODSKY
Autorretrato fusilado,
1979
(Plaza San Felipe Neri,
Barcelona)
Copia en gelatina de plata
50 x 61

cuerpo entra en el espacio de la representación produciendo un quiebre en el orden de las relaciones congeladas allí.

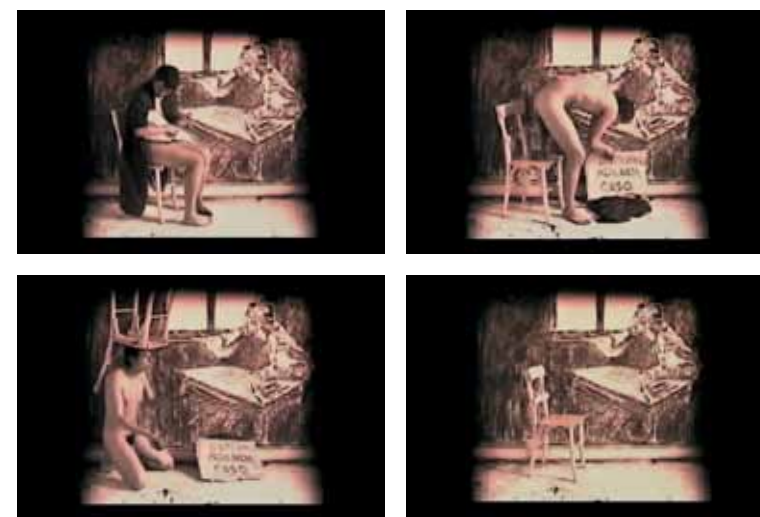
Durante la llamada “crisis del campo” en 2008, Roberto Jacoby involucró su cuerpo en un gesto disruptivo que fue filmado y circuló en formato electrónico como un hallazgo poético de incómoda intensidad política para la entonces indignada clase media porteña: vestido de gaucho, Jacoby hizo un “piquete” en la escalera mecánica del MALBA, como un reclamo al “campo del arte”. Hizo también en esos días unas remeras rojas estampadas con la leyenda “Hasta la Victoria Ocampo” con el rostro y los inconfundibles anteojos de Victoria tocada con la boina del Che, con la que muchos jóvenes marcharon por las calles.



LILIANA MARESCA
*Maresca se entrega
 todo destino*, 1991
 Foto-performance
 publicada en la revista
El Libertino, #8,
 Buenos Aires, 1993
 30,3 x 44,5



ROBERTO JACOBY
*Crítica a la política
 del campo o No hay
 MALBA que por bien
 no venga*, 2008
 Video, 40"



TOMÁS ESPINA
S/P & S/T, 2001
 Video, 8'51"



MARCIA SCHVARTZ
Batato, 1989
Óleo s/tela
180 x 160
© 2013 Marcia Schwartz /
SAVA, Buenos Aires



NICOLÁS GARCÍA
URIBURU
Green Sex New York, 1971
Fotografía
100 x 80

EL MUNDO DEL ARTE

Parecería que el desafío mayor para un creciente número de artistas contemporáneos consiste en enfrentar, precisamente, las convenciones y condiciones del llamado “mundo del arte”. Ese sistema complejo tan bien descrito por Pierre Bourdieu (crítica-mercado-museos-instituciones) que pese a casi medio siglo de teorías y esfuerzos para fundir, o al menos vincular, el arte con la vida cotidiana, permanece separado de la experiencia del “ciudadano común”. Un sistema, por otra parte, que parece dispuesto a “digerir” aun las manifestaciones más críticas y revulsivas respecto de sus propias bases de sustento: el mercado, las instituciones, la materialidad misma de las “obras de arte”.

Al menos desde los años sesenta y setenta, esta aspiración de vincular las artes plásticas con la vida cotidiana de las multitudes, procurando salvar esa distancia y saltar una barrera tan invisible como en apariencia infranqueable, se ha vinculado en la Argentina con el trauma de la violencia de Estado: la lucha por la recuperación de los derechos humanos, la búsqueda de verdad y justicia y los trabajos de memoria. Desde el colapso económico de 2001, hubo también un importante movimiento de grupos de artistas que se involucraron en la lucha contra la exclusión social y la recuperación de fuentes de trabajo, la denuncia de los manejos inescrupulosos de la economía.

Pero quisiera aquí centrarme una serie de obras que ponen en cuestión las convenciones, el sistema de creencias, la perdurabilidad, el supuesto elitista del llamado “mundo del arte” en gestos que se vuelven directamente al corazón del sistema, desafiándolo o, al menos, socavando sus fronteras establecidas.

En la década de 1990 Federico Klemm, creyente sincero en la belleza y la capacidad transformadora del arte, produjo un programa televisivo, “El Banquete Telemático”, en el que se ponía en escena ante grandes audiencias sin temor al ridículo, transmitiendo su pasión y sus interpretaciones de las grandes obras del arte moderno. A su muerte, legó su Fundación y valiosa colección a la Academia Nacional de Bellas Artes, hoy de acceso libre y gratuito.

La instalación sonora *Curriculum laboral* de Ana Gallardo (2009) aparece como síntesis de veinte años de una vida de artista que no “produce” obras para el mercado sino que trabaja en otras actividades para sostener su vida y una obra hecha de relaciones, de gestos profundamente imbricados en ella.

