



Escribir el Museo



ESCRIBIR EL MUSEO. Volúmen I - La Plata: Departamento de Estudios Históricos y Sociales, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, 2024
La Plata, Argentina

ISBN 978-631-00-4846-8

Escribir el Museo

Una obra, un texto sobre *Escribir el Museo*

En 2022 el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti celebró su centenario. Entre exhibiciones, rememoraciones y publicaciones, la idea de transformar el Museo en una escuela, en un lugar para aprender los oficios de las artes, empezó a tomar forma a partir de discusiones, diálogos institucionales e investigaciones sobre su propia genealogía y sobre su colección. El patrimonio del Museo, resguardado en sus depósitos, se enfrentó de nuevo al público en un intento centrado en que las comunidades a las que pertenecen las obras volvieran a interesarse en las historias que se guardan en el museo de artes más importante de la provincia de Buenos Aires.

En ese sentido, *Escribir el Museo* y *Contar el Museo* se trataron de dos experiencias orientadas a alumnos avanzados de Historia de las Artes, coordinadas entre la Institución y la Facultad de Artes a través del Departamento de Estudios Históricos y Sociales, Universidad Nacional de La Plata. En tanto prácticas preprofesionales los programas avanzaron sobre maneras de mediación en sala y sobre prácticas de escritura específicas dentro de las instituciones del arte respectivamente. El proyecto tuvo como objetivo reponer una experiencia muy habitual en el trabajo cotidiano del Museo: la que supone el estudio pormenorizado de una obra específica en toda su dimensión, es decir, en su conexión con el archivo del museo, con la biblioteca, con la historia del arte bonaerense, con otras obras, con su devenir estético y expositivo y con su actualidad. *Escribir el Museo* reunió para esos fines nueve obras con nueve voces nuevas en pos de un ejercicio que pudiese reponer todas estas dimensiones técnicas, materiales, políticas e históricas en un único texto breve. Así, la elaboración de cada ficha razonada se sucedió a partir de encuentros con las obras, diferentes búsquedas y procesos y finalmente resultó en un ensayo, en un primer vistazo al trabajo con el patrimonio. Ese andar inició en la toma de medidas y fotografías, la evaluación sobre la composición material, conservación y soporte, pasando por la búsqueda de las marcas de la edad, la firma y los modos de adquisición, hasta estudiar partes del archivo, corregir textos, unificarlos y transferirlos. El trabajo resultó engañosamente breve en su extensión en palabras pero da cuenta de la ardua tarea que se lleva adelante en las instituciones; al mismo tiempo que enseña una manera de acercarse a las obras, enriqueciendo el patrimonio a través de lecturas nuevas.

Los diez trabajos que resultaron de la experiencia se publican ahora con reproducciones de las obras para dar cuenta del intercambio y de una de las maneras a través de las cuales los museos ensayan su versión escrita. Iniciando con obras que se corresponden con los primeros movimientos modernos de los años veinte en Argentina, donde aparecen los trabajos de Adolfo Travascio y de un jovencísimo Emilio Pettoruti, el recorrido avanza sobre los treinta y los cuarenta a través de la pintura de Lía Correa Morales y del surrealismo melancólico de Raquel Forner. Después, las imágenes de Gertrudis Chale señalan las búsquedas del americanismo y un grabado de Antonio Berni introduce otras derivas a través de las maneras de una modernidad cercana ya a los años sesenta. Por su parte, la maestría de la abstracción de Raúl Lozza y Anita Payró se trata de una antesala para el análisis de obras muy recientes, realizadas por Ad Minoliti y Lucía Delfino, que marcan algunos devenires de los últimos años del arte contemporáneo.

Como una pequeña historia del arte hecha a través de las obras del Museo, cada texto repone desde un lugar y discursividad diferente, pero sin sacrificar precisiones, una lectura profunda de cada obra. Con ello, los trabajos de Malena Tanevitch, Candela Vicente, Mariana Veneziano, Camila Ruiz Vega, Alondra Miño, Yasmín Angelozzi, Ornella Fasanelli, Michelle Junop, Brenda Negri y Tamara Siminkowich, dan cuenta de un recorrido a través del Museo y de su historia.

Escribir el Museo avanza así sus primeros resultados con un pequeño catálogo que vuelve presencia escrita la articulación entre el museo y la universidad, los saberes específicos que comparten y las nuevas y antiguas maneras de entender el trabajo con el patrimonio.

Federico Ruvituso
Director del Museo
Provincial de Bellas Artes
Emilio Pettoruti (PBA)

Elena Sedán
Directora del Departamento de
estudios Históricos y Sociales
(FDA)



Fichas razonadas

Pettoruti, Emilio

(La Plata, Argentina, 1892 - París, Francia, 1971)

Paisaje italiano; El túnel viejo, Il tunnel vecchio, 1917

Óleo s/ madera

47 x 60 cm - marco: 66 x 78,5 cm

Donación Jockey Club La Plata, 1936

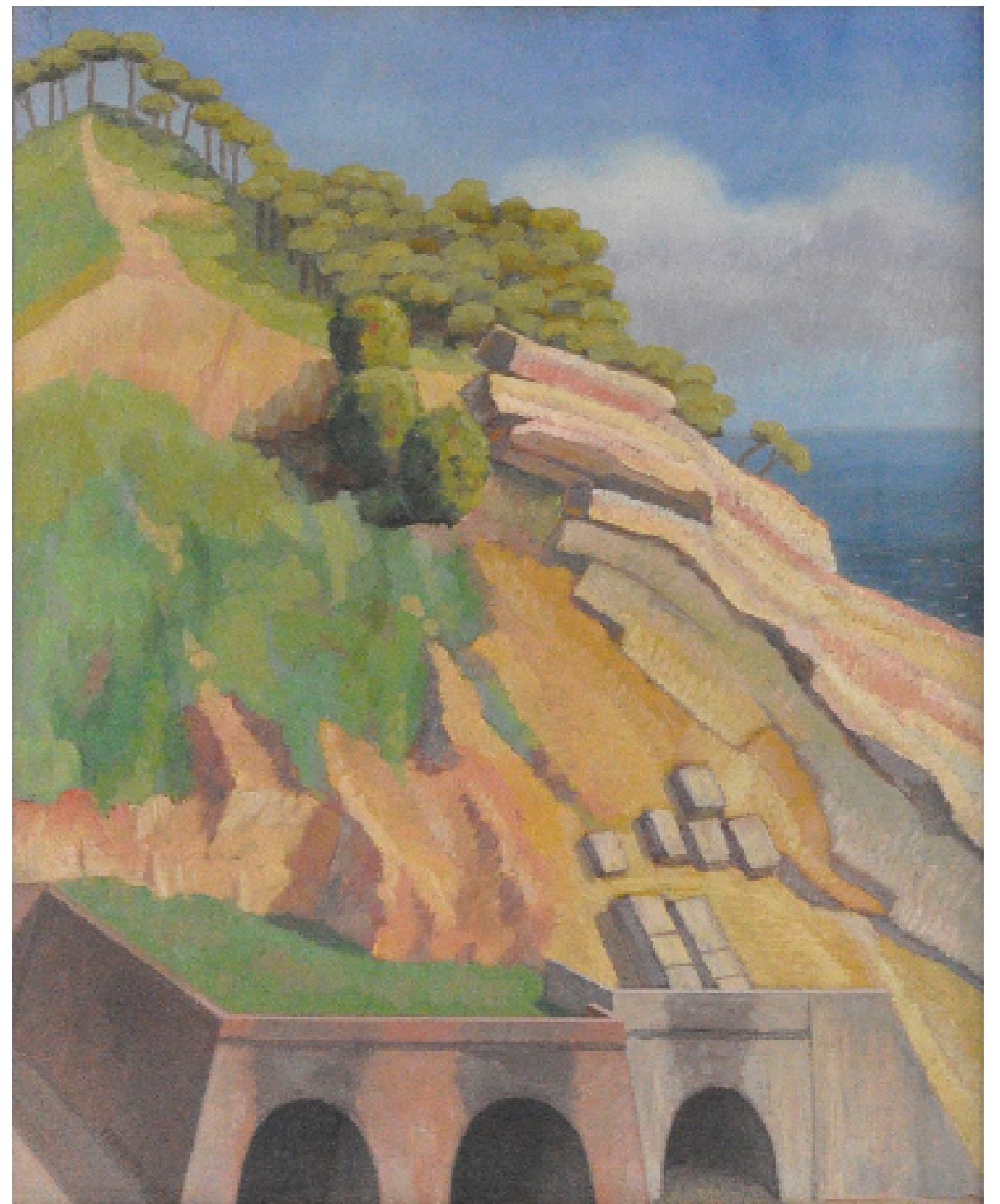
Inv. 358

Inscripciones

Margen inferior izquierdo «xxxx». Placa de bronce adosada al marco, centrada «xxxx», «xxxx», «autor», «Artista contemporáneo». Dorso: «El túnel Viejo» en cursiva, posiblemente sea una inscripción del artista.

Exposiciones

Málaga, Museo Municipal, «Emilio Pettoruti: Un pintor ante el espejo», 2002; Museo Nacional de Bellas Artes, sede Neuquén, «Emilio Pettoruti», 2005; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, «Paisajes de la Colección», 2021; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Cultural Néstor Kirchner, «Cuerpos Intermitentes», 2022.



En las vísperas de la Primera Guerra Mundial, arribó a Italia un joven argentino de casi veintiún años en búsqueda de completar su formación artística entre obras del Renacimiento y la naciente vanguardia. Como sus contemporáneos, fue becado por el Gobierno de la provincia de Buenos Aires para realizar ese viaje de estudios a los centros artísticos ubicados en el Viejo Continente y, de esta manera, finalizar y legitimar su trayectoria formativa.

Entre producciones futuristas y obras clasicistas, talleres de artistas y de artesanos, imágenes de Umberto Boccioni y Beato Angélico, de Filippo Marinetti y Giotto, la vanguardia y el Renacimiento, Emilio Pettoruti descubrió el movimiento de su presente. La Florencia de 1913, donde se instaló el artista, se encontraba atravesada por un gran dinamismo a nivel artístico, el cual contraponía las imágenes más clasicistas con las más innovadoras y críticas de la contemporaneidad.

Frente a la vorágine, dejó de lado lo aprendido hasta el momento para volcarse a la observación y participación en talleres de artesanos, buscando quizás desde una mirada melancólica, volver a un momento del arte previo al surgimiento de la Academia. Explorando las técnicas del vitraux, del fresco y del mosaico, dio inicio a una etapa dentro de su trayectoria artística abocada al estudio formal de la obra de arte, su composición, la fabricación de colores y la armonía entre ellos.

En ese contexto, y a tres años de su llegada a Italia, Pettoruti realizó diversas obras como resultados de sus exploraciones y estudios, abordando en la mayoría de ellas el género del paisaje. Entre las producciones de ese momento se encuentra *Paisaje italiano*, también conocida como *El túnel viejo* (*Il tunnel vecchio*) de 1917.

