

120 AÑOS DE PINTURA EN CORDOBA

1871 - 1991

La presente exposición **120 años de pintura en Córdoba** tiene su origen en una iniciativa de la Asociación de Amigos del Museo Caraffa en adhesión al centenario del Teatro del Libertador General San Martín (ex Rivera Indarte).

En ella, la provincia de Córdoba, de tan antigua tradición cultural y protagonista de acontecimientos culturales de fuerza tan poderosa, muestra orgullosamente la variedad de propuestas de sus pintores a través del tiempo.

Presentar esta muestra ha sido tarea tan ardua como placentera. Ardua, porque una contribución para establecer una lectura de la pintura en Córdoba destacando su importancia y coherencia es un proyecto ambicioso. Placentera, porque la relevancia de los artistas nos introdujo, de lleno, en un apasionante espacio de la cultura del país.

Hablamos en primer lugar de pintura **en** Córdoba y no **de** Córdoba, porque los intercambios culturales que han tenido lugar ya sea por artistas extranjeros presentes en la provincia o a la inversa, por los pintores cordobeses de actuación significativa en el exterior, nos forzaron a un marco de mayor amplitud. Se incluye también a artistas nacionales radicados durante cierto tiempo en este lugar, cuando su importancia lo haya aconsejado así dentro del contexto correspondiente.

Ha sido adoptado un criterio histórico dividido en cinco sectores de acuerdo a las salas disponibles en el Museo Caraffa y no centrado exclusivamente en los grandes maestros, porque de esta manera es posible apreciar el aporte de un número mayor de artistas que contribuyeron con su obra, su labor docente o sus iniciativas institucionales, al desarrollo de la pintura en la provincia.

Tropezamos aquí con el problema de la falta de espacio del Museo Caraffa el cual requiere extensión mayor para cumplir adecuadamente sus funciones, hecho que ciñó la elección a un número limitado de obras, por lo cual debemos señalar que la ausencia de algunos nombres no significa desestima.

La separación, a la que hemos aludido, en distintos momentos o etapas que siguen un orden cronológico, tiende no a establecer parámetros excesivamente rigurosos que carecen de relación con la tumultuosidad de la vida, sino aspiran a sugerir un ordenamiento que puede resultar clarificador para el espectador y a marcar la concatenación de logros culturales.

Las obras que se exponen han sido seleccionadas como elemento de caracterización de la labor del artista que las creó; en algunos casos como posibilidad de captación de la dimensión histórica, en otros tratando de

consultar a los artistas, en todo lo posible, como testimonio de experiencias e ideas de momentos más actuales. Algunas de las obras pertenecientes al Museo Caraffa no están en buen estado de conservación, circunstancia que no fue posible obviar dado los objetivos de la muestra y por considerar además que esta dolorosa evidencia es un oportuno señalamiento que puede ayudar a tomar conciencia de la responsabilidad que nos cabe en la salvaguardia del patrimonio pictórico que constituye uno de los más valiosos aspectos de la memoria de la comunidad.

En un momento agitado de la vida argentina donde estamos obligados a enfrentar nuestra verdadera identidad con sus aspectos positivos y negativos, la toma de conciencia de un decurso cultural que aún con sus avatares ha articulado una presencia tan valiosa y rica dentro del panorama nacional, ha de constituir un logro y un punto de partida para estudios de mayor profundidad y penetración.

El tiempo aporta puntos de vista renovadores y la experiencia conjunta de las obras ha de suscitar sin duda reflexiones y motivaciones que han de añadirse a las valiosas contribuciones que han hecho ya Luis Roberto Altamira, Víctor M. Infante y Angel Lo Celso entre otros.

PRECURSORES

El 15 de octubre de 1871, el Presidente de la República Domingo Faustino Sarmiento inauguró la Exposición Nacional que había de durar hasta enero del año siguiente donde se exhibieron productos locales y extranjeros y contó con una sección de Bellas Artes cuya muestra constituyó "tal vez la primera de varios autores presentada en esta ciudad". Esta exposición contaba con la presencia de artistas nativos y extranjeros que pasaron por Córdoba como Pallière, Grashof, Rugendas, d'Hastrel y Stutz y otros que se radicaron allí. Este habría de ser por mucho tiempo el modelo de movimiento artístico de la ciudad hasta que la afirmación y desarrollo de esta disciplina concediera un rol prioritario a los pintores cordobeses. Este acontecimiento marcaba un hito más del extraordinario desarrollo cultural de Córdoba a fines del siglo, donde se inauguraba el 24 de octubre del mismo año el Observatorio Astronómico, y donde se había festejado clamorosamente el 18 de mayo del año anterior la llegada del Ferrocarril Gran Central como se lo denominaba entonces.

El cuadro que perpetúa el júbilo de ese acontecimiento y que marca el punto de partida de esta exposición, fue pintado por el artista portugués Luis Gonzaga Cony, radicado en Córdoba desde 1851. Esta obra que antes de ser

patrimonio del Museo Caraffa perteneciera a la familia Maiz Casas, es una alegoría descomunal sobre el Progreso, en un marco escenográfico de raíz manierista donde las efigies de Domingo Faustino Sarmiento y Bartolomé Mitre se avecinan a Minerva, diosa de la Sabiduría, a América, con su cabeza emplumada siguiendo la tradición de imágenes de los siglos XVII y XVIII, a las Bellas Artes, encarnadas en frágiles figuras infantiles, la Fama, con el laurel y el clarín, la paloma de la paz, Mercurio, dios del comercio, las fuerzas vivas de la ciudad, la locomotora, el oscurantismo del antiprogreso vencido, en un conjunto tan lleno de fascinación como de delirio.

Este valioso testimonio de la irrupción del Modernismo en la Provincia, a través de una visión idealizada, impregnada de alegorías tradicionales y de un optimismo ingenuo, es una de las obras importantes que Luis Gonzaga Cony dejó a Córdoba. Deberíamos mencionar además el telón de boca del Teatro del Progreso; **Judith ataviándose para ser presentada a Holofernes**, copia que donó a la Academia y está en el Colegio Nacional de Monserrat y el retrato de Fray Fernando Trejo y Sanabria, desaparecido en las revueltas estudiantiles de 1918 y otras obras.

Por iniciativa del pintor lusitano y con el apoyo del Dr. Juan del Campillo, en setiembre de 1857 el Ministro de Instrucción Pública de la Nación creó un aula de dibujo en la Universidad de San Carlos y lo nombró Director. El Aula Académica de la Corporación, nombre aplicado por Cony, vió ampliado su curso de Dibujo por otros de Pintura, de Historia Sagrada y Universal, Modelado en barro y cera, Litografía y Arquitectura Civil. La lista de alumnos que se beneficia-

ron con la labor docente de Cony es notable y está encabezada por dos prestigiosos pintores cordobeses: Genaro Pérez y Andrés Piñero. Genaro Pérez fue además de abogado y doctor en teología, pintor de vocación inclinable. En el Museo que ostenta orgullosamente su nombre, se exhibe un número considerable de sus obras que han sido recientemente restauradas por la actual dirección. Genaro Pérez, de quien más de 100 cuadros han sido catalogados, realizó obras para la Catedral de Córdoba, para la Iglesia de Santo Domingo y pintó 12 lienzos de grandes dimensiones que representan a los apóstoles, para la Iglesia de la Compañía. Fue además un retratista notable. El **Retrato del Dr. Tejerina** (1894) que se exhibe, es un típico ejemplo del gusto social de la época que desplazaba rápidamente el tema religioso para inclinarse a efigiar una sociedad que se manifestaba convencida de sus valores y su posición frente a la vida. Como muy bien lo ha señalado Corrado Maltese, estas formas de verismo adhieren a fines éticos y políticos y son inseparables de la conciencia de un cierto horizonte histórico y de una determinada concepción general de la realidad.

Estos retratos muestran a un grupo social en vías de transformación dentro de rígidas normas tradicionales. La técnica utilizada en estos retratos es generalmente el óleo, usado con excelente oficio, meritoria característica ésta de toda la generación finisecular que tuvo oportunidad de asimilar de pleno las corrientes pictóricas europeas, si bien en sus aspectos más tradicionales y menos revulsivos. El respeto por el modelo no impide en muchos casos una aguda penetración psicológica y se recurre a un dibujo cerrado, ceñido a un cromatismo

limitado, a una sólida construcción volumétrica, destacando como centro de interés la fisonomía del retratado, ya sea por la luz como por la segura utilización de los valores y de la factura. Genaro Pérez nos ha dejado una invalorable galería de retratos, entre los cuales se destacan los de Fray Mamerito Esquiú, el obispo Manuel Eduardo Álvarez (1884), el Dr. Eduardo Ramírez (1887).

En la aulas de Luis Gonzaga Cony fue Andrés Piñero compañero de Genaro Pérez, junto al cual y a los artistas italianos Honorio Mossi y Herminio Malvino, dio extraordinario empuje a la pintura cordobesa.