La difícil relación de deseo/desprecio respecto del mercado y la insoslayable cuestión de la necesidad de un sostén económico para la actividad artística



(leída con frecuencia en términos de éxito o fracaso) son problemas cruciales en el mundo del arte desde hace por lo menos doscientos años. Las grandes ferias son ocasión para que estas cuestiones se pongan en discurso, se comparen cifras, precios, se abran abismos entre los artistas que figuran o no en ellas. En Buenos Aires ha sido ArteBA el catalizador de todos esos deseos y frustraciones. En *Preparándose para ArteVA* Marcia Schwartz despliega toda su ironía en un compendio patético de las expectativas puestas en la gran vidriera. Pero desde su primera edición en 1999, el grupo Etcétera desplegó en la entrada del predio, del otro lado de la reja que separa el mundo del arte del mundo común, una serie de acciones que planteaban con gran eficacia una crítica radical al sistema. Las sucesivas ocurrencias de *ArteBIENE*, paradójicamente, fueron recibidas con beneplácito y hasta con entusiasmo por numerosos artistas, gestores culturales, críticos, con lo cual el grupo se vio empujado a enfrentar el límite de sus propuestas radicales: el tan despreciado mercado les ofrecía a estos artistas integrarse y hacerse ricos. Por una vez la radicalidad de su propuesta se volvía un motivo de crisis para el grupo, que tuvo que enfrentar la tentación para mantener la coherencia de sus planteos.

Uno de los gestos más radicales que he visto, en este sentido, es el del artista uruguayo –residente en Nueva York desde los años sesenta– Luis Camnitzer. En su exposición en el Museo del Barrio en Nueva York, en 2011,

MARCIA SCHWARTZ
Preparándose para
ArteVa (detalle), 2013
Técnica mixta
114 x 73 x 70
© 2013 Marcia Schwartz /
SAVA, Buenos Aires

ETCÉTERA...

arteBIENE, 1999-2003
Instalación y archivos
Medidas variables



FEDERICO KLEMM

De *El Banquete telemático: "Amor al Arte"*, 1995
Copia digital de registro en video, 25'
Fundación Federico Jorge Klemm



LUIS CAMNITZER

Selbstbedienung
[Autoservicio], 1996
Fotocopias, sello de goma, almohadilla de tinta y siete bases de madera
Dimensiones variables
Daros Latinamerica Collection, Zürich

presentó dos rectángulos amarillos, idénticos (con el mismo tono e incluso la misma marca comercial de pintura), en la misma pared del museo, uno junto al otro. Junto a cada uno de ellos colgó en la pared la factura del pintor: en un caso un pintor de paredes que cobraba, pongamos, 50 dólares, y en el otro su propia factura por una cifra exorbitante por el mismo trabajo. “El alma del arte reside en la firma” es una de las frases que escribió en una serie de hojas impresas en las cuales el espectador (previo pago voluntario en una alcancía) podía estampar la firma de Camnitzer con un sello de goma. “Mirar sin pagar es robo” reza otro de los textos “firmables” de esa obra que se exhibe aquí. ■

ARTISTAS: VIDA, OBRA E IMAGEN PÚBLICA¹

MARÍA ISABEL BALDASARRE

Hacia la última década del siglo XIX, y gracias a las nuevas posibilidades técnicas, las revistas ilustradas comenzaron a llenarse de fotografías de actualidad. En esta abundancia de imágenes, un personaje comenzó a ser un tipo recurrente: el artista. Con su paleta y sus pinceles en la mano, delante de sus obras emblemáticas o simplemente posando como un burgués cualquiera con el epígrafe de “pintor”, los artistas plásticos se convirtieron en una presencia habitual en los medios de prensa. Había algo de atractivo, quizás por la rareza de la profesión y su asociación con la vida bohemia, en estas figuras enteramente dedicadas al cultivo del arte, así como lo había en cantantes de ópera y actores de teatro. Pero si estos últimos eran públicos y su cuerpo se ponía en acto en cada representación, en el caso de pintores y escultores su persona estaba parcialmente oculta detrás de su obra. La prensa ilustrada fue entonces la arena privilegiada para construir su estatuto de figuras públicas, el lugar donde poner en acto los modos de ser artista. Sin embargo, este interés no se limitó a principios del novecientos sino que recorrió con fuerza las revistas de interés general y los diarios a lo largo de todo el siglo. En ellos encontramos en forma repetida notas sobre visitas a galerías y talleres que replican la curiosidad por conocer el devenir cotidiano, los mecanismos de trabajo y los espacios donde se mueven estos personajes, practicantes de una profesión que, vista desde afuera, parecería incompatible con los trajines de la vida práctica. De este modo, es sorprendente observar cómo ciertas representaciones perviven, con sus matices, a lo largo del tiempo. Es decir, los tópicos asociados con la actividad artística que hallamos en estas primeras imágenes tienden líneas de continuidad incluso con los modos de exhibirse de los artistas contemporáneos.

Habitados a dirigir a sus modelos, a iluminarlos y a seleccionar los sujetos para su pintura, nos resistimos a creer que los artistas fotografiados no fueron conscientes del acto performático que implicaba el posar.² Es decir, creemos que en las fotografías cada artista construyó mediante recursos muy planeados –a veces sutiles, otras explícitos– el modo en que quiso hacerse conocido como creador. De hecho, algunos de ellos van a tener una presencia muy recurrente en la prensa, haciendo un uso tan estratégico al figurar junto a sus obras paradigmáticas, que podemos concebir estas fotografías y la construcción de su imagen de artistas como parte de su obra.