En un lugar desconocido de Florencia, una montaña se acerca al espectador en un plano rebatido y, ya sobre el margen inferior de la obra, un túnel de tres entradas la atraviesa y encuentra su salida por fuera del cuadro. Hacia el lado derecho se abre el espacio en una vista clásica marina que fuga hacia el horizonte. De esta manera, puede advertirse cómo en la utilización de diferentes tipos de tratamiento del espacio en la composición Pettoruti estudia su profundidad.

Pintura de iniciación y rareza figurativa entre las obras conocidas del autor, actualmente se ignora el motivo detrás de los múltiples nombres que ha adquirido la pieza. Mientras que en el marco se indica el título *Paisaje italiano*, en el reverso de la madera sobre la cual fue pintado el paisaje al óleo puede observarse escrito en letra cursiva por el propio artista *El túnel viejo*. Esto podría indicar una modificación realizada por el artista, quien, cabe destacar, también fue director del Museo Provincial de Bellas Artes y responsable del patrimonio que allí se preserva. Por ello, en su propósito de sistematizar la colección de obras podría haber modificado el título del paisaje en cuestión.

A diferencia de muchas de sus obras reconocidas, *Paisaje italiano* o *El túnel viejo* sólo fue mostrada en tres ocasiones a partir del año 2000 desde su adquisición en 1936 a través del Jockey Club de La Plata. En las exposiciones que tuvieron lugar tanto en España como en la Argentina, la pintura se presentó en concepto de retrospectiva. A pesar de la fama que Emilio Pettoruti adquirió a través de sus producciones cubistas y abstractas, es importante no dejar de lado esta primera etapa de su pintura que inició en Italia, de la cual *El túnel viejo* es casi la única pieza que la documenta. En una postura igual de dinámica y crítica a su contemporaneidad, quizás debido a su procedencia latinoamericana que lo distanciaba de los artistas europeos formados en Italia, la obra de Pettoruti osciló entre los movimientos de vanguardia y el Renacimiento, sin enmarcarse en ninguno de ellos.

El túnel viejo o *Paisaje italiano*, recupera entonces uno de los capítulos seminales en la biografía del considerado introductor del modernismo en la Argentina.

Ornella Fasanelli

Bibliografía

Artundo, M. P. (2011). Otros papeles de trabajo: Pettoruti y el arte abstracto. En *PETTORUTI y el arte abstracto: 1914-1949*. Fundación Malba.

Fundación Pettoruti. (s. f.). *Actividades 1987-2006*. <http://www.pettoruti.com/2002.htm>

Museo Provincial de Bellas Artes Neuquén. (s. f.). *Emilio Pettoruti*. <https://www.mnbaneuquen.gov.ar:8200/emilio-pettoruti/>

Pettoruti en Málaga. (16 de junio de 2002). *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/pettoruti-en-malaga-nid405360/>

Volver a descubrir a Emilio Pettoruti. (4 de noviembre de 2004). *El Día*. <https://www.eldia.com/nota/2004-11-4-volver-a-descubrir-a-emilio-pettoruti>

Adolfo Travascio

(Buenos Aires, Argentina, 1894 - La Plata, Argentina, 1932)

Bosque; Árboles; Paisaje, 1924

Arte argentino s. XX - Paisaje

Óleo s/ tela

63 x 70 cm - marco: 76 x 84 cm

Adquisición Comisión Provincial de Bellas Artes, 1926

Inv. 95

Inscripciones

Firma «Travascio, 1924»; placa de bronce incrustada en la parte inferior del marco «Adolfo Travascio, Argentino, 1894-1932, "Bosque", 95». Dorso: el cuadro posee marcas de la memoria institucional del Museo en forma de sellos, etiquetas e inscripciones. Algunas de ellas son: «inv 95»; «inv 166»; «95»; «Museo de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires; Autor: Travascio, Adolfo; Inv. No 95»; «Título: Bosque; Procedimiento: óleo; Tamaño: 0,72 x 0,82»; «Adolfo Travascio "Árboles" 1924»; «Museo Provincial de Bellas Artes; Travascio, Adolfo; "Bosque"; Óleo 0,61 x 0,69».

Observaciones

La Comisión Provincial de Bellas Artes compró la obra por 200 pesos.

Exposiciones

La Plata, Salón del Diario La Prensa, «Primer Salón de Artistas Platenses», 1925; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, Sala Sívori, septiembre 1980; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, Sala Pettoruti, mayo 1981; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, junio 1983; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, «Muestra homenaje a Adolfo Travascio», mayo 1994.

Reproducciones

Revista Proa N.º 15, enero de 1926, p. 57, blanco y negro; Revista Valoraciones N.º 7, septiembre de 1925, s. p., blanco y negro.



*Bosque*¹ es un óleo sobre tela realizado por el artista platense Adolfo Travascio en el año 1924. Tal como su nombre lo indica, se trata de un paisaje que representa el interior de un bosque y el fragmento de un lago que aparece entre la vegetación, ocupando el centro de la composición. Los tres árboles del primer plano cortan la línea del eje horizontal y se elevan desplegando las curvas de su ramaje hacia el cuadrante superior. Estos se encuentran ubicados en ambos laterales del lienzo y forman una especie de arco que contiene el resto del paisaje en su interior. La vista se percibe prácticamente cerrada, si no fuera por la reducida presencia del cielo entre las copas de los árboles. Probablemente, los vecinos y vecinas platenses que vean esta pintura intenten reconocer en ella al lago del Paseo del Bosque. A decir verdad, el follaje y el lago del bosque local conformaron un componente estético e ideológico clave para la obra de Travascio y los artistas de la época (Nessi, 1982). Desde luego, su formación con el reconocido pintor Martín Malharro en la Escuela de Dibujo del Museo de La Plata también tuvo una gran influencia en la realización de sus pinturas. Como parte de sus métodos de enseñanza, Malharro incorporó las salidas, a modo de excursiones, para que sus alumnos practicaran la pintura al aire libre y la observación directa de la naturaleza local. Al contemplar la obra en cuestión, y teniendo en cuenta estos antecedentes, pareciera que el lugar desde donde el pintor trabaja fuera parte de la escena. Podría pensarse, entonces, que fue realizada *au-plein-air* en un paisaje conocido para el artista, situado en las inmediaciones del Museo.

Aun cuando Travascio recurre a ciertas convenciones estéticas del academicismo —no renuncia al encuadre tradicional con un punto de fuga central— en *Bosque* plantea expresamente el problema moderno de la luz y el color. Las pinceladas imperan por sobre el contorno de las figuras, que están sugeridas únicamente por la mancha de color. Incluso las zonas con mayores detalles en las hojas de los árboles y arbustos son insinuadas con pequeñas manchas de colores empleando el divisionismo. También puede verse su interés por el estudio de la luz natural en ese momento del día, que podría ser entrada la tarde, dada la inclinación de las sombras.

La paleta cromática es reducida, puesto que se compone de

alrededor de tres colores —el verde, el azul y el amarillo anaranjado—. Predominan los tonos verdosos de la vegetación y el agua del lago, mientras que el segundo lugar lo ocupan, en igual medida, los amarillos anaranjados de la tierra y los azules del cielo. La profundidad del espacio es marcada por la fuga hacia los árboles del otro lado de la orilla. Asimismo este efecto se refuerza por el tratamiento del color y el detalle que van menguando conforme se distancian del primer término, lo que provoca la pérdida de visión clara de las formas. Los elementos más alejados toman cierta tonalidad azulada, que tienden a fundirse con el fondo plano del cielo.

Por sus particulares rasgos definitorios como la luz, la pincelada de color y el plenairismo, podría decirse que *Bosque* es una obra con tintes impresionistas. Sin embargo, resulta vano reducir su producción vinculándola con un solo estilo. Los años de formación y producción del artista platense estuvieron atravesados por corrientes artísticas muy diversas con las que convivía y muchas veces llevaba a la práctica. No obstante, el pintor falleció muy joven, a la edad de treinta y ocho años, y es posible que no haya llegado a consolidar un estilo sólido y propio. Así definía Pedro V. Blake al pintor de *Bosque*, en un artículo de la revista *Signo*, aparecida el 20 de mayo de 1933: «Adolfo Travascio era un gran estudioso, lleno de serenidad, que no sentía satisfacción por la obra que iba realizando. Vivía en continua búsqueda» (s. p.). Basta observar su copiosa obra para ver esos momentos de búsqueda y práctica constante.

Bosque forma parte de las piezas adquiridas por el Museo Provincial de Bellas Artes en el año 1926. Sin embargo, la presencia de Travascio en el Museo se remonta hasta 1922 cuando, junto con su esposa Edelmira Flores Ortega y su cuñada Amelia, obtuvo la única mención en el Primer Salón Provincial de Artes destinado a la sección de Artes Decorativas, con un «conjunto de [30] obras de carácter Americano: muebles, tapices, alfarería, almohadones y proyectos» (Museo Provincial de Bellas Artes, 1922, s. p.).² Cuatro años más tarde, ocupó el cargo de primer secretario de la Comisión Provincial de Bellas Artes. Como artista constituyó un corpus de obra sumamente heterogéneo, construyó una carrera pública entre exposiciones, salones y premios, obteniendo buen recibimiento por parte de la crítica, que lo ubicó entre los principales referentes del medio cultural local. En estos años, su producción osciló entre la pintura y el grabado, entre la cerámica

¹ En la ficha de inventario del Museo la obra se encuentra registrada como *Bosque*, al igual que en la placa de bronce incrustada en la parte inferior del marco. Sin embargo, en una inscripción en el reverso del cuadro aparece mencionada como *Árboles* y una reproducción de este óleo en el número 7 de la revista *Valoraciones* sugiere que la obra es «del primer Salón de Artistas Platenses» (1925, s. p.) y, tanto en la revista como en el catálogo del Salón, el cuadro se presenta con el título *Paisaje* (Primer Salón de Artistas Platenses, 1925, s. p.).