Como ha señalado con mucho acierto Víctor Manuel Infante "lo que más lo distingue son sus exactos temas costumbristas". Prueba de ello es la obra **Escena de campo** que se exhibe, de técnica minuciosa, pincelada segura, buen ejemplo de otra de las preferencias de la época: la escena de género, que registra personajes populares o escenas de la vida cotidiana. Favorecido Piñero por una larga vida y guiado por un instinto pictórico certero, supo evolucionar en obras como **Contraluz**, figura femenina perfilada por el juego de valores y el cromatismo.

Fidel Pelliza frecuentó también el Aula de Dibujo del maestro lusitano y en 1882 ocupó en ella el cargo de profesor. Un año antes había pintado la obra que se exhibe, **Don Rogelio**, que es el retrato del portero del Colegio de Monserrat, y ha sido señalada como su primera obra importante. Con ella inicia su labor de retratista destacado, requerido por el público en el que prevalecía el interés por el parecido físico. En el catálogo general del Museo Genaro Pérez, el Doctor Biffarella ha señalado refiriéndose a los pintores de

esta época: "La actitud general de nuestros pintores fue la de contención, sin el gran vuelo del genio, pero poseyeron capacidad suficiente para reflejar a su medio y satisfacer a quienes demandaban esa plástica que no surgió para destinarse a Museos sino a casas de familia. Entonces en esta parte más amansada y tranquila del siglo XIX que comparte con los grandes realistas europeos y preimpresionistas su rechazo por la pintura neoclásica, histórica y romántica, se dieron los aciertos de nuestros pintores".

Emilio Caraffa, de origen catamarqueño, fue una figura de pujanza indiscutida en el ambiente artístico cordobés. A él se debe la creación en 1912 del Museo de Bellas Artes de Córdoba, que lleva su nombre. Antes de ello, en 1896, había fundado y dirigido la primera Academia de Bellas Artes de Córdoba. Comenzó impartiendo enseñanza a 15 niñas, a las cuales se agregaron posteriormente Héctor Valazza, Antonio Pedone, Francisco Vidal, Ramón Gómez Cornet, Carlos Bazzini Barros, José Malanca entre otros.

Alumno del profesor Vignes en Rosario y de Francisco Romero en Buenos Aires, Emilio Caraffa partió en 1885 hacia Europa con una beca que le permitió durante seis años frecuentar las Academias de Nápoles, San Lucas y Chigi en Italia y las aulas de San Fernando en España. Se interesó por la escuela del maestro Doménico Morelli en Roma y por la de Mariano Fortuny en Madrid, donde añadió a su aprendizaje de pintura al óleo, la práctica de acuarelas. Su ímpetu excepcional lo lleva, a su regreso, a unirse en Buenos Aires al grupo de Organizadores, quienes crearon el Ateneo, hicieron muestras, fundaron el Museo Nacional de Bellas Artes, nacionalizaron la Academia. La agrupación

Nexus que reunió a artistas progresistas como Pío Collivadino, Rogelio Yrurtia, Fernando Fader, Martín Malharro, lo contó entre sus integrantes.

La variedad de la obra que ha dejado Caraffa es considerable. De su pintura religiosa mencionaremos la decoración de la Catedral de Córdoba realizada bajo su dirección, según bocetos; de sus obras de carácter histórico citaremos **El pasaje del Río Paraná por el General Justo José de Urquiza**, para la sala del Palacio de Gobierno de Paraná; de sus obras de género, **Parada de carretas en las cercanías de Córdoba**.

De sus retratos, de los más logrados de la pintura cordobesa, admiramos la sobriedad de recursos, la energía de su manejo pictórico. El retrato de 1908 que se exhibe, está sin terminar y es justamente su carácter abocetado lo que le concede inesperada actualidad. Para nuestra mirada, tan ajena al "finito" minucioso de aquella época, la figura insinuada adquiere sorprendente vitalidad y la soltura de la pincelada, antes que las normas artísticas de la época la ciñeran con sus exigencias, lo revela en toda su libertad creativa.

En este período de Precursores hay que destacar la labor de tres extranjeros radicados en la provincia: Honorio Mossi, Herminio Malvino y Manuel Cardeñosa.

Honorio Mossi tuvo en este mismo museo una exposición homenaje que fuera hecha en 1958. En el catálogo de dicha exposición Luis Roberto Altamira se refirió con detalle a su vida y a su arte. Este artista italiano se formó en la Academia Albertina de Turín con los maestros Gamba, Gastaldi y Casella. Cabe preguntarse con José León Pagano: "¿Qué ráfaga íntima bajó a nuestro suelo y confinó en Cór-

doba a un artista tan dotado como Honorio Mossi? Tenía el camino abierto a muchas posibilidades. ¿Porqué lo dejó todo para desterrarse en un medio falto de adecuado ambiente pictórico?"

Sin duda el factor determinante fue su tío, el Presbítero Miguel Angel Mossi, quien estaba radicado en Santiago del Estero después de predicar el Evangelio entre los indios y aprender no menos de cuarenta lenguas y dialectos indígenas. El hecho es que nuestro artista se une al grupo fraternal de pintores del momento; con ellos pinta retratos de salón y obras para las iglesias y conventos, con ellos pinta paisajes serranos y como ellos se dedica a la docencia. Abrió una academia en la calle Santa Rosa 180 donde, entre otros jóvenes, se destacan como alumnos Guillermo Butler, entonces seminarista, Octavio Pinto, Deodoro Roca, Pedro Centanaro, Miguel Angel Alvarez.

El obispo Toro lo llamó para decorar el Santuario de la Virgen en la Iglesia de Santo Domingo, tarea de gran envergadura que le insumió diez años de labor. A partir de 1911 se radica en Tucumán, manteniendo siempre, sin embargo, sus vínculos artísticos y afectivos en Córdoba. En esta exposición, Honorio Mossi está representado por una visión panorámica de la Córdoba de 1895, en la que mediante los recursos pictóricos de la época nos entrega una obra de particular valor documental.

Hermínio Malvino, en cambio, está presente con un típico paisaje cordobés, como testimonio del interés que en todos estos artistas había comenzado a despertar el entorno serrano. Si bien nacido en Italia, Malvino llegó a Córdoba antes de cumplir un año; se formó en Europa gracias a una beca que le permitió estudiar en Barcelona

de 1890 a 1894 en la Escuela de Artes y Oficios y en la Academia dirigida por Borrel. A su regreso, su acción en el ambiente cordobés fue significativa; formó parte del Ateneo y enseñó en la Escuela Normal de Río Cuarto durante veinte años.

En 1893 llegó a Córdoba el pintor español Manuel Cardeñoso, quien había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios y en la de Escultura y Grabado de Madrid. De la seguridad de su oficio da cuenta el **Retrato de mi esposa**, perteneciente al Museo Caraffa, que se expone. El rostro destacado por la luz se anima expresivamente en una actitud que aún conservando la frontalidad, rehuye el hieratismo y el engolamiento.

Cabe ubicar en este grupo a José María Ortiz autor de escenas de género y retratos como el de **Elina Oliva de Igarzabál de Aguiar**, que se exhibe, y también a Ricardo López Cabrera, de origen español y residente en la provincia desde 1909 a 1923. Este período le bastó para desarrollar múltiples actividades: pintar el plafond del Salón de Grados de la Universidad de Córdoba, hacer retratos de personalidades de la época como el Dr. Ramón Cárcano y también retratos de grupos familiares, lo cual era mucho menos frecuente, como el de la familia de Heriberto Martínez o de Anita y Carolina Cárcano. El retrato colectivo o de grupo, como consigna el profesor Adolfo Luis Ribera, no se pintó en Buenos Aires hasta el siglo XIX y no pasó de ser en el mejor de los casos un retrato familiar. Completó su actividad López Cabrera con su labor docente (fue maestro de Antonio Pedone) y pintando panoramas urbanos, suburbanos y de localidades como La Falda, La Cumbre, Tanti, Unquillo, donde la fascinación que despierta la

belleza natural de un paisaje tan sereno y variado al mismo tiempo, le permitió incursionar por los nuevos aportes que recibía la pintura a través del estudio de la luz, del cromatismo, del trazo suelto, del airelibrismo, del registro de lo atmosférico.

El desnudo de 1921 de Emiliano Gómez Clara que cierra el primer grupo de esta exhibición, abre simultáneamente otro período. La ubicación diagonal de la figura, la aproximación con una espontaneidad que connota la influencia de la fotografía, la importancia del decorado del fondo, la soltura general del tratamiento, indican ya otro clima expresivo, una carga menos pesada en un acercamiento y un énfasis en los valores pictóricos propiamente dichos.

Emiliano Gómez Clara había nacido en 1880 o sea perteneció a una generación posterior a los artistas tratados anteriormente; fue alumno de Caraffa y de Manuel Cardeñoso. Becado por el gobierno, conoció en Italia y en Francia durante ocho años señalados halagos profesionales en forma de premios y honores.

En 1915 el Gobernador Doctor Cárcano le confió, sucediendo a Emilio Caraffa, la Dirección de la Academia de Bellas Artes de la Provincia, tarea en la que continuó hasta su muerte acaecida en 1931. Culminó con este nombramiento la vasta tarea docente que hiciera en la Escuela de Arquitectura y en la Academia de Dibujo, Pintura y Escultura que fundara con Carlos Camilloni, su gran amigo.