¹ Dedico estas reflexiones a mi amigo Hernán Salamanco, con quien compartimos las pasiones del arte y la farándula. Agradezco asimismo a Marita García e Isabel Plante por facilitarme con generosidad algunos de los materiales que aquí se analizan.

² esta idea del acto performático del posar tal como la propone Henry Berger para el caso de los autorretratos de la temprana modernidad en su texto: “Fictions of the pose: Facing the gaze in Early Modern Portraiture”, *Representations*, n° 46, primavera de 1994, pp. 87-120.



“La gente ya no cree en la imagen del pintor romántico: harapiento, marginal... Somos marginales en otro sentido: estamos un paso al costado para tener una visión diferente. En eso consiste el arte”, así reflexionaba Guillermo Kuitca en un reportaje de la revista *Gente* a mediados de los noventa.³ Kuitca, un artista de presencia sostenida en la prensa que fascinaba precisamente por su carácter de niño prodigio⁴ y su éxito de mercado en el extranjero –que se correspondía con la poca repercusión que su obra tenía en la Argentina–, hacía manifiestas entonces las expectativas que la “gente” (el público amplio, de no especialistas) tenía respecto de los artistas. En estas declaraciones podemos reconocer su modo de presentarse: como un joven canchero, relajado, vestido de modo “normal”, que maneja con soltura el hábito de posar y de enfrentarse a la cámara, y que tiene un pasar más que confortable en su lujoso apartamento, como una suerte de respuesta a estos preconceptos que él suponía mayoritarios a la hora de definir el ser artista. Proponemos hacer extensiva esta reflexión y considerar hasta qué punto, en todos los momentos históricos, los pintores y escultores, o al menos aquellos interesados en ganar visibilidad en el espacio público, debieron responder a las ideas que circulaban acerca de qué era o debía ser un artista. Ideas más o menos evidentes, que tenían que ver con su calidad de trabajador manual o intelectual, con una profesión eminentemente masculina o que podía también ser practicada por mujeres, con una concepción del genio como alguien excéntrico y delirante –invadido alternativamente por raptos de inspiración– o ideas que lo caracterizaban como un ser humano tan ordinario como cualquier otro. Son algunos de estos tópicos

³ Verónica Stahelin, “Guillermo Kuitca. Triunfa en el mundo, pinta en Buenos Aires”, *Gente*, 7 de julio de 1994.

⁴ Es notable observar cómo este rasgo tan recurrente en las biografías de artistas desde la temprana Modernidad, y al que Laura Malosetti Costa refiere en su ensayo, sigue operando como referencia significativa a comienzos de 1990 en la Argentina.

los que se escenificarán o cuestionarán en las innumerables fotografías de artistas que poblaron la prensa desde fines del siglo XIX hasta nuestros días, y sobre las que aquí esbozamos un camino posible.

A la vuelta del siglo XX, fue común que los artistas se exhibieran delante o cerca de sus obras famosas, aquellas que precisamente habían cimentado su fama como tales. La proximidad a la obra era aquello que ratificaba su estatus y en muchos casos, como el de Martín Malharro, lo que demostraba su productividad en tiempo presente.⁵ Ya sea en momentos de reposo en la tarea, o en el acto de pintar o esculpir, se trata de retratos altamente ficcionales: la mayor parte las esculturas exhiben un fino acabado y los cuadros están muchas veces enmarcados, tarea que se realizaba una vez finalizada la obra. Es decir, difícilmente un artista interviniera una obra con dicho nivel de terminación. La presentación de un artista interactuando con su producción va a seguir constante a lo largo de todo el siglo, aunque quizás buscando una mayor naturalidad, tal como observamos en imágenes como la de Antonio Berni, concentrado, en ropa de trabajo, pintando uno de sus monstruos⁶ o las más actuales de Kuitca, en las que se lo ve trabajando sobre una tela todavía sin bastidor, llevando ropa *sport* o en otras vistiendo una camisa con la leyenda: “Guillermo Kuitca: New Paintings”.⁷

En este sentido, algunos artistas aparecen ataviados con ropas elegantísimas, como fue el caso de Cesáreo Bernaldo de Quirós o Ernesto de la Cárcova, trajes que no eran adecuados para la práctica de la pintura al óleo.⁸ De este modo, la indumentaria va a ser otro atributo característico a la hora de retratarse, vehiculizando o acentuando algunos sentidos que también se comunican a través del mobiliario o la pose. La ropa elegante y a la última moda los ubica como personas distinguidas y pudientes, posición lograda –o deseada– gracias a la práctica del arte. Esta asociación fue recurrente en los inicios del siglo, cuando precisamente la profesionalización de la figura del artista todavía estaba en ciernes. Así sería fundamental retratarse como un *gentleman* o dama de sociedad, diferenciándose del pueblo y demostrando que, más allá de un oficio manual, el arte era más que nada una cuestión intelectual, de ideas, cultivada por una “aristocracia del espíritu”, para referir a una frase habitual en la época. Es este el carácter que connota el retrato grupal de *gentlemen* elegantes, formado por los principales artistas del siglo XIX, que se reprodujo en *Caras y Caretas* hacia el último año del siglo en ocasión del concurso de becas a Europa.⁹ Estos cánones en relación con la

⁵ En 1899 envió una fotografía a su amigo Francisco Grandmontagne para que fuera publicada en *Caras y Caretas* (año 2, n° 47, 26 de agosto de 1899), esta imagen precisamente apuntaba a subrayar su productividad durante su estadía parisina.