² El jurado, compuesto por Pío Collivadino, Agustín Riganelli, fray Guillermo Butler, Pedro Blake y Carlos Ripamonte, resolvió acordar el premio en la sección de Artes Decorativas y declarar desiertos todos los demás. El premio, que consistió en 500 pesos, fue adjudicado a la pareja de artistas platenses Travascio-Flores Ortega (Crónica general: La exposición de arte, 1922).

y la talla en madera de cuño indigenista (Gutiérrez Viñuales, 2014), e incluso se dedicó a la ilustración para libros y a la escenografía. En paralelo, ejerció la docencia artística —colaboró con Mariano Montesinos en la conducción de la Academia Provincial de Bellas Artes— y se desempeñó como director de la *Revista del Ferrocarril Provincial de Buenos Aires* (Altamirano, 2004). En ese sentido, la puesta en valor de la figura y la obra de Adolfo Travascio señala un camino posible para adentrarse en la historia del arte platense y bonaerense entre los años veinte y principios de los treinta.³

Malena Tanevitch Braziunas

Bibliografía

- Altamirano, A. M. (1975). *El nacimiento de la plástica en La Plata*. [Tesis de licenciatura no publicada, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata].
- Altamirano, A. M. (2004). Adolfo Travascio. De la evocación americanista al planteo plástico puro. En E. Sánchez Pórfido (comp.), *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad* (pp. 97-101). La Comuna.
- Blake, V. P. (1933). El pintor Travascio. *Revista Signo*, (5).
- Asociación de Artistas Platenses. (1925). *Primer Salón de Artistas Platenses* [Catálogo de Exposición]. Asociación de Artistas Platenses.
- Crónica general: La exposición de arte. (20 de noviembre de 1922). *El Argentino*.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Libros argentinos, ilustración y modernidad (1910-1936)*. Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL).
- Museo Provincial de Bellas Artes. (1922). *Primer Salón Provincial de Arte* [Catálogo de Exposición].
- Nessi, A. (1982). *Diccionario temático de las Artes en La Plata*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Órgano del Grupo de Estudiantes Renovación. (1925). *Revista Bimestral de Humanidades Crítica y Polémica Valoraciones*, (7).
- Scocco, G. (2013). La importancia de la obra de Edelmira Flores Ortega y Adolfo Travascio para los comienzos de la actividad cerámica en nuestro país. *Revista Cerámica de Argentina*. http://revistaceramica.com.ar/archivo/notas_difusion/Flores_Travascio.html

³ Entre los trabajos previos, que son varios, se pueden señalar: *El nacimiento de la plástica en La Plata*, tesis de licenciatura en Historia del arte de Ana María Altamirano; *El Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, de Ángel Osvaldo Nessi (1982); El libro *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad*, compilado por Elisabet Sánchez Pórfido (2005); *Libros Argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*, de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2014) y el artículo *La importancia de la obra de Edelmira Flores Ortega y Adolfo Travascio para los comienzos de la actividad cerámica en nuestro país* de Graciela Scocco, entre otros.

Correa Morales, Lía

(Buenos Aires, Argentina, 1893 - 1975)

Boceto para un retrato; La dama de traje de tul,¹ ca. 1928-1929

Academismo - Escuela argentina s. XX

Óleo s/ tela

73 x 61 cm - marco: 88 x 76,5 cm

Adquisición Comisión Provincial de Bellas Artes, Salón del Cincuentenario, 1932

Inv. 185

Exposiciones

Buenos Aires, Galería Müller, «Lía Correa Morales, exposición», 1930*;² Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, «Lía Correa Morales», julio 1933;* Lía Correa Morales - Dirección Nacional de Bellas Artes 1934. Apartado Bocetos: 60. La dama del traje de tul, Museo Provincial de Bellas Artes;^{3*} La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, exposición «Ilustres desconocidas, algunas mujeres en la colección», 2017.

Inscripciones

DORSO: aparece el número de inventario, tres fichas de información, una sobre el lienzo y otras dos de papel adheridas sobre el marco. También presenta una inscripción en papel que da cuenta de la pertenencia de la obra al Museo Provincial de Bellas Artes. Sobre el lienzo se observa apenas un esbozo en carbonilla de una naturaleza muerta, en donde se distingue una composición que incluye algunos utilitarios y frutas.

Otros datos

Encontramos un vínculo directo entre la obra y *Retrato de Madame de L.* (1929), ubicado en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan. Esta se inscribe a su vez en el periodo de producción en el que la artista se dedica a pintar bailarinas. En esta serie se destaca *Jackie, la bailarina* (1928) conservada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Reproducciones

Revista *Athéna*, 1929; catálogo de la exposición «Ilustres desconocidas. Algunas mujeres en la Colección», Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata, 2017.



Hacia 1932, el Museo Provincial de Bellas Artes atravesaba un periodo de renovación y reestructuración bajo la dirección de Emilio Pettoruti,⁴ quien había asumido esa función con el ambicioso proyecto de posicionarlo como el centro artístico de la provincia (Suasnabar, 2021). En este marco, y con motivo de celebrar el 50.^º aniversario de la ciudad de La Plata, tuvo lugar el Salón del cincuentenario organizado por la Comisión Provincial de Bellas Artes (CPBA).⁵ La convocatoria pretendió trascender los límites provinciales y extender la representación a todo el país, con el fin de permitir la participación de diversas producciones, inquietudes y ensayos del panorama nacional (Suasnabar, 2021). Sin embargo, el criterio tácito del Salón demandaba una renovación en las artes visuales, en donde las nuevas sensibilidades tuvieron un lugar privilegiado (Macc Donnell & Sánchez Pórfido, 2011). Este hecho se configuró como un hito en la historia del arte nacional por su efecto aglutinador y por el intento de consolidar redes de carácter federal y descentralizar a la ciudad de Buenos Aires como único circuito para la producción artística argentina. Como resultado, se adquirieron cincuenta y nueve obras que acrecentaron el acervo del Museo Provincial. Entre un cúmulo de artistas varones de renombre, ingresaron las obras de tan sólo siete artistas mujeres: Raquel Forner, Ana Weiss, Dina Mongay, Elba Villafaña, Julia Peuyrou Olascoaga, Paulina Blinder y Lía Correa Morales (Macc Donnell & Sánchez Pórfido, 2011).

Esta última había regresado al país unos pocos años antes, luego de itinerar en importantes ciudades europeas y residir en París para continuar su formación. Con ella trajo el reconocimiento que implicaba el viaje en la vida de un artista. Se destacó en certámenes internacionales, como el salón de la *Société Nationale des Beaux Arts* (1928-1929) y el salón de *L'union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (1928).⁶ Al mismo tiempo, siguió cultivando su lugar en el campo artístico argentino al exponer en salones nacionales en reiteradas ocasiones.⁷ Su nombre se hizo espacio en distintas revistas culturales que contribuyeron a su reconocimiento al difundir sus logros, su virtuosismo y su historia. En estas publicaciones resonaba con énfasis su genealogía familiar, vinculada a su padre, el escultor Lucio Correa Morales, como su primer maestro.

Gran parte de las obras más relevantes de su carrera fueron ideadas y ejecutadas en este periodo (1926-1930), una etapa sumamente prolífica para la carrera de la artista, donde son recurrentes las naturalezas muertas y, sobre todo, los retratos femeninos. Tal es el caso de *Boceto para un retrato* (ca. 1928-1929), o *La dama con traje de tul*, obra que le permite ingresar a la colección del Museo Provincial de La Plata, en un momento destacado de su carrera. La pieza recoge la intimidad de una bailarina que aparece sentada elegantemente sobre un sofá y sostiene su mirada en el espectador. Los elementos que la rodean atavían el ambiente y dan cuenta del estilo de vida de la joven.

Se trata de un estudio-ensayo previo realizado para una obra que hoy reside en el Museo Franklin Rawson de San Juan, adquirida casi diez años después: *Retrato de Madame L.* (1929), ejecutada también en su residencia parisina. Este título arroja únicamente una inicial que le otorga cierta identidad a esa mujer desconocida.

La composición de las pinturas es casi idéntica, pero se diferencian sustancialmente por su pincelada. Mientras que en *Retrato de Madame L.* se torna invisible por la precisión y la definición que caracteriza su estilo, en *Boceto para un Retrato*, por su propia condición, la artista se permite experimentar una factura más difusa de la habitual, que parece arremeter contra aquellos que la encasillan en «los viejos cánones», sin temor al qué dirán (El exquisito arte..., 1930). Este rasgo se observa, ante todo, en el rostro y en los brazos que se atomizan al encontrarse con sus manos. Los textiles sobre los que reposa se construyen sólo a partir de la superposición de manchas que le otorgan dimensión, a diferencia de su vestuario que parece trabajado con mayor cuidado, logrando la transparencia del tul.

¿Fue este desvío en su técnica lo que cautivó a aquel jurado en busca de rasgos de modernidad? ¿O fue la franqueza con la que devela su proceso de producción?

Años más tarde la artista expuso todo un núcleo compuesto por bocetos, estudios y croquis que evidencian los estadios en la elaboración de sus pinturas y su voluntad por acercarlas a los espectadores.⁸ Los bocetos eran una parte fundamental de su proceso de producción, que de simples esbozos en carbonilla pasaban a grandes ensayos al óleo, ejercicios que repetía hasta alcanzar el resultado que esperaba. José León Pagano (1930) plantea que el método de trabajo de la artista es su marca distintiva. Ella realizaba los dibujos del modelo desnudo en tamaño natural, práctica que replicaba para luego vestirlo «permitiendo apreciar la estructura que cubre» (s. p.). Este testimonio, además nos permite vislumbrar el estudio sistemático del desnudo y sus conocimientos sobre anatomía, proceso en el que podría haber contribuido su último maestro y esposo Rogelio Yrurtia (Gluzman, 2011). Asimismo, las bailarinas continuaron siendo un tema recurrente en su producción, aunque ya no aparecen estáticas y nítidas. La búsqueda de Lía Correa Morales vira hacia la captación de los movimientos y aflora con más fuerza lo difuso, hasta desmaterializar el método.

Yasmin Angelozzi

1 Con este nombre aparece en el catálogo de la muestra «Lía Correa Morales», Dirección Nacional de Bellas Artes, 1934.

2 Primera exposición individual.

3 Sobre 129, Archivo José León Pagano, Biblioteca Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

4 La gestión de Emilio Pettoruti comprendió el periodo de 1930 a 1947 (Antuño, et al., 2006).

5 La Comisión Provincial de Bellas Artes estaba integrada por Antonio Santamarina en el cargo de presidente, Alberto Güiraldes, Raúl Aristegui, Luis Falcini, Ernesto Riccio, Adolfo Travascio y Emilio Pettoruti (Macc Donnell & Sánchez Pórfigo, 2011).

6 La revista Athena (1929), publicó sus participaciones junto a las producciones enviadas.

7 El Salón Nacional contó con su participación en 1917, 1923, 1924, 1925, 1927 y 1928 (Gluzman, 2011). Este último año ganó el segundo premio con *Retrato de Mademoiselle L. de M.* (Lía Correa Morales pintora, 1929).

8 Lía Correa Morales, Dirección Nacional de Bellas Artes, 1934.

Bibliografía

Antuño, M., Macc Donnell, E. y Sánchez Pórfigo, P. (septiembre de 2006). *La gestión de Emilio Pettoruti en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes (1930-1947)*. IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Caillet-Bois, H. (1933). Prefacio. Exposición Lía Correa Morales, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez».