De temperamento introvertido pero vigoroso, innovador dentro de la medida con que se dieron los cambios de lenguaje en nuestro país, su imagen personal no fue demasiado bien aceptada por un público de visión adoceñada. Sus novedades en la metodología

pedagógica también soliviantaron a los sectores más pacatos del ambiente que se negaban a aceptar las clases de desnudo.

Conocedor de todas las técnicas: óleo, acuarela, pastel, bajorrelieve, escultura y aguafuerte (cuya práctica también introdujo en la Academia), entregó a sus numerosos alumnos, Vidal, Pedone, Malanca y Bazzini Barros, la antorcha de una investigación pictórica genuina y progresiva.

AFIRMACION DE LA PINTURA CORDOBESA

La generación nacida entre 1880 y 1900 afirmó de manera definitiva la pintura en Córdoba. Es cierto que cuando ellos inician su actualización estaba encaminada la parte institucional; la escuela contaba con excelentes profesores, había sido fundado el Museo de Bellas Artes en 1912, en 1916 se había inaugurado el Primer Salón Provincial, las becas del gobierno de la provincia distinguían a artistas verdaderamente promisorios y ya comenzaban a dar frutos.

Es una generación que, salvo contadísimas excepciones, completó su formación de las Escuelas provinciales o nacionales de Bellas Artes con viajes prolongados a los centros de arte europeos. Casi todos visitaron Francia, Italia, España y recibieron en cada caso estímulos muy poderosos de una u otra parte.

La gran mayoría, sea por su origen, por razones familiares o de preferencia personal, quedaron fuertemente conmovidos por Italia, luego por Francia que los sacudía con su novedad y también España.

Entre los primeros mencionemos a Manuel Coutaret quien fue alumno de la Real Academia de Bellas Artes de Roma y conoció de cerca a Mancini y Morelli; Olimpia Payer fue alumna de Tarquino Bignozzi, maestro traído por Emiliano Gómez Clara cuando le encargaron la Dirección de la Escuela de

Bellas Artes. Malanca, Pedone y Vidal viajaron y estudiaron juntos. Tanto Vidal como Pedone dejaron paisajes notables de San Geminiano. Este último hizo contactos con De Chirico, Carrá, Achille Funi y Sironi.

Si Octavio Pinto estudió en España, Rosa Ferreyra de Roca, de formación cosmopolita, y Manuel Coutaret lo hicieron con Jean Paul Laurens en la Academia Jullien de París. Fray Guillermo Butler estudió con Desiré Lucas y Aguilera pasó por el taller de André Lothe, maestro cubista, donde también estuvo Lescano Ceballos. Lothe, por otra parte, por su práctica menos virulenta del nuevo lenguaje, atrajo a muchos argentinos como Horacio Butler y Pedro Domínguez Neyra. El, Othon Friesz y Mauricio Denis fueron los que dentro del ambiente parisino contaron con las mayores preferencias de nuestros artistas.

La salida de la estrechez de mira del academicismo coincide para los pintores cordobeses con otras dos vertientes: por un lado la apertura internacional hacia el airelibrismo, la espontaneidad de visión y de factura, el estudio más o menos científico del color al que se quiere exaltar en su mayor esplendor y por el otro, el gozoso reconocimiento de la belleza del propio entorno.

En lo que se refiere a lo primero, no eran sino indicios de una actitud nueva que abandonaba el arte de mimesis, de reproducción rigurosa de su referente, o los temas históricos, religiosos, literarios, para dar cabida a una experiencia más libre de la realidad que apuntaba menos a ceñirse a modelos previos. El artista volvía a poner énfasis en el acto de la creación y en la autonomía de la pintura.

Si esa actitud fue general, cuánto más habría de justificarse en un lugar favorecido por la naturaleza como Cór-

doba. La diafanidad del aire, la irregularidad animada del terreno, las distintas formas de la vegetación, sedujeron a los artistas locales y a otros que vinieron a establecerse aquí en ese momento como Fader, Spilimbergo, Cordiviola, Tessandori y Grandi.

Walter de Navazio, nacido en Bell Ville, fue —como ha dicho Romero Brest— el paisajista argentino por antonomasia, en las primeras décadas del siglo XX. Junto con Martín Malharro, Faustino Brughetti, Ramón Silva y Domingo Viau, perteneció al grupo de artistas que estuvieron vinculados al advenimiento del Impresionismo y Postimpresionismo en la Argentina. El carácter de novedad de su pintura, resuelta por manchas de color definiendo la forma, se atempera por las tonalidades armónicas que usa, por el equilibrio compositivo y el clima lírico e intimista de sus paisajes.

Octavio Pinto recorrió el mundo entero en su vida diplomática, con ojos ávidos. Tal vez dentro de los países que recorrió: España, norte de África, China, Japón, Islas Baleares, Brasil, Uruguay, el paisaje cordobés haya sido un hito más entre sus motivaciones. Ejerció con igual habilidad diferentes técnicas: dibujo, pintura, xilografía. La obra que se exhibe lo muestra en uno de sus mayores aciertos donde el color señorea con plenitud.

José Aguilera, quien compartió fraternalmente su formación europea con sus comprovincianos Lescano Ceballos, Enrique Borla, Malanca y Pedone, pintó los paisajes toscanos, como dice José León Pagano, con "reiteración complacida". A su regreso a Córdoba continuó fiel al corte del paisaje que había establecido en Italia: el horizonte asciende dejando poco espacio para el cielo, los planos se escalonan, las sierras describen diferentes curvas

que animan la composición. Se preocupa por no caer en la estridencia del color y afirma con empastes firmes su gusto por la materia pictórica. Francisco Vidal gustó como él de las formas robustas y sólidas. Fue un artista de oficio seguro, como lo demuestra la obra **Descanso** que se exhibe, donde su interés por el paisaje se extiende al del trabajador del campo, que aparece en una escena familiar. Composición ambiciosa, de gran tamaño, estructurada en torno a un triángulo, revela una de sus metas pictóricas: conseguir un equilibrio dinámico de las formas.

Una preocupación similar aparece en el cuadro de Antonio Pedone, con una organización del campo plástico de particular vivacidad, dentro de una composición más bien tradicional. Animalista destacado, su factura pone de manifiesto antiguas afinidades suyas con los divisionistas italianos como Segantini y Previati, quienes lo deslumbraron aún antes de verlos directamente.

Compartió con él este deslumbramiento José Malanca, quien a la inversa de Antonio Pedone que lo abandonó posteriormente, conservó cierta actividad de la pincelada como un elemento de gran vitalidad en su concepción del paisaje. Con esto consigue que el carácter descriptivo de la imagen, que no es nunca dejado de lado, se fortalezca en los empastes generosos y la captación de la luz. En **La quebrada azul** que se exhibe, hace flamear los azules, los verdes, los amarillos y los rosados; la pincelada filamentososa, que tanto admiró en Italia se orienta en estrías que dan a la pintura un ritmo particular.

Fray Guillermo Butler quedó impactado por el Beato Angélico en Florencia. Sugestionado por la atmósfera artística del lugar ha escrito: "En

presencia de los frescos, la intensa y sincera emoción de aquel fraile ingenioso, había penetrado en lo más íntimo de mi alma".

Su afinidad con el Beato le confirmó su necesidad de una pintura clara, luminosa. Lo unía a él también su visión sacralizada de la realidad, donde cabe lo íntimo como manifestación de una religiosidad profunda. Este deslumbramiento frente a la vida cotidiana, esa atmósfera de alborada que tiene su pintura, como si cada día el mundo volviera a nacer ante los ojos de Dios, Fray Guillermo lo consigue utilizando una paleta de valores altos y la técnica neoimpresionista. No lo guía una intención científica como a Seurat o a Signac, de quien toma la pincelada más cuadrangular, sino infundir a la superficie pictórica una vibración contenida. Sus contactos con Maurice Denis en Europa lo alentaron en esta renovación profunda del arte católico.

La obra que se exhibe, **Claustro de Santo Domingo**, es un ejemplo inmejorable de las características señaladas en su pintura que revelan un mundo de serenidad y paz.

Otros artistas de la época tienen una visión del paisaje con zonas de tangencia con Butler. Manuel Coutaret tuvo una formación que se nutrió con conocimientos del Impresionismo, del Cubismo y del Futurismo de Balla. Artista culto e inteligente comprendió la necesidad de acceder a un lenguaje auténticamente plástico, con sus propias leyes y su coherencia específica. Por eso, cuando enfrenta el paisaje, es dueño de su libertad frente a la tela. Y así hace que el color se vuelva musical, lleno de fantasía y la atmósfera tangible. El arquitecto Lo Celso ha señalado que en el escrito **Ministerio de la plástica**, Coutaret expone su credo estético:

“La naturaleza debe ser plasmada por el artista en un sentido de creación y de verdadera existencia mágica”.