⁶ “La pintura argentina abre caminos”, *Primera Plana*, 13 de abril de 1965 [portada].

⁷ Viviana Andon, “Guillermo Kuitca un pintor mundialmente famoso”, *Caras*, 3 de abril de 1996, y Alicia Blanco, “Guillermo Kuitca un artista sin fronteras”, *Caras*, 30 de diciembre de 1993.

⁸ “Nuestros pintores. Cesáreo Bernaldo de Quirós”, *Plus Ultra*, vol. 3, n° 27, julio de 1918, y Fernán Félix de Amador, “Ernesto De la Cárcova: pintores argentinos”, *Plus Ultra*, vol. 6, n° 64, agosto de 1921.

⁹ “El concurso de pensionados”, *Caras y Caretas*, año 2, n° 60, 25 de noviembre de 1899.

vestimenta van a ser cuestionados en poco tiempo, utilizando justamente su contrapunto para mostrar al artista como alguien no fácilmente asimilable con los parámetros de la vida burguesa, sino como un ser capaz –en su libertad– de subvertir los moldes dados. Así lo vemos, por ejemplo, al escultor Zonza Briano, barbado y vestido con una túnica bordada de aires orientales;¹⁰ o a Emilio Pettoruti en un retrato de comienzos de la década de 1930 publicado en *La Razón*, en el que aparece con ropas de corte geométrico, evocando una suerte de esgrimista o de arlequín, vestimenta que hace extensiva a su persona las características de su pintura, estableciendo así un *continuum* entre arte y vida. De hecho, Pettoruti encarna el caso de un pintor que hizo una compleja puesta en escena de su figura pública, desde su retrato fotográfico enviado de Europa que preanunciaba su exposición de 1924 en Witcomb –publicado junto a sus obras en la revista *Atlántida* un año antes– hasta sus fotografías tardías en las que la camiseta a rayas y el fondo de paisaje lo acercan notablemente a las imágenes de Picasso, emblema del artista radical, comprometido y a la vez reconocido mundialmente.¹¹

En los años sesenta y los primeros setenta, la vestimenta y las poses descontracturadas irán de la mano de una renovada imagen del artista como joven dinámico, alineado con la última moda. Si hasta entonces era frecuente el posar como alguien serio, reconcentrado, incluso sufrido (como fueron los casos emblemáticos de Fernando Fader, Lino Enea Spilimbergo o Miguel Carlos Victorica y Antonio Berni retratados por la increíble lente de Anatole Sáderman), a partir de ahora sería precisamente la “alegría” de vivir aquello que se destacaría en esta nueva generación de plásticos, o al menos en quienes se vinculaban con el pop y los nuevos lenguajes. Un ejemplo cabal de esto es el de Nicolás García Uriburu junto a su esposa, la modelo Blanca Isabel Álvarez de Toledo, quienes posan vestidos *a go-go* delante de uno de los cuadros del artista con motivo de la apertura de la “ultramoderna” nueva sede de la galería Rubbers.¹² Unos pocos años después, en 1971, César Paternosto también encarnaría algarabía y modernidad al ser fotografiado fumando, íntegramente vestido de *denim*, sentado en un ascético ambiente blanco en el que sólo se destaca una colorida banda geométrica.¹³ No obstante, otros de sus contemporáneos –como Luis Felipe Noé– seguirían adscribiendo a una personalidad más seria y reconcentrada en consonancia con sus declaraciones de “desprecio absoluto por la obra como objeto decorativo”.¹⁴ Este tópico del artista torturado y oscuro se volvería aún más fuerte para algunos durante la década siguiente, tal como pone en acto una foto de Alfredo Prior, serio, mirando a cámara, cuyo dramatismo se acentúa por la ceniza de un cigarrillo que se consume sin ser fumado. Resulta un

Emilio Pettoruti
en *La Razón*,
30 de agosto de 1931



retrato urgente que testimonia el lapso de la pose como un tiempo robado al trabajo del pintor.¹⁵

Durante los años sesenta, el cuerpo del artista incrementó su visibilidad en los medios gráficos. La figura de Berni es paradigmática en este sentido, al volverse un verdadero fenómeno que se reproduce –ya sea trabajando, ya sea en inauguraciones o bien en sus cuidados retratos de estudio– en diarios y revistas culturales y masivas. Al respecto, señala Isabel Plante que la cotización en alza de su obra durante los sesenta fue sin duda lo que contribuyó a ubicarlo en el firmamento de las “estrellas culturales”.¹⁶ Así, esta misma asociación entre arte y dinero que tres décadas después catapultaría mediáticamente a Kuitca, funciona ya aquí como la ecuación certera que transforma a los artistas en celebridades.

El caso de Marta Minujín es incomparable. Ella fue indudablemente una de las artistas que más rápido comprendió la fuerza de su imagen pública, y cómo su presencia en los medios no sólo ayudaría a preservar en la memoria su obra efímera sino también la potenciaría a partir de su adscripción al mito del artista como un ser excepcional y carismático. Así, desde los 60 “la diva rubia”¹⁷ apareció frecuentemente fotografiada dentro de sus ambientaciones al tiempo que fue construyendo una iconografía física propia, ya plenamente instalada para fines de los 70: el pelo platinado, los Ray-Ban espejados y el

¹⁰ José Castellanos, “Nuestros escultores. Zonza Briano”, *Plus Ultra*, vol. 4, n° 35, marzo de 1919.