Carafí, I., De Lorenzo, R. y Gallipolli, M. (2016). Lo privado como público. Yrurtia y Correa Morales en el fondo documental Ruiz de Olano. *Boletín de Arte*, (16). <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/317>

El exquisito arte de Lía Correa. (13 septiembre de 1930). *Caras y Caretas*.

Gluzman, G. (2011). *Ausencia de Yrurtia, ¿presencia de Lía?* XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, San Fernando del Valle de Catamarca, Argentina.

Gluzman, G. (2013). El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entre siglos. *Artelogie*, (5).

Gluzman, G. (2018). Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (71), 51-79.

Gluzman, G. (2021). Disputas en el archivo: fuentes sobre mujeres artistas en la Argentina. En A. Elbirt y J. Muñoz (Comps.) *Los patrimonios son políticos*. Ministerio de Cultura Argentina.

Gluzman, G. y Duprat, A. (2021). *El canon accidental. Mujeres artistas*

en Argentina (1890-1950). Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural.

Gustavino, B., Suárez Guerrini, F., Panfili, M. y Savloff, L. (2017). Mujeres en la colección del MPBA. Sobre la exposición Ilustres desconocidas. *Nimio*, (4), 120-132. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/549>

Hib, A. (2016). Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (60).

Lía Correa Morales, exposición (1934). Dirección Nacional de Bellas Artes.

Lía Correa Morales pintora. (julio de 1929). *Athéna. Revista Mensual Ilustrada*.

Macc Donnell, E. y Sánchez Pórfigo, P. (noviembre de 2011). *Educación artística, cultura y sociedad. Un salón para recordar*. VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Malosetti Costa, L. (agosto 2000). *Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires*. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Museo Franklin Rawson (s. f.). Acerca de. <https://www.museofranklinrawson.org/obras/la-bailarina/>

Museo Provincial Emilio Pettoruti (2007). *Ilustres Desconocidas*. Catálogo de la exposición, Museo Provincial Emilio Pettoruti, La Plata, Buenos Aires.

Pagano, J. (julio de 1930). Lía Correa Morales. *La Nación*. Sobre 129, Archivo José León Pagano. Biblioteca Museo Moderno de Buenos Aires.

Suasnabar, G. (2021). La Comisión Provincial de Bellas Artes: un proyecto artístico para la provincia de Buenos Aires (1932-1943). *Caiana*, (18).

Gertrudis Chale (Schale de nacimiento)
(Viena, Austria, 1898 - La Rioja, Argentina, 1954)

Composición criolla, ca. 1940

Indigenismo

Temple s/ papel, temple s/ cartón
40 x 51,5 cm - marco: 63,5 x 75 cm
Adquisición III Salón de Arte de Buenos Aires, 1940
Inv. 644

Inscripciones

Firma de la artista abajo al centro. Dorso: directamente sobre el papel, tiene un timbre que señala «Obra propiedad del Museo de Bellas Artes de la Provincia de Bs. Aires, Inv nº644 autor Chale, Gertrudis, Título Composición Criolla, Procedimiento temple, tamaño 0,43 x 0,33».

Observaciones

La obra se encuentra en buen estado de conservación. El soporte —marco y paspartú— también están en buen estado. El papel, por otra parte, presenta leves signos de humedad y pegamento antiguo, probablemente por alguna fijación previa a otro soporte que no es el actual. No se ven restauraciones a simple vista. Al reverso de la obra tiene una etiqueta adosada fechada en 1968 que, a pesar de su estado de deterioro, la marca como propiedad del Museo Provincial de Bellas Artes, definiendo el nombre de la autora, número de inventario, título y medidas señalados más arriba.

Exposiciones

Chivilcoy, Museo de Artes Plásticas de Chivilcoy, «Pinturas Esculturas Siglo XX», julio 1969; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, «Illustres desconocidas, algunas mujeres en la colección», 2017; Tigre, Museo de Arte Tigre, «Más allá de la excepción. Artistas mujeres de la Provincia de Buenos Aires», diciembre 2021 - enero 2022.

Reproducciones

Catálogo de la exposición «Illustres desconocidas. Algunas mujeres en la Colección», Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, 2017.



Austríaca de nacimiento, americana por opción, Gertrudis Chale (Viena, 1898 - La Rioja, 1954) ejerció como publicista, diseñadora y artista, y para sus obras utilizó igualmente diferentes técnicas, entre ellas el dibujo, la témpera, el óleo y la acuarela. La década de los treinta inauguró en su vida una etapa marcada por el sentimiento de proximidad con lo americano, que llegó incluso a modificar su apellido de Schale a Chale para dar cuenta de dicha cercanía. En 1934, con temor por el auge del fascismo en Europa, decidió dejar España para instalarse en Quilmes, en los márgenes de Buenos Aires. Ese año también recorrió por primera vez el Noroeste argentino. Al frecuentar importantes círculos intelectuales y artísticos porteños —concurridos por figuras como Clement Moreau, Grete Stern y Horacio Coppola—, Chale repone en la impronta eurocentrista que estos grupos buscaban establecer como modelo cultural del país. Comenzó, entonces, a articular su hacer desde una mirada contrastante, cuyo fundamento se basaba en la experiencia vital de las raíces de América. En sus palabras, ser una «habitante sucesiva» (en Neuman, 2009, p. 8) le permitió desembarazarse de toda identidad adquirida previamente para compenetrarse con el mundo andino, lo que no implicó, empero, un olvido de sus aprendizajes formativos en Austria, Suiza, Alemania, Francia y España. Dotó a sus producciones de un conocimiento plástico académico, y en ellas se vislumbran los contactos que tuvo en los años veinte con la obra vanguardista de Pablo Picasso y George Braque. Su trayectoria guarda cierta semejanza con la de los artistas viajeros que recalan en nuestro continente durante el siglo XIX para plasmar flora, paisaje y población. Sin embargo, se distancia de ellos en cuanto su búsqueda nace a partir de inquietudes personales, que la llevan a explorar en las subsistencias americanas más allá de los núcleos urbanos, en las altitudes del mundo andino.

La década de los treinta parece ser cuando se realiza *Composición criolla*, dato que se infiere por la fecha en que la pieza se suma al acervo del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA), en el marco del III Salón de Arte de Buenos Aires, celebrado entre noviembre y diciembre de 1939. Esos primeros años de Chale en la Argentina corresponden a una etapa marcada por esa prístina mirada ante lo desconocido, donde la observación de lo novedoso tiende a manifestarse de forma fragmentada, mediante manchas y líneas que se concentran en ciertas áreas para detallar lo representado —en un rostro, una textura, un estampado, un follaje—. Dice Romulado Brughetti (1985) que estas obras desprenden algo de inspiración expresionista, desviándose de cualquier impulso naturalista para abrazar la insinuación de lo figurativo, aunque sin extenderse a la abstracción.

La artista aseguraba que no se identificaba con la vía del arte por el arte, como tampoco le interesaba ahondar en los motivos decorativistas del folklorismo (Neuman, 2009).

En esta obra, Chale trabaja la insinuación por medio de la mancha de color, yuxtaponiendo figuras humanas y animales en un espacio que se condensa para poder contener la mayor cantidad de impresiones posibles. En un primer plano se despliegan presencias femeninas, con agrupamientos de cuerpos que parecen posar en medio del ajetreo de una escena rural. El paisaje se dibuja y desdibuja con las figuras masculinas sin rostro, un escenario tras bambalinas donde se prepara asado a la estaca y se monta a caballo. A la izquierda, la cromática terrosa y un árbol fantasmal sin follaje contribuyen a la construcción de un paisaje árido, que se desvanecería si no fuera por el gentío que lo habita, y que es evocado a través de la mancha al temple.

Si bien esta escena criolla dista del lenguaje formal que la artista utilizó en producciones posteriores, sí se aproxima a composiciones fechadas en esta época¹, en las que trabajó la transposición de figuras, los trazos abiertos fusionados con tonos ocres, grisáceos y acentos en colores primarios.

En 1969, *Composición criolla* se exhibió en el Museo de Artes Plásticas de Chivilcoy a propósito de una muestra de pinturas y esculturas del siglo XX pertenecientes al MPBA. A pesar de que luego de su muerte se realizaron varias exhibiciones en torno a su producción² la presencia de *Composición* se ha centrado en espacios de la Provincia de Buenos Aires, participando en «Ilustres desconocidas» (2017) organizada por el MPBA y en «Más allá de la excepción. Artistas mujeres de la provincia de Buenos Aires» (2021-2022) por el Museo del Tigre. Por otra parte, resulta curioso que esta pieza no se haya incluido en la compilación que en 2009 presentó Mauricio Neuman, *Gertrudis Chale: Una pintora en el mundo andino 1934-1954*, tal vez el catálogo más completo sobre su obra pictórica hasta la fecha.

1 *Dos figuras*, 1939, Colección Neuman; *Esquina de la boca*, 1940, Museo Ralli Marbella

2 «Homenaje» de Galería Vermeer en Buenos Aires, 1985; «Rescate de la memoria: los pintores olvidados», Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1995; «Gertrudis Chale: el estar de América», Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero, 2006, entre otras.

Como un paralelo a su hábito de fluir por los bordes, Gertrudis Chale ha devenido un nombre marginado dentro del relato de la historia del arte nacional, que se vincula más con lo desconocido y lo excepcional, según se desprende de los titulares de las exposiciones que exhibieron la pintura aquí analizada. Inclinándose por los márgenes, abraza el transitar más allá del centro como una forma de vivir, pintar y experimentar, y es en ese movimiento donde reside gran parte del carácter de sus obras. Por ello, su estilo y su figura resisten cualquier clasificación certera o definitiva: Chale parece deslizarse por entre las definiciones que ofrecen los centros, prefiriendo, en cambio, adentrarse en el potencial de lo desconocido, en la latencia de lo fronterizo, en el transitar del gentío rural en medio de un paisaje árido.

Camila Ruiz Vega

Bibliografía

- Brugheri, R. (1985). *Gertrudis Chale: homenaje*. Galería Vermeer.
- Chale, G. (1939). *Dos figuras* [Pintura]. Colección Neuman.
- Chale, G. (ca.1940). *Composición Criolla* [Pintura]. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.
- Chale, G. (1940). *Esquina de la boca* [Pintura]. Museo Ralli Marbella.
- Museo de Artes Plásticas de Chivilcoy. (1969). *Pintura Escultura Siglo XX*. Museo de Artes Plásticas de Chivilcoy.
- Neuman, M. y Gilland, J. (2009). *Gertrudis Chale: Painter in the Andean World / Una pintura en el Mundo Andino: years / años 1934-1954*. J. Judd (Coord.). Latin American Art.

Raquel Forner
(Buenos Aires, Argentina, 1902 – 1988)

La paloma herida, 1942

Expresionismo argentino

Óleo s/tela

82 x 65 cm - marco: 85 x 102,5 cm

Donación Jockey Club de la Provincia de Buenos Aires, II Salón Mar del Plata, 1943

Inv. 853



Inscripciones

Ángulo inferior derecho: «R Forner»; «42». Dorso: inscripciones con lápiz sobre el bastidor.