En efecto, lo que en Butler es religiosidad en Coutaret es sentido mágico, pero ambos son pintores del silencio como también lo son Onofrio Palamara y Olimpia Payer a quienes nos referimos a continuación.

El primero pinta calles desiertas, capillas solitarias, viejos muros, patios vacíos. Como para Giorgio Morandi, el hecho pictórico no pasaba por el tema reiterado y excluyente sino por el momento en que su conciencia de pintor se ponía en contacto con la realidad. Su paleta de grises, pardos, verdes y amarillos bajos, su geometrización estructural de las formas arquitectónicas, su despojamiento, definen un mundo espectral al que se le puede encontrar contactos con la Pintura Metafísica Italiana.

Olimpia Payer fue la primera pintora que se destacó en el ambiente plástico de Córdoba, según afirma Lo Celso. Del vigor de su emprendimiento nos da cuenta cuando se estuvo a punto de suprimir las clases de desnudo con modelo directo, según los pacatos puntos de vista de la época, pues ella lideró la acción que detuvo ese despropósito. Con una temática afín a la de Palamara y Butler, Olimpia Payer se aproxima más a este último por el toque puntillista y una paleta clara que consigue notas de fuerte luminosidad y transparencia.

Deodoro Roca, quien realizó lo mejor de su obra plástica en Ongamira, fue también Director del Museo Caraffa.

Entre los artistas nacionales que se radicaron en Córdoba hay algunos de calidad excepcional.

Fernando Fader se instaló en Córdoba en 1917. Una vida signada hasta ese momento por el fracaso y el infortunio

en muchos aspectos dio a su pintura una intensidad notable, a la cual no fue ajeno su aprendizaje de la pintura airelibrista con Heinrich Von Zugel en Alemania. Su presencia en Córdoba y en el país en general, fue determinante para aventar timideces y vacilaciones academicistas. El cuadro que se exhibe, **Regando la huerta**, lo muestra en la plenitud de sus medios, que ya le habían asegurado un lugar entre los maestros argentinos. La pintura es de peculiar vitalidad y vibración. La materia densa; los tonos rosas y azules aclarados con zonas de valores altos de fascinación lumínica; la composición de particular audacia donde juegan la vertical de la figura y la insólita curva cruzada de una rama. Hay fragmentos del cuadro que por la calidad pictórica parecen abstractos o informalistas. Todo habla de originalidad y potencia de lenguaje.

No menos relevante fue la figura de Lino Enea Spilimbergo en Unquillo. Dibujante de dotes extraordinarias, su pintura se impone por su solidez estructural que le da como grupo de pertenencia internacional los realismos de las décadas del 20 y del 30, que fueron llamados “Retorno al orden”, después de las primeras turbulencias vanguardistas del siglo. Spilimbergo nutrió su tectonismo en la pintura italiana, tanto clásica como actual. Las sugerencias de De Chirico y Carrá, como las de Valori Plastici y Novecento, lo confirmaron en el clima expectante y metafísico de muchas de sus obras y en algunos elementos de su iconografía. Pero su fuerte personalidad hizo la gran síntesis. En **La italiana**, su cromatismo suntuoso, el facetamiento de los volúmenes relacionado con el cubismo, la energía de su dibujo, el carácter enigmático de la figura, dan cuenta de la libertad con que elaboró el lenguaje plástico de la época.

Luis Adolfo Cordiviola reencontró en Cabalango la diaphanidad atmosférica que había conocido en Mallorca. Se transformó en un especialista del paisaje cordobés y pintó con gracia y cierta frescura de percepción, como en **Descanso en el corral**, utilizando un empaste denso y una cálida luz dorada.

Instalado en San Javier desde 1924, Tessandori se especializó también como paisajista y animalista. Su visión es naturalista apegada a lo tradicional, con incursiones muy esporádicas en algunas propuestas lingüísticas innovadoras.

Aunque nacido con cierta posterioridad, en 1918, incluimos a Mario Darío Grandi en este grupo por haber residido, como los anteriores, largos años en Córdoba y haber intervenido con su actividad, como afirma Lo Celso, a levantar el nivel de la pintura local. Sus figuras, como la obra que se exhibe, son particularmente longilíneas y se perfilan en un espacio indeterminado. En este caso, la connotación es particularmente dramática, lo cual no es en él muy frecuente, ya que pinta un mundo de ingrátidos personajes llenos de elegancia refinada.

También trabaja la figura el cordobés Lescano Ceballos de quien se exhibe un **Desnudo** de 1938, de severo tratamiento del color y los volúmenes.

De Enrique Borla vemos una vigorosa composición afirmada en el tectonismo clásico y moderno de la pintura italiana.

De Carlos Camilloni, de origen italiano, radicado en Córdoba desde 1912, decorador infatigable de innumerables iglesias, se exhibe una escena de interior, que recuerda temáticamente la pintura de Vuillard y de Bonnard en el momento que fueron calificados de intimistas. Camilloni, en una paleta grave de tierras y verdes estudiados,

encara una visión frontal donde puede mostrar su habilidad para resolver una composición compleja y dinámica.

De Rosa Ferreyra de Roca, cuya imagen más conocida es tal vez la de sus animadas acuarelas de flores, se ha elegido **La urna verde**, como ejemplo único de retratos "Art Deco", no tanto porque haya sido encarado con los recursos propiamente dichos de ese estilo, sino porque revela un espíritu distinto en la concepción de este género: menor solemnidad y mucho énfasis en la gracia decorativa.

No resulta sorprendente conocer que Ernesto Soneira conmovió el ambiente artístico de Córdoba. Como afirma Lo Celso, él y su hermana Rosalía estaban caracterizados por su "talento, cultura y entusiasmo". Ese entusiasmo se percibe en la admiración por los fauvistas franceses: Matisse, Othon Friesz, Derain, Vlaminck y Marquet. Sobre todo adhirió a los coloristas más abruptos como Vlaminck y Othon Friesz, —quien fue su maestro en París— y quedó deslumbrado por la personalidad artística tan completa de Matisse. Con ellos aprendió a construir las formas con el color y a eliminar las sombras, a dar valor al arabesco, a sacrificar la profundidad espacial, el volumen y el claroscuro por la intensidad cromática. La obra que se presenta, **Alegoría**, corresponde a ese período —después Soneira tuvo otras etapas— en la cual se percibe la asimilación inteligente que había hecho del lenguaje vanguardista de principios de siglo: verdes estridentes, naranjas, celestes, hacen estallar la alegría de vivir en la naturaleza, con desnudos danzantes reducidos a un puro ritmo por la perspectiva acelerada, contornos oscuros a "lo fauve" y una abierta sensorialidad en el manejo de la pintura.

LA GENERACION DEL 40

A Ernesto Farina le ha cabido un rol protagónico como artista y como docente en la objetivación de una inédita visión del paisaje cordobés. Después de ser alumno de Carlos Camilioni en la Academia Provincial, partió a Italia siendo muy joven, donde permaneció durante ocho años. Este largo período le permitió además de la frecuentación de los clásicos, sobre todo Giotto, ponerse en contacto con los artistas que estaban revolucionando el arte italiano del momento: De Chirico, Carrá, Arturo Marini, Giacomo Manzú, Marino Marini.

Escribía De Chirico en la Revista *Valori Plastici* en 1919: "Toda cosa tiene dos aspectos: un aspecto corriente que vemos casi siempre y que ven los hombres en general y el otro, el aspecto espectral o metafísico que no pueden ver más que ciertos individuos en los momentos de clarividencia y de abstracción metafísica."

Estas palabras de De Chirico son sólo un aspecto de una poética muy compleja que interrogaba en el plano cognoscitivo la realidad, conmocionada en sus valores tradicionales por el advenimiento de la técnica. En De Chirico y Carrá, el descubrimiento del lado espectral de los objetos cotidianos nace de un desgarramiento, de un exilio. Protagonizan la conciencia trágica y melancólica del sentimiento de

un pasado irremediamente cortado del presente.

Cuando Farina regresa a Córdoba, fascinado por la dimensión conceptual que había adquirido su pintura, se aboca a dotarla de un acento local. Así comentó: "Creo que fue uno de los primeros y más importantes descubrimientos que hice. Esa forma primaria y primitiva del paisaje, incluso del paisaje humano, del modo de vivir, de la casita, del entorno en esta inmensidad, me hicieron pensar que aquello no era simplemente un tema de Córdoba sino un tema de todo nuestro interior."

Y así trabaja "para descubrir la razón poética de ese paisaje", desechando todos los elementos culturales que son ajenos a ese objetivo.

"Si lo metafísico está en el paisaje yo lo percibo y si está en mí, lo uno". Y así recupera el "sentimiento de infinito, de distancia, del silencio" que había experimentado en su infancia.

Sus terrazas, los paisajes de los alrededores de la ciudad, las calles desoladas, son transfigurados por su tratamiento del espacio y la luz, elevados a una realidad propiamente plástica donde se unen la geometría y el misterio.

Añade así un hito definitivo a la línea de pintores del paisaje cordobés que captan acentos reveladores de profunda poesía. Y el hecho que Bonvardi, Pont Vergés, Cuquejo, De Monte, Rabinovich, lo hayan reconocido como maestro, indica una continuidad que insta a la reflexión.