¹¹ Véase, por ejemplo, “El espejo de la pintura”, *La Nación*, 23 de junio de 1968.

¹² “Rubbers, la galería de arte más moderna de Sud-América”, *Así es la Argentina*, n° 7, septiembre de 1968.

¹³ “Visión oblicua”, *Argentina*, año 3, n° 27, agosto-septiembre de 1971.

¹⁴ Ángel Bonomi, “Noé: ya no soy un pintor”, *Artiempo*, año 1, noviembre de 1968.

¹⁵ “El taller mental”, *Artinf*, año 18, n° 89, primavera de 1994.

¹⁶ Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

¹⁷ Así aparece mencionada en un artículo publicado en *La Razón*, el 23 de julio de 1968, a propósito de su happening *Exportación e importación*.

Marta Minujín en *Primera Plana*, n° 97, año 2, 15 de septiembre de 1964



overol se vuelven sinécdoques de su presencia.¹⁸ Celebridad y arte se conjugan en su persona como en ninguna otra, al punto que Minujín pasa a ser conocida simplemente como Marta, en esa extraña familiaridad que se establece con aquellos que, como Mirtha, Susana o Diego, son inequívocamente aludidos por su nombre de pila.

Aquí corresponde detenernos en la presencia femenina y las complejas escenificaciones del género que se ponen en acto en las fotografías. En primer lugar, la aparición de la modelo fue un elemento recurrente en la construcción de la

¹⁸ Son innumerables los ejemplos de notas de prensa dedicadas a Minujín, pero mencionaremos entre las más recientes "Marta Minujín. En construcción", publicada por *La Nación Revista*, 6 de febrero de 2011. La foto que abre el artículo muestra el reflejo de los colores flúo en los anteojos de Marta como una condensación de su imagen pública. Asimismo, en *Arteba* 2010, se hizo precisamente una parodia de sus rasgos emblemáticos al vestir a promotoras con pelucas rubias y sus característicos anteojos con el objeto de que se tomaran fotografías con el público. Para una importante recopilación de sus fotografías, cfr. *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Malba, 2010.

Antonio Berni en *Primera plana*, 13 de abril de 1965



figura del artista a comienzos del siglo XX, al responder de modo tradicional a la división de roles genéricos: el genio viril y su contrafigura como musa o inspiradora. Estas alusiones subsistieron a lo largo del siglo, tal como observamos en fotografías como las de Guillermo Roux junto a su bella esposa o Kenneth Kemble con su hija modelo, duplas que reactivan la oposición: hombre depositario de la inteligencia y la capacidad creadora, y mujer baluarte de belleza.¹⁹

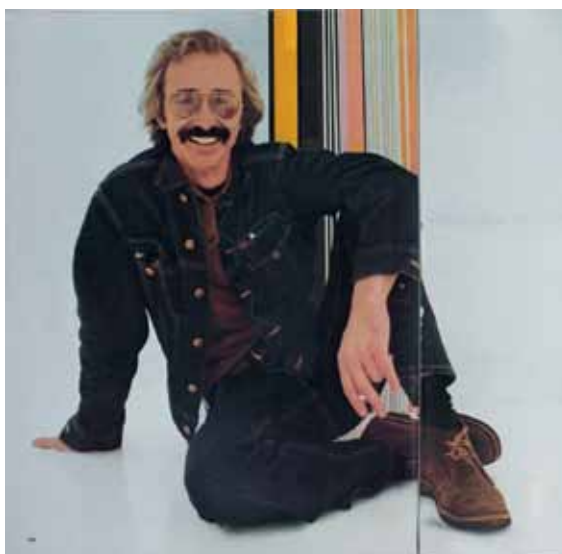
Respecto de las artistas mujeres, si bien Marta Minujín logró constituirse visualmente como una creadora inapelable —más allá o más acá de su género—, en general aquellas que la antecedieron debieron negociar de modos complejos su estatuto como féminas y productoras, ya que ambos roles muchas veces parecían irreconciliables. Así Lola Mora va a alternar entre imágenes en las que se muestra como dama elegante y otras con las ropas del trabajo, que serían satirizadas precisamente por sus rasgos masculinos pero que buscaban acallar la maledicencia respecto de que eran otros (hombres), y no ella, quienes realizaban sus esculturas. En el caso de Ana Weiss de Rossi y Emilia Bertolé, estas pintoras eligieron modos contrapuestos de mostrarse en sociedad. Ana, ascética, como una madre y esposa dedicada cuya pintura no interfería con estos roles domésticos; Emilia, en cambio, como una dama sensual, de manos y maquillaje impecables, nunca se mostraba pintando pero

¹⁹ Florencia Álvarez *et al.*, "Keneth [sic] Kemble, con Julieta, su hija modelo", *Caras*, 9 de diciembre de 1993, y Mario Mactas, "Radiografía de un genio", *Gente*, 11 de mayo de 1995.