En la parte superior izquierda: «La paloma herida», en cursiva, y a la derecha, «Raquel Forner» en imprenta. En la parte inferior izquierda: «82.65».

Gran parte de la producción artística de Raquel Forner se divide en series. Una de las más emblemáticas es la serie *El Drama*, que abarca de 1939 a 1946. La obra *La paloma herida* pertenece a ella. El *leitmotiv* está vinculado con los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y los padecimientos vividos por la población civil. Con anterioridad, la artista ya había comenzado a tratar la temática bélica en la serie *España* (1937-1939), inspirada en la Guerra Civil Española. Muerte, angustia, desolación, sufrimiento y desesperanza son palabras que definen la producción de Forner a lo largo de estas dos series.

A su vez, existen rasgos que caracterizan a muchas de estas pinturas: a nivel formal se puede mencionar la paleta cromática, la pincelada o el tipo de composición en el cual prima un horizonte elevado, que abre el espacio y facilita la división de la obra en planos bien diferenciados. En cuanto a lo iconográfico, hay elementos que se repiten: las monumentales protagonistas femeninas que ocupan el primer plano; las ruinas y ciudades devastadas de fondo; los manojo de trigo; las manos cercenadas; o la incorporación de pequeños autorretratos de Forner y su marido, el escultor Alfredo Bigatti —los cuales podemos ver en *El Drama* (1942), *Amanecer* (1944) y *El Juicio* (1946), siendo testigos de los sucesos—. Un símbolo recurrente en la serie que merece su apartado es el del paracaidista. La artista los representa en grupo, siempre testigos de las trágicas escenas. Pueden ser sinónimo de amenaza, de salvación o inclusive ser los sobrevivientes de los aviones que están próximos a estrellarse, convirtiéndose en nuevas víctimas de los acontecimientos.

Teniendo este panorama, nos acercamos a la obra *La paloma herida*. Fechada en 1942, la protagoniza una niña de unos diez años de edad. La presencia del ave blanca herida a su lado da el título a la pieza. La paloma y la mano también están presentes en *Autorretrato* (1941), una de las producciones más reconocidas de la artista, que forma parte del acervo del Museo Provincial de Bellas Artes. Allí, ocupa un pequeño lugar en medio de la inmensa escena representada, en la parte derecha del cuadro. Podríamos creer que Raquel Forner hizo un recorte de ese motivo y creó una obra centrada a su alrededor. La niña y la paloma aparecerán nuevamente en *El Drama* (1942).

En *La paloma herida*, vemos que la infante apoya su brazo sobre el marco de la ventana de una casa en ruinas. Con el otro, se abraza en un gesto de manifiesta soledad. Tiene la mirada perdida y vacía, fija en un punto lejano, desconcertada. En un segundo término, hacia la izquierda, se observa una tela roja rasgada y, a la derecha unas rejas que, iluminadas, proyectan su sombra ante lo que está aconteciendo en el plano más alejado: un avión precipitándose a tierra.

Varias alegorías pueden interpretarse a partir de aquí. Los horrores de la guerra están representados en la mirada de la niña; se trata de la pérdida de la inocencia. La paloma blanca, símbolo universal de la esperanza y la pureza, está herida y ha caído a tierra, tal como le está sucediendo al avión. Estamos ante la batalla entre la vida y la muerte, y la latente desesperanza que domina el escenario. La vestimenta verde de la joven es sinónimo de un sentimiento esperanzador que batalla por permanecer. La posición de sus brazos manifiesta su lucha interna: así como se abraza para protegerse, se mantiene en contacto con la paloma, su única compañera cuya vida se apaga segundo a segundo.

Tamara Siminkowich

Bibliografía

Dorival, G. (1942). *Raquel Forner. Monografías de Arte Americano. Serie Argentina* (Vol. 4). Losada.

EDUNTREF. (2020). En foco: Raquel Forner. *Revista Estudios curatoriales*, 10(7). <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/issue/view/57/55>

Whitelow, G. (1980). *Raquel Forner. Gaglianone*.

Lozza, Raúl

(Alberti, Argentina, 1911 - Alberti, Argentina, 2008)

Obra del primer políptico, 1949

Arte argentino del s. XX-XXI – Abstracción - Perceptismo

Acrílico s/ madera

100 x 70 cm

Inv. 3058. Donación del autor, 2003.

Inscripciones

Ángulo superior izquierdo: «Raúl Lozza»; «Obra del primer políptico»; «Año 1949».

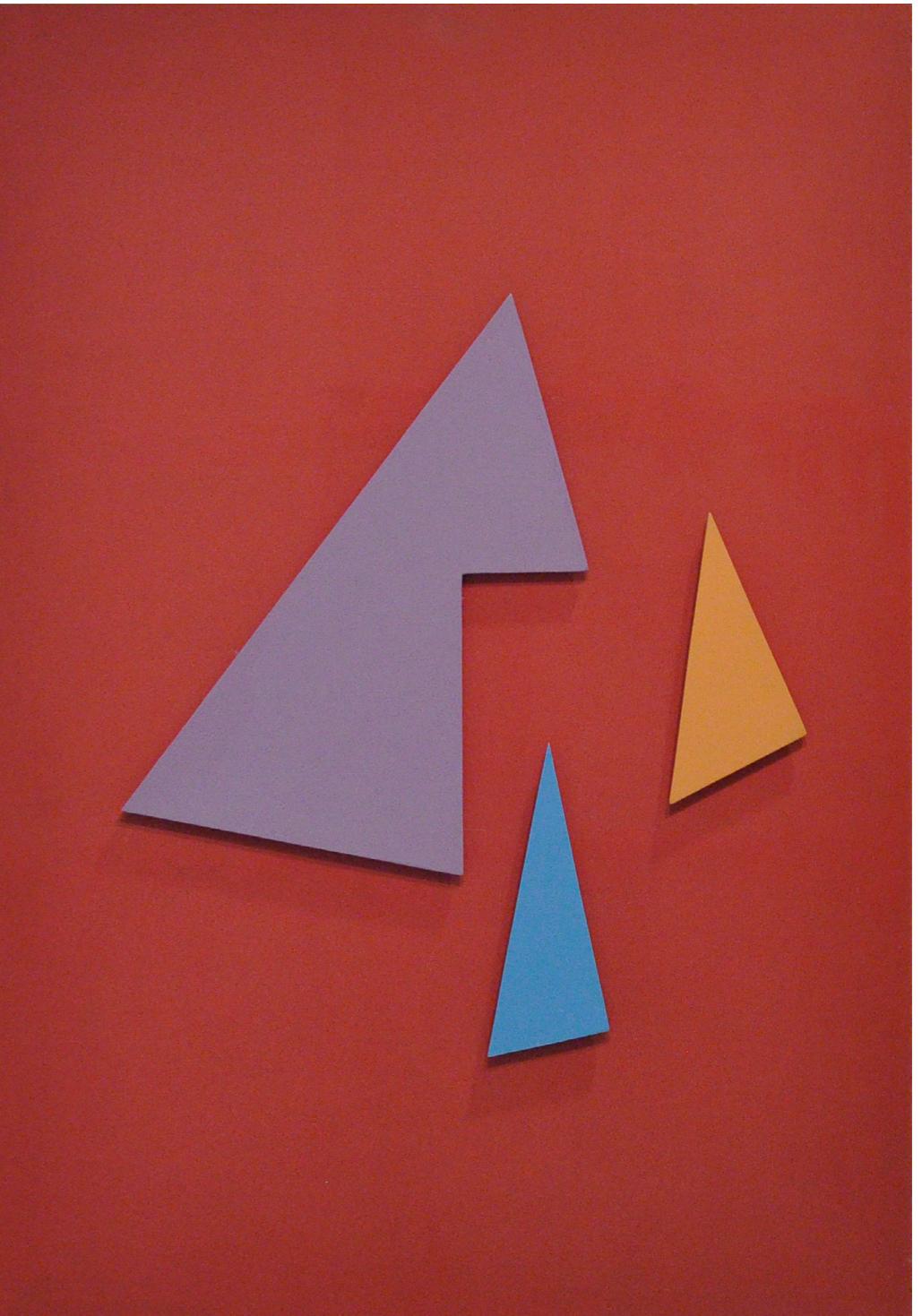
Ángulo superior derecho: «NV 3058»; «Políptico 1».

Exposiciones

La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, exposición «Anacronismos», abril-mayo 2016; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, exposición «Parangones. Resonancias de una Colección en tensión», febrero-abril 2022.

Reproducciones

San Cristóbal, P. (2017). Anacronismos en el Museo: Notas sobre una curaduría en el Museo Emilio Pettoruti. En M. Ciafardo, F. Lemus, N. Giglietti, N. Conles, M. Panfili (Comps.), *Visualidades contemporáneas: 1.º Encuentro de las cátedras de Lenguaje Visual 2B, Patrimonio Cultural e Historia de las Artes Visuales IX* (pp. 88-91). <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/VisualidadesContemporaneas.pdf>



Obra del primer políptico está compuesta por tres polígonos de madera —en colores desaturados y plenos— emplazados sobre una placa rectangular esmaltada, que respeta su disposición coplanaria, es decir, que se mantiene en los límites de la bidimensionalidad. La tipología de las obras coplanares surge de los debates acerca de la abstracción que se inician en el ámbito porteño en la década de los cuarenta. Si bien la trayectoria de Raúl Lozza se remonta a los años treinta, y está ligada a los grupos artísticos e intelectuales de izquierda, en 1944 estableció relación con los artistas que publicaron la revista *Arturo* —Arden Quin, Edgard Bayley, Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss y Gyula Kosice— y con ellos comenzó a discutir sobre los alcances de la abstracción y el concepto de *marco recortado* propuesto por Rhod Rothfuss. La propuesta consistía en estructurar el marco de acuerdo a la composición y a las figuras geométricas que la pintura contenía; de esta manera, se abandonaba el marco ortogonal tradicional que continuaba la idea de *marco ventana renacentista*, al mantener la predisposición a ver en el cuadro una apertura a una realidad simulada.

En 1945, participó en la creación de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI) junto con Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Manuel Espinosa, Lidy Prati, entre otros. Esta agrupación adoptó el procedimiento del marco recortado, pero progresivamente comenzó a experimentar con el entorno que circundaba. Esto los llevó a separar en el espacio los elementos constitutivos del cuadro, sin abandonar su disposición *coplanaria*, para crear, así, nuevos objetos artísticos. Según Maldonado (1946b), este había sido el «descubrimiento máximo» de la Asociación, pues de este modo «[...] el cuadro, como “organismo continente” quedaba abolido» (pp. 5-7). Aunque el artista tuvo un importante papel en este proceso de investigación, en 1947 empezó a distanciarse del grupo, ya que para él aún faltaba considerar otra variable fundamental: el contexto espacial en el que se desplegaba la obra, específicamente el color y las características del muro en el que las formas se instalaban. Por esta razón, se distanció finalmente de la asociación para continuar las investigaciones en torno al coplanar y crear, junto con su hermano y la colaboración de Abraham Haber, el movimiento perceptista.