Egidio Cerrito, Horacio Alvarez y Cárrega Núñez enfrentaron también ese paisaje "primario y seco" del que hablaba Farina. En ellos quedó atrás cualquier forma de pintoresquismo para registrar una realidad áspera y

sombría. El uso de una paleta baja, animada a veces por pardos y ocres, la inclusión de una luz crepuscular con claridades que subrayan el dramatismo, la temática del paisaje rural con sus habitantes, el caserío precario, la desolación del páramo, dan cuenta de una sensibilidad social que encuentra en el ejercicio de la forma —cuya prioridad declina— los medios adecuados para expresarse.

Horacio Córdoba —quien había recorrido por largo tiempo el norte argentino— se hace a veces eco de una intención semejante, pero su facetamiento del volumen, su colorido, sus simplificaciones, no apuntan al acento patético y desgarrador de los precedentes.

En cambio, obras como **El trueno** de Manuel Reyna y **Del campo** de Esteban Olocco, parecen llevar ese sentimiento al paroxismo. En un clima donde no caben mayores despojamientos, el realismo mágico que convocan prescinde casi totalmente de cualquier connotación local para adquirir el valor emblemático de una experiencia surrealista.

Tanto Alejandro Bonome como Martiniano Scieppaquercia pulsan cuerdas menos sombrías. El primero, atento siempre a los ritmos compositivos, suele penetrar en el espacio con arquitecturas geometrizadas, utilizando colores armónicos y claros que dan una visión muy lírica del paisaje.

Scieppaquercia reitera sus temas de astilleros, utilizando una pincelada amplia, como espatulada, para construir sus formas con gran espíritu de síntesis.

Roberto Viola, típico artista de una época de cambio, exploró ávidamente todas las posibilidades del lenguaje contemporáneo desde el constructivismo poscezaniano hasta el surrealismo.

Tal vez los aciertos más afines con su temperamento vigoroso y comprometido con la realidad los haya conseguido en su serie neoexpresionista, donde una figuración de exasperada intensidad lo lleva a mostrar la fuerza avasallante de su trazo, su materia y su color, con sensorialidad potente y sobrecogedora.

MODERNIDAD Y CAMBIO EN LA PINTURA CORDOBESA

La década del 60 constituyó un período polémico y avasallante dentro del arte nacional. Las distintas corrientes que se manifestaron en Buenos Aires, el Pop art y toda su secuencia de manifestaciones no tradicionales a través del Instituto Di Tella; la tradición surrealista; la Neofiguración; la culminación del Informalismo; las nuevas formas del Arte Geométrico y posteriormente, en la década del 70, toda la variedad desplegada por una figuración renovada y crítica; y el Arte Conceptual incluyendo la actuación del heteróclito Grupo de los 13, tuvieron o no sus equivalentes en la pintura cordobesa, siguiendo ésta un derrotero autónomo que puso el énfasis en aspectos de su interés de las nuevas propuestas, desestimó otras, ahondó ciertos caminos.

De lo que no cabe duda es que dentro del contexto nacional, la pintura cordobesa continuaba definiendo un perfil coherente y rico y que además alcanzaba sus picos más altos en figuras locales que adquirieron prestigio internacional y enarbolaron la bandera del arte argentino en centros artísticos del mundo entero.

Comenzaremos entonces con Marcelo Bonevardi, Antonio Seguí y el recientemente desaparecido Ronaldo de Juan.

Marcelo Bonevardi perteneció a comienzos de su carrera al grupo de

Artistas Modernos de Córdoba. Esa fuerte vocación por la renovación del lenguaje y la calidad que lo acompañó desde entonces lo hicieron acreedor a la Beca Guggenheim en 1958. Artista reflexivo, pudo en Nueva York, a través de la frecuentación de los mejores museos y del análisis de las últimas corrientes, encontrar su orientación definitiva, en la cual la revelación aportada por las cajas de Joseph Cornell fueron un elemento catalizador.

A partir de allí se permite todas las audacias, abandona el cuadro tradicional y combina pintura, escultura y arquitectura en una misma forma. Allí va a encontrar su simbología personal, su asombro frente al infinito, sus interrogaciones al misterio, sus incursiones a través de la Historia para espigar miedos y expectativas que acompañan al hombre desde siempre.

Por eso no puede sorprendernos que explore a través de su obra todas las geografías místicas; que penetre en el Número hasta volverlo filosóficamente inconmensurable; que vuelva transparente a la Geometría; que recurra a la Sección Aurea; que fabrique para los nichos de sus escultopinturas talismanes que configuren el Gran Enigma.

Alguien se preguntó alguna vez ¿Pudo Bonevardi haber inventado a Borges? ¿o a la inversa? En ambos la preocupación metafísica planea sobre la obra y oculta su inteligencia penetrante detrás de los prodigios del laberinto.

Y la inolvidable luz y el cielo azul de Córdoba adquieren dimensiones múltiples a través de la magia de los espejos y la caja de resonancia de la memoria en el arte de Marcelo Bonevardi.

Antonio Seguí en sus últimas series ("Yo siempre trabajo por series", ha declarado no hace mucho en un repor-

taje) da una imagen emblemática del hombre de nuestro tiempo.

Sorprendidos y acuciados por una modernidad que les ha quitado sus raíces y una cosmovisión coherente y confiable, sus hombrecitos se agitan en comprimidos espacios superpoblados.

Ridículos en su candidez y elementalidad, el humor cáustico de Seguí disfraza su patética realidad de incomunicación, de mediocridad y desconfianza.

No es de extrañar que Antonio Seguí utilice el humor, ya que él mismo confiesa asumir que no es un pintor dramático. Por esa razón la visión crítico-paródica le permite desplegar un fresco monumental de figuras anónimas, apeñuscadas y solitarias, a las que su inseguridad compele a la sospecha y las hace debatirse en medio de la pérdida de sentido. El trazo voluntariamente esquematizado en formas caricaturescas y multiplicadas, contradice el color de las diferentes áreas, que promete un clima de libertad a la cual parecen no poder acceder los pequeños protagonistas arrastrados a un desafío que supera sus posibilidades.

Este artista cordobés tiene el difícil mérito de ser argentino o latinoamericano en su pintura, como por añadidura, en su feroz profundización de algunas de las paradojas y contradicciones del mundo contemporáneo, a las cuales desnuda con aire divertido y fantástico, pero no por eso menos polémico.

Ronaldo de Juan permaneció en Europa a partir de la beca que obtuvo en 1957.

Después de un breve paso por la figuración, De Juan se resolvió por una abstracción caótica de colores contrastados en vivas resonancias. Eugène Ionesco escribía sobre su obra en la

década del 60: "...siempre ha tenido un estilo explosivo. Colores indomados e indomables surgen, se desarrollan, se encabritan. Esos colores en movimiento a veces se molestan entre sí o ascienden independientes, coexisten sin penetrarse o se estrellan unos contra otros. Una pluralidad de fuerzas, frecuentemente enemigas; dinamismo, angustia, conflicto".

"La visión del mundo que nos propone Ronaldo de Juan, esencialmente trágica, es la de un permanente y loco conflicto, sin razón y sin solución, cuya tréguca no puede ser otra que la conclusión misma del desastre".

Esos efectos de extraordinaria riqueza del color, fueron potenciados por la materia cada vez más compleja, que mezclaba el óleo con el gouache y usaba el collage de manera extraña. Poco a poco su expresionismo se estabilizó y manteniendo el vigor de su temperamento pictórico, lo controló por un orden geométrico subyacente; al principio determinadamente axial y luego más libre, con masas de color flotando en un espacio dinámico pero balanceado.

Su carga de violenta pictoricidad permaneció en los dibujos, en cambio en sus pinturas de los años 80, la materia aplicada en capas sucesivas adquiere una sugestión táctil acentuada por el refinamiento de su paleta de grises.

En la exposición que hizo en Japón en 1982, verdaderas pantallas de grises transparentes, a veces compuestas por franjas superpuestas de barras o recorridas por una magnética línea horizontal, ocultan o desocultan colores iluminados y emblemáticos. Ante este silencio y severidad que ha dado a la pintura de este artista carácter casi místico, ha hablado Severo Sarduy de "la difícil simplicidad de las últimas telas de Ronaldo de Juan".

Hay pintores a los que Córdoba hace suyos por elección mutua, como Carlos Alonso y Miguel Ocampo.

A Carlos Alonso lo llamó en cierta ocasión el crítico de arte cordobés Pablo Ponzano: "habitante de la luz de Unquillo". Ese lugar lo contiene y salvaguarda su intensidad. Alonso ha confesado: "Este ambiente distante es para tener la posibilidad de llevar adelante un trabajo de largo aliento, sin perder el ardor interior ni la continuidad de las ideas".