sí indolente, como un objeto bello ofrecido a la contemplación masculina.²⁰ Respecto de aquellas alineadas con la vanguardia, como Lidy Prati, y de quienes esperaríamos representaciones de género más modernas o alternativas, se juega un doble carácter que da cuenta del estadio, todavía transicional, de las nuevas conquistas para la mujer. Es decir, si bien la encontramos con ropas austeras sosteniendo las herramientas de trabajo, Lidy también se dejará fotografiar como dama elegante en una suerte de distancia estratégica con su cuadro que le sirve de fondo.²¹

Una mención aparte merecen aquellos artistas que presentan su arte como una cruzada y a ellos mismos como los insustituibles guías carismáticos. Kosice, demiurgo del agua, empapado o sobrevolando las maquetas de sus ciudades hidroespaciales –una imagen recurrente en la prensa desde comienzos de los setenta–, y García Uriburu, como luchador ecológico en un bote de Greenpeace, proveyeron imágenes funcionales a este destino mesiánico del arte.

Con gestualidad de predicador, conjugada con una estética kitsch y declarado artificio, las imágenes de Federico Klemm se multiplican de la mano de su programa televisivo a mediados de los noventa. Estas se burlan y termi-



César Paternosto en *Argentina 27*, n°27, año 3, agosto-septiembre 1971

²⁰ He analizado de modo más detallado estas representaciones en diálogo con los autorretratos pintados y esculpidos por estas artistas, mi artículo: "Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX", *Separata*, Rosario, año XI, n° 16, octubre de 2011.

²¹ "Nuevas búsquedas a través del arte concreto", *París en América*, n° 29, marzo de 1954. Para el complejo posicionamiento de Prati en relación con el arte concreto y su situación de género y de clase, cfr. María Amalia García, "Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto", *Yente/Prati*, Buenos Aires, Malba, 2009.

Guillermo Kuitca en *Caras*, 30 de diciembre de 1993



nan por ser funcionales al mito del artista. Fotografiado con su rubia cabellera, versión vernácula de la peluca warholiana, y luciendo el traje de serpiente con el que Rudolf Nureyev solía ir a bailar a Studio 54, Klemm se enviste con la *piel* del artista para, si no es posible reencarnarse en él, sí captar algo de su aura a través de la vestimenta.²² En Klemm el carácter de celebridad fagocita su débil estatuto de artista. Poco importa su obra frente a su capacidad hiperperformática del posar. Su figura grotesca se vuelve el epitome de la lista de artistas, como la ya mencionada Minujín, Pérez Celis o Rogelio Polesello, todos incorporados a la farándula. Pero si este fenómeno parece ser una creación reciente, exacerbada sin duda por el avance de los medios masivos –entre los que no podemos soslayar el poder multiplicador y fijador de la televisión–, lo que estas líneas han tratado de demostrar es cómo la figura del artista ejerció un poder de fascinación en nuestro país desde los comienzos de una cultura visual moderna. A fin de cuentas, hay pocas cosas más atractivas que aquellos que se dicen cultores de los terrenos del espíritu, o en términos más actuales, practicantes del ejercicio de la libertad. ■

²² Hugo Becaccece, "El último excéntrico", *La Nación Revista*, 2 de julio de 1995. En otras entrevistas Klemm manifiesta su admiración por Warhol y sostiene: "la ropa es la piel que elegimos", *La Nación Revista*, 10 de noviembre de 1996.

LISTADO DE OBRAS

CARLOS ALONSO

Autorretrato con la modelo,
1964
Óleo s/madera
100 x 100
Colección del artista

Puro Lino, 1967
Acrílico s/tela
100 x 100
Colección del artista

FRANCISCO AMATRIAIN

Con Passo, 2009
Óleo s/madera
10 x 13
Colección del artista

Sinfonía N° 1, 2010
Óleo s/madera
20 x 15
Colección del artista

LÍBERO BADI

Autorretrato, 1953
Yeso patinado montado en
estructura de aluminio
Ø34
Colección particular

GABRIEL BAGGIO, ZOE DI RIENZO y CAROLINA KATZ

Desde el alma, 2007
Participación especial: Julia
Elena Dávalos
Registro audiovisual: Patricio
Larrambebere y Sergio Cesari
Video, 23'47"
Colección de los artistas

ANTONIO BERNI

Autorretrato, 1967-70
Técnica mixta s/madera
133 x 87
Colección particular

EMILIA BERTOLÉ

Autorretrato, 1915
Pastel s/cartulina montada en
bastidor
100 x 65,5
Museo Municipal de Bellas
Artes Juan B. Castagnino

OSCAR BONY

Doble Autorretrato, 1998
Fotografía toma directa y vidrio
baleado
52,4 x 46
Colección Patricia Rizzo

MARCELO BRODSKY

Autorretrato fusilado, 1979
(Plaza San Felipe Neri,
Barcelona)
Copia en gelatina de plata
50 x 61
Colección del artista

Autorretrato fusilado II, 2007
(Plaza San Felipe Neri,
Barcelona)
Copia en papel Hahnemuhle
Fine Art baryta
40 x 30
Colección del artista

LUIS CAMNITZER

Selbstbedienung [Autoservicio],
1996
Fotocopias, sello de goma, al-
mohadilla de tinta y siete bases
de madera
Dimensiones variables
Daros Latinamerica Collection,
Zürich

MARIO CANALE

La noche de los viernes, 1914
Óleo s/tela
195 x 212,5
Museo Nacional de Bellas Artes