Adaptando y trasponiendo al mundo de la pintura algunas nociones de la física y la matemática moderna, Lozza intentó elaborar un sistema científico para la pintura, al entenderla como un procedimiento constructivo. En poco tiempo logró una metodología precisa, basada en tres elementos principales: la *estructura abierta* —sistema proyectual regido por líneas de fuerza centrífugas, sobre el que se definen las formas—, la *cualimetría de la forma plana* —con la que se controla y ajusta la relación forma-color— y la noción de *campo colorido*, como lugar en el que se instala la pintura —idealmente el muro arquitectónico— y con el que interactúa.

Estos elementos claves pueden observarse en *Obra del primer políptico*, donde las formas dispuestas sobre un plano conforman

una estructura abierta que se interrelaciona con la superficie que los contiene, y que puede ser considerada como un fragmento de la pared —como el contexto en el cual se instala la obra y no como un marco de encierro—. Además, se trata de una obra que fue producida en 1949, mismo año en que el artista realiza la «Primera exposición de pintura perceptista» en la galería Van Riel, en cuyo catálogo expresaba:

[el perceptismo] Inaugura una nueva era en el arte, y difiere de las demás escuelas abstractas y concretas en el hecho fundamental de haber logrado por vez primera la realidad del plano-color, un nuevo concepto de estructura consustanciado con el proceso práctico de los medios visibles de creación, y la superación de las contradicciones entre forma y contenido, razón de ser del arte representativo y pesadilla del arte abstracto (s.p.).

Más allá de que esta primera exposición despertó fuertes polémicas por parte de la prensa y el público —siendo incluso dañadas anónimamente dos de sus obras—, Lozza continuó trabajando el procedimiento del coplanar y exponiendo sus obras en museos nacionales e internacionales hasta sus últimos años de vida. Así, se convirtió en uno de los mayores exponentes de la abstracción en la Argentina y adquirió una relevancia que se mantiene en la actualidad.

Alondra Miño

Bibliografía

- Lauria, A. (2003). Arte concreto en Argentina. http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php
- Lauria, A. (s. f.). Raúl Lozza. Cronología biográfica y artística. <http://museolozza.com.ar/raul-lozza/biografia/>
- Lozza, R. (1949). Primera exposición de pintura perceptista [Catálogo de la exposición]. Galería Van Riel.
- Maldonado, T. y otros. (1946). Manifiesto invencionista. En R. Cipollini (Comp.) (2011). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000* (pp. 199-200). Adriana Hidalgo.
- Maldonado, T. (agosto de 1946a). Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad. *Arte Concreto*, (1), 10.
- Maldonado, T. (agosto de 1946b). Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno. *Arte Concreto* (1), 5-7.

Berni, Antonio

(Rosario, Argentina, 1905 - Buenos Aires, Argentina, 1981)

El matador, 1964

Nuevo Realismo - Realismo social - Gráfica

Xilografía s/ papel, gofrado

102 x 50,8 cm - con marco: 112,5 x 65,5 cm

Adquisición XXIV Salón Mar del Plata, 1965

Inv. 1894

Inscripciones

Ángulo inferior derecho «Antonio Berni '64». Dorso: El reverso de la obra enmarcada está cubierto por papel madera, el cual se encuentra rasgado en los bordes. Cuenta con un listón plano de madera que la recorre horizontalmente a modo de soporte del marco. El número de inventario 1894 se encuentra estampado en color azul sobre el papel madera. En la parte superior hay dos etiquetas. La primera, ubicada del lado izquierdo, cuenta con algunos datos informativos de la obra como: Autor, N.º de inventario, marco, título, propietario. La segunda cuenta con la inscripción en mayúsculas «Esta obra no debe ser retirada del Museo Provincial de Bellas Artes». Sobre la primera etiqueta, en el borde inferior derecho, se ha colocado una calcomanía blanca con las siglas «E6» escritas en ella, las cuales corresponden a la ubicación exacta de la obra en el depósito.

Exposiciones

La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, abril-mayo 1981; Biblioteca Nacional, octubre 1980; CB, enero 1986; Préstamo, noviembre 2008; Obra del mes, abril 2017; Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, «Cuerpo y discurso: La Hechicera, el Matador y el Macho Tararira», octubre 2018 (virtual); La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, exposición «Retratos de la Colección», abril-mayo 2021.

Reproducciones

No ha habido reproducciones de esta copia de *El matador*, pero sí de otras posteriores firmadas en 1965: Rafael Squirru (1975) *Berni: estudio crítico-biográfico. Dead Weight*. Reprod. p. 63; *Berni: narrativas argentinas* (2010) Catálogo de exposición (Buenos aires, 2010) Museo Nacional de Bellas Artes. Reprod. p. 76; *Antonio Berni. Obras gráficas* (1999) Catálogo de exposición (Buenos Aires, 1999) Museo de Arte Moderno, reprod. p. 27. *Antonio Berni. Obras gráficas* (2005) Catálogo de la exposición. MUNTREF.

Observaciones

La obra no tiene restauraciones conocidas. El papel madera que recubre la parte de atrás del marco está dañado. La pieza se encuentra ligeramente ondulada/arrugada y amarillenta por el paso del tiempo.



El artista argentino Antonio Berni tuvo una extensa y muy variada producción artística donde exploró diversas disciplinas, tales como la pintura de caballete, el dibujo, el muralismo, la escultura, el grabado, así como diferentes materiales y procedimientos sobre papel como témperas, acuarelas y collages, entre otras.

En 1925 ganó una beca para estudiar en Europa donde tuvo contacto con los movimientos de vanguardia. Con su regreso a la Argentina, en la década de los treinta, y conmovido por la situación política del país, fue dejando de lado el surrealismo para comenzar a indagar y experimentar en torno al realismo social. A partir de allí, su compromiso con la realidad latinoamericana fue total. Se enfocó en realizar proyectos artísticos empleando la materialidad cotidiana como una forma de denuncia social.

En 1965 participó como artista invitado en el XXIV Salón de Mar del Plata en donde expuso la obra *El matador*, impresa en tinta negra sobre papel blanco, que fue adquirida por el Museo Provincial de Bellas Artes. Se trata de una figura individual de medio cuerpo, que se muestra en una actitud hierática, con su torso posicionado hacia al frente y su rostro de perfil. Solo se observa su mano izquierda, la cual parece estar apoyada sobre su faja y el brazo se halla semicubierto por una capa. El vestuario alude al traje de luces, vestimenta tradicional de los toreros, mientras que el rostro cadavérico presenta grandes semejanzas a las catrinas mexicanas.

El fondo recupera la textura de la matriz, la cual podemos suponer que consistió de tres listones de madera colocados de forma vertical. La tinta unifica la diversidad de materiales que dieron lugar a la conformación de la figura y el vestuario del matador.

Esta obra fue realizada a partir de la combinación de la xilografía y el collage, técnica que Berni desarrolló desde fines de los años cincuenta y denominó xilo-collage. Así, el artista incorporaba en sus matrices múltiples materialidades como chapa, cartón, madera, tela, plástico y metal, y componía la imagen deseada para luego pasarl por la prensa. La elección de los materiales nunca es inocente, sino que se vuelven significativamente contextuales ya que corresponden a la identidad del personaje representado.

El Matador es una obra representativa en la carrera artística de Antonio Berni, ya que muestra la transición entre la tradición y la experimentación xilográfica influenciada por las vanguardias. El artista exploró las posibilidades visuales de esta técnica principalmente en las series de grabados que dedicó a uno de sus grandes personajes: Ramona Montiel. Incluso en la obra *Ramona en España*, de 1968, se la puede ver junto con la figura de *El matador*.

Brenda Negri

Bibliografía

Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*. Edhasa.

Pacheco, E. M. (2016). *Antonio Berni. Revelaciones sobre papel, 1922-1981*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Señal UNTREF. (17 de octubre de 2018). *DOC UNTREF / La materialidad en la obra de Antonio Berni*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/s94X3U2rU4M?si=XIY21ogY65lb3SO->

Squirru, R. (1975). *Berni: estudio crítico-biográfico*. Dead Weight.

Payró, Anita

(Buenos Aires, Argentina, 1897 - 1980)

Melancolía, 1972

Arte abstracto latinoamericano

Óleo s/ tela

60 x 120 cm

Donación de María Ana Payró de Bonfatti, 1983

Inv. 2845.

Inscripciones

Número de inventario en esténcil. Etiqueta con datos del Museo colocados en el bastidor. Arriba centrado, «Melancolía», «Ana Payró», «1972». Flecha con marcador negro indicando el sentido vertical de la obra. Indicaciones de exposiciones itinerantes —Más allá de la excepción. Artistas mujeres de la provincia de Buenos Aires, dic. 2021- enero 2022, MAT—.

Exposiciones

Buenos Aires, Sheraton Hotel, Congreso Odontológico Argentino-Brasileño-uruguayo, «Muestra de Pintura Argentina Contemporánea», del 28 de octubre al 2 de noviembre de 1973; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, exposición «Homenaje a Anita Payró», 1981; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, «Ilustres Desconocidas. Algunas mujeres en la colección», 2017; Tigre, Museo de Arte Tigre, exposición «Más Allá de la Excepción. Artistas Mujeres de la provincia de Buenos Aires», 2021.

Reproducciones

Gluzman Georgina, *Anita Payró*. Editorial Herlitzka + Faria, 2021; Catálogo de la «Muestra de Pintura Argentina Contemporánea», Congreso Odontológico Argentino/Brasileño/Uruguayo, 1973.

Ana Mercedes Payró, mayormente conocida como Anita Payró, nace en la ciudad de Buenos Aires el 18 de julio de 1897 y a la edad de diez años se traslada a Europa junto con su familia. Recibe su formación artística, que culmina en 1919, en la *École Bischffsheim* de Bruselas, destinada a la instrucción en tareas domésticas —por aquel entonces consideradas solo femeninas— como así también a la enseñanza de las artes decorativas y sus diversas posibilidades. En 1926, regresa a su ciudad natal, donde se dedica al arte desde la docencia. Es a partir de la década de los cincuenta que comienza a exhibir sus producciones en diferentes espacios dedicados al arte.