Ese ardor interior fue el móvil temperamental que le dio garra a su dibujo, a sus ilustraciones de textos famosos: **El Quijote**, **La guerra del malón**, **La Divina Comedia**, y a su pintura expresiva y libre como pocas. Todas las pasiones humanas son evocadas en sus diferentes series. No hay forma de rebeldía, de ferocidad de los sentidos, de violencia, de agresión, que no haya encontrado en su trazo o en su pincelada un intérprete elocuente que multiplique su resonancia de significado.

Como buen artista de su época revitalizó su lenguaje en el encuentro con los grandes maestros del pasado —de Caravaggio a Velázquez; de Rembrandt a Bacon; de Monet al más patético Van Gogh— y también figuras locales como su conmovedor homenaje a Spilimbergo, o el Fader que le antecedió en su búsqueda de encontrar en el paisaje de Córdoba un camino hacia la paz interior y la armonía con la naturaleza.

Porque después de tanto grito desgarrado con el que se identificó dramáticamente, solo el encontrarse con desesperación en su concreta labor artística podía permitirle reencontrar su camino.

Sus paisajes, vastos, ricos, con planos escalonados, sus horizontes levantados, la vivacidad de las interrelaciones

dadas por el color, la luz, la forma o la pincelada, son vías para organizar su propio espacio interior, para rodearse del silencio necesario para dar lugar otra vez a la afirmación de la vida.

Miguel Ocampo eligió en 1978 La Cumbre, Córdoba, como su lugar de residencia.

Culmina con la labor pictórica que allí está realizando un periplo estilístico y geográfico, porque desde su primer viaje a Europa en 1948 se nutrió de la frecuentación de la gran pintura internacional, pasando por su permanencia en Italia, Francia y los Estados Unidos en distintas misiones diplomáticas y por su protagonismo artístico integrando el grupo de Artistas Modernos nucleado por el crítico argentino Aldo Pellegrini que representó a nuestro país en 1958 en Río de Janeiro y Amsterdam; en exposiciones individuales y en grupo, en Europa y América.

Desde el punto de vista estilístico, el propio Ocampo dijo: "El tema de mi pintura es la ambigüedad" y también: "Pinto una imagen que a lo mejor va a desaparecer, onírica, interior: una visión". Un juego de presencia y ausencia se establece en su no figuración como un balanceo entre la plasticidad pura y la alusión velada, en mayor o menor medida, a un referente. Su cambio no figurativo conoció etapas de más cercana aproximación al Concretismo en la década del 50 y al Informalismo en la década siguiente, conservando aquellas características que serán sus propias constantes, un sentido del equilibrio en el uso de la materia y el color que lo aleja de cualquier exceso y lo lleva a desarrollar su acierto mayor: el lirismo inobjetable de su imagen.

Si en un momento las ambigüedades merodearon el tema del desnudo

femenino como paisaje, desde su residencia en La Cumbre éste señorea como sutil referencia a una naturaleza que le impone horas marcadas por la luz, las puestas del sol, las estaciones. Y su tradicional dominio del oficio, hecho de precisión y refinamiento, se pone al servicio de ese paisaje con el cual se identifica y lo extrapola en una esencialidad sin fronteras.

Como hemos señalado, Ernesto Farina marcó un hito dentro de la pintura cordobesa por haber enfatizado los valores plásticos, sin abandonar el referente dado por el paisaje lugareño de variada y fuerte sugestión poética. Farina abrió una brecha renovadora dentro de la cual rigor y lirismo marchaban de consuno, el primero esencializando las formas y eliminando lo descriptivo, el segundo creando un clima donde cabe lo enigmático, lo alucinante, lo extraño, según las expresiones personales de cada artista.

En esa línea Diego Cuquejo pinta el paisaje en un tiempo detenido, con una inmovilidad que parece anunciar el advenimiento del misterio. Las arquitecturas son sólo excusas para despojar el volumen. Las superficies perfectas acentúan la tensión creada por el artista, a la cual una paleta peculiar sin estridencias añade notable intensidad expresiva.

Dentro de esta corriente que hemos señalado, el prematuramente desaparecido José De Monte construyó un camino pletórico de incursiones enriquecedoras. Como ha escrito Susana Metzadour: "La aventura informalista de los años 60, el período expresionista posterior, de materia densa y color rico en matices, el trazo fuerte y las deformaciones expresivas, son manifestaciones de ese espíritu inquieto, en permanente búsqueda".

El espacio alucinante aparece con figuras solitarias y paulatinamente se

vuelve protagonista. Las grandes preguntas que el hombre se ha planteado a través de la historia fecundan con su conciencia desgarrada esos ámbitos espectrales que paradójicamente evocan algún rincón insólito pero reconocible de los suburbios de Córdoba.

En esos lugares abandonados De Monte conjuga el tiempo inmóvil de la memoria con el tiempo vivido del deterioro. Así, su realismo metafísico es trascendido por esa peculiar instancia poética, portavoz de su experiencia única e irrepetible.

Antonio Monteiro, residente en Córdoba desde 1956, participa también de esta intención de transitar por los enigmas de la realidad para descubrir o atisbar el significado de la aventura humana. Los nombres mismos de sus obras completan y aclaran el clima de su reflexión: **El augurio; La montaña del mago; El círculo mágico; Espacio para revelar.**

Monteiro ha trabajado para ello la temática paisajística y extraños objetos laberínticos como dos espacios, uno abierto y vacío, otro cerrado y profuso donde desde puntos opuestos la magia nos puede saltar al cruce. Marcelo Bonevardi ha escrito sobre él con mucho acierto: "...nos enseña que a veces el perfil de las montañas dibujan precipicios mucho más alucinantes que los descritos por la geografía, nos informa detalladamente de la infinita memoria de las cosas y que la mecánica de sus compases sabe más de ángeles que de geometría".

Angeles, que por otra parte gustan como su autor de los acertijos inteligentes y nos hacen guiños desde los insólitos recovecos de sus extraños muebles-cajas de sorpresas.

Eduardo Bendersky utiliza el tema del desnudo femenino como Moran-di usó el de las naturalezas muertas,

como simple punto de apoyo para encontrar una identidad sustancial entre él y el mundo. Nada en él es concepto abstracto, su pintura es realidad vivida, existencia. El color, la forma, la pincelada, el espacio, se inventan a sí mismos cada vez en su operatividad, como registro de ese momento único en que la conciencia se objetiva en una realidad concreta cargada de significado.

Su obra, imposible de encasillar, alude a aspectos inefables de la realidad. Se ha hablado respecto de la misma, de religiosidad y misticismo. Bendersky, que se desvía del conceptualismo racionalista occidental en su obra y en su vida, ha logrado hacer del arte una experiencia de iluminación, para lo cual la materia escueta, el cromatismo de impar refinamiento, los perfiles acusados por diferencia de valores, el modelado sutil, la luz irradiante, son sólo medios de acceso y comunicación con un área esencial de sacralidad donde la oposición vida-muerte ha perdido su dramatismo y se inscribe, como ha escrito Elba Pérez, "en los secretos territorios de la revelación".

El clima de extrañeza y misterio que hemos señalado en otros pintores, es provocado por Oscar Curtino a través de una imaginería personalísima de seres ingravidos o retratos sobre fondos simples de figuras cubiertas por tocados y ornamentos extraños. Curtino no se detiene ante las sugerencias del inconsciente, el esoterismo, la tradición visionaria o la historia cuyos arsenales visita para regresar siempre con algún tesoro que reviste, a través de su pintura, de humor y poesía.

Sobre él ha escrito el Académico Basilio Uribe: "Curtino entronca con la tradición pictórica de los orígenes de la colonia. Tal componente formal,

pero también su espíritu, donde un algo fantasioso, una pizca decorativa y siempre la bonhomía y el humor se encuentran presentes, componen un todo que será reconocible en cualquier parte del mundo como propio de un país americano, de origen español y cultura que ha alcanzado la madurez para reflexionar sobre sí misma".

Domingo Biffarella llama, en el catálogo del Museo Genaro Pérez de Córdoba, **Grupo de los siete** al compuesto por Ronaldo de Juan, Marcelo Bonevardi —que habían de abandonar el país poco tiempo después— Pedro Pont Vergés, Raúl Pecker, Alfio Grifasi, José De Monte y Tito Miravet. Según Pont Vergés, señalaron un momento de ruptura tendiente a valorar una actitud pictórica diferente a la pintura vigente en ese momento en Córdoba. Fue un núcleo de vínculos muy laxos, que casi no alcanzan a configurar un grupo; expusieron en Buenos Aires en Galería Van Riel y en varias ciudades del interior del país desde 1956 al 63. Córdoba Iturburu los llama **Grupo de Pintores Modernos de Córdoba.**

Poseedor de una personalidad de perfiles definidos, Pedro Pont Vergés entra y sale del realismo desde todos los ángulos que le indica como necesarios su temperamento impulsivo. "No tengo miedo de que mi pintura sea temática" ha declarado y descendiendo a sus abismos personales y los de su contexto histórico latinoamericano, pone la realidad patas arriba para cuestionarla, deformarla, volverla ácida y desagradable, a veces y en otras ocasiones mágica, o siniestra, o dramática.

Objetos, figuras, paisajes, aparecen y desaparecen en su obra en relaciones inquietantes donde lo ficcional arrasa con lo meramente temático o narrativo.