AÍDA CARBALLO

Autorretrato con autobiografía,
1973
Aguafuerte y grabado a la goma
50 x 65
Colección Mauricio Neuman

PÍO COLLIVADINO

Estudio en Roma, 1891
Óleo s/tela montada en cartón
24 x 34
Museo Pío Collivadino

HORACIO COPPOLA

Autorretrato, 1928
Fotografía
21 x 27,5
Archivo Horacio Coppola

HORACIO COPPOLA

Mi hermano Armando, 1931
Fotografía
27,5 x 18,5
Archivo Horacio Coppola

LIA CORREA MORALES DE YRURTIA

Boceto, 1938
Óleo s/cartón
21,5 x 15,5
Museo Casa de Yrurtia

NICOLA COSTANTINO

Nicola-Narcisa evocando a Caravaggio, 2009
Inkjet print, P/A
185 x 125
Colección de la artista

ERNESTO DEIRA

Autorretrato con capa roja, 1968
Óleo s/tela
100 x 100
Colección Familia Deira

FERMÍN EGUÍA

Autorretrato, 1974
Témpera, acrílico y cera s/tela
45,5 x 33,5
Colección Mónica Goldschläger de Carrizo Carricarte

Ecce pincel, 2010
Acuarela s/papel
28 x 32,5
Colección Galería Francisco Traba

Quijotesecas, 2010
Acuarela s/papel
27 x 33
Colección Galería Francisco Traba

TOMÁS ESPINA

S/P & S/T, 2001
Video, 8'51"
Colección del artista

GRUPO ETCÉTERA...

arteBIENE, 1999-2003
Instalación y archivos
Medidas variables
Colección Etcétera

FERNANDO FADER

Autorretrato, 1925
Óleo s/tela
75 x 65
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

RAQUEL FORNER

Autorretrato. 1941, 1941
Óleo s/tela
186 x 141
Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti"

ANA GALLARDO

Curriculum laboral, 2009
Instalación sonora, 4'
Colección de la artista

DANIEL GARCÍA

Otro de mis fantasmas, 2007
Acrílico s/tela
200 x 150
Colección del artista

NICOLÁS GARCÍA URIBURU

Green Sex New York, 1971
Fotografía
100 x 80
Colección particular

EDGARDO GIMÉNEZ

Pero ¿Porque son tan geniales?, 1973
Afiche
60,1 x 40
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

CARLOS GORRIARENA

Viejo pintor de La Boca. Cuántas cosas en este mundo, 2001
Acrílico s/tela
144 x 233
Colección Daniel Alberto Santos

ALBERTO GRECO

Alberto Greco ¡¡QUE GRANDE SOS!!, noviembre de 1961
Intervención urbana, 1/10
Registros fotográficos de Sameer Makarius
Edición de 10 carpetas
28,5 x 20
Colección particular

Alberto Greco ¡¡QUE GRANDE SOS!!, noviembre de 1961
Intervención urbana, 3/10
Registros fotográficos de Sameer Makarius
Edición de 10 carpetas
20 x 28,5
Colección particular

Manifiesto Vivo-Dito del Arte-Vivo, 1962?
Hoja manuscrita y mecanografiada
31 x 21
Colección particular

ALFREDO GUTTERO

Autorretrato, s/f
Óleo s/tela
83,5 x 58
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

ALFREDO GUTTERO

Campagnolo (autorretrato como campesino italiano), 1924
Óleo y tiza s/tela
151 x 125
Colección particular

ANNEMARIE HEINRICH

L.E. Spilimbergo, 1946
Fotografía
50 x 40
Archivo Heinrich-Sanguinetti

CARLOS HERRERA

S/T, de la serie **Autorretratos**, 2010-2013
Zapatos y cadena de eslabón fino
11 x 30 x 21
Colección del artista

NARCISA HIRSCH con HORACIO MAIRA

Taller, 1975
Copia digital de registro fílmico, 10'
Colección de la artista

ROBERTO JACOBY

Crítica a la política del campo o No hay MALBA que por bien no venga, 2008
Video, 40"
Colección del artista

FEDERICO KLEMM

De *El Banquete telemático: "Amor al Arte"*, 1995
Copia digital de registro en video, 25'
Fundación Federico Jorge Klemm

FORTUNATO LACÁMERA

Autorretrato en mi estudio, 1940
Óleo s/tabla
45 x 37
Colección Dr. Omar Mantovani

JORGE LARCO

Autorretrato y mi amigo fiel, s/f
Acuarela s/papel
75 x 65
Colección Dr. Omar Mantovani

MARCOS LÓPEZ

Autorretrato. Santa Fe, 1984
Fotografía
45 x 45
Colección del artista

El asadito, 2001

Fotografía
100 x 300
Colección del artista

LILIANA MARESCA

Maresca se entrega todo destino, 1991
Foto-performance publicada en la revista
El Libertino, #8, Buenos Aires, 1993
30,3 x 44,5
Colección particular

MARTA MINUJÍN

La destrucción, 1963
Video, 3'05"
Colección de la artista

MANUEL MUSTO

Rincón del taller, 1927
Óleo s/tela
90 x 90
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

MANUEL MUSTO

Retrato del pintor A. Schiavoni, 1930
Óleo s/tela
90 x 90
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