En 1972, realiza *Melancolía*, que pertenece al Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA) desde 1983, es decir, tres años



después de su muerte. La pintura habría sido donada por María Ana Payró de Bonifatti, quien representaba a los herederos de Payró interesados en la donación de obras a instituciones públicas del país. En cuanto a las características de la pieza, puede observarse que es rectangular y, por la indicación incluida en el dorso, debe ser dispuesta de manera vertical. La imagen se compone por formas geométricas de tamaño mediano: círculos, triángulos, trapecios, paralelogramos y otras que se configuran por su superposición. Estos elementos se enlazan unos con otros creando una figura abstracta y alargada. La paleta utilizada presenta grises y rojos: mientras el primero es aplicado en los elementos, el segundo corresponde al fondo. La presencia de diversas tonalidades hace que sobre las figuras pueda observarse un juego de luces y sombras que abarca toda la superficie. Otro aspecto a nombrar es que los cantos del lienzo fueron pintados en negro, lo cual da una especie de límite a la composición.

Al considerar que se inscribe en la abstracción geométrica, puede reconocerse en esta producción, así como en otras de la artista, un minucioso estudio de la convivencia de las figuras dentro de la imagen, a partir de su disposición, la selección de la paleta de colores y su aplicación sobre los elementos, para generar efectos visuales tales como luz, sombra y transparencia. Esto deja ver un gran conocimiento y apropiación del lenguaje plástico, para crear configuraciones entre los diferentes elementos geométricos, como así también climas propios y únicos.

En algunos de los textos consultados se ha podido advertir que Payró no formó parte de ninguno de los grupos de la escena artística centrados en la producción abstracta y su difusión. Sin embargo, en lo que refiere a escritos dedicados únicamente a su obra y su figura como artista —juicios críticos, biografías, notas periodísticas, entre otros—, es posible observar que es reconocida su maestría, tanto técnica como sensible, en la pintura. Así también, es necesario destacar los discursos desarrollados desde la actualidad en torno a las producciones y las figuras de artistas femeninas, entre los que podemos recuperar aquellos que incluyen la obra *Melancolía*: «*Illustres Desconocidas. Algunas mujeres en la colección*» realizado por el MPBA en 2017, «*Más Allá de la Excepción. Artistas Mujeres de la provincia de Buenos Aires*» exposición llevada a cabo en el Museo de Arte Tigre en 2021 y Anita Payró de Georgina G. Gluzman. Las dos primeras propuestas retoman diferentes obras de la colección del MPBA, para pensar desde el presente las históricas disputas de poder al interior del campo del arte y el papel de las mujeres en cuanto artistas y musas. Por otro lado, la investigación realizada por Gluzman se aboca únicamente a Anita Payró y aporta información tanto de la artista como de su producción. Asimismo, recupera en algunos casos las palabras de Payró y de sus contemporáneos, e incluye lecturas que componen un relato actual.

Bibliografía

Academia Nacional de Bellas Artes. Premio Fondo Nacional de las Artes Dr. Augusto Palanza 1977: Homenaje a Jorge Larco, (1977).

Academia Nacional de Bellas Artes. Premio Fondo Nacional de las Artes Dr. Augusto Palanza, (1987), *Retrospectiva 1947-1987. Salas Nacionales de Exposición* 1987.

Buccellato, L. y Rossi, M. C. (2012). *Jóvenes y modernos de los años '50: en diálogo con la colección Ignacio Pirovano*. Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.

Carpeta de actividades. (1981). MAMBA.

Conferencia Interamericana Especializada sobre Educación Integral de la Mujer. (1972). *Muestra Cultural Artes Plásticas y Literatura*.

Congreso Odontológico Argentino/Brasileño/Uruguayo. (1973). *Muestra de Pintura Argentina Contemporánea*.

De Las Artes Librería Galería. (s. f). *Escultura y Pintura Argentinas. Artistas jóvenes y maestros consagrados*. De Las Artes Librería Galería.

Empresa Nacional de Telecomunicaciones y Fundación Lorenzutti. (1978). *18 pintores argentinos*. Empresa Nacional de Telecomunicaciones y Fundación Lorenzutti.

Galería Lorenzutti. (1978). *20 años de labor (1957 – 1977)*. Galería Lorenzutti.

Galería Van Riel. (1972). *Pinturas desde el 3 al 15 de julio de 1972*. Galería Van Riel.

Gluzman, G. G. (2021). *Anita Payró*. Herlitzka + Faria.

Museo de Arte Moderno. (1985). *Abstracción en el siglo XX*. Museo de Arte Moderno.

Secretaría de Cultura de la Nación Dirección Nacional de las Artes Visuales, Salas Nacionales de Exposición, (1989), «*Anita Payró. Retrospectiva (1951 – 1979)*».

Suárez Guerrini, F., Gustavino, B., Savloff, L., Panfili, M. y Gentile, L. (2017). *Illustres Desconocidas. Algunas mujeres en la colección*. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.

Ad Minoliti

(Buenos Aires, Argentina, 1980)

Tríos, 2010

Geométrico - Abstracto

Óleo, acrílico y esmaltes s/ tela

Díptico 210 x 69 cm (1) 215 x 68,3 cm (2)

Donación, Ministerio de Cultura de la Nación en el marco del Programa Nacional de

Adquisiciones de Obras de Artes Visuales del Plan Nacional Igualdad Cultural, 2014

Inv. 3274

Inscripciones:

Dorso: número de inventario; «Adriana Minoliti 2010»;

«Arriba», indicación de cómo colgar el cuadro; «“Trío”

Adriana Minoliti 2010».

Exposiciones

Rosario, Museo de Arte Contemporáneo, «PintorAs», 2010; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario, «Igualdad Cultural, Premio Artes Visuales», 2013; La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, «Diez obras, un museo», 2015.

Reproducciones

Programa Nacional de Adquisiciones de Obras de Arte Contemporáneo. Igualdad Cultural. Casa Nacional del Bicentenario, 2014.



Si tenemos en cuenta el año de realización inscrito en el reverso de los cuadros, podemos decir que *Tríos* se hizo en verano, durante los primeros meses del año. Porque para marzo de 2010 estaba participando de una exposición que había empezado a pensarse en 2008, cuando Ad Minoliti y Paola Vega imaginaron su muestra ideal e invitaron a amigas, maestras o colegas a formar parte de PintorAs, un colectivo de artistas que reivindica el lugar de la pintura de mujeres en la escena contemporánea local. Fue en esa primera exposición del colectivo, en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, donde apareció *Tríos*. No como un tríptico, sino en forma de tríptico que, junto con otro tríptico, integró la misma serie.

En el año 2012, la entonces Secretaría de Cultura de la Nación lanzó el concurso *Igualdad Cultural!*, una convocatoria que surgió del *Programa Nacional de Adquisiciones de Obras de Artes Visuales*¹ en el marco del *Plan Nacional Igualdad Cultural*. En abril de 2013, el jurado compuesto por María Isabel de Larrañaga, Alberto Petrina, Daniel Santoro, Fernando Farina y Andrés Duprat, seleccionó por unanimidad cien obras de artistas locales. Con ellas, se conformaron diez colecciones compuestas por diez obras cada una, para ser donadas a diez museos públicos de todo el territorio nacional. Entre lxs seleccionadxs estaba Minoliti. Aunque no con *Tríos*, sino que en un principio la obra seleccionada fue *Figuras sobre selva*.² De todas maneras, el día de la inauguración de *Igualdad Cultural - Premio Artes Visuales* en Casa Nacional del Bicentenario, la pieza expuesta fue *Tríos*, transformada en tríptico.

En marzo del 2015 *Tríos* reaparece frente al público en la inauguración de *Diez obras, un museo* en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, junto con las producciones de Arturo Aguiar, Fernanda Aquere, Marcolina Dipierro, María Inés Drangosch, Lucas Mercado, Mónica Millán, Déborah Pruden, Emilio Reato y Nicolás Trombetta. A partir de entonces ese conjunto pasaría a formar parte del acervo provincial.

Tríos nace de preguntas, especialmente de una: ¿Cómo sería si existiese esto en vez de aquello? (Cuello, 2019). Una posible respuesta, atravesada por un consejo que Minoliti acepta de Horacio D'Alessandro: «en vez de dar órdenes a la mano, abrir el canal inverso: que sea la mano la que lleve la información a la cabeza como

aprendizaje de la materia» (Minoliti en Blogspot, s. f.). Consejo que, si lo aceptamos, nos empuja a suponer por qué *Tríos* está compuesta por líneas rectas y figuras bien delimitadas que conviven con planos de color marcados con detalles de lápices y trazos del pincel, porciones del lienzo pintados de blanco pero no impoluto, colores desaturados invadidos por tintes oscuros, superficies que dejan de ser lisas cuando la sobrecarga de pintura genera volúmenes. Pareciera no haber una intención de controlar la materia, porque puede que la pregunta que involucra al estilo geométrico abstracto quiera estallar en otras direcciones.

Mientras estudiaba con Diana Aisenberg y al momento de producir la instalación *Metafísica sexy* (2005) (Cuello, 2019), Minoliti había encontrado en la pintura varios escondites donde pasaba desapercibido el pensamiento moderno y las divisiones binarias. Su relación con la geometría y la abstracción crecía, al encuentro con obras del Movimiento Madí y la Asociación Arte Concreto-Invención, mientras que en simultáneo fortalecía la hipótesis acerca del rechazo que el canon artístico expulsaba hacia temas normalmente leídos como *femeninos*: lo sensible, lo dulce, lo bello, todo lo que existe por fuera del hombre racional europeo (Jóvenes del Moderno, 2019). Tiempo después entró en contacto con teorías feministas y queer, una mirada que se volvió constante en su cuerpo de obras mutantes. Además, conoció la obra de Ulrike Müller, con quien hasta el día de hoy coincide en trabajar la abstracción, a través de una relación poético-política con la teoría queer.

Hoy con forma de tríptico, el título *Tríos* puede generar suspense acerca de dónde está el tercero. Y si además atendemos a la advertencia de Minoliti de que hay un trío en cada cuadro, se suma otra oportunidad de fugarse de los pares opuestos. Depende de cada observadør, ir encontrando por sí mismx las distintas posibilidades de armar *Tríos*. Como también, ir prestando atención a la pregunta ¿por qué asumimos esa percepción de una manera y no en otra dirección? (Minoliti, s. f.), para —si no lo hizo antes— conversar con otrxs y ver qué tríos pudo identificar. En ese sentido, mientras más tiempo pasemos husmeando, más deseos y especulaciones se amontonan y enredan entre sí, sin que ninguno sea la verdad única y objetiva. Para mirar *Tríos*, y para el trabajo de Minoliti en general, nos puede ser útil la definición que lxm artista hace de geometría: «un espejo o dispositivo que en realidad sólo refleja el deseo y las proyecciones del otro, que lo saca a flote pero no le es propio a la imagen en sí» (Minoliti, s. f.).

1 Programa Nacional de Adquisiciones de Obras de Artes Visuales fue el nombre que circuló en los medios de comunicación. Al mismo tiempo, se designó al mismo programa, desde los registros estatales, como: Programa de Fondos concursables para las artes visuales contemporáneas.