Sus grandes encuentros, entre otros Magritte, Zurbarán, Goya y sobre todo Velázquez, le permiten descubrirse al descubrirlos, e ir configurando su preocupación por la condición del hombre como un apretado haz de facetas distintas, de estrategias, ambivalencias y contradicciones que lo laceran pero lo ubican cada vez con más fuerza en un mundo concreto y propio que se manifiesta en su pintura por multiformes caminos.

La obra que se exhibe pertenece a su etapa de expresionismo mágico, momento en que poco después de su período de formación se aventura a soluciones imaginativas y de mayor complejidad. Esa serie se vincula a un profundo interés por personajes y leyendas locales donde campea un vivo sentido del humor.

Posteriormente sus incursiones por el Surrealismo, el Informalismo, la Neofiguración contestataria y crítica, distintas formas del Realismo, no muestran sino abordajes siempre apasionados de un pintor sustentado por una convicción profunda. Así dirá: "Yo creía en lo moderno. Ahora creo lisa y llanamente en el arte".

En la década del 50, varios integrantes del **Grupo de los 7** se interesaron por las fantasmagorías del mundo de la superstición y las leyendas locales.

Así la obra que se exhibe de Alfio Grifasi —Segundo Premio del Salón Nacional de Córdoba— llamada **Salamanca**, de 1959, se detiene en un aspecto demoníaco del patrimonio folklórico, con una escena legendaria tradicional protagonizada por animales de la región como el tatú, el quirquincho, el loro, todos musicantes. Grifasi logra una imagen totalmente nueva donde el diablo y los encapuchados danzantes sobre un fondo abstracto

completan un mundo de fantasía desorbitada que soslaya muy hábilmente cualquier connotación costumbrista.

Raúl Pecker, uno de los más recordados docentes de Córdoba prematuramente desaparecido, también hace gala de su fantasía en su obra de fines de la década del 50: **El ilusionista**. Es un buen ejemplo de su obra lamentablemente poco numerosa. Pecker supo hacer de la magia y la originalidad los mejores estímulos para su tratamiento pictórico donde lo onírico parece jugar enigmáticamente ocultando y desocultando la realidad.

Los formatos verticales y alargados de sus cuadros permiten levantar el horizonte y aplanar los colores que animan su insólito cortejo de personajes, animales y objetos. Como él mismo ha dicho: "Me interesa lo que hay sobre la tierra, debajo de la tierra, lo que hay en el aire y más allá del aire".

También perteneció al grupo Tito Miravet, quien como los otros fue abriéndose a sus propios caminos que lo llevaron en algún momento a enfatizar con sarcasmo ciertos aspectos de la realidad y en otros a mostrar su capacidad de organización equilibrada y armoniosa de la superficie pictórica.

Conectado con el mundo de nuestra tierra americana está César Miranda, artista reconocido que ha vivido durante un tiempo en la selva de Mato Grosso. La obra que se exhibe, **Pájaros crepusculares**, es un paisaje abstractizante con una paleta limitada voluntariamente para subrayar el espíritu áspero y bravo de la naturaleza.

Mercedes Morra de Bianchi ha escrito refiriéndose a su obra: "Convierte en realidad la presencia mítica o concreta la transfiguración del inconsciente colectivo visible en la constelación de vivencias americanas pobladas

de signos personales, generadoras de nuevas morfologías telúricas".

La figuración expresionista de Eduardo Giusiano se apoya en el dinamismo de la pincelada, el ritmo vibrante de la composición y un color suntuoso que desplaza el dramatismo hacia otras áreas. A veces crítico, a veces con agudo humor, siempre inquietante, su imagen se anima en cortes abruptos o en contraposiciones audaces de valor y de tono. Dentro de esta orientación vertebradora del quehacer plástico argentino, Giusiano articula un espacio de particular energía, de fuertes tensiones que no alcanzan nunca el desborde.

No menos interesante es la figura de Benjamín Krivoruk, del cual la obra que se exhibe, **Osamenta con fondo azul** (1971), es un buen testimonio de fuerte sensorialidad pictórica que lo lleva a esgrimir la pincelada y el color con carácter tumultuoso.

Bajo el título de **Geométricos de Córdoba** se realizó en mayo de 1972, en el Museo Caraffa, una exposición con obras del arquitecto Víctor Bontolila, Norberto Cresta, Miguel Del Boca, Lilian Gómez Molina, Manuel Guglielmo, Gabriel Gutnisky, Eduardo Moisset de Espanés y Ernesto So-neira.

Lilian Gómez Molina y Del Boca trabajaban en torno a la investigación del op-art en obras bidimensionales, donde elementos reiterados desencadenaban efectos ópticos de movimiento.

Norberto Cresta para ese entonces había enriquecido con su interacción en los ambientes artísticos brasileños y de Alemania Federal su problemática no-figurativa. Sus composiciones geométricas fueron atravesando un ascético camino de despojamiento que lo ha llevado a condensar su expresión en elementos mínimos de fuerte densidad

expresiva. Son ellos franjas de color que determinan estructuras espaciales netas, articulando —como Barnett Newman en Estados Unidos— la superficie pictórica como una “campo” más que como una composición.

Este artista, a quien el crítico londinense Peter Turnnard ha señalado como “uno de los principales puristas de la Nueva Abstracción en Alemania”, utiliza zonas cromáticas verticales de gran homogeneidad dispuestas simétricamente respecto a un eje central. Así forma-color-espacio quedan en esta visión especular fundidos en una unidad totalizadora.

Moisset de Espanés abandonó lo meramente óptico que trabajaba en el momento de la exposición que mencionamos para introducirse en lo enigmático. Algunas obras actuales de Moisset, de colores sugerentes, exhiben paredes antiquísimas de piedra, o ciudades del futuro o acaso ciudades perdidas que también nos envuelven en sus juegos visuales: cuando uno las piensa en el volumen, imponen el plano y a la inversa. Pero estos saltos de la bi a la tridimensionalidad se minimizan frente a la grandiosidad de la imagen que borra los límites de la realidad y crea una atmósfera de angustia.

Washington Rivière, pampeano de origen pero formado en Córdoba, se trasladó en 1969 a Europa y reside desde 1973 en Dusseldorf.

En 1990 realizó en el Museo Caraffa una exposición que mostraba los dos campos de su operatividad. El primero estaba compuesto de piezas de gran formato dispuestas en unidades tridimensionales, separables, de abstracción libre, donde color y luz convocan a una irradiación espacial ilimitada. La otra vertiente de su operatividad está apoyada en su idea fundamental: “solo

sobre la base del estado natural de los materiales se puede descubrir un orden sensible, tangible y rítmico”.

Esta posición entronca con la de Lucio Fontana y el Manifiesto Blanco formulado en Buenos Aires, en 1946: “La existencia, la naturaleza y la materia forman un todo único que se difunde en el tiempo y en el espacio”.

Rivière enfatiza la posibilidad expresiva de la materia que propone una apertura siempre desconocida.

El papel principalmente, al que pliega, arruga, quema, agujerea, raspa, mancha; la arena, tela, yute, madera, sogas, invitan al espectador a reconstruir el proceso formativo de la obra. Washington Rivière se esfuerza por hacer visible la praxis como un valor de “ser en el mundo” que arraiga en la contingencia, en la existencia en constante mutación.

En la obra reciente de Oscar Brandán, espacios insólitos y fragmentados alojan figuras humanas en inesperadas situaciones.

El artista recorre con mirada de extrañamiento el mundo del hombre contemporáneo y su raíz puede encontrarse tal vez en sus evocaciones del pasado llenas de connotaciones a las cuales no son ajenas ni la nostalgia ni el humor.

Dalmacio Rojas posee una imagen de fuerte pictoricidad donde el gesto parece adquirir una dimensión emblemática. Su pintura es un registro paroxístico de una lucha espontánea, libre y también encarnizada. El grabado, el dibujo, la utilización del objeto, son distintas maneras de acosar la realidad buscando, provocando o exigiendo respuestas.

Crisis de partes II es el nombre de la obra que expone Beatriz Rodríguez Tarragó y que indica su problemática de la ruptura, del fragmento. Totali-

dad, integración, parecen una meta imposible y su pintura de potentes contrastes asume la condición de un señalamiento sin concesiones.

José Ledda y Carlos Manuel Crespo resuelven su pintura en clave de grotesco. En el primero, una intención expresiva, a veces arquetípica, torna hipertrófica la figuración en la cual el grotesco adquiere un ritmo ligero y de gracia fluyente a través del humor.

El grotesco de Crespo es violento, cuestionador. La materia es agresivamente elemental; los personajes reiteran sus efigies anónimas en secuencias de historietas que han cambiado de signo. Sus aciertos pictóricos dan la necesaria ambivalencia a su feísmo intencionado.

Sosa Luna efigia su entorno campesino. Figura y paisaje forman parte de una misma realidad a la cual el artista rescata en diversas situaciones y con acentos cualitativos diferentes. Posteriormente su figuración adquirió un tono más universal y expresionista, como en la obra que se exhibe.