LUIS FELIPE NOÉ

Reflexiones con texto y fuera de contexto (fragmento), 2000
Acrílico y tinta s/papel, tela y madera
180 x 313
Colección Paula y Gaspar Noé

FEDERICO PERALTA RAMOS

My life is my best work of art, 1981
Acrílico s/tela
70 x 100
Colección particular

FPR interpreta *La hora de los magos* (poema de Jorge de la Vega)

Fragmento (1'18") de la película *El amor es una mujer gorda*, 1987
Dirección: Alejandro Agresti

FELIPE PINO

Yo, 2003
Óleo y acrílico s/tela
180 x 130
Colección particular

LILIANA PORTER

Cuarenta años IIIA (mano actual sobre línea horizontal de 1973), 2013
Fotografía digital enmarcada con línea de grafito en la pared, 5/5
66 x 66
Colección de la artista

LILIANA PORTER

S/T (Porter y Camnitzer con dibujo), 1973
Gelatina de plata impresa en 2012 del negativo original de 1973, P/A II
41 x 51
Colección de la artista

PRILIDIANO PUEYRREDÓN

Autorretrato, s/f
Óleo s/cartón
32 x 24
Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”

REP

Caligrafía León, 2013
Tinta s/papel
30 x 21
Colección del artista

RES

Yo cacto (políptico), 1996
Fotografía
170 x 130 c/u
Colección del artista

RES y CONSTANZA PIAGGIO

La dama, 2005
Toma directa analógica
118 x 93
Colección Espacio de Arte - Fundación OSDE

NATALIA RIZZO y GRACIELA TAQUINI

Rota, 2010
Instalación sonora
Diseño gráfico y sonoro:
Fernando Lendoiro
Dimensiones variables
Colección de las artistas

AUGUSTO SCHIAVONI

Con los pintores amigos, 1930
Óleo s/tela
190 x 200
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

MARCIA SCHVARTZ

Batato, 1989
Óleo s/tela
180 x 160
Colección Eduardo F. Costantini

Mundo interior, 2013
Técnica mixta s/tela
205 x 155
Colección de la artista

Preparándose para ArteVa, 2013

Técnica mixta
114 x 73 x 70
Colección de la artista

EDUARDO SÍVORI

Autorretrato, ca. 1915
Óleo s/tela
55 x 42
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

LINO ENEA SPILIMBERGO

Autorretrato, s/f
Óleo s/cartón
49,5 x 59,5
Colección Dr. Omar Mantovani

GRETE STERN

Retrato de Spilimbergo, 1937
Fotografía
30 x 24
Archivo Grete Stern

Autorretrato, 1972

Fotografía
16 x 21
Colección Juan Lo Bianco

PABLO SUÁREZ

Narciso de Mataderos o El espejo, 1984-1985
Yeso pintado, mueble y espejo
214 x 140 x 97
Colección particular

MIGUEL CARLOS VICTORICA

Autorretrato, 1936-1946
Óleo s/tela
120 x 94
Museo Nacional de Bellas Artes

Autorretrato. Noche transfigurada, s/f
Óleo s/tabla
17,5 x 15
Colección Mauricio Neuman

FRANCISCO VIDAL

Autorretrato, 1918
Óleo s/tela
88 x 105
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

JUAN ANDRÉS VIDELA

Juan que reía o La alegría sin causa, 2013
Estructura mecánica policromada de accionado manual
Madera, metal y goma
44 x 32 x 6
Colección del artista

ANA WEISS DE ROSSI

En el estudio, 1938
Óleo s/tela
110 x 150
Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil
Arte Argentino del Siglo XX

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Francisco Amatriain: pág. 18
Archivo Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”: pág. 23
Archivo Etcétera: pág. 79 arriba
Archivo Galería Francisco Traba: pág. 65
Archivo Galería Jacques Martínez: pág. 59
Archivo Marta Minujín: pág. 62
Archivo Museo Castagnino+macro: págs. 14, 15, 33, 37, 38
Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: pág. 63
Archivo Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil: págs. 24-25
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes: págs. 13, 29
Archivo Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”: pág. 18
Archivo particular: pág. 56
Archivo Felipe Pino: pág. 55
Archivo Natalia Rizzo y Graciela Taquini: pág. 68
Banco de imágenes del CVAA, digitalizada y procesada por Enrique Llambías: pág. 72
Oscar Balducci: pág. 74
Gustavo Barugel: págs. 21 arriba, 28, 31, 35, 41, 44-45, 46, 47, 60, 61, 66, 75, 77
José Antonio Berni: pág. 42
César Caldarella: pág. 32
José Cristelli: págs. 21 abajo, 26, 40
Daniel García: pág. 67
Laura Glusman y Andrea Oстера: pág. 39
Nicolás Levín: 34 abajo
Gustavo Lowry: pág. 27
Daniel Mazza: pág. 64
Liliana Porter: pág. 19
Luis Terán: pág. 69
Dominique Uldry: pág. 79 abajo
Jorge y Hernán Verdecchia: pág. 52
Juan Andrés Videla: pág. 54

Se terminó de imprimir en el mes de Enero de 2014
en NF GRAFICA S.R.L., Hortiguera 1411
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina
Tirada 1000 ejemplares.

En contratapa:

LILIANA PORTER

*Cuarenta años IIIA
(mano actual sobre
línea horizontal de 1973)*
[detalle], 2013

Fotografía digital
enmarcada con línea de
grafito en la pared, 5/5
66 x 66