2 Puede corroborarse en el Boletín Oficial N.º 32679 donde sale publicada la Resolución N.º 3565/2013, que detalla las obras beneficiadas por el Programa de Fondos Concursables para las Artes Visuales Contemporáneas. También es posible confirmarlo en el extinto —pero archivado— sitio web de Igualdad Cultural: <https://web.archive.org/web/20140912032504/http://www.igualdadcultural.gob.ar/adhesion/ganadoresartesvisuales>

Hay algo que podemos decir que es propio de varias de sus imágenes. Entre formas geométricas, ángulos rectos y figuras blandas, encontramos en el cuadro izquierdo un motivo recurrente en su trabajo. Minoliti le dice *mancha* a la forma orgánica de colores desaturados, verdosos, rosados y amarillos que interactúan entre sí, y se la ve atravesando la figura rígida compuesta por amarillo y negro. La *mancha* existe en algunas producciones anteriores como *Desfile* (2004), *Sillas* (2004), *Edificio con balcón* (2005), *Edificio con tres salidas* (2005), *Desagüe* (2005), *Desagüe* (2007); y puede verse saliendo de alguna forma rígida o atravesándola fluidamente. En parte, es una misión de Ix observadorex pensar en esas posibilidades de la mancha, pero, por otro lado, no está de más conocer que Minoliti la considera «una presencia con un tiempo tan lento que se encuentra detenida y a la vez fluye, como las nubes marchando. La relaciono con un tiempo de reflexión, de espera, de algo que no se sabe bien de donde sale y no se sabe bien a donde va» (s. f.).

¿Coincide con lo que unx pensaba? ¿Podría entenderse a la *mancha* como esa fuga entre lo recto y lo curvo? Un tercero que no sería fijo, que incluye varios tiempos de espera, de reflexión y, por qué no, de mutaciones. Mutaciones que suceden en lo pictórico, en la existencia de *Tríos* por sí misma y también en Ix artista Ad Minoliti, con quien aprovechamos la escritura como una oportunidad para volver a escribir su nombre y poner el que hoy le pertenece.

Mariana Veneziano

Bibliografía

Ingeniero White. (22 de marzo de 2015). «Diez obras, un museo» en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. <https://www.ingenierowhite.com/diez- obras-un-museo-en-el-museo-provincial-de-bellas- artes-de-la-plata/>

Boletín Oficial de la República Argentina. (15 de julio de 2013). Año CXXI Núm 32.679

Cuello, N. (2019). *Ad Minoliti. Suavizar el Museo*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/iigg/box/nicolascuello/46.pdf>

Gari, F. (31 de enero de 2014). Cuando el Estado deja de correr de atrás. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/ espectaculos/6-31208-2014-01-31.html>

Cepeda, G. (23 de febrero de 2016). *Artist Profile: Ad Minoliti*. <https://rhizome.org/editorial/2016/feb/23/artist-profile-ad-minoliti/>

Jóvenes del Moderno. (2019). *Fragmentos de entrevista en perfil de Facebook*. <https://www.facebook.com/jovenesmodernos/photos/a.619109444905805/1538756009607806/?type=3>

Minoliti. (s. f.). *ritual / labores: centros de mesa*. Blogspot. <https://minoliti.blogspot.com/2010/12/ritual-labores-centros-de-mesa.html>

Minoliti. (s. f.). *Perfil en boladenieve*. <http://boladenieve.org.ar/ artista/110/minoliti-adriana>

Minoliti. (s. f.). *Statement de Ad Minoliti en Abstraction in Action*. <http://abstractioninaction.com/artists/adriana-minoliti/>

PintorAs. (s. f.). Blogspot. <http://proyectopintoras.blogspot.com/>

Delfino, Lucía Jimena

(La Plata, Argentina, 1992)

Dos dormitorios amplios con placard, 2017

Pintura contemporánea - Neofiguración

Acrílico s/ tela

200 cm x 175,3 cm (sin marco)

Adquisición Premio Honorable Cámara de Diputados, Salón de Arte Joven, 2017

Inv. 3337

**Inscripciones**

Dorso: ficha técnica de la obra en papel en el ángulo superior derecho. «A.Joven 2017 pintura Lucia Delfino» y «Salón Arte Joven 17 Diputados 2017» en el centro en mayúsculas.

Exposiciones

Trenque Lauquen, Casa de la Historia y la Cultura, «Salón de Arte Joven 2017 - Pintura», 2017.

En la obra podemos observar la representación de una escena interior, un dormitorio con una cama matrimonial, una ventana y cortinas abiertas al costado por donde entra luz diurna, una mesita de luz con objetos y un par de pequeños cuadros colgados. Sobre la ventana aparece flotando e invadiendo el espacio un recorte de la pintura *El matrimonio Arnolfini* (1434) del artista Jan Van Eyck. Este fragmento muestra las manos juntas del matrimonio.

Dos dormitorios amplios con placard es parte de una etapa personal de Lucía Delfino, quien se encontraba en una relación amorosa y en búsqueda de un hogar propio. Las descripciones y las fotografías que hacen las inmobiliarias de sus propiedades fueron motivos recurrentes en el proceso de la obra. Podemos observar, entonces, un título descriptivo común en las publicaciones de inmobiliarias y una habitación desconocida con un encuadre casual. En el trabajo de Delfino es frecuente ver interiores de espacios íntimos con referencias fotográficas propias, pero en esta serie de dos —junto con *Lucrecia o habitación al frente* (2019)— utiliza espacios no propios que problematizan el concepto de intimidad. Por otra parte, la elección de citar dentro de la imagen la obra de Jan Van Eyck se debe a la historia que relata y su relación con la situación amorosa de la artista, quien pensaba en una etapa más madura de su adultez, ligada al matrimonio y la vida en pareja (Delfino, L., comunicación personal, 8 de septiembre de 2021).

Algunas influencias que tuvo fueron las obras de Luc Tuymans, de Adriana Varejao y del conocido Edward Hopper, quienes tematizan sus interiores misteriosamente. La artista utiliza los efectos de luz y sombra, los grados de contrastes y los diversos valores en su paleta de colores para crear una atmósfera o un entorno propio en sus pinturas, caracterizado por lo misterioso, lo hogareño y lo efímero según «fragmentos de espacios que van y vienen» (Delfino & Giglietti, 2022, p. 4). El sobreencuadre o fragmento de la pintura de Van Eyck puede ser también un espacio fuera del cuadro que evoca el tiempo retenido en la pintura.

Lucía Delfino estudió la licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), donde se interesó por las técnicas de impresión y grabado, así como por la realización de obras en cerámica. A partir del año 2014 comenzó a producir su obra pictórica y acabó presentando su tesis de grado sobre pintura. Este cambio de técnicas se debió a que la artista encontró en la pintura una forma diferente de hacer presente el tiempo, partiendo de la repetición de la impresión hasta lo efímero y transitorio del objeto único del cuadro pictórico (Delfino, 2020).

Michelle Junop Sepúlveda

Bibliografía

Delfino, L. (2020). *El vacío no está ni adentro ni afuera*. [Tesis de Grado, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/132190>

Delfino, L. y Giglietti, N. (Comps). (2022). *El vacío no está ni adentro ni afuera*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2022/06/El-vacio-no-esta-ni-adentro-ni-afuera-1.pdf>

ESCRIBIR EL MUSEO

Una obra, un texto

PRESENTACIÓN

Federico Luis Ruvituso
Elena Sedán

TEXTOS

Ornella Fasanelli
Malena Tanevitch
Michelle Junop Sepúlveda
Candela Vicente
Yasmín Angelozzi
Alondra Miño
Camila Ruiz Vega
Mariana Veneziano
Brenda Negri
Tamara Siminkowich

CORRECCIÓN DE ESTILO

Malena Tanevich
Martina Forneri
Pilar Marchiano
Daniela Leoni

ARTE DE TAPA

Fragmento de *Dos dormitorios amplios con placard*, 2017
de Lucía Delfino

AGRADECIMIENTOS

Paula Marianela Giménez

**MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS
ARTES EMILIO PETTORUTI****DIRECTOR**

Federico Luis Ruvituso

COORDINACIÓN GENERAL

María Angélica Rodríguez

ADMINISTRACIÓN

Claudio Muñoz
Graciela Arcieri
Nahuel Galleta
Johana Muñoz
Desirée Thill
Martín Senra
Nora Kistenmacher
Lisi González
Lucía Guala
Natalia Vidal

CONSERVACIÓN Y CATALOGACIÓN

Celina Yusso
Paula Illarregui

RESTAURACIÓN

Analía Santangelo
Ayelén Nievas

PRENSA Y COMUNICACIÓN

Agustín Remiro
Carola Gallo
Manuel Franco

DISEÑO

Sebastián Coppola
Sebastián Benítez

SALONES Y CONCURSOS

Paula Illarregui
Maite Peláez

CURADURÍA E INVESTIGACIÓN

Daniel Sánchez
Jorge Battista
Patricia Sánchez Pórvido
Diana Tinant
Fernanda Arroquy

SALA MICROESPACIO

Inés Eliçabe
Paula San Cristobal

OBSERVATORIO AUDIOVISUAL

Fernanda Cataldo
Maite Pelaez

DANZA EN EL MUSEO

Renée Zgainer

DISEÑO DE SALA

Gustavo Jevi Pérez

MONTAJE

Daniel Protto
Ezequiel Bonugli
Lucio Guzzo
Federico Mizrahi

BIBLIOTECA

Mónica Pellegrini
Mariana Peters
Camila Tárrago

EDUCADORAS

Laura Incurato
María Emilia Hendreich
Malena Tanevitch
Victoria Vanni
Analía Santangelo

INCLUSIÓN

Laura Rey

EXTENSIÓN

Martina Forneri
Mariana Moreno

AUXILIARES DE SALA

Gabriela Camiletti
Marta Freitas
María José Martínez
Carlos Ontivero
Clara Rodríguez
Nancy Rossi
Fernando Santucho
Johanna Muñoz

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE

Dr. Martín López Armengol

VICEPRESIDENTE ÁREA ACADÉMICA

Dr. Fernando Tauber

VICEPRESIDENTE ÁREA INSTITUCIONAL

Dra. Andrea Varela
Secretaría de Arte y Cultura
Prof. Mariel Ciafardo

FACULTAD DE ARTES

DECANO

Dr. Daniel Belinche

VICEDECANO

DCV Juan Pablo Fernández

SECRETARIO GENERAL

Lic. Emiliano Seminara

SECRETARIO INSTITUCIONAL

Lic. Francisco Viña

SECRETARIA ACADÉMICA

Prof. Graciana Pérez Lus

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS Y SOCIALES

Prof. Elena Sedán

**GOBIERNO DE LA PROVINCIA
DE BUENOS AIRES**

Axel Kicillof
Gobernador

Verónica Magario
Vicegobernadora

Florencia Saintout
Presidenta - Instituto Cultural