Enrique Gandolfo también es paisajista, pero con obstinada visión ingenua.

Armando Molina Rosa, en cambio, ha abandonado sus paisajes casi mágicos de décadas anteriores para orientarse hacia una no figuración de elaborada factura. Sus formas conservan cierto carácter orgánico y la aparición de alusiones veladas a una línea de horizonte o a un círculo-sol que planea sobre el equilibrado conjunto, demuestran la coherencia interna de su obra.

ALGUNOS EXPONENTES DE LA GENERACION DEL 80

A la generación del 80 le ha tocado vivir —después de la tan pregonada “muerte del arte”— una experiencia de libertad ilimitada en la pintura, donde son posibles todas las contradicciones, la multiplicidad de códigos y modelos, trabajar sobre el working process, tender menos a organizar la imagen por su significación que por su capacidad de comunicar energía. Acerca de este eclecticismo del “todo vale” Frederic Jameson, intelectual norteamericano, ha hablado de “pastiche”. Si bien, como reacción a la desmaterialización e impersonalidad sobre todo del conceptualismo de la década del 70, los artistas más jóvenes se regodean en el uso de la materia y en la “visceralidad” pictórica, no cabe duda que debemos tener en cuenta, como ha señalado el crítico argentino Jorge López Anaya: “...las profundas dificultades que atraviesa el arte en una sociedad “estetizada” por el mejor estilo Disney World, los anuncios publicitarios, las telenovelas, la insipidez de los “media” y, sin agotar la nómina, las manipulaciones financieras con el arte”.

Todo el discurso establecido en torno al arte de los 80 parece correr paralelamente al mismo con algunos puntos de convergencia que cambian según los países y los artistas de que se trate.

El discurso se basa en haber dejado atrás el modernismo con su secuela de

utopías progresistas, su expectativa por la novedad, su fe en las narraciones totalizadoras.

Ahora bien, en países como el nuestro que han vivido una experiencia limitada de la modernidad, ¿podemos hablar de una actitud posmoderna genuina?

No es el caso intentar establecer acá la especificidad del post-modernismo argentino, pero sí señalar que es un problema de análisis indispensable.

Esto nos lleva a reconocer en la variedad de propuestas de los artistas cordobeses jóvenes elementos de distinto origen que tanto apuntan a un carácter más internacional, como en otros casos a un camino de total independencia, o de búsquedas relacionadas con nuestro pasado precolombino.

Córdoba puede estar orgullosa de su pléthora de artistas jóvenes que abarcan un panorama tan amplio de manifestaciones.

Podemos mencionar, sin que el hecho de no ser mencionados implique desestima, a Pedro Alberti, Fernando Allievi, Miguel Avataneo, Patricia Avila, Pablo Baena, Ernesto Berra, Silvina Bottaro, Mónica Brandi, Anahí Cáceres, Dolores Cáceres, Pablo Canedo, Daniel Capardi, Ricardo Castiglia, Celia Caturelli, Marta De Llamas, Raúl Díaz, María Finocchietti, Sergio Fonseca, Roque O. Fraticelli, Cecilia Garzón Maceda, Carlos Giorgis, Mario Grimberg, Oscar Gubiani, Gabriel Gutnisky, Leonardo Herrera, Alvaro Izurieta, Malena La Serna, Carlos Maletto, Roger Mantegani, Rubén Menas, Nina Molina, Oscar Páez, Susana Peyloubet, José Pizarro, Rubén Ramonda, Dante Silva, Jorge Simes, Oscar Suárez, Marcos Tattian, Raúl Teppa, Rosa Ana Tinti, Jorge Torres.

Algunos buscan soluciones de una pictorialidad a veces agresiva, enfatizan

el gesto o la materia; otros salen a la búsqueda de su identidad americana; otros bucean en la sugerencia de lo mágico o lo onírico; otros articulan una relación entre la palabra y la imagen pictórica; otros encuentran en un renovado realismo su camino más adecuado; otros recurren a la ironía que les dará la mirada distante que necesitan para ingresar a una expresión que intuyen acorde con nuestro momento histórico; otros se expresan con vital sutileza poética; algunos manejan el espacio con un sentido cósmico o lo vuelven metáfora de sus mitos y angustias; o lo magnifican a un despliegue casi escenográfico.

Algunos actúan en el plano local; otros en Buenos Aires; otros en el exterior. Córdoba se ha caracterizado por sus grandes artistas triunfadores en el exterior.

Todos manifiestan gran profesionalidad que encontrará sus menores o mayores aciertos según la convicción y el empuje que continúe sosteniendo su obra.

Muchos de estos artistas no pueden, lamentablemente, ser expuestos por no contar el Museo —como hemos señalado anteriormente— con el espacio adecuado y nos hemos visto obligados a una selección. No pretende sin embargo esta exposición poner el énfasis en el quehacer de los artistas contemporáneos, que merecerían aparte una exhibición y un análisis particular de su generación.

Entre la bibliografía que he manejado encontré unas palabras muy acertadas de la profesora de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Mercedes Morra de Bianchi, que me parecen indicadas para determinar el perfil del ambiente dentro del cual se mueven los artistas cordobeses:

“La larga duración de la tradición intelectual en Córdoba exige al plástico continuidad y coherencia en su trayec-

toría. El medio no halaga al artista, ni lo apoya en su formación. Simplemente lo sigue en la medida en que el artista se manifiesta a través de la entrega generosa y continuada de su creación (...) Finalmente el arte de Córdoba no se nos muestra como un espectáculo rutilante ni con visos de montaje escenográfico ni con ribetes de impacto emocional o de otra naturaleza. El medio que lo nutre vivifica una corriente subterránea poderosa y profunda en procura de continua afirmación y con la responsable voluntad de mantener y generar cada vez con mayor plenitud una tradición estética para el medio y para el país.”

El artista de hoy se mueve en un área confusa y controvertida donde confluyen los intereses creados por el mercado de arte, por las orientaciones a veces más ideológicas que artísticas, los grupos de poder cultural que inciden de manera compleja, el narcisismo o la falta de profundidad de algún sector de la crítica, las tendencias hegemónicas, las variadas sugerencias del campo internacional, el peso total de la industria de la cultura.

Dentro de esta área, llena de complicidades y de falacias, el artista contemporáneo debe encontrar su camino propio; el nivel en que lo haga dependerá de las opciones que ha de tomar a cada paso.

Recordemos las palabras del crítico italiano Gianni Vattimo: “El sueño de liberación de las vanguardias no es más lograr una sociedad perfecta sino alcanzar interferencias múltiples donde se pueda soñar y se enriquezca la propia experiencia de vida.”

Prof. Nelly Perazzo

*Miembro de Número de la
Academia Nacional de Bellas Artes*

BIBLIOGRAFIA

Altamira, Luis Roberto. **Luis Gonzaga Cony y el Aula Académica de la Concepción de Córdoba**. Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas. 1952.

Arte Contemporáneo Argentino. Madrid. Ed. Ameris. 1979.

Biffarella, Domingo. **Textos del catálogo del Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez**. Córdoba. Ed. Municipalidad de Córdoba 1990.

Bischoff, Efraín. **Historia de Córdoba; Cuatro Siglos**. Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1979.

Bonome, Rodrigo. **El paisaje autóctono en la pintura argentina**. Revista LYRA, año XVI, N° 171-173, 1958.

Brughetti, Romualdo. **Precursores de nuestra pintura, artistas del interior y una teoría de arte argentina**. Revista LYRA, año XVI Nos. 171-173, 1958.

Catálogo 80 años de arte plástico cordobés 1860-1940. Córdoba, Ed. Banco de la Provincia de Córdoba, 1969.

Córdova Iturburu. **80 años de pintura argentina; del impresionismo a la novísima generación**. Prólogo de Angel Bonomini. Buenos Aires, Ed. Librería de la Ciudad, 1978.

Historia General del Arte en la Argentina. Buenos Aires, Ed. Academia Nacional de Bellas Artes, 1988. Tomo VI.

Infante, Víctor Manuel. **Apuntes para una historia del arte en Córdoba**. Diario LA NACION, Córdoba 8 de julio de 1973, pág. 1 y 3.

Lo Celso, Angel. **50 años de arte plástico en Córdoba**. Córdoba, Ed. Banco de la Provincia de Córdoba, 1973.

Morra De Bianchi, Mercedes. Prólogo en **Arte 78. Plástica Contemporánea en Córdoba**. Córdoba, Ed. Alucor, 1978.

Pagano, José León. **El arte de los argentinos**. Bs. As. Ed. del Autor 1937. Tomos I-II-III.

Revista **Papeles de Córdoba**. Córdoba, año 1, N° 1 (agosto); N° 2 (octubre); N° 3 (diciembre).

Ribera, Adolfo Luis. **El retrato en Buenos Aires 1580-1870**. Bs. As. Universidad de Buenos Aires, 1982. Colección del IV Centenario de Buenos Aires, Vol. 6.

Rinaldini, Julio. **El impresionismo en la Argentina**. Revista LYRA, año XVI, Nos. 171-173, 1958.